دانشگاه آزاد اسلامی
واحد فسا

مجله زبان و ادبیات فارسی

شاپا: ۸۴۸۷-۲۲۵۱

• **بازخوانی برخی ابهامات تاریخ بیهقی**
محمد علی آتش سودا

• **واکاوی بلاغی حکمت ۴۵۶ نهج البلاغه**
حامد تراویده

• **بازتاب باورهای عامه در فرهادنامه**
سودا خورشیدی، عاتکه رسمی، رحمان مشتاق مهر

• **کیخسرو؛ تعالی منجی‌گری در برابر شاهی با توجه به مکتب اسطوره‌شناسی یونگ**
علی زاهد، فریده ارامیده، سهیل جعفری

• **بررسی اشعار مدحی و مراثی میرزا احمد متولی باشی**
محمدرضا ضیا، سید احمد حسینی کازرونی، سید جعفر حمیدی

• **تأثیر ساختار زیبایی‌شناسانه‌ی شاهنامه‌ی فردوسی بر تیمورنامه‌ی هاتفی جامی**
نیلوفرسادات عبدالهی

• **بررسی زبان بدن در مراسم سوگواری در اشعار نظامی گنجوی**
ماندانا علیمی، مسعود پاکدل، سارا جاوید مظفری

• **شیوه‌های مناسب‌سازی داستان‌های اسطوره‌ای شاهنامه برای کودکان**
فاطمه فرزین، محمود طاووسی، مریم جلالی، مهدی ماحوزی

• **استعاره مفهومی تجارت در برخی غزل‌های حافظ**
فاطمه فقیه‌زاده، مهدی قائمی

• **جلوه‌های اندیشگانی رئالیسم سوسیالیستی در شعر سیاوش کسرایی**
لیلا قلی‌پوری

• **خوانش شعری از علی باباچاهی و شعری از عباس صفاری بر اساس نظریه‌ی استعاره‌ی مفهومی در سبک‌شناسی شناختی**
ابراهیم محبی، مظاهر نیکخواه، محمد حکیم‌آذر

• **بازتاب مدرنیسم درداستان‌های کوتاه تقی مدرسی**
فریبا ممبینی، منصوره تدینی، سیما منصوری، مسعود پاکدل

دانشگاه آزاد اسلامی، واحد فسا
معاونت پژوهشی

سال یازدهم
شماره اول (پیاپی ۲۲)
بهار و تابستان ۱۳۹۹

به نام خداوند جان آفرین
حکیم سخن در زبان آفرین

دو فصل‌نامه‌ی زبان و ادبیات فارسی

دانشگاه آزاد اسلامی واحد فسا
معاونت پژوهشی

سال یازدهم، شماره‌ی اول (پیاپی ۲۲)
بهار و تابستان ۱۳۹۹

واحد فسا

دو فصل‌نامه‌ی زبان و ادبیات فارسی
صاحب امتیاز: دانشگاه آزاد اسلامی، واحد فسا
مدیر مسئول: دکتر سید محسن ساجدی راد
سردبیر: دکتر محمدعلی آتش‌سودا
مدیر داخلی: دکتر مهدی مدن دوست

هیأت تحریریه:
دکترکاووس حسنلی (استاد).....عضو هیأت علمی دانشگاه شیراز
دکتر سید جعفر حمیدی (استاد).....عضو هیأت علمی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد بوشهر
دکترمحمد فشارکی (استاد).....عضو هیأت علمی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد نجف آباد
دکترمحمدعلی آتش‌سودا (دانشیار).....عضو هیأت علمی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد فسا
دکترجلیل نظری (دانشیار).....عضو هیأت علمی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد یاسوج
دکترمحمدرضا اکرمی (استادیار)..... عضو هیأت علمی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد فسا
دکترسعید قشقایی (استادیار)..... عضو هیأت علمی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد فسا

ویراستار فارسی: دکتر سید محسن ساجدی‌راد
ویراستار و مترجم انگلیسی: دکتر امین کریم‌نیا
کارشناس فنی: دکتر محسن رضائی
صفحه آرا: دکتر مهدی مدن‌دوست
طراح جلد: لاله اکرمی
چاپ و صحافی: انتشارات سازمان مرکزی دانشگاه آزاد اسلامی

به استناد نامه‌ی شماره‌ی ۸۷/۴۷۲۱۹۷ مورخ ۹۰/۱۲/۱۸ معاونت پژوهش و فناوری دانشگاه آزاد اسلامی و بر اساس رأی هشتاد و سومین و هشتاد و چهارمین جلسه‌ی کمیسیون بررسی و تأیید مجلات دانشگاه آزاد اسلامی به تاریخ ۱۳۹۰/۱۱/۱۰، مجله‌ی زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد فسا حائز رتبه‌ی **علمی پژوهشی** گردید. هم‌چنین این مجله در پایگاه استنادی علوم جهان اسلام (ISC) بنابر مجوز شماره‌ی ۹۱/۳۴۳۵۳ نمایه‌سازی شده است.
نشریه در رد یا پذیرش مقاله‌ها و ویرایش آن‌ها آزاد است.
مقالات رسیده برگردانده نمی‌شود.
مسئولیت مطالب مقاله بر عهده‌ی نویسنده است.

نشانی: فسا - دانشگاه آزاد اسلامی، واحدفسا، دفتر مجله‌ی زبان و ادبیات فارسی
تلفن:۷- ۵۳۳۳۵۲۲۶-۰۷۱
نمابر: ۵۳۳۳۳۴۱۱-۰۷۱
پست الکترونیکی: fasamagazine@gmail.com
پایگاه اینترنتی: adabiatmagazine.iaufasa.ac.ir

تاییدیه درجه علمی

به استناد مصوبات کمیسیون بررسی و تایید مجلات علمی دانشگاه آزاد اسلامی و براساس رای هشتادوسومین و هشتادوچهارمین جلسه کمیسیون مورخ ۱۳۹۰/۱۱/۱۰، مجله **زبان و ادبیات فارسی** دانشگاه آزاد اسلامی واحد **فسا** دارای شرایط دریافت درجه **علمی پژوهشی** شناخته شد.
این تأییدیه از تاریخ تصویب به مدت **یک سال** معتبر است.

دکتر عبدالله افشار
معاون پژوهش و فناوری دانشگاه آزاد اسلامی

درج درجه علمی و شماره پروانه در داخل مجله الزامی است.

ناشر: ۱۰۶ X. انتشارات پیشوایی، تهران، خیابان انقلاب، بازاریچه کتاب، پلاک ۲۹۱/۱۹/۲ - ۰۲۱-۶۶۴۱۰۰۰۳، حق چاپ محفوظ (اثر هرگونه تغییر)

شرایط پذیرش مقاله

دو فصل‌نامه‌ی زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد فسا به منظور گسترش تحقیق در زمینه‌ی «زبان و ادب فارسی» و آگاهی علاقه‌مندان به ادب و فرهنگ ایران زمین از نتایج پژوهش‌های محققان و صاحب‌نظران منتشر می‌شود.

الف) شرایط کلی و اولیه:

۱- مقاله باید تحت Word ۲۰۰۳ به بعد و با قلم نازنین فونت ۱۳ به پایگاه اینترنتی مجله فرستاده شود.

۲- مقالات مستخرج از پایان نامه باید تأیید استاد راهنما را هم‌راه داشته باشد و نام وی نیز در مقاله ذکر شود.

۳- نویسنده باید تعهد نماید که مقاله را هم‌زمان برای هیچ مجله‌ی دیگری ارسال نکرده و تا زمانی که پذیرش آن در مجله‌ی زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد فسا مشخص نشده است، آن را برای مجلات دیگر ارسال نکند.

۴- مقاله نباید قبلاً در هیچ نشریه‌ای چاپ شده باشد.

۵- نویسنده باید نشانی، شماره تماس و آدرس پست الکترونیکی خود را به صورت جداگانه در برگ ضمیمه ارسال نماید.

۶- مقاله باید نتیجه‌ی کاوش‌ها و پژوهش‌های علمی نویسنده یا نویسندگان باشد.

۷- مقاله دارای اصالت و ایده‌ی تازه باشد.

۸- در مقاله باید روش تحقیق علمی رعایت شود و از منابع معتبر و اصیل استفاده گردد.

۹- مقالات باید از نوع تحلیلی و نقد علمی باشد، بنابراین مقولاتی مانند ترجمه و گردآوری در حوزه‌ی کار این مجله قرار نمی‌گیرد.

توضیح: مقاله پس از دریافت، ابتدا در هیأت تحریریه بررسی و در صورت داشتن شرایط لازم، برای داوری ارسال می‌گردد. پس از وصول دیدگاه‌های داوران، نتایج آن در هیأت تحریریه مطرح می‌شود و در صورت کسب امتیازات کافی، پذیرش چاپ می‌گیرد.

ب) شرایط نگارش:

۱- ترتیب تنظیم مقاله:

۱-۱- عنوان که باید کوتاه و گویای محتوای مقاله باشد و با خط درشت و سیاه در وسط صفحه نوشته شود.

۱-۲- نام مؤلف یا مؤلفان هم‌راه با درجه‌ی علمی.

۱-۳- چکیده‌ی فارسی که دربردارنده‌ی مضامین اصلی مقاله است (حداکثر ۱۵۰ کلمه).

۱-۴- کلید واژه‌ی فارسی از ۴ تا ۸ کلمه.

۱-۵- مقدمه که شامل طرح موضوع و پیشینه‌ی تحقیق است و خواننده را برای ورود به بحث اصلی آماده می‌سازد.

۱-۶- متن اصلی شامل بحث و بررسی.

۱-۷- نتیجه‌گیری.

۱-۸- پانوشت (در صورت لزوم و بنابر مقتضای متن).

۱-۹- منابع.
۱-۱۰- چکیده‌ی انگلیسی که ترجمه‌ی چکیده‌ی فارسی است و در صفحه‌ای جداگانه نوشته و به ترتیب شامل عنوان مقاله، نام و نام خانوادگی نویسنده، مرتبه‌ی علمی وی، متن چکیده و کلید واژه‌های متن می‌شود.
۲- ارجاع نویسی:
۲-۱- ارجاعات درون متن: پس از متن ارجاعی و داخل پرانتز موارد زیر ذکر می‌شود: نام خانوادگی نویسنده، صفحه و سال. مانند: (زرین‌کوب، ۱۳۷۰:۲۶). در مورد منابع اینترنتی ذکر نام خانوادگی و تاریخ به روز شدن مقاله کافی است. مانند: (موحد، ۱۳۸۹/۲/۱۸)
۲-۲- ارجاعات منابع:
الف: ارجاع به کتاب: نام خانوادگی، نام نویسنده. سال انتشار (داخل پرانتز). نام کتاب (با حروف پررنگ)، نام مترجم یا مصحح، نوبت چاپ، شهر محل نشر: ناشر.
ب: ارجاع به مجله: نام خانوادگی، نام نویسنده. سال انتشار (داخل پرانتز). عنوان مقاله (داخل گیومه)، نام نشریه (با حروف پررنگ)، دوره / سال، جلد، شماره‌ی صفحات (از ص تا ص).
ج: ارجاع به مجموعه مقالات: نام خانوادگی، نام نویسنده. سال انتشار (داخل پرانتز). عنوان مقاله (داخل گیومه)، نام مجموعه مقالات (با حروف پررنگ)، نام و نام خانوادگی گردآورنده، شهر محل نشر: ناشر، شماره‌ی صفحات (از ص تا ص).
د: ارجاع به سایت‌های اینترنتی: نام خانوادگی، نام نویسنده. آخرین تاریخ به روز شدن (داخل پرانتز). عنوان موضوع (داخل گیومه)، ذکر واژه‌ی «منبع»، نشانه‌ی دونقطه، نشانی پایگاه اینترنتی با حروف لاتین از سمت چپ. مانند:
موحد، ضیاء. (۸۹/۲/۱۸). «از روی تئوری نمی‌توان شعر گفت»، منبع: http://www.fararu.com
ه: در مورد منابع انگلیسی به همان ترتیب منابع فارسی و از چپ به راست با حروف لاتین عمل می‌شود.
۳- مقاله باید حداکثر در بیست صفحه تنظیم شود و هر صفحه حداکثر دربردارنده‌ی بیست و سه سطر باشد.
۴- اسامی خاص و اصطلاحات لاتین بلافاصله پس از فارسی آن داخل پرانتز و در متن مقاله آورده شود.
۵- در نگارش مقاله اصل جدانویسی و در مورد واژگان با ساخت واحد استفاده از نیم فاصله رعایت شود، مانند: آنچه ← آن‌چه،
همراه ← هم‌راه، بهتر ← به‌تر، می خواهم ← می‌خواهم.

داوران این شماره:

دکتر محمدرضا اکرمی- دکتر محمدرضا امینی- دکتر مرتضی جعفری- دکتر سیدمحسن ساجدی‌راد- دکتر حسین خسروی- دکتر نجف جوکار- دکتر جواد دهقانیان- دکتر سمیرا رستمی- دکتر قاسم سالاری- دکتر اکبر صیادکوه- دکتر امین کریم‌نیا- دکتر مریم کهنسال-

فهرست

بازخوانی برخی ابهامات تاریخ بیهقی ۱۱
محمد علی آتش سودا

واکاوی بلاغی حکمت ۴۵۶ نهج البلاغه ۲۹
حامد تراویده

بازتاب باورهای عامه در فرهادنامه ۴۱
سودا خورشیدی، عاتکه رسمی، رحمان مشتاق مهر

کیخسرو؛ تعالی منجی‌گری در برابر شاهی با توجه به مکتب اسطوره‌شناسی یونگ ۶۱
علی زاهد، فریده آرامیده، سهیل جعفری

بررسی اشعار مدحی و مراثی میرزا احمد متولی باشی ۷۵
محمدرضا ضیا، سید احمد حسینی کازرونی، سید جعفر حمیدی

تأثیر ساختار زیبایی‌شناسانه‌ی شاهنامه‌ی فردوسی بر تیمورنامه‌ی هاتفی جامی ۹۹
نیلوفرسادات عبدالهی

بررسی زبان بدن در مراسم سوگواری در اشعار نظامی گنجوی ۱۲۵
ماندانا علیمی، مسعود پاکدل، سارا جاوید مظفری

شیوه‌های مناسب‌سازی داستان‌های اسطوره‌ای شاهنامه برای کودکان ۱۴۵
فاطمه فرزین، محمود طاووسی، مریم جلالی، مهدی ماحوزی

استعاره مفهومی تجارت در برخی غزل‌های حافظ ۱۶۳
فاطمه فقیه‌زاده، مهدی قائمی

جلوه‌های اندیشگانی رئالیسم سوسیالیستی در شعر سیاوش کسرایی ۱۸۳
لیلا قلی‌پوری

خوانش شعری از علی باباچاهی و شعری از عباس صفاری بر اساس نظریه‌ی استعاره‌ی مفهومی در سبک‌شناسی شناختی ۲۰۱
ابراهیم محبی، مظاهر نیکخواه، محمد حکیم‌آذر

بازتاب مدرنیسم درداستان‌های کوتاه تقی مدرسی ۲۲۱
فریبا ممبینی، منصوره تدینی، سیما منصوری، مسعود پاکدل

دو فصل‌نامه‌ی علمی-پژوهشی زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد فسا
س۱۱، ش۱ (پیاپی ۲۲)، بهار و تابستان ۱۳۹۹

بازخوانی برخی ابهامات تاریخ بیهقی

دکتر محمدعلی آتش‌سودا
دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد فسا، دانشگاه آزاد اسلامی، فسا، ایران

چکیده

مقاله‌ی حاضر به بررسی چند ابهام یا اشکال در قرائت **تاریخ بیهقی** اختصاص دارد. بیشتر نمونه‌های مورد بحث از زمره‌ی دشواری‌هایی هستند که مصححان و شارحان این کتاب بدان اشاره و برای رفع دشواری در قرائت متن، پیشنهادی ارائه کرده‌اند. مهمترین چاپ‌هایی که در این مقاله مورد بررسی قرار گرفته است عبارت است از: **تاریخ بیهقی** به تصحیح علی‌اکبر فیاض، تاریخ بیهقی به کوشش خلیل خطیب رهبر، **تاریخ بیهقی (تاریخ مسعودی)** به کوشش سعید نفیسی، **تاریخ بیهقی** به کوشش منوچهر دانش‌پژوه و **تاریخ بیهقی (دیبای دیداری)** به کوشش محمدجعفر یاحقی و مهدی سیدی. با توجه به اهمیت تصحیح مرحوم علی‌اکبر فیاض، در ذکر هر مورد ابتدا متن کتاب از نسخه‌ی مصحح ایشان آورده می‌شود و سپس توضیح وی و سایر شارحان تاریخ بیهقی (در صورتی که در مورد دشواری مذکور توضیحی داده باشند) بیان می‌گردد و سرانجام نیز نگارنده دیدگاه خود را ذکر می‌کند.

واژگان کلیدی: تاریخ بیهقی، ابوالفضل بیهقی، نثر بینابین، نثر کهن

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۷/۱۱/۱۷
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۸/۹/۱

Email: atashsowda@gmail.com

۱- مقدمه

تاریخ بیهقی یکی از مهم‌ترین آثار منثور فارسی است که از برخی جهات همچون واقع‌گرایی و رعایت موازین علمی در نگارش تاریخ منحصر به فرد است. این کتاب را ابوالفضل بیهقی دبیر دیوان رسالت غزنویان پس از بازنشستگی در نیمه‌ی دوم قرن پنجم هجری قمری (از ۴۴۸ به بعد) و در سی مجلد نوشت که متاسفانه از آن سی مجلد فقط شش مجلد (بخشی از مجلد پنجم تا آخر مجلد دهم) باقی مانده است. نثر **تاریخ بیهقی** شاخص نثر بینابین است که ویژگی اصلی آن داشتن خصوصیات نثر مرسل به اضافه‌ی برخی ویژگی‌های نثر فنی است اعم از عربیت و شعریت. نظر به اهمیت **تاریخ بیهقی** بسیاری از محققان ادبی به تصحیح و شرح آن همت گماشتند. مهم‌ترین تصحیحات و شرح‌های نوشته شده بر **تاریخ بیهقی** متعلق است به ادیب پیشاوری (۱۳۰۵ هجری قمری)، سعید نفیسی (۱۳۱۹)، علی‌اکبر فیاض و قاسم غنی (۱۳۲۴)، علی‌اکبر فیاض (۱۳۵۰)، شرح خطیب رهبر (۱۳۶۹) و یاحقی و سیدی (۱۳۸۸). از میان این تصحیحات و شرح‌ها، دو نسخه‌ی مصحح علی‌اکبر فیاض که به کوشش محمدجعفر یاحقی و در دانشگاه فردوسی مشهد چاپ شده و نیز نسخه‌ی مصحح یاحقی و سیدی معتبرتر از بقیه‌ی نسخه‌هاست.

در مقاله‌ی حاضر تلاش نگارنده بر آن بوده است که برخی ابهامات متن **تاریخ بیهقی** را طرح و در صورت امکان آن را برطرف کند. این نمونه‌ها غالبا از زمره‌ی مواردی است که مصححان و شارحان کتاب در باره‌ی آن گمانه‌زنی کرده و بعضا به نتایجی هم رسیده‌اند. با توجه به اهمیت تصحیح فیاض و پیش‌کسوتی وی در تصحیح و توضیح **تاریخ بیهقی**، نسخه‌ی مصحح ایشان اساس مقاله‌ی حاضر قرار گرفته و در صورت وجود توضیحاتی در مورد اشکال محل بحث، یادداشت‌های مصححان دیگر هم ذکر شده است. در پایان هر بخش نیز نگارنده نظر خود را با توجه به قرائن و شواهدی که از متن درک کرده است، باز می‌گوید. در ارجاع به **تاریخ بیهقی** و تصحیحات یا شروح آن نیز به این شیوه عمل شده است که هر جا از متن کتاب نقل قول می‌شود، نسخه‌ی مصحح فیاض مد نظر بوده است. در این موارد نیز نام کتاب و شماره‌ی صفحه ذکر می‌شود. در ارجاع به شروح و تصحیحات دیگر و برای مشخص شدن تمایز میان آن‌ها، به ذکر نام نویسنده و شماره صفحه بسنده شده است.

۲- بحث و بررسی

۲-۱- متن: «و نماز دیگر این قوم نزدیک امیر محمد رسیدند و چون ایشان را به جمله نزدیک خویش دید، خدای عزّوجلّ را سپاس‌داری کرد و حدیث سوزیان فراموش کرد. و

حاجب نیز در رسید و دورتر فرود آمد و احمد ارسلان را فرمود تا آنجا بند کردند و سوی غزنین بردند تا سرهنگ کوتوال بوعلی او را به مولتان فرستد چنان که شهربند باشد. و دیگر خدمتکاران او را گفتند چون ندیمان و مطربان که هر کس پس شغل خویش روید که فرمان نیست که از شما کسی نزدیک وی رود. عبدالرحمن قوّال گفت: دیگر روز پراگنده شدند و من و یارم دزدیده با وی برفتیم و ناصری و بغوی که دل یاری نمی‌داد چشم از وی برداشتن. و گفتم وفا را تا قلعت برویم و چون وی را آنجا رسانند بازگردیم. چون از جنکل‌آباد برداشتند و نزدیک کور و الشت رسیدند، از چپِ راه قلعت مندیش از دور پیدا آمد. راه بتافتند و بر آن جانب رفتند و من و این آزادمردِ با ایشان می‌رفتیم تا پای قلعت. قلعه‌ای دیدیم سخت بلند و نردبان‌پایه‌های بی حد و اندازه چنان که بسیار رنج رسیدی تا کسی بر توانستی شد. امیر محمد از مهد به زیر آمد و بند داشت با کفش و کلاه ساده و قبای دیبای لعل پوشیده و ما وی را بدیدیم و ممکن نشد خدمتی یا اشارتی کردن. گریستن بر ما افتاد، کدام آب دیده که دجله و فرات چنانکه رَوَد. براندند ناصری و بغوی که با ما بودند. و یکی بود از ندیمان این پادشاه و شعر و ترانه خوش گفتی. بگریست و پس بر بدیهه نیکو گفت: ای شاه! چه بود این که تو را پیش آمد/ دشمنت هم از پیرهن خویش آمد/ از محنت‌ها محنت تو بیش آمد/ از مُلک پدر بهر تو مندیش آمد.» (تاریخ بیهقی، ص ۹۸)

مطابق نظر تمام مصححان و شارحان **تاریخ بیهقی** عبارات بالا از جمله بخش‌های دشوار و مبهم این تاریخ است. عمده‌ی این دشواری و ابهام هم به دو مورد مربوط است: اول اسامی «ناصری» و «بغوی» و دوم جملات انتهایی این بخش در مورد گریستن این دو شخصیت. ما در زیر ابتدا توضیح مصححان و شارحان **تاریخ بیهقی** و سپس دیدگاه خود را ذکر می‌کنیم.

سعید نفیسی در تعلیقات این بخش از تصحیح خود و در مورد ناصری و بغوی چنین می‌گوید: «گویا هر دو واو زائد است و باید چنین خواند: "رفتیم، ناصری بغوی." و ناصری بغوی، هر دو نام یک تن بوده است چنان که پس از این معلوم می‌شود که به جز عبدالرحمن قوّال و ناصری بغوی دیگر کسی همراه امیر محمد نرفته است.» (نفیسی، ص ۷۶) نفیسی در مورد ابهام جملات آخر این بخش چیزی نگفته است، اما از واو عطفی که بعد از واژه‌ی «رود» و بین دو قلاب گذاشته مشخص است که عبارت برای وی نیز دارای ابهام بوده است: «کدام آب دیده؟ که دجله و فرات، چنانکه رود، [و] براندند ناصری و بغوی که با ما بودند.» (همان)

علی‌اکبر فیاض با ذکر دیدگاه نفیسی تقریبا نظر او را تایید می‌کند و پس از آن که احتمال می‌دهد تحریف‌هایی از سهو ناسخان در این بخش راه یافته باشد، چنین می‌نویسد:

«ناصری بغوی (به نظر من مناسب‌تر است ناصر بغوی یعنی اسم کوچک و صفت نسبی به رسم معمول) عطف بیان کلمه‌ی یار است نه شخص دیگری.» فیاض در ادامه به طرح اشکالات این خوانش و رفع آنها می‌پردازد و می‌گوید: «اشکال عمده‌ی این فرض در عبارت آخر داستان است. موضوع گریه و شعر که علاوه بر آن که ناصری و بغوی را با واو عطف نوشته‌اند فعل‌های مربوط به آن را هم به صیغه‌ی جمع ذکر کرده‌اند. (آورده‌اند، بودند) و بنابراین تعداد همراهان به چهار می‌رسد و اگر عبارت بعد از آن را هم که می‌گوید: "و یکی بود از ندیمان الخ" جمله‌ی استینافی و مستقلی بدانیم، باز یک تن دیگر هم بر عده افزوده می‌شود. ولی به نظر من در گزارش گریه کلمه‌ی "براندند" محرّف "براندیم" است و جمله‌ی "و یکی بود" در اصل "و او یکی بود" است و ضمیر راجع به همان ناصر بغوی بر روی هم بدین صورت: "گریستن بر ما افتاد، کدام آب دیده که دجله و فرات چنان که رود براندیم. ناصر بغوی و او یکی بود از ندیمان این پادشاه و شعر و ترانه خوش گفتی- بگریست و پس بر بدیهه‌ی نیکو گفت الخ." نظیر این جمله‌ی معترضه را در صفحه‌ی ۱۲۶ سطر ۵ می‌بینید: "و جالینوس و او بزرگتر حکمای عصر خویش بود الخ." خلاصه‌ی این فرض‌ها و احتمال‌ها آن که تعداد این همرهان دو تن است: استاد عبدالرحمن و یارش یعنی دوست و رفیقش به نام ناصر بغوی، و حداکثر سه تن: استاد و یارش و به علاوه‌ی ناصر بغوی، ندیم شاعر. در این فرض اخیر می‌توان گفت که مراد استاد از کلمه‌ی "یار" همکار و توام حرفه‌ای او بوده است یعنی یک تن از قوّالان و مطربان که با او کار می‌کرده است. والله اعلم.» (فیاض، تعلیقات تاریخ بیهقی، ص ۹۸)

خطیب رهبر که شرحی معروف بر لغات و دشواری‌های **تاریخ بیهقی** نوشته است، فقط حاشیه‌های نفیسی و فیاض در مورد زائد بودن واو عطف بین «ناصری» و «بغوی» و ابهام این بخش را ذکر کرده و خود توضیحی نداده است.

دانش‌پژوه نیز توضیح چندانی در باره‌ی این بخش نداده است و فقط ذیل فعل «براندند» نوشته است: «مبالغه در گریستن.» وی نیز همچون فیاض بعد از این فعل نقطه گذاشته و آن را از ادامه‌ی جمله جدا کرده است. (دانش‌پژوه، ص ۱۲۱)

یاحقی و سیدی هم بعد از واژه‌ی «فرات» نقطه گذاشته و آن را از فعل «براندند» جدا کرده‌اند. (یاحقی و سیدی، ص ۱۱۴)

این دو محقق در وبراست نهایی نسخه‌ی خود و در توضیح «ناصری و بغوی» به پیروی از فیاض آن دو را یک تن دانسته و فقط نام این فرد را «ناصریِ بغوی» ضبط کرده‌اند. در مورد عبارت آخر هم گفته‌اند: «براندند: جمله خالی از ابهام نیست. ظاهرا باید جمله‌ی اخیر را از قول بیهقی فرض کنیم که در توصیف گریه‌ی آن‌ها می‌گوید: کدام گریه؟ که دجله و

فرات از دیدگان براندند. یاحقی و سیدی نیز هم بعد از واژه‌ی «فرات» نقطه گذاشته و آن را از فعل «براندند» جدا کرده‌اند. به جز آن تصحیح دیگری در متن اعمال کرده‌اند و ان تبدیل فعل جمع «بودند» به «بود» است. (رک: تاریخ بیهقی به کوشش یاحقی و سیدی، ص ۸۷۵)

در تمام موارد فوق به جز ابهامات اصلی، ایراد دیگری نیز وجود دارد که مربوط به مبهم و ابتر ماندن جمله‌ی «براندند ناصری و بغوی که با ما بودند» و معنای نهایی آن است. اکنون و با در نظر گرفتن دیدگاه کسانی که بر این قسمت شرحی نوشته‌اند، به بررسی ابهام این عبارت می‌پردازیم و صحبت را از آخر این بند و جمله‌ی مربوط به «گریه» شروع می‌کنیم که به گمان نگارنده هیچ مشکلی ندارد و فقط باید نقطه را از بعد از فعل «رود» و یا «براندند» در متن برداریم و کل جمله‌ی آخر را با در نظر گرفتن ساختاری پیوسته بخوانیم که در این صورت عبارت چنین می‌شود: «گریستن بر ما افتاد، کدام آب دیده؟ که دجله و فرات چنانکه رَوَد براندند ناصری و بغوی که با ما بودند.» در این عبارت، فاعل فعل جمع «براندند» دو فرد «ناصری» و «بغوی» هستند و معنای عبارت هم با لحاظ مفعول قرار دادن «دجله و فرات» برای فعل «براندند» چنین است: «ما شروع به گریه کردیم. کدام گریه!؟ که از فراوانی گریه، گویی که ناصری و بغوی رود دجله و فرات را آنچنان که روان باشند از چشمان خود روان کردند.» البته متن را به شکل دیگری هم می‌توان خواند که در منظور نهایی تغییری ایجاد نمی‌کند و آن شکل این است که بر خلاف نظر شارحان، واژه‌ی «رود» را به جای فعل، اسم و معادل رودخانه فرض کنیم. در این صورت هم معنای جمله با فرض حذف یک فعل به قرینه‌ی معنوی بعد از واژه‌ی «فرات» چنین می‌شود: «ما شروع به گریه کردیم. گریه نبود بلکه دجله و فرات بود. به گونه‌ای که ناصری و بغوی که با ما بودند از چشمان خود رودخانه روان کردند.» نگارنده خود این شکل را بیشتر می‌پسندد، چرا که فعل مفرد «رَوَد» با دو فاعل «دجله» و «فرات» تناسب چندانی ندارد.

اکنون و با فرض صحت قرائت فوق که به گمانم در عین درستی، مشکلات و تغییرات بسیار زیاد قرائت نفیسی و فیاض و یاحقی و سیدی را هم نیاز ندارد، می‌توان نتیجه گرفت که ناصری و بغوی هم دو تن هستند و نه یک تن، چرا که فعلی که برای آن‌ها آمده جمع است و نه مفرد. می‌ماند این اشکال که راوی عبارت فوق که عبدالرحمن قوّال است در ابتدای پاراگراف گفته است: «دیگر روز پراگنده شدند و من و یارم دزدیده با وی برفتیم و ناصری و بغوی.» ایرادی که نفیسی و فیاض و خطیب رهبر در این عبارات دیده‌اند این است که عبدالرحمن قوّال در ادامه گفته است که همراه با یارش امیر محمد را تعقیب می‌کرده است و نه کسی دیگر: «راه بتافتند و بر آن جانب رفتند و من و این آزادمرد با

ایشان می‌رفتیم» و نتیجه گرفته‌اند که در این صحنه، فقط دو نفر (عبدالرحمن قوّال و یارش) شرکت داشته‌اند نه چهار نفر یا پنج نفر. اما متن کلیدی دارد که نشان می‌دهد عبدالرحمن قوّال در این گزارش مرتکب سهوی نشده است و آن صفت «آزادمرد» است که برای یارش آورده است. توضیح این که به قرینه‌ی این صفت می‌توان گفت که ناصری و بغوی به احتمال زیاد نه آزادمرد که غلام یا بنده بوده‌اند و از این رو این دو نفر در محاسبه‌ی نفرات تعقیب‌کننده در چشم عبدالرحمن قوّال بی‌اهمیت بوده و یا نادیده گرفته شده‌اند. اگر اطلاق صفت «آزادمرد» بر یار عبدالرحمن قوّال را نه به خاطر آزاد بودن وی در مقابل مفهوم غلامی، که به دلیل جوانمردی او در همراهی شاه معزول بدانیم هم، باز می‌توان اشکال فوق را به طریقی دیگر برطرف کرد و گفت: عبدالرحمن قوّال در ذکر ندیمان مشایعت‌کننده‌ی امیرمحمد خود و یارش را در رده‌ی اول قرار داده و سه نفر دیگر (ناصری و بغوی و شاعر دو بیت پایانی را) که از نظر دوستی با وی یا رتبت در دربار امیر محمد غریب‌تر بوده‌اند در رده‌ی دوم. چندان هم در بند تعداد نفرات نبوده و بیشتر به حال و هوای تراژیک این وداع نظر داشته است.

۲-۲- متن: «من از خواجه بونصر شنیدم که خواجه احمد مرا گفت که: این ترک بدگمان شد که گربز و داهی است و چنین چیزها بر سر او بنشود. و دریغ اریارق که اقلیمی ضبط توانستی کرد جز هندوستان و من ضامن او بودمی.» (تاریخ بیهقی، ص ۲۳۹)

این عبارت مربوط به زمانی است که سلطان مسعود، سالار سابق هندوستان یعنی اریارق را که به قول بیهقی، چُربک احمد حسن میمندی را خورده و از هندوستان به امید نواخت سلطان مسعود به دربار وی آمده است، دستگیر کرده است. البته اریارق در ابتدا مورد لطف و عنایت سلطان قرار می‌گیرد، اما پس از مدتی و به خاطر پاپوش‌های اهل دربار از یک سو و هراس از قدرت گرفتن تدریجی وی از سوی دیگر، سرانجام مسعود دستور می‌دهد او را دستگیر کنند. پس از توقیف اریارق، احمد حسن میمندی با بونصر مشکان خلوت کرده و در این ملاقات عبارات فوق را بر زبان می‌آورد. محل بحث جمله‌ی «و دریغ اریارق که اقلیمی ضبط توانستی کرد جز هندوستان» است.

عموم شارحان در مورد این جمله چیزی نگفته‌اند شاید از آن رو که ابهامی در آن ندیده‌اند، اما خطیب رهبر این جمله را مبهم ارزیابی کرده و می‌گوید: «جز: ظاهرا مصحف "چو" یا "چون" است.» (خطیب رهبر، ص ۲۸۸) به این ترتیب مطابق نظر خطیب رهبر معنی جمله این است: دریغ اریارق که کفایت اداره‌ی اقلیمی چون هندوستان را داشت.

با کمی جستجو در صفحات قبلی **تاریخ بیهقی** و خواندن ماجرای اریارق و رابطه‌ی او با سلطان محمود و استقرارش در هند اشکالی که خطیب رهبر بر جمله وارد کرده است بر

طرف می‌شود. بنابر شواهدی که بیهقی از زبان خود احمد حسن میمندی به دست می‌دهد، اریارق مردی «با دندان» (تاریخ بیهقی، ص ۲۷۵) بوده و در زمان سلطان محمود به سالاری هندوستان منصوب شده و در آن سرزمین به اقتدار بالایی دست یافته و اسم و رسمی برای خود به هم زده تا آنجا که علیرغم احضار از سوی سلطان، از آمدن استکاف ورزیده است: «از این مرد آنجا تعدّی‌ای و تهوّری رفت و نیز وی را آنجا بزرگ‌نامی افتاد و آن را تباه گردانید بدانکه امیر ماضی وی را بخواند و وی در رفتن کاهلی و سستی نمود.» (همان، ص ۲۳۲) اما بعد از شروع سلطنت مسعود، احمد حسن میمندی که خود در هند در زندان بوده است، آزاد و عازم دربار مسعود می‌شود و همان گونه که گفتیم سر راه بازگشت خود به دربار مسعود، اریارق را هم با چرب‌زبانی راضی به آمدن به نزد سلطان می‌کند. احمد حسن میمندی پس از دیدار با سلطان مسعود و در مقام مناصحت به وی گوشزد می‌کند که دیگر نباید اریارق را به هندوستان بازفرستد، چرا که احتمال می‌دهد وی دوباره سرکشی کند: «اگر هندوستان به کار است، نباید که نیز اریارق آنجا شود.» (همان، ص ۲۲۹) احمد حسن میمندی در عین حال اعتقاد داشته که اریارق سردار لایقی است، اما سیر حوادث نهایتا به اینجا ختم می‌شود که سلطان مسعود اریارق را فرو می‌گیرد. پس از فروگرفتن وی، احمد حسن میمندی و بونصر مشکان با هم خلوت می‌کنند و در گفتگو با هم، احمد حسن میمندی عبارت فوق را بر زبان می‌آورد. اکنون و پس از کنار هم نهادن این قرائن منظور خواجه احمد حسن میمندی از جمله‌ای که محل بحث است مشخص می‌شود. به نظر وی اریارق فرد لایقی بوده و می‌توانسته هر اقلیمی را اداره کند و خودش نیز ضامن وفاداری وی می‌شده، «به جز» هندوستان که به خاطر پایگاه نیرومند اریارق در آنجا، سرکشی مجدد وی از دربار غزنوی بسیار محتمل بوده و بنابراین سالاری وی در آنجا به صلاح نبوده است. در نتیجه متن به همین شکل و با قرائت «جز» در معنی حرف استثنا درست است و نیازی به تصحیح آن نیست.

۲-۳- متن: «امیر در مهد بنشست و پیل براندند و همگان بزرگان پیاده ایستاده تا خدمت کنند و چون پیدا آمد خدمت کردند. به در طارم رسیده بود. چون خواجه احمد را ندید گفت: خواجه نیامده است؟ بونصر مشکان گفت: روز آدینه بوده است و دانسته بوده است که خداوند رای شکار کرده است. مگر بدان سبب نیامده است. حاجب بلگاتگین رقعه پیش داشت که خواجه شبگیر این رقعه فرستاده است ... امیر چون رقعه بخواند، بنوشت و به غلامی خاصه داد ... پس حاجب بلگاتگین را به نزدیک پیل خواند و به ترکی با وی فصلی چند بگفت و حاجب بازگشت. و امیر بونصر مشکان را بخواند. نقیبی بتاخت و وی به دیوان بود. گفت: خداوند می‌بخوانَد. و وی برنشست و بتاخت و به امیر رسید و لختی براند. فصلی

چند سخن گفتند و امیر وی را باز گردانید.» (تاریخ بیهقی، ص ۱۷۶)

این قسمت از کتاب **تاریخ بیهقی** مربوط به داستان «فقیه بوبکر حصیری» است. ماجرا از اینجا شروع می‌شود که وی به یکی از ندیمان احمد حسن میمندی که تازه به وزارت منصوب شده است، توهین می‌کند و احمد حسن هم از سلطان می‌خواهد که او را تنبیه کند. سلطان که حصیری را دوست دارد، به ظاهر دست احمد حسن میمندی را باز می‌گذارد تا بوبکر حصیری را شلاق بزند، اما بونصر مشکان را نزد احمد حسن می‌فرستد تا چه با انذار و چه با خواهش برای حصیری شفاعت کند. احمد حسن میمندی هم پس از کمی اکراه می‌پذیرد و غائله ختم می‌شود. مشخص است که در این قسمت از **تاریخ بیهقی** یک ناهمگونی وجود دارد و آن این است که در روز جمعه‌ای که احمد حسن برای سلطان مسعود رقعه فرستاده است، سلطان مسعود عازم شکار است. وقتی سلطان سراغ احمد حسن میمندی را می‌گیرد، بونصر مشکان نزد سلطان حاضر است و برای توجیه غیبت احمد حسن میمندی می‌گوید که چون می‌دانسته شما عازم شکار هستید نیامده است. پس از خواندن رقعه‌ی احمد حسن میمندی و روشن شدن علت غیبت وی، سلطان مسعود دوباره بونصر مشکان را می‌خواند، اما این بار بیهقی می‌گوید که بونصر در دیوان رسالت است و نقیبی می‌تازد و وی را به حضور مسعود می‌خواند. مشخص است که بونصر نمی‌تواند در عین حال هم در حضور سلطان بوده باشد و هم در دیوان و یقینا بیهقی در اینجا مرتکب سهوی شده است که احتمالا ناشی از نگارش **تاریخ بیهقی** به شکل تکه تکه و از روی یادداشت‌های پراکنده‌ای است که وی از حوادث جمع می‌کرده است. البته هیچیک از مصححان تاریخ بیهقی به وجود این خطا اشاره نکرده‌اند، شاید بدان جهت که در متن اصلی فاصله‌ی سطور میان این دو بخش زیادتر از چیزی است که در نقل قول کوتاه‌شده‌ی نگارنده ذکر شده است.

۲-۴- متن: «و وزیر بوسهل زوزنی با وزیر حسنک معزول سخت بد بود که در روزگار وزارت بر وی استخفاف‌ها کردی.» (تاریخ بیهقی، ص ۹۰)

فیاض در مورد این عبارت می‌گوید: «وزیر بوسهل، به احتمال قوی کلمه‌ی "وزیر" غلط نسخه‌هاست چون این مرد وزیر نبوده است. احتمال این که نویسنده به طنز او را به این لقب خوانده باشد، بسیار بعید است.» (فیاض، ص ۹۰)

یاحقی و سیدی نوشته‌اند: «بوسهل هیچگاه وزیر نبوده است. شاید به دلیل آنکه رییس دیوان عرض بوده، بیهقی این لقب را توسعا برای او به کار برده است.» (یاحقی و سیدی، ص ۱۰۵)

خطیب رهبر همان توضیح فیاض را نقل کرده است و نفیسی و دانش‌پژوه در این مورد

چیزی ننوشته‌اند.

به گمان نگارنده متن صحیح است و کاربرد صفت «وزیر» برای بوسهل، به قرائنی که در ادامه می‌آید اشکالی ندارد. توضیح آن که عبارت فوق مربوط به زمانی است که سلطان مسعود تازه سلطنت را بر دست گرفته، اما هنوز احمد حسن میمندی به وزارت منصوب نشده است و بنابراین دربار غزنوی بدون وزیر است. در آغاز این دوره‌ی فترت، بوسهل زوزنی، ندیم قدیم مسعود از زندان آزاد می‌شود و نزد وی می‌آید و اعتبار وی آنقدر نزد مسعود زیاد است که بلافاصله سلطان با وی خلوتی می‌کند که از نماز دیگر تا نیم‌شب طول می‌کشد. (رک: تاریخ بیهقی، ص ۶۰) امیر بر وی اقبالی بزرگ می‌کند و خدمتکاران به چشمی دیگر به بوسهل می‌نگرند و هوس‌هایی که در سر می‌پختند به آمدن بوسهل می‌شکنند. بیهقی با تشبیه بوسهل زوزنی به موسی و سایر بزرگان به جادوگران این شعر را در ذکر حشمت وی می‌آورد: «اذا جاءَ موسی و اَلقَی العَصا/ فقَد بَطَل السّحرُ و السّاحرُ» (رک: همان، ص ۶۱) بوسهل به تدریج انجام کلیه‌ی امور دربار را در دست می‌گیرد، تا آنجا که بیهقی در وصف موقعیت او می‌گوید: «کار و بار همه او داشت و مصادرات و مواضعات مردم و خریدن و فروختن همه او می‌کرد.» (رک: همان، ص ۱۶۴) بیهقی در ادامه از بوسهل با صفت «شبه وزیر» یاد می‌کند که نشان می‌دهد کاربرد صفت «وزیر» در عبارت مورد بحث نیز درست است: «و مرد به شبه وزیری گشت و سخن امیر همه با وی می‌بود و باد طاهر و از آن دیگران همه بنشست و مثال در هر بابی او می‌داد و حشمتش زیادت می‌شد.» (همان) از سوی دیگر احمد حسن میمندی در گفتگو با بونصر دو بار به وزارت غیررسمی بوسهل اشاره می‌کند: «خواجه گفت: چنین است که می‌گوید اما اینجا وزرا بسیار می‌بینم.» (تاریخ بیهقی، ص ۱۶۶) جای دیگر: «این کشخانک و دیگران چنان می‌پندارند که اگر من این شغل در پیش گیرم، ایشان را این وزیری پوشیده کردن برود.» (همان، ص ۱۶۷)

۲-۵- متن: «از خداوند در این باب نامه توان نبشت چنان که بدگمانی آلتونتاش زائل شود هرچند به درگاه نیاید، اما باری با مخالفی یکی نشود و شرّی نانگیزد و من بنده نیز نامه بتوانم نبشت و آیینه فرا روی او بتوانم داشت و بدانکه مرا در این کار ناقه و جملی نبوده است، سخن من بشنود و کاری افتد.» (تاریخ بیهقی، ص ۳۱۳)

محل بحث معنای ترکیب «بدانکه» در اواخر عبارت است.

فیاض در مورد این ترکیب نوشته است: «و بدانکه مرا، کذا در DN، بقیه: و بداند که. شاید: و چون بداند که.»

خطیب رهبر فقط معنی کنایه‌ی «ناقه و جملی نداشتن» را ذکر کرده است. (خطیب رهبر، ص ۵۷۲)

دیگر شارحان در این مورد چیزی ننوشته‌اند.

ضبط واژه مطابق نسخه‌های معتبری که فیاض در دست داشته مطابق متن است یعنی «بدانکه»، اما چون معنا برای فیاض مشخص نبوده به این نتیجه رسیده که شاید متن «و چون بداند که» بوده است. اما متن به همین صورت صحیح است و معنای «بدانکه» مطابق قرائنی که از بافت متن به دست می‌آید و در سایر جاهای تاریخ بیهقی نیز دیده می‌شود، «به این دلیل که» است نه «چون بداند که.» ابتدا باید گفت که کنایه‌ی «در کاری ناقه و جملی نداشتن» که احمد حسن میمندی بر زبان آورده است، به معنای ذینفع نبودن و بی‌تقصیر بودن است. دیگر این که اینجا جایی است که سلطان مسعود با احمد حسن میمندی و بونصر مشکان خلوت کرده است و در این خلوت ماجرای بدگمان شدن آلتونتاش (سالار خوارزم از طرف غزنویان) به رفتار مسعود و توطئه‌های بوسهل را مطرح می‌کند. فاعل عبارت هم احمد حسن میمندی است. وی برای رفع سوءتفاهم میان مسعود و آلتونتاش می‌گوید که نامه‌ای به آلتونتاش خواهد نوشت و حقایق را به وی خواهد گفت و آلتونتاش نیز «به این دلیل که» می‌داند احمد حسن در این قضایا ذینفع نیست و غرضی ندارد، سخن وی را خواهد پذیرفت. نهایت اینکه احمد حسن می‌گوید: «من نامه‌ای به آلتونتاش می‌نویسم و حقایق را برای وی باز می‌گویم و به این دلیل که در این ماجرا سود و ضرری نصیب من نیست، آلتونتاش سخنم را باور خواهد کرد و کارِ درست انجام خواهد گرفت.»

در مورد کاربرد ترکیب «بدانکه» در سایر قسمت‌های **تاریخ بیهقی** باید گفت که بیهقی این ترکیب را مکررا و به معانی مختلفی از جمله به معنی مورد نظر ما به کار برده است. مثلا در داستان بر **دار کردن حسنک وزیر** و در بیان لزوم به دار زدن وی از زبان سلطان مسعود نیز «بدانکه» به معنای «به دلیل آن که» به کار رفته است: «اما در اعتقاد این مرد سخن می‌گویند بدانکه خلعت مصریان بستد به رغم خلیفه.» (**تاریخ بیهقی**، ص ۱۹۲) نمونه‌ی دیگر: «از این مرد آنجا تعدّی‌ای و تهوّری رفت و نیز وی را آنجا بزرگ‌نامی افتاد و آن را تباه گردانید، بدانکه امیر ماضی وی را بخواند و وی در رفتن کاهلی و سستی نمود.» (همان، ص ۲۳۲)

این هم نمونه‌ای از کاربرد «بدانکه» به معنی «به این ترتیب که»: «او را فدای این کار باید کرد بدانکه بفرماید تا او را بنشانند که وی دو تدبیر و تعلیم بد کرد.» (همان، ص ۳۱۲)

۲-۶- متن: «سلطان مسعود رضی‌الله عنه خلوت کرد با وزیر و آن خلوت تا نماز پیشین بکشید و گروهی از بیم خشک می‌شدند و طبلی بود که زیر گلیم می‌زدند و آواز پس از آن بر آمد و منکر برآمد.» (تاریخ بیهقی، ص ۱۷۰)

مورد بحث جمله‌ی «و طبلی بود که زیر گلیم می‌زدند» است. یاحقی و سیدی فقط

معنای کنایه را نوشته‌اند: «کنایه از پنهان کردن امری که به غایت آشکار باشد.» (یاحقی و سیدی، ص ۱۷۰) این معنا (کوشش برای پنهان کردن کاری که خیلی آشکار است) از سیاق جمله قابل درک است، اما فاعل آن برای خطیب رهبر مشخص نبوده است و به همین دلیل در توضیح این عبارت گفته است: «آن گروه خیال‌هایی در سر داشتند و به گمان خود چیزی می‌گفتند، ولی پس از این خلوت معلوم شد که شاه و وزیر چه خواهند کرد.» (خطیب رهبر، ص ۳۳۳) یعنی خطیب رهبر، فاعلِ کنایه را «گروه» فرض کرده و مفهوم آن را «به گمان خود چیزی می‌گفتند» دانسته است. علت این اشتباه نیز عطف جمله‌ی «طبلی بود که زیر گلیم می‌زدند» به جمله‌ی «گروهی از بیم خشک می‌شدند» با واو عطف است. اما مشخص است که فاعل این کنایه نه اهل دربار که سلطان مسعود و وزیر احمد حسن میمندی هستند و مفهوم جمله نیز چنین است: «درست است که سلطان مسعود و احمد حسن میمندی خلوت کرده بودند، اما این خلوت مثل طبل زدن زیر گلیم بود و نتیجه‌اش بعدها معلوم شد.» توضیح آن که بیهقی در ادامه می‌گوید: «نه آن که من و یا جز من بر آن واقف گشتندی بدانچه رفت در آن مجلس، اما چون آثار ظاهر می‌شد از آنچه گروهی را شغل‌ها فرمودند و خلعت‌ها دادند و گروهی را برکندند و قفا بدریدند و کارها پدید آمد، خردمندان دانستند که آن همه نتیجه‌ی آن یک خلوت است. « (تاریخ بیهقی، ص ۱۷۰)

در مورد تفاوت فاعل دو جمله‌ای که با واو عطف به هم پیوسته‌اند، هم خوانندگان **تاریخ بیهقی** می‌دانند که این نوع عطف جزء ویژگی‌های سبکی بیهقی است و در نثر وی سابقه دارد. مثلا در عبارت زیر که مربوط به پایان گفتگوی سلطان مسعود و بونصر مشکان برای پذیرش ریاست دیوان رسالت از سوی بونصر مشکان است، فاعل جمله‌ی اول بونصر مشکان و فاعل جمله‌ی دوم سلطان است و حال آن که دو جمله با واو عطف به هم وصل شده‌اند: «وی (بونصر) رسم خدمت به جا آورد و (سلطان) با اعزاز و اکرام تمام وی را به دیوان رسالت فرستاد.» (تاریخ بیهقی، ص ۹۱)

۲-۷- متن: «خواجه زمانی اندیشید و بد شده بود با این احمد بدان سبب که از وی قصدها رفت بدان وقت که خواجه مرافعه می‌داد و نیز کالای وی می‌خرید به ارزان‌تر بها.» (تاریخ بیهقی، ص ۲۷۳)

منظور از «خواجه» در عبارت فوق خواجه احمد حسن میمندی و منظور از «احمد» احمد ینالتگین است که یکی از بزرگان دربار مسعود است و سلطان پس از فرو گرفتن اریارق او را برای سالاری هندوستان انتخاب کرده است. در این قسمت سلطان مسعود در حال رایزنی با احمد حسن میمندی در مورد تصمیم خود است. مورد بحث جمله‌ی «کالای

وی می خرید به ارزان‌تر بها»ست. فاعل این جمله احمد ینالتگین است، **هرچند** که جمله معطوف به جمله‌ای است که فاعلش احمد حسن میمندی است و ما در باره‌ی تغییر فاعل در جملات معطوف در نثر بیهقی قبلا سخن گفتیم. در توضیح جمله‌ی مورد بحث یعنی «کالای وی می‌خرید به ارزان‌تر بها» باید گفت که هیچیک از شارحان بیهقی در مورد آن سخنی نگفته‌اند. (رک فیاض، ص ۲۷۳ و خطیب رهبر، ص ۴۱۷ و یاحقی و سیدی، ص ۳۱۵ و نفیسی، ص ۳۱۸ و دانش‌پژوه، ص ۴۲۵) البته در زبان فارسی کنایه‌ی معروف و مشخص «ارزان خریدن و گران فروختن» وجود دارد که دو جزء آن یعنی «ارزان خریدن» و «گران فروختن» در متون قدیم با هم و جدا از هم به کار می‌رفته و مفهوم «ارزان خریدن» هم در دهخدا معادل «استرخاص» آمده است. (دهخدا، ذیل واژه) در عبارت مورد بحث، احمد حسن میمندی به یاد می‌آورد رفتار ناصواب احمد ینالتگین را در زمانی که احمد حسن میمندی مورد غضب سلطان محمود واقع شد و در نتیجه سلطان وی را عزل کرد و به حبس فرستاد. در موارد اینچنینی، اموال فرد فروگرفته شده به نفع خزانه‌ی سلطان مصادره می‌شده است، اما بخشی از این مال نیز به درباریان بخشیده می‌شد چنان که پس از فرو گرفتن اریارق، تعدادی از غلامان وی به غازی و سایر حاجبان بخشیده می‌شود: «و آنچه غلامانش بودند خیاره در وثاق‌ها کردند و آنچه میانه بود، سپاهسالار غازی و حاجبان را بخشید.» (تاریخ بیهقی، ص ۲۳۸) در هنگامه‌ی فرو گرفتن بزرگان، کسانی که حقی از آنان نیز ضایع شده بوده، مدعی اموال فرد فروگرفته می‌شدند چنان که احمد عبدالصمد در هنگام فرو گرفتن احمد حسن میمندی، مدعی وی می‌شود: «وی قصه‌ها کرد در معنی کالای وی بدان وقت که مرافعه و مصادره افتاد.» (تاریخ بیهقی، ص ۳۰۷) مشخص است که احمد حسن میمندی در هنگامی که مورد غضب سلطان محمود قرار می‌گیرد و دستگیر می‌شود، مدعیان زیادی داشته است که یکی از آنان همین احمد ینالتگین است که در عبارت مورد بحث ما هم حضور دارد. در اینجا احمد حسن میمندی به یاد می‌آورد که چگونه به هنگام فرو گرفته شدن از سوی سلطان محمود، احمد ینالتگین از فرصت استفاده کرده و مدعی اموال وی شده و احتمالا برخی اموال وی را به قیمتی ارزان تصاحب کرده است.

۲-۸- متن: «اما یک چیز بر دل ما ضجرت کرده است و می‌اندیشیم که نباید که حاسدان دولت را که کار این است که جهد خویش می‌کنند تا که برود و اگر نرود دل‌مشغولی‌ها می‌افزایند چون کژدم که کار او گزیدن است بر هر چه پیش آید، سخنی پیش رفته باشد و ندانیم آنچه به دل ما آمده است، حقیقت است یا نه.» (تاریخ بیهقی، ص ۱۱۱)

مورد بحث معنای فعل «برود» و «نرود» در جمله‌ی «تا که برود و اگر نرود...» در

عبارت فوق است. فیاض در پانویس این بخش فقط نسخه بدل‌ها را ذکر کرده و با وجود آنکه مشخص است جمله برای وی ابهام داشته، توضیحی نداده است. (رک همان) یاحقی و سیدی در توضیح این بخش نوشته‌اند: «می‌اندیشم... می‌افزاید: و می‌پندارم که مبادا حاسدان این دولت که می‌کوشند خوارزمشاه از نزد ما برود یا بگریزد تا دل‌مشغولی‌های ما بیشتر شود.» (یاحقی و سیدی، ص ۱۲۸) دانش‌پژوه در باره‌ی دو فعل مورد نظر توضیحی نداده است. (دانش‌پژوه، ص ۱۴۲) نفیسی قسمت «تا که برود و اگر نرود» را در قلاب گذاشته و توضیحی در این مورد نداده است. (نفیسی، ص ۹۳)

همان طور که می‌بینیم شارحان و مصححان **تاریخ بیهقی** در مورد معنای دو فعل «برود» و «نرود» دچار ابهام بوده‌اند، اما آن را معنی نکرده‌اند و فقط یاحقی و سیدی آن را به معنی رفتن و گریختن گرفته‌اند که البته اشتباه است. توضیح آن که بیهقی در عبارت فوق گونه‌ای حذف به قرینه‌ی لفظی انجام داده است منتهی قرینه‌ی بخش محذوف به جای آن که قبل از آن بیاید، بعد از آن آمده است. آن بخش محذوف هم «سخنی پیش» است که در انتهای جمله آمده است: «سخنی پیش برود.» پس با لحاظ کردن این حذف به قرینه، عبارت چنین می‌شود: «حاسدان دولت را که کار این است که جهد خویش می‌کنند تا که سخن (شان) پیش برود و اگر سخن (شان) پیش نرود... .» حذف «بخشی» از جمله هم در **تاریخ بیهقی** یکی از ویژگی‌های سبکی است و بهار در جلد دوم **سبک‌شناسی** در این مورد می‌گوید: «و نیز در **بیهقی و التفهیم** برای احتراز از تکرار که رسم قدیمیان بود، گاه قسمتی از جمله را حذف می‌کنند: بدین قوم که آنجا بودند قوتی ظاهر نگشت چنان که خداوند را مقرر است که اگر گشته بودی، بنده را به تازگی فرستاده نیامدی.» (بهار، سبک‌شناسی، جلد دوم، ص ۷۴) (حذف «قوتی ظاهر» قبل از فعل «گشته بودی» به قرینه‌ی لفظی جمله‌ی قبل).

۲-۹- متن: «و امیر ابواحمد ادام‌الله سلامته شاخی بود از اصل دولت امیر ماضی انارالله برهانه هر کدام قوی‌تر و شکوفه‌آبدارتر و برومندتر.» (تاریخ بیهقی، ص۴۳)

مورد اشکال واژه‌ی «هر کدام است» که در فارسی امروز برای مقایسه بین دو یا چند شیء یا فرد به کار می‌رود، در حالی که در متن فقط از یک نفر صحبت شده است و آن امیر محمد است.

نفیسی با اذعان به وجود ابهام و اشکال در این عبارت، متن اصلی را به کلی به هم ریخته و با توجه به نسخه بدل‌هایی که در دست داشته آن را به این شکل در آورده است: «و امیر ابواحمد ادام‌الله سلامته شاخی بود از اصل دولت امیر ماضی انارالله برهانه مانند خداوند سلطان عالم، لیک هر کدام شاخ قوی‌تر و شکوفه‌آبدارتر و برومندتر مانند خداوند،

آن گرامی‌تر» (نفیسی، ص ۲)

فیاض در نسخه‌ی مصحح خود در ۱۳۲۴ برای رفع این اشکال و با زائد دانستن واو عطفی که بعد از واژه‌ی «قوی‌تر» قرار گرفته، چنین نوشته است: «به عقیده‌ی ما جمله‌ی معترضه‌ای بوده است چنین: هر کدام قوی‌تر، شکوفه‌آبدارتر و برومندتر... موید این احتمال آنکه در چند سطر بعد مسعود را شاخ بزرگ می‌نامد.» (فیاض، حواشی تاریخ بیهقی، ۱۳۲۴، ص ۲)

خوشبختانه مرحوم فیاض در تصحیح دوم خود در سال ۱۳۵۰ اشکال مذکور را برطرف کرده و با ذکر شواهدی از متون مختلف از جمله خود **تاریخ بیهقی** می‌گوید: «این تعبیر همان است که ما امروز می‌گوییم: هر چه قوی‌تر. نظیرش در صفحه‌ی ۴۷۰ س ۲۱ که می‌گوید: با تکلفی هر کدام عظیم‌تر. و در **سیاست‌نامه** (چاپ دارک، ص ۲۷۷): پانصد غلام بگزین هر کدام جلدتر و و دلیرتر. البته تعبیر "هر چه" هم در آن زمان استعمال داشته است مثلا در سیاست‌نامه (همان چاپ ص ۸۳-۸۴): سیب اصفهانی، هر چه نیکوتر.» (فیاض، ص ۶۷۹) یاحقی و سیدی نیز با توجه به تعلیقات فیاض در توضیح «هر کدام قوی‌تر» نوشته‌اند: «هر چه قوی‌تر.» (یاحقی و سیدی، ص ۴۶)

متاسفانه در اولین چاپ **تاریخ بیهقی** با توضیحات دکتر خلیل خطیب رهبر با وجود آن که سال‌ها پس از ۱۳۵۰ یعنی در سال ۱۳۶۹ منتشر شد، به توضیحات اصلاحی مرحوم فیاض در نسخه‌ی منتشر شده در این سال بی‌توجه بوده و همان توضیحات نسخه‌ی سال ۱۳۲۴ را از ایشان ذکر کرده است که با توجه به گستردگی چاپ خطیب رهبر، بسیاری از خوانندگان **تاریخ بیهقی**، از مفهوم درست اصطلاح مورد بحث بی خبر ماندند.

۲-۱۰- متن: «تا سالاری چون تاش فراش و نواحی ری و جبال در سر ایشان شد و این تدبیر که نه بازنمودند که چند رنج رسید ارسلان جاذب را و غازی سپاهسالار را تا آن گاه که ترکمانان را از خراسان بیرون کردند و لا مردّ لقضاءالله عزّ و جلّ.» (تاریخ بیهقی، ص ۹۳)

مورد بحث مفهوم «این تدبیر» است. فیاض به درستی توضیحی موجز داده و آن را عطف به «سر» دانسته است: «و این تدبیر: یعنی و در سر این تدبیر.» (تاریخ بیهقی، ص ۹۳) متاسفانه یاحقی و سیدی به حاشیه‌ی مرحوم فیاض بی‌توجه بوده و «تدبیر» را با نقطه از جمله‌ی قبل جدا و به جمله‌ی بعد وصل کرده‌اند: «تا سالاری چون تاش فراش و نواحی ری و جبال در سر ایشان شد. و این تدبیر... .» (یاحقی و سیدی، ص ۱۰۸) این قرائت قطعا خطاست چرا که جمله‌ی «و این تدبیر که نه بازنمودند که چند رنج رسید ارسلان جاذب را و غازی سپاهسالار را تا آن گاه که ترکمانان را از خراسان بیرون کردند » نامفهوم و ابتر است. پس درست این است که مطابق توضیح فیاض این تدبیر را به «سر» معطوف

کنیم و آن را کنایتی در نظر آوریم که از زبان بونصر جاری شده است خطاب به کسانی که اهل تدبیر نیستند، ولی به گمان خودشان تدبیری درست انجام داده‌اند: «تا سالاری چون تاش فراش و نواحی ری و جبال در سر ایشان شد و (در سر) این تدبیر.» جمله‌ی بعد هم که با «که» شروع می‌شود بیان علت پذیرفتن این تدبیر خطا از سوی مسعود است. بونصر می‌گوید دلیل آن که سلطان این تدبیر خطا را پذیرفت و عملی کرد آن بود «که» برای وی توضیح ندادند که ارسلان جاذب و سپاهسالار غازی چقدر برای بیرون کردن ترکمانان از خراسان زحمت کشیدند.

۲-۱۱- متن: «گفت: سخت نیکو سخنی گفتی و پذیرفتم که همچنین کرده آید. من دعا کردم و بازگشتم و حقّا ثمّ حقّا که دو هفته بر نیامد که از هرات رفتن افتاد که آن قاعده‌ها بگردانیده بودند.» (تاریخ بیهقی، ص ۹۲)

شارحان در مورد این جمله توضیحی نداده اند و فقط قید «حقّا ثمّ حقّا» را معنی کرده‌اند. یاحقی و سیدی نوشته اند: «و حقیقتا دو هفته نگذشت که از هرات رفتند و آن شیوه‌های نادرست پیشین را کنار گذاشتند.» (یاحقی و سیدی، ص ۱۰۸) با توجه به قرائنی که از متن کتاب بر می‌آید این قرائت خطاست. توضیح آن که بنابر شواهد بسیار متن **تاریخ بیهقی**، سلطنت مسعود مقارن بوده با تدبیرهای خطایی که منشا غالب آن‌ها بوسهل زوزنی بوده و پدریان را خوش نمی‌آمده است از جمله فرو گرفتن علی قریب و سپاهسالار غازی و اریارق و یا پس گرفتن صلات بیعتی که امیر محمد به لشکر بخشیده بود و مسعود آن‌ها را به خزانه برگرداند و با این کار دل درباریان را بر خود سرد کرد. خود بونصر در گفتگو با دوستانش بارها از این خطاها یاد می‌کند. وی درست در ادامه‌ی عبارت فوق دو مورد از این خطاها را که کمک خواستن مسعود از علی تگین و کمک گرفتن از ترکمانان است و در عبارتی که با جمله‌ی «و از خطاهای بزرگ که رفته بود» شروع می‌شود، بر می‌شمارد. پس چگونه می‌توان جمله‌ی «آن قاعده‌ها را بگردانیده بودند» مطابق شرح یاحقی و سیدی به شکل مثبت‌اندیشانه معنی کرد؟ این احتمال هست که جمله‌ی «حقّا ثمّ حقّا که دو هفته بر نیامد که از هرات رفتن افتاد» در ابتدای عبارت فوق، شارحان را به خطا انداخته باشد که در توضیح آن باید گفت در این جمله قید «حقّا ثمّ حقّا» را بونصر مشکان به کنایه به کار برده است در مضمونی که امروز هم قید «حقّا» را برای کنایه زدن به افراد به کار می‌بریم. دیگر این که مطابق بافتار متن «رفتن از هرات» از سوی بونصر تصمیمی خطا بوده است. خود سلطان نیز در ابتدای صحبت با بونصر به وی می‌گوید که فعلا قصد رفتن ندارد، اما ظاهرا دو هفته از مشورت با بونصر نگذشته که شروع به حرکت از هرات به سوی بلخ می‌کند.

۲-۱۲- «چون نگاه کرده آید محمود و مسعود رحمه‌الله علیهما دو آفتاب روشن بودند

پوشیده‌ی صبحی و شفقی که چون آن صبح و شفق بر گذشته است، روشنی آن آفتاب‌ها پدید آمده است و اینک از آن آفتاب‌ها چندین ستاره‌ی نامدار و سیاره‌ی تابدار بی‌شمار حاصل گشته است.» (تاریخ بیهقی، ص ۱۲۰)

نفیسی و فیاض و دانش‌پژوه در مورد این عبارت توضیحی نداده‌اند. خطیب رهبر در توضیح این بخش نوشته است: «محمود و مسعود بخشایش خدای بر آنان دو مهر فروزان بودند پنهان در پرده‌ی بامداد و شامگاه که چون آن صبح (دولت محمودی) و شفق (دوران کوتاه پادشاهی مسعود) سپری گشت، فروغ آن دو آفتاب و بزرگی آنان اینک نمایان شده است.» (خطیب رهبر، ص ۲۹۸). یاحقی و سیدی در معنی آن نوشته‌اند: «شفق: سرخی پس از غروب آفتاب. شامگاه. معنی جمله: محمود و مسعود به مانند خورشید و ماه بودند که پیش از بامداد و شامگاه ظاهر نمی‌شوند، بلکه با رسیدن صبح و آمدن شب نور آنها ظاهر می‌شود.» (یاحقی و سیدی، ص ۱۳۹) مشخص نیست با وجود صراحت بیهقی در تشبیه محمود و مسعود به «دو آفتاب»، چرا یاحقی و سیدی، مشبه‌به را «آفتاب و ماه» دانسته‌اند؟ در این مورد خطیب رهبر عبارت را با دقت بیشتری معنی کرده اما مورد بی‌توجهی یاحقی و سیدی قرار گرفته است.

جدا از آن باید گفت که بیهقی در این عبارت قصدی بر مقایسه دارد میان دوران محمود و مسعود از یک طرف و دوران جانشینان آن‌ها از سوی دیگر و از این رهگذر کنایتی ظریف هم حواله‌ی جانشینان محمود و مسعود کرده است. از دید بیهقی محمود به مثابه‌ی طلوع غزنویان و مسعود به مثابه‌ی غروب غزنویان بوده است. بعد از مسعود هم شام حکومت غزنویان آغاز می‌شود که حکامش به ستاره و سیاره تشبیه شده‌اند. بیهقی می‌گوید که درخشش دو خورشید سلسله‌ی غزنوی یعنی محمود و مسعود، در روز حکومت غزنویان و زمانی که خود آن‌ها زنده بودند، پیدا نبود. اکنون که روز حکومت تمام شده و شب حکومت آغاز شده، مشخص شده که آن دو خورشید چه درخششی داشتند.

۳- نتیجه‌گیری

با توجه بدانچه گذشت، می‌توان گفت که با وجود چاپ‌های متعددی که از کتاب **تاریخ بیهقی** به عمل آمده است، این کتاب ارزشمند ادبی و تاریخی هنوز ابهام‌های فراوانی دارد که عنایت بیشتر مصححان و شارحان تاریخ و ادبیات را می‌طلبد. از میان تصحیحات مختلف نیز بهترین نسخه‌های **تاریخ بیهقی** نسخه‌ی مصحح علی‌اکبر فیاض در سال ۱۳۵۰ و نسخه‌ی مصحح یاحقی و سیدی در سال ۱۳۸۸ است. از این میان توضیحات فیاض ناکامل است و توضیحات یاحقی و سیدی گاه اشتباهاتی دارد که آن را نیازمند بازنگری می‌کند.

نکته‌ی مهم دیگر این است که شارحان کتاب گاه در عنایت به آنچه شارحان دیگر گفته‌اند کم‌لطفی کرده و به عنوان مثال ابهامی را که شارحی دیگر برطرف کرده است، بی‌پاسخ گذاشته یا بر ابهام آن افزوده‌اند. با توجه به این مساله انتظار می‌رود که در آینده تحقیقات جدیدی برای برطرف کردن ابهامات و دشواری‌های **تاریخ بیهقی** انجام گیرد.

منابع

۱- بهار، محمدتقی. (۱۳۶۹). **سبک‌شناسی**، جلد دوم، چاپ پنجم، تهران: امیر کبیر.

۲- بیهقی، ابوالفضل. (۴۴۸ ه ق). **تاریخ بیهقی**، به کوشش علی‌اکبر فیاض، به اهتمام محمدجعفر یاحقی. (۱۳۸۳). چاپ چهارم، مشهد: انتشارات دانشگاه فردوسی مشهد.

۳- بیهقی، ابوالفضل. (۴۴۸ ه ق). **تاریخ بیهقی**، به کوشش سعید نفیسی. (۱۳۱۹). تهران: شرکت کتاب‌فروشی ادب.

۴- بیهقی، ابوالفضل. (۴۴۸ ه ق). **تاریخ بیهقی**، به کوشش منوچهر دانش‌پژوه. (۱۳۷۶). تهران: انتشارات هیرمند.

۵- بیهقی، ابوالفضل. (۴۴۸ ه ق). **تاریخ بیهقی**، به کوشش خلیل خطیب رهبر، با معنی واژه‌ها و شرح بیتها و جمله‌های دشوار و امثال و حکم. (۱۳۷۱). چاپ دوم، تهران: انتشارات مهتاب.

۶- بیهقی، ابوالفضل. (۴۴۸ ه ق). **تاریخ بیهقی**، به کوشش علی‌اکبر فیاض و قاسم غنی. (۱۳۲۴). تهران: وزارت فرهنگ.

۷- بیهقی، ابوالفضل. (۴۴۸ ه ق). **تاریخ بیهقی**، به کوشش محمدجعفر یاحقی و مهدی سیدی. (۱۳۹۰). تهران: انتشارت علمی.

۸- بیهقی، ابوالفضل. (۴۴۸). **تاریخ بیهقی**، به کوشش محمدجعفر یاحقی و مهدی سیدی. (۱۳۸۸) تهران: انتشارات سخن.

دو فصل‌نامه‌ی علمی-پژوهشی زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد فسا
س۱۱، ش۱ (پیاپی ۲۲)، بهار و تابستان ۱۳۹۹

واکاوی بلاغی حکمت ۴۵۶ نهج البلاغه

حامد تراویده
دانشجوی دکتری مدرسی معارف (گرایش مبانی نظری اسلام)، دانشگاه قم، قم، ایران

چکیده

کتاب نهج البلاغه که شامل کلمات نفیس وگوهر بار امیرالمومنین(علیه السلام) در سه بخش نامه‌ها و خطبه‌ها و حکم‌ها می‌باشد به علت این‌که دارای مضامین و معانی عمیق و دقیق می‌باشد و از طرفی در اوج بلاغت و فصاحت می‌باشد به عنوان اخ القرآن (برادر قرآن) نامیده شده است و همانند قرآن به عنوان وسیله و ابزاری برای نجات انسان‌ها و به تکامل رسیدن آن‌ها محسوب می‌شود. یکی ازراه‌هایی که می‌توان به برتر بودن کلام حضرت علی (علیه السلام) از جهت داشتن معانی و محتوای دقیق و هم سنخ و هم ردیف بودن آن با قرآن از حیث بلاغت و فصاحت اشاره کرد تبیین نکات فصاحت و بلاغت کلمات ایشان می‌باشد. نگارنده در این پژوهش نکات بلاغی حکمت ۴۵۶ نهج البلاغه که یکی از حکمت‌های نهج البلاغه است را با استفاده از مفهوم شناسی الفاظ اصطلاحی بلاغت و فصاحت و توضیح قواعد بلاغت تبیین می‌نماید. بدین صورت که اشاره می‌شود که حضرت در این حکمت از روش‌های بلاغی استعاره و قصر و استعمال جمله خبریه به جای انشائیه و استعمال جمله اسمیه برای تبیین غرض خود که عبارت می‌باشد از دور کردن انسان‌ها از وابستگی به دنیا وتعلقات آن و تمایل آن‌ها به بهشت استفاده نموده است.

واژگان کلیدی: نهج البلاغه، فصاحت، بلاغت، القرآن

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۸/۲/۸
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۸/۱۲/۲۷

Email: hamedtaravidde@gmail.com

۱- مقدمه

بررسی کلام امیرالمومنین درنهج البلاغه با توجه به این‌که حضرت به عنوان امام و هادی و منجی از ناحیه خدا می‌باشد و به عقیده ما شیعیان قرآن ناطق و مفسر واقعی و حقیقی قرآن صامت می‌باشد و از طرفی با توجه به این‌که نهج البلاغه یکی از منابع مهم مسلمین شمرده شده است به گونه‌ای که تفاسیر و کتاب‌های متعددی از اهل تشیع و تسنن در مورد آن وجود دارد و باتوجه به داشتن فصاحت و بلاغت آن را اخ القرآن نامیده‌اند. منبع جامع و کاملی برای بهره جستن و استفاده کردن از آن در تمام ابعاد زندگی اعم از فردی و اجتماعی می‌باشد. از طرفی یکی از راه‌های استفاده کردن از معانی ژرف و عمیق نهج البلاغه تبیین نکات بلاغت و فصاحت آن می‌باشد چرا که با تبیین دقیق و درست این نکات می‌توان به طور کامل و دقیق اغراض و اهداف موجود در کلام حضرت آگاه شد و از آن بهره جست. تاکنون کتاب‌های زیادی درباره‌ی بلاغت و فصاحت نهج البلاغه مثل منهاج البراعه میرزا حبیب الله خویی و بدیع القرآن ابن ابی الاصبع مصری و غیره نوشته شده است که در این کتاب‌ها به طور جامع تمام نکات بلاغی یک خطبه یا نامه با حکمت تبیین نشده است لذا در دراین پژوهش سعی شده است نکات بلاغی حکمت ۴۵۶نهج البلاغه «الَا حُرٌّ يَدَعُ هَذِهِ اللُّمَاظَةَ لِأَهْلِهَا إِنَّهُ لَيْسَ لِأَنْفُسِكُمْ ثَمَنٌ إِلَّا الْجَنَّةَ فَلَا تَبِيعُوهَا إِلَّا بِهَا» از جهت استعاره و قصر و استعمال جمله خبریه به‌جای انشائیه و استعمال جمله اسمیه با استفاده از مفهوم شناسی و تبیین قواعد بلاغی به منظور فهم دقیق غرض حضرت که عبارت می‌باشد از اعراض از دنیا و تمایل به بهشت تبیین شود.

پس سؤال اصلی مقاله این است که نکات بلاغی حکمت ۴۵۶ نهج البلاغه چیست؟

۲- بحث و بررسی

۱- معنای استعاره

از نظر لغوی استعاره از ریشه «ع-و-ر» گرفته شده و به معنای عاریه خواستن و عاریه گرفتن است (جمال الدین۱۴۴:۶۱۸). این واژه، از اصطلاحات علم بیان است. استعاره، در لغت به معنای "عاریه خواستن لغتی به جای لغت دیگر" است (تفتازانی،۱۳۷۶ :۳۸۱/ تفتازانی،۱۴۱۶ :۱۶۵)

در تعریف اصطلحی استعاره گفته‌اند: کاربرد لفظ در معنای غیرحقیقی آن همراه با علاقه تشابه میان معنای حقیقی و مجازی و قرینه‌ای که مانع از اراده معنای حقیقی می‌شود. (دقیق العاملی،۱۳۹۰:۱۴۴) در استعاره چهار چیز وجود دارد که عبارتند از: مستعارمنه (مشبه به) و مستعارله (مشبه) و مستعار (لفظی که عاریه آورده می‌شود) و وجه جامع (وجه

شبه) (الهاشمی، بی تا:۲۵۸) برای مثال، کسی که انسان شجاعی را در مدرسه دیده است و می‌گوید: «رأیت اسداً فی‌المدرسه» مستعار یعنی لفظ «اسد» را که نام شیر است به‌معنای مستعار له یعنی مرد شجاع به‌کار برده است و و وجه جامع رابطه میان مستعار منه یعنی معنای حقیقی (شیر) و معنای مجازی (انسان شجاع) شباهت است. گوینده، آن مرد شجاع را در ذهن خود به شیر تشبیه آنگاه نام شیر را به‌صورت استعاره بر او اطلاق کرده است، از این‌رو استعاره را تشبیه مختصر نیز نامیده‌اند؛ یعنی تشبیهی که یکی از دو رکن مشبه یا مشبه به حذف شده است. از طرفی چون در استعاره یکی از دورکن حذف می‌شود ولی در تشبیه نهایتا ادات و وجه شبه حذف می‌شود ولی دو رکن وجود دارد می‌توان گفت که استعاره بلاغتش از تشبیه بیشتر می‌باشد. (دقیق العاملی،۱۳۹۰: ۱۴۰)

۱-۱- انواع استعاره

استعاره با توجه به یک سری معیارها و ملاک‌ها تقسیمات و انواعی دارد که به‌شرح ذیل می‌باشد:

الف- به اعتبارحذف شدن مشبه یامشبه به: تصریحیه (مشبه در آن حذف شده است مثل {اهْدِنَا الصِّرَاطَ الْمُسْتَقِيمَ} (فاتحه/۶)

که مشبه یعنی دین حق حذف شده و مشبه به یعنی راه حق باقی مانده است) و مکنیه (مشبه به حذف می‌شود و به آن به وسلیه یکی از لوازمش به آن اشاره می‌شود و آن برای مشبه اثبات می‌شود مثل {وَإِذَا مَسَّهُ الشَّرُّ فَذُو دُعَاءٍ عَرِيضٍ }(فصلت/۵۱) که در اینجا مشبه به شیء عریض می‌باشد حذف شده است خصوصیت آن باقی مانده و برای مشبه یعنی دعاء اثبات شده است.) (همان،۱۴۲و۱۴۳)

ب- به اعتبار وجود یا عدم ملایم: مطلقه (هیچ‌کدام از دو طرف ملایم ندارد مثل {إِنَّا لَمَّا طَغَى الْمَاءُ حَمَلْنَاكُمْ فِي الْجَارِيَةِ }(حاقه/۱۱)که در این مثال زیادت به طغیان تشبیه شده است ولی ملایم هیچ کدام از دو طرف ذکر نشده است) و مرشحه (این استعاره مقرون می‌باشد به ملایم مستعار منه یعنی مشبه به مثل{ أُولَئِكَ الَّذِينَ اشْتَرَوُا الضَّلَالَةَ بِالْهُدَى فَمَا رَبِحَتْ تِجَارَتُهُمْ }(بقره/۱۶)که در این آیه اشتراء برای استبدال و اختیار استعاره آورده شده سپس ملایم مستعار منه که بیان باشد از ربح و تجارت ذکر شده است) و مجرده (این استعاره مقرون می‌باشد به ملایم مستعارله یعنی مشبه مثل {فَأَذَاقَهَا اللَّهُ لِبَاسَ الْجُوعِ وَالْخَوْفِ بِمَا كَانُوا يَصْنَعُون}(نحل/۱۱۲)که در این آیه لباس که برای ضرر استعاره آورده شده است با اصابه که اذاقه برای آن استعاره آورده شده است مناسبت دارد) (همان،۱۴۴و۱۴۵)

ج- به اعتبار جامع: عامیه (جامع در آن ظاهر می‌باشد به گونه‌ای که هر کسی چه عوام و خواص آن را می‌شناسد مثل استعاره آورد اسد برای مرد شجاع به خاطر شجاعتش) و

خاصیه (جامع در آن غامض و پیچیده‌گی دارد به گونه‌ای که فقط خواص به آن علم دارد مثل {وَقَطَّعْنَاهُمْ فِی الْأَرْضِ أُمَمًا}(اعراف /۱۶۸) که دراین مثال استعار آمدن تقطیع برای تفریق به جامع پراکندگی غرابت دارد) (همان،۱۴۶و۱۴۷).

د- به اعتبار اقراد و ترکیب: مفرده (این استعاره کلمه‌ای می‌باشد که در غیر ما وضع له یعنی معنای مجازی استعمال می‌شود یا استعاره‌ای می‌باشد که اصل آن تشبیه تمثیل نیست مثل رایت اسدا فی المدرسه که در این مثال کلمه اسد برای زید استعاره آورده شده است) و مرکبه (در این استعار مرکبی در غیر ما وضع له استعاره می‌شود و استعاره‌ای می‌باشد که اصل آن تشبیه تمثیل می‌باشد مثل {قَدْ مَكَرَ الَّذِينَ مِنْ قَبْلِهِمْ فَأَتَى اللَّهُ بُنْيَانَهُمْ مِنَ الْقَوَاعِدِ فَخَرّ عَلَيْهِمُ السّقْفُ مِنْ فَوْقِهِمْ وَأَتَاهُمُ الْعَذَابُ مِنْ حَيْثُ لَا يَشْعُرُونَ}(نحل/۲۶) در این آیه حال ماکرین که بیان می‌باشد از مکر و حیله زدن نسبت به پیامبران و قرار دادن همین حیل از ناحیه خدا به عنوان سبب هلاکتشان تشبیه شده است به حال قومی که بنیانی را درست کرده‌اند و همین بنیان سبب هلاکشان شده است) (همان ،۱۴۷، ۱۴۸)

ه- به اعتبار اجتماع و عدم اجتماع مستعارمنه و مستعارله: عنادیه (دو طرف استعاره با هم قابل جمع نیست {فَبَشّرْهُمْ بِعَذَابٍ أَلِيمٍ}(آل عمران/۲۱) در این آیه بشارت بزای ضدش استعاره آورده شده است) و وفاقیه (دو طرف استعاره باهم قابل جمع هستند مثل {أَوَمَنْ كَانَ مَيْتًا فَأَحْيَيْنَاهُ}(انعام/۱۲۲) در این آیه حیات برای علم و هدایت و موت برای جهل و ضلالت استعاره آورده شده است که حیات با علم و هدایت و موت با جهل و ضلالت قابل جمع می‌باشد) (معرفت،۱۳۸۵: ۳۲۱/ سیوطی،۸۴۹-۹۱۱: ۱۵۵/ کمالی دزفولی، ۱۲۹۲:۲۸۵)

و- به اعتبار لفظ مستعار: اصلیه (این استعاره درصورتی می‌باشد که لفظ مستعار اسم جنس جامد باشد مثل {قَالَ لَوْ أَنّ لِی بِكُمْ قُوّةً أَوْ آوِی إِلَى رُكْنٍ شَدِيدٍ}، (هود/۸۰) که در این آیه رکن شدید برای عشیره نیرومند استعاره آورده شده است)، (حسینی،۱۳۸۷، ص ۵۵۸) و تبعیه (این استعاره در صورتی می‌باشد که لفظ مستعار فعل یا اسم مشتق یا حرف باشد مثل {هَذَا كِتَابُنَا يَنْطِقُ عَلَيْكُمْ بِالْحَقِّ إِنّا كُنّا نَسْتَنْسِخُ مَا كُنْتُمْ تَعْمَلُونَ}(جاثیه/۲۹) که در این آیه فعل ینطق استعاره از دلالت روشن آورده شده است) (همان۱۳۷۶، ص ۵۶۵)

ز- به اعتبار جامع و دو طرف آن: استعاره محسوس برای محسوس با جامع حسی (مثل {تَرَكْنَا بَعْضَهُمْ يَوْمَئِذٍ يَمُوجُ فِی بَعْضٍ} (کهف/۹۹) که در این مثال اصل موج، حرکت آب است که در این آیه برای حرکت یاجوج و ماجوج استعاره آورده شده است و هر سه از امور حسی هستند) (تفتازانی،۱۴۱۶:۱۶۳) و استعاره محسوس برای محسوس با جامع عقلی (مثل و {آيَةٌ لَهُمُ اللّيْلُ نَسْلَخُ مِنْهُ النّهَارَ فَإِذَا هُمْ مُظْلِمُونَ }(یس/۳۷) که در این مثال پیوست مستعارمنه و برطرف شدن نور از شبانگاه مستعارله می‌باشد و جامع ترتب یک چیز

بر چیر دیگر و پیاپی آمدن آن دو چیز است که امر عقلی می‌باشد) (جلالدین۹۱۱:۹۵) و استعاره معقول برای معقول با جامع عقلی(مثل { وَلَمّا سَكَتَ عَنْ مُوسَى الْغَضَبُ أَخَذَ الْأَلْوَاحَ ۖ وَ فِي نُسْخَتِهَا هُدًى وَ رَحْمَةٌ لِلَّذِينَ هُمْ لِرَبِّهِمْ يَرْهَبُونَ}(اعراف/۱۵۴)که در این آیه خوداری از اظهار غضب و فروخوردن آن به سکوت ونگه داشتن زبان از تکلم تشبیه شده است و آنگاه سکوت برای آن استعاره آورده شده است و جامع نیزامساک است و هر سه طرف استعاره، عقلی می‌باشد) (میر لوحی ،۱۳۶۸:۲۳) و استعاره محسوس برای معقول با جامع عقلی (مثل { بَلْ نَقْذِفُ بِالْحَقِّ عَلَى الْبَاطِلِ فَيَدْمَغُهُ فَإِذَا هُوَ زَاهِقٌ }(انبیاء/۱۸) که در این آیه قذف یعنی کوبیدن و دمغ یعنی هلاک کردن که هر دو امر حسی می‌باشند برای حق و باطل که از امور عقلی می‌باشند استعاره اورده شده است و جامع که معدوم کردن و معدوم شدن می‌باشد از عقلی می‌باشد) (جلال الدین، ۸۴۹-۹۱۱ق،ج۲، ص۹۶) و استعاره معقول برای محسوس با جامع عقلی (مثل {إِنَّا لَمّا طَغَى الْمَاءُ حَمَلْنَاكُمْ فِي الْجَارِيَةِ}(حاقه/۱۱) در این آیه مستعارمنه، طغیان است که عقلی می‌باشد و مستعار منه فزونی آب است که امری حسی است و جامع برتری و فراگیری است که عقلی می‌باشد) (همان).

۱-۲- تبیین استعاره و علت آن در کلام حضرت

درکلام امیر المؤمنین در حکمت ۴۵۶ نهج البلاغه سه استعاره وجود دارد که به شرح ذیل می‌باشد:

الف- حضرت کلمه حر یعنی انسانی که عبد نبست و آزاد می‌باشد را برای انسانی که مؤمن می‌باشد با وجه شبه و جامع آزاده‌گی استعاره آورده است به دلیل این که می‌خواهد بفهماند همچنان که انسان حر در قید و بند کسی نیست انسان مؤمن و متقی هم از قیود و زنجیرهای هواهای نفسانی و شیطان رها و آزاد می‌باشد (منهاج البراعه،۱۴۰۰ق/ نظامی،۱۳۸۳:۵۲۰)

ب- حضرت کلمه لماظه یعنی مابقی طعام در دهان و لابه‌لای دندان‌ها (منهاج البراعه،۱۴۰۰ق/ نظامی،۱۳۸۳:۵۲۰) یا غذای جویده شده‌ای که مادر به جهت سهولت اکل کودک به آن می‌دهد (نظامی، ۱۳۸۳ ش، ص۵۲۰) را برای دنیا با وجه شبه و جامع بی‌ارزش بودن استعاره آورده است چرا که می‌خواهد به این نکته اشاره کند که لماظه هم چنان که درلابه‌لای دندان و غذای پس مانده مادر می باشد و ارزشی ندارد دنیا هم به مثابه آن پس مانده دیگران می‌باشد که دیگران از آن استفاده خودشان را کردند و برای ما باقی گذاشتند یا این که حضرت می‌خواهد بفهماند که این دنیا مثل غذای جویده شده مادر که کودکان را سیر می‌کند انسان‌های ضعیف النفس را سیر می‌کند ولی انسان‌هایی که دارای روح بلند باشند و در قید و بند هواهای نفسانی یا شیطانی نباشد به هیچ وجه به این دنیای

بی‌ارزش بسنده نمی‌کند. (همان) نکته‌ای که باید اشاره کرد این است که حضرت درجاهای دیگر به ناچیز بودن و بی ازش بودن دنیا اشاره فرمودند مثل: دنیا مانند ماری می‌باشد که ظاهری لطیف و نرمی دارد ولی در واقع باطنی کشنده و سمی دارد (خطبه۱۱۹)، دنیا مهمانی می‌باشد که شبی در جایی می‌گذراند و صبح کوچ می‌کند (همان)، دنیا خوابی است که شخص خوابیده می بیند (همان)، دنیا دگرگون شده و ناپایدار است (خطبه۱۱۱) و .....

ج- حضرت در این حکمت کلمه بیع را برای استبدال و اختیار با وجه شبه و جامع وجود یا عدم منفعت استعاره آورده است به‌دلیل این‌که می‌خواهد به این نکته اشاره کند که هم‌چنان که اگر انسان در بیع و معامله در مقابل کالایی که می‌فروشد پول خوبی به‌دست بیاورد سود ومنفعت می‌کند ولی اگر پول خوبی بدست نیاورد ضرر و زیان می‌کند حال اگر انسان وجود و نفس خود را با بهشت معامله کند منفت می‌کند و اگر با دنیا معامله بکند ضرر می‌کند.

۱-۳- تبیین انواع استعاره در کلام حضرت

با توجه به تقسیماتی که برای استعاره وجود دارد می‌توان گفت استعاره‌های که درکلام حضرت وجود دارد به صورت ذیل می‌باشد:

الف- باتوجه به ملاک حذف مشبه یامشبه به چون حضرت در این خطبه کلمات (حرولماظه وبیع) را که همگی مشبه به هستند را ذکر کرده است و کلمات (انسان آزاده و انسان مومن و اختیار) را که همگی مشبه به می‌باشند را حدف کرده است پس در این‌جا استعاره تصریحیه وجود دارد.

ب- باتوجه به ملاک وجود یا عدم وجود ملائم چون حضرت در کلمات (حروبیع) ملائم برای خود این‌ها و برای مشبه آن‌ها ذکر نکرده است پس استعاره، مطلقه می‌باشد ولی حضرت لماظه را استعاره مجرده آورده است چرا که کلمه (اهل) در کلام حضرت با دنیا ملائمت دارد.

ج- با توجه به ملاک جامع و وجه شبه درکلام حضرت استعاره عامیه وجود دارد چرا که جامع و وجه شبه در تمام استعارات برای عوام مشخص می‌باشد بدین صورت که آزاده‌گی در استعاره (حر) برای (انسان آزاد) و بی‌ارزش بودن در استعاره (لماظه) برای (دنیا) و وجود منفعت و عدم آن دراستعاره (بیع و معامله) برای (اختیار کردن) مشخص و معلوم می‌باشد.

د- باتوجه به معیار افراد و ترکیب استعارات موجود در کلام حضرت همگی مفرده می‌باشد و تمثیلی یا مرکبه نیستند.

ه- با توجه به معیار و ملاک اجنماع یا عدم اجتماع یا عدم اجتماع دو طرف استعارات موجود درکلام حضرت همگی وفاقیه می‌باشد چرا که (حر) با (انسان آزاده) و (لماظه) با

(دنیا) و (بیع) با (اختیار و استبدال) ضدیت و عناد ندارد.

و- با توجه به اعتبار و ملاک لفظ مستعار، استعاره (حرولماظه) اصلیه می‌باشد ولی استعاره (بیع) استعاره تبعیه می‌باشد.

ز- با توجه به ملاک و معیار جامع و دو طرف استعاره، استعار (حر و انسان آزاده) برای (انسان مومن) به وجه شبه آزاده‌گی و استعاره (لماظه و غذای مانده در دهان) برای (دنیا) به وجه شبه بی‌ارزش بودن، استعاره محسوس برای محسوس با جامع عقلی می‌باشد. ولی استعاره (بیع) برای (اختیار و استبدال) به وجه شبه و جامع وجود منفعت و عدم آن، استعاره محسوس برای معقول به جامع عقلی می‌باشد.

۲- معنای «قصر»

قصر در لغت به معنای حبس می‌باشد مثلا در آیه‌ی {حُورٌ مَقْصُورَاتٌ فِی الْخِیَامِ}، (الرحمن/۷۲) مقصور به معنای محبوس می‌باشد اولی را مقصور و دومی را مقصور علَیه می‌نماند (دقیق العاملی،۸۵:۱۳۹۰) و در اصطلاح به معنای تخصیص چیزی به چیز دیگر می باشد (همان؛ جلال الدین ۴۰۸:۱۳۶۱). مثلا در مثال {إِنَّمَا یَخْشَی اللَّهَ مِنْ عِبَادِهِ الْعُلَمَاءُ}، (فاطر/ ۲۸) ترس از خدا به علما اختصاص داده شده است.

۲-۱- روش‌های قصر

برای ایجاد قصر در علم معانی روش‌هایی بیان شده است که مشهورترین و مهم‌ترین آنها روش‌های ذیل می‌باشد:

الف- عطف به وسیله‌ی ادوات مخصوص (لا، بل، لکن) مثلا زید شاعر لا کاذب و ما زید شاعر لا کاتب و ما زید شاعر لکن کاتب (دقیق عاملی،۸۵:۱۳۹۰).

ب-نفی و اسثناءمثل {وَمَا تَوْفِیقِی إِلَّا بِاللَّهِ}، (هود/۸۸)، (همان،ص۸۶) منظور از نفی، نفی به ادات خاص نیست بلکه هر کدام از ادات نفی که با ادات استثنا بیایند مفید حصر می‌باشد (شیرازی، ۱۲۵:۱۳۷۵).

ج- استفاده از انّما مثل {إِنَّمَا یَخْشَی اللَّهَ مِنْ عِبَادِهِ الْعُلَمَاءُ}، (فاطر/۲۸)، (همان).

د-تقدیم آنچنان چیزی که حقش موخر کردن می‌باشد مثل {عَلَی اللَّهِ تَوَکَّلْنَا}، (یونس/ ۸۵)، (همان).

نکته‌ای که باید در روش‌های قصر بدان اشاره شود در بین این روش‌ها یعنی استفاده از نفی و استثنا تاکید بیشتری دارد. لذا در جایی استفاده می‌شود که مخاطب امری را انکار میکند(دقیق العاملی،۸۸:۱۳۹۰).

۲-۲- تقسیمات قصر

بلاغیون با توجه به ملاک‌ها و معیارهایی که مد نظرشان می‌باشد تقسیماتی را برای قصر

می‌باشد به شرح ذیل بیان کرده‌اند:

الف- تقسیم قصر به اعتبار حقیقت: قصر حقیقی(قصری می‌باشد که مقصور به مقصور علیه اختصاص پیدا می کند و مقصور شامل آن نمی‌باشد {وَمَا مِنْ إِلَهٍ إِلَّا اللّٰه} (آل عمران /۶۲)که در این مثال الوهیت صفتی می‌باشد که فقط اختصاص به خدا دارد و شامل غیر آن نمی‌باشد.) و قصر اضافی (قصری می‌باشد که اختصاص مقصور به مقصور علیه بالنسبه و بالاضافه به چیز دیگری می‌باشد مثل {مامحمدالارسول}(آل عمران/ ۱۴) که در این آیه رسول بودن به پیامبر باتوجه به خلود و عدم موت اختصاص داده شده است) (معین العاملی، ۱۳۹۰:۸۶).

ب- تقسیم قصر به اعتبار دو طرف آن: قصر موصوف بر صفت (قصری می‌باشد که موصوف به صفت اختصاص پیدا می‌کند و موصوف شامل غیر آن صفت نمی‌باشد و از طرفی موصوف دیگر می‌تواند شامل آن صفت شود {مامحمدالارسول}، (آل عمران/۱۴) که در این آیه پیامبر فقط رسول می باشد و غیر پیغمبر هم رسول وجود دارد) و قصر صفت بر موصوف (قصری می‌باشد که صفت به موصوف اختصاص پیدا می‌کند و آن صفت شامل غیر آن موصوف نمی‌باشد ولی آن موصوف به غیر آن صفت می‌تواند صفات دیگری داشته باشد. مثل {إِنَّمَا يَخْشَى اللَّهَ مِنْ عِبَادِهِ الْعُلَمَاء}، (فاطر/۲۸) که در این آیه خشیت از خداوند مخصوص علما می‌باشد ولی علما به غیر از خشیت ویژگی‌های دیگری می‌توانند داشته باشند (همان).

ج- تقسیم قصر اضافی به لحاظ حال مخاطب: قصر افراد (قصری است که برای مخاطبی می‌باشد که اعتقاد به اشتراک دو موصوف در یک صفت یا به اشتراک دو صفت در یک موصوف دارد) و قصر قلب(قصری می باشد که برای مخاطبی می‌باشد که به جهت اعتقاد به عکس مطلبی دارد که در عکس استفاده می‌شود) و قصر تعیین (قصری می‌باشد که برای مخاطبی است که مشکوک ولی طالب حقیقت است) و مثال‌های هر سه نوع قصر عبارتند از : انا سعیتک فی حاجتک و حجازی انا (همان).

۲-۳- مقاصد کاربرد قصر

مقاصدی که برای کاربرد و استعمال قصربیان کرده‌اند به شرح ذیل می‌باشد:

الف- مبالغه :مثل شاعر فقط فردوسی است.

ب- ترغیب و تشویق :مثل فقط درس!تنها راه است!

ج- تحقیر غیر مقصور: خطاب به شاعری که برای ما شعر می‌خواند بگوییم شعر فقط شعر حافظ.

د- طنز و مسخره:مثل خطاب به کسی که خطش اصلا خوب نیست بگوییم خطاط فقط

فلانی (شمیسا،۱۳۸۷:۱۵۸)

۲-۴- بررسی قصر و روشها و تقسیمات و مقاصد آن در کلام حضرت:

حضرت در کلامش دو قصر وجود دارد که به شرح ذیل می‌باشد:

الف)قصر اول: لیس لانفسکم ثمن الا الجنه

ب) قصر دوم:فلا تبیعوها الا بها

۲-۴-۱- بررسی قصر اول

نکات بلاغی قصر اول یعنی (عدم وجود کالا برای شما بر بهشت) را می‌توان به‌صورت ذیل تبیین کرد:

الف- حضرت در این حکمت از روش دوم قصر یعنی نفی و استثنا استفاده کرده است چرا که با توجه به استفاده حضرت از این روش شاید مخاطب منکر بوده است .

ب- با توجه به اینکه حضرت می‌خواهد بهشت را برای انسان تبیین کند بالنسبه به ارزش وجودی آن قصر در اینجا قصر اضافی می‌باشد.

ج- چون در اینجا حضرت (عدم وجود ثمن برای شما) را بر (بهشت) قصر کرده است ،قصر در اینجا قصر صفت بر موصوف می باشد بدین معنا که می خواهد بفهماند ثمنی برای شما وجود ندارد که اگر باشد فقط بهشت می‌باشد و از طرفی بهشت برای دیگران هم قابل تصور است.

د- قصر در این حکمت با توجه به اینکه ایشان از نفی و استثنا استفاده کرده است قصر قلب می‌باشد چرا که مخاطب عقیده دارد ثمن و بهای وجود او فقط دنیا و مافیها که اسباب جهنم است می‌باشد ولی حضرت عکس این مطلب را تبیین می‌کند و می‌فرماید بهای وجود تو بهشت می‌باشد و دنیا و لذت‌های دنیوی نمی‌تواند بهای وجود تو باشد.

هـ- حضرت در اینجا چون می‌خواهد ما را از دنیا و مافیها و باالطبع جهنم دور کند و به بهشت راغب و متمایل کند می‌توان گفت کاربرد قصر در اینجا ترغیب و تشویق به مقصور علیه یعنی بهشت می باشد.

۲-۴-۲- بررسی قصر دوم

نکات بلاغی قصر دوم (یعنی قصر عدم بیع نفوس مگر بر جنت) به شرح ذیل می‌باشد:

الف- حضرت در اینجا هم مثل قصر اول از روش دوم استفاده کرده است یعنی از لای ناهیه و الا استفاده کرده است.

ب- قصری که حضرت در اینجا استفاده کرده است قصر اضافی می‌باشد. چرا که حضرت می‌خواهد بفهماند نفوس خود را بالنسبه به ارزش وجودی آن به غیر از بهشت نفروشید.

ج- قصر موجود در این کلام قصر صفت بر موصوف می‌باشد چرا که حضرت عدم بیع

نفوس را بر جنت قصر کرده است پس بیع نفوس فقط با جنت درست می‌باشد و از طرفی بهشت برای دیگران هم قابل تصور می‌باشد.

د- قصر در اینکلام قصر قلب می باشد چرا که با توجه به اینکه حضرت از نفی و استثنا استفاده کرده است مخاطب اعتقاد دارد که نفس را با دنیا معامله کرد ولی حضرت می‌فرماید آن را باید با بهشت برین معامله کرد و با دنیای پست و ناچیز نباید معامله شود.

هـ- با توجه به اینکه حضرت در این کلام ما را از معامله‌ی نفوس با غیر بهشت نهی می‌کند می‌توان گفت که قصر حضرت از قصد حضرت در این کلام از قصر، ترغیب و تمایل پیدا کردن به بهشت می‌باشد.

۳- استعمال جمله‌ی خبریه به‌جای انشائیه

بیشتر وقتها جمله‌ی خبریه به‌جای جمله‌ی انشائیه واقع می‌شود به‌خاطر نکاتی و دلائلی که مهم‌ترین آنها موارد ذیل می‌باشد:

الف- اظهار حرص و شوق متکلم بر وقوع مطلوب مثل: {الْوالِداتُ يُرْضِعْنَ أَوْلادَهُنَّ حَوْلَيْنِ كامِلَيْنِ} (بقره/۲۳۳)که در این آیه خداوند چون می‌خواهد شوق خودش را نسبت به شیر دادن مادران به صورت دو سال کامل برساند لذا (یرضعن) را به‌جای (ارضعن) استفاده کرده است و خداوند در اینجا صرفا مخبر نمی‌باشد.

زمخشری در این رابطه می‌فرماید به کاربردن امر یا نهی به صورت خبر گویا تر از آوردن امر و نهی به‌صورت صریح است.گویا در امتثال آن شتاب شده است. (زرکشی،۱۴۱۰:۳۴۷ /سیوطی،۱۴۲۱:۱۳۲)

ب- احتراز از صورت امری مثل اینکه عبد به مولای خودش به جای اینکه بگوید انظر الی می‌گوید ینظر المولی الیّ ساعه که این لحن کلام در نهایت ادب می‌باشد (معین العاملی،۱۳۹۰:۴۶)

۳-۱- استعمال جمله‌ی خبریه (یَدَعُ) به جای جمله‌ی انشائیه ی (دَع) در کلام حضرت

با توجه به اینکه یکی از نکات استفاده ی جمله‌ی خبریه به جای انشائیه اظهار حرص و شوق متکلم بر مطلوب می باشد می‌توان گفت حضرت در این حکمت که فعل (یَدَعُ) را به جای (دَع) استفاده کرده است شوق خودش را نسبت به دوری از دنیا و اهل آن برساند و در حصول این مطلب شتاب دارد و این مطلب با شان امام معصوم می‌سازد چرا که وظیفه‌ی امامان معصوم راهنمایی و ارشاد بندگان خدا به سوی خدا و دور کردن آنها از موانع تکامل می‌باشد.

۴- استعمال جمله‌ی اسمیه

یکی از علت‌های جمله‌ی اسمیه در بلاغت این است که متکلم می‌خواهد دوام و استمرار

ثبوت چیزی را برساند مثلا در آیه‌ی {إِذْ دَخَلُوا عَلَيْهِ فَقَالُوا سَلَامًا قَالَ سَلَامٌ قَوْمٌ مُنْكَرُونَ} (ذاریات۲۵) حضرت ابراهیم با تحیت و سلام بهتری با کفار برخورد کرده است چرا که این مطلب مقتضای جمله‌ی اسمیه می‌باشد که دال بر دوام و استمرار است و همچنین در آیه‌ی {اللَّهُ يَسْتَهْزِئُ بِهِمْ وَ يَمُدُّهُمْ فی طُغْيانِهِمْ يَعْمَهُونَ} (بقره/۱۵) استهزاء خداوند نسبت به منافقین یک سنت و روش مداوم می‌باشد که خداوند استهزاء کردن منافقین را به صورت جمله‌ی اسمیه آورده است و جمله‌ی اسمیه دال بر استمرار می‌باشد (معین العاملی،۱۳۹۰، ص۹۴).

۴-۱- علت استعمال جمله‌ی اسمیه در کلام حضرت

با توجه به این‌که جمله‌ی اسمیه دال بر دوام و استمرار می‌باشد و از طرفی حضرت جمله را به‌صورت جمله‌ی اسمیه آورده است می‌توان گفت دوری از دنیا و در قید و بند نبودن نسبت به علقه‌های آن و رها بودن از آن یکی از اهداف عالیه اسلام می‌باشد که در همه‌ی اذهان و برای همه‌ی انسان ها ثابت می‌باشد و مربوط به یک زمان و قضر خاصی از انسان‌ها نیست همچنان که این مطلب به کرات در کلام معصومین مشهود می‌باشد.

۳- نتیجه گیری

تمام کلام گوهر بار امیرالمومنین در نهج البلاغه دارای معانی دقیق و معارفی ناب و فصاحت و بلاغت می‌باشد به‌طوری که می‌توان تمامی خطبه‌ها و نامه‌ها و حکمت‌ها را از لحاظ بلاغی واکاوی و بررسی کرد. حکمت ۴۵۶ نهج البلاغه یکی ازکلمات امیرالمومنین می باشدکه دارای نکات بلاغی به شرح ذیل می‌باشد:

الف-حضرت کلمه (حر) را برای (انسان مومن) به صورت استعاره تصریحیه مطلقه عامیه مفرده وفاقیه اصلیه محسوس برای محسوس با جامع عقلی آورده است و کلمه (لماظه) را برای (غذای مانده در دهان یا جویده شده مادر که به کودک خودش می‌دهد) را به‌صورت استعاره تصریحیه مجرده عامیه مفرده و فاقیه اصلیه محسوس برای محسوس با جامع عقلی آورده است و کلمه بیع را برای استبدال و اختیار استعاره تصریحیه مطلقه عامیه مفرده وفاقیه تبعیه آورده است.

ب-حضرت در این کلام در (لیس لانفسکم الاالجنه) و (فلا تبیعوها الابها) با استفاده از روش دوم قصر یعنی نفی و استثناء قصر اضافی قلب موصوف بر صفت به دلیل تمایل پیدا کردن به بهشت آورده است.

ج- حضرت در ابتدای این کلام از جمله اسمیه استفاده کرده است چرا که می‌خواهد بفهماندکه رها کردن دنیا و دور شدن از آن و تمایل به بهشت یکی از اهداف عالیه و

همیشگی دین اسلام می‌باشد که مربوط به یک زمان وظیف خاصی از افراد نیست.

د- حضرت در این کلام فعل مضارع را به‌جای فعل امر استعمال کرده است به‌دلیل این که می‌خواهد شوق و شتاب خود را به دور شدن انسان‌ها از دنیا و متمایل شدن آن‌ها را به بهشت برساند.

منابع

۱- قران کریم.

۲- ابن ابی الاصبع المصری، عبدالعظیم بن عبدالواحد. (۱۳۶۸). **بدیع القرآن**، مشهد- ایران: آستان قدس رضوی، بنیاد پژوهش‌های اسلامی

۳- تفتازانی، سعدالدین. (۱۳۷۶). **مختصرالمعانی**، قم- ایران، دارالفکر

۴- تفتازانی، مسعودبن عمر. (۱۴۱۶). **مطول**، قم- ایران، مکتبه الداوری

۵- جمال الدین ابن منظور، ابوالفضل. (۱۴۱۴). **لسان العرب**، بیروت- لبنان، دارالفکر للطباعه و النشر و التوزیع

۶- حسینی، سید جعفر سیدباقر. (۱۳۸۷). **اسالیب البیان**، قم- ایران، بوستان کتاب

۷- دشتی، محمد. (۱۳۷۹). نهج البلاغه، قم- ایران، مشهور

۸- زرکشی، بدرالدین محمد بن بهادر. (۱۴۱۰). **البرهان فی علوم القرآن**، بیروت- لبنان، دارالمعرفه

۹- سیوطی، عبدالرحمان بن ابی بکر. (۱۹۸۷). **الاتقان فی علوم القرآن**، بیروت- لبنان، دارالکتاب العربی

۱۰- شمیسا، سیروس. (۱۳۸۷). **بیان و معانی**، تهران، انتشارات میترا

۱۱- کمالی دزفولی، علی. (۱۲۹۲۹). **قرآن ثقل اکبر**، اسوه

۱۲- معرفت، محمد هادی. (۱۳۸۵). **التمهید فی علوم القرآن**، قم- ایران، موسسه انتشاراتی التمهید

۱۳- نظامی همدانی، علی. (۱۳۸۳). **شرح نوینی بر کلمات قصار امیرالمومنین**، قم-ایران، فخردین

۱۴- هاشمی خویی، حبیب الله. (۱۴۰۰). **منهاج البراعه فی شرح نهج البلاغه**، قم- ایران، کتابخانه عمومی آیت الله مرعشی نجفی

۱۵- هاشمی، احمد. (بی تا). **جواهر البلاغه فی المعانی و البیان و البدیع**

۱۶- همایی، جلال الدین. (۱۳۶۱). **فنون بلاغت و صناعات ادبی**، توس- تهران

دو فصل‌نامه‌ی علمی-پژوهشی زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد فسا
س۱۱، ش۱ (پیاپی ۲۲)، بهار و تابستان ۱۳۹۹

بازتاب باورهای عامه در فرهادنامه

سودا خورشیدی
دانش آموخته زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهید مدنی آذربایجان، تبریز، ایران
دکتر عاتکه رسمی (نویسنده‌ی مسئول)
استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهید مدنی آذربایجان، تبریز، ایران
دکتر رحمان مشتاق مهر
استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهید مدنی آذربایجان، تبریز، ایران

چکیده

فرهنگ عامه در دوره‌های مختلف، تاثیر متفاوتی از خود به جای گذاشته است. یکی از دوره‌هایی که فرهنگ عامه نمود بیشتری یافته دوره‌ی مغول است. از آن جایی که جامعهٔ عارف مصادف با فرهنگ مغولی است بنابراین عارف، در تنها اثر خود فرهادنامه تحت تاثیر افکار و اندیشه‌های حاکم بر روزگار خود است. بسیاری از معتقدات و باورهای روزگار عارف پایه و اساس علمی و منطقی ندارد از این رو اصحاب دعوی بر اصحاب معنی برتری یافته و اندیشمندان، جای خود را به رمالان و طالع بینان داده است. در سرتاسر فرهادنامه باور به موجودات فراطبیعی و بیان ویژگی آن از جمله پری نسبت به سایر باورها نمود بیشتری یافته است. ایرانیان بر اساس این معتقدات که حاصل اندیشه و تجربهٔ گذشتگان است مجبور به استفاده از ابزارهایی شدند که در راستای رهایی از پلیدی و کاهش مصایب زندگی روزمره بوده است. هدف از این پژوهش تبیین باورها و یافتن پیشینه‌ی آن بمنظور شناخت جهان بینی و فرهنگ مردم روزگار شاعر است. در این پژوهش، باورهای عامه‌ی فرهادنامه بصورت موردی استخراج و به روش تحلیلی و توصیفی به نگارش درآمده است.

واژگان کلیدی: فرهنگ عامه، باورها، عقاید، فرهادنامه

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۸/۷/۲۳
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۹/۳/۷

Email: sevdakhorshidi@yahoo.com

۱- مقدمه

از ابزارهای دقیق شناخت تمدن بشری، فرهنگ است. از این رو فرهنگ از سوی جامعه شناسان تعاریف و مفاهیم گسترده‌ای به خود گرفته است. انسان همواره در بستری از اعمال، رفتار، عادات و باورهای سنتی قرار گرفته که به مجموعهٔ این کردارها و باورها که از راه جامعه به ارث رسیده و بافت زندگی بشر را می‌سازد فرهنگ گفته می‌شود (آشوری، ۱۳۸۰:۵۱) ادوارد تایلور«فرهنگ را مجموعه پیچیده‌ای می‌داند که شامل دانش‌ها، باورها، هنر، اخلاقیات، حقوق، آداب و رسوم و دیگر عادات و توانایی‌هایی که انسان به عنوان عنصر جامعه آن را داراست.» (به نقل از ستوده:۱۳۸۸، ۹۷) مفهوم فرهنگ بتدریج دستخوش دگرگونی قرار گرفته است. برخی از پژوهشگران، فرهنگ یا دانش عوام را که محدود به ادبیات شفاهی بود توسعه داده و عناصری چون آداب و رسوم، معتقدات و باورهای عامیانه را وارد تعاریف فرهنگ کردند. فرهنگ عامه، دانشی است که مردم با آن زندگی می‌کند یا به عبارتی زندگی روزانهٔ مردم را در برگرفته است «فرهنگ عوام از کلمهٔ بین المللی فولکولور گرفته شده است. فولکولور نیز کلمه‌ای است از دو جز: یکی Folk و دیگری Lore که معنی آن دانش عوام است» (محجوب، ۱۳۸۲: ۳۵) دانش عوام به شیوهٔ زندگی انسانها در طبیعت، رفتارها و همچنین معناهای مشترکی اطلاق می‌شود که عامه‌ی مردم جامعه در زندگی روزمره با آن دست و پنجه نرم می‌کند. (استوری، ۱۷: ۱۳۸۵) بدین ترتیب قلمرو معنایی فرهنگ، تمامی اعمال و رفتار زندگی روزمره‌ی اقوام و جوامع انسانی را در بر گرفته است. «بررسی معتقدات و اندیشه‌ها و گفتار مردم کوچه و بازار از نظر روانشناسی و جامعه شناسی اهمیت بسزایی دارد و تامل در گفتار و کردار مردم عوام بسیاری از مشکلات تاریخی و فلسفی و بخصوص اجتماعی را حل می‌کند و تاریکی ها را روشن می‌سازد»(ماسه،۱۳۵۵ :۳۵) بنابراین تنها پل ارتباطی جهان امروز با گذشته پی بردن به افکار و اندیشه های گذشتگان است شعر آینهٔ روشن فرهنگ روزگار شاعر است که با بررسی و تحلیل آن می‌توان به شناخت باورها و اعتقادات عامه و در نتیجه به فرهنگ حاکم بر آن جامعه پی برد. بسیاری از نویسندگان و شاعران خواسته و ناخواسته افراد را با باو ها و معتقدات اقوام چه حتی آنهایی که بایکدیگر بیگانه بوده و جدا از یک محیط جغرافیایی زندگی می‌کنند آشنا می‌سازد از جمله‌ی این آثار، فرهادنامه‌ی عارف اردبیلی است. عارف از شاعران و سخنوران قرن هشت دربار سلطان اویس جلایر بوده و در تنها اثر خود فرهادنامه که به تقلید از خسرو و شیرین نظامی نگاشته شده توانسته اشکال گوناگون عقاید و باورهای ایرانیان عصراستیلای مغول را به رشته‌ی نظم دربیاورد.

پیشنه‌ی تحقیق

بررسی باورها و معتقدات گذشتگان، موضوع بسیاری از پژوهش‌های فرهنگ است. بنابراین با توجه به گستره‌ی نفوذ فرهنگ عامه در آثار محققان و پژوهشگران علاقمند به این حوزه، رساله‌هایی با موضوع فرهنگ عامه در دیوان کمال الدین اصفهانی، خمسه‌ی نظامی، قصاید خاقانی، انوری، منظومه‌ی خسرو و شیرین، امیر خسرو دهلوی، غزلیات بیدل دهلوی به نگارش درآمده است. تحقیقات انجام گرفته در مثنوی فرهادنامه بیشتر در حوزه‌ی تحلیلی و انتقادی می‌باشد که رساله‌ای تحت عنوان تحلیل و نقد فرهادنامه و دیگری مقاله‌ای با محوریت نقد و بررسی فرهادنامه و مقایسه‌ی آن با خسرو و شیرین نظامی است. بنابراین در مقاله‌ی حاضر باورهای عامیانه‌ی موجود در سه محور عناصر طبیعی ، عناصر انسانی و عناصر فرا طبیعی مورد بررسی و تحلیل قرار می‌گیرد.

۲- بحث و بررسی

۲-۱- عناصر طبیعی

گنج و مار

در باور پیشینیان مار نگهبان و محافظ گنجینه‌های اعماق زمین است «مار نگهبان گنجی است که در میان ریشه‌های درخت زندگی، پنهان است خزاین مخفی و سری که در دل زمین یا در قلب مغاک های تیره و تار نهانند» (دوبوکور، ۱۳۹۴: ۷۰) در برخی از اساطیر آن را به اژدها نیز که چهره‌ی اساطیری مار بزرگ است نسبت داده‌اند « اژد هایان خاکی یا زیرزمین به آن گروه اطلاق می‌شود که در زیر زمین پنهان گشته‌اند و از گنج‌ها محافظت می‌کنند اگر چه طبیعت اژد ها خشن و بی رحم است ولی جواهرات گوهر های شب چراغ را دوست می‌دارند » (فسایی،۱۳۷۹: ۲۵) این باور از آنجا نشات می‌گیرد که در اساطیر و افسانه‌ها در و گوهر قعر زمین را به دندان مار نسبت می‌دادند «در بعضی از اساطیر و افسانه‌های بسیار، سنگ های گرانبها با اژد ها و مار ارتباط یافته‌اند، چون می‌گویند که در و گوهر از سر و دندان مار و افعی به‌دست می‌آیند و درخشش آنان در قعر زمین و سختی پایدارشان، نشانه‌ی آن است که اصل و منشا زیر زمینی دارند و سرچشمه‌ی قدرتشان در افسونگری بسان قدرت افسونگری مار، دل خاک و قعر زمین است» (دوبوکور، ۱۳۹۴: ۱۱۴) و دیگر آنکه این باور به ویژگی ذاتی و ظاهری مار برمی‌گردد «مار که با چشمانی باز می‌خوابد رمز هوشیاری است و چون پلک ندارد که روی چشمان فرو افتد و بالا رود و در واقع دیدگانش شبیه فلسی شفاف و نوعی روزنه‌ی گرد بیرنگ است، نگاهی بی‌حرکت و ثابت و دقیق می‌یابد و چنین می‌نماید که همواره در حالت بیدار باش به سر می‌برد»

(همان: ۴۸)

عارف ضمن تاثیر از این باور، افراد آگاه و هوشیار روزگار خود را چون گنجی می‌داند که ظالمان، چون ماری گرد آن حلقه زده و مشتاقان را دور می‌سازد:

ولیکن ظالمانش مار گنجـند　　وز ایشـان مـردم دانـا برنـــجند

(فرهادنامه، ب۱۴۶)

زمرد و افعی

در متون کهن اعتقاد به قدرتمندی سنگ زمرد همواره مورد توجه بوده است. صاحب کتاب رمز های زنده جان، زمرد را حافظ جان آدمی در برابر حوادث طبیعی می‌داند «زمرد طلسمی قدرتمند، مورث بیمرگی و جاودانگی پنداشته شده است و بسان زمرد دریایی حافظ و نگهبان دریانوردان از گزند طوفان است» (دوبوکور،۱۳۹۴: ۱۱۷-۱۱۸) در باور هندوها زمرد کور کننده‌ی مار کبرا و افعی است «در هند عقیده دارند که تنها دیدن زمرد برای افعی و مار کبرا چنان وحشتی می‌انگیزد که چشمانشان فورا از حدقه بیرون می‌جهد» (شوالیه و گربران، ۱۳۸۲: ۴۵۸) ابوریحان بیرونی با آزمایش سنگ زمرد، نه تنها ویژگی کور کنندگی آن را نفی می‌کند بلکه اظهار می‌دارد که زمرد مایه‌ی حدت بینایی است «افعی بزرگ را نه ماه در اوقات سرما و گرما در سله نگاه داشت اولا جایگاه او را از زمرد فرش کرد ثانیا یک قلاده‌ی زمرد به گردن او بست ثالثا یک رشتهٔ زمرد هم برابر چشم او آویخت و پس از مدتی که این حالت دوام داشت بر وی معلوم شد که نه فقط چشم افعی از دیدن زمرد کور نمی‌شود بلکه ممکن است مایه‌ی حدت بینایی او باشد» (بیرونی، ۱۳۶۲: ۶۳) بیت زیر نشان از تاثیرپذیری عارف از این باور است:

پری رخ را زمرد بود در دست　　بدسـت دفـع افعی کرد پیوست

(فرهادنامه،ب۱۶۱۴)

شاعر در بیت دیگر روشن می‌سازد که زمرد برای ماری که بطور ذاتی کور است تاثیر چندانی ندارد:

نگشت افعی ز پیش آن صنم دور　　زمرد چیست چون افعی بود کور

(همان، ب۱۶۱۵)

قطره و مروارید

مروارید در نزد اقوام مختلف از جایگاه والایی برخوردار است «هندوان حکایت می‌کنند که کریشنا مروارید را در قعر دریایی ژرف یافت و به دخترش(pandai) در روز عروسی‌اش پیشکش کرد» (دوبوکور، ۱۳۹۴: ۱۳۳) در اساطیر ایرانیان نیز، جمشید نخستین کسی است که مروارید را کشف و به جهانیان شناسانده است «جمشید مروارید را از دریا بیرون

آورد و پیش از او کسی مروارید را نمی‌شناخت و این روز به دخول آفتاب در برج حمل نزدیک بوده و مردم آن را عید می‌گرفتند» (بیرونی، ۱۳۶۸: ۳۴۳) از دیدگاه علم «مروارید در اثر مبارزه‌ی یک نوع حلزون در مقابل مواد خارجی بوجود می‌آید و چنان که مکان این حلزون در مناطقی از دریا واقع باشد که آب آن آهک بیشتری داشته باشد امکان ایجاد مروارید بیشتر است» (زاوش: ۱۳۸۴، ۱۶۳) اما صاحب کتاب عجایب الموجودات و غرایب الموجودات بیان می‌دارد که مروارید در اثر داخل شدن قطره‌ی باران در دل صدف به وجود می-آید، باران برای تبدیل شدن به مروارید هفت روز مقابل آفتاب قرارگرفته و چهل روز، این عمل را انجام می‌دهد «صدف به وقت ربیع برآید که بادها آید و دهن باز کند و قطره‌ها در دهن گیرد و به زیر شود بعد از هفت روز برآید پیش آفتاب و باد نسیم صبا به خود کشد تا گرم شود آنگاه با قعر رود تا وقت نماز دیگر، چون خنک گردد برآید تا وقت غروب آفتاب چهل روز چنین می‌کند تا به باد صبا پرورده شود آن قطره‌ها در شکم وی منعقد گردد و مروارید شود و دیگر به بالا نیاید و همه تن صدف رنگ مروارید گیرد.» (احمد طوسی،۱۳۸۲: ۱۴۹)

عارف با تاثیر از این باور. روشن می‌سازد که باری تعالی قدرت پرورش مروارید را در دل صدف نهاده و این نضج، زمانی به وقوع می‌پیوندد که صدف به یک قطره از باران کفایت کرده باشد:

بنام آنکه از یک قطره‌ی آب　　پدید آرد در شیرین شب تاب

(فرهادنامه،ب۲۵۵۹)

قوس و قزح و کمان پهلوان

عوام قوس و قزح را کمان پهلوان می‌پنداشتند. «قزح برگرفته شده از قزحه در معنی زرد و سرخ و سبز و به معنای مرتفع و بلند دانسته‌اند» (محمدپادشاه، بی تا: ذیل قوس و قزح) محمد بن احمدطوسی این پدیده‌ی آسمانی را رقص نور آفتاب می‌داند که در نتیجهٔ بارش باران و بخار موجود در هوا تشکیل یافته آن قطره و بخاری که به آفتاب نزدیکتر است رنگ روشن و سرخگونی داشته و به هر میزان که از آفتاب دور باشد رو به تیرگی می‌نماید. (احمد طوسی،۱۳۸۲: ۷۹-۸۰) برهان قاطع قوس و قزح را پدیده‌ای اهریمنی می‌داند «قوس و قزح نام یکی از شیاطین است و بدین سبب قوس و قزح را کمان شیاطین می‌گویند» (برهان قاطع: ۱۳۶۲، ذیل قزح) اما بخلاف، در باور برخی از مردم این پدیده‌ی طبیعی نه تنها شیطانی نیست بلکه واکنشی سعد شمرده می‌شود «رنگین کمان راه و میانجی زمین و آسمان است پلی است که به کمک خدایان و پهلوانان میان جهان ما کشیده شده است » (شوالیه و گربران، ۱۳۸۲: ۳۵۸) عارف نیز با تاثیر پذیری از این باور

قوس و قزح را به دلیل خمیدگی و در اوج آسمان بودن کمند جنگ‌جوی سوار بر اسبی می‌داند که آن را در پهنه‌ی آسمان گسترانده است:

بود قوس و قزح تاب کمندش هلال آسمان نعل سمندش

(فرهادنامه،ب۲۶۷۷)

نعل و آتش

شی باوری از گذشته‌های دور تا کنون وجود داشته است. نعل در باور ایرانیان «دافع شر و مظهر بخت نیک و نعل وارونه تهی از نیروی بخت است» (کوپر، ۱۳۷۹: ۳۵۰) هرگاه کسی با شنیدن خبر ناگواری مضطرب شود، نعل اسب را روی آتش، داغ می کردند و در پیاله‌ای جای می‌دادند و با ریختن کمی آب بر روی آن، فرد مورد نظر را به خوردن آب روی نعل وادار می‌کردند، آنها بر این باورند که چون در اثر ترس شدید، ارواح خبیثه در روح آن شخص مورد نظر حلول می‌کند، انجام این کار به وسیلهٔ نعل آهنی باعث رانده شدن آن ها می‌شود. ایرانیان به‌طورکلی نعل اسب را نشانه‌ی خوش‌یمنی و رد نحوست می‌دانند (احمدی ریشهری،۱۳۸۱:۱۳۸) تقدس نعل، پیشینیان را بر آن داشته تا از آن برای کار های نیک به ویژه بازگشت معشوق استفاده کنند. بمنظور بازگشت عزیزی که در آرزوی دیدار او بودند نعل را با اعداد و علایم طلسمی منقش کرده و بر روی زغال گداخته می‌گذازند و نام محبوب مهجور را بر زبان می‌آورند باور دارند مادامی که آهن، گرم و گداخته می‌شود قلب محبوب نیز گرم می‌شود و با اشتاق به سوی عاشق بر می‌گردد (Donaldson,۱۹۳۸:۱۵۴) عارف نیز نعل در آتش نهادن را در معنای بیقراری و اضطراب معشوق بکار برده است:

به گل برکند سنبل را مشوش نهادش هر سویی نعلی در آتش

(فرهادنامه، ب۸۳۶)

آفتاب و لعل

قدما بر این باور بودند که وجود احجار کریمه در اثر تابش شعاع آفتاب است «چنانکه آفتاب مدت مدیدی در خاک یا سنگی تابد تا به کثرت حرارت شعاع آفتاب محترق گردد بعد از آن به مدتی دیگر آب بر آن جرم محترق می‌گذرد تا منحل شود بعضی از آن با آب بیامیزد و سیلانی پذیرد بعد از آن حرارتی معتدل در آن تاثیر کند تا منجمد گردد و سنگ شود اکثر از جواهر هم بدین ترتیب متحجر می‌گردند» (طوسی، ۱۳۴۸: ۱۷) به این صورت که در ابتدا سرمای زمستان بخار سنگ را نگه داشته و در انتها فشار و حرارت بالای گرمای تابستان، بخار سنگ را از بین برده و آن را تبدیل به لعل می‌کند «بیشتر ظهور جواهر که به سبب حرارت ظاهر می‌شود در تابستان بود و علت حقن بخارات باشد که از برودت هوا تحلیل نپذیرد و به حرارت تابستان منحل شود» (کاشانی، ۱۳۸۵: ۱۶) عارف بمنظور مدح

فرهاد، ضمن اشاره به ارتباط لعل و آفتاب، بیان می‌دارد که آفتاب درخشندگی و حرارت خود را از لعل کمربند فرهاد به عاریه گرفته است:

کمر بر کوه او لعل بدخشان ز لعلش گشته خورشیدی درخشان

(فرهادنامه، ب ۱۲۶۳)

مهره و دفع گزند

مهره‌ی مار که در عربی به آن خرزالحیات گفته می‌شود از پس سر مار می‌گیرند مادامی که در درون دست باشد لطیف و چون در معرض هوا قرار گیرد چون سنگ می‌شود و آن گردی تیره رنگ است (زاوش: ۱۳۴۸، ۲۸۲) خواجه نصیر الدین طوسی نیز در کتاب تنسوخ نامه مهره‌ی مار را خزرالحیات نامیده و به ویژگی ظاهری آن اشاره کرده است «خزرالحیات گرد باشد به درازی مایل و تیره رنگ باشد که بر او نشانی بود» (طوسی، ۱۳۴۸: ۱۴۲) در میان ایرانیان مهره‌ی مار برای از بین بردن سم به شیوه‌های مختلف کاربرد داشته «اگر مهره‌ی مار را سایند و بر محل مار گزیده نهند زردآب از آن روان شود تا تمامی زهر از آنجا بیرون آید بعد از آن مهره از آنجا باز افتد اگر از کسی بیاویزند از گزیدن مار و زهر ایمن باشد.» (زاوش:۱۳۴۸، ۲۸۳) برای تاثیر مهره‌ی مار می‌بایست مهره پیش از تاثیر زهر، به مار گزیده داده شود «هر که او را ضرری از هوام رسد مقدار هشت دانگ به مار گزیده دهند پیش از اثر زهر باز گرداند» عارف اردبیلی بر آن است که عوام این مهره را در داخل بازوبندی قرار داده و چون تعویذ بر بازو می‌بستند آنان بر این باور بودند که مهره‌ی مار، دارنده‌ی آن را در مقابل زهر کشنده‌ای که در اثر نیش مار به‌وجود می‌آید در امان نگاه می‌دارد:

نیامد زهر پیشاپیش در کار که بازوبند بودش مهره‌ی مار

(فرهادنامه،ب ۱۸۹۰)

ز یک اصل او پدید آرد گل و خار یکی را سم دهد جانش گدازد

ز یک ترکیب زهرو مهره‌ی مار یکی را مهره بازوبند سازد

(همان،ب۲۵۸۲-۲۵۸۳)

کواکب اقبال و ادبار

بحث بر محور سیارگان چنان یافته‌ی بزرگی است که هیچ دوره‌ای از تاریخ را خالی از سلطه‌ی نفوذ آن نمی‌بینیم. منجمان چرخش و حرکت اجرام سماوی و سیارگان را در احوال و زندگی خود موثر می‌دانستند آنان بر این باور بودند که بین حرکت سیارگان و سرنوشت انسان رابطه‌ی عمیقی برقرار است و این ارتباط نمی‌تواند یک جانبه باشد بلکه

«این باور دو حرکت را به ذهن متبادر می‌کند. یکی ارتباط میان سیارگان یک منظومه بر درون انسان‌ها و دیگر برعکس، رفتارهای بشری و پدیده‌های ناشی از آن و انعکاس آن که موجب تغییر نسبی در مدار ستارگان می‌شود» (شوالیه و گربران: ۱۳۸۷ج۳، ۶۸۴) از این رو گذشتگان هر چه از نیک و بد پیش می‌آید در نتیجهٔ گردش موافق یا مخالف اجرام سماوی می‌دانستند همچنان که در سلسله مراتب دنیوی، مافوق بر زیردست حکومت می‌کند سیارگان نیز فرمانروایان آسمانی زمین اند «ستاره شناسان بر این باور بودند که همه چیز های زمینی به آسمان مربوط است حتی میان فلزات و سیارات هم پیوستگی هایی می‌دیدند.» (گلسرخی: ۱۳۷۷، ۳۴)

در احکام علم نجوم هر زمان دو ستاره که به اعتقاد آنان سعد است بهم نزدیک شوند ساعات خوب است و سرنوشت نیکی برای شخص رقم خواهد خورد و هر گاه دو ستارهٔ نحس کنار هم افتند ساعات نحس است و حوادث ناگوار چون مرگ و ویرانی رخ خواهد نمود در واقع «احکام نجوم، علمی کهن و خرافی برای پیشگیری در کارها و امور جهان و انسان به وسیلهٔ مطالعه در آثار ستارگان بوده است» (مصفی: ۱۳۵۷، ۲۰)

ایرانیان از دیرباز آسمان و عناصر آن را در رابطه با وقایع زندگی آدمی می‌دانستند «سپهردر پهلوی لقب خدای دارد و مرگ و زندگی انسان و ستارگانش به یکدیگر وابسته است، چنانکه گویند: هر انسان که میمیرد، ستاره-ای افول میکند.» (انوشه، ۹۹۱: ۱۳۷۶) بنا به گزارش سیاحان، همه ساله پیش از عید باستانی ایرانیان، سالنامه‌ای طراحی می‌شد که ساعات و روز های خوش یمن درآن تعیین می‌شده است و درآنها نوشته شده بود که چه روزهایی باید به حمام رفت، چه موقع باید ناخن گرفت، چه روزی باید ازدواج کرد، معاملات انجام داد و ... (شعربافیان، ۱۳۸۳ :۸۸)

با ورود و نفوذ عنصر مغولی باور به تاثیر ستارگان در زندگی افراد، نمود بیشتری یافته است. مغولان بشدت تابع عقاید و باور های خرافی بودند و بیشتر سلاطین مغول از این عنصر حمایت می‌کردند بعنوان مثال ارغون پادشاه ایلخانی به کیمیا ، نجوم ، سحر و جادو مثل اغلب سلاطین مغول عقیده‌ای راسخ داشت به همین جهت بخشیان و قامان در دستگاه او قرب و منزلت تمام یافتند (اقبال،۱۳۸۸: ۲۴۲) از آنجا که عارف از شاعران عصر استیلای مغول است بنابراین اعتقاد و باور به گردش سیارگان و تاثیر آن در اقبال و ادبار انسان‌ها در اشعار این شاعر بوفور دیده می‌شود. شاعر حوادث خیر و شر عالم را به کواکب نسبت داده برخی از کواکب را سعد دانسته که هم‌زمان با طلوع آنها دولت و سعادت نیز طلوع می‌کند این در حالی است که کواکب نمی‌تواند اسباب سعادت و نحوست اهل زمین باشد:

ظهورش کرد ظاهرگاه دولت ز برج طالع او گشت تعیین

ظهور کوکب بخت و سعادت طلـوع آفتـاب دولـت و دین
(فرهادنامه،ب۹۷-۹۸)

۲-۲- عناصر انسانی

چشم زخم و راه‌های دفع آن

نگاه و نیروی های نهفته در آن از دیر باز مورد توجه صاحب نظران قرار گرفته است. قدما بر این باور بودند که «نگاه، مملو است از تمامی اشتیاق‌های روح و برخوردار است از قدرت جادویی که تاثیر مهیب به آن می‌بخشد» (شوالیه و گربران: ۱۳۸۷ج ۵، ۴۴۵) اهمیت موضوع نگاه، موجب خلق اندیشه ها و باورهایی شد که این اندیشه ها بیشتر به منظور توجیه آسیب های ناشی از عوامل طبیعی بوده است. از جمله باورها و معتقداتی که بسیار رایج بوده و هنوز هم در بین عوام، مشاهده می‌شود اعتقاد و باور به چشم زخم بوده است « چشم زخم آزار و نقصانی است که به سبب دیدن بعضی از مردم و تعریف کردن ایشان کسی و چیزی را بهم رسد و عرب العین الامه خوانند » (عربشاهی، ۱۳۸۹: ۴۹) اما از دیدگاه فلاسفه علت چشم زخم از از حالات نفسانی است « از نظر فلاسفه چشم زخم ناشی از قوت نفس است و مبدا آن یک حالت نفسانی اعجاب آور است که در شی یا شخص مورد تعجب تاثیر می‌گذارد در واقع علت چشم زخم آن حالت نفسانی است که تعجب نامیده می‌شود و در شی یا شخص مورد تعجب اثر می‌گذارد زیرا خاصیت نفس قوی چنین است» (همان، ۵۱) باور به شور چشمی و آسیب ناشی از آن در اوستا نیز دیده می‌شود «آگاش دیو اندروج شور چشمی است که مردم را به چشم زند» (فرنبغ دادگی، ۱۳۸۵: ۱۲۱) از این رو برای از بین بردن تاثیر آن باید بنام ایزد را بر زبان برانند «شور چشمی دیو آن است که چون مردم چیزی ببینند و بنام ایزد نگویند آن چیز را از میان ببرد » (همان: ۱۲۱) عارف در اشعارش مردم را از چشم بد بر حذر داشته و چشم بد را همانند تیری دانسته که بطور ناگهانی بر انسان، زخم و آسیب می‌رساند. شاعر بر این باور بوده که چشم بد، ویرانگر تمامی عشرت ها و شادی ها است. بی تردید هر جا نشاطی باشد نمی‌توان از آسیب نگاه پلید در امان بود:

در عشرت که شادی رفت از حد مباش ایمـن ز کار دیده‌ی بد
(فرهادنامه، ب ۱۷۸۰)

در آن دم بـود شـادی گـرم بازار ز ناگه کـرد تیغ چشم بد کار
(همان، ب ۱۷۸۲)

سوزاندن نیل

عوام معتقدند که سوزاندن نیل یا اسپند و کشیدن سوخته‌ی آن بر شخص، موجب رفع

آسیب می‌شود. ایرانیان نیل را همان سپند سوخته می‌دانند «نیل سپند سوخته را گفته‌اند که به منظور دفع چشم بد بر بناگوش و پیشانی اطفال کشند» (برهان قاطع: ۱۳۶۲، ذیل نیل) خوانساری در کتاب عقاید النسا سوزاندن اسپند در شب جمعه را موجب نابودی دشمنان شخص نظر کرده می‌داند «آداب سوزاندن اسپند آن است که اگر جمعه بسوزانند بهتر است به اعتبار این است که تمام بیماری‌ها دفع می‌شود و اگر بر کف پا بمالند برای هر علتی آن علت زایل گردد و در وقت سوزاندن بگویند بترکد چشم حسود برافتد منافق و جهود و بعد از آن اسم دشمنان خود را دانند بگویند و از سیاهی اسپند سوخته باید به کف پا و دست و سر بینی ایشان کشیده شود که تاثیر عظیم دارد» (خوانساری:۱۳۸۲، ۶۳-۶۴) گیاه نیل در عربی از گونه‌ی گیاهان آرایشی بوده «عظلم به عربی اسم گیاه وسمه است که به فارسی نیل نامند» (عقیلی علوی شیرازی، ۱۳۸۰: ۹۷۲) در فرهادنامه نیز سوخته‌ی نیل را به منظور دفع آسیب نگاه بد بر رخسار عروس می‌کشیدند. مشاطه گر سوخته‌ی نیل را همانند سرمه به وسیله‌ی یک میل به صورت خطی بر چهره‌ی گلستان، می‌کشد:

کشید آنگه بدستان یکسر میل　　بس ای مشاطه‌ی رخسار گلگون
بدفع چشم بد بر روی او نیل　　که شد فرهاد مسکین را جگر خون

(فرهادنامه، ب۱۵۱۲-۱۵۱۳)

نهان شدن

در باور عارف از دیگر راه‌های در امان ماندن از شر نگاه بد نهان شدن شخص آسیب‌پذیر از دیدگان شخص بدخواه و شور چشم بوده است:

نهان می‌رفت با فرهاد شاوور　　ز بیم چشم بد از چشم بد دور

(همان، ب۲۳۱۳)

افسون و انواع آن

باور به افسون، از جمله باورهای کهن مردمان پیشین است. «افسون، کلماتی که مختص عزایم خوانان و ساحران است و به جهت حصول مقاصد شخص، خوانده می‌شود» (برهان قاطع: ذیل افسون) صاحب آثار الباقیه به رواج نوعی افسون در میان ایرانیان اشاره می‌کند که بیشتر برای راندن مار و گژدم بکار گرفته می‌شد « از آغاز سپیده دم تا طلوع آفتاب این رقیه (افسون) را بر کاغذ های چهارگوش می‌نویسند سه تای از این کاغذها را بر سه دیوار خانه می‌چسبانند و دیواری را که مقابل با صدر خانه است خالی می‌گذارند و می‌گویند اگر به دیوار چهارم هم از این کاغذ ها بچسبانیم هوام و حشرات سرگردان می‌شوند و راهی نمی‌یابند که از آن خارج شوند» (بیرونی، ۱۳۸۶: ۳۵۶) در باور عارف نیز افسونگر با خواندن افسون، مار را فریب داده و اهل خانه را از مار و آسیب آن در امان نگه می‌دارد:

فریبـت می‌دهـد هشـدار زنهـار که مار افسا به افسون می‌کشد مـار
(همان، ب۲۱۷۲)

افسون دم

افسون دم در میان همه‌ی ملت‌ها ستوده و بیشتر برای بهبود بیماری‌های روحی بکار گرفته شده «جالینوس بیماری را علاج می‌کرد هیچ بهی پدید نمی‌آمد وی را گفتند در فلان صومعه زاهدی هست چیزی بر بیماران می‌خواند به می‌شود» (یواقیت العلوم:۱۳۴۵، ۲۰۰) حروف کلمات افسون دم، از سینه برمی‌آید و صاحبان آن که بیشتر از گروه زاهدان و عابدان بودند آن را سینه به سینه منتقل می‌کردند «سابقا در شیراز مردی می‌زیست که به پارسایی معروف بود و شهرت داشت که این شخص به اندازه‌ای «صاحب دم» بود که این دم را به مریدان خود منتقل کرد و آن ها هم به مردم منتقل می‌کردند.» (ماسه،۱۳۵۵: ۳۵۸)

ابیات فرهادنامه نشانگر این است که افسون«دم» دو نوع بوده یک نوع مختص افراد پاک نیت و نوع دیگر، از آن افراد شوم و بد طینت بوده است. عارف در اشعارش افسون دم را به دو عضو از بدن نسبت داده است:

دم در سخن

صـبا در خـنـده لب بگـشاد او را به زیـر لـب مـگـر دم داد او را
(فرهادنامه،ب۱۷۵۴)

دم در پا

افسون دم دارای دو نیروی مثبت و منفی بوده است، عارف دارنده‌ی دم مثبت را عزیز شمرده و آن را فرخنده پی دانسته است:

چو روی مقبل فرخـنده پی دیـد به مهر دل سر و چشمش بوسید
(همان، ب۲۳۳۰)

عارف اردبیلی در بیت زیر شخص فرخنده پی را زندگی بخش و مایه‌ی سعادت و خوشبختی دانسته است:

ندانم در قدم یارب چه دم داشت دم عیـسی همـانا در قدم داشت
(همان، ب۱۹۱۶)

اعتقاد بر این بود که افسون دم در پای راست قرار گرفته وصاحب آن با قدم گذاشتن، آن مکان را فرخنده و همایونی می‌کند:

چو گردانید پای راست از زین همایون شد از او بت‌خانه‌ی چین
(همان، ب۳۴۰)

اما صاحب «دم» منفی را «شوم پی» دانسته و بر این باور بودند که شخص بد قدم، هر

جا قدم بگذارد نحوست و شومی را وارد زندگی دیگران کرده و آن ها را به سرنوشت بد دچار می‌کند:

بگفت ای شوم پی مرد بد آموز　　چرا پوشیده‌ای از من تا به امروز

(همان، ب۱۹۰۱)

فال سعد

از دیگر باورها و اندیشه‌های رایج در میان عوام فال است. « فال در لغت مهموز است و فیال و فیاله نام لعبتی است که کودکان عرب کنند انگشتری در خاک پنهان کنند آنگه خاک را به دو نیم گردانند و گویند: در کدام قسم است»(یواقیت العلوم و درای النجوم، ۱۳۴۵: ۲۶۲) و همچنین «حاجتی در دل طلب کردن و تعبیر آن به بدی و نیکی را فال می دانند دو نوع فال وجود داشته است که یکی فال بد و دیگری فال نیک، مرغوا بد و نفرین بخلاف مروا فال نیک است» (فرهنگ ناصری)

رسم تفال در فرهنگ عامه‌ی ایرانیان، معمول بوده است. شخص فال گیرنده هنگام حادث شدن مشکلی کلیدی به همراه داشته و بر گذرگاهی رفته و کلید را زیر پا نهاده و فالگوش می‌ایستادند نخستین سخنی که از رهگذران به گوش می‌رسید را فال می‌گرفتند (سلحشور: ۱۳۸۴، ۱۳۰) و همچنین کسانی که حاجتی دارند نیت می‌کنند و سر چهار راه و یا در معبری به فال گوش می‌ایستند و به حرف نخستین عابری که از کنارشان می‌گذرد توجه می‌کنند و حرفی که از دهان او آید در استجابت مراد خود به فال بد یا فال خوب می‌گیرند اگر گفته‌ی عابر موافق با آرزوی صاحب حاجت باشد آن آرزو را برآورده شده می‌دانند. (میرنیا: ۱۳۶۹، ۲۰) گونه‌ی دیگر این فال در شعرعارف بازتاب داده شده به این معنی که حاجتی را در دل نیت می‌کردند اگر اتفاقی خوش می‌افتاد آن را به فال نیک می‌گرفتند.

عارف گشودن و باز شدن در را به فال نیک گرفته و گشودن در را همان گشایش در مشکلات می‌داند. در سرتا سر فرهادنامه تنها به فال نیک اشاره شده از این رو مردمان عصر عارف گرفتن فال بد را نامبارک می‌دانستند:

به فالش درگشودن دلکش آمد　　گشودن در ز ناگاهش خوش آمد

(فرهادنامه،ب ۱۱۹۸)

۳-۲- موجودات فراطبیعی

پری

پری از دیر باز در فرهنگ اقوام مختلف در شکل‌های متفاوت به چشم می‌خورد. برخی از محققان واژه‌ی پری را الاهه‌ی تولد و باروری می‌دانند (paraca) از ریشه‌ی هند و اروپایی

که در اصل الاهه‌ی تولد بود و به معنی پارید یعنی به دنیا آوردن خرس در نظر گرفته شده است.» (Donald,۱۹۱۳:۲۰۱) «واژه‌ی پری بازمانده‌ی واژه‌ی اوستایی پئریکا (pairiu) است که ریشه‌ی آن آشکار نیست و پیشنهادهای گوناگون درباره‌ی ان وجود دارد شماری از پژوهشگران آن را برگرفته از(pairi) به معنی پیرامون دانسته و پئریکا را (احاطه کننده) معنی کرده‌اند که پس از گذشت مدت زمانی در معنی آن دگرگونی رخ داده و معنی افسونگر و جادو کننده یافته» (سر کار آتی،۱۳۷۸: ۳) و به زنان ساحره نسبت داده شده «پریکا زنی با ویژگی ناروشن است این واژه را معمولا به ساحره بر می‌گردانند نام پریکا در متون متاخر تقریبا همواره بصوررت تداعی و ملازمت ناخود آگاهانه در کنار(یاتو) افسونگر آمده است. پریکا ها ساحره‌هایی از گوهر آدمی نیستند و منش آنان را باید در پدیده‌های مافوق طبیعی جست و جو کرد» (کریستنسن، ۱۳۵۵: ۲۰-۱۹) جایگاه پری در نزد برخی از اقوام متفاوت و متناقض بوده است «پریان یا ایزد بانو های زایندگی و کام ورزی از چنان نقش با اهمیت و مقدسی برخوردار بودند که در میان قبیله‌ای به نام پریکا که ساکنان مادستان بوده‌اند گرامی داشته شده و پرستیده می‌شدند » (آیدینلو، ۱۳۸۸: ۶۵) پری در میان یونانیان نیز از جایگاه برتری برخوردار بوده است» (Nymph) نمف گونه‌ای پری تجلی خدا بانوان کهنی هستند که شماری از آنان به مقام خدا بانوان راه می‌یابند»(پین سنت، ۱۳۸۰: ۵۷) اروپاییان بر این باور هستند این موجودات فرا زمینی از نیمه خدایان هستند «پریان دختران بسیار زیبایی بودند که مقامشان از خدایی جادوانی پایین تر ولی از آدمیزادگان بالاتر بودند در واقع نیمه خدایان بودند که همیشه در جنگل ها و آب ها زندگی می‌کردند و آواز می-خواندند و عشق می‌ورزیدند تنها پوشش آنان گیسوان زرین و پریشانی بود که گاه از فرط بلندی تا زانوهایشان می‌رسید» (شفا،۱۳۸۳: ۱۸)

تخیل شاعر با استفاده از واژه‌ی پری مضامین و ترکیبات زیبایی آفریده بنابراین پری و ویژگی آن در مثنوی فرهادنامه از بسامد زیادی برخوردار است که در ذیل به آن اشاره شده است:

زیبایی پری

از جمله ویژگی‌های این موجود فرازمینی زیبایی آن است. دراساطیر یونانیان پری بصورت زن زیبا تجسم یافته «از دیدگاه یونانیان این زنان جوان که از زیبایی خیره کننده‌ای برخوردار بودند دختران زئوس و آسمانند» (اسمیت،۱۳۸۷: ۱۴۴) پری در اوستا نیز موجود زیبایی است که از طرف اهریمن به‌منظور انحراف از اعمال نیک گمارده شده است «در اوستا پری (پئریکا) وجودی لطیف بسار زیبا و از عالم غیر مرئی است که به واسطه‌ی حسن جمال خارق العاده‌ی خود انسان را می‌فریبد» (پورداود،۱۳۷۷: ۱۵)

زیبایی پری، بسیار در فرهادنامه مورد تاکید قرار گرفته است. عارف اردبیلی زنان داستان خود را به زیبایی پری مانند کرده و به همه‌ی آنان صفت پری رخ، پری روی، پری وش، پری سان، پری رخسار و پری پیکر می‌دهد. بنابراین این ویژگی پری نسبت به سایر ویژگی آن برتری جسته است:

چو بیرون شد ز در فرهاد و شاوور　　پـریـرخ مـانـد از دلـدار مهـجـور
(فرهادنامه، ب ۳۰۰)

پـریـرویـان بـهم گشتـند دمـساز　　ره عـشـاق را کـردنـد آغـاز
(همان، ب۳۳۹۱)

غـلامـان و کنـیـزان پـری وش　　دری چون آب و یاقوتی چو آتش
(همان، ب۲۳۳۷)

پـری پـیـکر بـت رومـی نـژادی　　گـه دل سـوخـتـن آتـش نهادی
(فرهادنامه،ب۳۷۸۲)

رمندگی پری از آدمی

از مهم‌ترین ویژگی پری، رمنده بودن آن از برابر دیدگان آدمی است. این ویژگی اسرار آمیز پری به قدرت مافوق بشری آن باز می‌گردد «(fairy) یا پری سمبولی از قدرت‌های مافوق طبعی روح بشر است که معمولا در هنگام انجام اعمال اسرار آمیز ظاهر می‌شود طبیعت ایشان متناقض است از طرفی اعمال ساده انجام می‌دهد در حالی که قدرت مافوق بشری دارند» (شوالیه، ۱۳۷۹: ۲۱۸)

صاحب کتاب رستم الحکما نیز این ویژگی موجودات فرازمینی را درنوع خلقت آن دانسته و آنان را ارواح لطیفی می‌داند که از آتش و باد آفریده شده «بنی جان چون از دو رکن عالی که آتش و باد باشد مخلوق می‌شوند و به آن سبب لطیف و خفیف می‌باشند که به چشم بشر دیده نمی‌شود مگر در جسم او حلول نماید» (رستم الحکماء،۱۳۸۲: ۲۳) کرتیس نیز در کتاب اسطوره‌های ایرانی پری را بجهت لطافت بیش از حد نامرئی از چشم آدمی می‌داند « بدانکه خدای تعالی جن و پری آفریدکی به لطافت چنان اندکی به مسافت از اقلیمی به اقلیمی رود از لطیفی در حاسه‌ی چشم آدمی نیاید» (کرتیس، ۱۳۸۳: ۵۱۲) شاعر نیز شیرین را پریوشی می‌داند که با تاختن اسب تیزپای خود همچون پری از دیدگان پنهان می‌شود:

پری سان شد نهان از چشم مردم　　سمند تیز تک را کرد پی گم
(همان، ب۴۰۰۸)

رمندگی پری از آینه

از دیگر باورهای رایج در میان ایرانیان رمندگی پری از آینه است. آینه همواره در نزد پری خوانان و آینه بینان کاربرد جادویی داشته است به این دلیل که «آینه دارای خصایص جادویی است و دروازه‌ای است به قلمرو وارونگی» (کوپر،۱۳۷۹: ۱۱) آینه در قدیم انواع گوناگونی داشته که یکی از این انواع آهن است «آینه آهن پرداخت کرده و شیشه و بلور پشت به زیبق که صور خارجی در آن افتد» (محقق، ۱۳۸۷: ۵۷) در باور عامه آهن برای موجودات فرا طبیعی زیان آور است «جن‌ها وقتی از شما فاصله می‌گیرند که ابزار پولادین همراه داشته باشید» (ماسه، ۱۳۵۵: ۱۸۲) از این رو جادوگران برای بازتاب پری در آینه و انجام سحر ورد ها و ذکر های مخصوص می‌خواندند «جادوان و جن گیران آینه‌ای در پیش چشم اطفال نگاه می‌دارند و اوراد و اذکار مخصوص می‌خوانند تا کودکان نابالغ پریان و اعمال آنها را در آینه ببینند و از گم شده و سفر کرده‌ای که از او خبری نیست به وسیلهٔ مشاهدات در آینه خبر دهند» (فطوره‌چی، ۱۳۸۶: ۵۳۵) بیت زیر روشنگر تاثیر پذیری شاعر از این باور است عارف گلستان را پری وشی می‌داند که از آینه گریزان است:

چو مشاطه ز کار خویش وارست پری پیکر نهاد آیینه از دست

(فرهادنامه،ب۱۵۱۵)

وجود پری در گرمابه

در باور قدما یکی از وظایف پری رساندن و جاری ساختن آب بوده است «مطابق اساطیر پیشین و معتقدات آیین باستانی پیش از زردشت پریان بسان الاهه‌هایی که یکی از وظایفشان رساندن باران و افشاندن و جاری کردن آبها بود» (سرکارآتی، ۱۳۵۰: ۲۲) از این رو در باور پیشینیان گرمابه نیز جایگاه موجودات غیر زمینی است«اعتقاد به وجود اجنه در حمام در ساعتی که کسی در حمام وجود نداشت در میان مردم بسیار قوی بود» (وفایی، ۱۳۹۰: ۶۸) این باور را نیز می‌توان در حدیث نقل شده از پیامبر جست و جو کرد « وقتی ابلیس از بهشت رانده و در زمین مستقر شد گفت: حال که مرا بر زمین فرود آوردی و از رحمتت دور کردی خانه‌ای در اختیارم قرارده پاسخ شنید: حمام را خانه‌ی تو قرار دادم» (فروزانفر، ۱۳۷۶: ۴۴۸) از این رو عوام رفتن به گرمابه را در برخی از ساعات روز مناسب نمی‌دانستند «رفتن به حمام در روز شنبه شگون نداشت چراکه این روز را روز یهودیان می‌نامیدند و رفتن به حمام را نحس می‌شمردند» (وفایی، ۱۳۹۰: ۶۷) اعتقاد به وجود موجودات غیر طبیعی در سر در و دیواره‌های گرمابه نیز بازتاب داده شده «نمای خارج حمام با نقاشی‌های بازاری تزیین شده است که معمولا تصویر غول‌ها و کشتی گیران

یا صحنه‌های نبرد رستم را مجسم می‌سازد» (پولاک، ۱۳۶۱: ۶۷) عارف با تاثیر پذیری از این باور، گلستان را پری زیبا و پاکیزه‌ای می‌داند که از گرمابه رفتن بری است اما جایگاه او را چون پری در گرمابه می‌داند:

ز گرمابه شدن گرچه بری بود ولی گرمابه هم جای پری بود

(همان،ب۱۴۷۸)

دیو

واژه‌ی دیو و باور به آن بخشی از فرهنگ و ادبیات هر ملتی را دربرگرفته است «(dev) پهلوی و دیو پارسی همه از ریشه‌ی (div) سانسکریت، بمعنای درخشدن که به خدایان اطلاق شده و چون زردشت خدایان پیش را از کرسی عزت فرود آورد در مزدیسنا دیو به معنی اهریمن مستعمل شد» (معین، ۱۳۹۴: ۴۲) در افسانه‌ی رومیان نیز باور به جانوری با ویژگی دیو به چشم می‌خورد «سایکلوپ‌ها مانند جانوران از مو پوشیده بود و با یک چشم آتشبار هیات آنان سهمگین می‌نمود» (کوپفر، ۱۳۷۶: ۱۹۹) از دیگر موجوداتی که در اساطیر با ویژگی دیو آمده هارپی‌ها هستند «هارپی‌ها (Harpies) غول‌های بالدار چنگال های تیز و بوی تعفن آنها ارواح را با خباثت بی وقفه آزار می‌رساندند و عذاب می‌دادند هارپی ها به معنای رباینده است اما نه رباینده به مفهوم دلفریب بلکه با مفهوم غاصب و غارتگر» (شوالیه و گربران، ۱۳۷۹: ۵۱۷) اوستا دیو را موجود واقعی زیانکار، از ردیف اشباح می‌داند «دیو در اوستا یک موجود زنده و نامرئی زیانکار از ردیف اجنه و اشباح است که زردشت مانند همهٔ اقوام زمان خود برای آنان موجودیت واقعی و خارجی قائل بود» (مستتر، ۱۳۸۲: ۳۲) ایرانیان دیو را موجود زشت و سهمگینی می‌دانند که عرصه‌ی دنیا را دربرگرفته «دیو موجودی است بلند قد با مو های کوتاه و پهن لب های کلفت و آویزان و بدن پشمالو به این ترکیب یک جفت بال و دو شاخ می‌افزودند در قدیم دیو تمام دنیا را میدان تاخت و تاز خود قرار می‌داد موجودات خارق العاده همیشه جوان می‌مانند واز دو هزار تا ده هزار سال عمر می‌کنند» (ماسه،۱۳۵۵: ۱۶۹) عارف اردبیلی نیز ویژگی این موجود فرا طبیعی را در مثنوی فرهادنامه بازتاب داده است:

در چاه بودن دیو

از ویژگی‌های بارز دیو در باور عامه، زندگی در نقاط دور و تاریک است. از این رو این موجودات اغلب چاه های عمیق و تاریک را برای در امان نگاه داشتن جان خود بر می‌گزینند «دیوان در ته چاه پنهان می‌شوند و با خود یک بطری دارند که سرش محکم بسته است در این بطری روح دیو جای دارد اگر بطری بشکنند دیو بیدرنگ جان می‌سپارد» (ماسه، ۱۳۵۵: ۱۷۱) عارف، عموی فرهاد را در پلیدی چون دیوی می‌داند که بدست فغفور، پدر

فرهاد در چاه حبس شده است:

ز بس بی‌رایی آن گبر بی‌راه　　چو دیوش داشتی فغفور در چاه

(فرهادنامه،ب۴۲۱)

۳- نتیجه گیری

عقاید و باورها از گذشته تا به حال در میان اقوام مختلف در شکل‌های گوناگون ظاهر شده است. باورها مجموعه‌ای از گفتار، اعمال و اندیشه‌هایی است که نادیده گرفتن آنها به دلیل پیوند با زندگی شخصی افراد تا حدودی غیر ممکن بنظر می‌رسد. برخی از این اندیشه‌ها و معتقدات بقدری محکم و استوار است که تا قرن‌ها پس از پیدایش همچنان ادامه‌ی حیات داده است. یکی از راه‌های رسیدن به شناخت، آثار عینی گذشتگان است. تحلیل محتوایی یک اثر ادبی روشنگر اندیشه‌ها و باور های مردمان روزگار شاعر است چراکه شاعر، عناصر اجتماعی را به عینه دیده و با آنها زندگی کرده و در پاره‌ای از مواقع جزئی از شخصیت او شده است. بنابراین با بهره‌گیری از مضامین شعری و کشف مفاهیم نهفته در آن می‌توان به شناخت فرهنگی، اجتماعی و روانی اقوام گوناگون دست یافت. شاعران با بیان اندیشه‌ی حاکم بر روزگار خود، مرزهای جغرافیایی را در نور دیده و میان مردمان گذشته و عصر جدید پیوند عمیق برقرار کرده است. در این میان عارف اردبیلی، با فضاسازی به وسیله‌ی شخصیت‌های داستان، نگهبان باورها و اندیشه‌های روزگار خود بوده و آن را از ورطه‌ی فراموشی نجات داده است. از آنجایی که جامعه‌ی عارف مصادف با فرهنگ مغولی است بسیاری از معتقدات و باورهای روزگار عارف پایه و اساس علمی و منطقی ندارد از این رو در جامعه‌ی شاعر اصحاب دعوی بر اصحاب معنی برتری یافته و اندیشمندان، جای خود را به رمالان، طالع بینان داده‌اند در سرتاسر فرهادنامه باور به موجودات فراطبیعی و بیان ویژگی آن از جمله پری نسبت به سایر باورها نمود بیشتری یافته است. ایرانیان بر اساس این معتقدات که حاصل اندیشه و تجربه‌ی گذشتگان است مجبور به استفاده از ابزار هایی شدند که در راستای رهایی از پلیدی و کاهش مصایب زندگی روزمره بوده است.

منابع

۱- اقبال، عباس.(۱۳۸۸). **تاریخ مغول از حمله‌ی چنگیز تا تشکیل دولت تیموری**، چاپ نهم، تهران: امیرکبیر.

۲- ابوریحان بیرونی، محمد بن احمد. (۱۳۶۲). **التفهیم الاوایل صناعت التنجیم**، جلال الدین همایی، چاپ سوم، تهران: نشر بابک.

۳- ابوریحان بیرونی، محمدبن احمد. (۱۳۸۶). **آثارالباقیه**، به ترجمه‌ی اکبر دانا

سرشت، چاپ پنجم، تهران: امیر کبیر.
۴- اردبیلی، عارف. (۱۳۵۵). **فرهادنامه**، به تصحح عبدالرضا آذر، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.
۵- استوری، جان. (۱۳۸۵). **مطالعات فرهنگی درباره‌ی فرهنگ عامه**، به ترجمه‌ی حسین پاینده، چاپ اول، تهران: آگه.
۶- اسمیت، ژوئل. (۱۳۸۷)، **فرهنگ اساطیر یونان و رم**، به ترجمه‌ی شهلا برادران خرمشاهی، چاپ چهارم، تهران: فرهنگ معاصر.
۷- آشوری، داریوش.(۱۳۸۰). **تعریف‌ها و مفهوم فرهنگ**، چاپ سوم، تهران: آگه.
۸- انوشه، حسن. (۱۳۷۶). **فرهنگنامه‌ی ادب فارسی**، چاپ اول، تهران: سازمان چاپ و انتشارات.
۹- احمد ریشهری، عبدالحسین. (۱۳۸۱). **سنگستان**، چاپ دوم، شیراز: شیراز.
۱۰- آیدینلو، سجاد. (۱۳۸۸). **از اسطوره تا حماسه**، چاپ اول، تهران: سخن.
۱۱- برهان، محمد حسین بن خلف. (۱۳۶۲). **برهان قاطع**، هران: امیر کبیر.
۱۲- پورداوود، ابراهیم. (۱۳۷۷). یشت، تهران: اساطیر.
۱۳- پولاک، یاکوب. (۱۳۶۱). **سفرنامه‌ی پولاک (ایران و ایرانیان)**، به ترجمه‌ی کیکاووس جهانداری، پاچ اول، تهران: خوارزمی.
۱۴- تیموری، فرشته (۱۳۸۹). «باورهای عامیانه در مرزبان نامه‌ی وراوینی». رشد آموزش زبان و ادبیات فارسی، دوره ۴، شماره ۹۶، صص۱۰- ۱۵.
۱۴- خوانساری، جمال. (۱۳۸۲). **عقاید النسا**، چاپ اول، قم: آل عبا.
۱۵- زاوش، محمد. (۱۳۴۸). **کانی شناسی در ایران قدیم**، چاپ اول، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.
۱۶- ستوده، هدایت الله و شهبازی، مظفرالدین. (۱۳۸۸). **جامعه شناسی در ادبیات**، تهران: آوای نور.
۱۷- سرکاراتی، بهمن. (۱۳۷۸). **پری، [در مجموعه‌ی] سایه‌های شکار شده**، تهران: نشر قطره.
۱۸- سرکارآتی، بهمن (۱۳۵۰). «پری/ تحقیقی در حاشیه‌ی اسطوره شناسی تحقیقی». زبان و ادبیات فارسی، دوره ۲۳، شماره ۱۰۰-۹۷ ، صص۱-۲۳.
۱۹- سلحشور، مریم (۱۳۸۴). «باورهای عامیانه در شعر صائب». ادبیات فارسی، دوره۳، شماره ۳، صص۱۲۳-۱۳۵.
۲۰- شعربافیان، حمیدرضا. (۱۳۸۳). **باورهای عامیانه در ایران (به گزارش سیاحان**

غربی)، چاپ اول، بی جا: محقق
۲۱- شفا، شجاع. (۱۳۸۳). **افسانه‌ی خدایان**، چاپ اول، تهران: دنیای نو.
۲۲- شوالیه، ژان و گربران، آلن. (۱۳۷۹). **فرهنگ نمادها**، ج۳، به ترجمه‌ی سودابه فضائلی، تهران: جیحون.
۲۳- طوسی، محمدبن محمدبن احمد. (۱۳۸۲). **عجایب الموجودات و غرایب الموجودات**، چاپ اول، تهران: علمی و فرهنگی.
۲۴- طوسی، خواجه نصیرالدین. (۱۳۸۴). **تنسوخ نامه**، معلقات مدرس رضوی، چاپ دوم، تهران: انتشارات بنیاد فرهنگ ایران.
۲۵- عقیلی علوی شیرازی، محمد حسین بن محمد هادی. (۱۳۸۰). **مخزن الادویه دایره المعارف خوردنیها داروهای پزشکی سنتی ایران**، چاپ اول، تهران: باورداران.

۲۶- فسایی، منصور. (۱۳۷۹). **اژدها در اساطیر ایران**، چاپ دوم، تهران: توس.
۲۷- فرنبغ دادگی. (۱۳۸۵). **بندهش**، به ترجمه‌ی مهرداد بهار، تهران: طوس.
۲۸- فروزان پی، رضا. (۱۳۶۹). **مار شناخت**، چاپ اول، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
۲۹- فروزانفر، بدیع الزمان. (۱۳۷۶). **احادیث و قصص مثنوی**، چاپ اول، تهران: امیر کبیر.
۳۰- فطوره‌چی، مینو. (۱۳۸۶). « بررسی پیشینه‌ی تاریخی و فرهنگی پری با نگاهی به کلیات شمس». فرهنگ، دوره ۲۰، شماره ۶۳-۶۴، صص ۵۱۹- ۵۳۸.
۳۱- کریستین‌سن، آرتور. (۱۳۵۵). **آفرینش زیانکار در روایت ایرانی**، ترجمه‌ی احمد طباطبایی، چاپ اول، تبریز: انتشارات ادب و علوم انسانی تبریز.
۳۲- کوپفر، گریس. (۱۳۷۶). **افسانه‌ی یونان و رم**، به ترجمه‌ی نورالله ایزد پرست، تهران: دانش.
۳۳- کاشانی، ابوالقاسم عبدالله. (۱۳۸۵). **عرایس الجواهر و نفایس الاطایب**، تهران: المعی.
۳۴- کرتیس، وستا سرخوش. (۱۳۸۳). **اسطوره‌های ایرانی**، ترجمه‌ی عباس مخبر، چاپ چهارم، تهران: نشر مرکز.
۳۵- گلسرخی، ایرج. (۱۳۷۷). **تاریخ جادوگری**، تهران: علی
۳۶- مشتاق مهر، رحمان و عظیم زاده‌ی جوادی، فریبا. (۱۳۹۴). «بررسی و تحلیل باورهای عامیانه در دیوان کمال الدین اصفهانی». مطالعات ایرانی، دوره ۱۵، صص ۲۲۹-۲۵۰، شماره ۲۸.

۳۷- معین، محمد. (۱۳۹۴). **مزدینا و ادب پارسی**، تهران: دانشگاه تهران.
۳۸- میرنیا، سید علی.(۱۳۶۹). **فرهنگ مردم**، تهران: پارسا.
۳۹- مصفی، ابوالفضل.(۱۳۵۷). **فرهنگ اصطلاحات نجوم**، چاپ اول، تهران: موسسه‌ی تاریخ و فرهنگ ایران.
۴۰- محجوب، محمد جعفر. (۱۳۸۲). **ادبیات عامیانه‌ی ایران**، ج۱و۲، به کوشش حسن زوالفقاری، چاپ اول، تهران: چشمه.
۴۱- محمد، پادشاه (شاد). (۱۳۶۳). **فرهنگ آنندراج بی تا**، زیر نظر محمد تقی سیاقی. تهران: کتابخانه‌ی خیام.
۴۲- ماسه، هنری. (۱۳۵۵). **معتقدات و آداب ایرانی**، ج۱، به ترجمه‌ی محمد روشن ضمیر، تبریز: موسسه‌ی تاریخ و فرهنگ ایران.
۴۳- رستم الحکما، محمد هاشم. (۱۳۸۲). **رستم التواریخ**، به تصحیح میترا مهرآبادی، تهران: دنیای کتاب.
۴۴- دارمستتر، جیمس. (۱۳۸۴). **مجموعه قوانین وندیدا**، چاپ دوم، تهران: دنیای کتاب.
۴۵- دوبوکور، مونیک. (۱۳۹۱). **رمزهای زنده جان**، به ترجمه‌ی جلال ستاری، چاپ پنجم، تهران: مرکز.
۴۶- ناشناس. (۱۳۴۵). **یواقیت العلوم و دراری النجوم**، به تصحیح محمد تقی دانش پژوه، چاپ اول، تهران: انتشارات بنیاد فرهنگ ایران.
۴۷- نیکنام، محمد. (۱۳۸۹). **فرهنگ علوم غریبه**، تهران: نیکنام.
۴۸- وفائی، زهره. (۱۳۹۰). **حمام و نقش آن در فرهنگ عامه آذربایجان**، چاپ اول، تبریز: زینب.
۴۹- هروی، موفق بن علی. (۱۳۴۶). **الابنیه عن حقائق الادویه**، چاپ اول، تهران: دانشگاه تهران.
۵۰- هدایت، صادق. (۱۳۵۲). **نیرنگستان**، چاپ اول، تهران: جاویدان.

منابع لاتین

-Donaldson. Bess Allen. (1938). "The Wild rue: A Study of Muhammadan Magic And Folklore In Iran", London, Luzac.

-Donald A, Makenzie. (1913)." Indian myth and legend", London.

دو فصل‌نامه‌ی علمی-پژوهشی زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد فسا
س۱۱، ش۱ (پیاپی ۲۲)، بهار و تابستان ۱۳۹۹

کیخسرو؛ تعالی منجی‌گری در برابر شاهی با توجه به مکتب اسطوره‌شناسی یونگ

دکتر علی زاهد
استادیار گروه فلسفه و کلام اسلامی، واحد دزفول، دانشگاه آزاد اسلامی، دزفول، ایران
فریده آرامیده
مدرس زبان و ادبیات فارسی، واحد دزفول، دانشگاه آزاد اسلامی، دزفول، ایران
سهیل جعفری (نویسنده‌ی مسئول)
دانشجوی کارشناسی ارشد روانشناسی بالینی، واحد اهواز، دانشگاه آزاد اسلامی، اهواز، ایران

چکیده

کیخسرو مطلوب‌ترین شاه در شاهنامه است که فرجام عجیبی دارد .پس از تحمل رنج فراوان و پیروز شدن درآزمون‌های دشوار و شکست دادن تمام دشمنان و گرفتن انتقام کینِ سیاوش برتخت شاهی تکیه نمی‌زند. مشغول عبادت می‌شود و بعداز مدتی به همراه پهلوانان به کوهی می‌رود و ناپدید می‌شود. دیدگاه‌های مختلفی درباره کیخسرو وجود دارد، در این پژوهش از شیوه‌ی نقد اسطوره‌ای مبتنی بر عقاید یونگ و پیروانش استفاده شده است. درنظر یونگ محتوای ناخوداگاه جمعی یا همان کهن‌الگوها به شکل افسانه و اسطوره پدیدار می‌گردند. این کهن‌الگوها خود ناشناخته و ناپیدایند؛ اما به شکل رؤیا، افسانه و اسطوره تجلی می‌کنند. در مقاله حاضر کیخسرو تجلی دو کهن الگو قدرتمند قهرمان و شاه است، حکیم توس تقابل این دو کهن‌الگو و خطراتِ در راه کیخسرو را به خوبی نشان داده است. در نهایت، کیخسرو قدرت را کنار می‌گذارد و همان نماد سوشیانتی یا قهرمان را برمی‌گزینند. نتیجه کار نشان می‌دهد با استفاده از این شیوه می‌توان درک بهتری از اسطوره‌های ایرانی داشت.

واژگان کلیدی: اسطوره، شاهنامه، کیخسرو، کهن‌الگو، یونگ

Email: farideh.aramideh2047@gmail.com
soheil.jafaripsy@gmail.com

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۸/۱/۲۶
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۹/۲/۱

۱- مقدمه

در فرهنگ ملل و اقوام گوناگون اسطوره‌ها و افسانه‌های بی‌شماری وجود دارند که در نخستین نگاه بسیار متفاوت به‌نظر می‌رسند؛ اما پس از اندکی آشنایی به تدریج شباهت‌های اساسی آن‌ها با یکدیگر آشکار می‌شود. بدیهی است که وجود این شباهت‌ها را نمی‌توان صرفاً بر اساس ارتباط فرهنگ‌های مختلف با یکدیگر توجیه کرد؛ زیرا در بسیاری موارد هیچ‌گونه مراوده و ارتباط مستقیم یا غیرمستقیمی بین آن‌ها متصور نیست.

کارل گوستاو یونگ سرچشمه‌ی این مضامین اسطوره‌ای را ناخوداگاه جمعی نامید که به‌صورت مشترک در تمامی اقوام وجود دارند. یونگ معتقد است نوع انسان به صورت جمعی تجربیات انواع انسانی و پیش انسانی را در ناهشیار جمعی ذخیره می‌کند. ناخوداگاه جمعی بقایای تجارب نیاکان است و صورت پیش‌ساخته نظام کیهان را داراست و شامل بقایای دیرینه‌ای است که در این مخزن جمع شده‌اند. گذشته بدوی ما پایه‌ای برای روان انسان می‌شود و رفتار حال ما را تحت تأثیر قرار می‌دهد و عملکرد ما را تحت سیطره‌های خود درمی‌آورد. یونگ تجربه‌های باستانی موجود در ناخوداگاه جمعی را که به‌وسیله موضوعاتی الگوهای تکراری آشنا می‌شوند، کهن‌الگو می‌نامد (کریمی، ۱۳۹۶: ۸۲).

فردوسی (۳۲۹-۴۱۱ه.ق) از بزرگ‌ترین شاعران حماسی جهان است وی شاهنامه را برپایه روایاتی کهن و با توانایی ادبی شگفت‌انگیز خود سروده است. شاهنامه دارای دو بخش افسانه‌ای و غیرافسانه‌ای است. فردوسی در بخش افسانه‌وار گاهی از واقعیات یاری می‌جوید و در بخش واقعی و غیرافسانه‌ای گاه از افسانه کمک می‌گیرد؛ اما در هر دو بخش مرز واقعیت را با خرد خود می‌سنجد و ناواقعیت را با رمز و نمادپردازی بررسی می‌کند .در این مقاله از دیدگاه یونگ به کندکاو شخصیت کیخسرو می‌پردازیم. تنوع نسبی شخصیت‌ها و یادآوری شخصیت‌های دیگر درکنارکیخسرو سبب شناخت بهتر کهن‌الگوهای یونگ می‌شود و چهره‌ی کیخسرو را نیز بهتر نشان می‌دهد.

پیشینه پژوهش و روش تحقیق

داستان کیخسرو در شاهنامه متنی‌تأویل‌پذیر است که بـرمبنای دیدگاه و رویکرد خوانش، امکان تفسیردارد. آثاری که اسطوره‌ی کیخسرو را بررسی کرده‌اند، عبارت‌اند از:

۱. آثاری که به نقد اسطوره‌شناختی شخصیت کیخسرو پرداخته‌اند: پژوهشی در اساطیر ایران، از اسطوره تا تاریخ و جستاری در فرهنگ ایران از مهرداد بهار و مقاله‌ی «اسطوره‌ی کیخسرو در شاهنامه» از ابوالقاسم اسماعیل‌پور که در این مقاله از آن‌ها استفاده شده است.

۲. چهارگانه «سرگذشت کیخسرو» از مهردخت برومند درباره‌ی زندگی و شخصیت کیخسرو است که به بررسی مفهومی روایت پرداخته است.

۳. مقاله‌ی تحلیل‌داستان‌کیخسرو در شاهنامه براساس روش نقد اسطوره‌ای از دکتر فرزاد قائمی است که با نگاه کهن الگویی به نقد اسطوره کیخسرو می‌پردازد؛ اما از نظر شیوه کار و نقد تفاوت‌های بسیاری با مقاله حاضر دارد. در این تحقیق، با نگاهی نو به اسطوره‌ی کیخسرو از دیدگاه یونگ پرداخته‌ایم. دیدگاه یونگ درباره اسطوره، دیدگاهی میان‌رشته‌ای است که روان‌شناسی و ادبیات را به‌هم وصل نموده است و نیز سعی می‌کند نماد و رمز رازهای موجود در اسطوره‌های تاریخی را برای ما روشن کند و از خردی که در این‌گونه اسطوره‌هاست ما را آگاه کند. ابتدا اسطوره‌ی کیخسرو را نقل می‌کنیم.

۲- بحث و بررسی

۲-۱- داستان کیخسرو در شاهنامه

از جمله داستان‌هایی که معانی رمزی گران‌بهایی در آن نهفته است و لایه‌های وجودی و معرفتی متعددی در آن نهان است داستان فرجام روزگار کیخسرو است. این داستانی شگفت‌انگیز است. اگر نامه‌ی باستان را از همان آغاز به‌آهستگی بخوانیم و با جهان این متن آشنا شویم چون به فصل پایانی سرگذشت این پادشاه کیانی درآییم، ناگهان و به یک‌باره تفاوتی شگرف را شاهد خواهیم بود. کیخسرو «از آرمانی‌ترین شهریاران شاهنامه است. پس از تحمل رنج فراوان و پیروز شدن در آزمون‌های دشوار به شهریاری نائل شد .او نقش شهریاری یعنی اجتماعی‌ترین نقش را به خوبی ایفا می‌کند. افراسیاب تورانی و گریسوز را از پای درمی‌آورد و صلح و شادی و ارامش و داد و آسایش را به ایران برمی‌گرداند.» (خسروانی، ۱۳۹۴: ۵۱). در آغاز پادشاهی او آمده است:

چو کیخسرو شاه بر گاه شد — ز دادشِ جهان یکسر آباد شد...
جهان گشت پُرچشمه و رودِ آب — سرِغمگنان اندرآمد به خواب
زمین چون بهشتی شد آراسته — سرِغمگنان اندرآمد به خواب

(فردوسی، ۱۳۸۹: ۴/۳)

پس از شصت سال پادشاهی ناگهان کیخسرو از پادشاهی کناره‌گیری می‌کند. گودرز که از خردمندان پیر شاهنامه است با کیخسرو مخالف است و از زال نیرومندترین پیرخرد شاهنامه کمک می‌خواهد و او را از زابلستان فرامی‌خواند. زال و رستم نزد کیخسرو می‌آیند و این اقدام او را ناپسند و نتیجه هم‌آواز شدن دیو با او و سرپیچی از یزدان می‌دانند، زال می‌گوید:

مگر دیو با او هم‌آوازگشت که از راهِ یزدان سرش بازگشت
(فردوسی، ۱۳۸۹: ۳۴۲/۴)

زال در ادامه به کیخسرو خاطرنشان می‌کند که نیاکان او افراسیاب جادوگر و کیکاووس دژخیم، پندهای زال را نپذیرفتند و نتایج شوم آن را دیدند .به او هشدار می‌دهد که اقدام او نه برای خودش سودمند است و نه جهان‌آفرین آن را می‌پسندد. کیخسرو به ملایمت و آرامی زال را قانع می‌کند و زال عذرخواهی می‌کند و دست از پند و اندرز برمی‌دارد. کیخسرو برخلاف میل زال، پادشاهی را به لهراسب می‌دهد و خود همراه طوس، گیو، بیژن و فریبرز از شهر دور می‌شود و به سمت کوه روانه می‌شوند (خسروانی، ۱۳۹۴: ۵۱-۵۲).

کیخسرو در راه از خطراتی که ممکن پاگیر پهلوانان شود به آن‌ها هشدار می‌دهد و می‌گوید کسی که فقط فرّ الهی داشته باشد می‌تواند زنده بماند. صبح که بیدار شدید و من ناپدید شدم، شما همگی برگردید وگرنه مورد غضب الهی قرارمی‌گیرید. کیخسرو و پهلوانان به چشمه‌ای در پای کوهی می‌رسند که خود چشمه بنا به فرهنگ رمزها، نماد قدیسیت و جاودانگی است (کوپر، ۱۳۸۰: ۱۱۲).

همگی در کنار چشمه می‌خوابند. صبح که پهلوانان بیدارمی‌شوند، کیخسرو را نمی‌بینند. همگی به دنبال کیخسرو در گوشه کناره‌ها می‌گردند و پندی را که کیخسرو به آن‌ها داده است، فراموش می‌کنند .پهلوانان که از یافتن کیخسرو به‌ستوه آمدند به کنارچشمه می‌روند تا گلویی تازه کنند. ناگهان در هوای آفتابی ابری سیاه بالای سر آن‌ها پدیدار می‌شود و همگی سخن کیخسرو را به یاد می‌آورند و سریع برمی‌گردند ولی دیگر دیر شده است، برف بوران سنگینی آن‌ها را می‌گیرد و به هلاکت می‌رسند. چنان‌که از مجموعه‌ی روایات برمی‌آید، کیخسرو برخلاف بسیاری از پادشاهان بدنام و دژخوی، نه‌تنها پادشاه کامل بلکه انسان کامل نیز هست (یاحقی،۱۳۸۶: ۶۸۳-۶۸۲).

اکنون که با اسطوره کیخسرو آشنا شدیم اجزای نظام روان‌شناسی یونگ را بیان می‌کنیم تا خوانشی دقیق از هردو موضوع داشته باشیم:

من

اصطلاحی است که یونگ برای اشاره به سازمان ذهن خوداگاه از آن استفاده کرد .من شامل ادراک، حافظه، افکار و احساسات است (هال و نور دبی، ۱۳۹۳: ۴۱).

ناهشیارشخصی

ناهشیاری شخصی در زیر هشیاری قرار دارد، شامل تجاربی که به زندگی فردی مربوط می‌شوند؛ چون پیش‌پا افتاده یا ناراحت‌کننده بوده‌اند فراموش یا سرکوب شده‌اند (شولتز. د و شولتز. س، ۴۹۴:۱۳۸۶) بین من و ناهشیار شخصی ارتباط دو طرفه‌ای وجود دارد.

ناهشیار شخصی را به جعبه بایگانی تشبیه کرده‌اند .برای بیرون کشیدن چیزی از آن، بررسی آن برای لحظه‌ای و برگرداندن آن به همان جایی که بوده تا دفعه بعد، تلاش ذهنی کمی لازم است (کریمی، ۱۳۹۶: ۸۲).

ناهشیارجمعی

عمیق‌ترین سطح روان که کمتر از همه دست‌یافتنی است شامل تجاربی که از نیاکان و اجداد بدوی‌مان به ما رسیده است. همان‌گونه که هریک از ما تمام تجارب خود را در ناهشیار شخصی انباشته و بایگانی می‌کنیم، نوع بشر نیز به‌صورت جمعی به‌عنوان یک گونه، تجارب گونهٔ انسان و پیش‌از انسان را در ناهشیارجمعی اندوخته می‌کند. این میراث به نسل جدیدی انتقال می‌یابد. هرگونه تجربیاتی که همگانی باشند؛ یعنی با هر نسل نسبتاً بدون تغییر تکرار شده باشند، بخشی از شخصیت ما می‌شوند. گذشته بدوی ما، شالوده روان انسان می‌شود و رفتار جاری را هدایت می‌کند و بر آن تأثیر می‌گذارد. ما این تجارب جمعی را مستقیم به ارث نمی‌بریم (شولتز. د و شولتز. س، ۱۳۸۶: ۴۹۵). برای مثال، ما ترس از مار را به ارث نمی‌بریم، بلکه استعداد یا پتانسیل ترسیدن از مار را به ارث می‌بریم. ما آمادگی داریم به همان شیوه‌هایی رفتار و احساس کنیم که انسان‌ها همیشه رفتار و احساس کرده‌اند یا به زبان دیگر ما به‌طور غریزی ترس از مار را داریم. عمومیت این تجارب در نسل‌های بی‌شمار، هنگام تولد بر هریک از ما تأثیر گذاشته و تعیین می‌کنند که چگونه دنیای خود را درک کنیم و به آن واکنش نشان دهیم یونگ توانست مشخص کند، این عقاید به‌صورت شفاهی یا نوشتاری از یک فرهنگ به فرهنگ دیگر منتقل نشده بودند. یونگ گفته است که بیماران در رؤیاها و خیال‌پردازی‌های خود، همان نوع نمادهایی را به یاد آوردند و برای او شرح دادند که در فرهنگ‌های باستانی کشف کرده بود(هال و نور دبی، ۱۳۹۳: ۴۶-۴۷).

۲-۲-کهن‌الگو

محتوای ناخوداگاه جمعی را کهن‌الگو می‌گویند. کهن‌الگو به معنی یک مدل اصلی است که بر اساس آن چیزهای مشابه ساخته می‌شوند .واژهٔ هم‌معنی آن نسخهٔ نخستین است. یونگ کهن‌الگوهای بسیاری ازجمله: قهرمان، دیو، زمین، مادر، پیرخردمند و شاه [...] را شناسایی و تشریح کرد. این کهن‌الگوها را نباید به عنوان تصاویر کامل، قلمدادکرد آن‌گونه که تصویر رویدادهای زندگی گذشته در حافظه قرار می‌گیرد (همان، ۴۸-۴۹).

کهن‌الگوهای که برای ما مهم است کهن‌الگوی قهرمان و شاه است .اسطوره‌ی قهرمان «رایج‌ترین و شناخته شده‌ترین اسطوره‌هاست و ما آن را در اساطیر قدیم یونان و روم، در قرون وسطی، در خاور دور و در میان قبایل بدوی کنونی می‌یابیم.» (یونگ، ۱۳۹۶: ۱۶۲).

ما همواره داستان‌های مشابهی داشته‌ایم که: «درباره‌ی تولد زودرس، رشد سریع در قدرت گرفتن و والا شدن، مبارزه‌ی پیروزمندانه علیه نیروهای اهریمنی، گرفتار غرور شدن و افول زود هنگام براثرِ خیانت یا فداکاری قهرمانانه‌ای که به مرگ وی می‌انجامد.» (همان).

کهن‌الگو قهرمان

قهرمان اساطیری از برجسته‌ترین شخصیت‌های کهن‌الگویی است که از قدیم‌ترین ایام تاکنون، در میان بسیاری از ملل و اقوام و مذاهب زندگی کرده است و حوادث شگفت‌انگیزی را پدید آورده است. بنابر اساطیر و افسانه‌های قهرمانی، قهرمان زاده می‌شود تا در زمانی مشخص، پای در مسیری ناآشنا و جادویی گذارد. با طی کردن مراحل و آزمون‌های سخت و دشوار، برکت و فضیلت از دست رفته را به جامعه برگرداند. به عقیده‌ی کمبل «سفرِ اسطوره‌ای قهرمان، معمولاً تکریم و تکرار الگویی است که به آن مراسمِ گذار می‌گویند. دارای سه مرحله: جدایی و تشرف و بازگشت است که آن را هسته‌یِ اسطوره‌ی یگانه نامیده‌اند. قهرمان از زندگی روزمره دست می‌کشد و سفری مخاطره‌آمیز به حیطه‌ی شگفتی‌های ماوراءالطبیعه را آغاز می‌کند. با نیروهای شگفت در آن‌جا روبه‌رو می‌شود و به پیروزی قطعی دست می‌یابد. هنگام بازگشت از این سفر پررمزوراز، قهرمان نیروی آن را دارد که به یارانش برکت و فضل نازل کند.» (کمبل، ۱۳۹۴: ۴۰)

ویژگی‌های اسطوره‌ی قهرمان

الف.کاوش: قهرمان (منجی، فدایی) سفری طولانی را آغاز می‌کند که طی آن باید وظایف سنگینی هم‌چون، جنگ با غول‌ها، حل معماهای بی‌پاسخ، ازدواج با یک شاهزاده و مانند آن را به انجام برساند.

ب: نوآموزی: قهرمان برای گذر از مرحله بی‌خبری و خامی و برای رسیدن به بلوغ فکری و اجتماعی، باید یک سلسله وظایف و مقدرات شکنجه‌آور را از سر بگذراند. این مرحله خود غالباً از سه بخش رهسپاری، دگرگونی و رجعت تشکیل می‌شود.

ج. فداکاری و ایثار: قهرمان که نماینده رفاه قبیله یا مملکت است باید جان خود را بدهد و به کفاره گناهان مردم تا دم مرگ رنج بکشد تا مملکت را به باروری و زایندگی برساند (گورین و همکاران، ۱۳۷۰: ۱۷۹).

به طور کلی می‌توان گفت: «نمادهای قهرمانی، زمانی بروز می‌کنند که من خویشتن نیاز به تقویت بیشتر داشته باشد؛ یعنی هنگامی که خوداگاه برای کاری که خود به تنهایی یا دستِ‌کم بدون یاری منابع نیرویی در ناخوداگاه است نمی‌تواند انجام دهد، به ناخوداگاه نیاز پیدا می‌کند» (یونگ ،۱۳۹۶: ۱۸۱). ناخوداگاه در اصل به کمک و یاری ما می‌آید و ضد ما عمل نمی‌کند.

۲-۳-تحلیل عروج کیکاوس در شاهنامه

بنابر روایت شاهنامه دیوان تصمیم می‌گیرند کیکاوس را گمراه کنند و دیوی خود را به‌صورت غلامی درمی‌آورد و او را وسوسه می‌کند بر آسمان‌ها فرمانروایی کند. بدین منظور بر چهار عقاب می‌نشیند و راهی آسمان می‌شود. اما میانه راه، همین که نیرو عقاب‌ها تحلیل می‌رود، از اسمان سرنگون می‌شود.

در تحلیل این قسمت می‌توان اذعان داشت عروج کیکاوس بیش‌تر با نمادهای دنیوی و شهوت تسلط وخوی سیراب نشدنی انسان همراه بود .اگر با زبان نمادها به داستان کیکاوس بپردازیم، درمی‌یابیم عروجی انسانی یا از سرچشمه‌های حیوانی انسانی است که درپی ارضای قدرت یا چیرگی بر کل دنیاست. عقاب‌ها علامت میل ما هستند و گوشت به یک معنا رمز و نشانه‌ای برای متعلق میل یا بنابه اصطلاح روان‌کاوی ژاک لاکان نشانه «ابژه میل» است (هومر، ۱۳۹۴: ۳۴). چنین از داستان برداشت می‌شود انسان میل سیری‌ناپذیری در تمام جنبه‌های انسانی و دنیوی دارد و سعی در به دست گرفتن همه چیز را دارد. یونگ گفته است: «هنگامی که اندیشه‌ی ما آن‌قدر بالا می‌رود که آسمان‌ها را فتح می‌کند، انسان دیگر ما، یعنی فرد سرکوب یافته به سوی جهنم سقوط می‌کند» (یونگ، ۱۳۸۹: ۱۵۴).

دلیل نجات پیدا کردن کیکاووس از مرگ

نکردش تباه از شگفتی جهان — همی بودنی داشت اندر نهان،
سیاوش ازو خواست آمد پدید — ببایست لختی چمید و چرید
به‌جای بزرگی و تخت نشست — پشیمانیّ و درد بودش به دست

(فردوسی، ۱۳۸۹: ۹۷/۲)

کیکاووس به این دلیل از مرگ نجات یافت که: «به چند وجه پادافر دید: فره‌ی کوی (کیانی) از او بشد ،کی‌اوس بر زمین افتاد و به دریاچه وروکشه پناه برد و پیام‌آور ایزد نریو سنگ پی او شد تا او را بکشد. اما فروشی کیخسرو، نوۀ آیندش پسر پسرش در پی او بشد و او را حفظ کرد. فروشی کیخسرو به نریوسنگ که کوشیده بود او را به کناری بزند، به بانگ بلند گفت فرشته نگهبان روان اوست: او را مکش، ای نریوسنگ، پرورانندۀ‌ی جهان! چه اگر این مرد را بکشی، ای نریوسنگ، گردانندۀ‌ی جهان، قهرمان نابودگر توران زاده نخواهد شد، زیرا از پشت این مرد (کئوس) مردی به نام سیاوخش خواهد زاد و از پشت سیاوخش من زاده خواهم شد، من که خسروم، من که قهرمان‌ترین (مرد) توران (یعنی افراسیاب) را خواهم شکست،آن که (= افراسیاب) بس سپاه و لشکر نابود کند... وین منم که با دگرگون کردن مسیر نبود، سپاهیان و لشکریانش را خواهم شکست، من که شهریار توران را واپس

خواهم راند. این سخن نریوسنگ را متأثر کرد و بر آن شد تا کئوس را نکشد، که تنها پادافره کئو آن بود که نامیرا شد» (دومزیل، ۱۳۸۴: ۱۳۴-۱۳۵ به‌نقل از بهفر، ۱۳۹۴: ۳۷۲/۴).

فروشی کیخسرو از پیک اهورامزدا (نریوسنگ) خواست که کیکاووس را نکشد. و او را ببخشد. کیکاووس از مرگ نجات پیدا کرد. شرمنده و پشیمان به زمین برگشت و چهل شبانه‌روز به درگاه خداوند گریه و زاری کرد تا خداوند گناهان او ا بخشید. کیکاووس پس از حوادثی که از سر گذراند چون متوجه شد که جهان سراسر هیچ و پوچ است. عدالت ورزید و از عدل و داد بهره برد. قهرمان، منجی است و نجات‌بخشی از مهم‌ترین ویژگی کهن‌الگوی قهرمان است که درباره‌ی کیخسرو صادق است.

کهن‌الگو شاه

کهن‌الگوی شاه مهم‌ترین و قدرت‌مندترین کهن‌الگو است. کهن‌الگویی که جامعه ایرانی به شدت تحت تأثیر و سیطره آن است. کهن‌الگویی که توجهی به آن نمی‌کنند اما به شدت می‌تواند ویرانگر باشد. چرا کهن‌الگو شاه در کشور ما بیش‌تر حس می‌شود؟ در تاریخ کهن‌سال سرزمین ما از جمله: مادها، هخامنشیان، اشکانیان، ساسانیان و در تاریخ بعداز اسلام همیشه پادشاهی وجود داشته است. شاه در قبل از اسلام به معنی خدا بوده است (فرهنگ جهانگیری، ذیل واژه‌ی «شاه») یا شاه را ظل‌الله یا سایه‌ی خدا می‌گفتند (فرزام اجلالی، ۱۳۸۳: ۴۵) یا شاه را از طرف خدا می‌پنداشتند یا دست‌نشانده‌ی او فرض می‌کردند.

The King energy is primal in all men

در کتاب شاه، جنگجو، جادوگر و عاشق آمده است: «نیروی شاهی، نیروی اولیه در همه‌ی مردان است» (رابرت مور، ۱۹۹۱: ۴۹). (ترجمه متن بالا)

Kings have traditionally been seen as divine.
Interestingly, though, it's not the men themselves who are given such divinity. They were mere stewards of the “King energy
the king is dead !long live the king
That line had always confused me, but now it makes sense.
The mortal man who had taken the role of king is dead, but The King himself will live on in his next incarnation

پادشاهان از دیدگاه سنتی به‌صورت الهی دیده شده‌اند. جالب است که این مردان خودشان نیستند که چنین الوهیتی به دست می‌آورند.آن‌ها فقط کارگزاران نیروی پادشاهی بوده‌اند. شاه مرد: زنده باد شاه! این سطر همیشه مرا گیج می‌کرد اما حالا منطقی به‌نظر

می‌رسد. مرد فانی که نقش شاه را ایفا می‌کرد، مرده است. اما خود شاه (نیروی شاهی) در جسم بعدی خود به زندگی ادامه خواهد داد (رابرت مور، ۱۹۹۱: ۵۰). (ترجمه متن بالا)

به خوبی می‌توان درک کرد که شاهی یک الگوست که افراد فقط نقش آن را بازی می‌کنند الگویی که فرد را به سیطره‌ی خود درمی‌آورد.

we rarely experience the King in his fullnessMost of the time, our 'kings' are either tyrants or weaklings, which are, of course, .two sides of the same dark coin

King Herod, upon hearing of the birth of Jesus (The "King of the Jews"), ordered the death of every infant boy in the region. The mortal man had identified with the King energy, believed it to be him , and therefore the idea of a King of the Jews coming to usurp him was unthinkable. He believed every man, woman and child in his kingdom belonged to him , personally , rather than to the station of Kingship that he was holding

ما به ندرت پادشاهان را در کمالشان تجربه می‌کنیم بیشتر اوقات، «پادشاهان» ما یا ظالم یا ضعیف هستند، که البته دو طرف یک سکه تاریک است.

پادشاه هیرود، با شنیدن تولد عیسی «پادشاه یهودیان»، دستور مرگ تمام پسر شیرخوار منطقه را صادر کرد. مرد فانی که باور داشت دارای نیروی شاهی است حتی فکر اینکه کسی جایگاه او را غصب کند و پادشاه یهود شود غیرممکن می‌پنداشت، زیرا به عقیده او هر مرد، زن و کودکی که در قلمروش بود نه به جایگاه پادشاهی بلکه به شخص او تعلق داشت (رابرت مور، ۱۹۹۱: ۶۳). (ترجمه متن بالا)

When someone identifies with their King archetype, and their ego gets tangled up in it, suddenly any calm or benevolence they had is gone. It is replaced by desperation . The ego knows that it is not the true King. It is a usurper, and it will do everything it can to appear powerful. The appearance of power often takes the form of exploiting and abusing the people of the kingdom.

وقتی کسی با کهن‌الگو پادشاه خود شناخته می‌شود، ایگو او و پادشاه درهم تنیده می‌شود، و در این زمان هرگونه آرامش و خیرخواهی از بین می‌رود و نا امیدی جای آن را می‌گیرد، زیراکه ایگو فرد می‌داند که او یک پادشاه واقعی نیست تنها یک غاصب است.

ازاین‌رو، هر کاری برای قدرتمند جلوه دادن خود انجام می‌دهد که این قدرت نمایی معمولا به شکل استثمار و تعرض به مردم سرزمینش است (رابرت مور، ۱۹۹۱: ۶۷). (ترجمه متن بالا)

در شاهنامه منجی‌ها که همان قهرمانان و پهلوانان هستند در بسیاری از موارد با شاهان یکی نمی‌شوند و این خرد ایرانی است که در شاهنامه به ما نشان می‌دهد اگر یکی بشوند، دچار مشکل می‌شوند همانند جمشید.

کیخسرو؛ تعالی منجی‌گری در برابر شاهی

کیخسرو نمونه کامل منجی یا نماد سوشیانتی است؛ چون کودکی آن مانند کودکی حضرت موسی است.در بزرگ‌سالی از رودی رد می‌شودکه بقیه نمی‌توانند عبورکنند و مراحل تشرف پهلوان را پشت سرمی‌گذارد

نفرت فردوسی از الگوی کیکاوسی و ستایش از الگوی کیخسروی نشانه‌ی روشنی است که فردوسی به مطلق سلطنت نمی‌اندیشد، بلکه او فقط به نمونه‌ی پرتقوای آن نظردارد و آن را می‌ستاید (بهار، ۱۳۸۶: ۱۲۲). شخصیت کیخسرو در روایات اسلامی چندان اهمیت دارد که گفته‌اند روزششم فروردین، که نوروز بزرگ نام داشت، کیخسرو در این روز بر هوا عروج کرد.

به عقیده‌ی حمیدیان «الگوی شاه کیخسرو در زمره‌ی الگوهای اساطیری حماسی شاهنامه است که او را از همهٔ شهریاران نیکو خصلت اساطیری ایران ممتاز می‌سازد و در پایان به پایگاه انسان کامل می‌رسد. بُن‌مایه‌ای که حکیم توس پیش از عصر عرفانی یا در آغاز آن، مطرح ساخته است و پایگاه کیخسرو را به پایگاه ایزدی و پیامبری ارتقا بخشیده است. آنچه در فرجام زندگی پرماجرای کیخسرو اهمیت دارد، مشی و معاملت عارفانه‌ی اوست که نخستین نمونه‌ی کامل را به دست می‌دهد. او درحالی‌که جهان را به اطاعت آورده و دشمنی آشکار یا نهان برایش نمانده، درست در جایی که مطابق منطق رایج آدمیان باید پس از آن همه رنج بیاساید و حکومتی به کام دل برانَد، در اندیشه می‌شود. مبادا قدرت فراوان وی را چون جم، ضحاک، سلم و تور و افراسیاب از راه یزدان به درکند؛. پس، به دنیای دل و درون پناه می‌برد. آنکه جهان درمشت او باشد و آن را از دست بگذارد، نه همسری گزیده و نه به فرزندی دلشاد بوده است. تنها چیزی که خواسته پالایش زندگی از عوامل آلودگی است (حمیدیان، ۱۳۷۲: ۳۲۳)

هنگامی که بهترین پادشاه تاریخ ایران می‌تواند درباره توانایی‌های خود در مقابله با شرارت‌های ملازم با قدرت به تردید بیفتد، به پادشاهان فناپذیر کوچکتری مانند کاوس چه امیدی می‌توان بست؟ شرافت اخلاقی و پادشاهی ناسازگارهستند، همچون دو الگو که

یکدیگر را می‌بلعند در بیشتر مواقع الگوی شر یا در اینجا شهریاری نیکی و خوبی فرد را به سمت تیره و بدی می کشاند؛ بنابراین کیخسرو، عالی‌ترین شاه اخلاقی، از پادشاهی کناره‌گیری می‌کند و جنبهٔ‌روحانی و معنوی زندگی خود را می‌رباید (دیویس، ۱۳۹۶: ۱۰۵).

فرجام کیخسرو واقعاً شگفت‌آور بود، چون او در اوج نیکنامی و پُرآوازگی درحالی‌که فرمانروایی جهان را بر عهده داشت، یک‌باره کنار گذاشت و راه معنوی پیمود .او که پس از مرگ افراسیاب، دیگر سالارجهان شده بود و همهٔ شهریاران، پهلوانان و گَوان دلیر پیش او سرخم می‌کردند، از کار گیتی کناره گرفت و خود را به مراقبه و نیایش سپرد و به شکلی اسطوره‌وش ناپدید شد. کی‌خسرو در اوستا از جاودانان است. بنابه روایتِ کتاب‌های پهلوی، او در محل مرموزی پنهان است و در هزاره‌ی سوشیانت بر ایزد وای (وَیو) می‌نشیند و به پیشواز سوشیانت می‌آید و کارهای نیک خود را برای سوشیانت بیان می‌کند و سوشیانس از کیخسرو می‌خواهد که آیین بِه‌دینی را بپذیرد. کیخسرو این دین را می‌ستاید و بدین ترتیب، او فرمانروا می‌شود و سوشیانت موبد موبدان می‌گردد (آموزگار، ۱۳۸۷: ۷۱-۷۲ و ۸۶). در این هزاره، کیخسرو و یاران به یاری سوشیانت، نظم و قانون و داد و خوی گاهانی را در بین مردم برقرار می‌کنند (آذر فرنبغ، ۱۳۸۹: ۲۷۸/۱۰).

۳- نتیجه‌گیری

ضمن تحلیلی که در اسطوره کیخسرو و درک کهن‌الگوهای یونگی داشتیم، می‌توان اذعان داشت کیخسرو فراتر از یک اسطوره قومی است .اسطوره‌ای که به خوبی ناخوداگاه جمعی را برای ما توضیح می‌دهد. در اسطوره کیخسرو به خوبی تقابل کهن‌الگوهای شاه و منجی را می‌توان درک کرد، تقابلی که در آخر نماد سوشیانتی یا منجی‌گری پیروزشد و به سعادت آخروی رسید. ولی نکته‌ای که در آن مهم است که کیخسرو دست رد به سینه‌ی قدرت زد عملی که بسیارسخت و با مخالفت بزرگان همراه بود. فرجامی که بسیار خوش‌تر از سلطنت چندین ساله است. کیخسرو به ما دو راه نشان می‌دهد راه پاکی و راه ظلم . همان‌طور که می‌دانید قدرت همیشه با ظلم و ستم همراه است. کیخسرو نمی‌خواهد درگیر این نخوت شود. پس راه حق را در پیش می‌گیرد. راه حق همان راهی است که ما باید بیندیشیم که در عصر امروزی ما کدام است. نباید فریب خورد که الگوی شاهی همان الگو منجی‌گری برای مردم است. جامعه مردمی که همیشه منتظر یک منجی برای رهایی بوده‌اند. پس باید بین این دو تفکیک قائل شوند و آن‌ها را با هم نیامیزیم که منجر ویرانی و نابودی می‌شود.

منابع

۱- آذر فرنبغ. (۱۳۸۹). **دینکرد هفتم**، تصحیح متن، آوانویسی، نگارش فارسی، واژه‌نامه و یادداشت‌ها از محمدتقی راشدمحصل، چاپ اول، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

۲- آموزگار، ژاله .(۱۳۸۷). **تاریخ اساطیری ایران**، تهران: سمت.

۳-اجلالی، فرزام .(۱۳۸۳). **بنیان حکومت قاجار: نظام سیاسی ایلی و دیوان‌سالاری مدرن**، تهران: نی.

۴- اردستانی، حمیدرضا. (۱۳۹۴). «اسطوره‌های ایرانی؛ برآیند دگرگونی‌های اجتماعی و جغرافیایی»، فصلنامه ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی، س۱۱، ش۴۰، ص۴۵ـ۷۳.

۵- اسماعیل‌پور، ابوالقاسم. (۱۳۸۷). **اسطوره؛** بیان نمادین، تهران: سروش.

۶- ــــــــــــــــ (۱۳۸۹). «اسطوره‌ی کیخسرو درشاهنامه»، بخارا، س۱۳، ش۷۶، ص۵۷ـ۷۳.

۷- انجو شیرازی، میرجمال‌الدین‌حسین‌بن‌فخرالدین‌حسن. (۱۳۵۱). **فرهنگ جهانگیری**، جلد اوّل، چاپ دوم، به کوشش رحیم عفیفی، مشهد: انتشارات دانشگاه مشهد.

۸- بهار، مهرداد. (۱۳۸۴). **از اسطوره تا تاریخ**، گردآورنده و وبراستار ابوالقاسم اسماعیل‌پور، تهران: چشمه.

۹- ــــــــــــ (۱۳۸۶). **جستاری در فرهنگ ایران**، گردآورنده و ویراستار ابوالقاسم اسماعیل‌پور، تهران، اسطوره.

۱۰- حمیدیان، سعید. (۱۳۷۲). **درآمدی براندیشه و هنرفردوسی**، تهران: مرکز.

۱۱- خسروی، اشرف. (۱۳۹۴). **شاهنامه از دیدگاه روان‌شناسی تحلیلی یونگ**، تهران: علمی و فرهنگی.

۱۲- دوان پی، شولتز و سیدنی الن شولتز. (۱۳۸۶). **تاریخ روانشناسی نوین**، ترجمه علی‌اکبر سیف و دیگران، چاپ ششم، تهران: دوران.

۱۳- دومزیل، ژرژ. (۱۳۸۴) **بررسی اسطوره‌ی کاووس در اساطیر ایرانی و هندی**، برگردان شیرین مختاریان و مهدی باقی، چاپ اوّل، تهران: نشر قصه.

۱۴- دیویس، دیک. (۱۳۹۶). **حماسه و نافرمانی؛** بررسی شاهنامه فردوسی، ترجمه سهراب طاووسی، تهران: ققنوس.

۱۵- فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۸۹). **شاهنامه**، به کوشش جلال خالقی‌مطلق، جلد دوم و سوم و چهارم، چاپ سوم، تهران: مرکز دایره‌المعارف بزرگ اسلامی.

۱۶- فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۹۴). **شاهنامه‌ی فردوسی**؛ تصحیح انتقادی و شرح یکایک ابیات، مهری بهفر، دفترچهارم، چاپ اوّل، تهران: فرهنگ نشر نو.
۱۷- کریمی، یوسف، (۱۳۹۶). **روان‌شناسی شخصیت**، تهران: ویرایش.
کمبل، جوزف. (۱۳۹۴). **قهرمان هزار چهره**، برگردان شادی خسرو پناه، چاپ ششم، مشهد: گل آفتاب.
۱۸- کوپر،کارل. (۱۳۸۰). **جامعه باز و دشمنان آن**، ترجمه عزت‌الله فولادوند، خوارزمی: تهران.
۱۹- گورین، ویلفرد، ال و همکاران. (۱۳۷۰). **راهنمایی رویکردهای نقدادبی**، ترجمه زهرا میهن‌خواه، تهران: اطلاعات.
۲۰- هال، کالوین اس. و ورنون جی. نوردبی. (۱۳۹۳). **نظریه‌های تحلیل روان۲؛ مقدمات روانشناسی یونگ**، مترجم شهریار شهیدی، قم: آینده درخشان.
۲۱- هومر، شون. (۱۳۹۴). **ژاک لاکان**، محمدعلی جعفری، تهران: ققنوس.
۲۲- یاحقی، محمدجعفر.(۱۳۸۶). **فرهنگ اساطیر و داستان‌واره‌ها در ادبیات فارسی**، تهران: فرهنگ معاصر.
۲۳- یونگ، کارل گوستاو. (۱۳۸۹). **روانشناسی و شرق**، ترجمه لطیف صدیقیانی، تهران: جامی.
۲۴- یونگ،کارل گوستاو. (۱۳۹۶). **نسان و سمبول‌هایش**، محمود سلطانیه، تهران: جامی.
منابع لاتین
Moor, Robert and Gillete, Douglas. (1991)King Warrior Magican Lover, harper San Francisco: San Francisco.

دو فصل‌نامه‌ی علمی-پژوهشی زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد فسا
س۱۱، ش۱ (پیاپی ۲۲)، بهار و تابستان ۱۳۹۹

بررسی اشعار مدحی و مراثی میرزا احمد متولی باشی

محمدرضا ضیا
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، واحد بوشهر، دانشگاه آزاد اسلامی، بوشهر، ایران
دکتر سید احمد حسینی کازرونی (نویسنده‌ی مسئول)
استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد بوشهر، دانشگاه آزاد اسلامی، بوشهر، ایران
دکتر سید جعفر حمیدی
استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد بوشهر، دانشگاه آزاد اسلامی، بوشهر، ایران

چکیده

باورهای دینی و عقاید مذهبی از موضوعات و مضامینی است که معمولا در سروده‌های شعرا بروز و ظهور می‌کند. مدح، منقبت و مرثیه‌ی اهل بیت (ع) که برگرفته از این باورهاست در برهه‌ای از تاریخ نمود بیش‌تری داشته است. بدون تردید جایگاه اهل بیت (ع) و بیان رسالت آنان از طریق زبان شعر و ادبیات می‌تواند تاثیر به سزایی داشته باشد. از جمله‌ی این شعرا، میرزا احمد متولی باشی تولیت آستانه‌ی حضرت احمدبن موسی الکاظم شاه چراغ (ع) در عصر محمدشاه قاجار است؛ که بخش زیادی از نسخه‌ی خطی دیوان اشعار وی به مدح، منقبت و مرثیه‌ی سیدالشهدا (ع) و اهل بیت (ع) اختصاص یافته است. در جامعه‌ی عصرقاجاری فرهنگ تعزیه، شعر آیینی و نوحه خوانی بسط و گسترش ویژه‌ای یافت و شعرای این دوره تحت تاثیرفضای اجتماعی به وجود آمده و بعضا به تقلید از شاعر سرآمد عرصه‌ی مرثیه سرایی، محتشم کاشانی به مدح، منقبت و مرثیه‌ی اهل بیت (ع) پرداختند. روشن نیز تحت تاثیر فضای مذهبی حاکم بر جامعه، پیشینه‌ی خانوادگی و جایگاه شغلی متولی باشی آستان شاهچراغ (ع) در اشعار خود نگاه ویژه‌ای به مدح و مرثیه‌ی خاندان رسالت دارد. در این پژوهش که برای نخستین بار انجام می‌شود، پس از معرفی مختصری از نسخه‌ی خطی مذکور و شرح حال شاعر، با استفاده از روش توصیفی، تحلیلی، اشعار مدحی و سپس مراثی او را به تفکیک هریک از اشخاص از نظر مضامین و محتوا مورد بررسی و تحلیل قرار داده و نتایج حاصله را در پایان ارائه می‌نماید.

واژگان کلیدی: مدح، مرثیه، اهل بیت (ع) ، میرزا احمد متولی باشی

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۸/۳/۲
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۹/۱/۱۴

Email: ziyamohammadreza@gmail.com
sahkazerooni@yahoo.com

۱- مقدمه

آغاز مدیحه‌سرایی از دوره سامانیان است. صلت و خلعت امیران و وزیران موجب تشویق و ترغیب شعرا گردید تا در این زمینه جولان بیش‌تری دهند. ستایش از مهم‌ترین و قدیمی‌ترین مضامین در شعر فارسی است. دوران مدیحه سرایی در شعر فارسی به چهار دوره تقسیم می‌کنند: ۱- نیمه دوم قرن سوم تا سال ۶۱۸ هـ ۲- سال‌های ۶۱۶ تا ۸۰۷ هـ ۳- اوایل قرن ۹ تا ۱۲۰۸ هـ ۴- عهد حکومت قاجاریان (وزین پور، ۱۳۷۴: ۱۳)

پرداختن به مصایب و مناقب اهل بیت (ع) سابقه‌ای دیرینه دارد. برخی شعرای صحابی از زمان بعثت و بعضی از دوره هجرت به مدح و ستایش پیامبر اسلام (ص) پرداخته‌اند. با حوادث گوناگونی که در تاریخ رقم خورد؛ سخن گفتن از مصایب خاندان رسالت به مناقب آنان افزوده شد. از امام صادق (ع) روایت است که: «من قال فینا بیت شعر بنی الله له بیتا فی الجنه، هر کسی درباره ما یک بیت شعر بگوید خداوند در بهشت برای او خانه‌ای می‌سازد». (صدوق، ۱۴۰۴ ق: ۸۱) در تاریخ ادبیات فارسی، شاعران متعهد بسیاری همچون سنایی، محتشم و ... ظهور کرده‌اند؛ و از پیشگامان مرثیه‌های مذهبی و کهن‌ترین مرثیه نیز نخستین سوگنامه‌ای است که کسایی مروزی در عزای شهیدان کربلا سروده است. (ریاحی، ۱۳۸۰: ۸۲)

موقعیت دینی و مذهبی در عهدقاجار به گونه‌ی خاصی است. یعنی کشور رنگ کاملا مذهبی دارد و شاهان قاجاری چهره‌ی مذهبی خود را روز به روز نمایان تر می‌کنند. (خاتمی، ۱۳۸۰: ۵۵) این موضوع تاثیر خاصی در شعرای عصر قاجاری داشته است. یکی از این شعرا که تاکنون گمنام مانده میرزا احمد متولی باشی، تولیت آستانه‌ی متبرکه‌ی حضرت شاه چراغ (ع) در عصر قاجار است.دیوان او که تاکنون به صورت نسخه‌ی خطی باقی مانده بود؛ با مرثیه‌ی حضرت سیدالشهدا (ع) آغاز می‌شود. این دیوان مملو از اشعاری در مدح و منقبت و مرثیه‌ی اهل بیت (ع) است. به جرات می‌توان گفت وی از شعرایی است که در این حوزه برتارک ادبیات متعهد می‌درخشد. این مهم می‌تواند نویافته‌هایی در حوزه ادبیات فارسی برای پژوهشگران ارایه نماید.

۱-۱- پیشینه‌ی پژوهش و ضرورت انجام آن

در بررسی نسخه‌ی خطی دیوان میرزا احمد متولی باشی، مشاهده می‌کنیم که او از شاعرانی است که شیفته‌ی خاندان رسالت و ملتزم به اهل بیت (ع) است. آن گونه که بیان شد، دیوان اشعار وی تاکنون به صورت نسخه‌ی خطی باقی مانده؛ پژوهش و تحقیقی درباره دیوان و اشعار او صورت نگرفته است. این مقاله برای نخستین بار به بررسی اشعار مدحی و مراثی شاعر درباره‌ی اهل بیت (ع) می‌پردازد؛ و به دلیل تازگی موضوع، می‌تواند رهنمون و

رهیافتی برای پژوهشگران و محققان زبان و ادبیات فارسی باشد.

۱-۲- شیوه پژوهش

این پژوهش به شیوه‌ی توصیفی و تحلیلی است. پس از بانویسی و تصحیح نسخه‌ی خطی دیوان شاعر، به بررسی محتوا و مضامین آن پرداخته و اشعاری که در مناقب و مراثی اهل بیت (ع) سروده شده را به تفکیک هریک از اهل بیت (ع) مشخص و در دسته‌بندی جداگانه‌ای مورد تحلیل و ارزیابی قرار گرفته است.

۲- بحث و بررسی

۱-۲- شرح حال میرزا احمد متولی باشی

میرزا احمد متولی باشی، متخلص به "روشن" و ملقب به "روشن عالی گوهر" از نوادگان میرشریف جرجانی است. پدر او محمد حسین متخلص به "عالی" است که میرزا علی اکبر نواب در تذکره‌ی دلگشا درباره او می‌گوید: «دیوانش همه ملاحظه ... به قدر ده هزار شعر تا به حال از طبعش صادر شده». (نواب، ۱۳۷۱: ۶۴۳) پدربزرگ شاعر میرزا محمد، کلانتر عهد کریم خان زند و صاحب روزنامه‌ی کلانتر است. میرزا محمد کلانتر خواهرزاده میرزا محمدحسین شریفی صاحب اختیار فارس است. (فسایی، ۱۳: ۴-۹۴۳)

روشن در سال ۱۲۱۵ ق در شیراز زاده شده است. در محله بازار مرغ شیراز نشو و نمو یافت و مدتی عهده‌دار تولیت آستان مقدس حضرت احمد بن موسی الکاظم شاهچراغ (ع) بود. (همان: ۹۴۴)

میرزا محمد حسن فسایی که از معاصران روشن است؛ در فارس نامه با این القاب و عناوین او را معرفی می‌کند: «جناب قدوه‌ی اخیار و زبده‌ی ابرار سید سادات و مجمع سعادات، نادره‌ی زمان، ناظم دُرّ و مرجان» (همان: ۵-۹۴۴) آن گونه که روشن خود در قطعه‌ای که در تاریخ ازدواج خود سروده است؛ در سن سی سالگی با دختر عمویش ازدواج می‌کند:

روشن عالی گهرم ز آن که هست — نسبتم از نسل شه لوکشف
خواست دل من شرف از بنت عم — گرچه بُد این میل ز هر دو طرف
خامه به تاریخ نوشتم یکی — منزل ماه آمده بیت الشرف

(برگ: ۲۰۰ نسخه‌ی خطی)

به نقل از تذکره‌های دلگشا، مجمع الفصاحه و فارس نامه او در سال ۱۲۶۱ ق در سن ۴۶ سالگی بدرود حیات گفته است.

۲-۲- معرفی مختصری از نسخه‌ی خطی

نسخه‌ی خطی دیوان اشعار میرزا احمد متولی باشی به شماره‌ی ۳۰ در مرکز پژوهش و کتابخانه‌ی شاهچراغ (ع) نگهداری می‌شود و به عنوان رساله‌ی دکتری توسط نگارنده مقاله تصحیح شده است. این نسخه‌ی به خط شکسته نستعلیق است که با مرکب سیاه توسط شخصی به نام شاکر نوشته شده است. عناوین اشعار و قالب‌های شعری به مرکب قرمز است. نسخه‌ی مذکور دارای ۱۰۵ برگ است که اندازه آن ۲۰/۵*۱۶ در قطع وزیری است. تعداد ابیات هر صفحه بین ۱۳ تا ۱۵ بیت متغیر است. نسخه‌ی هیچ آرایش و تزئینی ندارد؛ دارای رکابه است و آغاز و انجام دارد. شکل۱ تصویر بیت اول و شکل ۲ تصویر بیت آخر دیوان را نشان می‌دهد.

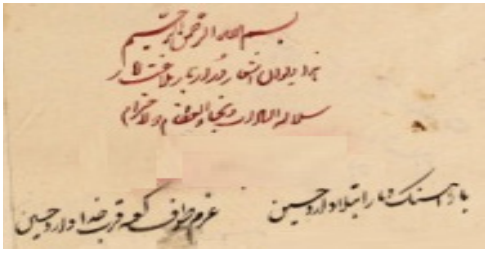
آغاز

بسم الله الرحمن الرحیم

هذا دیوان اشعار دُرربار بلاغت آثار سلاله السادات و نجباء العظام ذولاحترام [....]. دیوان او با بیت زیر آغاز می‌شود:

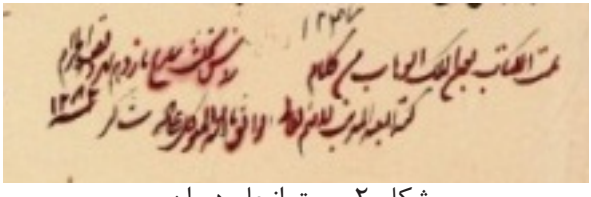
باز آهنگ دیار ابتلا دارد حسین　　عزم طوف کعبه قرب خدا دارد حسین

(برگ: ۴ نسخه‌ی خطی)



شکل ۱- بیت آغاز دیوان.

انجام: تمت الکتاب بعون الملک الوهاب من کلام روشن کتبت بتاریخ یازدهم شهر ذیقعده الحرام کتبه العبد المذنب، لاثم لعالی، الواثق بالله، المتوکل علی الله، شاکر، سنه ۱۲۸۲. (برگ: ۲۰۹ نسخه‌ی خطی)



شکل ۲- بیت انجام دیوان.

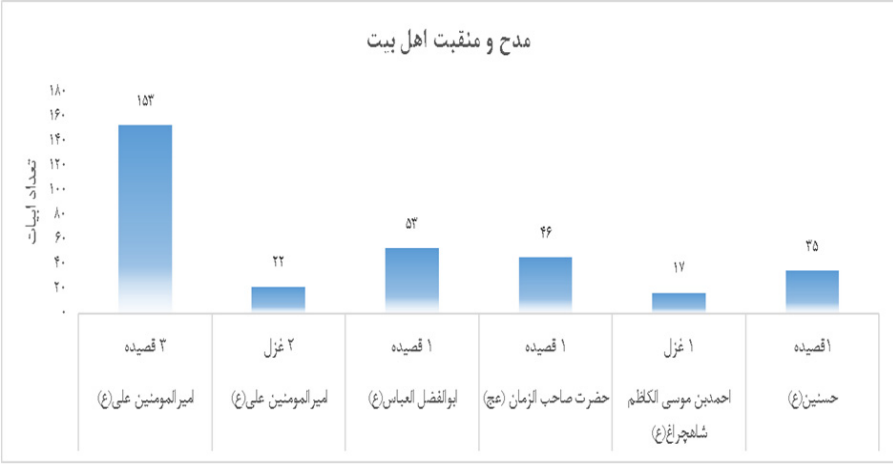
۳-۲- مدح و منقبت اهل بیت (ع)

مدح به معنی ستایش کردن و ستودن خصلت‌ها و صفات نیک کسی است. (دهخدا) شعر مدحی ستایشی است که شاعر از ممدوح خود می‌کند و ضمن آن سجایای اخلاقی وی را بر می‌شمارد و از رفتار و موفقیت‌های او تمجید می‌کند و زبان به بزرگداشت او می‌گشاید. (رزمجو، ۱۳۷۴: ۳۹) شعر مدحی تنها به امرا و محتشمان اختصاص ندارد. بلکه در ادب فارسی بسیار است مدیحه‌هایی که در حق پیامبر یا درباره‌ی ائمه دین (ع) به صورت نعت و منقبت و به سبک نظم درآمده است. (مؤتمن، ۱۳۶۴: ۷۱)

بسیاری از سرایندگان زبان و ادب فارسی از آغاز تا امروز به ستایش اهل بیت (ع) پرداخته‌اند. پدر شعر فارسی، رودکی سمرقندی، شهید بلخی و نام آشناتر از دیگران در ستایش خاندان رسالت، کسایی مروزی، ناصر خسرو قبادیانی، خاقانی شروانی، مولانا جلال الدین بلخی، فردوسی توسی، شیخ اجل سعدی، نظامی‌گنجوی، عطار نیشابوری، سنایی غزنوی، حافظ شیرازی، صائب تبریزی، محتشم کاشانی، وحشی بافقی، قاآنی شیرازی و شهریار از شاخصین زبان فارسی که با فصاحت و بلاغت سروده‌های خود را به مدح و منقبت اهل بیت (ع) مزین نموده‌اند.

۴-۲- ممدوحان اشعار روشن شیرازی: دیوان میرزا احمد متولی باشی ۳۱۴۳ بیت دارد. بخشی از حجم دیوان مذکور به مدح و منقبت اهل بیت (ع) اختصاص یافته است:

ردیف	مجموع	شعری	ابیات	ابیات
۱	امیرالمومنین علی (ع)	۳ قصیده	۷۵ بیت ۳۱ بیت ۴۷ بیت	۱۵۳
۲	امیرالمومنین علی (ع)	۲ غزل	۱۴ بیت ۸ بیت	۲۲
۳	ابوالفضل العباس (ع)	۱ قصده	۵۳	۵۳
۴	حضرت صاحب الزمان (عج)	۱ قصیده	۴۶	۴۶
۵	احمدبن موسی الکاظم شاهچراغ (ع)	ا غزل	۱۷	۱۷
۶	حسنین (ع)	۱ قصیده	۳۵ بیت	۳۵
مجموع				۳۲۶ بیت



ملاک‌های ستایش و اشعار مدحی دیوان روشن فراوان است. در اشعار او شجاعت، جنگاوری، سخاوت و بخشندگی، همت و اراده، تدبیر، عدل و داد ورزی اهل بیت (ع) را مورد ستایش قرار داده است.

۱-۴-۲- امیرالمومنین علی (ع): از موضوعات فراگیر در دیوان اکثر شعرای تشیع، امیرالمومنین (ع) و رشادت، شهامت و سخاوت او است. روشن شیرازی در قصیده‌ای ۷۵ بیتی که ردیف آن واژه‌ی "چشم" است و به نام "چشمیه" و در بحر مضارع در نسخه‌ی خطی دیوان او ثبت شده به طور مفصل به ستایش امیرالمومنین علی (ع) می‌پردازد. قصیده‌ی چشمه با ابیات زیر آغاز می‌شود:

شد عاقبت مرا هدف تیر یار چشم — زاین خوب‌تر نیامده کس را به کار چشم
بس شوق عکس صورت او باشدش؛ بُوَد — دایم به پیش صورتش آئینه دار چشم
برگرد دل ز دیدن زلفش فغان ولی — آه است صعوه را چو بیفتد به مار چشم

(برگ: ۱۱۳ نسخه‌ی خطی)

نمونه‌هایی از فضایل و خصایل مورد ستایش آن حضرت (ع):

شفاعت: یکی از اموری که در دین اسلام مطرح است مسئله شفاعت است که از سوی انبیاء، ملائکه و اولیای الهی به اذن خداوند در روز قیامت انجام می‌شود. اهل بیت عصمت و طهارت نیز از کسانی هستند که از سوی خداوند متعال اذن شفاعت دارند. روایات نیز از وقوع شفاعت در قیامت سخن می‌گوید. پیامبر اکرم صلی الله علیه و آله و سلم فرمود:« من در روز قیامت شفاعت می‌کنم و شفاعتم پذیرفته می‌شود، و علی هم شفاعت می‌کند

و شفاعت او نیز پذیرفته می‌شود و اهل بیت من نیز شفاعت می‌کنند و شفاعت آنان هم پذیرفته می‌شود.» (ابن شهرآشوب، ۱۳۷۶: ۱۵) میرزا احمد روشن بنا بر همین اعتقاد امیرالمومنین را خطاب قرار می‌دهد و می‌گوید:

خواجه قنبر تویی و فاتح خیبر شافع محشر تویی و قاسم طوبی
(برگ: ۱۱۳ نسخه‌ی خطی)

سلطان دین علی که به روز شمار خلق دارند بر شفاعت او بی شمار چشم
شاهی که دوستدار وی از لطف او به حشر بر سوی خلد افکند امیدوار چشم
شاهی که هست با همه عصیان به روز حشر او مرا به رحمت پروردگار چشم
(برگ: ۱۱۵ نسخه‌ی خطی)

شجاعت: جنگاوری و شجاعت امیرالمومنین (ع) بی‌شک از صفات برجسته‌ای است که بازتاب ویژه‌ای در اشعار شاعران داشته است. دلاوری حضرت در احد، خیبر، خندق، ذات السلاسل یا وادی الرمل، لیله المبیت و ... همگی بیانگر این موضوع است. روشن نیز در قصیده چشمیه بیش از ۱۵ بیت به این ویژگی حضرت اختصاص داده و شجاعت حضرت را به گونه‌ی برجسته‌ای توصیف نموده‌است. در این جا تنها به ابیاتی چند از آن بسنده می‌کنیم:

از بیم تیغ او عجبی نیست خصم را بر جای اشک گر بفشاند شرار چشم
... گر نیست برق تیغ جهانسوزت از چه دور در روز رزم بنگردش برق وار چشم
تیغت به خون خصم حریص آمد این بود بر سوی آب چون فتدش روزه دار چشم
از بیم تیغ و تیر تو آمد که خصم را بر سوی آب چون فتدش روزه دار چشم
روز دعا که بهر تماشای رزم جوی دوزد فلک به معرکه (ی) کارزار چشم
آن را بود نصیب یکی سوگوار جان این را بود ز مرگ یکی خونبار چشم
بس گرد گیر و دار دلیران شود بلند بر رزم تیره شود از غبار چشم
شوری شود پدید که از آسیب کینه خواه روز نشور را نگرد آشکار چشم
(برگ:۱۱۶ نسخه‌ی خطی)

سخاوت و بخشندگی: سخاوت و بخشندگی مولی الموحدین حضرت امیرالمومنین (ع) همچون فضایل دیگر حضرت در قلمرو اندیشه و قلم نمی گنجد. بخشندگی حضرت امیرالمومنین (ع) چنان برجسته است که دشمنانی چون معاویه به آن اذعان داشتند. در

قرآن کریم آیاتی در شان آن امام همام و این ویژگی اختصاص یافته؛ که از جمله است: «إِنَّما وَلِيُّكُمُ اللَّهُ وَ رَسُولُهُ وَ الَّذينَ آمَنُوا الَّذينَ يُقيمُونَ الصَّلاةَ وَ يُؤْتُونَ الزَّكاةَ وَ هُمْ راكِعُون: ولیّ می‌دهند». (قرآن کریم، س ۵ آیه ۵۵) میرزا احمد روشن در توصیف سخاوت امیر المومنین، آن حضرت را خورشید آسمان عطا و بخشش می‌خواند:

مهر سپهر عطا، خلاصه‌ی ایجاد سرور مردان علی عالی اعلا

(برگ: ۱۱۳ نسخه‌ی خطی

و او را طی کننده‌ی نام حاتم طایی می‌داند:

گاه سخاوت کند چو جای به مسند روز شجاعت نهد چو پای به میدان

طی کند از دهر نام حاتم طائی محو ز خاطر حدیث رستم دستان

(برگ:۱۱۹ نسخه‌ی خطی)

درخور یک لمحه بخشش تو نباشد آن چه بیندوخت کان به سال فراوان

مایه‌ی دریا به کان ز ابر کف تواست در دل و دستت به رشک معدن و عمان

گاه بزن پشت پا به بخشش حاتم گه بفشان آستین به همت قاآن

آن که دهد از برای ریزش دستش دانه یم پرورش به گوهر غلطان

(برگ: ۱۲۰ نسخه‌ی خطی)

و رسالت پیامبران و امامان علیهم السلام بیان احکام و قوانین الهی و تعلیم و تزکیه برای اقامه عدل و قسط در بین مردم معرفی می‌کند «و لقد ارسلنا رسلنا بالبینات و انزلنا معهم الکتاب و المیزان لیقوم الناس بالقسط» که موید بر پایی عدالت در حوزه اجتماعی زندگی انسان هاست. بدون شک علی (ع) تنها حاکم منحصر به فرد در تاریخ است که با نبوغ معنوی و ارزش های انسانی توانست عالی ترین مبنای حکومتی عدل را در زمین ایجاد کند:

تا به جهان پهن شد خانه (ی) دادت تا بگرفته است صیت عدل تو کیهان

باز شد از آشیان خویش فراری شیر ژیان از کنام خویش گریزان

این زپی احتیاط چنگل تیهو آن زهراس گزنده شاخ گوزنان

رشحه (ی) دادت ببست سیل بلا را مشعل عدلت نشاند آتش طغیان

(برگ: ۱۲۰ نسخه‌ی خطی)

خشم و عفو: علی (ع) همان شخصی است که وقتی بر دشمن مسلط می‌گردد، عفو و

بخشش می‌نماید، به شکلی محبت و مهربانی می‌کند که همگی انگشت به دهان می‌مانند. روشن خشم حضرت را به قهر الهی و عفو او را به رحمت یزدان مانند می‌کند:

خشم تورا عقل گفت: قهر الهی　　عفو تو را رأی گفت: رحمت یـزدان
هست به ماء الحمیم نسبت کفار　　نسبت خاک درش به چشمه‌ی حیوان
(برگ: ۱۱۹ نسخه‌ی خطی)

منزلت و جلال: بسیار نقل شده است که خداوند در معراج پیامبر (ص) با صدای حضرت امیرالمومنین (ع) که مورد علاقه رسول الله (ص) بودند سخن گفتند. یکی از رهاوردهای اصلی معراج بشارت ولایت و امامت مولی الموحدین حضرت علی بن ابیطالب (ع) است. روشن به این موضوع ابتدا اشاره می‌کند و سپس شان و مقام حضرت را به چرخ تشبیه نموده و زحل را دربان و هندوی بارگاه امیرالمومنین می‌نامد:

ای که نهاده است شخـص قدر جلیلت　　پای جلالت کجا، به تارک کیوان
قدر تو را عقل گفت: چرخ، پس آن گه　　دید چو قدر تو شد، ز گفته پشیمان
اوج سپهر و حضیض کاخ جلالت　　بی خردی باشد ار نگویم یکسان
کاخ جلال تو را مهندس دانش　　خشت نخستین نهاد بر سر کیوان
از چه به هفتم سپهر جای زحل شد　　نیست اگر بر در تو، هندوی دربان
(برگ: ۱۲۰ نسخه‌ی خطی)

آن مظهر جلال خداوند ذوالجلال　　که‌از دیدنش به تن فکند افتخار چشم
شاهی که آسمان به تمنای بندگی　　دارد همیشه بر در او بنده وار چشم
(برگ: ۱۱۶ نسخه‌ی خطی)

شاعر به خادمی زحل کفایت نمی کند؛ ماه، پروین، خورشید و سپس پیامبران اولوالعزم را حاجب و دربان او می‌خواند:

علی ابن ابی طالب که زیبد خادمش بر در
مه و پروین و خورشید و نجوم آسمان یک سر
خلیل و نوح و موسی و دگر عیسی به درگاهش
یکی خادم یکی حاجب یکی دربان یکی چاکر
(برگ: ۱۶۶ نسخه‌ی خطی)

روشن در لابه لای اشعارش ابیاتی را که از اصول اعتقادی شیعه است، بیان می‌کند؛ و امامت و جانشینی رسول اکرم (ص) را حق مسلم امیر المومنین (ع) می‌داند:

آن که هنگام شکست لات و عزی در حرم
گفت پیغمبر: علی باشد برادر جان من
چون نبی بازوی او بگرفت در روز غدیر
گفت: فرمان خداوندی بود فرمان من
آن که من مولای او بودم، علی مولای اوست
امر او امر من (و) عصیان او عصیان من
(برگ:۵۷ نسخه‌ی خطی)

۲-۴-۲- حضرت ابوالفضل العباس (ع): قمر بنی هاشم از القاب حضرت ابوالفضل العباس است. این بیانگر سیمای چشمگیر و پر جاذبه‌ی آن حضرت است. در روایت آمده است که جد او "عبد مناف" را "ماه مکه"، "عبدالله" پدر پیامبر اکرم (ص) را "ماه حرم" (مصباح حرم) و حضرت عباس (ع) را "ماه بنی هاشم" لقب داده‌اند. در بسیاری از گزارش‌های تاریخی علاوه بر زیبایی چهره و ظاهر آن حضرت ویژگی جسمی او نیز بیان نموده‌اند. «انَ العَبَّاسُ (ع) رَجُلاً وَسِیماً جَسِیماً جَمِیلاً وَ یَرْکَبُ الفَرَسَ المُطَهَّمَ وَ رِجْلاهُ تَخُطَّانِ فِی الأرض» عباس (ع) مردی زیبا، تنومند و آراسته بود که هرگاه بر اسب تناوری سوار می‌شد پاهایش به زمین می‌رسید. (مجلسی، ۱۳۷۳، ج۴۵: ۳۹)

روشن در قصیده‌ای که در وصف آن حضرت سروده است همچون شاهدی زیبا روی به توصیف روی و موی و خوی آن حضرت می‌پردازد:

غالیه بو سنبلش، به طرف بناگوش — کرده سمن را به زیر غالیه پنهان
عنبر مویش چنان چه نافه (ی) تبت — دُرج دهانش چنان چه لعل بدخشان
روی چو ماهش چو صبح عید منور — زلف سیاهش به تیرگی، شب هجران
کافر چشمش کشیده خنجر بیداد — کفر نگاهش دریده پرده(ی) ایمان
(برگ: ۵۳ نسخه‌ی خطی)
ماه بنی هاشم آن که هست ز تعظیم — غاشیه دار جمال او مه کنعان
(همان:۵۷)

بخشندگی و سخاوت: میرزا احمد متولی باشی حضرت ابوالفضل (ع) را در بخشندگی

و سخاوت به پیامبر اکرم (ص) و در شجاعت به امیرالمومنین (ع) تشبیه می‌کند. یعنی او را صاحب جمیع این خصایص می‌داند:

آن که به بخشش چو احمد است به مسند　　آن که به کوشش چو حیدر است به میدان

(برگ: ۵۴ نسخه‌ی خطی)

عقـل نبـود عـــاجـز از شـــماره‌ی جـودت　　داشـــت گر امـکان حســـاب قطره‌ی باران

مهر و قهر: روشن ویژگی‌هایی شبیه به امیرالمومنین (ع) برای حضرت عباس (ع) نیز به کار می‌برد. مهربانی او را بویی از بهشت و آتش دوزخ را شعله‌ای از خشم او می‌خواند و عفو و شفاعت حضرت را دلیل برعصیان بندگان بیان می‌کند:

شمه‌ای از خُلق توســت نکـهت جنت　　شعله‌ای از خشم توست آتش نیران

(همان: ۵۵)

عفو تو را هست بس که مثل شفاعت　　خلق جهان را نمـوده مایـل عصیان

(همان: ۵۵)

عدالت و داد ورزی:

باز بـه دور تو داده طـعمه بـه تیـــهو　　گرگ ز عدلت گرفته شیوه‌ی خوبان

(همان: ۵۵)

جنگاوری: واژه‌ی عباس در لغت به معنی شیر بیشه و شیری که دیگر شیران از او بگریزند است (دهخدا، ۱۳۷۵: ۶۵) و این نام دلیلی بر جنگاوری و شجاعت آن حضرت است. توصیف این صفت در این قصیده از بسامد بالاتری برخوردار است و ۱۶ بیت را به خود اختصاص داده است ؛که به چند بیت از آن اشاره می‌کنیم.

شیر دلان از نهیب، پیکر بی روح　　پیل تنان از هراس، قالب بی جان

قلب مبارز عیان کند محک تیغ　　زر شود از بیم دشنه چهره‌ی مردان

قابض ارواح دست و پای کند گُم　　بس که بُرَد تیغ تیز رشته‌ی شیران

گرز تورا برنیاید از همه البرز　　تیر تو را بر نیاید از همه سندان

(برگ: ۵۵ نسخه‌ی خطی)

۳-۴-۲- حضرت صاحب الزمان (عج) : در توصیف شمایل و فضایل حضرت ولی عصر (عج)، روایاتی متعدد وجود دارد. علی بن ابراهیم بن مهزیار اهوازی آن حضرت را این گونه توصیف می‌نماید: «جوانی نورس و نورانی و سپید پیشانی بود با ابروانی گشاده و گونه‌ها و بینی کشیده و قامتی بلند و نیکو چون شاخه سرو. گویا پیشانی‌اش ستاره‌ای درخشان بود و بر گونه راستش خالی بود که مانند مشک و عنبر بر صفحه نقره‌ای می‌درخشید. بر سرش

گیسوانی پرپشت و سیاه و افشان بود که روی گوش را پوشانده بود. سیمایی داشت که هیچ چشمی برازنده‌تر و زیباتر و با حیاتر از آن ندیده است». (مجلسی، ۱۳۷۱، ج۲: ۱۸۰) میرزا احمد متولی باشی عاشقانه عشق و ارادت خود را در توصیف زیبایی‌های آن حضرت به تصویر می‌کشد:

چیست این یار که در گلشن جان جلوه گر است
غالیه پیکر و عنبر اثر و نافه بر است
گاه چون سنبل نورسته حجاب سمن است
گاه چون تیره سحابی که حجاب قمر است
هم معنبر ز پریشانی او باد صباست
هم معطر زدمش شعر نسیم سحر است
(برگ: ۵۵ نسخه‌ی خطی)

در روایتی دیگر در بحارالانوار خصوص وصف چهره‌ی امام آمده است: «رنگ عربی، گندمگون است» (مجلسی، ۱۳۷۱، ج۲: ۱۹۶) روشن برهمین اساس او را حبشی چهره توصیف می‌کند:

حبشی چهره و کارش به جهان دلبری است
دلربایی عجب از شاهد زنگی صور است!
چون شب تیره، گهی دام ره خورشید است
گاه خرمن زده چون هاله محیط قمر است
از نکویی سزد ار زیور عینش دانم
حُسن رابلکه ز زیبایی او زیب و فر است
(برگ: ۷۳ نسخه‌ی خطی)

همت و بخشندگی: ابوسعید خدری در احادیثی از رسول اکرم (ص) نقل می‌کند: «یکون عند انقطاع من الزمان و ظهور من الفتن رجل یقال له: المهدی یکون عطاؤه هنیئاً» در آخرالزمان و موقعی که آشوب‌ها پدید آید، مردی به قدرت می رسد که به او مهدی گفته می شود که بخشش او گوارا باشدهم چنین فرمود: «یتنعم امتی فی زمن المهدی (ع) نعمهٔ لم یتنعموا قبلها قطّ یرسل السماء علیهم مدراراً و لا تدع الارض شیئاً من بناتها الاخرجته». امت من در زمان مهدی (عج) چنان در فراخی معیشت به سر برند که هیچگاه پیش از آن

ندیده باشند. آسمان پی در پی برکات خود را برای آنان فرو می ریزد و زمین آن‌چه دارد بیرون می دهد. (اربلی،۱۴۲۱: ۲۹۸)

آن که با همت او عرصه‌ی گیتی تنگ است
و آن که با بخشش او هر دو جهان مختصر است
دامن سائل کـان از کَرَمـش پُـر زر و سـیم
جیـب درویش صـدف را ز کَفَـش بـر گُهـر است
(برگ: ۷۴ نسخه‌ی خطی)

عدالت و دادگری: در روایات متعددی عدالت و دادگری حضرت صاحب الزمان (عج) بیان شده است. این موضوع از بدیهی ترین مسایلی است که منتظران به آن چشم دارند. پیامبر اکرم (ص) می‌فرماید: چون روزی فرا رسد که زمین پر از ظلم و ستم شود خداوند مردی از اهل بیت من ظاهر گرداند تا جهان را پر از عدل و داد کند. (مجلسی، ۱۳۷۳: ۲۲۳) سایه‌ی این عدالت و دادگری به گونه‌ای است که در ضرب المثلی معروف می‌گویند گرگ و میش در کنارهم زندگی می‌کنند. روشن با عنایت به این سخن، عدالت دوره‌ی ظهور حضرت را این گونه بیان می‌نماید:

تا جهان گشت ز معماری عدلت معمور ظلم، عنقا صفت، آواره به هر بوم و بر است
بره از معدلتت همـسر گـرگ دُژم است آهـو از بأس تو هـم آبخـور شیـر نـر است
(برگ: ۷۴ نسخه‌ی خطی)

شفاعت: در کتاب مکیال المکارم درخصوص آثار و برکات دعای فرج آمده است که آن حضرت: «هفتاد هزار نفر را شفاعت می‌کند». (موسوی اصفهانی، ۱۳۸۷ ج۲، ۱۶۸) شاعر این موضوع را که باعث امیدواری پیروان و شیعان است به زیبایی به تصویر می‌کشید:

بس که لطف و کرمت مایه‌ی عفو گنه است کرد اندیشه تصور، که خطا هم هنر است
(برگ: ۷۴ نسخه‌ی خطی)

شجاعت و دلاوری:

سُفته از نیزه‌ی خطی تن هر تهمتن است
کَفته از صارم هندی سر هر تاجور است
ناوک از شصت کماندار چو مرغ اجل است
که ورا نامه (ی) جان بسته به منقار و پَر است

خنجر اندر کف تو زخمه‌ای از قهر خداست
تیغ در دست تو تفسیر قضا و قدر است
(برگ: ۷۵ نسخه‌ی خطی)

آرزوی ظهور و دیدار: پیامبر اکرم می‌فرماید:«أفضل أعمال اُمّتی انتظار الفرج من اللّه عزّ وجلّ» به‌ترین اعمال امّت من، انتظار فرج از سوی خداوند عزّ وجلّ است. (شیخ صدوق، ۱۳۹۵: ۲۴۴) امام زمان (عج) محور حدوث و بقای عالم هستی است. در کتاب اصول کافی روایتی از پیامبر اکرم (ص) و امام رضا (ع) و برخی دیگر از معصومین وجود دارد که از پیامبراکرم (ص) سؤال شد: «یا رسول‌الله! آیا ممکن است زمین در مقطعی بدون امام و حجت باشد» پیامبر (ص) فرمود: هرگز! اگر حجت خدا و امام معصوم نباشد زمین اهلش را فرو می‌برد» (کلینی، ۱۳۹۵: ۳۷۸) و مصداق آیه‌ی شریفه‌ی «والجبال اوتادا» هستند. میرزا احمد روشن بر همین اصل و باور قلبی خود، وجود مبارک حضرت را باعث بقا و تداوم گیتی می‌داند و جان های شیعان را چشم به راه ظهور حضرتش:

خسروا گو شه‌ی چشمی سوی "روشن" بگمار
ای که خاک سیه از فیض نگاه تو زر است
به وجود تو که باعث به بقای گیتی است
به ظهور تو که جان‌ها به رهش منتظر است
هم به خاک در تو که افسر خورشید بود
که مرا آرزوی بوسه بر آن خاک در است
(برگ: ۷۵ نسخه‌ی خطی)

۴-۴-۲- حضرت احمد بن موسی شاهچراغ (ع): همان گونه که گفته شد میرزا احمد متولی باشی از متولیان آستانه‌ی مبارک حضرت سید میر احمد بن موسی الکاظم شاهچراغ (ع) است. علاوه بر این که در خصوص تاریخ آیینه کاری اماکن آن بارگاه نورانی و عهده داری منصب تولیت خود بر آن بقعه‌ی متبرکه اشعاری سروده‌اند؛در غزلی زیبا به مدح و ستایش آن حضرت و بقعه‌ی منور می‌پردازند:

امیـــر احمـد آن سبـط پاک پیـغـــمبر — کـه نقش مهر غلامیش بر جبین کنـدم
شهی که قُبه اش از روشنی و مهر و ضیا — زده به مشـــعل خورشـید طعـــنه تاری
(برگ: ۱۸۰ نسخه‌ی خطی)

ضمن توصیف جایگاه آن آستان مبارک، به صفات همچون بخشندگی، عدالت، رأفت آن حضرت نیز اشاره می‌نماید:

عدالت:

شهنشهی که ز عدلش به روزگار همی رَمَد ز آهوی دشتی، پلنگ کهساری
(برگ:۱۸۱ نسخه‌ی خطی)

بخشندگی:

خصوص، کاخ جلالش سپهر مینایی گدای فیض موالش سحاب آزاری
کجا به ابر بمانـد غلـط، خـطا گفتم که ابر را نبود آن چنان گُهر باری
(برگ: ۱۸۱ نسخه‌ی خطی)

رأفت و شفاعت:

ز بس که رأفت او مایل گنه بخشی است شده است شیوه (ی) ما بندگان گنه کاری
چه غم مرا ز گنه ز آن که داده مدحت او بـه دسـت ز آتـش دوزخ بـرات بـیـزاری
(برگ: ۱۸۱ نسخه‌ی خطی)

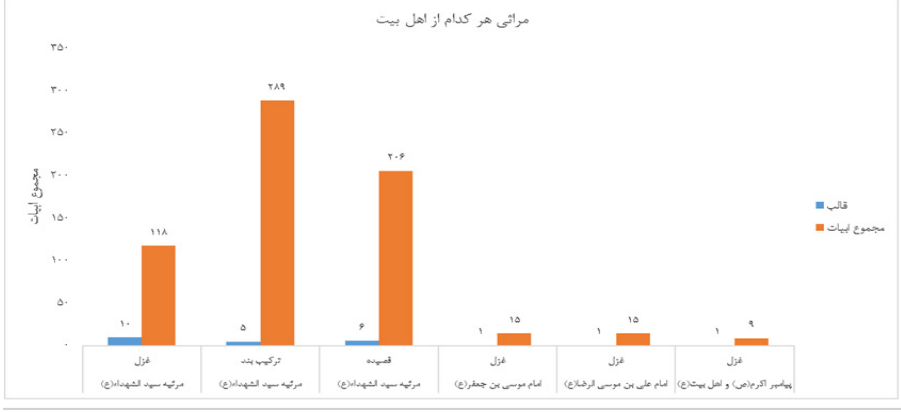
۵-۴-۲- حسنین (ع): روشن در قصیده‌ی ۳۵بیتی به ستایش حسنین (ع) می پردازد. او با برشمردن جایگاه این دو بزرگوار، با ویژگی‌هایی مانند طلعت یوسف، حکمت لقمان، ضیای دیده‌ی ملت، مایه‌ی رافت و سخاوت به توصیف آنان می‌پردازد:

به دعوت این یکی احمد، به صولت آن یکی حیدر
رضای این همه ایمان، خلاف آن همه خذلان
ز حشمت آن یکی زد پشت پا بر دستگاه جم
فشاند آن از مروت آستین بر عدل نوشروان
ز بیم آبگون خنجر، دل دریا دلان زیبق
ز سهم آتشین پیکان، رخ گند آوران قطران
(برگ: ۴۴ نسخه‌ی خطی)

۵-۲- مرثیه: شعرای شیعی در مراثی اهل بیت (ع) نهایت وفاداری خود را به این خاندان ثابت نموده‌اند. آن‌ها با زبان مرثیه احساسات درونی خود را بیان کرده‌اند. شرح مصایب امام حسین (ع) از پرطرفدارترین موضوعات مذهبی است که اکثر شعرا از آن بهره برده‌اند. ظلم و ستمی‌که بر اهل بیت (ع) در طول تاریخ رفته است برکسی پوشیده نیست. سرآمد آن

مصایب واقعه‌ی عاشورا است. میرزا احمد متولی باشی عشق و ارادت خود را در مرثیه های پرسوز و گدازی به حضرات معصومین (ع) بیان داشته‌اند. شاعر تمام هستی را در گیرودار این واقعه به خدمت گرفته است؛ از فرشتگان تا کروبیان از ناسوت تا لاهوت؛ و هیچ مخلوقی نیست که فارغ از این باشد. همین گستردگی عرصه جولان سبب شده است تا شاعر به الهام، گزینش های مناسب را انجام دهد و حد تاثیر کلام را به نهایت برساند. در این‌جا به ادبیات اختصاصی در مراثی هر کدام از اهل بیت (ع) به تفکیک اشاره می‌نماییم:

ردیف	اهل بیت (ع)	قالب	شعری	تعداد ابیات	مجموع ابیات
۱	مرثیه سید الشهداء (ع)	غزل	۱۰	۱۰*۱۴*۱۰*۱۳*۷*۱۵*۱۴*۱۱*۱۴*۱۱	۱۱۸
۲	مرثیه سید الشهداء (ع)	ترکیب بند	۵	۴۱*۹۹*۳۹*۴۲*۶۸	۲۸۹
۳	مرثیه سید الشهداء (ع)	قصیده	۶	۳۴*۵۱*۲۴*۱۷*۵۶*۲۴	۲۰۶
۴	امام موسی بن جعفر (ع)	غزل	۱	۱۵	۱۵
۵	امام علی بن موسی الرضا (ع)	غزل	۱	۱۵	۱۵
۶	پیامبر اکرم (ص) و اهل بیت (ع)	غزل	۱	۹	۹
	مجموع				۶۵۲



با توجه به کثرت ابیات و اشعاری که در مرثیه اهل بیت (ع) در نسخه‌ی خطی روشن وجود دارد؛ پرداختن به تمامی مضامین اشعار (ده غزل، پنج ترکیب بند، شش قصیده) در این مجال اندک میسر نیست. در این‌جا تنها به صورت مختصر به مواردی از آن بسنده می‌کنیم.

۱-۵-۲- سیدالشهدا (ع): در میان اهل بیت (ع) بیش ترین مصایب بر امام حسین (ع) و اهل بیت او رفته است. بر همین اساس بیش ترین مراثی شعرا نیز به آن حضرت تعلق دارد. همان گونه که از آمار ارایه شده‌ی فوق بر می‌آید؛ شاعر مراثی بیش‌تری را در دیوان خود به حضرت سیدالشهدا (ع) اختصاص داده است. کاتب نسخه‌ی خطی دیوان نیز با سلیقه‌ای که در این مورد به خرج داده؛ دیوان روشن را با مرثیه امام حسین (ع) آغاز می‌کند:

باز آهنگ دیار ابتلا دارد حسین　　عزم طوف کعبه‌ی قرب خدا دارد حسین

(برگ: ۴ نسخه‌ی خطی)

شاعر در آغاز برخی از این اشعار در تصویرسازی صبح اشتیاق نشان داده و توصیف صبح و سپیده دم را چون قتالی در تابلویی نقاشی تصویرنموده است. این تصویرگری یادآور شعر خاقانی است:

باز قتال سپهر از ماه نو خنجر کشید　　آسمان شمشیر خون ریز هلالی برکشید

زال گردون بر جبین زد ناخن غم از هلال　　نه فلک را بر سر از غم نیلگون معجر کشید

کاتب دیوان محنت دفتر غم برگشود　　حرف شادی را قلم یکبارگی بر سر کشید

در چمن بنیاد شیون کرد زاغ نوحه گر　　عندلیب خوش نوای بوستان دم در کشید

کاروان ابتلا در کشور دل خیمه زد　　فوج انده بار در بیدای جان لشکر کشید

گریه برامام حسین (ع) : احادیث و روایات متعددی در فضیلت گریه برای سیدالشهدا (ع) وجود دارد. از آن جمله از حضرت علی بن موسی الرضا نقل شده است: مَنْ کانَ یَوْمُ عاشورا یَوْمَ مُصیبَتِهِ وَ حُزْنِهِ وَ بُکائِهِ جَعَلَ اللّٰهُ عَزّوَجَلّ یَوْمَ القیامَةِ یَوْمَ فَرَحِهِ وَ سُرُورِهِ. (هر کس که عاشورا، روز مصیبت و اندوه و گریه اش باشد، خداوند روز قیامت را برای او روز شادی و سرور قرار می دهد). (مجلسی، ج۴۴: ۲۸۴) هم چنین از پیامبر اکرم (ع) روایت است که می‌فرمایند: یا فاطِمَةُ! کُلُّ عَیْنٍ باکِیَةٌ یَوْمَ الْقیامَةِ اِلاّ عَیْنٌ بَکَتْ عَلی مُصابِ الْحُسَینِ فَاِنَّها ضاحِکَةٌ مُسْتَبْشِرَةٌ بِنَعیمِ الْجَنّةِ. (فاطمه جان !روز قیامت هر چشمی گریان است؛ مگر چشمی که در مصیبت و عزای حسین گریسته باشد، که آن چشم در قیامت خندان است و به نعمتهای بهشتی مژده داده می شود. (همان: ۲۹۳) میرزا با استناد به این روایات در بیتی این مطلب را این گونه بیان می‌کند:

قول پیمبر است که: گریان این عزا خندان بود دو دیده به روز قیامتش

علم امام (ع) : در باره‌ی علم امام نظریه های متفاوتی وجود دارد. برخی آن را اجمالی و سربسته می‌دانند و بعضی دیگر معتقدند امام به جزییات حوادث نیز آگاه بوده‌اند. روشن حادثه‌ی کربلا را تکلیفی می‌داند که از روز ازل خداوند بر دوش حضرت سیدالشهدا (ع) گذاشته است:

وعده گو یا با خدای خویش داد اندر ازل اینک اندر کربلا عزم وفا دارد حسین

(همان: ۴)

در جای دیگر آن حضرت را مورد خطاب قرار می‌دهد:

یادآر عهدنامه‌ی روز الست را بنگر به حال امت زار گناه کار

باید محاسن تو ز خونت شود خضاب باید بُرَد گلوی تو شمر ستم شعار

(برگ: ۱۴ نسخه‌ی خطی)

هم چنین در بیتی مبحث کلامی "بدا" را مطرح می‌سازد و نگرانی حضرت را بیان می‌دارد که مبادا سرنوشتی که بنا هست به شهادت ختم شود به گونه‌ای دیگر تغییر نماید:

با هزار و نهصد و پنجاه زخم از تیر و تیغ خفته بر خاک و همان بیم بدا دارد حسین

(برگ: ۵ نسخه‌ی خطی)

تشنگی: ابن سعد به مجرد دریافت دستور، عمرو بن حجاج را با پانصد سوار، مأمور مراقبت از شریعه فرات به منظور جلوگیری از دسترسی امام (ع) و یارانش به آب کرد (بلاذری، ۱۳۹۷، ج ۳: ۱۸۰) روایات تاریخی متعددی در این مورد وجود دارد. شاعر نیز بر همین اساس تشنگی حضرت را در جای جای اشعار یادآوری می‌کند. شاعر در بیتی در این باره می‌گوید:

از سوز تشنگی خلف ساقی بهشت خاکم به سر که ماند زلب تشنگی زکار

(برگ: ۲۱ نسخه‌ی خطی)

در جایی که شمر خنجر بر حنجرحضرت سیدالشهدا (ع) گذاشته از او طلب آب می‌نماید مظلومیت حضرت را به صورتی جانکاه به تصویر می‌کشد:

از تاب تشنگی دم آبی ز شمر خواست آبش نداد و ریخت به خاک آب روی او

آبی که دیو و دَدْ همه سیراب و او دریغ که آخر به خاک برد حسین آرزوی او

(همان: ۸۱)

روشن در قصیده‌ای دیگر این تشنگی را این‌گونه بیان می‌دارد:

با کام تشنه کرد سرو جان فدای دوست تا خود چه مایه دوست به مزد اطاعتش

شاهی که استغاثه چو می‌کرد بهر آب خونابه ریخت دیده‌ی خارا به حالتش

پهلو نهاد آه ز بی طاقتی به خاک گویی به تن نبود دگر استقامتش
(برگ: ۱۵ نسخه‌ی خطی)

و در ترکیب بندی دیگر این گونه توصیف می‌کند:

شهی که ساقی کوثر ورا پدری بودی فغان که تشنه بریدند از قفا سر او
(برگ: ۱۸ نسخه‌ی خطی)

روشن گاهی در تصویرگری اشعارش شخصیت‌هایی را که درحال گریه کردن بر این ماتم عظمی هستند را به تصویر می‌کشد تا بیش ترین و عمیق ترین تاثیر را بر مخاطب خود داشته باشد:

ستاده سبط پیغمبر، لبش خشک و دو چشمش تر
فلک سوزان بر احوالش ملک گریان به گفتارش

روشن در خصوص تشنگی حضرت سیدالشهدا بیش از ۳۰ بار در ابیات مختلف با عناوین و عبارت های مختلف اشاره می‌کند و از ظلم و ستمی‌که بر آن حضرت رفته است یاد می‌نماید.

شهادت: از جانکاه ترین و مفصل ترین تصویرسازی های روشن شیرازی نحوه‌ی شهادت حضرت سیدالشهدا (ع) است. به طور گسترده این به این موضوع اشاره می‌کند. در این جا تنها به چند بیت از آن اشاره می‌کنیم:

دمی که شمر نشستش به کینه از ره کین به این اراده که خنجر زند به حنجر او
بر سینه (ی) مبارکش آن شمر بی حیا خنجر زکین به دستی و دستی گلوی او
باد سیه وزید و جهان گشت قیر فام گفتی که در محاق نهان گشت مهر و ماه
آشوب رستخیز قیامت شد آشکار در حیرتم که دهر نگشت از چه رو تباه
(برگ: ۲۴ نسخه‌ی خطی)

اسارت: مصیبت و رنج اسارت اهل بیت سیدالشهداء و یارانش از کربلا به کوفه و شام از دیگر مواردی است که روشن آن را به تصویر می‌کشد:

کاروان در رفتن و بر خاطر ما بارها رفته اندر خواب راحت کاروان سالارها
بر دل غم پرورش داغ عزیزان و هنوز آسمان با زینت بیچاره دارد کارها
آه از آن ساعت که باد صَرصَر ظلم و ستم عندلیبان را جدا می‌کرد از گلزارها
(برگ: ۱۰-۹ نسخه‌ی خطی)

سپس از زبان حضرت زینب به شرح واقعه پیش رو می‌پردازد:

که‌ای عزیزان رنج این وادی سر آمد بر شما — لیک دشمن می‌کند زین پس به ما آزارها
می برد ما را اسیر و خوار از شهری به شهر — گاه در ویرانه ها، گه بر سر بازارها
گه بر ابن زیاد و گاه در بزم یزید — با نوای عود و رود بربط و مزمار ها

(برگ: ۱۰ نسخه‌ی خطی)

روزگار: شاعر در لابلای مراثی اهل بیت (ع) به ویژه سیدالشهداء چرخ روزگار را مسئول و علت همه‌ی این مصایب و گرفتاری‌ها می‌داند. او با شکوه از روزگار عقده گشایی می‌کند:

آه از دَور توای طشت سپهر واژگون — داد از جور توای دهر درشت پرفسون
دوستی با آل مروان تا کجاای چرخ پیر — دشمنی با آل طه چندای دهر زبون
پور سفیان بر سریر و زاده‌ی حیدر اسیر — اینت انصاف‌ای فلک اینت وفاای چرخ دون
در دمشق و کوفه با آل علی از روی کین — هر زمان کردی جفا را نوع دیگر آزمون

(برگ: ۱۱-۱۰ نسخه‌ی خطی)

تاراج خیمه گاه: از دیگر رفتار زشت قوم شقی و ستمگر، غارت خیمه‌گاه و سراپرده‌ی اهل بیت امام حسین (ع) است. روشن با حزن و اندوهی تمام از این رویداد سخن می‌گوید:

قومی گشوده دست به آزار بی کسان — جمعی فشرده پای به تاراج خیمه گاه
بگرفته این ز سوخته، نیلگون نقاب — بربوده آن غمزده معجر سیاه
سنگین دلان به چهره‌ی اطفال بی پدر — گشته، ز ضرب سیلیِ بیداد غدر خواه
از تارک شکسته یکی لاله سان عذار — وز ضربت تپانچه یکی نیلگون جباه
بدرید گوش پرده یکی بهر گوشوار — بشکست فرق تاجوری از پی کلاه

(برگ: ۲۶ نسخه‌ی خطی)

روشن در اشعار فراوانی که در مرثیه‌ی حضرت سیدالشهدا (ع) سروده‌اند، ترکیب بندی ۹۹ بیتی دارد که برخی از بندهای آن به تقلید از محتشم کاشانی است:

جان‌ها اسیر محنت و فرسوده(ی) غم است — باز این چه اندوه است که در جان ماسواست
باز این چه جانگداز مصیبت بود که از آن — آفاق سر به سر به مِحَن گشته مبتلاست

در نوحه انس و جن و ملک هم زبان؛ مگر هنگامه (ی) عزای شاهنشاه کربلاست؟
دست از الم به فرق زنان ختم انبیا گو یا مصیبت خلف شاه اولیاست
(برگ: ۳۴ نسخه‌ی خطی)

۲-۵-۲- امام موسی بن جعفر (ع): روشن مصیبت هفت ساله‌ی زندان حضرت امام موسی بن جعفر (ع) را از آغاز اسارت تا زمان شهادت به صورتی مختصر و بسیار زیبا در غزلی ۱۵ بیتی سروده‌اند:

هفت سال آن یوسف مصری امامت، ای دریغ مبتلای چاخ زندان بود بی جرم و گناه
بس که زنجیر جفا کاهید آن جسم لطیف از نسیمی در تحرک بود اندامش چوکاه
باچنین حالت، به زهرجان شکاف، آخر زکین قصد جانش کرد هارونِ پلید رو سیاه
(برگ: ۴۵ نسخه‌ی خطی)

۳-۵-۲- امام علی بن موسی الرضا (ع): شاعر، غروب آفتاب توس و حیله مأمون و مسموم کردن شاه خراسان را نیز در غزلی ۱۵ بیتی به تصویر می‌کشد که به ابیاتی از آن اشاره می‌کنیم:

غروب کرد به توس آفتاب دین و دریغا هنوز گردش گردون به جاودوره (ی) رضوان
ز حیله کافر مأمون، امین دین خدا را به توس خواند ز شهر مدینه از ره خذلان
نهان نمود به انگور کینه زهر عداوت که چرخ سفله بدینسان کند رعایت مهمان
(برگ: ۴۶ نسخه‌ی خطی)

۴-۵-۲- پیامبر و اهل بیت (ع) : روشن در غزلی مجزا در ۹ بیت مصایبی که بر خمسه‌ی آل عبا رفته است را بیان می‌دارد. او شکستن دندان پیامبر (ص)، آتش زدن درخانه‌ی خیرالنسا (س)، به ریسمان افکندن امیرالمومنین (ع)، شکافتن فرق آن حضرت، مسموم ساختن امام حسن مجتبی (ع) و واقعه کربلا را بیان می‌کند و روزگار و سپهر گردون را خطاب قرار می‌دهد:

سپهرا گرچه از بیداد با عالم جفا کردی ولی افزون جفا با خمسه (ی) آل عبا کردی
شکستی گوهر دندان پیغمبر به سنگ کین بدان پاکیزه گوهر اول آغاز جفا کردی
(همان: ۴۶)

۳-نتیجه گیری

فضای دربار پادشاهان قاجاری و به تبع آن فضای اجتماعی که مصداق الناس علی

دین ملوکهم است؛ بسط و رواج تعزیه و نوحه خوانی از یک سو و از سوی دیگر پیشینه‌ی خانوادگی شاعر که از نوادگان میرشریف الدین جرجانی و از سرآمدان و اندیشمندان دینی است؛ نیز جایگاه اجتماعی و موقعیت شغلی میرزا احمد روشن به عنوان کسی که خود و اجدادش سالیانی عهده دار تولیت آستانه‌ی حضرت شاهچراغ (ع) بودند و تاثیر فضای این مکان مذهبی، او را بر آن داشته است تا بخش زیادی از اشعار خود را به مدح و مرثیه‌ی اهل بیت (ع) اختصاص دهد.

هم چنین می‌توان بیان داشت که کمتر شاعر شیعی است که مظلومیت سیدالشهداء (ع)، وقایع جانسوز کربلا، شقاوت و رذالتی که دشمنان بر اهل بیت روا داشته‌اند را درک نکرده و لب به سرودن این مهم باز نکند. مدد جستن از ائمه‌ی اطهار، عرض ارادات و طلب شفاعت از حضرات معصومین عامل نیرومند دیگری است که به صورت نیاز در وجود شیعیان ابراز می‌شود. میرزا احمد متولی باشی هم با این تفکر و به امید خلعت عفو و شفاعت، ماتم سرای سیدالشهدا و اهل بیت (ع) می‌شود:

روشنا ماتم سرا شو در عزای شاه دین که از برایت خلعت عفو از خدا دارد حسین

(برگ: ۴۶ نسخه‌ی خطی)

علاوه بر آن چه ذکر شد تقلید و پیروی در شعر دوره‌ی بازگشت و عصر قاجاری را نباید نادیده گرفت. محتشم کاشانی در مرثیه سرایی از سرآمدانی است که مقلدانی همچون وصال و اهلی شیرازی و ... دارد. میرزا احمدروشن نیز در دیوان اشعار ترکیب بندی ۹۹بیتی در ذکر مصایب حضرت سیدالشهدا (ع) دارد که برخی از بندهای آن به تقلید از محتشم کاشانی سروده و از آن تاثیر پذیرفته‌اند.

روشن با بصیرت تمام و اعتقاد قلبی در این راه قدم برداشته و مصداق بارز این حدیث امام سجاد (ع) است که می‌فرماید: «انی لم اذکر مصرع بنی فاطمهٔ الا خنقتنی لذلک عبرهٔ». من هرگز شهادت فرزندان فاطمه را به یاد نیاوردم مگر آن که به خاطر آن چشمان اشکبار گشت. (مجلسی، ۱۳۷۳، ج۴۵: ۱۰۹)

منابع

۱- ابن شهر آشوب، محمّدبن علی. (۱۳۷۶). **مناقب آل ابی طالب**، النجف الأشرف: المکتبهٔ الحیدریهٔ.

۲- اربلی، علی بن عیسی. (۱۴۲۱ق).**کشف الغمه**، ترجمه ملاعبدالطیف آذربایجانی، قم: انتشارات رضی.

۳- بلاذری، احمدبن یحیی. (۱۳۹۷). **انساب الاشراف**، ج۳، تحقیق محمد باقر

المحمودی، بیروت: دار التعارف للمطبوعات.
۴- خاتمی، احمد. (۱۳۸۰). **تاریخ ادبیات ایران در دوره‌ی بازگشت ادبی**، تهران: پایا.
۵- دهخدا، علی اکبر. (۱۳۷۵). **لغت نامه**، تهران: موسسه انتشارات و چاپ دانشگاه تهران.
۶- رزمجو، حسین. (۱۳۷۲). **انواع ادبی**، تهران: زرین.
۷- روشن، میرزا احمد. (۱۳۸۲). **نسخه‌ی خطی دیوان اشعار**. شماره ثبت۳۰ مرکزپژوهش های شاهچراغ (ع).
۸- ریاحی، محمد امین. (۱۳۹۶). **کسایی مروزی**، تهران: علمی.
۹- شیخ صدوق، محمد بن علی. (۱۴۰۴ق). **عیون الاخبار**، بیروت: الا علی.
۱۰- شیخ صدوق، محمد بن علی. (۱۳۹۵). **کمال الدین و تمام النعمه**، ترجمه منصور پهلوان، قم: دارالکتب اسلامیه.
۱۱- فسایی، میرزا حسن. (۱۳۸۸). **فارس‌نامه ناصری**، تهران: امیرکبیر.
۱۲- کلینی، محمدبن یعقوب. (۱۳۹۵). **اصول کافی**، جلد یک، ترجمه سیدعلی مرتضوی، قم: سرور.
۱۳- مجلسی، محمدباقر. (۱۳۷۳). **بحارالانوار**، قم: دارالکتب الاسلامیه.
۱۴- ----------. (۱۴۰۳ق). **بحارالانوار**، بیروت: الاعلی.
۱۵- موتمن، زین العابدین. (۱۳۶۴). **شعر و ادب پارسی**، تهران: زرین.
۱۶- موسوی اصفهانی، سیدمحمدتقی. (۱۳۸۷). **مکیال المکارم**، ترجمه سید مهدی حائری قزوینی، قم: ایران نگین.
۱۷- نواب، علی اکبر. (۱۳۷۱). **تذکره دلگشا**، شیراز: نوید.
۱۸- وزین پور، نادر. (۱۳۷۴). **مدح داغ ننگ بر سیمای ادب فارسی**، تهران: معین.

دو فصل‌نامه‌ی علمی-پژوهشی زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد فسا
س۱۱، ش۱ (پیاپی ۲۲)، بهار و تابستان ۱۳۹۹

تأثیر ساختار زیبایی‌شناسانه‌ی شاهنامه‌ی فردوسی بر تیمورنامه‌ی هاتفی جامی

دکتر نیلوفرسادات عبدالهی
دانش‌آموخته‌ی دکترای زبان و ادبیات فارسی و مدرس دانشگاه تهران، تهران، ایران

چکیده

هاتفی جامی از شاعران شاخص عهد تیموری است که نزد ادیبان به سبب نظیره گویی‌هایش شهرت دارد. وی در فنّ شاعری و انتخاب نوع ادبی، همانطور که خود نیز در آغاز منظومه‌ها نیز اشاره کرده، بیش از همه، نظامی گنجوی را پیش چشم دارد. هاتفی در حقیقت، قصد داشته خمسه نظامی را به شیوه‌ای درخورِ عهد و طبع خویش و در عینِ حال، نو بسراید. البته این شاعر مثنوی‌سرا، در اثر حماسی خود از شیوه و فرم بلاغی شاهنامه‌ی فردوسی بهره فراوان برده که کمتر به این موضوع پرداخته شده‌است. از سویی یادآوری او در زمینه‌ی تقلید از نظامی موجب شده است تا محققان الگوبرداری او از فردوسی را یکسره مورد غفلت قراردهند. از میان آثارش، تیمورنامه بیش از سایرین قابل اعتنا است. او در قیاس با نظامی، نوآوری‌هایی را در حوزه پرداختن به ماجراها و بلاغت سخن، در حین آفرینش اثر نمایان می‌کند که این نکته، نشان می‌دهد نه تنها الگوی او صرفاً نظامی نبوده، بلکه خود از شیوه‌های جدید بهره‌مند شده است.

در این مقاله به بررسی ساختار روایت در تیمورنامه با توجه به نظریه روایت‌شناسی ولادیمیر پراپ، که از بزرگان صورت‌گرایی روس بوده و با ارائه تحلیلی ریخت‌شناسانه از قصه‌های پریان، آغازگر روایت‌شناسی نوین به شمار می رود، پرداخته شده است. اثر حماسی ماندگار هاتفی در چند سطح ساختار کلان، میانه و خرد دسته‌بندی و بررسی شده و در هر یک ازین ساختارها در باب تقلید، نوآوری و ترکیب آنها از دیدگاه روایی و بلاغی سخن رفته است.

واژگان کلیدی: هاتفی جامی، فرم بلاغی، تیمورنامه، شاهنامه، فردوسی

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۸/۲/۲
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۸/۱۱/۱۵

Email: nsabdollahy@ut.ac.ir

۱- مقدمه

مولانا عبدالله هاتفی خرگردی جامی، شاعر شاخص عهد تیموری، در سرایش آثارش، ضمن اینکه نوآوری‌هایی دارد، همواره شعرای بزرگ دوره های پیشین چون نظامی، فردوسی و سعدی را پیش چشم داشته است. برای محققان و سبک‌شناسان که اکثراً به وصف کلی و دورنمایی از آثار هاتفی اکتفا کرده‌اند، وی شاعری مقلّد است که سودای هم‌سنگی با شعرای بزرگ دارد و برخی ابیاتش نیز از ادعای وی مبنی بر برتری بر سایرین حکایت می‌کند. عواملی که موجب شده تا این اندیشه در میان ادبا قوّت گیرد، چند مورد است:

نام آثار که به تقلید از آثار نظامی انتخاب شده است: لیلی و مجنون، خسرو و شیرین، هفت منظر و تیمورنامه ،در مقابله با مخزن الأسرار، اثری در قالب مثنوی نسروده ولی شاهنامه ناتمام را جایگزین آن کرده‌است.

اظهارات شاعر در ابیاتش

الف) خود را هم‌پنجه نظامی می خواند که در دور(مرحله و زمان) جامی می‌زید و در تلاش است تا خمسه‌ای بسراید.

«این تیر سخن مراست در شست — کز قوّت جامیم قوی دست
امروز منم به دور جامی — هم پنجه خسرو و نظامی
در شعر سه تن پیمبرانند — قولی است که جملگی بر آنند
فردوسی و انوریّ و سعدی — هرچند که لانبیّ بعدی
این خاتم آن سه گانه آمد — زان بی بدل زمانه آمد»

(یوشع،۱۹۵۸: ج)

ب) تاریخ ظفرنامه تیموری، تالیف شرف‌الدین علی یزدی را مأخذ و اساس تیمورنامه قرارداده‌است. (همان:هـ)

نقص و کمبودهایی در تصحیح آثار هاتفی و نیاز به تصحیح جدید با توجه به نسخ و شیوه‌های نو (بسّاک و همکار:۱۳۹۳، ۵۷)

پرداخت اندک به بلاغت و ساختار روایی آثار

موارد فوق مهم‌ترین عللی هستند که ذهنِ پژوهشگران بسیاری را در طول تاریخ به این اندیشه رهنمون شده است: مولانا عبدالله هاتفی، شاعری تماماً مقلّد و بی‌هرگونه نوآوری است که تنها خیالی خام برای مقابله با آثار شاعر گنجه در سر دارد. حال آنکه در سال‌های اخیر بررسی‌هایی به مراتب بیشتر و دقیق‌تر از توصیفات کلی و احصاء آثار و تعداد ابیات کتب هاتفی نگاشته شده، ولی باز هم برای شناساندن آثار و احوال و سبک هاتفی به ادب

دوستان، بالاخص در حوزه حماسه سرایی که چهار دهه از عمرِ گرانبهای خود را صرف آن کرده است، راه درازی باقی است.

علاوه بر نیاز به تصحیحی علمی و جدید از آثار این شاعر گرانقدر به خصوص تیمورنامه، لزوم بررسی دقیق جزئیات سبکی و روایی این کتاب نیز احساس می شود.

آنچه در کنار بررسی های سبک‌شناسانه و ساختارگرایانه و تصحیح متن آثار هاتفی، لازم به نظر می‌رسد، بررسی بلاغت بیان اوست. اهمیت این مسأله زمانی بیشتر آشکار می شود که با نظرات برخی محققان مبنی بر غربی بودن ساختارشناسی و بایستگی بررسی برخاسته از ظرایف فرهنگ و ادب ایران مواجه می‌شویم.

ساختار و روایت به بررسی کلیات بیان شاعر می‌پردازد و طرحی کلی را در ذهن مخاطب ترسیم می کند. سامان و نظم بخش‌های بیانی را پیش روی خواننده می‌نهد. بدین ترتیب ذهنش مشوش نمی‌شود و داستان را به تمامی درک می‌کند. اما التذاذ ادبی بحث دیگریست. برای این منظور بایستی به سراغ ظرایف و طرایف بیان شاعر رفت و این مهم با بررسی زیبایی شناسی اثر و بطور اخص بلاغت بیان میسر است.

بلاغت، آیینه تمام نمای فرهنگ، دین و ادب نگارنده است. جای ایرادی بر شاعر نیست اگر از دیگران الگو بردارد. آنچه نقص اثر به شمار می رود، تقلید بدون نوآوری است. هاتفی در ساختار و بلاغت به سروده های شعرای پیش از خود چون نظامی و فردوسی نگاهی دقیق دارد. از آنان الگو می‌گیرد و خود نوآوری‌هایی در اثر می‌گنجاند.

پیشینه‌ی تحقیق:

در مورد هاتفی پژوهش‌ها بیشتر منحصر به قیاس او با نظامی بوده و دربارهٔ مقایسه سبک شاعری وی با فردوسی کمتر بحث شده است. برخی آثار که به مقلدان شاهنامه‌ی فردوسی در دوره‌ی تیموری پرداخته‌اند به این مسئله اشارات کوتاهی دارند. به عنوان نمونه به مهم‌ترین آثار نگاشته شده درباره‌ی هاتفی اشاره می‌کنیم:

بسّاک، حسن و محمدرضا قاسم زاده شاندیز.تصحیح انتقادی تمرنامه: متنی متأثر از شاهنامه فردوسی، متن شناسی ادب پارسی،پاییز ۱۳۹۳، ش ۲۳، صص ۷۴-۵۷.

در این مقاله با رویکرد تأثیرپذیری تیمورنامه از شاهنامه، لزوم تصحیح مجدد این متن یادآوری شده‌است. زیرا متن مصحح تیمورنامه مربوط به سال ۱۹۵۸ است:

هاتفی، عبدالله. (۱۹۵۸). تیمور نامه، مصحح و مقدمه‌نویس: ابوهاشم سید یوشع. هند: مدارس.

در آثاری همچون مقاله‌ی زیر نیز به مقلدان شاهنامه در دوره‌ی تیموری پرداخته شده است که از جمله‌ی آنها می‌توان تیمورنامه هاتفی را برشمرد.

مرتضوی، منوچهر، مقلدین شاهنامه در دوره مغول و تیموری و تاریخ منظوم شمس‌الدین کاشانی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی تبریز، تابستان ۱۳۴۱، ش ۶۱، صص ۱۷۵-۱۴۱

روش تحقیق:

در این پژوهش که به شیوه‌ی کتابخانه‌ای انجام شده، با بررسی ابیات، ساخت روایی و همچنین بلاغت تیمورنامه و شاهنامه‌ی فردوسی با درنظرداشتن الگوی ولادیمیر پراپ به شباهت‌هایی رسیدیم که از الگوبرداری هاتفی از فردوسی حکایت می‌کند.

البته نظر به نظیره‌گویی هاتفی و پیش چشم داشتن نظامی، نمی‌توان تأثیر او را از نظامی انکار کرد، بلکه باید در تکمیل این عبارت که او نظیره‌گوی نظامی است، گفت: استفاده از خمسهٔ نظامی برای سرایش هرگز به معنی خالی بودنِ اثر هاتفی از نوآوری نبوده، بلکه او در عین نوآوری از اشعارِ شاعران دیگری همچون فردوسی و سعدی نیز با هوشمندی بهره می‌برد. هدف ما نیز از این تحقیق نمایش دو رکن نوآوری هاتفی و توجه او به فرم‌ها بلاغی فردوسی است. از این روی است که در مقاله گاه الگوبرداری از نظامی و سعدی نیز در کنار فردوسی ذکر می‌شود.

۲- بحث و بررسی

۲-۱- حماسه سرایی هاتفی

اهمیت تیمورنامه

از میان آثار او که با الگوبرداری از خمسه‌ی نظامی سروده شده است. تیمورنامه، تمرنامه یا ظفرنامه از لونی دیگر است. هرچند این منظومه مانند لیلی و مجنون، خسرو و شیرین و هفت منظر در مقابل آثار نظامی نگاشته شده‌اند، ولی به دلایلی این اثر بیش از سایرین شایسته توجه است:

ماهیّت تاریخی و حماسی این کتاب بیش از سایر آثار قوت طبع هاتفی را می‌نمایاند.

جدید بودن محتوا نسبت به محتوای کمابیش تکراری لیلی و مجنون و خسرو و شیرین به هاتفی اجازه داده تا در سرایش نوآوری بیشتری داشته باشد.

ترتیب سرایش، که چهارمین بخش از خمسه را به تیمورنامه اختصاص می‌دهد و شاعر پس از سرودن سه اثر پیشین در شاعری به پختگی رسیده است:

«من آن روز کز طبع گنجینه سنج — نشستم بصرافی پنج گنج
گرفتم ز لیلی و مجنون نخست — وز آن صورت دعویم شد درست
شد آن نقش فرّخ چو گیتی پسند — ز شیرین و خسرو شدم بهره‌مند
چو آن گلستان را بیاراستم — از آن خوشتر آمد که می‌خواستم

چو باز آمدم زان همایون سفر سوی هفت منظر فگندم نظر
تماشاگهی کردم آراسته که شد چرخ از رشک آن کاسته»
(صفا،۱۳۸۹،ج۴ :۴۴۲)

مدت زمان طولانی که شاعر برای سرایش صرف می‌کند و حکّ و اصلاحاتی که اعمال می‌کند:

«آن کتاب را به مدت چهل سال تمام کرده چرا که چند نوبت بعد از اتمام بعضی از ابیات را پسند ناکرده از آن جا بیرون کرد و از آن موازی بیست هزار بیت اصیل کتاب است و فی الواقع آن نظم بسیار خوب و متین و شاعرانه واقع شده...» (صفوی،۱۳۱۴: ۹۶)

لازم به ذکرست، کلام سام میرزا در باب تعداد ابیات تا حدودی اغراق‌آمیز است و شمار ابیات در چاپ ۱۸۶۹ لکهنو از ۴۵۰۰ بیت بیشتر نیست. (صفا، ۱۳۸۹، ج ۴: ۴۴۳) اما در باب عمری که صرف تیمورنامه شده، صحیح می باشد.

پرداختن به مسائل روز و تاریخ در سروده‌ی خویش به طوری که بسیاری مسائل اجتماعی، فرهنگی و دینی را منعکس می‌کند.

پیروی از الگوی منظّم در ساختار روایت در سطوح مختلف.

سطوح مختلف روایت در تیمور نامه

در بررسی ها به این نکته دست یافتیم:

ملّا عبدالله هاتفی، در آفرینش تیمورنامه، سه سطح از الگوی روایی را در نظر دارد و در هر یک از این سطوح تا درجاتی مقلّد، ترکیب کننده یا نوآور است.

۲-۲- ساختار کلان: در این ساختار اثر را می‌توان به چند بخش کلی تقسیم کرد:

۱- آغاز سخن،

۲- مدح پیامبر(ص)

۳- شرح معراج ایشان

۴- آغاز حیات ممدوح

۵- از بلوغ ممدوح تا انتهای کتاب : شرح فتوحات و دلاوری‌های وی و زیردستان او.

در این بخش هاتفی بیش از هر شاعری به سبک نظامی نزدیک می شود. چنانکه پیش ازین نیز رفت، همین امر باعث شده که اکثر محققان و سبک‌شناسان، با دیدی کلّی‌نگر، ایشان را به تمامی پیرو نظامی بدانند و کمتر به بررسی جزئیات اثرش بپردازند. از جمله ویژگی‌هایی که شاعر به کمک آن، خود را به نظامی مانند می‌کند، گنجاندن بخش معراج نامه است و حکیم گنجه در خمسه خود را مقید به شرح معراج نبی اکرم (ص) می‌سازد و

این معراج نامه‌ها هم از حیث ادبی و هم از حیث نسخ مصوّر اهمیت فراوانی دارند.

(در ادامه قیاس هایی در سبک و بلاغت هاتفی و شعرای دیگر می‌آوریم که برای رعایت ایجاز سعی شده تعداد محدودی ذکر شود. در صورت نیاز مراجعه به نسخهٔ اصل پیشنهاد می‌شود.)

الف- ابیات آغازین کتاب که با نام خداوند آغاز شده و با ستایش او ادامه می‌یابد از حیث ترکیب، بلاغت و مفاهیم شباهت بسیاری به نظامی دارد:

«به نام خدایی که فکر و خرد — نیارد که در کنه او پی برد
چنین دید ازو عقل چون بنگریست — که هست او و لیکن ندانست چیست
چه هستی که شد هست ازو هر چه هست — زبر دست هر دست او راست دست
بزرگی که هرگز نبودست خرد — سرِ او بزرگی خلل ره نبرد...»

(هاتفی،۱۹۵۸: ۱)

«خرد هر کجا گنجی آرد پدید — به نام خدا سازد آن را کلید
خدای خردبخش بخرد نواز — همان ناخردمند را چاره ساز
نهان و آشکارا، درون و برون — خرد را به درگاه نو رهنمون
گشایش ده بستگان سخن — توانا کن ناتوانانِ کُن...»

(نظامی،۱۳۸۱: ۹)

از حیث پرداختن به خرد، ابیات یادآور فردوسی و آغاز شاهنامه نیز هستند، اما از دید سبکی و ترکیب سازی پیرو نظامی می‌باشد.

ب- در بخش بعدی و نعت و منقبت نبی اکرم (ص). نیز شباهت سبکی و ترکیب با نظامی احساس می شود، در این بخش همسانی هایی با سعدی نیز وجود دارد و این به دلیل ارادت شیخ اجلّ به نبیّ امّی است. کمااینکه از او غزل با ردیف محمّد (ص) و ابیاتی بلیغ در وصف معراج را شاهدیم.

«سخن گوی ای کلک شیرین کلام — ز نعت محمّد علیه السلام
رسول عرب شاه یثرب حرم — طفیل رهش هم عرب هم عجم
چه فرخنده مهر سپهر شرف — چه درّ یتیمی قریشی صدف
یتیمی که مادر شدش در نقاب — به جان مادری کرد امّ الکتاب...»

(هاتفی،۱۹۵۸: ۶)

در بیت سومّ ایهام درّ یتیم با توجه به یتیم و فرد بودن نبی مکرم اسلام (ص) و شباهتش به ایهام های نظامی قابل اعتنا است.

«محمد که بی دعوی تخت و تاج — ز شاهان به شمشیر بستد خراج
غلط گفتم آن شاه سدره سریر — که هم تاجور بود و هم تخت گیر
تنش محرم تخت افلاک بود — سرش صاحب تاج لولاک بود
فرشته نمودار ایزد شناس — که ما را بدو هست ز ایزد سپاس»

(نظامی،۱۳۸۱: ۱۱)

این بخش از سروده‌های هاتفی، از حیث مذهبی نیز قابل توجه است. همانطور که در منابع ذکر شده: هاتفی برعکس خال خود، جامی، که بر مذهب اهل تسنّن بوده، از مذهب شیعیان پیروی می‌کرده‌است. ستایشی که از پیامبر اکرم (ص) می‌آورد نیز به مدح خلفای راشدین نمی‌انجامد، این خود گواهی بر مدعای تشیع او تواند بود و از جمله بخش‌هایی که ارزش دینی دارد. لازم به یادآوری است که شعرای سنّی مذهب، همچون سعدی، عموماً خود را ملزم به ذکر نام و خدمات خلفای سه‌گانه می‌دانند و در آثار شعرای شیعه چون فردوسی نیز ابیاتی منسوب هست که خلفا را مدح می‌کند و غیبت این گونه ابیات در اثر هاتفی جای تأمل بسیار دارد.

پ- ذکر معراج در اقبال نامه نیامده ولی در شرف نامه، نظامی، با الفاظ و ابیاتی بلیغ همانند آثار دیگرش به این ماجرای مهم می‌پردازد.

«چه روشن شبی بی نیاز از چراغ — ز نور مه و زهره نیزش فراغ
شب از روشنی برده از روز گوی — شب و روز آیینه ای شد دو روی...
به مسجد سر یثربی افسرش — که دست ادب زد کسی بر درش
برآمد ز در پیک فرخنده پی — به یک دم ره آسمان کرد طی...»

(هاتفی،۱۹۵۸: ۸)

«شبی کاسمان مجلس افروز کرد — شب از روشنی دعوی روز کرد
سراپرده هفت سلطان سریر — برآموده گوهر به چینی حریر
سرسبزپوشان باغ بهشت — به سرسبزی آراسته کار و کشت
محمد که سلطان این مهد بود — ز چندین خلیفه ولیعهد بود»

(نظامی،۱۳۱۶: ۱۷)

در هر دو اثر یادکرد از روشنی فراوان و غیر عادی را شاهدیم. ترکیبات سلطان و سر یثربی افسر نیز همانند هستند و از یک ساختار مشترک و پادشاه دانستن پیامبر (ص) نشأت گرفته است.

ت- در شرف نامه، از نسب اسکندر یاد می‌شود و در تیمورنامه هم داستان با ازدواج پدر تیمور آغاز می‌گردد و پس از آن به تولد و نشو و نمای تیمور می‌پردازد:

«نگارنده نقاش بهزاد دست — حریر سخن را چنین نقش بست
که بود از نژاد سلاطین ترگ — ثریا جنابی در آیین بزرگ
قراخان تباری طراقان به نام — جهانش به کام و سپهرش غلام
ز نسل قراچار نویانش بود — گل طرف باغ قراخانش بود...»

(هاتفی،۱۹۵۸: ۱۵)

«بیا ساقی آن آب حیوان گوار — به دولت سرای سکندر سپار
که تا دولتش بوسه بر سر دهد — به میراث خوار سکندر دهد
گزارنده نامه خسروی — چنین داد نظم سخن را نوی
که از جمله تاجداران روم — جوان دولتی بود از آن مرز و بوم
شهی نامور نام او فیلقوس — پذیرای فرمان او روم و روس...»

(نظامی، ۱۳۱۶: ۷۹)

ث- آنچه هاتفی در این بخش بیش از هر مورد دیگری مدّنظر دارد، شبیه ساختن اثر خود در کلیات روایت و سرنویس‌ها به اسکندر نامه نظامی است. هاتفی خود را هم‌پنجه نظامی می‌شمرد ولی محتوای اثر حماسی تاریخی او ایجاب می کند که ممدوح را بر اسکندر رجحان دهد و در یادکرد از شاهنامه و فردوسی، شاه هم دوره خویش را والاتر از محمود غزنوی بشمارد هر چند خود بلندقدرتر از فردوسی نباشد:

«دهم آن چنان داد را در سخن — که حیران بماند سپهر کهن
اگر من نه مانند فردوسی ام — نه شایسته مسند و کرسی ام
تو امّا ز محمود غزنین بهی — به معنی مهی گر به صورت کهی
تو شهزاده‌ای او نه شهزاده بود — تو صافی و او دردی باده بود»

(هاتفی،۱۹۵۸: ۱۴)

به جز مدح و ستایش شاه که سخنش رفت و لازمه آن تفاخر بر سایر شاعران است، در

ابیات بخش آغازین تیمورنامه که به یاد خدا و تضرّع به درگاه الهی می‌پردازد، ردّپای ابیات نظامی را در ترکیبات و صنایع ادبی می‌بینیم.

۲-۳- ساختارهای میانی:

به طبع ، زیر مجموعه‌ای اولیه برای ساختار کلان هستند. این ساختارها کمی بیشتر در محتوای اثر دقیق می‌شوند و به ما اجازه می‌دهند تا بیش از قبل بتوانیم اثر را مورد بررسی قرار دهیم. این بررسی موضوعی و براساس سرنویس ها می‌باشد. به عبارت ساده‌تر، مقصود از این سطح از ساختار، شرح هر یک از دوران‌های حیات ممدوح یا دلاوری ها و شرح نبردها است.

همراهی شرح نبرد با موعظه و حکمت و در کنار آن تمثیل، بیش از هر سراینده دیگری یادآور سعدی و بیش از هر کتابی تداعی‌کننده‌ی بوستان است. آنجا که به رقابت با فردوسی برمی‌خیزد و قصد حماسه‌سرایی دارد. (نک: باب پنجم: در رضا).

الفاظ هاتفی در این بخش با فردوسی نیز همانندی‌هایی دارد. به عبارت دیگر این سطح ترکیبی از نوآوری‌های هاتفی و الگوی شعری فردوسی و سعدی است. زیرا طبقه‌بندی و ترکیب حکمت، حماسه و تمثیل را می‌توان نوآوری هاتفی دانست و شیوه سخن با موعظه را از آنِ سعدی و حماسه و اوصاف متعلق به فردوسی در شمار آورد.

«چو مرگ افکند افسری از سری — نهد آسمان بر سر دیگری
همان است این چتر فیروزه فام — که گردید گرد سر سام و حام
همان است این زال زیبا نقاب — که در عقد جم بود و افراسیاب
بود این محقر کف خاک پست — چو خشتی که آید ز دستی به دست
نشاید بران خشت ماندن مدار — که هر دم به دستی بود در گذار...»

(هاتفی،۱۹۵۸: ۳۸)

«بدان ای برادر که تن مرگ راست — سر رزم زن سودن ترگ راست
ز گاه خجسته منوچهر باز — از امروز بودم تن اندر گداز
کسی زنده بر آسمان نگذرد — شکارست و مرگش همی بشکرد...»

(فردوسی،۱۳۸۶،ج۱: ۲۹۶)

از جمله مشهورترین تقلیدهای هاتفی از فردوسی در خصوص ابیات سه گانه ای است که طبق نظر دکتر آیدنلو منسوب به فردوسی می‌باشند:

«مشهورترین تقلید از سه بیت منسوب به فردوسی، از عبدالله هاتفی جامی (محتملاً ۹۲۷-۸۲۲ ه.ق.) خواهرزاده یا از خویشان جامی شاعر معروف است. ظاهرا تذکرهٔ تحفه سامی (تألیف ۹۶۸-۹۵۷ ه.ق) قدیمی‌ترین مأخذی است که داستان چگونگی توجه هاتفی به آن سه بیت و جواب گفتن آنها را آورده است: «گویند که چون او را دغدغه تتبع خمسه شد، با مولانا جامی مطارحه کرد. او گفت: اگر تو جواب حکیم فردوسی (رحمه الله) را که فرموده است:

درختی که تلخ آمد او را سرشت — گرش در نشانی به باغ بهشت
ور از جوی خلدش به هنگام آب — به بیخ انگبین ریزی و مشک ناب
سرانجام گوهر به کار آورد؟ — همان میوه تلخ بار آورد

توانی گفت، سایر ابیات را نیز جواب توانی گفت. مولانا عبدالله هاتفی این چهار بیت گفت و نزد جامی برد که:

اگر بیضه زاغ ظلمت سرشت — نهی زیر طاووس باغ بهشت
به هنگام آن بیضه پروردنش — ز انجیر جنت دهی ارزنش
دهی آبش از چشمه سلسبیل — بدان بیضه گر دم زند جبرئیل
شود عاقبت بیضه زاغ، زاغ — برد رنج بیهوده طاووس باغ

هر چند که این ابیات در برابر شعر حکیم فردوسی وقعی ندارد، اما مولانا جامی تحسین کرد و رخصت جواب خمسه گفتن داد.» (آیدنلو،۱۳۹۵: ۱۱۷)

همین نکته می‌تواند روشن سازد: هاتفی از ابتدای سرایش خمسه در ابیات شاهنامه نیز تتبعاتی انجام داده است.

محققان دیگر نیز تقلید هاتفی از فردوسی را مربوط به ذکر ابیات همسان دانسته‌اند:

«هاتفی در سرودن تمرنامه بیشترین تأثیر را از شاهنامه فردوسی پذیرفته و گاه بیت یا مصرعی از آن را تضمین کرده است:

چه خوش گفت فردوسی نامدار — «به لشکر نیاید سیاهی به کار»

(هاتفی،بی تا: ۱۲۷ پ)» (بساک و همکار،۱۳۹۳: ۷۱)

گفته‌ی محقق گرامی از وجهی صحیح است و هاتفی در توصیفات نبرد و پروراندن ساختار حماسی (ساختار میانی) بیش از همه فردوسی را الگوی خود قرار می‌دهد، ولی در ساختار کلان نباید توجهش را به نظامی فراموش کرد.

۲-۴- ساختارهای خرد:

این بخش از بررسی که دو سطح قبل به منزله‌ی پیشینه و مقدمه‌ای برای آن بود، به ما اجازه می‌دهد تا در جزئیاتِ دستوری، بلاغی، مفاهیم و معانی غور کنیم و به معنای واقعی کلمه با هاتفی انس گرفته و اوضاع تاریخی را که سعی در وصف آنها دارد، بهتر درک کنیم.

برای مطالعه ساختارخرد، سرنویس‌هایی را که از نبرد و ماجرای دلیرانه‌ای حکایت می‌کرد، بررسی کرده و به الگویی روایی دست یافتیم. این الگو در برخی از موارد با توالی و منظم بود و در برخی دیگر، با جابجایی اندکی حفظ شده بود.

ساختارهای خرد در توصیف نبردها به شرح زیرست:

۱- براعت استهلال۲- وصف گمراهی و بیداد سپاه دشمن۳- وصف اقدامات شاه و آغاز نبرد۴- وصف تجهیزات و امکانات جنگی۵- توصیه به انصاف ۶- موعظه و حکمت۷- پایان سخن با مخاطب قرار دادن ساقی و میل به شراب نوشی و دور شدن از فضای خشن جنگ

در این بخش بهترست از الگوی پراپ نیز یادکرده و برای قیاس آن را به یاد داشته باشیم:

از آنجا که لازم است برای تحلیل ساختار اجزای کوچکتر و سازنده مشخص گردد با پیروی از شیوه پراپ ما نیز عملکرد یا کارکرد شخصیت ها را مبدأ تقسیمات قرارداده‌ایم:

«از نظر پراپ، کوچکترین واحد سازنده قصه، عملکرد یا کارکرد شخصیت های آنهاست. منظور از این اصطلاح عمل یا کار یک شخصیت از نقطه نظر اهمیتش در پیشبرد قصه» است. (پراپ،۱۳۶۸ ب: ۷۸)

اگر در ساختارهایی که با تفکیک شماره مشخص کردیم دقت شود، می‌بینیم که مهم ترین افراد در یک ماجرای حماسی، پادشاه فاتح (ممدوح شاعر). فرد سرکش و عصیان‌گر(سرکرده لشکر مقابل) و مردان جنگی هر دو سپاه هستند و این افراد در شکل‌گیریِ ساختارهای خرد بیش از سایر اشخاص تعیین کننده می‌باشند. در برخی از ماجراها افراد فرعی وارد می‌شوند که تنها مربوط به همان ماجرا هستند و نقشی محدود به همان رخداد دارند.

پراپ در ادامه عملکردهای اصلی و فرعی برای افراد قائل می‌شود که این عملکردها قابلیت تکرار دارند و در تقسیم بندی ما نیز برخی از این بخشها قابلیت تکرار و جابجایی دارند. برای نمونه می توان به محتوای بخش های ۵ و ۶ اشاره کرد که هم می‌توانند مکرر شوند و هم در ترتیب تغییر کنند. به خصوص که این دو بخش و بخش توصیفات، مهم ترین مواضع برای نمایش فنّ شاعری هستند، زیرا بیشتر از سایر بخش‌ها قابلیت آشکارسازی هنر و دانایی شاعر و بلاغت را دارند.

لازم به ذکرست آنچه پراپ به بررسی و دسته‌بندی‌اش پرداخته، قصه‌های پریان روسی

بوده است که در این داستان‌ها نوعی شباهت به فابل و داستان‌های افسانه‌ای و اساطیری هست. کتاب‌های حماسی-تاریخی چون تیمورنامه از حیث اغراق و زیبایی آفرینی ادبی بسیار به آثار افسانه‌ای و اساطیری شباهت دارند و در مقابل چون از رخدادی حقیقی حکایت می کنند، از حیث تنوع شخصیت ها و رخدادهای متنوع، مجمل‌تر و محدودتر هستند.

پراپ برای توسّع بخشیدن به نتیجه کار خود ملاحظاتی را ارائه می دهد:

«۱. عناصر ثابت و پایدار قصه، کارهایی است که اشخاص قصه در قصه انجام می‌دهند. اما کارهایی که از هویت کنندهٔ کار و شیوه‌ی عمل او مستقل است، اجزای تشکیل‌دهنده بنیادی قصه است.

۲. تعداد کارهای شناخته شده اشخاص قصه‌های پریان محدود است.

۳. تسلسل کارهایی که اشخاص قصه انجام می‌دهند، همیشه یکسان است.

۴. ساختار همه قصه های پریان یکی است.» (پراپ،۱۳۶۸ الف:۴۵-۴۳)

این ملاحظات در ساختار تیمورنامه نیز قابل توجه هستند:

عنصر ثابت در هر بخش که خود به طور مستقل داستانی است و کل کتاب را به شیوه داستان در داستان نزدیک می کند، اعمال پادشاه یا امیر فاتح و لشکریان هست که چگونه و با چه انگیزه‌ای تن به آورد می‌دهند و چه‌سان نبرد را ادامه داده و به سرانجام می‌رسانند. در هر روایت نیز این افراد، اندیشه‌ها و اعمالشان، مهم‌ترین نقش را دارند.

کارهایی که جنگیان در مراحل مختلف نبرد به انجام می‌رسانند، کمابیش مشترک هستند و این هنر شاعرست که هر بار برای خواننده جذابیت ایجاد کند تا اثر به سمتِ تکرار و ملال‌آوری نرود.

ساختار هر یک از بخش های تقسیم شده به عنوان ساختارهای میانی با هم شباهت دارد، ولی به اقتضای ماجرا اندکی کوتاه و بلند یا جابجا می‌شوند.

به الگوی پراپ انتقادهایی نیز وارد شده و ما سعی بر آن داشتیم تا این کاستی‌ها را در خصوص این اثر ایرانی حذف کنیم:

«پراپ معتقد بود رویکرد ساختارگرایانه و ریخت شناسانه در مطالعه قصه ها باید تقلیل‌گرایانه باشد؛ یعنی فقط به عناصر اساسی و اصلی توجه کند و عوامل ثانویه را کنار بگذارد. در نتیجه در روش پراپ، سایر جزئیات بررسی نمی‌شود و بافت فرهنگی و اجتماعی قصه ها نیز از محدوده تحقیق حذف می‌گردد.» (پروینی و همکار،۱۳۸۷ :۱۹۲)

ما با گنجاندن رویکرد بلاغت سعی کردیم نه تنها هنر هاتفی را در سرایش چنین منظومه‌ی ارزشمندی به بررسی بنشینیم، بلکه با تحقیق در ظرایف و طرایف سخن وی به

واقع یک بررسی فرهنگی- اجتماعی نیز در بستر تاریخ و دین به انجام رسانیدیم.

از آنجا که داستان‌های شاهنامه متعدد هستند و هر یک در ساختار با تقسیم بندی های ما تطبیق دارند، برای یکسان سازی هر چه بیشتر از ذکر داستان اسکندر در شاهنامه بهره بردیم. این انتخاب به چند دلیل صورت گرفت:

نخست آنکه اسکندر نیز مانند تیمور شخصیتی تاریخی است هرچند هر دو تا حدودی در میان افسانه و تاریخ هستند، ولی همسانی‌هایی دارند که در ادامه بدان خواهیم پرداخت.

دُدیگر سبب، نظیره گویی هاتفی و معادل‌سازی اسکندرنامه نظامی در تیمورنامه است.

سدیگر آنکه فردوسی در ذکر اسکندر اختصار بیشتری دارد و از آنجا که در حال بیان شخصیتی تاریخی است بلاغت را در خور بیان تاریخ می آورد و از اغراق‌های فراوان و مبالغه‌آمیز یا توصیفاتی صرفاً شاعرانه دوری می‌گزیند. همانطور که هاتفی نیز در اغراق راهی میانه پیش می‌گیرد.

البته لازم به ذکرست: نمی‌توان تطبیق صددرصد را از این شعرا انتظار داشت، به همین جهت در مواردی که داستان اسکندر در شاهنامه با اختصار بیان می‌شود، ساختارهای مشابه را در سایر داستان‌های شاهنامه ذکر کرده‌ایم.

حال به شرح و توضیح هر یک از ساختارهای خرد در بستر تیمورنامه می پردازیم:

۱- براعت استهلال: این ساختار نامی آشناست که در هر اثر مهم و صاحب‌شأن ادبی می‌توان سراغی از آن گرفت. نه تنها ادبا بلکه تمامی نویسندگان صاحب‌نام پیش از آغاز اصل سخن سعی در تدارک مقدمه‌ای درخور هستند. هاتفی نیز از این امر مستثنا نیست. لطف سخن وی در براعت‌های موجز و زیباست که این شیوه را فردوسی بیش از نظامی می‌پسندد و هاتفی آن را به حدّ اعلا رسانیده، به گونه‌ای که در یک یا دو بیت با کلامی دلنشین و تصویرسازی زیبا مخاطب را به ماجرا وارد می‌کند و از ساختار داستان نیز اطلاعات مفیدی در اختیارش قرار می‌دهد.

وی در ابتدای هر یک از سرنویس‌ها روش‌هایی را برای شروع سخن به کار می‌برد:

نام و یاد خداوند با القابی استعاری

«طرازنده این خجسته رقم چنین راند در فتح نامه قلم»

(هاتفی،۱۹۵۸: ۱۰۰)

این یادکرد استعاری با نوعی تفأل ناظر به نتیجه نبرد است و شاعر می‌خواهد از ابتدا نوید پیروزی دهد:

«صف آرای این لشکر کینه خواه چنین بست صف های آوردگاه

که چون صبح گه شهریار سپهر　　ز کین دلیران برافروخت چهر
به حکم تمر خان بوزنجری　　فلک سای شد سنجق سنجری...»
(همان:۱۰۹)

دعوت از داننده داستان، دانای کل یا فردی مرتبط با محتوا برای گفتن ماجرا:

«عروس سراپرده دلبری　　نماید بدین گونه جلوه گری
که بر اهل خوارزم شد کار سخت　　به هنگامه صلح بردند رخت»
(همان:۳۸)

«کند محمل آرای این مرحله　　بدین گونه پیرایه قافله
که چون کرد فرمان ده روزگار　　صفاهانیان را سزا در کنار
قیامت به آهنگ شیراز برد　　جهانی به آرایش ساز برد...»
(همان: ۷۴)

بیت زیر شباهت قابل توجهی به ابیات شاهنامه دارد که در آنها فردوسی داستانی را از قول دانایی یا موبدی نقل می‌کند و یا اظهار می‌دارد از کتاب و نسخه ای کهن خوانده که نمونه‌های فراوانی دارد:

«نویسنده این خجسته سواد　　ز پیشینه دفتر چنین کرد یاد»
(همان:۶۶)

«طرازنده داستان کهن　　چنین شد حلی بند بکر سخن»
(همان:۱۰۹)

مدح الهی

زیباترین نمونه مدح خداوند، در نشستن سلطان صاحبقران به شهر بلخ است:

«خدایی که این لاجوردی سپهر　　برآراست از انجم و ماه و مهر
چنین طرفه بنیاد عالم نهاد　　خرد در سر و مغز عالم نهاد
از اندیشه بیرون بود پایه اش　　شهان جهان سر به سر سایه اش
به دارایی عالم بی مدار　　شهان جهان را شد آموزگار
به ظلّ اللهی محترم کردشان　　لباس بزرگی کرم کردشان»
(همان:۲۳)

هاتفی در به کارگیری این شیوه نسبت به نظامی و فردوسی اطناب بیشتری دارد ولی

این اطناب مملّ نیست.

فردوسی برای نوآوری یاد خداوند را به آغاز نامه ها موکول می کند. آنگاه که اسکندر به فور هندی، نامه می نویسد:

«سر نامه کرد آفرین خدای — کجا بود و باشد همیشه بجای
کسی را که او کرد پیروز بخت — بماند بدو کشور و تاج و تخت
گرش خوار گیرد بماند نژند — نتابد برو آفتاب بلند»

(فردوسی، ۱۳۸۶، ج ۶: ۳۷)

یاد از بزرگان لشکر (این نمونه به معنای واقعی براعت استهلال است، زیرا از ابتدا با نام نبرد می‌آغازد)

فردوسی، در نامه‌ی اسکندر به فور هندی که ذکرش رفت، ساختار پیشین و کنونی را ترکیب می‌کند و یاد بزرگان و ذکر میدان را پیش از نامه می‌آورد:

«چُن آورد لشکر بنزدیک فور — یکی نامه فرمود پر جنگ و شور
ز شاهنشه اسکندر فیلقوس — فروزنده آتش و نُعم و بوس
سوی فور هندی سپهدار هند — بلند اختر و لشکر آرای هند..»

(همان)

حال آنکه هاتفی هر کدام از ساختارها را جداگانه به خدمت می‌گیرد و با توجه به دقایق علم معانی و مفاهیم دینی و فرهنگی بیان خویش را لطفی دوچندان می‌بخشد:

«سپهدار این لشکر جنگ جوی — به ناوردگاه این چنین کرد روی
که چون شاه انجم به قصر حمل — درآمد سراسر حُلی و حلل
برآورد شاخ شکوفه علم — ریاحین برآراست خیل و حشم...»

(هاتفی، ۱۹۵۸: ۳۳)

بایستی توجه داشت که سپهدار لشکر در ابیات فوق در معنای حقیقی است: سپهدار لشکر، زمانی که ماه فروردین آغاز و شکوفه ها باز شده بودند، لشکرآرایی کرد.

آنچه زیبایی این ساختار را دو چندان می‌کند، نویدبخشی و تفأل آن است:

«بلی این سپاه قیامت نهیب — بدین گونه آورد پا در رکیب
که آن کشور آرای اندیشه پاک — چو در کار ایران شد اندیشه ناک
چنین داد فرمان به خیل مغل — که بر روی جیحون ببندند پل

ز دریا گذر کرد البرز کوه — درآمد به سرحدّ ایران شکوه
سر اهل ایران تهی شد ز خواب — که بگذشت دریای آتش ز آب
نخستین ز مشکوی یزدان پرست — کلید خراسانش آمد به دست
به تحفه یکی سینه گوسفند — فرستادش آن واقف ارجمند
شد از سینه گوشت این فال زد — که مرغ ظفر سوی من بال زد...»
(همان:۵۱)

اشارتی به محتوای نبرد و خبردهی صریح تر از نتیجه جنگ

«دم صبح کین قهرمان سپهر — همه کینه گردید و بگذاشت مهر
برآمد برین توسن تیزگام — برآورد رخشنده تیغ از نیام
به فرمان سالار توران گرو — بغرید رعد از دماوند کوه»
(همان:۹۴)

«فلک قدر فرمان ده تاج بخش — به کشورستانی چنین راند رخش
که از صیت نوبت زنان تمر — بر و بوم بغداد چون گشت پر
پس آنگاه نقاش بهزاد دست — ز نام نکویش درم نقش بست»
(همان:۱۱۶).

این شیوه بیش از شیوه‌های پیش گفته توجه فردوسی است و علت آن هم تعلقِ‌خاطر فردوسی به بیان استعاری و هنری می‌باشد. چنانکه در ابیات نخستین داستان‌هایی چون رستم و اسفندیار و رستم و سهراب از مرگ مظلومانه‌ای خبر می‌دهد و این بیان با بهره‌گیری از هنر شاعری و به خدمت‌گرفتن معانی و بیان است تا خواننده در ابتدای ماجرا هم شمه‌ای از داستان را دریابد و هم به خواندن تشویق شود:

«اگر تندبادی برآید ز کنج — به خاک افکند نارسیده ترنج
ستمگاره خوانیمش ار دادگر — هنرمند گوییمش ار بی هنر
اگر مرگ دادست بیداد چیست — ز داد این همه بانگ و فریاد چیست؟»
(فردوسی، ۱۳۸۶، ج ۲: ۱۱۷).

۲- وصف گمراهی و ستم گری سپاه دشمن:

مخاطب یک اثر حماسی در مرحله نخست پیش از گوش سپردن به ماجرای نبرد

بایستی درباره علت درگیری و جنگ توجیه شود. مبادا ممدوح و لشکریانش ظالم و غاصب در نظر او آیند. در این ساختار شاعر می‌تواند مهم‌ترین نقش را در مشروعیت بخشی به عملکرد پادشاه (هرچند وحشیانه و دور از انسانیت) داشته باشد. تعبیرات هنری شاعر است که می‌تواند از لشکریانی که در میان خاک و خون می‌غلتند، دلیرانی سوار بر بال‌های فرشتگان و در حال جهاد نشان دهد. در این قسمت عموماً شاعر می‌کوشد قوم مقابل را افرادی خارج از دین یا ستمکار نسبت به مردم بنمایاند و این ممدوح است که آنها را از ستم و یا ضلالت می‌رهاند.

هاتفی از جمله شعرایی است که در این وصف‌ها مهارت خاصی دارد.

اشاره صریح به گمراهی دشمن و چاره اندیشی شاه

«ز سودای شاهیش پر شد دماغ برفت از دماغش هوای فراغ...»

(هاتفی، ۱۹۵۸ :۱۶)

«که صاحبقران دید کان بی وفا نخواند بجز داستان جفا
شده تیز دندان به آهنگ او ندارد جز اندیشه جنگ او
به کارآگهان راز دل ساز کرد سر حقه مشورت باز کرد
که سر دفتر فتنه جویان حسین به ما در مقام نزاعست و شین...
بر آنم که ترک مدارا کنم به او دشمنی آشکارا کنم»

(همان:۱۹)

«حشم بی سر و شهر بی سروری نه گردن کشی نه بلندافسری
نه پیری که سالار لشکر شود سپه را به دانشوری سر شود
نگه دارد از رای و تدبیر خویش جهان را چو فرزانه پیران پیش»

(همان: ۲۴)

اشاره استعاری و نمادین

«کند سفله مست در کعبه قی اگر چوب حاکم نباشد ز پی
عسس گر نیارد خلل در غنا کند در شب قدر قاضی زِنا
به هر جا که باغی برآراستند پی ضبط آن باغبان خواستند
نباشد اگر باغبان سهم باغ شود میوه تاراج گنجشک و زاغ»

(همان:۲۳)

«نیفتاده در دام ماهی نهنگ نیاورده سر در قلاده پلنگ...»
(همان:۳۱)

۳- وصف اقدامات شاه و آغاز نبرد:

حال که مخاطب با کلام سحرانگیز هاتفی دانسته که مردم در انتهای چاه ضلالت و فلاکت گرفتار آمده و دیوانی بر آنان سلطه داشته‌اند، می‌باید به وصف شاهِ منجی شان گوش سپارند، آن کس که از جانب حق مأمور به نجاتشان شده‌است:

«به هر جا سر فتنه جویی که دید ببرید و در رخنه ملک چید
ز سرهای پر فتنه در هر دیار بسی رخنه ملک کرد استوار
به هر جا غباری که دید از ستیز نشانیدش از آب شمشیر تیز
ز باران پیکان جوشن گذر نماند از غبار مخالف اثر»
(همان:۲۹)

«خدیو نوآیین در آن نوبهار برآراست لشکر پی کارزار
در بارگه سوی خوارزم کرد به پرخاش خوارزمیان عزم کرد
برآمد خروش خم هفت جوش به جوش اندر آمد جهان زان خروش
غریو رواروِ درآمد به ماه تزلزل درآمد به بیراه و راه»
(همان:۳۴)

۴- وصف تجهیزات و امکانات جنگی و ماجرای آورد:

با پرداختن به این موضوع اهبت و ساختگی سپاه پادشاه مقتدر، بسیار بیشتر در دیدِ مخاطب جلوه‌گر می‌شود. لازم به ذکرست هاتفی نیز از شگرد تشبیه تفضیل بهره می‌برد. این شگرد که از ساخت اصلی تشبیهات این گونه نشأت می‌گیرد، ابتدا به وصف دشمن پرداخته و او را به غایت قوی دست و با امکانات کامل وصف می‌کند. وقتی مخاطب به تمامی پذیرفت که گمراهان ظالم چقدر مجهز بودند، سخن از اقتدار شاه فاتح می‌گوید: این شاهِ قدَر قدرتِ ما بود که توانست بر چنین کافران و ظالمانی با این تجهیزات غلبه کند. علاوه بر این از مشاهیر و گذشتگان، نیز یاد می‌شود و ممدوح را بالاتر از آنها شماره، یا آنها را چاکر ممدوح می‌خوانند که نوعی پشت کردن به بزرگان اساطیر است:

«تو هر جا نهی پای، ما سر نهیم به جان باختن پا فراتر نهیم
همه چاکرانت فریدون فر اند همه بندگانت سکندر در اند

همه روز رزمیم ضحاک بند — که از مار دوش آوریمش کمند
کنیم از سر کینه در ترکتاز — کله خود پرویز را طبل باز
کنیم از ته پای جمشید تخت — کنیم آن گهی بر سرش لخت لخت»
(همان:۴۹)

«برافراخته باره و خاک ریز — فروبسته بر خویش راه گریز
شد آن کوه پولاد پیرامنش — گرفتار زندان آهن تنش
چو سلطان ز میدان رود در حصار — برون آورند آخرش شرمسار...»
(همان:۵۷)

«ز ماچین و چین تا به بلغار و روس — سپاهی شد آراسته چون عروس
سپاهی که نتوان شکستن به جنگ — به صد خیل چون لشکر روم و زنگ...
بسی شیر چنگال پولاددست — به شیبه گشادند بازو و دست...
گذر کرد تیر از زره های سیم — چو از حلقه زلف خوبان نسیم»
(همان:۱۲۶)

۵- توصیه به انصاف:

حال که خواننده ماجرای درگیری بین سپاه حق و باطل شنیده و سرانجام کفر و ظلم را به چشم دیده، بهترین زمان است تا او را با بهره‌گیری از طرایف بیان و بدیع به انصاف دعوت کنند:

«جهان دیده همچون من و تو بسی — به هرچند روزی بود از کسی
گذشته زمان تو دوران ماست — کنون چرخ و انجم به فرمان ماست
نماند آن که بندند پیش تو دست — کنون پیش ما بایدت دست بست
جز این نیست این دردسر را علاج — که خالی کنی سر ز سودای تاج
اگر بایدت سر کمِ تاج گیر — دگر باج ده باش نی باج گیر
رعیت صفت بایدت نیز زیست — که حال رعیت بدانی که چیست
مشو غرّه از خندق و شهربن — که این یک مغاک است و آن یک بلند
و گر باره‌ات سوده سر بر سما — فرشته پر اند این عقابان ما...»
(همان:۶۱)

فردوسی در این ساختار نیز طالب اختصار است و هاتفی، میل به تفصیل آن دارد. در انتهای نبرد رستم و سهراب دو بیت را مصداق انصاف جویی می آورد:

«چنین گفت بهرام نیکوسخن: که با مـــردگان آشـنایی مـــکن
نه ایدر همی ماند خواهی دراز بسیجیده باش و درنگی مباش»

(فردوسی، ۱۳۸۶، ج۲: ۱۹۹)

۶- موعظه و حکمت:

این بخش از مورد قبلی به دلایلی منفکّ است: توصیه به انصاف ارتباط مستقیمی با پایان جنگ و محو ظلم دارد، حال آنکه در این بخش با توصیه‌هایی اخلاقی، اجتماعی و انسانی مواجه هستیم.

در آثار حماسی دیگر، در بخش پند، بیشتر به دادگری پرداخته می‌شود و در مباحث دیگر ورود نمی‌کنند. اما هاتفی با نوآوری خاص، خود را ملزوم به آوردن این وصایا می کند:

«گنه کار چون عذرخواهت بود گناهش نبخشی گناهت بود
ز خردان عجب نیست ترک ادب بود انتقام از بزرگان عجب
چو شرمنده شد طعنه بر وی مزن به یک جا دو خنجر پیاپی مزن
مزن طعنه شرمنده خویش را به نشتر مکن ریشتر ریش را
به آزردگان وحشت انگیختن بود بر جراحت نمک ریختن...»

(هاتفی، ۱۹۵۸ :۶۴)

«چنین است آیین این کهنه کاخ که گه بر تو تنگ است و گاهی فراخ
نخندید بر طرف گلشن گلی که نگریست در ماتمش بلبلی
نماند جهان جاودانی به کس خدای جهان جاودان است و بس...»

(همان:۱۳۲)

۷- پایان سخن با مخاطب قرار دادن ساقی و میل به شراب نوشی و دور شدن از فضای خشن جنگ:

هاتفی در سابقه شعری خود، آثار بزمی و عاشقانه‌ای چون لیلی و مجنون و خسرو و شیرین را دارد، مطالعه چنین آثاری از نظامی و سپس آفرینش آنها، بر ذهن هنرپرور و طبع شاعرانه او تأثیر گذاشته و موجب شده او پس از ذکر جنگ و جهاد به خوش باشی گراید. در این بخش از فردوسی الگوبرداری می‌کند. تقیّد هاتفی به ذکر این بخش چیزی شبیه به ذکر براعت استهلال و تا حدودی تخلف ناپذیر است و همواره از ساقی و مطرب و مغنی

می‌گوید مگر در بخشی که اتصالی قوی و توالی گسست‌ناپذیری بین دو سرنویس باشد. در این بخش‌ها هم در حقیقت یک ساختار متوسط به اقتضای داستان مقداری طولانی شده و هاتفی همچنان به ساختارهای مذکور پایبند است. لازم به ذکر است که دعوت به شراب را در آغاز بخش‌هایی از اقبال‌نامه و شرف‌نامه می‌بینیم.

«بیا ساقی آن آبِ کرده عقیق — که هست آبروی بهشتی رحیق
به من ده که هر دو جهانم دهد — تواناییِ جسم و جانم دهد»
(همان:۳۸)

«زمانی بیا سوی من ساقیا — که هستت از آن بی بدل کیمیا
به من ده که اکسیر جانم شود — نوای دل ناتوانم شود»
(همان:۷۴)

«بیا ای مغنّیِ خاطرفریب — غزل را ده از حسن آواز زیب
ز اندیشه ام ده زمانی فراغ — که دارد خیالم پریشان دماغ»
(همان:۲۰۹)

«بیا مطربا ساز کن چنگ را — به نغمه درآر آن خوش آهنگ را
ز درماندگی ها جدا کن مرا — به وارستگان آشنا کن مرا»
(همان:۱۹۸)

«بیا ساقی آن آب حیوان گوار — به دولت سرای سکندر سپار
که تا دولتش بوسه بر سر دهد — به میراث خوار سکندر دهد»
(نظامی،۱۳۱۶: ۷۹)

مولانا هاتفی جامی، برخلاف آنچه بین محققان رواج یافته، مقلّدی صِرف از آثار نظامی نبوده، بلکه در اشعارش پیرو سبک شعری خود است. وی در این سبک شعری، شعرایی چون نظامی، سعدی و فردوسی را پیش چشم دارد و در عین حال نوآوری‌های لغوی، دستوری، بلاغی و اعتقادی را در ابیاتش شامل می‌شود.

مهم تر از این، هاتفی در اثر حماسی- تاریخی خود، تیمورنامه، که عمر طولانی را صرف سرایش آن کرده، پیرو الگویی روایی می‌باشد که ساختار کتاب را بسیار منظم و قاعده‌مند می‌کند. الگویی که آغاز و انجامی ثابت دارد و در میانه به اقتضای داستان تغییر پذیر است.

این تبعیت از الگو موجب شده تا شاعر بیش از آثار غنایی خود بتواند نوآوری و اوصاف هنری را وارد سرگذشت تیمور کند و کتابی ارزشمند در حوزه تاریخ و حماسه برجای گذارد، که اطلاعاتی نیز در باب آیین شاعر، ارزش های اجتماعی و فرهنگی در اختیار خواننده قرار می‌دهد.

در جدول زیر، خلاصه‌ای از ویژگی‌های سبکی- ساختاری هاتفی و منشأهای آن قابل ملاحظه است:

ویژگی‌های سبکی- ساختاری در تیمورنامه تقلید از فردوسی تقلید از نظامی تقلید از سعدی نوآورانه

ساختار کلان داستانی

۱-آغاز سخن،

۲-مدح پیامبر(ص)

۳-شرح معراج ایشان

۴-آغاز حیات ممدوح

۵- از بلوغ ممدوح تا انتهای کتاب : شرح فتوحات و دلاوری‌های وی و زیردستان او.

ویژگی‌های سبکی- ساختاری در تیمورنامه	نوآورانه	تقلید از سعدی	تقلید از نظامی	تقلید از فردوسی
ساختار کلان داستانی ۱-آغاز سخن ۲-مدح پیامبر(ص) ۳-شرح معراج ایشان ۴-آغاز حیات ممدوح ۵- از بلوغ ممدوح تا انتهای کتاب : شرح فتوحات و دلاوری های وی و زیردستان او	*	* * * * *		* * *
ساختار میانی	*			*

ساختار خرد ۱-براعت استهلال ۲-وصف گمراهی و بیداد سپاه دشمن ۳-وصف اقدامات شاه و آغاز نبرد ۴-وصف تجهیزات و امکانات جنگی ۵-توصیه به انصاف ۶-موعظه و حکمت ۷-پایان سخن با مخاطب قرار دادن ساقی و میل به شراب نوشی و دور شدن از فضای خشن جنگ	* * * * * * * * * *	* * * *		*
بهره‌گیری از دایره‌ی واژگان فارسی	*			*
ساختارهای دستوری کهن فارسی	*			
پرداخت به مفاهیم موعظه و پند در اثر حماسی	*			
اغراق‌های حماسی و باورپذیری آنها	*			*
پیوند با طبیعت در وصف و عدم استفاده از آرایه‌های عقلی	*			*

«جدول شماره ۱»

۳- نتیجه‌گیری

آنچه هنگام بررسی سبکی شاهنامه‌ی فردوسی کمتر بدان توجه می‌شود، اثرگذاری آن بر آثار دیگر است. هرچند تأثیرپذیری آثار آفریده شده در قرون پس از فردوسی از دیدگاه سبکی امری تأیید شده است ولی در این میان، نظیره‌گویان نظامی همواره مستثنی شده‌اند و سبک‌شناسان آنها را مقلّد صِرفِ نظامی به شمار می‌آوردند. حال آنکه اثر فردوسی بر بیشینه‌ی این شاعران انکارناشدنی است و ایشان قوت سبک خود را از الگوبرداری از فردوسی دارند نه تقلید محض از نظامی. هاتفی خرگردی جامی، شاعر صاحب نام عهد تیموری از این جمله است. از حیث سبک شاعری و انتخاب نام و محتوای کتب‌های شعر خود، بیش از هرکس پیرو نظامی گنجوی است. همان‌گونه که در آثارش هم ذکر کرده، خود را هم پنجه نظامی و شایسته سرایش خمسه‌ای ناب می‌شمارد. در میان سروده‌هایش،

تیمورنامه از حیث تازگی محتوا (نسبت به اسکندرنامه)، دقت در سرایش (با عنایت به مدت زمان چهل ساله‌ی سرایش و حکّ و اصلاحات شاعر). تقیّد به بیان صحیح و صادقِ تاریخ، نکات و ظرایف بلاغی و ساختار منظم روایی بیش از سایر کتب شایسته اعتنا است. تیمورنامه را در سه سطح ساختاریِ کلان، میانه و خرد می توان بررسی کرد. در سطح کلان شاعر پیرو پیر گنجه، در سطح میانی الگوگیرنده از فردوسی و در ساختار خرد نوآور، ترکیب‌کننده و حماسه‌پرداز است. بررسی ساختارهای خرد در تیمورنامه (که مربوط به ماجراهای جنگ‌آورانه ممدوح می باشد،) نشان می‌دهد علاوه بر ترکیب سبک کهن و سبک عهد تیموری، هاتفی نوآوری‌های سبکی دارد.

در این سطح از سرایش، شاعر پیرو الگویی روایی است که در هر بخش (با تفکیک سرنویس‌ها) از این الگو بهره برده و خود را ملزم می کند تا مقدمه و مؤخره‌ای برای هر بخش بسراید و به کمک آن هیمنه‌ای به ماجرای نبرد ببخشد. این الگوی روایی در آغاز و انجام منسجم است و در میانه کمی انعطاف دارد. درواقع شاعر با عنایت به شرایط نبرد مورد وصف بخش‌ها را جابجا می‌کند. در بخش‌های میانی که به وصف لشکر دشمن و لشکر پادشاه، وصف عِدّه و عُدّه مربوط است از بیان و بدیع بسیار بهره می برد. بیان نمادین و تمثیلی، یادکرد از گذشتگان، اغراق‌های شاعرانه و تشبیهات از جمله مهم‌ترین صنایع ادبی هستند که شاعر به تقلید از فردوسی، آن‌ها را به خدمت می‌گیرد و چنین اثر حماسی-تاریخی ماندگاری را برای آیندگان به یادگار می‌نهد.

منابع

۱- آیدنلو، سجاد. (۱۳۹۵). «درختی که تلخ آمد او را سرشت...(درباره سه بیت مشهور منسوب به فردوسی و سابقه سیر تقلید از آنها در شعر فارسی)». جستارهای ادبی، ش ۱۹۳،صص ۱۲۹-۱۰۷.

۲- بسّاک، حسن و محمدرضا قاسم زاده شاندیز. (۱۳۹۳) «تصحیح انتقادی تمرنامه: متنی متأثر از شاهنامه فردوسی»، متن شناسی ادب پارسی، ش ۲۳، صص ۷۴-۵۷.

۳- پراپ، ولادیمیر، (۱۳۶۸،الف). **ریخت شناسی قصه**. مترجم: مدیا کاشیگر، تهران: روز.

۴- ـــــــــــ (۱۳۶۸،ب). **ریخت شناسی قصه های پریان**. مترجم: فریدون بدره‌ای، تهران: توس.

۵- پروینی، خلیل و هومن ناظمیان. (۱۳۸۷). «الگوی ساختارگرایی ولادیمیر پراپ و کاربردهای آن در روایت شناسی»، پژوهش زبان و ادبیات فارسی، پاییز و زمستان ش ۱۱،

صص ۲۰۳-۱۸۳.

۶- حصیری، افسانه. (۱۳۸۸). «نگاهی به مقلدان فردوسی در دوره بعد از حمله مغول: حماسه سرایی در دوره دوم اسلامی»، کیهان فرهنگی، بهمن و اسفند، ش ۲۸۰و ۲۸۱، صص ۵۹-۵۶.

۷- داداشی، حسین و مهدی تدین نجف‌آبادی و محبوبه خراسانی. (۱۳۹۱). «نقد و تحلیل اشعار هاتفی خرجردی جامی با رویکرد سبک شناسانه»، فصلنامه تخصصی سبک شناسی نظم و نثر فارسی(بهار ادب). س ۵، ش ۳، پی در پی۱۷، صص۷۹-۶۳.

۸- ذوالفقاری، حسن. (۱۳۸۵). «هفت پیکر نظامی و نظیره‌های آن»، زبان و ادبیات فارسی(مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تربیت معلم). بهار و تابستان س ۱۴، ش ۵۲-۵۳، صص ۱۱۰-۶۷.

۹- رستگار فسایی، منصور. (۱۳۸۷). «حماسه سرایی در ایران پس از حمله مغول تا ظهور صفویان»، آیینه میراث، تابستان ش ۴۱، صص۲۲-۵.

۱۰- سعدی، مصلح‌الدین عبدالله. (۱۳۹۲). **بوستان سعدی. مصحح و شارح**: غلامحسین یوسفی. تهران: خوارزمی.

۱۱- صفا، ذبیح‌الله. (۱۳۸۹). **تاریخ ادبیات در ایران**. ج ۴، تهران: فردوس.

۱۲- صفوی، سام میرزا. (۱۳۱۴). **تحفه‌ی سامی**، مصحح: حسن وحید دستگردی، تهران: ارمغان.

۱۳- فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۸۶). **شاهنامه**، مصحح: جلال خالقی مطلق، تهران:دایرةالمعارف بزرگ اسلامی.

۱۴- گلچین،احمد. (۱۳۱۵). «عبدالله هاتفی جامی»، ارمغان، اردیبهشت ش ۱۷۶، صص ۱۰۰-۹۵.

۱۵- مرتضوی،منوچهر. (۱۳۴۱). «مقلدین شاهنامه در دوره مغول و تیموری و تاریخ منظوم شمس الدین کاشانی»، دانشکده ادبیات و علوم انسانی تبریز، تابستان ش ۶۱، صص ۱۷۵-

۱۶- نظامی گنجوی، الیاس بن یوسف. (۱۳۸۱). **اقبال‌نامه**. مصحح: برات زنجانی، تهران: دانشگاه تهران.

۱۷- ــــــــــــــــــــ (۱۳۱۶). **شرف‌نامه**. مصحح:حسن وحید دستگردی. تهران: ارمغان.

۱۸- هاتفی، عبدالله. (۱۹۵۸). **تیمورنامه**، مصحح و مقدمه نویس: ابوهاشم سید یوشع. هند: مدارس.

۱۹- ـــــــــــــ(بی تا). **تمُرنامه،** نسخه خطی شماره ۵۲۴۴ کتابخانه و موزه ملی ملک، شماره عمومی۵۲۴۴.

دو فصل‌نامه‌ی علمی-پژوهشی زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد فسا
س۱۱، ش۱ (پیاپی ۲۲)، بهار و تابستان ۱۳۹۹

بررسی زبان بدن در مراسم سوگواری در اشعار نظامی گنجوی

دکتر ماندانا علیمی
استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد آزادشهر، دانشگاه آزاد اسلامی، آزادشهر، ایران
دکتر مسعود پاکدل
استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد رامهرمز، دانشگاه آزاد اسلامی، رامهرمز، ایران
سارا جاوید مظفری
مربی گروه دروس عمومی، دانشگاه علوم پزشکی آبادان، آبادان، ایران

چکیده

میزان پیام هایی که روزانه از طریق اندام های بدن ارسال می شود بسیار زیاد است؛ اما ما اغلب اهمیت آن را نادیده می گیریم و توجه چندانی به فراگیری و تقویت این زبان نداریم ؛ حال آن که اهمیت استفادهٔ موثر از زبان بدن در موقعیت اجتماعی انسان کمتر از توانایی بلیغ و فصیح سخن گفتن در عرصهٔ زبان نیست هدف از این جستار بررسی ابیاتی از نظامی گنجوی است.که مربوط به حرکات ، حالات واشارات غیرآوایی شاعر در چگونگی انتقال پیام در مراسم سوگواری است. سوگواران دلسوخته به سبب دگرگونی های درونی، هیجان و ناراحتی زیاد به شکایت های کلامی بسنده نمی کنند و به کارهایی نظیر گریه و زاری، خوزنی، خاک بر سر ریختن، برقع گشودن، گیسو بریدن و ... می پردازند.از آنجا که بخش قابل توجهی از ارتباطات انسان ها به زبان بدن اختصاص دارد و ارتباط روح و روان آدمی با دیگران از طریق حرکات و اشارات انجام می گیرد، در این پژوهش نشانه های غیرکلامی در موقعیت های مختلف با استفاده از زبان بدن نمایانده شده است.نتایج به دست آمده نشان می دهد که نظامی افزون بر اینکه شاعری برون گراست، از مقوله های درونی ازجمله زبان بدن در انتقال پیام بهره جسته است. می توان توجه شاعر به زبان بدن را مغلول دل مشغولی و اشتیاق او به دیدار یار دانست که در توصیفات ارزشمندش تجلی یافته است.

واژگان کلیدی: زبان بدن، ارتباط غیرکلامی، مراسم سوگواری، اشعارنظامی

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۸/۴/۱۷
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۸/۱۲/۵

Email: mandana_alimi@yahho.com
Sara_javid_m@yahoo.com

۱- مقدمه

ایجاد ارتباط همواره یکی از دغدغه های بشر بوده است . این مفهوم به کلیه فعالیت های گفتاری، نوشتاری و حرکتی اطلاق می شود. که توسط فرد برای انتقال معنی به فردی دیگر یا به توده وسیعی از افراد به کار می رود . این انتقال پیام ممکن است فقط یک اطلاع رسانی ساده باشد. یا اینکه هدف انتقال پیام اثرگذاری یا نفوذ بر مخاطب باشد. که در این صورت عامل ارتباطی را بر آن می دارد تا از این وسیله بسیار کارساز در جهت اقناع یا برانگیختن فرد یا توده وسیع مخاطبان استفاده کند (فرهنگی ، ۱۳۷۵ : ۱۳).

« نظریه اشاره » که نخستین بار در قرن نوزدهم توسط ویلهلم ونت معرفی شد. بیان می دارد که ابتدایی ترین شیوه ارتباط انسان ها اشارات و نشانه هایی است که با دست ایجاد می شود . چنین زبانی به طور ناخودآگاه و در مواردی همراه با کلام به کار می رود . چنان که حتی امروزه هنگامی که کسی را به سوی خود فرامی خوانیم . افزون بر اینکه به طور لفظی کلمه ای را بر زبان می آوریم. با حرکت دست نیز آن کلمه را همراهی می کنیم. و در شرایطی که زبان مخاطب خود را ندانیم. تنها به اشاره متوسل می شویم (یول ، ۱۹۸۵: ۳ به نقل از پهلوان نژاد ، ۱۳۸۶ : ۱۵).

نویسندگان با استفاده از رویکرد زبان بدن در ایجاد روابط اجتماعی، تلاش می کنند تا با بررسی اشعار نظامی، میزان کاربرد و تنوع حرکات اندامی را در مراسم سوگواری دراشعار نظامی را تبیین کنند . بدین گونه که از یک سو اقسام و تنوع کاربرد « گفتارهای بی صدا» را در این اثر به تصویرمی کشد. و از سوی دیگر ، با استفاده از نشانه شناسی گفتمانی ، کاربرد این مقوله را در بازیابی احساسات و طرز برخورد گوینده و مخاطب در بافت اشعارش تبیین کند .

پرسش تحقیق:

این مقاله در پی پاسخ گویی به پرسش های زیر است :

۱- چگونه می توان از طریق ارتباط غیرکلامی کنش و واکنش شخصیت ها را در موقعیت های گوناگون در اشعار نظامی دریافت ؟

۲- آیا کارکرد هر یک از اجزای بدن در این اثر همواره به دلالتی ثابت و پایدار به یک مقوله محدود می شود یا در بافت های گوناگون متفاوت است ؟

پیشینه تحقیق

محققان جامعه شناسی و علوم اجتماعی به اهمیت « زبان بدن » در ایجاد روابط اجتماعی توجه داشته اند . به همین جهت در این زمینه آثاری به زبان انگلیسی و فرانسوی مطابق فرهنگ های مختلف تألیف شده است . استوارت هال (۱۹۹۶) در نظریه جامعه

شناختی خود به مدل رمزگذاری ورمز گشایی حرکات بدنی در ایجاد رابطه تاکید می کند. وی دراین مدل فرایند پویای ارتباطی را به فرایندی تبادلی تشبیه می کند.که در چهارچوب پارامترهای تغییر پذیرومشروط انجام می شود.بنابراین این مدل می تواند طیفی از موقعیت های بالقوه را به صورت اجمالی ارائه کند.

مرلوپنتی (۱۹۶۵)فیلسوف پدیدارشناس فرانسوی برای نخستین بار بحث پدیدارشناسی بدن را مطرح می کند.و در مطالعات فلسفی خود بر دیالکتیک مبتنی بر مفهوم بدن شناسنده تاکید می ورزد .

ژاک فونتنی کتابی با عنوان بدن و معنا (۲۰۱۱) دارد که مدار موضوعی آن پیرامون مباحث معناشناسی می گردد . نویسنده در این اثر بدن انسان را در آفرینش معنا موثر می داند.

ویولی (۲۰۰۴) کتابی با عنوان بدن ، زبان و ذهن دارد که در بخشی از آن به نقش فرهنگ و زندگی اجتماعی در استعاره سازی می پردازد و از بدن به عنوان ابزاری کاربردی برای استعاره سازی یاد می کند .

بنیان نظری پژوهش

گذشته از اهمیت نشانه های غیرکلامی در علوم اجتماعی و روان شناسی ، بارتاب قابل توجهی از این عناصر در حوزۀ زبان شناسی دیده می شود. که مطالعۀ آنها به بررسی نقش ارتباط غیرکلامی در جامعه شناسی زبان و دانش نشانه شناسی مربوط می شود .

فردینان دوسوسور معتقد است که نشانه شناسی دارای همۀ وسایل به کار رفته در جامعۀ انسانی است. که هدف آن ایجاد ارتباط است و عبارت زبانی و وسایل غیرزبانی از قبیل حرکات و اشاره ها را دربر دارد (سوسور ۱۳۸۷ : ۳۶). بنابراین ارتباط غیرکلامی خود شاخه ای از نشانه شناسی است و هر کجا زبان نیازمند آن باشد و ضرورت بافتی ایجاب کند حرکات اندامی استفاده می شود .

«زبان بدن» روشی ارتباطی است. که گام ،ریتم،کلمه ودستور زبان خاص خود را داراست.واگر این کلمات ناساخته از حروف با دستور وقواعد خاص خود، به درستی ادا شود وبه یکدیگر بپیوندد، «عبارات غیر شفاهی»را تشکیل می دهند.این عبارت ها بعداز متصل شدن به یکدیگرعبارات وجملاتی راخواهند ساخت تا پیام های ما را به دیگران منتقل کنند. (ریچموند ، ۱۳۸۷ : ۸۱). به این ترتیب ، گفتار بی صدا « در اغلب برخوردهای اجتماعی می تواند نقشی تعیین کننده داشته باشد و حتی موفقیت یاشکست افراد را رقم بزند. (لوئیس ،۱۳۸۰ :۹)

می توان گفت گفتار بی صدا شاخه ای از زبان محسوب می شود که آگاهانه و گاه

ناآگاهانه توسط فرد به کار گرفته می شود . میزان پیام هایی که روزانه از طریق اندام های بدن ارسال می شود بسیار زیاد است؛ اما ما اغلب اهمیت آن را نادیده می گیریم و توجه چندانی به فراگیری و تقویت این زبان نداریم ؛ حال آن که اهمیت استفادهٔ موثر از زبان بدن در موقعیت اجتماعی انسان کمتر از توانایی بلیغ و فصیح سخن گفتن در عرصهٔ زبان نیست .

پژوهش های انجام شده نشان می دهد رفتارهای غیرکلامی در ایجاد روابط اجتماعی نقش موثری را ایفا می کند ؛ مثلا بیردوسیل ، از پیشتازان مطالعات غیرکلامی ، از گذر شواهد تجربی ثابت کرده است که فقط ۳۵ درصد از معنی در یک وضعیت خاص با کلام به دیگری منتقل می شود و ۶۵ درصد باقیمانده مرهون روابط غیرکلامی است (فرهنگی ، ۱۳۷۴ : ۲۷۲).

همچنین باربارا کورت در اهمیت به کارگیری زبان بدن تاکید می کند که « انحراف سر ، تغییر ناگهانی چهره ، نوع خنده ، تُن صدا (بلندی و کوتاهی آن) ، سرعت و آهنگ کلام در هنگام صحبت می تواند طیف وسیعی از احساسات را به تصویر بکشد » (کورت ، ۱۹۹۷ : ۳۴).

۲- بحث و بررسی

تعریف ارتباط :

توسط بسیاری از صاحب نظران علوم ارتباطات ، تعاریفی متعدد از ارتباط ارائه شده است . فراگرد تفهیم و تفاهم و تسهیم معنی .(فرهنگی ،۱۳۸۷ :۴۲)

ارتباط فرایندی است آگاهانه یا ناآگاهانه ، خواسته یا ناخواسته که از طریق آن احساسات و نظرات به شکل پیام هایی کلامی و یا غیرکلامی بیان گردیده ، سپس ارسال ، دریافت و ادراک می شود . این فرایند ممکن است ناگهانی ، عاطفی و یا بیان گر (مبین اهداف خاص برقرار کننده ارتباط) باشد .(اعرابی ،۱۳۷۸ :۵)

ارتباط عبارت است از فراگرد انتقال اطلاعات یا وسایل ارتباطی گوناگون از یک نقطه ، یک شخص یا یک دستگاه به دیگری ، « دنیس لانگلی و میشل شین » .(محسنیان راد،۱۳۶۹ :۴۳)

ارتباط عبارت است از فراگرد انتقال یک محرک (معمولا علامت بیانی) از یک فرد (ارتباط گر) به فردی دیگر (پیام گیر) به منظور تغییر رفتار او . « هاولند » (همان:۴۴)

ارتباط عبارت است از فراگرد انتقال اطلاعات ، احساس ها ، حافظه ها و فکرها در میان مردم . « اسمیت » (همان:۴۵)

ارتباط عبارت است از انتقال اطلاعات در محدودهٔ سه چیز : انتشار ، انتقال و دریافت پیام . « آرانگارن » (همان :۴۶)

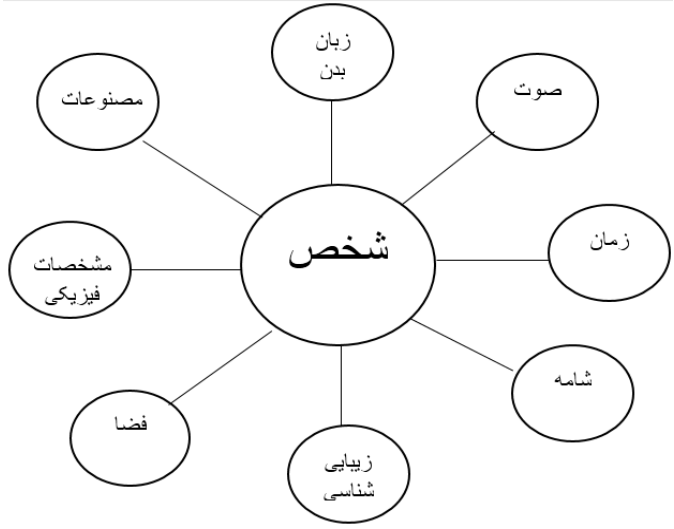
فراگرد انتقال از سوی فرستنده به گیرنده ، مشروط بر آن که در گیرندهٔ پیام ، مشابهت معنی به معنی مورد نظر فرستنده پیام ایجاد شود . « محسنیان راد » (همان :۵۷)

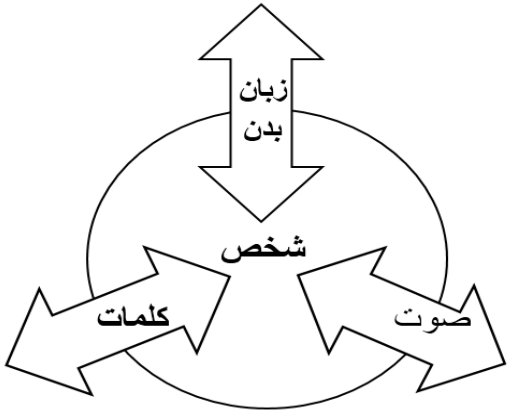
چگونگی ارتباط :

گرچه از طریق علایم نوشتاری ، موسیقی ، دود ، هنر و . . . پیام ها منتقل می شود؛ ولی ارتباطات بین فردی از دو طریق کلامی و غیرکلامی است . ارتباط کلامی (انتقال پیام از طریق کلمات) بسیار روشن تر از ارتباط غیرکلامی است . هنگامی که ارتباط برقرا ر می کنیم ، با ادای کلمات و جملات سعی در انتقال پیام خود از طریق مفاهیم این کلمات داریم اما هنگام حرف زدن ، صوت ، لحن آهنگ و سرعت ادای کلمات ، آهستگی یا بلندی صدا و مکث (که از این به بعد در این نوشتار به آن صوت یا بخش صوتی اطلاق خواهیم کرد .) با کلمات همراه می شود . اگر مقایسه ای بین حرف زدن انسان و یک روبات یا رایانه داشته باشیم ، به راحتی این موضوع را درک می کنیم .هنگام برقراری ارتباط علاوه بر کلام و صوت ، گوناگونی چهره ، نوع نگاه ، حرکات و حالات لب ها و ابروها ، حالات مختلف بدن و حرکات اعضا (که از این به بعد در این نوشتار به آن زبان بدن اطلاغ خواهیم کرد) ، اشاراتی است که در انتقال پیام می تواند پیامی را منتقل نماید . در نتیجه ارتباط متشکل از کلامی و غیرکلامی بوده و ارتباط غیرکلامی از دو بخش صوتی و حرکات (حالات اشارات) تشکیل شده است .

همان گونه که مشاهده می شود ، غیر از صوت (لحن ، تُن ، آهنگ و . . .) هفت کانال غیرکلامی دیگر نیزوجود دارد. زمان (موقعیت زمانی) ، فضا (موقعیت مکانی ، فاصله ، حریم) ، شامه (بوها) ، زیبایی شناسی (موسیقی ، رنگ و . . .) مشخصات فیزیکی (اندازه و شکل بدن و رنگ پوست و . . .) ، مصنوعات (لباس ، لوازم آرایشی ، عینک ها ، جواهرات و . . .). (اعرابی ،۱۳۷۸ :۱۲۷)

بدیهی است حالات مختلف بدن و چهره و . . . در محیط (لوازم ، تجهیزات ، موقعیت و . . .) بروز و ظهور می یابد . مثلا چگونگی در دست گرفتن لیوان ، استعمال دخانیات و . . . میزان فاصله (فضا ، نزدیکی ، کناره گیری) همراه با اشارات بدنی است . به علاوه انتخاب نوع آرایشی ، رنگ ها (زیبایی شناسی) و برگزیدن تجهیزات و لوازم شخصی (مصنوعات)، استعمال عطرها (شامه) ، با قرار گرفتن در محیط و زمان بروز حرکات و سکنات (زمان در شبانه روز در هفته در سال – سن) ، زمینهٔ تظاهر حرکات و اشارات است . بنابراین شکل کلی کانال های ارتباطب به صورت زیر مبنای ادامهٔ بحث ما خواهد بود. (همان:۱۲۸)





فضاسازی (حریم و قلمرو)

یکی از رفتارهای معمول ، فضاسازی است ، فضایی که ترجیح می دهیم بین ما و دیگرانی که در موقعیت های کاری با آن ها برخورد داریم وجود داشته باشد . دوستان نسبت به افراد بیگانه ، نزدیک تر به هم می ایستند و عموما زنان وقتی با زنان مکالمه می کنند . نسبت به زمانی که با مردان طرف صحبت هستند . نیاز به فضای بین شخصی کمتر دارند . کارکنان در مقامات پایین تر به احتمال زیاد در یک فضا قرار می گیرند و فضا کاری آن محدود است . در حالی که مقامات بالاتر به احتمال قوی بین خود و ملاقات کنندگان ، میزهایی بزرگ قرار می دهند و از صندلی هایی مشخص استفاده می کنند. شخصی که

پشت مقدم ترین میز می نشیند به احتمال قوی تاثیری بیش تر نسبت به سایر حاضران در جلسه دارد .(سید جوادین ،۱۳۸۳ :۲۶۳-۲۶۴)

لازم به ذکر است که مشخصات فیزیکی (اندازه و شکل بدن و رنگ پوست و چهره و . . .) در مباحثی با عنوان ریخت شناسی یا مرفولوژی (اندازه و شکل بدن) و چهره شناسی مطرح بوده و در جای خودقابل تامل است . اگر بستر یا زمینهٔ تظاهر حرکات و اشارات به حساب می آید .(بهاری ،۱۳۷۲ :۱۱)

زبان بدن

بشر اولیه برای نیازهای خود از ایما و اشاره استفاده می کرد . جای بسی تعجب است که طی یک میلیون سال تکامل انسان ، ارتباط روح و جسم ، درون و برون ، احساسات درونی و مکنونات و حرکات و اشارات بدن و حتی جنبه های صوتی ارتباط (لحن ، آهنگ ؛ تُن ؛ سرعت و . . .) مورد بی توجهی واقع شده ، به طـوری که جنبه‌های غیرکلامی ارتبـاطات (nonverbal communication) (صوتی – زبان بدن) از دههٔ ۱۹۶۰ میلادی فعالانه مورد مطالعه قرار گرفته و عموم مردم زمانی متوجه آن شدند که fast Julius کتابی در مورد زبان حرکات در سال ۱۹۷۰ میلادی منتشر ساخت . (زنگنه ، ۱۳۷۸ :۱)

مطالعات و تحقیقات نشان می دهد که برقراری ارتباط از طریق کلام فقط ۷ درصد از کل ارتباط است و ۹۳ درصد غیرکلامی است . « ارتباط غیرکلامی عبارت است از پیام های آوایی و غیرآوایی که با وسایلی غیر از وسایل زبانی و زبان شناسی ارسال و تشریح شده است . »(فرهنگی ،۱۳۷۵ :۲۲)

این پیام ها ۳۸ درصد به صورت (لحن ، آهنگ ، تُن ، سرعت و . . .) و ۵۵ درصد به رفتار فیزیکی (زبان بدن) اختصاص دارد .(همان :۵۵)

زبان بدن چیست ؟

انتقال پیام از طریق زبان بدن (Body language) بخشی از ارتباط غیرلفظی (Nonverbal Communication) است.

زبان لفظی ۷ درصد صوت (آهنگ ، ریتم ، لحن) ۳۸ درصد و زبان بدن ۵۵ درصد از ارتباط را تشکیل می دهد:

"Lyle sussman, 1398, p21: Albert Mehrabian 1968, 52-55"

حرکات و اشارات مانند حروفی است که در کنار یک دیگر قرار گرفته و کلمات را می سازد . پیوستگی حرکات واشارات پیام های متفاوت، را منتقل می کند. جمله هایی را می سازد که با توجه به ارتباط نزدیک روان آدمی با حرکات و اشارات صادره از وی و نیمه اگاهانه بودن آن ، زبان بدن زبانی صادق تر است . زبان بدن ما را به حقایق ماورای گفت و

گو آشنا می کند . زبان بدن ما را در برقراری ارتباط بهتر با مخاطب و انتقال پیام هایمان یاری می دهد .این که ما می توانیم با تکان دادن سر ، دست و یا پای خود ، آری یا نه بگوییم و یا درستی و یا نادرستی سخنی را گواهی دهیم ، ساده ترین شکل زبان بدن است. هنگام سخن رانی یا صحبت ، از حرکات استفاده می کنیم و یا بسیاری از احساسات و مکنونات درونی خود را با اشارات یا تظاهرات چهره بروز می دهیم.

انواع حرکات و اشارات

حرکات و اشارات را می توان به چهار دسته تقسیم کرد :

۱- نشانه ها : حرکات و اشارات قراردادی و مشهور .

۲- روشن گرها : حرکات و اشاراتی که جهت تایید و بزرگ نمایی گفتار تولید می شود ، خصوصا توسط دست ها .

۳- تنظیم کننده ها : حرکات و اشاراتی که برای تعیین جای گاه (نوبت ، قدرت) یا تعدیل سرعت بکار می رود .

۴- منطبق کننده ها : حرکات و اشارات و سایر اعمالی را شامل می شود که برای نظارت بر احساسات یا کنترل واکنش های خود در مقابل یگران بکار می رود . (کرمی ، ۱۳۸۱ : ۳۸)

همان گونه که مشاهده شد ، پیام های غیرکلامی عبارت است از : حالات چهره ، نگاه (و باز شدن مردمک) ، ژست ها و سایر حرکات بدنی ، حالت بدن (طرز ایستادن ، نشستن و . . .) تماس های بدنی ، رفتار فضایی ، لباس و سایر جنبه هتی ظاهری ، آواگری غیر کلامی بو . هر یک از این موارد را می توان بر مبنای تعداد متغیرهایی بیش تر ، به زیر بخش هایی تقسیم کرد . (فرجی ، ۱۳۷۸ : ۱۱ – ۱۰)

زبان بدن در ادبیات منظوم

مطالعات و تحقیقات نشان می دهد که برقراری ارتباط از طریق کلام ۷ درصد از کل ارتباط است و ۹۳ درصد غیر کلامی

است که ۳۸ درصد به صورت (لحن ، آهنگ ، تُن ، سرعت و . . .) و ۵۵ درصد به حرکات و اشارات زبان بدن اختصاص

دارد . قرن ها قبل متفکران و اندیشمندان ایرانی نه تنها به این موضوع اشاراتی داشته اند؛ بلکه اعتقاد خود به زبان غیرکلامی

(صوتی – زبان بدن) را بیان نموده اند ؛ ولی متاسفانه در طول سالیان متمادی ، این امر کاملا مورد غفلت واقع شده است.

اگر پس از سالیان دراز ، یاد و نام و اشعار بعضی از شعرا زنده است ، به علت اثر معنی

و نفوذ آثار ایشان است که حکایت

از عرفان ، ذوق سرشار ، تلاش بسیار و نکته سنجی و . . . دارد . گذشته از این ، بسیاری از مطالب که به زبان شعر زیبا ،

جذاب و نافذ است ، اگر به نثر نوشته یا گفته شود ، جذابیت و نفوذ خود را از دست خواهد داد و شاید به همین دلیل بعضی از اشعار بصورت ضرب المثل درآمده است .

گر بگویم که مرا حال پریشانی نیست　　رنگ رخساره خبـر می دهد از سرّ ضمیر
علاج واقعـــه پیش از وقوع باید کـرد　　دریغ سود نـدارد چـو رفـت کار از دست
(سعدی : ۱۳۷۸ : ۱۲۱)

چه بسا حکیمان پارسی گوی که در قالب اشعار ، نبوغ خود را به ثبت رسانده و دانش خود را به نسل های آینده منتقل کرده اند . از جمله این مطالب ، زبان غیرکلامی و به طور خاص زبان بدن است .

زبان بدن در مراسم سوگواری در اشعار نظامی

آن چه از حالات ، حرکات و اشارات در اشعار شاعران آمده است ، پیام های خاص خود را دارد؛ ولی چه بسا خواننده آن را از عوارض ادبیات منظوم بداند اما نظامی به زبان غیر کلامی پرداخته و خصوصا به زبان بدن به عنوان بخشی مهم از ارتباط اعتقاد داشته و آن را در ابعاد گوناگونش تبیین نموده است .

از نبوغ وی بعید نیست ، در قرن ششم امید آن داشته باشد که قرن ها بعد براشعارش شرح های متنوع (از نگاه علوم مختلف) بنگارند.و البته باید اعتراف کرد که هنوز باید سال ها بگذرد تا نبوغ وی بیش تر آشکار گردد . شاید قرن های آینده !

نگاه عارفانه و نظر اهل معنا که می تواند مکاشفاتی داشته باشد منظور این بحث نیست و ما فقط از نگاه زبان بدن نظری به اشعار وی می پردازیم .

زبان غیرکلامی صوتی (آوایی)

گریه و زاری کردن

در همه منظومه ها پس از مرگ شخص ، گریستن بر او و زاری و شیون ، اولین عکس العمل نزدیکان متوفا می باشد . نظامی نیز بارها از این موضوع یاد کزده است . در لیلی و مجنون هنگامی که شوی لیلی ، ابن سلام ، از دنیا می رود ، لیلی با وجود این که با او هیچ علاقه ای نداشت اما رسم سوگواری را به خوبی و کامل بجا آورد :

لیلی ز فـــراق شـــوی بی کـــام　　می جست ز جا چو گور از دام
از رفتنش ار چه ســـود سنجیـــد　　با این همـه شوی بود رنجیـد
می کـــرد ز بهـــر شـــوی فـریاد　　و آورده نهفتـــه دوست را یاد

اشک از پی دوست دانه می کرد　　شـوی شده را بهانه می کرد
(لیلی و مجنون ، ۱۳۱۳ : ۲۳۶)

در همین منظومه مـادر لیلی هنگامی که دخترش را از دست می دهد ، سخت می گرید و از دیدگان خود خون فرو می ریزد :

مـــادر که عروس را چـنان دید　　آیا که قیـــامت آن زمـــان دید
هر مـویه که بود خواندش از بر　　هر موی که داشت کندش از سر
پیـــرانه گـــریست بـر جوانیش　　خـــون ریخت بر آب زندگتنیش
(لیلی و مجنون ، ۱۳۱۳ : ۲۵۲)

در خسرو و شیرین ، هنگامی که فرهاد می میرد ، شیرین داغ دار می شود و همانند ابر بهاری می گرید :

ســـراینده چنین افکند بنیـــاد　　که چون در عشق شیرین مُرد فرهاد
دل شیرین به درد آمد ز داغـش　　کـــه مـــرغی نازنین گمشد ز باغش
بر آن آزاد ســـــرو جویبـــاری　　بسـی بگریست چون ابر بهـــــاری
(خسرو و شیرین ، ۱۳۳۵ : ۲۶۲)

درهمین داستان کشته شدن خسرو پرویز به دست فرزندش شیرویه ، شیرین که از خواب بیدار می شود ، جسد بی جان او را می بیند و ساعتی بر او می گرید :

ز بس خون کز تن شه رفت چون آب　　در آمـد نرگس شیرین ز خوشخواب
ســـریری دید ســـر بی تاج کـــرده　　چراغـی روغنـــش تاراج کـــــرده
خزینـــه در گشـــاده گنج بـــرده　　سپـه رفته سپـــهسـالار مـــــرده
به گریه ساعتـــی شـب را سیـه کرد　　بسـی بگریست و آنـــگه عزم ره کرد
(همان : ۴۱۹)

برقع گشودن :

برقع پوششی بوده که زنان روی خود را با آن می پوشانده اند . در خسرو و شیرین آن گاه که فرهاد می میرد ، یکی از کارهایی که شیرین در عزاداری برای او انجام می دهد برقع گشودن است :

پرند مـــاه را پیـــــوند بگشـــاد　　ز رخ برقع ، ز گیسو ، بند بگشاد
(خسرو و شیرین ، ۱۳۳۵ : ۲۶۴)

بند گیسو گشادن :

موی را باز کردن و پریشان کردن نشانه سوگواری است ؛ هم چنین در داستان خسرو و شیرین هنگامی که خسرو پرویز می میرد ، کنیزان و غلامان نیز گیسو گشاده و گشاده سر

در مراسم سوگواری شرکت می کنند :

گشـــاده ســـر کنیـزان و غلامان　　چو سروی در میان شیرین خرامان

(همان : ۴۲۲)

سخن گفتن بدون کلام :

نظامی از متقدمانی که بدون لب سخن می گویند و انتظار آن را دارد از ظاهر بدن پیام را دریافت کنند .

در هفت پیکر ، هنگامی که ماهان به خانه خود برگشت ، دید دوستانش به تصوّر از دست دادن او ، لباس سیاه به تن کرده اند و او نیز به پیروی از آنها سیاه پوشید :

دید یاران خویش را خامـــوش　　هر یک از سوگواری ازرق پوش

(همان : ۲۶۶)

گونه گونی چهره :

در شرف نامه نیز وقتی دارا در حال احتضار است ، از اسکندر می خواهد بعد از مرگش روی او پارچه سیاه بکشد :

چو گشت آفتاب مرا روی زرد　　نقابی به من درکش از لاجورد

(شرف نامه ، ۱۳۱۶ : ۲۱۶)

چهرهٔ ترجمان درون :

گاهی نظامی واکنش انسان ها را از درون به گونه ای دیگر تعبیر می کند و از توصیف های زیبا استفاده نموده است .

معجر از سر گشودن :

یکی دیگر از زبان های بدن، معجر از سرگشودن است.به طوری که معجر حریم وعفاف زن محسوب می شود.ودر مراسم عزداری برای نشان دادن غم وماتم روسری را از سر می کندند.تا نشان از غم وغصه برچهره آن ها هویدا گردد.

مادر که عروس را چنان دید　　آیا که قیامـت آن زمـان دید

معجـــر ز ســـر سپید بگشاد　　موی چون سمن به باد برداد

(لیلی و مجنون ، ۱۳۱۳ : ۲۵۲)

شامه :

حنوط کردن :

داروی معطری مانند کافور است که پس از غسل میّت به جسد او زنند ، تا دیری بماند و متلاشی نگردد. (دهخدا ، لغت نامه : حنوط کردن). حنوط کردن در زمان قدیم بسیار معروف بود. و اسرائیلیان این صنعت را از مصریان آموختند چون که در این کار بسیار ماهر

بودند . قصد مصریان از حنوط این بود که جسد اموات را به همان هیات نگه دارند تا منزلی برای نفس باشد و در آن ایام حنوط کنندگان و اطبّا را از جمله خدمت کاران دینیه می دانستند. (دهخدا ، لغتنامه : ذیل حنوط) طریقهٔ حنوط کرده این بود که اولا نعش میت را شکافته و امعاء و احشاء و سایر اعضای اندرونی او را بیرون آورده و جای آنها را با ادویه جات از قبیل « مروکاسیا » و « زفت » می انباشتند. این مواد رطوبت بدن را به خود جذب می نمود و جسد را از فساد نگه می داشت . پس از آن که جسد را نمک باروت پاشیده و یا هفتاد روز در محلول نمک باروت می گذارند ، سپس بیرون آورده در کتانی که با عطریات و سایر ادویه جات خوش بو پرورش یافته ، پیچیده و در تابوتی از چوب یا سنگ می گذارند . (حسینی ، ۱۳۳۸ : ۲۰۵)

شستن بدن میّت با گلاب و کافور و مشک و عنبر :

یکی دیگر از زبان بدن شامه است . در زمان های قدیم نیز بدن مرده را با مواد خوش بو هم چون گلاب و کافور شستشو می دادند و با مشک و عنبر آغشته می کردند . شاید به این علت که هم خوش بو باشد و هم جسد دیرتر متلاشی شود . در فرهنگ فارسی یکی از موارد استعمال کافور به این شکل ذکر شده است : « داروی معطّری است که سابقا جهت مومیایی کردن اجساد به کار می بردند . » در خمسه نظامی هر جا که سخن از مرده می باشد ، در کنار آن استعمال این مواد نیز ذکر شده است .

شیرین هنگامی که متوجه مرگ خسرو پرویز می شود ، پس از این که ساعتی بر جسد بی جان او می گرید ،بدن خسرو پرویز را با گلاب و مشک و عنبر می آلاید و بدنش را با گلاب و کافور می شوید :

به گریه ساعتی شب را سیه کرد　　بی بگـــریست و آنگه عـزم ره کرد
گلاب و مشک با عنبر برآمیخت　　بر آن اندام خـــون آلـود می ریخت
فروشستن به گلاب و به کافـــور　　چنان کز روشنی می تافت چون نور

(خسرو و شیرین ، ۱۳۳۵ : ۴۱۹)

در لیلی و مجنون نیز لیلی قبل از مرگ وصیّت کرده بود ، که گلاب بر سر او بریزند؛ اما گلابی از اشک ، سرانجام بعد از مرگش نیز مادرش به وصیتش عمل کرد و او را آراست :

فـــرقم ز گلاب اشک تر کـــن　　عطـــرم ز شمـــامهٔ جگـر کن
بر بنـــد حنـــوطم از گل زرد　　کافـــور فشـــانم از دم سـرد

(لیلی و مجنون ، ۱۳۱۳ : ۲۵۱)

آراستش آنچنان که فـــرمود　　گل را به گلاب و عنبر آلود

(همان : ۲۵۳)

کافور ریختن بر مهد و تابوت زرّین :

معمولا پس از آماده کردن تابوت و مهد ، درون آن حریری می افکنندند و روی آن کافور و عبیر و عنبر می ریختند . در داستان اسکندر بعد از مرگش نیز همین عمل را انجام دادند :

پرند درونش ز کافـــور پُر　　به دیبای بیرون برآموده در

(اقبال نامه ، ۱۳۳۵ : ۲۵۹)

اندودن مهد و تابوت به مشک و ماورد و عود و . . . :

مهد زرّین اسکندر را با موار خوش بویی هم چون مشک و گلاب و عود اندوده بودند. آن چنان که بوی عطر آن به کوه جودی می رسید :

پـــرند درونش ز کافـور پـــر　　به دیبـای بیرون برآمـــوده درّ

از اندودن مشک و ماورد و عود　　به جودی شده موج طوفان جود

(اقبال نامه ، ۱۳۳۵ : ۲۵۹)

فضا :

آماده کردن تابوت و مهد زرین :

یکی دیگر از زبان بدن فضاست .در گذشته ، برای حمل مرده از تابوت و مهد استفاده می شده و نوع تابوت و مَهدی که در خمسه مطرح شده بیشتر از جنس زر است . در مرگ خسرو پرویز ، شیرین دستور می دهد تا به رسم شهریاران مهد کیانی ترتیب دهند . مشخصات آن مهد به قرار ذیل است :

بفرمودش به رسم شهریاری　　کیانی مهدی از عود قماری

گرفته مهـــد را در تخـتهٔ زر　　برآورده به مـروارید و گوهر

(خسرو و شیرین ، ۱۳۳۵ : ۴۲۱)

بعد از مرگ دارا ، اسکندر نیز مهد زرّینی آماده می کند و دارا را با آن حمل می کند :

سکندر بفرمود کآرند ساز　　برندش به جای نخستینه باز

(شرف نامه ، ۱۳۱۶ : ۲۲۰)

با مرگ اسکندر ، از کمربندهای زرّین شاهانه ای که داشت مهد زرّینی برای او آراستند :

زدنداز کمرهای زر کار او　　یکی مهد زرّین سزاوار او

(اقبال نامه ، ۱۳۳۵ : ۲۵۹)

تابوت زرّین و مهد زرّین ظاهرا فقط برای بزرگان و شاهان استفاده می شده است ، چرا که در مرگ لیلی و . . . و یا شخصیت های دیگر داستانی خمسه استفاده از تابوت زرّین دیده نمی شود .

آرایش مهد با دیبا و مروارید و درّ و . . . :

مهد خسروپرویز با مروارید و گوهر آرایش داده شده بود. همچنین مهد زرینی که برای اسکندر تهیه دیده بودند با دیبای آموده به درّ و گوهر پوشیده شده بود :

گرفته مهد را در تخته زر　　برآموده به مروارید و گوهر

(خسرو و شیرین ، ۱۳۳۵ : ۴۲۱)

سیاه پوش کردن تابوت :

اسکندر قبل از مرگ وصیت هایی داشت . یکی از وصیت های او طلب آمرزش از طرف دوستان برای اوست که ضمن آن اشاره به تابوت سیاه هم شده است :

چو مشکین سرسیرم درآید به خاک　　به مشکوی پاکان برد جان پاک

به جای غبـــاری که به ســـر کنید　　به آمـــرزش من زبان تر کنیـــد

(خسرو و شیرین ، ۱۳۳۵ : ۲۷۴)

حمل تابوت بر دوش بزرگان :

شیرین بعد از مرگ خسرو دستور آماده کردن تابوتی شاهانه را دا د . پس ، بزرگان آن تابوت را بر دوش خود گذاشتند و به طرف گورستان بردند :

به آیین ملوک پارسـی عهـــد　　بخوابانید خسرو را در آن مهد

نهاد آن مهد را بر دوش شاهان　　به مشهد برد وقت صبح گاهان

جهـــانداران شده یکسـر پیاده　　به گرداگرد آن مهـــد ایستاده

(همان : ۴۲۱)

گنبد زدن و زیارت گاه ساختن :

منظور از گنبد ساختن بعد از مرگ قُبّه زدن است . در داستان خسرو و شیرین ، بعد از مرگ فرهاد ، شیرین او را به رسم مهتران به خاک می سپارد و گنبدی بر قبرش می افرازد :

به رســـم مهترانش حله بربست　　به خاکش داد و آمد باد در دست

زخاکش گنبدی عالی برافراخت　　وزان گنبد زیارتخـــانه ای ساخت

(همان : ۲۶۲)

در لیلی و مجنون به زیارت قبر مردگان توصیه می شود . آنجا که صیاد مجنون را از مرگ پدرش آگاه می کند ، به او می گوید که بهتر نیست به زیارت جقبر پدر بروی و از او عذر بخواهی :

چون مُـــرد پدر ترا بقـــا بود　　آخـــر کـــم ار آنکه آریش باد

آیی به زیارتش زمـــانـــــی　　جـویی ز ترحمش نشـــــانی

(لیلی و مجنون ، ۱۳۱۳ : ۱۶۳)

بر قبر افتادن و بوسه زدن بر آن :

پس از اینکه فرد سوگوار به زیارت قبر عزیز از دست رفته می رود ، از شّدت غم و اندوه بی تاب می شود و بر خاک افتاده و بر تربت او بوسه می زند :

مجنـون ز نوای آن کج آهنگ — نالید و خمید راسـت چون چنگ
خود را ز دریغ بر زمیـــن زد — بسیـار تپانچـــه بر جبیـــن زد
ز آرام و قــرار گشت خـــالی — تا گـــور پدر دویـد حـــالـــی
چون شوشـــهٔ تربت پدر دید — المـــاس شکسـته در جگـر دید
بر تربتش اوفتـــاد بیهـوش — بگرفتـش چـون جگـر در آغوش
از دوستـــی روان پاکـــش — تر کـــرد به آب دیده خـــاکش
غلطیـــد بر آن زمیـن زمـانی — می جست ز هم نـــن نشـــانی

(لیلی و مجنون ۱۳۱۳ : ۱۶۳)

مجنون هنگامی که از وفات مادرش آگاه می شود ، بر تربت پدر و مادر حاضر می شود و روی خود را بر تربت می مالد و بوسه ها می زند :

چون سخت شدی ز گریه کارش — برخـــاستـــی آرزوی یارش
از کـــوه درآمـــدی چو سیلـی — رفتی سـوی روضه گاه لیلی
ســـر بر ســـر خاک او نهادی — بر خاک هـــزار بوسه دادی

(همان : ۲۵۸)

گریستن بر مرده و خاک بر سر کردن :

گریستن بر مرده چه قبل از دفن و چه بعد از دفن در تمامی سوگ های پس از اسلام دیده می شود . گاهی فرد سوگوار آن قدر می گرید که بیهوش می شود و برای بهوش آوردن او ار گلاب استفاده می شود . شاید استعمال گلاب در مراسم ختم کنونی بازماندهٔ این رسم قدیمی بوده است ؛ اما بنا بر شریعت زرتشت و باورهای ایرانیان باستان ، گریستن بر فوت فرد ، گناه محسوب می شده است و اشک ها چون سیلابی ، مانع رسیدن فرد متوفی به پل چینود می شده است .

در داستان لیلی و مجنون می بینیم آن گاه که مجنون در غم مرگ مادر بیهوش شده و اطرافیان نیز پا به پای او می گریند ، نظامی ، این گریستن را به گلاب افشاندن بر بیهوش تلقی کرده است :

هر دیده ز روی سسـت خیـزی — می کرد بر او گلاب ریزی
چون هوش رمیده گشت هشیار — دادنـد بـر او درود بسیـار

(همان : ۲۰۷)

خاک بر سر کردن نیز از دیگر کارهایی است که فرد سوگوار انجام می دهد . در کتاب آیین ها و رسم های ایران باستان بر بنیاد شاهنامه آمده است : « چون آگهی مرگ سهراب به رستم رسید از اسب فرود آمد و به جای کلاه بر سر خاک ریخت و بزرگان لشکر همچنان نمودند و غریو کشیدند و زاری کردند » . (میر فتاح ، ۱۳۸۹ : ۲۳۱)

چو بشنید رستـــم خراشید روی　　همـی زد به سینه همی کند موی
پیاده شد از اسب ، رستم چو باد　　به جای کُله ، خاک بر ســـر نهاد
بزرگان لشکـــر همـــه همچنان　　غریـوان و گـــریـان و زاری کنـان

(فردوسی ، ۱۳۶۶ ، ج اول)

از بین رفته و به همین خاطر از تخت به زیر آمد و رخ بر خاک نهاد و خاک بر سر ریخت :

مهین بانو چو بشنید این سخن را　　صلا در داد غم هـــای کهـــــن را
فرود آمد ز تخت خویش غـمناک　　به سر بر خاک و سر هم بر سر خاک
از آن غـم دستهـــا بر ســـر نهاده　　ز دیـده سیـــل طوفان بر گشـــادها

(خسرو و شیرین ، ۱۳۳۵ : ۷۴)

مشخصات فیزیکی :

پلاس پوشیدن (پلاس بر دوش کشیدن)

یکی دیگر از زبان بدن مشخصات فیزیکی است ، در « قاموس کتاب مقدس » درباره پلاس پامده است : « پارچۀ زبر و درشتی که از موی بز یا شتر بافته می شود و در قدیم الایام هم چو زمان حال از برای جوان مستعمل بود و چون کسی را ماتم و حزنی فوق الطاقه واقع می شد ، لباسی از پلاس ترتیب داده و دربر می کرد ، یعنی بالای پوست بدن خود می پوشید و گاهی عوض عبا استعمال می شد و چون آن حزن و اندوه برطرف میشد و خبر خوشحالی می شنیدند ، پلاس را از خود دور انداخته و به لباس رسمی ملبّس می شدند ، غالبا لباس پیامبران پلاس بوده است » ، (هاکس ، ۱۳۴۹ : ۲۲۴) در فرهنگ فارسی ذیل کلمه « پلاس » آمده است : « قطعه ای از پارچه کهنه ، پلاس در گردن کردن یعنی عزادار شدن ، » (معین ، لغتنامه ، ذیل پلاس پوشیدن). در اقبال نامه آمده است : « هنگامی که مرگ اسکندر نزدیک شد ، او سوگ نامه ای به مادرش نوشت و او را قسم داد که در مرگش صبور باشد و سیاه و پلاس نپوشد و مصیبت داری نکند »

به داده آفرینی که دارنده اوست　　همان جا ده و جان برآرنده اوست
مصیبت نداری نپـــــوشی پلاس　　به هنجار منزل شـــوی ره شناس

(اقبالنامه ، ۱۳۳۵ : ۲۵۵)

و آن گاه که اسکندر از دنیا رفت ، چگونگی عزاداری ماه و ستارگان و زمین را این گونه بیان کرده است :

ز دیده فـــرو بسـتن روی شاه — به ناخن خراشیده شد روی ماه
پلاسی ز گیسوی شب ساختند — زمین را به گـــردن درانداختند

(همان : ۲۵۷)

۳- نتیجه گیری

آنچه از بررسی اشعار نظامی با رویکرد زبان بدن حاصل نگارندگان شده بدین ترتیب است: طیف معنای کاربرد زبان بدن در اشعار نظامی بسیار متنوع است . در مجموع نشانه های غیرآوایی بیشترین کاربرد را در انتقال پیام به مخاطب بر عهده دارند . پس از آن ، نشانه های مربوط به فاصلهٔ بدنی با علائم آوایی بسیار دیده می شود. بدین گونه با توجه به موضوع نامبرده علائم مربوط به فاصله بدنی و علائم آوایی بیشتر از علائم دیداری است . در واقع می توان گفت در فضای گفتمانی در اشعار نظامی ، ارتباط غیر کلامی در مبادلهٔ اطلاعات و معانی نقش موثری را ایفا می کند . با توصیف نظامی از زبان بدن، تقابل و تعامل شخصیت ها را در موقعیت های مختلف می بینیم. خواننده از این طریق جایگاه گوینده و مخاطب، نحوهٔ نگرش هر یک به دیگری و نوع عاطفهٔ در جریان، درون فضای شعر را کشف می کند . آنچه در این میان اهمیت دارد این است که حرکات بدنی تنها در یک مورد برخاسته از خواست و ایفای گوینده است و آن بحث تأثیر گذاری نشانه های غیر دیداری از اقسام زبان بدن است ؛ در حالی که در سایر موارد نشانه های مرتبط با این زبان به مقوله ای استنباطی از جانب مخاطب تبدیل شده است که با برداشت های وی از نشانه های حرکتی گوینده سر و کار دارد .

منابع

۱- بهاری ، شهریار. (۱۳۷۲). **انسان شناسی نظری و علمی** ، تهران : درسا.

۲- پهلوان نژاد ، محمد رضا. (۱۳۸۶). « ارتباطات غیرکلامی و نشانه شناسی حرکات بدنی » ، مجله زبان و زبان شناسی ، سال سوم ، شماره دوم.

۳- حسینی ، محمد مومن. (۱۳۳۸). **تحفهٔ حکیم** ، با مقدمهٔ دکتر محمود نجم آبادی ، تهران : مصطفوی.

۴- دهخدا ، علی اکبر. (۱۳۷۲). **لغت نامه (دوره کامل)** ، چاپ اول ، تهران : دانشگاه تهران.

۵- ریچموند ، ویرجینیایی. (۱۳۷۸). **رفتار غیرکلامی در روابط میان فردی** ، ترجمهٔ فاطمه سادات مولوی ، تهران : قطره.
۶- زنگنه ، سعید ، آلن پیر. (۱۳۷۸). **زبان بدن** ، تهران : جانان .
۷- سعدی شیرازی ، شیخ مصلح الدین. (۱۳۷۸). **کلیات سعدی (نسخهٔ تصحیح شدهٔ محمد علی فروغی)** ، تهران : دهستان.
۸- سوسور ، فردینان دو. (۱۳۷۸). **دورهٔ زبان شناسی همگانی** ، ترجمهٔ کورش صفوی ، تهران : هرمس.
۹- سید جوادین ، سید رضا. (۱۳۸۳). **مدیریت رفتار سازمانی** ، تهران : دانش.
۱۰- فردوسی ، ابوالقاسم. (۱۳۶۶). **شاهنامهٔ فردوسی** ، به کوشش سعید حمیدیان ، چاپ پنجم ، تهران : مسکو.
۱۱- فرهنگی ، علی اکبر. (۱۳۷۵). **ارتباط غیرکلامی** ، میبد : دانشگاه آزاد اسلامی.
۱۲ - _____ . (۱۳۷۸). **ارتباطات انسانی (جلد ۱)** ، تهران : موسسه خدمات فرهنگی رسا.
۱۳- محسنیان راد ، مهدی. (۱۳۶۹). **ارتباط شناسی** ، تهران : سروش.
۱۴- مرجان ، مایکل آرژیل. (۱۳۷۸). **روان شناسی ارتباطات و حرکات بدن** ، ترجمهٔ فرجی ، تهران : مهتاب . ، چاپ اول ، تهران : وزیر .
۱۵- میرفتاح، منصوره. (۱۳۸۹). **جشن ها و آیین های ایرانی از دیروز تا امروز**، چاپ اول ، تهران : وزیری.
۱۶- نظامی، جمال الدین ، محمد الیاس. (۱۳۱۳). **مخزن الاسرار** ، به تصحیح وحید دستگردی ، تهران : علمی.
۱۷ - _____ . (۱۳۱۳). **لیلی و مجنون** ، به تصحیح وحید دستگردی ، تهران : علمی.
۱۸ - _____ . (۱۳۱۶). **شرف نامه** ، به تصحیح وحید دستگردی ، تهران : ارمغان.
۱۹ - _____ .(۱۳۱۸). **گنجینهٔ گنجوی** ، به تصحیح وحید دستگردی ، تهران : ارمغان.
۲۰ - _____ ، (۱۳۳۵) ، **خسرو و شیرین** ، یه تصحیح وحید دستگردی ، تهران : ارمغان.
۲۱ - _____ . (۱۳۳۵). **اقبال نامه** ، به تصحیح وحید دستگردی ، چاپ دوم ، تهران : شرق.

۲۲- هاکس ، جیمز. (۱۳۴۹). **قاموس کتاب مقدس** ، تهران : طهوری.
۲۳- لوئیس ، دیوید. (۱۳۸۰). **زبان بدن راز موفقیت** ، ترجمه جالینوس کرمی ، مشهد : مهر جالینوس.

منابع لاتین:

1- Albert Mehrabian , " Communication Without Words " psychology today (sept . 1968) : 52 – 55.
2 – Korte , Barbara (1997). Boby Language in Literature . University if Toronto Press.
3 – Lyle Sussman –COMEX (THE COMMUNICATION XPERIENCE IN HUN RELATIONS) , 1998 South – western publishing.

دو فصل‌نامه‌ی علمی-پژوهشی زبان و ادبیات
فارسی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد فسا
س۱۱، ش۱ (پیاپی ۲۲)، بهار و تابستان ۱۳۹۹

شیوه‌های مناسب‌سازی داستان‌های اسطوره‌ای شاهنامه برای کودکان

فاطمه فرزین
دانش‌آموخته دکتری زبان و ادبیات فارسی، واحد رودهن، دانشگاه آزاد اسلامی، رودهن، ایران
دکتر محمود طاووسی (نویسنده مسئول)
استاد زبان و ادبیات فارسی، واحد رودهن، دانشگاه آزاد اسلامی، رودهن، ایران
دکتر مریم جلالی
استادیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهید بهشتی، تهران، ایران (متخصّص ادبیات کودک)
دکتر مهدی ماحوزی
دانشیار زبان و ادبیات فارسی، واحد رودهن، دانشگاه آزاد اسلامی، رودهن، ایران

چکیده

شاهنامهٔ فردوسی، گنجینه‌ای غنی از داستان‌های اسطوره‌ای است که توانسته است توجّه شمار بسیاری از نویسندگان کودک را به خود جلب کند. در این داستان‌ها علاوه بر موجودات اهورایی نظیر سیمرغ، با شخصیت‌های خوف انگیزی همچو دیو، اژدها، اهریمن و جادوگر نیز روبرو هستیم که مناسب‌سازی آنها، چالش بزرگی برای اقتباس کننده محسوب می‌شود. زیرا درک و ذائقه کودک ایجاب می‌کند که داستانی متناسب با شرایط سنّی خود دریافت کند. به همین دلیل، برای ارائه دوبارهٔ ایده موجود در داستان‌های اسطوره‌ای شاهنامه، لازم است نیازهای ذهنی، عاطفی و تربیتی کودک مورد توجّه قرار گیرد تا بتوان با روش‌هایی چون بازنویسی، بازآفرینی، بازنگری و غیره، متن کهن شاهنامه را برای این گروه مناسب سازی کرد. مقاله حاضر که به شیوهٔ توصیفی و تحلیلی نگاشته شده و روش گردآوری اطّلاعات آن بر پایهٔ مطالعات کتابخانه‌ای بوده، به این نکته می‌پردازد که داستان‌های اسطوره‌ای شاهنامه با درون مایه‌های قهرمانی، اجتماعی، اخلاقی و عاطفی،در صورت مناسب سازی، می‌توانند علاوه بر سرگرم کردن کودکان، انتقال دهندهٔ مفاهیم تعلیمی و تربیتی به آنها باشند.

واژگان کلیدی: شاهنامه، داستان، اسطوره، کودکان، مناسب سازی داستان

Email: meftah_rayaneh@yahoo.com
tavoosi mahmoud@yahoo.com
ma-Jalali@sbu.ac.ir
mahoozi_mehdi@yahoo.com

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۷/۱۱/۱۳
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۸/۱۰/۱۵

۱- مقدمه

امروزه، اقتباس کنندگان می‌دانند که طبع نوطلب کودک در دنیای رو به رشدی که در آن زندگی می‌کند، خواهان تحوّلی جدید در داستان‌های اقتباسی از قصّه‌های کهن فارسی است. بنابراین، گاه روش بازنویسی با ساختار امروزی و ابتکاری را می‌پسندد و گاه می‌خواهد که مثلاً رستم و سیمرغ را در داستانی متفاوت از داستان‌های کهن بشنود و تماشا کند. در چنین شرایطی، این بازآفرین است که می‌تواند او را به خواسته‌اش برساند؛ زیرا در داستان جدیدی که بازآفرین برای کودک به تصویر می‌کشد، سیمرغ، روایتگر داستانی تکراری از سیمرغ شاهنامه نیست؛ هرچند که یادآور خاطراتی از اوست.

گرچه اقتباس‌های ۱ زیادی از داستان‌های اسطوره‌ای شاهنامه برای کودکان به عمل آمده، امّا گاهی این اقتباس‌ها سلیقه‌ای بوده و از روش هوشمندی تبعیّت نکرده است. بنابراین، اتّفاق افتاده است که داستانی هراس انگیز مثل داستان دیو سفید،با تصویرپردازی‌هایی نادرست و بدون توجّه به شرایط سنّی و مراتب درک و فهم کودک، به او ارائه شده باشد. این پژوهش با مبدأ قرار دادن نیازهای ذهنی، عاطفی و تربیتی کودک، شیوه‌هایی را به نویسندگان پیشنهاد می‌دهد تا آنها با بهره‌گیری از این روش‌ها، متن کهن شاهنامه را برای کودکان گروهٔ الف (۳ تا ۶ سال)، ب (۷ تا ۹ سال) و ج (۱۰ تا ۱۲ سال) مناسب‌سازی کنند. بحث و گفتگو در مورد نیازهای شنیداری و خوانداری کودکان در قالب پژوهش‌هایی این‌چنینی می‌تواند گامی کوچک در بالا بردن سطح مباحث نظری ادبیات کودکان در زمینهٔ ارائه بهتر قصّه‌های متون کهن باشد.

مقالهٔ حاضر در پی آن است که پاسخگوی سؤالات زیر باشد:

* با چه روش‌هایی می‌توان داستان‌های اسطوره‌ای شاهنامه را برای کودکان مناسب سازی کرد؟

* داستان‌های اسطوره‌ای شاهنامه با چه درون مایه‌هایی می‌تواند به کودکان ارائه شود؟

با بررسی‌هایی که نگارندهٔ مقاله به عمل آورد، این تحقیق در نوع خود کار جدیدی تلقّی می‌شود. امّا آثاری که توانستند مباحث نظری اقتباس را در اختیار مقالهٔ حاضر بگذارند عبارتند از: شاخص‌های اقتباس در ادبیات کودک و نوجوان، نوشتهٔ مریم جلالی و درآمدی بر بازنویسی و بازآفرینی، نوشتهٔ اسدالله شکرانه. همچنین جعفر پایور در دو کتاب خود به نام‌های، بازنویسی و بازآفرینی و شیخ در بوته، به بیان چگونگی روش‌های بازنویسی و بازآفرینی پرداخته است.

۲ـ بحث و بررسی

۲-۱- تعریف اسطوره و نیاز کودک به آن

« اسطوره داستانی است که در اعصار قدیم برای بشر باستانی معنایی حقیقی داشته است ولی امروزه در معنای لفظی و اولیهٔ خود، حقیقت محسوب نمی‌شود و بشر امروزی به آن باور ندارد.» (شمیسا،۱۳۹۳: ۲۵۹)

از آنجایی که اسطوره خرد را برنمی‌تابد و فردوسی نیز شاعری خردگراست، به همین خاطر هرگاه او خود را ناگزیر از نقل داستان‌های اسطوره‌ای می‌بیند، به توجیه کار خویش در مقدّمات یا مؤخّرات آنها می‌پردازد و خوانندگان یا شنوندگان را متقاعد می‌کند که با داستان‌های رمزی و نمادین سر و کار دارند. اعلام رمزی بودن داستان‌های اسطوره‌ای، نه تنها از ارزش ادبی شاهنامه نمی‌کاهد بلکه نام فردوسی را به عنوان نخستین اسطوره شناس ایرانی به ثبت می‌رساند. (سرّامی،۱۳۹۲: ۶۲ ـ ۶۵)

تو این را دروغ و فسانه مدان　　برنگ فسون و بهانه مدان
ازو هر چه اندر خورد با خرد　　دگر بر ره رمز و معنی برد

(فردوسی،۱۳۸۹: ۴)

کودکان در سال‌های پنجم و ششم زندگی، واقعیات را با آفریده‌های خیال خود در هم می‌آمیزند و دلدادهٔ داستان‌ها و قصّه‌های عجیب و غریب می‌شوند. (علوی، ۴۹:۱۳۸۲) همین موضوع، نویسندگان و فیلمنامه نویسان کودک را بر آن داشته است تا به اقتباس از داستان‌های اسطوره‌ای بپردازند.

گرچه قسمت‌های قابل ملاحظه‌ای از داستان‌های اسطوره‌ای شاهنامه بارها توسط اقتباس کنندگان ارائه شده است؛ امّا (جلالی، ۱۳۲:۱۳۹۲) آنچه مهم است این است که داستان‌های اسطوره‌ای، متناسب با سنّ کودکان ارائه گردد و در این راه تفاوت‌های فردی آنها ملحوظ شود. زیرا در این گونه داستان‌ها علاوه بر حضور شخصیت‌هایی مثبت و مهربان همچو سیمرغ و رخش، با عناصر ترسناکی همچو اژدها، اهریمن، جادوگر و دیو نیز روبرو هستیم که لازم است نویسندهٔ کودک در اقتباس از چنین عناصری، نهایت دقّت را به کار ببرد؛به طوری که کودک دچار ترس نشود و از خواندن داستان لذّت ببرد. بر این اساس، مقاله پیش رو می‌کوشد برخی از این داستان‌ها را با درون مایه‌های قهرمانی، اجتماعی، اخلاقی و عاطفی، برای ارائه به کودک مورد بررسی قرار دهد.

۲-۲- بررسی عنصر اسطوره‌ای اهریمن در داستان برای ارائه به کودک

پیش از پرداختن به شخصیت اهریمن در داستان ضحّاک، لازم به ذکر است که منکر وجود شیطان و جن در آثار دینی نیستیم. آنچه از این مفاهیم در اسطوره‌ها مطرح شده

است، متفاوت با روایات دینی است که به آن ورود پیدا نخواهیم کرد.

اهریمن از موجودات شرور شاهنامه است. در داستان ضحّاک می‌بینیم که اهریمن در لباس مردی نیکخواه به او پیشنهاد می‌دهد تا با کشتن پدرش بر تخت سلطنت بنشیند. ضحّاک که قادر به نافرمانی از اهریمن نبود، چارهٔ کار را از او می‌پرسد. پس اهریمن پلید، چاهی عمیق در باغ می‌کَند و پدر ضحّاک را در آن سرنگون می‌کند. (ر.ک.فردوسی،۱۳۸۹:۱۴-۱۵) حضور اهریمن شرور در داستان که کارش آموزش شرارت و کشتن و از بین بردن انسان-هاست،کودکان را دچار نگرانی می‌کند و دنیا را برای آنها ناامن جلوه می‌دهد. «نگرانی، یک نوع ترس خیالی است که با محرّک‌های موجود در محیط، رابطهٔ مستقیم ندارد. منشأ نگرانی بچّه‌ها ممکن است تصوّر چیزهایی باشد که در صورت وقوع، مُضر یا خطرناک هستند. و یا ممکن است از داستان‌ها، دیدن فیلم‌ها و مانند اینها ناشی شود. ۱۹ درصد از کودکانی که مورد مطالعه قرار گرفتند از جن می‌ترسیدند در حالی که یکی از ایشان هم، جن ندیده بود.» (شعاری نژاد، ۱۳۹۲:۵۴۷)

همچنین در این داستان، دسیسهٔ فرزند علیه پدر که به اشارهٔ اهریمن صورت گرفت، موضوعی نیست که بیان آن مناسب سه گروهٔ سنّی کودک باشد؛ زیرا خشونت را در بین آنها ترویج می‌کند.

در ادامهٔ داستان ضحّاک می‌بینیم که بار دیگر ابلیس در لباس آشپزی ماهر درآمد و در برابر تمجید ضحّاک از دست پختش، بر کتف‌های او بوسه زد و ناپدید شد. از جایگاه بوسهٔ او، دو مار رُست. آنگاه ابلیس در لباس پزشک، درمان علاج ماران را خورانیدن مغز آدمیان به آنها دانست. (ر.ک.فردوسی، ۱۳۸۹:۱۵-۱۶) موضوع کشتن انسان‌ها و بیرون آوردن مغز آنها و خورانیدن آن به مارها، برای گروهٔ سنّی الف، ب و ج خشن است. اقتباس کننده‌ای که قصد دارد داستان ضحّاک را برای کودکان مناسب‌سازی کند، می‌تواند داستان را بازنگری نماید و به برجسته سازی داستان کودکی فریدون و قیام کاوهٔ آهنگر که جزئی از داستان ضحّاک هستند، بپردازد. «بازنگری به نوعی، نگرش دوباره به پیش اثر است. در این نوع نگرش، اقتباس کننده قصد دارد قسمت‌هایی از پیش اثر را اصلاح کند. این کاربرد مانند تعمیر ساختمانی قدیمی است که تنها بخش‌هایی از آن بازسازی و برجسته سازی می‌شود.» (جلالی، ۱۳۹۲: ۴۰) قصّهٔ کودکی فریدون بدین شرح است که خوابگزاران دربار ضحّاک به او هشدار می‌دهند که کودکی به نام فریدون به دنیا خواهد آمد و در بزرگسالی، او را به بند خواهد کشید. ضحّاک به چارهٔ برگرداندن بلا از خویش، دستور می‌دهد هرجا کودکی به دنیا آید، او را از میان بردارند. مادر فریدون برای حفظ جان کودکش، او را به مرغزاری می‌برد و از نگهبان بیشه می‌خواهد که همچون پدری مهربان از فریدون مراقبت کند و با

شیر گاو برمایه، او را بپرورد. (ر.ک.فردوسی، ۱۳۸۹:۲۰-۲۱) این داستان، داستانی عاطفه محور است که در آن مهر و محبّت و حمایت مادر از فرزند به خوبی نشان داده شده است. «از میان انواع متعدّد روابط انسانی مؤثر در رشد و تکامل کودک، شخصیت مادر اهمیت اساسی دارد. بنابراین کودک، نخستین درس محبّت را از مادرش یاد می-گیرد.» (شعاری نژاد، ۱۳۹۲:۱۸۹) در داستان کودکی زال نیز همچون داستان کودکی فریدون، بن‌مایهٔ دور کردن کودک از خانواده دیده می‌شود؛ امّا این بار نه از سر مهر مادری و برای حفاظت از جان کودک بلکه از سر بی‌مهری پدری که از سپیدمویی پسرش شرمگین است. سام نریمان، زال را در حالی که طفلی شیرخوار بود در دامنهٔ کوه البرز رها کرد. (ر.ک.فردوسی، ۱۳۸۹:۵۷) «در ادبیات بیشتر اقوام، بن مایهٔ دور کردن کودک از خانواده وجود دارد؛ کودکانی که بعداً قدرت و اختیار حکومت و مردم را در دست می‌گیرند.» (کریمی، ۱۳۸۳:۱۷۹) همچنان که فریدون در شانزده سالگی به همراه کاوهٔ آهنگر بر علیهٔ بیدادگری ضحّاک به پا خاست و پس از چیرگی بر او، فرمانروا شد.» (ر.ک.فردوسی، ۱۳۸۹:۲۲-۲۴) قیام مردم بر علیهٔ ظلم، موضوعی اجتماعی است که می‌تواند برای کودکان دبستانی مناسب باشد. زیرا «آنها با حسّ عدالت آشنا هستند و در مواد خواندنی و داستان‌ها، خواستار عدالت و پیروزی حق هستند.» (پولادی، ۱۳۸۴:۱۷۴) همچنین کودکان در داستان کاوهٔ آهنگر با نخستین پرچم ایرانیان یعنی درفش کاویانی آشنا می‌شوند. این درفش، پیشبندی چرمی بود که کاوه به نشانهٔ قیام علیه ضحّاک بر سر نیزه کرده بود. مربّیان می‌توانند با ذکر این داستان، بچّه‌ها را با پرچم و اهمیت آن آشنا کنند و احترام به پرچم را به آنها بیاموزند.

۲-۳- بررسی عنصر اسطوره‌ای دیو در داستان برای ارائه به کودک

یکی دیگر از شخصیت‌های اسطوره‌ای شاهنامه که لازم است اقتباس کننده پیش از ارائه به کودک، آن را مناسب سازی کند، دیو سفید می‌باشد. این دیو همانی است که کیکاووس در لشکرکشی به مازندران با او رویارو می‌شود. کیکاووس که مفتون زیبایی مازندران شده بود به پند و اندرز بخردانه زال زر توجّهی نمی‌کند و به رغم مخالفت‌های بزرگان، آهنگ مازندران می‌کند. شاه مازندران از دیو سفید یاری می‌خواهد. شب هنگام دیو سفید با سپاهی از دیوان، به پرواز در می‌آیند و مانند ابری سیاه، خیمه‌ای از دود و قیر بر سر لشکر کیکاووس می‌زنند. پس گروهی کشته می‌شوند و جمعی می‌گریزند. امّا چشم شاه و بازمانده‌های جنگ، نابینا می‌شود. آنگاه دیو سفید، از آن نرّه دیوان، دوازده هزار تن را نگهبان کیکاووس و همراهان او می‌کند و آنان را به بند می‌کشد. (ر.ک.فردوسی، ۱۳۸۹:۱۳۰-۱۳۵)

«در شاهنامه دیوان زشترو، سنگدل و ستمکاره هستند و از نیروی بدنی عظیمی

برخوردارند. آنان می‌توانند تغییر شکل بدهند و در انواع افسونگری نیز چیره دست‌اند.» (واحددوست، ۲۸۷:۱۳۸۷) کودکان اگرچه در سن ۳ تا ۶ سالگی به دلیل داشتن نیروی تخیّل قوی، دوستدار داستان‌های خیال‌انگیز و وقایع و حوادث جادویی هستند و (پولادی، ۱۷۳:۱۳۸۴) در سن ۷ تا ۹ سالگی، منطق اولیه قصّه‌های پریان و داستان‌های اسطوره‌ای را درک می‌کنند و جادو را به عنوان یک عنصر غیر واقعی در داستان می‌شناسند و میان شخصیت‌های واقعی و غیرواقعی تمایز قائل می‌شوند؛ امّا (جلالی، ۱۱۳:۱۳۹۲) «در اینجا باید در نظر داشته باشیم که همه عناصر تخیّلی برای کودکان قابل درک نیستند، لذا باید قصّه‌هایی را برای آنها برگزید که خیال‌گرایی جادویی آنها از جنس خیال‌گرایی خود کودکان باشد.» (قزل ایاغ، ۱۴۹:۱۳۹۳) اقتباس کننده‌ای که قصد دارد داستان دیو سفید را برای کودکان پیش دبستانی و سال‌های نخست دبستان مناسب‌سازی کند، لازم است به این نکته توجّه داشته باشد که کودکان از غول و دیو، هراس دارند شاید به این دلیل که ناخواسته، چیزهایی را در مورد این موجودات از بزرگترها شنیده‌اند و یا فیلم‌هایی از این موجودات را که مناسب سنّشان ارائه نشده بوده است، دیده‌اند. به نظر می‌رسد بتوان برای مناسب‌سازی داستان‌هایی که دیوان، شخصیت‌های فرعی و یا اصلی آنها را تشکیل می‌دهند، به جای اشارهٔ مستقیم به کلمهٔ عام دیو و یا کلمات مشابهٔ آن مانند غول و هیولا، از اسامی خاص برای این موجودات استفاده کرد؛ اسامی‌ای که کودک با آنها راحت ارتباط برقرار کند. تصاویر کودکانه و کارتونی این موجودات اسطوره‌ای نیز می‌تواند سبب مناسب‌تر شدن این گونه داستان‌ها شود. «پاره‌ای از متخصّصان بر این عقیده‌اند که درجهٔ خلّاقیت ذهنی کودکان با هم برابر نیست و چه بسا پاره‌ای از کودکان برای درک ارزش‌های این قصّه‌ها نیازمند کمک تصویر باشند.» (همان، ۱۴۸)

در سال‌های آخر دبستان، عناصر تعقّل کودکان رشد بیشتری می‌کند و کودک قادر است به تفکّر انتزاعی بپردازد و مفاهیم مجرّد را کم‌کم درک کند. (پولادی، ۱۷۷:۱۳۸۴) بنابراین از شنیدن داستان‌هایی در مورد دیو سفید، دچار هراس نمی‌شود؛ امّا نباید در توصیف ویژگی‌های ظاهری و باطنی دیو اغراق شود. همچنین تصاویری که از دیو ارائه می‌شود باید کارتونی و فانتزی و فراخور سنّشان باشد. هدف از ارائه این گونه قصّه‌ها به کودکان، تنها سرگرم کردم آنها نیست. این قصّه‌ها علاوه بر این که انتقال‌دهندهٔ بخشی از میراث فرهنگی به کودکان است، در دل خود پندهایی نهفته دارد که قادر است به طور غیر مستقیم در بچّه‌ها تأثیرگذار باشد.مثلاً در داستان لشکرکشی کیکاووس به مازندران می‌بینیم که طمع و افزون طلبی کیکاووس باعث گرفتاری و اسارت او شد. همچنین او گوش شنوایی نداشت تا پند و نصیحت پهلوانان را بشنود و در دام دیو سفید نیفتد. آنچه

کودک از داستان می‌آموزد این است که پندپذیر باشد و افزون طلب نباشد. «امروزه اغلب نویسندگان کودک و نوجوان بر این باورند که نباید مستقیم گویی کرد. زیرا مستقیم گویی اندیشه، کودک را مقلّد محض بار می‌آورد و از تفکّر و تأمل و تشخّص فردی دور می‌کند.» (شکرانه، ۱۲۳:۱۳۹۲) «به همین جهت، رویکردهای متفاوتی در رابطه با ارائه مسائل اخلاقی در قالب داستان به کودکان وجود دارد و از آنجا که اخلاق، انتزاعی است، ورود و طرح مسئله در این زمینه کار آسانی نیست.» (JohnSon,Harris, ۱۹۹۴:۲۹)

حسین فتاحی در مناسب سازی داستان رستم و دیو سفید برای کودکان دبستانی، بدون این که باب نصیحت و موعظه را باز کند، به صورت غیر مستقیم، بیسرانجامی افزون طلبی و خودسری را اینچنین گوشزد می‌کند:« کاووس گفت: شاه بزرگ و با قدرت، کسی است که سرزمین بزرگی داشته باشد. آماده شوید که می‌خواهم به مازندران برویم و آنجا را بگیریم... . زال، شاهٔ جوان را نصیحت کرد؛امّا شاه که خیلی مغرور شده بود، با زال بدرفتاری کرد و گفت: من لشکریان زیادی دارم، پول و طلا هم هر چه بخواهم دارم. من از شاهان قبلی خیلی قویترم. حتی از فریدون و جمشید هم قویترم. چرا شکست بخورم؟ تو هم اگر می‌ترسی به زابل برگرد.»(فتاحی، ۱۳۸۹: ۶) کیکاووس پس از شکست در برابر دیو سفید، نادم می‌شود و در نامه‌ای به زال می‌نویسد: « من اشتباه کردم. مرا ببخش و کمکم کن.»(همان،۱۰)

در ادامه، نویسنده برای خودداری از اطالهٔ داستان، و برای اینکه کودک سررشتهٔ کلام را گم نکند و از آن خسته نشود، در دو سطر، اشاره‌ای گذرا به هفت خوان رستم می‌کند و از آن می‌گذرد تا جلوی ورود کاراکترهای بیشتر به داستان گرفته شود و داستان پیرامون سه شخصیت یعنی کاووس، دیو سفید و رستم ادامه پیدا کند.

حسین فتاحی در اقتباس خود، دیو سفید را اینگونه توصیف می‌کند:« دیو سفید خیلی بزرگ و قوی هیکل بود، جادوگری هم می‌دانست اما رستم به او فرصت نداد و او را کشت.»(همان،۱۰) او سعی کرد از اغراق در توصیف ویژگی‌های دیو بپرهیزد تا مانع هراس کودک شود.

در داستان اسطوره‌ای جمشید نیز، دیوان حضور چشمگیری دارند. آنها به دستور جمشید، از خشت و سنگ و گچ، ایوان و کاخ و خانه ترتیب دادند و جمشید شاه را بر تخت نشانده و به هوا بردند. (ر.ک.فردوسی، ۱۳۸۹: ۱۳)

در این داستان، به خدمات اجتماعی جمشید اشاره شده است که اقتباس‌کننده می‌تواند به شیوه بازنگری آن را برجسته سازی کند. خدماتی چون ساختن کشتی و ابزار آلات جنگی، باب کردن پزشکی و درمان بیماری‌ها، طبقه‌بندی جامعه به چهار دستهٔ روحانیون،

جنگاوران، کشاورزان و صنعتگران و اقداماتی دیگر. مردم در زمان پادشاهی جمشید، آسوده و بی‌درد و رنج بودند. (همان، ۱۲ و ۱۳) مردم‌دوستیِ جمشید و نقش او به عنوان یک مدیر خردمند در جامعه، می‌تواند برای کودکان دبستانیِ قابل توجّه باشد. زیرا به گفتهٔ کمال پولادی، «در این گروهٔ سنّی، روابط اجتماعی به تدریج گسترش می‌یابد و اخلاق مبتنی بر قاعده رشد می‌کند.» (پولادی، ۱۳۸۴: ۱۸۵) علاوه بر این، خدمات جمشید در رشد و رونق تمدّن انسان‌های نخستین، می‌تواند برای خردسالان مناسب باشد. چون آنها از داستان‌هایی که دربارهٔ موضوعات مربوط به زندگی معمول است، لذّت می‌برند. (همان، ۱۸۵)

۲-۴- بررسی عنصر اسطوره‌ای اژدها، رخش و سیمرغ در داستان برای ارائه به کودک

یکی دیگر از شخصیت‌های اسطوره‌ای داستان‌های شاهنامه، اژدهاست که «از جانوران اهریمنی است.» (سرّامی، ۱۳۹۲: ۸۰۷) قهرمانانی چون سام، رستم، اسفندیار، بهرام گور، گشتاسب، اسکندر و بهرام چوبینه به نبرد اژدها پرداختند. در واقع «اژدهاکشی یکی از آزمون‌های قهرمانان است.» (واحد دوست، ۱۳۸۷: ۳۲۰)

در خوان سوم از هفت خوان رستم، اژدهایی پدیدار می‌شود. رخش، رستم را از خواب بیدار می‌کند امّا جانور، ناگهان غیبش می‌زند و رستم دوباره به خواب می‌رود. این واقعه بار دیگر روی می‌دهد و سرانجام در سومین بار، رخش، رستم را بیدار می‌کند و این بار، رستم اژدها را می‌بیند و با او در می‌آویزد و به یاری رخش، او را از پای در می‌آورد. (ر.ک.فردوسی، ۱۳۸۹: ۱۳۹-۱۴۰) اژدها در این داستان علاوه بر غیب شدن، قدرت سخن‌گویی نیز دارد:

بدان اژدها گفت بر گوی نام
کزین پس تو گیتی نبینی بکام ...

چنین گفت دژخیم نرّ اژدها
که از چنگ من کس نیابد رها

صد اندر صد این دشت جای منست
بلند آسمانش هوای منست

(فردوسی،۱۳۸۹: ۱۳۹)

وجود چنین شخصیت خیالی در داستان می‌تواند انگیزه‌ای باشد برای نویسنده تا داستان را برای هر سه گروه سنّی الف، ب و ج مناسب‌سازی کند. برای این کار، لازم است

که اقتباس‌کننده، شخصیت جذّاب و در عین حال خوف‌انگیز اژدها را، متناسب با سنّ کودک توصیف، چهره پردازی و تصویرگری کند تا سبب ترس او نشود. همچنین می‌تواند داستان را بازآفرینی کند.« در این روش، اقتباس‌کننده اثری را مبنا و معیار کار خود قرار می‌دهد و سپس بر اساس ذوق ادبی، ذهنیّات و تخیّل خود آن را دوباره می‌آفریند... در مطالعهٔ متن بازآفرینی شده، ممکن است مخاطب با توجه به دانش قبلی پیش‌اثر را به یاد بیاورد، امّا در قیاس، به راحتی می‌تواند تفاوت این دو را درک کند.» (جلالی،۱۳۹۲: ۴۲) بهترین شیوه در بازآفرینی، استفاده از ساختار فانتزی است. از آنجایی که بازآفرین می‌تواند در تمام عناصر داستانی دخل و تصرّف داشته باشد، (همان، ۴۳) می‌شود داستان نبرد رستم با اژدها را به گونه‌ای دیگر نوشت. مثلاً رستم خود را برای نبرد با اژدها آماده می‌کند. امّا در طول داستان، حوادثی رخ می‌دهد که این جنگ به صلح و دوستی بین آن دو ختم می‌شود. رستم، اژدها را موجودی نیک سرشت می‌بیند که دست روزگار، او را به موجودی خشن تبدیل کرده است. «در فانتزی‌ها، اژدهاها گاهی در قالبی متفاوت با آنچه هستند قرار می‌گیرند. [مثلاً] در داستان «عینکی برای اژدها»، اژدها از جنبه شخصیت، متضاد با قالب‌های کهن ساخته شده است.» (محمدی، ۱۳۷۸: ۳۰۲) این گونه داستان‌ها، نمونه‌ای از تغییر هویت یا معکوس‌سازی هویت افسانه‌ها در فانتزی‌هاست. (همان، ۳۱۷)

داستان نبرد رستم با اژدها به قصّه‌های مافوق قهرمانی، شبیه است. «در این دسته از قصّه‌ها شخصیت اصلی قصّه یک فرد عادّی نیست. او هم دارای قدرت فوق‌العاده است و هم از حمایت نیروهای سحرانگیز و ماوراءالطبیعی بهره‌مند است.» (پولادی، ۱۳۸۴: ۲۲۲) همچنان‌که رستم به یاری رخش و نیروی خداداد، اژدها را می‌کشد.

بر آویخت با او بجنگ اژدها
نیامد بفرجام هم زو رها

چو زور تن اژدها دید رخش
کزان سان برآویخت با تاجبخش

بمالید گوش اندر آمد شگفت
بلند اژدها را بدندان گرفت

(فردوسی، ۱۳۸۹: ۱۴۰)

رخش حیوان باهوشی است. به طوری که رستم با او سخن می‌گفت و او سخنان وی را به خوبی می‌فهمید و همچون قهرمان، برای نجات جان صاحب خویش با شیر و اژدها

جنگید.

تهمتن برخش سراینده گفت
که با کس مکوش و مشو نیز جفت

اگر دشمن آید سوی من بپوی
تو با دیو و شیران مشو جنگجوی

(همان،۱۳۸)

همچنین در داستان خاقان چین، به سخنگویی رخش اشاره شده است:

سخن گوید ار زو کنی خواستار
بدریا چو کشتی بود روز کار

(همان،۴۲۰)

در داستان‌های حیوانی که برای کودکان نوشته شده است، «اسبها دومین نوع از حیواناتند که پس از سگ‌ها، بیش از دیگر حیوانات اهلی به عنوان قهرمان، چهره‌نگاری شده‌اند. آنها به شیوه‌ای خاص موجب نجات جان صاحب خود می-شوند.» (پولادی، ۱۳۸۴: ۳۰۳) درون‌مایه عشق انسان به حیوان و یا برعکس، جزء درونمایه‌های عاشقانهٔ داستان‌های کودکان محسوب می‌شود. (محمدبیگی، ۱۳۸۹: ۵۵)

«در ادبیات شفاهی و مکتوب ایرانی، سیمرغ برجسته‌ترین شخصیت حیوانی اسطوره‌ای است» که (قزل ایاغ، ۱۳۹۳: ۱۳۴) از او به عنوان قهرمان و ناجی زال، چهره‌پردازی شده است. سیمرغ، دایهٔ کودکی میرشود که پدرش از ترس سرزنش بدخواهان، او را به خاطر سپیدی مویش در کوه رها می‌کند. امّا سرانجام پشیمان می‌شود و به جستجوی جگرگوشه‌اش می‌پردازد. سیمرغ با زال که اینک جوانی برومند شده است، سخن می‌گوید و متقاعدش می‌کند که به نزد پدر برگردد و به او قول می‌دهد که در سختی‌های روزگار به کمکش بشتابد. (ر.ک.فردوسی، ۱۳۸۹: ۵۷-۶۳)

«داستان‌هایی که حیوانات، قهرمانان آن را تشکیل می‌دهند یکی از پر خواننده‌ترین کتاب‌های کودکان به شمار می-آید. در داستان‌های تخیّلی، حیوانات هم دارای سرشت حیوانی و هم دارای برخی قوای انسانی‌اند، هم رفتارشان مطابق صفت نوعی آنها است و هم از صفت تکلّم و تفکّر برخوردارند.» (پولادی، ۱۳۸۴: ۲۹۹)

اگر پایان داستان زال و سیمرغ به پشیمانی پدر زال ختم نمی‌شد، به نظر می‌رسید که روایت آن برای کودکان و به خصوص کودکانی که نقصی در اعضای خود دارند، نمی‌توانست مناسب باشد. زیرا کودکان نیازمند والدین و حامیانی هستند که با آغوش گرم، پذیرای آنها

باشند و به خاطر نقص عضو، آنها را از خود طرد نکنند. در حقیقت «یکی از عواملی که باعث گرسنگی عاطفی کودکان می‌شود، بی‌علاقگی والدین به کودک است. کودکان بیش از غذای خوب، لباس گرم، اسباربازی و هوای آزاد، نیازمندند بدانند که مورد دلخواه هستند و دوست داشته می‌شوند و به کسی تعلّق دارند.» (شعاری نژاد، ۱۳۹۲: ۱۹۵)

در ادامهٔ داستان زال و سیمرغ می‌بینیم که پدر زال، فرمانروایی نواحی شرقی ایران را به پسر می‌سپارد. (ر.ک.فردوسی، ۱۳۸۹: ۶۳) در قصّه زال از کودکی تا رسیدن به پادشاهی، درون‌مایه دگرگونی بخت دیده می‌شود. «در این دسته از قصّه‌ها یک چهره گمنام، محروم و معصوم که به دلیلی مورد ستم قرار گرفته است به لطف نیرویی سحرآمیز، ناگهان وضعش دگرگون می‌شود و به بهروزی می‌رسد.» (پولادی، ۱۳۸۴: ۲۲۱)

داستان زال و سیمرغ بارها بازنویسی شد. یکی از این بازنویسی‌ها به روایت حسین فتاحی، برگزیدهٔ چند دوره از جشنواره کتاب‌های آموزشی رشد است. علاوه بر این، آرمان آرین در رمان راز کوه پرنده(۱۳۸۳) شخصیت اسطوره‌ای سیمرغ را بازآفرینی کرده است که می‌تواند برای کودکان دوازده ساله مناسب باشد. در این رمان، سیمرغ روایتگر داستانی تکراری از سیمرغ شاهنامه نیست؛ هرچند که یادآور خاطراتی از اوست. ماجرای داستان بدین قرار است: سیاوش پسر نوجوان یتیمی است که پای در سفر زمان می‌نهد و با ماگوی جادوگر همسفر می‌شود. او در کوه پرنده، کتاب جادویی سیمرغ را می‌یابد. سیمرغ از طریق کتاب جادو، سیاوش را به دوران کیکاووس می‌برد و او را با زال و رستم آشنا می‌کند. سیاوش در هفت خوان، برای نجات کیکاووس با رستم همراهی میرکند و همچنین شاهد نبرد رستم و اسفندیار است. او سرانجام با کوله‌باری از دانش و تجربه، به همراه سیمرغ از کتاب جادو به کوه پرنده باز می‌گردد و راهی سفری دیگر می-شود.

آرمان آرین در این رمان توانسته است با استفاده از روش بازآفرینی، سیاوش رمان خود را رو در روی سیاوش شاهنامه، قرار دهد.« سیاوش شاهنامه، در عمل و در عالم واقع، تحت سرپرستی و آموزش رستم پیلتن قرار می‌گیرد و سیاوش یتیم و آواره در سیّالیت خیال و در جان خود، این روند را طی می‌کند. با توجه به روند تحوّل حماسه‌ها می‌توان این تحوّل ـ در ذهن و اندیشه ـ را در رمان‌های جدید مشاهده کرد. بدین شکل که سیاوش شاهنامه، در بطن موقعیت‌های کهن، رفتارهای حماسی از خود بروز میدهد و سیاوش رمان، در اندیشه و در ذهن خود مسیر تحوّل را طی می-کند.»(پایور،۱۳۸۸: ۹۸)

در این قسمت از مقاله علاوه بر موضوع اژدها، سیمرغ و رخش که جزء جانوران شگفت انگیز شاهنامه هستند، می‌توان در مورد عقابانی که کیکاووس را به آسمان بردند نیز سخن گفت. زیرا گرچه این عقاب‌ها جزء جانوران طبیعی هستند امّا تحقق پرواز کیکاووس با آنها،

جزء رویدادهایی است که در عالم واقع، ممکن نمی‌نماید. قصّه از این قرار است که کیکاووس به افسون دیو دژخیم، خواست به آسمان رود تا از راز آسمان آگاه شود و بدین طریق بر فرّ و شکوه و قدرت خود بیفزاید و برتری و سروری خود را در زمین و آسمان به نمایش بگذارد. پس تختش را به عقاب‌های تیز پروازِ گرسنه‌ای که طعمه‌ها را با فاصله‌ای، دور از دسترس‌شان قرار داده‌اند، می‌بندد و به آسمان پرواز می‌کند. دیری نمی‌پاید که عقاب‌ها خسته می‌شوند و تخت کیکاووس در جنگلی نزدیک آمل سقوط می‌کند. (ر.ک.فردوسی، ۱۳۸۹: ۱۶۴-۱۶۶)

اقتباس‌کننده می‌تواند با اشاره به طمعکاری کیکاووس و بی‌فرجامی افزون طلبی، نتیجه‌ای اخلاقی از داستان بگیرد و با حذف نقش دیو دژخیم که جزء شخصیت‌های فرعی است، داستان را برای هر سه گروهٔ سنّی کودک بازنویسی کند. «بازنویسی یعنی به زبان امروزی در آوردن متن کهن فارسی به طوری که کهنگی زبان اثر کهن گرفته شود.» (پایور، ۱۳۸۰: ۱۴) بازنویس موفّق کسی است که آشنایی کامل با محتوای پیش اثر داشته باشد تا بتواند متن کهن را به درستی انتخاب و خلّاقانه بازنویسی کند. آنچه در بازنویسی اهمیت دارد، سطر به سطر نوشتن اثر کهن نیست؛ بلکه مهم این است که «موضوع اثر اصلی تغییر نکند.»بنابراین(همان، ۱۳۸۸: ۱۱۴) حذف شخصیت دیو دژخیم در داستان پرواز کیکاووس، لطمه‌ای به محتوای اصلی داستان که بر اساس موضوعِ بی‌فرجامی افزون طلبی کیکاووس در رفتن به آسمان و آگاه شدن از راز سپهر است، وارد نمی‌کند.

به نظر می‌رسد کودکان از داستان کیکاووس و کنجکاوی و خلّاقیت او در رسیدن به آرزوی پرواز، خوششان بیاید؛ «زیرا هر کودک در تخیّل خود بذر تمامی تجاربی را که بشر در تاریخ خود طی کرده است فراهم دارد. کودک همچون انسان اولیه آتش را کشف می‌کند، روی درخت خانه می‌سازد، در خیال به زیر دریا و کهکشان‌ها می‌رود و چرخ و ارّابه اختراع می‌کند. هیچ راهی نیست که انسان اولیه پیموده باشد و کودک در عالم کودکی و بازی‌هایش آن را نپیماید. اینها از حسّ کنجکاوی کودک و میل او به زندگی و رشد مایه می‌گیرد.» (پولادی، ۱۳۸۴: ۲۲۶ و ۲۲۷)

علاوه بر بازنویسی، می‌توان با استفاده از شیوهٔ «رؤیا و خواب که یکی از شیوه‌های فانتزی‌سازی است»، داستان را بازآفرینی کرد. (جلالی، ۱۳۹۲: ۴۵) به عنوان نمونه، کودکی در هنگام خواندن داستان پرواز انسان‌های نخستین، به خواب می‌رود و در عالم خواب به قلمرو فرمانروایی کیکاووس پا می‌گذارد. او پس از گشت و گذار، خسته و گرسنه می‌شود و می-خواهد به زمان خود برگردد؛ امّا هیچ وسیلهٔ نقلیه‌ای برای خارج شدن او از سرزمین کیکاووس وجود ندارد. کیکاووس برای حلّ مشکل کودک و عملی کردن آرزوی دیرینهٔ

خود یعنی دست یافتن به قلمرو آسمان، تصمیم می‌گیرد وسیله‌ای برای پرواز بسازد و ادامهٔ ماجرا.

۲-۵- بررسی عنصر اسطوره‌ای جادوگر در داستان برای ارائه به کودک

از دیگر شخصیت‌های اسطوره‌ای شاهنامه، زن جادو۲است که در خوان چهارم، در هیأت زیبارویی بر رستم ظاهر می-شود. رستم با شادی، جامی شراب به او می‌دهد و نام خداوند را بر زبان می‌آورد. زن جادو از شنیدن نام یزدان، تیره و سیاه می‌شود. آنگاه رستم به کمند می‌گیردش و با شمشیر، دو نیمه‌اش می‌کند.

بپرسید و گفتش چه چیزی بگوی
بدان گونه کت هست بنمای روی

یکی گنده پیری شد اندر کمند
پر آژنگ و نیرنگ و بند و گزند

(فردوسی، ۱۳۸۹: ۱۴۱)

تغییر چهره زن جادو به واسطهٔ شنیدن نام یزدان، موضوعی تحلیلی است که اقتباس‌کننده می‌تواند این داستان را برای گروهٔ سنّی ۱۰ تا ۱۲ سال به شیوهٔ بازنویسی، مناسب‌سازی کند. زیرا در این سن «کودک قادر است به تفکر انتزاعی بپردازد و مفاهیم مجرد را کم کم درک کند.» (پولادی، ۱۳۸۴: ۱۷۷)

بر اساس نظر دونا و ساندرا نورتون، ممکن است کودکان ۷ تا ۹ ساله، از خطرها و موقعیت‌های دور از واقعیت و نامحتمل مانند روح و جادوگر به شدّت بترسند. امّا (نورتون، ۱۳۸۲، ۱: ۲۸) به نظر می‌رسد که اگر اقتباس کننده بتواند چنین شخصیت‌های داستانی را متناسب با خیال‌گرایی خود کودکان ارائه دهد، سبب ترس آنها نشود. تحقیقاتی که جوآن کنتور در این زمینه به عمل آورد، دالّ بر این مدّعاست. جو آن کنتور و همکارانش می‌خواستند پیش بینی کنند که کدام یک از محرّک‌های تلویزیونی می‌تواند باعث ترس در کودکان پیش دبستانی و دبستانی شود. «آنان انتظار داشتند که تغییر شکل فیزیکی مثل تغییر از یک مرد به هیولایی سبز رنگ، کودکان پیش دبستانی را بترساند؛ زیرا اینگونه کودکان هنوز نمی‌دانند که واقعیت با تغییر در ظاهر تغییر نمی‌کند. برعکس، انتظار نمی‌رفت که کودکان دبستانی از دیدن آن وضعیت بترسند. واکنش کودکان، پیش‌بینی آنان را تأیید کرد. پس هر چقدر که کودکان بزرگتر شوند، محرّک‌هایی که باعث بروز عواطف می‌شود نیز تغییر می‌کند.» (ماسن و دیگران، ۱۳۹۳: ۴۵۷)

داستان رویارویی رستم با زن جادو علاوه بر بازنویسی، قابلیت آن را دارد که با ورود به

دنیای فانتزی، بازآفرینی شود. بازآفرینی می‌تواند بر اساس ذوق ادبی و هنر و سلیقهٔ خود، به زن جادو، هویتی جدید ببخشد. مثلاً جادوگر در اثر جدید، با شنیدن قصهٔ درد و رنج رستم، بر او مهربان شده و به کمک نیروی جادویی‌اش، یار و مددکار او در پیمودن راهٔ پر مشقّت هفت خوان می‌شود و اتّفاقات خوبی را رقم می‌زند.

«جادوگران یکی از شخصیت‌های کلیدی در فانتزی‌ها هستند. این گروه از شخصیت‌ها، بازمانده و عامل تفکّر جادویی هستند. حضور آن‌ها در فانتزی‌ها نیز شباهت زیادی به زندگی واقعیشان دارد.» (محمدی، ۱۳۷۸: ۲۹۵) این حضور به دو شکل است: یا به شکل سنّتی که شبیه حضور جادوگران در افسانه‌های کهن است و یا اینکه به شکل نو و ابداعی حضور دارند. (همان، ۲۹۷)

در هفت‌خوان اسفندیار نیز با زن جادو روبه رو می‌شویم. اسفندیار او را به کمک زنجیری پولادین که زرتشت آن را از بهشت برای گشتاسب ارمغان آورده بود، به دام می‌اندازد. جادوگر ابتدا به شکل شیر در می‌آید؛امّا با تهدید اسفندیار، صورت اصلی خود را نشان می‌دهد و زالی زشت اندام می‌گردد.«ظاهراً رویین تنی اسفندیار، به برکت همین زنجیر است و سخن فردوسی نیز بر درستی این پندار گواه است.» (سرّامی، ۱۳۹۲: ۱۰۱۶)

یکی نغز پولاد زنجیر داشت
نهان کرده از جادو آژیر داشت

به بازوش در بسته بد زردهشت
به گشتاسب آورده بود از بهشت

بدان آهن از جان اسفندیار
نبردی گمانی به بد روزگار

(فردوسی، ۱۳۸۹: ۶۹۴)

اشیایی مثل زنجیر اسفندیار، مهره‌ای نورانی که اسکندر و خضر با کمک آنها در ظلمات به دنبال آب حیات بودند، (ر.ک.فردوسی،۱۳۸۹: ۸۳۶) جام جهان‌بینی که کیخسرو به وسیله آن توانست اسارتگاه بیژن در توران را بیابد،(همان، ۴۵۲) جزء اشیاء جادویی شاهنامه هستند که قهرمانان به یاری آنها بر مشکلات فائق می‌آمدند. وجود چنین اشیاء جادویی در داستان به تخیّلی شدن آن کمک می‌کند و انگیزه‌ای می‌شود برای اقتباس کننده تا از این عناصر در خلق اثر جدید برای کودکان بهره بگیرد.«این قصّه‌های شگفت‌انگیز با عوامل فراواقعی و رویدادهای اعجاب آور، کودک را به دنیایی دعوت می‌کنند که در آن می‌توان به

همه خواسته‌ها و آرزوها جامه عمل پوشاند»؛(قزل ایاغ، ۱۳۹۲: ۱۴۴) «آرزو و میلِ داشتن نیرویی که در هنگامه خطر و ناامنی انسان را در محافظت بگیرد یا آنچه که انسان ندارد، در اختیارش قرار دهد.» (محمدی، ۱۳۷۸: ۳۹)

داستان خوان چهارم اسفندیار علاوه بر جنبهٔ تخیّلی و سرگرمی، از نظر درون مایهٔ اخلاقی و دینی نیز دارای اهمیت است. اسفندیار پس از غلبه بر جادوگر، سجدهٔ شکر به جا می‌آورد. او خدا ترس است و پیروزی و موفّقیت خود را از سوی خدا می‌داند.

جهانجوی پیش جهان آفرین
بمالید چندی رخ اندر زمین

(فردوسی، ۱۳۸۹: ۶۹۵)

خوب است کودکان بیاموزند که خدا را به خاطر آنچه که به آنها اعطا کرده شکر بگویند. در واقع، سپاسگزاری باعث ایجاد قناعت در کودکان خواهد شد. (یاب، ۱۳۸۶: ۴۵) لازم است نویسندگان کودک در ارائه داستان‌های اخلاقی و دینی، به این نکته توجّه داشته باشند که کودک را رو در رو با اندیشه‌ای جبری و بسته‌بندی شده قرار ندهند. بلکه پسندیده است که چنین مفاهیمی در معرض شناخت کودک قرار گیرد تا آنگاه که به گزینش و درونی کردن ارزش‌ها می‌پردازد، از آنها نیز آگاه شده باشد. (قزل ایاغ، ۱۳۹۳: ۲۵۲ و ۲۵۳)

۳ـ نتیجه‌گیری

یکی از سرگرمی‌های کودکان، شنیدن و خواندن داستان‌های تخیّلی است. با اینکه کودک خود به خیال‌پردازی روی می‌آورد، امّا نیازمند تمرین است تا قدرت تخیّلش را پرورش دهد. داستان‌های اسطوره‌ای شاهنامه با شخصیت‌ها و عوامل فراواقعی و رویدادهای اعجاب‌آورشان می‌توانند سبب پرورش نیروی تخیّل و تصوّر و قدرت ذهنی کودک شوند و علاوه بر سرگرمی، موجب آشنایی او با میراث گذشته و تکوین هویت فرهنگی گردند. امّا لازم است که اقتباس‌کنندگان در ارائه داستان‌های اسطوره‌ای، بسیار محتاط عمل کنند و با آگاهی از نیازهای ذهنی،عاطفی،آموزشی و تربیتی کودکان، اینگونه داستان‌ها را متناسب با خیال‌گرایی کودکان ارائه دهند.زیرا در داستان‌های اسطوره‌ای شاهنامه،علاوه بر آمد و شدِ موجودات خیالیِ بی‌آزار، با شخصیت‌هایی خوف‌انگیز همچون دیو، شیطان، جادوگر و اژدها مواجه هستیم که می‌توانند باعث هراس کودکان شوند ودر ذهن آنها اثر منفی بگذارند. برای حلّ چنین مشکلی می‌توان از طریق جابجایی، افزایش، کاهش، تبدیل و تأویل عناصر قصّه‌های تخیّلی و همچنین با بهره‌گیری از تصاویر کودکانه و کارتونیِ این موجودات خیالی، اثر جدیدی را به کودکان ارائه داد؛ به طوری که کودک نه تنها دچار ترس نشود بلکه از

خواندن چنین داستان‌هایی لذّت ببرد و از فواید تعلیمی و تربیتی نهفته در داستان‌های قومی بهره‌مند شود.

پی‌نوشت

۱- اقتباس یا بازنگاری یعنی نوشتن اثری از روی اثر دیگر. (میرصادقی،۱۳۹۵: ۲۶) این پیش اثر می‌تواند هر نوع متن مکتوب،مصوّر، یا هر آنچه که در فرهنگ شفاهی منقول قرار گرفته و در جریان خلق دوباره از آن استفاده می‌شود، باشد. (جلالی،۱۳۹۲، ۳۶)

۲- ذبیح‌الله صفا معتقد است که زن جادو در هفت خوان رستم و اسفندیار، انسانی است که به کار زشت ساحری دست زده است؛ امّا در (صفا،۱۳۸۷: ۲۵۲) شاهنامه چاپ مسکو، زن جادو، اهریمن معرّفی شده است.

ندانست کو جادوی ریمنست　　نهفته برنگ اندر اهریمنست

(فردوسی، ۱۳۸۹: ۱۴۱)

منابع

۱ـ آموزگار،ژاله. (۱۳۹۳). **تاریخ اساطیری ایران**، تهران:سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها.

۲ـ پایور، جعفر. (۱۳۸۰). **شیخ در بوته**: چگونگی روش‌های بازنویسی و بازآفرینی و ترجمه و بازپرداخت در آثار ادبی، تهران: اشراقیه.

۳ـ پایور، جعفر. (۱۳۸۸). **بازنویسی و بازآفرینی در ادبیات**،به کوشش فروغ الزمان جمالی،تهران: کتابدار.

۴ـ پولادی،کمال. (۱۳۸۴). **بنیادهای ادبیات کودک**،تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

۵ـ جلالی، مریم. (۱۳۹۲). **شاخص‌های اقتباس در ادبیات کودک و نوجوان**، تهران: طراوت.

۶ـ سرّامی، قدمعلی. (۱۳۹۲). **از رنگ گل تا رنج خار: شکل‌شناسی داستان‌های شاهنامه**، تهران: علمی و فرهنگی.

۷ـ شعاری نژاد، علی اکبر. (۱۳۹۲). **روانشناسی رشد**، تهران: اطلاعات.

۸ـ شکرانه، اسدالله. (۱۳۹۲). **درآمدی بر بازنویسی و بازآفرینی**، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

۹ـ شمیسا،سیروس. (۱۳۹۳). **بیان**، تهران: میترا.

۱۰ـ صفا،ذبیح الله. (۱۳۸۷). **حماسه سرایی در ایران**، تهران:فردوس.

۱۱ـ علوی، سهیلا. (۱۳۸۲). **تأملی دیگر در ادبیات کودک و نوجوان**، تهران: یادواره کتاب.

۱۲ـ فتاحی، حسین. (۱۳۸۹) **قصه‌های تصویری از شاهنامه** (رستم و دیو سفید)، تهران: قدیانی

۱۳ـ فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۸۹) **شاهنامه فردوسی** (متن کامل) بر اساس چاپ مسکو، به کوشش سعید حمیدیان، تهران: قطره.

۱۴ـ قزل ایاغ، ثریا. (۱۳۹۳). **ادبیات کودکان و نوجوانان و ترویج خواندن**، تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها.

۱۵ـ کریمی، عبدالعظیم. (۱۳۸۳). **کودکی بازیافته**: روزنه‌ای به سوی پاکی، تهران: عابد.

۱۶ـ ماسن، پاول هنری و کیگان، جروم و کارول هوستون، آلتا و کانجر، جان چین وی. (۱۳۹۳). **رشد و شخصیت کودک**، ترجمه مهشید یاسایی، تهران: ماد.

۱۷ـ محمدبیگی، ناهید. (۱۳۸۹). **رازکاوی ادبیات کودک و نوجوان**: تحلیل محتوایی کتاب کودک، تهران: ترفند.

۱۸ـ محمدی، محمد. (۱۳۷۸). **فانتزی در ادبیات کودکان**، تهران: روزگار.

۱۹ـ نورتون، دونا و نورتون، ساندرا. (۱۳۸۲). **شناخت ادبیات کودکان**: گونه‌ها و کاربردها از روزن چشم کودک، ج ۱، ترجمه منصوره راعی، ثریاقزل ایاغ، رضی هیرمندی، ابراهیم اقلیدی، حسین ابراهیمی، زهره قایینی، محمدهادی محمدی،تهران: قلمرو.

۲۰ـ واحد دوست، مهوش. (۱۳۸۷). **نهادینه‌های اساطیری در شاهنامه فردوسی**، تهران: سروش.

۲۱ـ هینلز،جان. (۱۳۹۱). **شناخت اساطیر ایران**، ترجمه ژاله آموزگار و احمد تفضّلی، تهران: چشمه.

۲۲ـ یاب، ایریس. (۱۳۸۶). **کلیدهای آموختن به کودکان درباره خدا**، ترجمه مسعود حاجی زاده، تهران: صابرین.

منابع لاتین

1- Johnson, C.N. Harris, P.L. (1994). Magic: special but not excluded. British Journal of Developmental Psychology,12,35-51.

دو فصل‌نامه‌ی علمی-پژوهشی زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد فسا
س۱۱، ش۱ (پیاپی ۲۲)، بهار و تابستان ۱۳۹۹

استعاره مفهومی تجارت در برخی غزل‌های حافظ

فاطمه فقیه‌زاده
کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه بوعلی سینا، همدان، ایران
دکتر مهدی قائمی (نویسنده‌ی مسئول)
استاد گروه زبان و ادبیات عرب، دانشگاه بوعلی سینا، همدان، ایران

چکیده

حافظ از استعاره‌های تخیلی نو در مفهوم‌سازیِ عشق بسیار بهره برده است هدف این مقاله بررسی استعاره مفهومی تجارت در نمونه ۱۳۰ غزل از غزلیات حافظ است ابتدا به تعریفی از استعاره مفهومی و انواع آن پرداخته و پس از مرور ادبیات نظریه معاصر استعاره و مؤلفه‌های تحلیل استعاره در این نظریه، استعاره مفهومی «تجارت» در غزلیات برگزیده را مشخص نموده‌ایم از رهگذر بررسی این غزلیات درمی‌یابیم که نظریه معاصر ادعا می‌کند نظام ادراکی انسان اساساً سرشت استعاری دارد و استعاره به شکل ناخودآگاه و غیراختیاری، در زندگی روزمره‌ی انسان به کار می‌رود. استعاره مفهومی، فرهنگ بنیاد است و در شکل‌گیری استعاره‌ها توجه به عناصر و بار معنایی فرهنگی واژه‌ها، ضروری است. مقاله حاضر در پی آن بود که استعاره مفهومی «تجارت» را در نمونه ۱۳۰ غزل از غزلیات حافظ بکاود و بر این اساس پی بردیم که حافظ شخصیتی درونگراست وی از مفاهیم زیادی بعنوان حوزه مبدأ و مقصد در اشعارش استفاده کرده است تا بتواند به کمک آن‌ها فقط یک مفهوم را نشان دهد و در حوزه مفهومی تجارت نیز مقاصدی چون، عشق، زهد، سخن، زندگی و.... نشان داده شده‌اند و بسامد استعاره مفهومی در رابطه با عشق در این حوزه بیشتر است و عشق را در تناظر با ساختار تجارت قرار داده است تا فهم آن برای مخاطب ملموس‌تر باشد.

واژگان کلیدی: استعاره مفهومی، حافظ، غزل ،کلان استعاره، تجارت

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۸/۲/۱۲
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۹/۴/۳

Email: h.hafez77@yahoo.com

۱- مقدمه

طبق آنچه که لیکاف و جانسون مطرح کردند؛ نظریه استعاره مفهومی یکی از بنیادی‌ترین نظریه‌های علوم شناختی و زبان‌شناسی شناختی است که به استعاره جایگاهی ویژه در ساختاربندی تفکر و شناخت انسان می‌دهد. رویکرد مفهومی یا شناختی به استعاره، مبتنی بر تز شناخت جسمیت یافته است که نقش جسم و تجربه را در شکل‌دهی به تفکر و معنا، نقشی بنیادین می‌شمارد. در نظریه استعاره مفهومی یک مفهوم که معمولاً ملموس‌تر است و به حوزه مبدأ استعاره متعلق است؛ برای درک مفهومی به کار می‌رود که معمولاً انتزاعی‌تر است و به حوزه هدف استعاره تعلق دارد. هنگامی که پیوندی میان حوزه‌های مبدأ و هدف شکل می‌گیرد. گفته می‌شود که میان حوزه‌های مبدأ و مقصد نگاشت به وجود آمده است. بنابراین طبق این نظریه هنگامی که میان دو حوزه نگاشت برقرار می‌شود، مفاهیم حوزه هدف به طور جزئی به واسطه مفاهیم حوزه مبدأ درک و فهمیده می‌شوند. در نظریه استعاره مفهومی دو اصل مفروض است که یکی از آن‌ها ثانوی بودن نقش استعاره‌های زبانی نسبت به استعاره‌های مفهومی یا ذهنی می‌باشد (لیکاف و جانسون،۲۰۰۳:ص۲۷۲). در واقع در این نظریه نقش استعاره‌های زبانی نسبت به استعاره‌های مفهومی نقش ثانوی-تری دارد. از آنجایی که منشأ شکل‌گیری استعاره‌های مفهومی مستقل از زبان است. داده‌های زبانی حکم سرنخ‌هایی را دارند که به وسیله آن‌ها ماهیت مفهوم‌سازی در سامانه شناختی انسان مشخص می‌شود. استعاره خیال انگیزترین و هنری‌ترین مبحث دانش بیان است و برخی از منتقدان آن را ملکه تشبیهات مجازی خوانده‌اند. به نظر ارسطو ، از هر دیدگاه که به استعاره بنگریم، آن را بزرگترین ابزار هنری شاعران می‌یابیم؛ زیرا استعاره محصول درون‌بینی و ژرف‌نگری شاعر است، و همین امر سبب می‌شود که شاعر در میان أشیایی که به ظاهر هیچ مشابهتی با یکدیگر ندارند، مشابهت‌هایی کشف کند. نظر ارسطو در دو نکته خلاصه شده است: نخست اینکه استعاره بر پایه اصول تشبیه استوار است. دوم اینکه استعاره بیشتر القای سبک بیان و توجه به جنبه‌های زیباشناختی است. بر پایه نظریه استعاره شناختی، زبان عادی و ادبی در مفهوم‌سازی مفاهیم از جهاتی شبیه به هم و از جهاتی با هم متفاوتند. بنابراین استعاره نوعی مجاز و مقوله‌ای ذهنی است برخلاف نظریه سنتی که استعاره را پدیده‌ای ادبی می‌دانستند. غزلیات حافظ بیشتر از جنس احساسات هستند و زبانشناسی شناختی یکی از رویکردهایی است که می‌توان بر اساس آن تحلیلی از احساسات ارائه داد. این مقاله بر آن است تا ابتدا، تعریفی از استعاره مفهومی و انواع آن

ارائه دهد، سپس استعاره مفهومی «تجارت» را در نمونه ۱۳۰ غزل از غزلیات حافظ بکاود تا مشخص شود بسامد این استعاره در این غزلیات چقدر است و اینکه استفاده از این استعاره از سوی شاعر با چه نگرشی صورت گرفته است. از مکاتب بسیار جدیدی که به مسأله‌ی استعاره پرداخته است، مکتب زبان‌شناسان شناختی است. در این دیدگاه استعاره یک فرآیند ذهنی- زبانی است. آنان استعاره را به صورت موضوعی، در حافظه‌ی معنایی تحلیل می‌کنند. یعنی واژه‌های استعاری بر پایه‌ی بازیابی اطلاعات موجود در حافظه دراز مدت تداعی می‌گردد. این نظام هرگونه فهم و بیان مفاهیمِ انتزاعی در قالب مفاهیمِ ملموس‌تر را کاربردی استعاری می‌داند و ما در این مقاله برآنیم که استعاره مفهومی تجارت را در نمونه‌ای از غزلیات حافظ بکاویم و مشخص کنیم که بسامد کدام حوزه مقصد در کدام نوع و با چه نگرشی از جانب شاعر بیشتر به کار برده شده است و استعاره تجارت را در تناظر با چه ابعادی قرار داده است. اطلاعات این پژوهش بر اساس شیوه اسنادی کتابخانه‌ای انجام گرفته است. انواع صورخیال از آغاز شعرِ دری تاکنون هماره مورد توجه بزرگان شعر و ادب فارسی بوده است و در زمینه استعاره در شعر و ادب پژوهش‌هایی صورت گرفته است که از آن جمله می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

لیکاف و جانسون عبارات استعاری متعارف در زبان انگلیسی را مورد بررسی قرار داده‌اند و استعاره‌های مفهومی نهفته در آنها را استخراج کرده‌اند. آنها در بررسی استعاره‌های مفهومی به طور مشخص ذکر نکرده‌اند که مثال‌های زبانی خود را از چه منبعی و با چه روش شناسی نظام‌مندی گردآوری کرده‌اند برخی از پژوهشگران زبان برای مطالعه استعاره‌های مفهومی در بافت اصیل زبانی از روش پیکره‌ای استفاده کرده‌اند که نتایج این پژوهش‌ها گاهی در چارچوب نظریه استعاره مفهومی به طور کامل قابل تبیین نیستند. پژوهش‌های انجام شده روی استعاره‌های مفهومی در زبان فارسی بیشتر به صورت توصیفی تطبیقی هستند و روی طیف وسیعی از انواع متون، نظیر متون مذهبی، شعر، سیاسی و مطبوعاتی و زبان روزمره انجام شده‌اند. بیشتر این پژوهش‌ها با بررسی متون فارسی و شناسایی عبارات استعاری، وجود استعاره‌های مفهومی درعبارات زبان فارسی و واقعیت جهان شمولی آن را تأیید کرده‌اند. برای نمونه یوسفی راد(۱۳۸۲) استعاره مفهومی زمان به مثابه مکان را در زبان فارسی بررسی کرده است و در همین زمینه در اشعار حافظ نیز پژوهش‌هایی صورت گرفته است که از آن جمله: جلیلی تقویان، مصطفی.(۱۳۹۳). حافظ و استعاره‌های مرده درباره عشق، مقاله، سمت: ۱۹۲-۱۸۶؛ که نویسنده با استفاده از نظریه

استعاره مفهومی نوآوری‌ها و خلاقیت‌های حافظ در مفهوم‌سازی عشق را بررسی کرده است و بر آن است که خلاقیت استعاری در مفهوم‌سازی عشق با دو دسته از استعاره‌های مفهومی عشق پیوند دارد یکی استعاره‌های قراردادی و دیگری استعاره‌هایی که در بدو امر خلاقانه و بدیع هستند.

و نمونه‌های دیگر در این باب:

- صادقی، حسین، شیروانی، جواد.(۱۳۹۵). بررسی انواع استعاره در غزلیات حافظ شیرازی بر مبنای زبانشناسی-شناختی، مقاله، علوم ادبی: ۱۸۶-۱۶۳؛ که با استفاده از رویکرد زبان‌شناختی شناختی به بررسی انواع استعاره در غزلیات حافظ شیرازی پرداخته شده است.

- غیاثیان، مریم. (۱۳۹۲). بررسی خلاقیت‌های شعری حافظ در مفهوم‌سازی عشق، مقاله، علمی پژوهشی: ۸۲-۵۹؛ عشق در زبان حافظ مانند زبان‌های دیگر و مانند زبان فارسی از مفاهیم آتش، مستی، سفر و غیره به عنوان حوزه مبدأ کمک می‌گیرد آنچه باعث می‌شود زبان شعر، از زبان عادی متمایز شود، کاربرد خلاقانه مفهوم‌سازی‌های استعاری، جاندارپنداری، استعاره‌های تصویری و مجاز مفهومی باشد.

- باقری خلیلی، علی اکبر.(۱۳۹۳). بررسی و مقایسه انواع طرح‌واره‌های تصویریِ غزلیات سعدی و حافظ، پایان نامه، دانشگاه مازندران؛ طرح‌واره‌ها به سه گروه: حجمی، حرکتی، قدرتی می‌باشد. این رساله به بررسی و مقایسه‌ی این سه طرح‌واره در یک چهارم از غزلیات سعدی و حافظ پرداخته است و چون در این دیدگاه، زبان وسیله‌ی شناخت است، کوشیده تا با بررسی چگونگی کاربرد این طرح‌واره‌ها، به شناخت بهتری از شخصیت فردی و اجتماعی این دو شاعر دست یابد.

۲- بحث و بررسی

استعاره مفهومی به کارگرفتن یک حوزه مفهومی آشناتر و ملموس‌تر برای درک حوزه‌ای اغلب انتزاعی است. یعنی یک حوزه مفهومی را در چهارچوب یک حوزه مفهومی دیگر درک کنیم «انسان‌ها برای درک مفهوم‌های نو، ناشناخته‌تر و اغلب انتزاعی‌تر، ناخداگاه در پی جستن شباهتی میان آن مفهوم و مفهومی مأنوس‌تر ، ملموس‌تر و غالباً حسی-حرکتی هستند تا این شباهت به درک مفهوم نو کمک کند. ما مفهوم بحث را با استعاره مفهومی جنگ در می‌یابیم و مفهوم شدت و ضعف رابطه‌های انسانی را با گرما و سرما» (لیکاف و جانسون،۲۰۰۳: ۱۹۷-۵). این نوع خاص از ادراک که حاصل شباهت بین دو حوزه ا دو

مفهوم در تجربیات مشترک بشر است همان استعاره مفهومی است که لیکاف و جانسون گمان می‌کنند حجم وسیعی از ادراک انسان را سامان می‌دهد «استعاره مفهومی در اصل فهم و تجزیه چیزی در إصطلاحات و عبارات چیز دیگر است» (همان: ۵-۶). لیکاف و جانسون مجموعه‌ای را که دارای مفهومی عینی‌تر و متعارف‌تر است، قلمرو مبدأ یا منبع و مجموعه دیگر را که دارای مفاهیم انتزاعی و ذهنی‌تر است، قلمرو مقصد یا هدف می‌خوانند. استعاره‌هایی که با آن‌ها زندگی می‌کنیم (metaphors we live by) نام کتابی است که توسط جورج لیکاف و مارک جانسون نگاشته شده است در این کتاب به صورت جدی به استعاره مفهومی پرداخته می‌شود همان طور که بیان شد استعاره عبارت است از درک یک حوزه مفهومی در قالب حوزه مفهومی دیگر. زندگی به مثابه سفر، فکر به مثابه غذا و از این قبیل استعارات همگی نمونه‌هایی هستندکه در فکر وزبان ما جاری‌اند. «به عبارت ساده‌تر طبق نظریه معاصر استعاره می‌تواند چنین باشد: حوزه مفهومی الف همان حوزه مفهومی ب است، که به آن استعاره مفهومی گفته می‌شود. یک استعاره مفهومی از دو حوزه‌ی مفهومی تشکیل می‌شود که در آن یک حوزه در چارچوب حوزه‌ی دیگر درک می‌شود و هر حوزه مفهومی، مجموعه منسجمی از تجربیات است. از این‌رو مثلاً ما به پشتوانه مجموعه دانش منسجمی که درباره سفر در اختیار داریم، برای درک مفهوم زندگی از آن بهره می‌بریم. استعاره زبانی یا عبارات زبانی استعاری، واژه‌ها یا عبارت‌هایی هستند که خاستگاهشان، زبان یا اصطلاحات حوزه مفهومی عینی‌تری(یعنی حوزه مفهومی ب) است، بنابراین عباراتی مانند :

۱- من در زندگی همان جایی هستم که می‌خواستم باشم

۲- در زندگی سر دوراهی قرار گرفته‌ام.

عباراتی مشابه اینها همگی عبارات زبانی استعاری هستند، و استعاره مفهومی متناظر با آنها استعاره زندگی سفر است نام دارد. گرچه چنین چینش واژگانی در زبان رخ نمی‌دهد، اما این جملات استعاری، زیر ساخت مفهومی تمام عبارات استعاری را تشکیل می‌دهند. این دو حوزه در استعاره‌های مفهومی، نام‌های خاصی دارند. آن حوزه مفهومی که ما از آن، عبارات استعاری را استخراج می‌کنیم تا حوزه مفهومی دیگری را درک کنیم، حوزه مبدأ و آن حوزه مفهومی را که بدین روش درک می‌شود. حوزه مقصد می‌نامیم. حوزه مقصد حوزه‌ای است که ما سعی می‌کنیم به واسطه‌ی کاربرد حوزه مبدأ، آن را درک کنیم. مثلاً وقتی گفته می‌شود فکر به مثابه غذا بنابراین در این مثال: فکر مقصد می‌باشد، در حالی که

غذا مبداً است. البته برای اینکه بتوانیم وجود استعاره‌های مفهومی را نشان دهیم، لازم است بدانیم کدام استعاره‌های زبانی به وجود آنها ارجاع می‌دهند» (پور ابراهیم، ۱۳۹۳: ۱۴-۲۶).

۲-۱-۱- انواع استعاره مفهومی:

لیکاف و جانسون دو اصل را در نظریه خود درباره استعاره بیان کردند: «۱- استعاره اصولاً پدیده‌ای زبانی نیست؛ بلکه در نظام مفهومی ذهن انسان ریشه دارد» (لیکاف و جانسون،۲۰۰۳: ۱۲).

لیکاف و جانسون استعاره مفهومی را به سه دسته اصلیِ استعاره‌های جهتی، استعاره‌های هستی‌شناختی، و استعاره-های ساختاری تقسیم کردند؛ که استعاره هستی‌شناختی سطوح دیگری، چون پدیده‌ای، تشخیصی و ظرفی را نیز تحت کنترل خود داشته است. «در واقع هر استعاره تازه‌ای که تولید شود، در سایه بنیاد هستی‌شناختی قرار می-گرفت» (همان: ۴۹).

۲-۱-۲- استعاره جهتی:

استعاره‌های وضعی یا جهتی استعاره‌هایی هستند که عمدتاً مفاهیم را بر اساس جهت‌گیری فضایی، مانند بالا، پایین، عقب، جلو، دور، نزدیک و...سازماندهی و مفهومی می‌کنند. به عبارتی، بدن انسان نقطه صفر فضایی است و جهات نسبت به بدن انسان تعیین می‌شوند (لیکاف،ترنر،۱۹۸۹: ۹۹). لیکاف و جانسون برای این نوع استعاره نمونه‌های زیر را ارائه می‌کنند:

- شادی بالاست؛ اندوه پایین است.
- تسلط و قدرت بالاست؛ مقهور و ضعیف بودن پایین است.
- خوب بالاست؛ بد پایین است، یا بیشتر بالاست؛ کمتر پایین است.

۲-۱-۳- استعاره هستی شناختی:

استعاره‌های هستی شناختی، شیوه‌هایی از دیدن مفاهیم نامحسوس مانند احساسات(عشق،شادی)، فعالیت‌ها و عقاید(ایده‌ها و باورها مثل رؤیت خدا) را به مثابه یک هستی یا جوهر فراهم می‌سازند. دامنه این استعاره‌ها بسیار گسترده است، چرا که استعاره‌های هستی شناختی را برای درک رویدادها، کنش‌ها، فعالیت‌ها و حالات به کار می‌بریم، و به ترتیب آنها را به مثابه أشیاء ، مواد و ظروف، مفهومی و تصویری می‌کنیم (لیکاف و جانسون،۱۹۸۹: ۵۰). این نوع از استعاره در واقع نحوه نگرش ما به رویدادها، فعالیت‌ها، هیجان‌ها و انگاره‌ها و...به صورت یک موجود یا جسم است در این بیان مفاهیمی چون خیال، فکر، ذهن، حافظه، اراده و...اهمیت می‌یابند (کریمی و علامی،۱۳۹۲:۱۵۰).

در واقع تجربه‌ی مستقیم أشیای مادی و فیزیکی سبب می‌شود انسان بسیاری از مفاهیم مجرد، انتزاعی و ناشناخته را بر اساس أشیای شناخته شده مفهوم‌سازی کند (لیکاف و جانسون،۱۹۸۹: ۵۰) استعاره‌های هستی شناختی بیشتر برای بیان تجربیات انتزاعی و مبهم نظیر ترس، خشم و...به کار می‌روند. «آنقدر احساس خستگی در من پیدا نشده بود» (هدایت،۱۳۱۵: ۲۱)

۲-۱-۴- استعاره ساختاری:

لیکاف و جانسون، اساس استعاره ساختاری را سامان‌دهی یک مفهوم در چارچوب مفهومی دیگر می‌دانند و برآن‌اند که؛ اکثر استعاره‌های گزاره‌ای از این نوع هستند. بدین ترتیب ما بر پایه استعاره ساختاری «مباحثه، جنگ است» را مفهومی و قابل درک می کنیم:

- ادعای تو غیر قابل دفاع است.
- او به نقاط ضعف استدلالم حمله کرد.
- استدلالش را درهم کوبیدم.

درباره این نوع استعاره، به دو ویژگی سامان‌دهی و برجسته‌سازی و پنهان کردن قسمت‌هایی از مفاهیم اشاره می‌کنند وقتی که ما عبارات زبانشناختی استعاری را برای مطالعه طبیعت مفاهیم استعاری و به دست آوردن فهم ماهیت استعاری فعالیت‌های‌مان به کار می‌بریم. این ویژگی استعاری را می‌توان مشخصاً با عنوان سامان‌یافتگی بیان کرد (لیکاف و جانسن،۱۹۸۹: ۷).

۲-۲- بسامد استعاره مفهوی تجارت در ۱۳۰ غزل حافظ:

در این قسمت ما غزل‌های حافظ را بررسی و نمونه ۱۳۰ غزل از غزلیاتش را برگزیده و بسامد استعاره مفهومی تجارت را در آنها مشخص نمودیم که، این استعاره با سی و پنج بار تکرار در کل این غزلیات یافت شد؛ که شماره این غزل‌ها طبق دیوان حافظ نسخه دکتر قاسم غنی و محمد قزوینی به شرح زیرند:

(۱)،(۲)،(۳)،(۴)،(۵)،(۶)،(۷)،(۸)،(۹)،(۱۰)،(۱۱)،(۱۲)،(۱۳)،(۱۴)،(۱۵)،(۱۶)،(۱۷)،
(۱۸)،(۱۹)،(۲۰)،(۲۱)،(۲۲)،(۲۳)،(۲۴)،(۲۵)،(۲۶)،(۲۷)،(۲۸)،(۲۹)،(۳۰)،(۳۱)،(۳۲)،
۳۳)،(۳۴)،(۳۵)،(۳۶)،(۳۷)،(۳۸)،(۳۹)،(۴۰)،(۴۱)،(۴۲)،(۴۳)،(۴۴)،(۴۵)،(۴۶)،(۴۷)،(۴
۸)،(۴۹)،(۵۰)،(۵۱)،(۵۲)،(۵۳)،(۵۴)،(۵۵)،(۵۶)،(۵۷)،(۵۸)،(۵۹)،(۶۰)،(۶۱)،(۶۲)،(۶۳
)،(۶۴)،(۶۵)،(۶۶)،(۶۷)،(۶۸)،(۶۹)،(۷۰)،(۷۱)،(۷۲)،(۷۳)،(۷۴)،(۷۵)،(۷۶)،(۷۷)،(۷۸)،
(۷۹)،(۹۰)،(۹۱)،(۹۲)،(۹۳)،(۹۴)،(۹۵)،(۹۶)،(۹۷)،(۹۸)،(۹۹)،(۱۰۰)،(۱۰۱)،(۱۰۲)،(۱
۰۳)،(۱۰۴)،(۱۰۵)،(۱۰۶)،(۱۰۷)،(۱۰۸)،(۱۰۹)،(۱۱۰)،(۱۱۱)،(۱۱۲)،(۱۱۳)،(۱۱۴)،(

(۱۱۵)،(۱۱۶)،(۱۱۷)،(۱۱۸)،(۱۱۹)،(۱۲۰)،(۱۲۱)،(۱۲۲)،(۱۲۳)،(۱۲۴)،(۱۲۵)،(۱۲۵)،(۱۲۷)،(۲۱۰)،(۴۳۹)،(۴۵۱).

۲-۳- تحلیل اشعار:

زبان شناسی شناختی یکی از گرایش‌های علم زبان شناسی است که ابزارها و روش‌های مؤثری برای تحلیل متون مختلف به جود آورده است. طبق نظر پژوهشگران دیگر با تغییر زاویه دید استعاره به نظریه مفهومی و معاصر استعاره می توان به حقایقی دست یافت و با گسترش پژوهش‌هایی در این زمینه که متضمن انجام زنجیره‌ای از پژوهش‌های خرد با روش‌های مختلف در زبانشناسی شناختی است از استعارات مفهومی می‌توان برای کشف واقعیت استفاده کرد. حافظ بیش از هر مفهوم دیگر، از عشق سخن می‌گوید و آن را از طریق مبدأهای مختلفی بیان کرده و در تناظر با مفاهیمی زیادی قرار داده است تا این مفهوم انتزاعی ملموس‌تر قابل درک مخاطبان باشد. وجود استعاره‌هایی با یک نگاشت واحد همانطور که بیان شده است؛ می‌تواند به مفهوم اصالت سبک شاعر باشد زیرا که با تمرکز نگاشت استعاری در ذهن فرد، یک نوع پایداری و ذهنیت مشخص در فرد ایجاد می‌شود و این نگرش موجب خلق استعاره‌های همگون و یکسان و مشابه هم می‌شود و به سبک وی یک اصالت و استمرار مشخص می‌دهد و بررسی این استعاره‌ها همچنین می‌تواند بیانگر وجود استعاره‌های بنیادینی باشد که در هر یک معمولاً زنجیره‌ای از استعاره‌ها خلق شده‌اند. مثلاً یک کلان استعاره می‌تواند دارای زیرمجموعه‌های متفاوتی در یک غزل یا در یک مجموعه شعری باشد که در این غزلیات این استعاره‌ها بیشتر بر محور عشق و ریا می‌چرخند. همچنین ممکن است در یک غزل چندین استعاره بنیادین به صورت یکجا ذکر شود یا غزلیاتی باشند که استعاره‌های مفهومی آنها جزء پربسامدترین استعاره‌ها باشند. در این مقاله با استفاده از نظریه شناختی استعاره معاصر، کارکردهای استعاره تجارت و خوشه‌های تصویری مرتبط با آن را در ۱۳۰ غزل حافظ مشخص می‌شود از رهگذر بررسی این غزلیات در می‌یابیم که در نگاه عاشق، عشق و محبت مقوله‌ای خریدنی است و حافظ بر اساس ژرف ساخت این استعاره «عشق، تجارت است» تجارت را به مثابه معشوق، زندگی، سخندانی و... بر می‌شمارد از این میان؛ عشق، تجارتی است که عاشق در آن در پی سودی کلان و رسیدن به کالایی با ارزش به نام معشوق است و البته همانطور که بیان شد، این کلان استعاره برای مقصدهای دیگر از جمله زندگی و.. نیز به کار می‌رود در واقع در این رابطه این معامله گر غدار به خوبی می‌داند که چگونه با طرف مقابل خود به معامله بپردازد.

۲-۴- تجزیه و تحلیل:

این انگاره استعاری که از الگوی ساختاری پیروی می‌کند در بسیاری از شعرهای شاعران وجود دارد و برای تحلیل مفاهیم انتزاعیِ عشق، زندگی و....بستر مناسبی دارد. تجارت و کسب و کار یا مبادله کالا و خدمات از جمله مهمترین نیازهایی بوده که موجب برقراری ارتباط سازنده بین انسان‌ها شده است. انسان‌ها همواره در نقش خریدار و فروشنده و حتی در نظام برده‌داری در جایگاه کالا قرار می‌گرفته‌اند و در واقع به طور کلی می‌توان گفت: انسان‌ها از دیر باز با تجارت و داد و ستد درگیر بوده‌اند و از این رو به وجود آمدن این استعاره ریشه در تاریخ زندگی خود انسان‌ها دارد. پژوهش حاضر پس از مرور ادبیات نظریه معاصر استعاره و مؤلفه‌های تحلیل استعاره در این نظریه و انواع استعاره، حوزه مفهومیِ کلان استعاره تجارت را بررسی می‌کند مهمترین این حوزه‌های مفهومی عبارتند از: «عشق، تجارت است» ، «زندگی، تجارت است»، «دل، کالا است»، «زهد، کالا است» و.....

استعاره مفهومی تجارت

بسامد تکرار این استعاره در غزلیات صد و سیگانه، سی و پنج بار می‌باشد و در هر بیت مفهوم متفاوتی در حوزه مقصد به کار رفته است؛ در مواردی تجارت مستقیماً به خود عشق منسوب شده و در مواردی به متعلقات آن نسبت داده شده است که معمولاً خود کلان استعاره با الگوی استعاره ساختاری ساخته می‌شود؛ دنیا مکانی است که تجارت معنوی در آن صورت می‌گیرد و به گونه‌ای باید گفت: این دنیا تجارت خانه است و در آن سود و زیان باید برد. در رابطه با عشق نیز اینگونه است معشوق کالای با ارزشی است که عاشق آن را حتی با جان معامله می‌کند و سود زندگی را جز در بدست آوردن معشوق نمی‌بیند:

اگر آن ترک شیرازی بدست آرد دل مارا به خال هندویش بخشم سمرقند و بخارا را

(دیوان:۲،ش۳)

در این بیت مفهوم انتزاعی کلان استعاره تجارت و داد و ستد را باتوجه به متعلقات آن به ذهن متبادر می‌کند که در اینجا عشق را به مثابه تجارتی انگاشته است که در آن چیزهایی مبادله می‌شوند. نگاشت این استعاره «عشق، تجارت است» و همینطور دل را به مثابه کالایی در نظر گرفته است که قیمت دارد و چیزی است که عاشق در پی بدست آوردن آن است و یا اینکه آن را به معشوق می‌دهد پس آنچه که در نمونه دوم در اینجا استعاره ساخته است زیر مجموعه‌ای از کلان استعاره نخست است با نگاشت «عشق، کالا است». عشق به مثابه کالای با ارزشی است که نمی-توان بر آن قیمت گذاشت چیزی که عاشق جان خود را در راه آن فدا می‌کند و معشوق بر آن ارزشی نمی‌نهد و در مصرع دوم

سمرقند و بخارا که مکان هستند را استعاره از کالا گرفته است که به معشوق می‌بخشد و نگاشت استعاره «مکان، کالا است» از آن استخراج می‌شود که در خرد استعاره‌ها الگوی هستی شناختی را داریم:

مبدأ	مقصد	استعاره	جنبه‌های برجسته	جنبه‌های پنهان
تجارت	عشق	عشق، تجارت است	مبادله	سود
کالا	دل	دل، کالا است	_____	_____
کالا	مکان	مکان، کالا است	_____	_____

عشق، تجارت است

عشق یک عامل دارای احساس است که اعمالش همان معاملات تجاری است این استعاره محاسبات سود و هزینه دارد در عشق سود است زمانی که به چیز با ارزشی مانند معشوق برسد. این استعاره عشق را به مثابه سود و هزینه کمّی تبدیل می‌نماید و اعمال عشق را در زمینه اقتصاد تعبیر می‌کند و عشق را عملی منفعت جویانه می‌داند کسی که دنبال سود است و آن سود در گرو رسیدن به چیز با ارزشی چون معشوق است. آنچه که در این استعاره در تناظر با یکدیگر قرار گرفته‌اند به این شرح‌اند؛ مبدأ: طرفین معامله، کالا و پول، مشکلات معامله، سود و زیان مقصد: عاشق و معشوق، دل و ناز و عتاب، وجود رقیب، وصال و فراق؛

اگر آن ترک شیرازی بدست آرد دل مارا　　به خال هندویش بخشم سمرقند و بخارا را
(دیوان:۲،ش۳)

دل عالمی بسوزی چو عذار برفروزی　　تو ازین چه سود داری که نمی‌کنی مدارا
(دیوان:۵،ش۶)

من آن نیم که دهم نقد دل به هر شوخی　　در خزانه به مهر تو و نشانه توست
(دیوان:۲۶،ش۳۶)

اگر چه دوست به چیزی نمی‌خرد مارا　　به عالمی نفروشیم مویی از سر دوست
(دیوان:۴۵،ش۶۱)

بر در میخانه رفتن کار یکرنگان بود　　خود فروشان را به کوی میفروشان راه نیست
(دیوان:۵۲،ش۷۰)

چمن حکایت اردیبهشت می‌گویـــد نه عاقل است که نسیه خرید و نقد بهشـت
دیوان:۵۸، ش۷۷)

بیا و سلطنت از ما بخر به مایه‌ی حسن وزین معامله غافل مـشو که حیف خـــوری
(دیوان:۳۲۴)

بی‌وفایی، تجارت است

هر واژه‌ای که جزئی از متعلقات لازم داد و ستد باشد ذهن را به سمت تجارت و معامله سوق می‌دهد و سود و زیان بارزترین این کلماتند. عاشق متحیر است که چه سودی در ناز و عتاب و بیوفایی برای معشوق وجود دارد که مدام به آن می‌پردازد که سود (برای معشوق) در اینجا متناظر با شکست و زیان طرفین معامله (عاشق) می‌باشد؛

دل عالمی بسوزی چو عذار برفروزی تو ازین چه سود داری که نمی‌کنی مدارا
(دیوان: ۵، ش۶)

باده، کالا است

باده که در نظر شاعر از لوازم مبارزه با ریا می‌باشد به مثابه کالایی است که فروخته می‌شود و شاعر می‌گوید اگر مغبچه خود نمایی کند و از اینجا بگذرد و می، بفروشد من نیز خدمتکار میخانه خواهم شد باده متناظر با کالایی است که شاعر می‌خواهد آن را به حراج بگذارد؛

گر چنین جلوه کند مغبچه باده فروش خـاکروب در میخانه کنـم مژگـان را
(یوان:۷،ش۹)

ساقی، تاجر است

مغبچه همان ساقی و معشوق است و در اینجا به مثابه تاجری است که می، می‌فروشد و مستی، تناظرهایی که در این استعاره رخ داده است بدین صورت است که: می، متناسب با کالا و ساقی متناظر با تاجر ، می‌خواران برابر با خریداران و رواج می‌خواری، سود و منفعت تجارت است ؛

گرچنین جلوه کند مغبچه باده فروش خـاکروب در میخانه کنـم مژگـان را
(یوان:۷،ش۹)

معشوق، تاجر است

این استعاره نیز مشابه استعاره قبل است با این تفاوت که در اینجا تاجر معشوق است و خریدار متناظر با خود عاشق می‌شود. حوزه مبدأ: تاجر و مقصد: معشوق است ؛

گرچنین جلوه کند مغبچه باده فروش　　خـاکروب در میخانه کنـم مژگـان را
(یوان:۷،ش۹)

مستوری،کالا است

هیچکس در مقابل چشم معشوق سودی از سلامت نبرد پس بهتر است که کسی اینجا دم از پارسایی نزند؛ پارسایی در اینجا به مثابه کالایی است با ارزش که به نشانه سود نشان داده می‌شود اما شاعر معتقد است که هیچ کس در این معامله سود نکرده است زیرا هیچکس نمی‌تواند از دیدن زیبایی چشم معشوق چشم پوشی کند پس در اینجا پارسایی در تناظر با کالایی دست نیافتنی است ؛

کس بدور نرگست طرفی نبست از عافیت　　به که نفروشند مستوری به مستان شما
(دیوان:۹،ش۱۲)

زهد، کالا است

زهد که از لوازم ریا است در اینجا به مثابه و متناظر با کالایی است که عرضه شده است شاعر معتقد است که نوبت زاهدنمایان به پایان رسید و زمانی فرارسید که عاشقان به عیش و مستی بپردازند به عبارتی دیگر نوبت عرضه کالای عاشقان است؛

نوبه زهدفروشان گران جان بگذشت　　وقت رندی و طرب کردن رندان پیداست
(دیوان:۱۶،ش۲۲)

باده نوشی که درو روی و ریایی نبود　　بهتر از زهد فروشی که درو روی و ریاست
(دیوان:۱۶،ش۲۲)

دل، کالا است

در این استعاره دل به مانند کالایی است که عاشق برای عرضه به نزد معشوق می‌برد و تأکید دارد که دلی که درد عشق دارد ارزشمند است و دلی که اینچنین نیست، مانند سنگ، جزء جمادات است، پس در اینجا معامله در حکم تجارت است و کالای قابل خریداری دل عاشق است. این استعاره نه فقط ویژگی‌های مفهومی یک موجود زنده را دارد بلکه می‌تواند به نیابت انسان اعمالی انجام دهد و گویی دل به مثابه صاحب خویش است و خطاب شاعران به دل فراوان است. تناظر های این استعاره برابر است با: مبدأ:کالا، قیمتی بودن، خریدار، فروشنده؛ مقصد: دل، ارزشمند بودن،معشوق، عاشق ؛

بکن معامله‌ای ویـن دل شکسته بخـر　　که با شکستگی ارزد به صد هزار درست
(دیوان:۲۱،ش۳۰)

من آن نیم که دهم نقد دل به هر شوخی در خـزانه به مهر تـو و نشـانه توسـت
(دیوان:۲۶،ش۳۶)

اگر آن ترک شیرازی بدست آرد دل مارا به خال هندویش بخشم سمرقند و بخارا را
(دیوان:۲،ش۳)

نخوت، کالا است

نخوت و غرور به مثابه کالایی بی‌ارزش انگاشته شده است که توانگران دارند اما شاعر معتقد است که جان و مال اینان در گرو توجه درویشان است. مبدأ: کالا، بی‌ارزش و کم قیمت، فروشنده، خریدار؛ مقصد: غرور، بی‌ارزش و بیهوده بودن، توانگران، درویشان ؛

ای توانگر مفروش اینهمه نخوت که تو را سـر و زر در کنف همت درویشان اسـت
(دیوان:۳۷،ش۵۰)

عظمت، کالا است

عظمت و فخر کالایی است که واعظ که منافق شهر است در برابر عاشقان عرضه می‌کند حال نمی‌داند که دل به ظاهر محقر آنان منزلگه پادشاهان است؛

واعظ شحنه شناس این عظمت گو مفروش زانـکه منزلگه سلطان دل مسکین نیست
(دیوان:۳۹،ش۵۳)

می، کالا است

از دیدگاه شاعرخود فروشی برابر با زهد است و می‌فروشی برابر با رندی، حال ورود به عالم رندانِ عاشق کار زاهدان ظاهر پرست نیست بلکه راستی و درستی می‌خواهد زیرا آن که مدام کالای بی‌ارزش را با ریا و نیرنگ فروخته است دیگر نمی‌تواند کالای با ارزشی چون می را با صداقت بفروشد و غیش همیشه در کارش وجود دارد و می در تناظر با کالای قیمتی قرار گرفته؛

بر در میخـانه رفتن کـار یکرنگان بـود خود فروشان را به کوی میفروشان راه نیست
(دیوان:۵۲،ش۷۰)

انسان، کالا است

مفهوم انتزاعی عشق را هنری می‌داند که با ارزش است و بدون آن انسان ناقص و بی‌هنر است و به مثابه یک کالای بی‌ارزش خریداری ندارد پس عشق مشخصه‌ای با ارزش است که همراه آدمیست و باعث افزون قیمتش می‌باشد و تناظرهای این استعاره: مبدأ: کالا، قیمتی بودن، خریدار، فروشنده؛ مقصد: انسان، عاشق بودن، خداوند، بنده؛

بکوش خواجه و از عشق بی نصیب مباش
که بنده را نخـرد کس به عیب بی‌هنـری
(دیوان:۳۲۴)

بر در میخـانه رفتن کـار یکرنگان بـود
خود فروشان را به کوی می‌فروشان راه نیست
(دیوان:۵۲،ش۷۰)

عشوه، کالا است

در این بیت فعل خریدن و دادن از متعلقات کلان استعاره تجارت است و عشوه به مثابه کالایی در نظر گرفته می‌شود که توسط عاشق از معشوق خریده می‌شود و گاهی هم آن را از جانب مدعیان دانسته و جلوه آنان را بی‌ارزش تلقی می‌کند؛

عشوه دادند که بر ما گذری خواهی کرد
دیدی آخر که چنین عشوه خریدیم و برفت
(دیوان:۶۲،ش۸۳)

بانگ گاوی چه صدا باز دهد عشوه مخـر
سـامری کیسـت که دست از ید بیضا ببـرد
(دیوان:۹۲،ش۱۲۳)

زیبایی، کالا است

در اینجا زیبایی به مثابه کالایی با ارزش و قیمتی‌ای است که فقط در نزد معشوق است و وقتی جلوه می‌کند دیگران رنگ می‌بازند. تناظرهایی که در این بیت وجود دارد به این شکل است که: جلوه‌گری و خودنمایی در تناظر با یک شغل در نظر گرفته شده است که زیبایی، جنس، کالای عرضه شده و به نمایش گذاشته شده است و معشوق فروشنده می‌باشد؛

هر سرو و قد که بر مه و خور حسن می‌فروخت
چون تو درآمدی پی کـاری دگـر گرفـت
(دیوان:۶۲،ش۸۴)

مکان، کالا است

اگر معشوقه (سنگدل، بی‌رحم) لطف و محبتی به شاعر(عاشق) داشته باشد سمرقند

و بخارا را که نام دو شهراست و ساکنان هر دو ترک هستند را به مثابه یک کالا به خال معشوق، می‌بخشد. بنابراین در اینجا مکان متناظر با کالا قرار گرفته است؛

اگر آن ترک شیرازی بدست آرد دل ما را
به خال هندویش بخشم سمرقند و بخارا را
(دیوان:۲،ش۳)

زندگی، تجارت است

بازار مفهوم تجارت را انگاشته می‌کند ابتدا اینکه دنیا را استعاره از بازار می‌داند که در آن سود و زیان است پس کلان استعاره تجارت تداعی می‌شود« زندگی، تجارت است» و نوع استعاره با الگوی ساختاری ترسیم می‌شود در واقع باید تاجر خوبی بود تا در برابر معامله این دنیای غدار مرتکب زیان نشد و قابل گفتن است که سرسبزی ماه نو به وجه نقدی تشبیه شده است که باغ آن را نمی‌خرد و منتظر اردیبهشت است و از آن سخن می‌گوید اما شاعر معتقد است که باید در همین ماه نیز شاد بود و شراب نوشید. تناظرهایی که می‌توان در رابطه با این استعاره به کار برد به این نحو است که؛ حوزه مبدأ: معامله کنندگان، تلاش برای سود بیشتر، هدف‌های معامله، مشکلات و موانع معامله، مکان‌های مختلف برای معامله و سود معامله؛ حوزه مقصد: مردمی که زندگی می‌کنند تلاش برای زندگی بهتر، اهداف زندگی، مشکلات زندگی، مراحل مختلف زندگی، رسیدن به هدف:

در این بازار اگر سودی است با درویش خرسند است
خدایا منعمم گردان بدرویشی و خرسندی
(دیوان: ۳۱۶)

حافظ تو این سخن زکه آموختی که بخت
تعویذ کرد شعر تو را و به زر گرفت
(دیوان:۶۲،ش۸۴)

چمن حکایت اردیبهشت می‌گوید
نه عاقل است که نسیه خرید و نقد بهشت
دیوان:۵۸،ش۷۷)

سخن، کالا است

مدعی لاف زن نسبت به حافظ تفاخر دارد و با تکبر سخنان خود را عرضه می‌کند در حالی که سخن حافظ هنرها و زیبایی‌های بسیاری دارد. پس سخن در تناظر با کالا قرار

گرفته است ؛

مدعی گو نغـــز و نکـــته به حافـــظ مفـــروش
کلـک مـــا نیـــز زبـانـــی و بیـانـــی دارد
(دیوان:۹۰،ش۱۲۰)

سخندانی، تجارت است

سخندانی به مثابه تجارت انگاشته شده است که طرفین معامله، شاعر و مدعی سخنان خود را به نمایش می‌گذارند و می‌فروشند؛

مدعی گو نغـــز و نکـــته به حافـــظ مفـــروش
کلـک مـــا نیـــز زبـانـــی و بیـانـــی دارد
(دیوان:۹۰،ش۱۲۰)

معشوق، کالا است

در اینجا مفهوم عشق به صورت فیزیکی و ملموس نشان داده شده است، واژه «یار مفروش» استعاره کالا را فرافکنی می‌کند با الگوی هستی شاختی، حوزه مبدأ کالا و حوزه مقصد معشوق می‌باشد: در اینجا معشوق و در واقع حقیقت مطلق در تناظر با کالا و شیء فروختنی با ارزش و طرفین معامله در تناظر با دنیا و هجران برابر با زیان و عاشق متناظر با تاجر می‌باشد؛

یـــار مفروش به دنیا که بسی ســـود نـــکرد
آنکـــه یوسف به زر ناسره بفـروخته بـــود
(دیوان:۱۵۱)

جدول مفاهیم استعاری به کار رفته در غزلیات:

مبدأ (مفهوم ملموس)	مقصد (مفهوم انتزاعی)	بسامد	نگاشت
تجارت	عشق	۷	عشق، تجارت است
کالا	دل	۳	دل، کالا است
مکان	مکان	۱	مکان، کالا است
تجارت	بی‌وفایی	۱	بی‌وفایی، تجارت است
کالا	باده	۱	باده، کالا است
تاجر	ساقی	۱	ساقی، تاجر است
تاجر	معشوق	۱	معشوق، تاجر است
کالا	مستوری	۱	مستوری،کالا است
کالا	زهد	۲	زهد، کالا است
کالا	نخوت	۱	نخوت، کالا است
کالا	عظمت	۱	عظمت، کالا است
کالا	می	۱	می، کالا است
کالا	انسان	۲	انسان، کالا است
کالا	عشوه	۲	عشوه، کالا است
کالا	زیبایی	۱	زیبایی، کالا است
تجارت	زندگی	۳	زندگی، تجارت است
کالا	سخن	۱	سخن، کالا است
تجارت	سخندانی	۱	سخندانی، تجارت است

۳- نتیجه گیری

استعاره مفهومی، حوزه کار و نفوذ استعاره را نه در سطح زبان؛ بلکه در عمق رفتارهای انسان جست و جو می‌کند. استعاره در واقع تار و پود تفکر و شناخت انسان را می‌سازد و به انسجام گفتمانی کمک می‌کند. بسامد استعاره مفهومی در رابطه با عشق در غزلیات حافظ زیاد است و تفکر عمیق وی را در این مقوله نشان می‌دهد و عشق را حوزه مقصد

استعاره‌هایی چون سفر، اسارت، جنون، تجارت و سوختن قرار می‌دهد. این مقاله با هدف معرفی نگاشت‌های حوزه‌های مبدأ و مقصد حوزه مفهومی«تجارت» در ۱۳۰ غزل حافظ نوشته شده است. پس از جست و جو درغزلیات مذکور موفق به استخراج سی و پنج عبارت، حاوی استعاره مفهومی تجارت شدیم. نگاشت «عشق، تجارت است» با هفت مورد بسامد وقوع، از پر بسامدترین نگاشت‌های این استعاره و حوزه مبدأ با مفهوم تجارت، کالا و تاجر برای مقاصد مختلفی در مفاهیم انتزاعی متفاوت از جمله: دل، باده، نخوت، عظمت، مستوری، زهد، عشوه و...به کار رفته است. برخی از این استعاره‌ها نیز نوع نگاه حافظ را به شرایط و جامعه‌ای که در آن می‌زیسته است نشان می‌دهد مثلاً زمانی که زهد، را به مثابه کالای بی‌ارزشی تلقی می‌کند در واقع به نکوهش و رد ریایی که در جامعه حکم فرماست می‌پردازد. همچنین از رهگذر بررسی این غزلیات در می‌یابیم که در نگاه عاشق، عشق و محبت مقوله‌ای خریدنی است و حافظ بر اساس ژرف ساخت این استعاره «عشق، تجارت است» تجارت را به مثابه معشوق، زندگی، سخندانی و... بر می‌شمارد از این میان؛ عشق، تجارتی است که عاشق در آن در پی سودی کلان و رسیدن به کالایی با ارزش به نام معشوق است و البته همانطور که بیان شد، این کلان استعاره برای مقصدهای دیگر از جمله زندگی و.. نیز به کار می‌رود در واقع در این رابطه این معامله گر غدار به خوبی می‌داند که چگونه با طرف مقابل خود به معامله بپردازد.

منابع

۱- آقا ابراهیمی، هاجر. (۱۳۹۵). لیکاف جورج و مارک جانسون، **استعاره‌هایی که با آنها زندگی می‌کنیم**، تهران: علم.

۲- اسکندری، مسعود. (۱۱۳۹۳). **استعاره در آرای جرجانی و سکاکی**، فصلنامه زبان و ادبیات فارسی، سال۲۲،شماره۷۷؛صص:۸۹-۶۳

۳- بصائری سلمان، خزایی محمد. (۱۳۹۱). **جلوه‌های استعاره در نظام نشانه‌ای پوسترهای عاشورایی**، فصلنامه‌ی علمی پژوهشی نقد ادبی، سال ششم.

۴- پور ابراهیم، شیرین. (۱۳۹۳). **مقدمه‌ای کاربردی بر استعاره**، زلتن کوچش، تهران: سمت.

۵- حسن‌لی،کاووس. (۱۳۹۱). «آرایه‌های ادبی در قلمرو نثرنفثه المصدور و شعر منثور»، مجله کیهان فرهنگی، سال سیزدهم، شماره۱۲۸، صص۲۷-۲۶.

۶- رضایی، حدائق. (۱۳۸۲). **استعاره در زبان فارسی بر اساس زبان شناسی**

شناختی، پایان نامه، دانشگاه تربیت مدرس.
۷- ریکور، پل. (۱۳۸۶). **استعاره و ایجاد معانی در زبان**، ترجمه حسین تقوی، نشریه معرفت، سال۱۶، شماره۲۰، صص۹۴-۸۱.
۸- زرّین کوب، عبد الحسین. (۱۳۶۳). **سیری در شعر فارسی**، چ اوّل، تهران: انتشارات نوین.
۹- زرّین کوب، عبد الحسین. (۱۳۷۵). **از گذشته ادبی ایران**، تهران: انتشارات الهدی.
۱۰- زرّین کوب، عبد الحسین. (۱۳۸۱). **شعر بی دروغ شعر بی کتاب**، چ نهم، تهران: انتشارات علمی.
۱۱- ساسانی، فرهاد. (۱۳۸۲). لیکاف جرج، **نظریه معاصر استعاره**، استعاره: مبنای تفکر و ابزار زیبایی آفرینی، مقاله، دانشگاه شهید بهشتی.
۱۲- شمیسا، سیروس. (۱۳۸۱). **بیان**، چ نهم، تهران: انتشارات فردوس.
۱۳- شمیسا، سیروس. (۱۳۸۴). **نگاهی تازه به بدیع**، چ پانزدهم، تهران: انتشارات فردوس.
۱۴- شمیسا، سیروس. (۱۳۸۳). **بیان و معانی**، چ هشتم، تهران:انتشارات فردوس.
۱۵- شمیسا، سیروس. (۱۳۷۵). **سبک شناسی شعر**، ج دوّم، تهران: انتشارات فردوس.
۱۶- شفیعی کدکنی، محمد رضا. (۱۳۶۸). **موسیقی شعر**، تهران: نشر آگه.
۱۷- شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۷۰). **صور خیال در شعر فارسی**، چ سوّم، تهران: نشر آگه.
۱۸- صدری، نیره. (۱۳۸۵). **بررسی استعاره در ادبیات فارسی از دیدگاه زبان شناسی شناختی**، پایان نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه علامه طباطبایی.
۱۹- صفوی، کورش. (۱۳۸۳). **درآمدی بر معنی شناسی**، تهران: سوره مهر.
۲۰- قزوینی،محمد. (۱۳۸۳). **دیوان حافظ**، قم: لاهیجی
۲۱- محرابی کالی، منیژه. (۱۳۹۳). **بررسی و مقایسه طرح واره‌های تصویری غزلیات سعدی و حافظ**، پایان‌نامه، دانشگاه مازندران.
۲۲- مدنی، عباس. (۱۳۸۷). «بررسی تطبیقی اندیشه‌های نقدی قدامه ابن جعفر، ارسطو و افلاطون»، ادبیات تطبیقی، سال دوم،شماره۷؛صص ۱۷۰-۱۴۵.
۲۳- نیلی‌پور، رضا. (۱۳۹۱). **معرفت شناسی و استعاره مفهومی از دیدگاه زبان شناسی شناختی**، رضا داوری اردکانی و دیگران، تهران: هومس.
۲۴- همایی، جلال الدین. (۱۳۸۹). **فنون بلاغت و صناعات ادبی**، تهران: انتشارات

اهورا.
۲۵- یوسفی، غلامحسین. (۱۳۸۵). **غزل‌های سعدی**، تهران: سخن.
۲۶- یوسفی‌راد، فاطمه. (۱۳۸۲). **استعاره در زبان فارسی از دیدگاه معنی شناسی شناختی**، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه تربیت مدرس.

دو فصل‌نامه‌ی علمی-پژوهشی زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد فسا
س۱۱، ش۱ (پیاپی ۲۲)، بهار و تابستان ۱۳۹۹

جلوه‌های اندیشگانی رئالیسم سوسیالیستی در شعر سیاوش کسرایی

دکتر لیلا قلی‌پوری
دانش آموخته دکتری زبان و ادبیات فارسی، واحد بناب، دانشگاه آزاد اسلامی، بناب، ایران

چکیده

بدون شک شعر اندیشه محور، هدفمند است و همین هدف شاعر را به سمت سرودن می کشاند. محتوا و درون مایهٔ هر اثر هنری با ذهنیّت و در نتیجه با افکار و اعتقادات او پیوندی ناگسستنی دارد. از این نظرگاه، شعر «رئالیسم سوسیالیستی» نیز به عنوان یکی از مهم ترین مضامین آثار هنری از این قاعده مستثنی نیست. در این جریان، علاوه بر سازه های صورخیال، باید عنصر فکر و اندیشه را در ابعاد گوناگون اجتماعی، سیاسی، اقتصادی، فرهنگی و... بر سازه های شعر رئالیسم سوسیالیستی سیاوش کسرایی افزود و با تکیه بر این عناصر به اهداف واقع گرایی اجتماعی اشعار وی دست یافت چرا که سروده های سیاوش کسرایی انعکاس واقعیّات جامعه و سرشار از مضامین سیاسی و اجتماعی است.

در این پژوهش سعی شده است جلوه های اندیشگانی رئالیسم سوسیالیستی اشعار کسرایی با توجّه به بستر تاریخی و اجتماعی معاصر، مورد بررسی قرار گیرد تا علّت توفیق یا عدم توفیق اشعار اجتماعیِ واقع گرایانهٔ وی بر خوانندگان معلوم گردد.

واژگان کلیدی: شعر، سیاوش کسرایی، اندیشه، رئالیسم و سوسیالیسم

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۸/۲/۹
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۹/۲/۱۹

Email: leyla.golipouri@gmail.com

۱- مقدمه

در ادبیّات گذشتهٔ ما نقش انسان در تحوّلات اجتماعی و مبارزه با دستگاههای ستمگر حاکم بسیار کم بوده است و در چنین نظامی، قدرت مردم در تعیین سرنوشت نمی‌تواند کارایی داشته باشد. امّا در ادبیّات معاصر چنین نیست و شاعران معاصر در تعیین سرنوشت ملّت شان نقش دارند. شاعران اجتماعی معاصر «شاعرانی مفهوم گرا هستند، و پیرو دیدگاه‌های نیما، بیشترین دغدغه هایشان، گرفتاری های ریز و درشت جامعهٔ معاصر خود است و التزام آن ها به بیان دردهای اجتماعی، بسیاری از سروده هایشان را از دیدگاه هنری و زیبایی شناختی لاغر کرده است.» (حسن لی،۱۳۸۶: ۴۱).شعر در این دوره همواره اجتماعی و سیاسی است و ارزش واقعی افراد جامعه در میزان مبارزهٔ آنها با جهل و نادانی و استبداد حکومت ها است.

شعر پس از شکست کودتا رنگ عوض کرد و تبدیل به شعری سیاه، رمانتیک و عصیانی شد. «در کنار این شعر، خط باریکی از شعر احساساتی سیاسی جامعه گرا هنوز جریان داشت که رو در روی شعرِ مسلط روزگار قرار می گرفت. در نظر این شاعران (که نمایندگان آن سیاوش کسرایی، هوشنگ ابتهاج، محمد کلانتری و... بودند) شعر، سلاح مبارزهٔ طبقاتی خلق بوده است.» (همان: ۴۴) در این میان شعر ساده و پر نیش و کنایهٔ سیاوش کسرایی در میان خلق شعر دوست، محبوب شد. او شعر سرودن را از سال ۱۳۲۰ آغاز کرد و تقریباً دیرتر از هم نسل و هم روزگارش به نشر نخستین دفتر از سروده هایش پرداخت، او دفتر شعر«آوا» را در سال ۱۳۳۶ نام نهاد و در این دفتر به جستجوی یک ذهنیّت اجتماعی در مقابل زندگی می پردازد و در آن شعر، تحت عنوان «پس از من شاعری آید» با دقت و وسواس به رئالیسم سوسیالیستی اشاره می کند.

پس از من شاعری آید/ که اشکی را که من در چشم رنج افروختم/ خواهد ستُرد/ پس از من شاعری آید/ که قدر ناله هایی را که گستردم نمی داند/ گلوی نغمه های درد را/ خواهد فشرد/ ... پس از من شاعری آید/ که من لب های او را در دهان شعرهای خویش می بوسم/ اگرچه او نخواهد ریخت اشکی بر مزار من/ من او را در میان اشک و خون خلق می جویم/ و من او را درون یک سرود فتح خواهم ساخت. (کسرایی، ۱۳۸۷: ۴۴-۴۷)

تأثیر شعر واقع گرایی و جامعه گرایی آنقدر تکان دهنده بود که توانست نهضت اجتماعی را پدید آورد و به شعر سبک و شیوهٔ خاصی ببخشد

پیشینهٔ تحقیق

تاکنون تحقیقات متعددی دربارهٔ زندگی و شعر سیاوش کسرایی نوشته شده است و برخی از محققان در لابه لای مباحث خود از زبان و محتوای شعری او سخن گفته اند. کتاب

شبانِ بزرگ امید (عابدی، کامیار، ۱۳۹۵) در مورد شعر و زندگی سیاوش کسرایی منتشر شده است. محمد جعفر یاحقّی، ۱۳۷۹ در جویبار لحظه ها، محمّد رضا روزبه در ادبیات معاصر ایران(شعر) ۱۳۸۸، علی حسین پور چافی، ۱۳۹۰ در جریان های شعری معاصر رضا براهنی، ۱۳۵۸ در طلا در مس، محمّد شمس لنگرودی ۱۳۸۷ در تاریخ تحلیلی شعر نو، عبّاس باقی نژاد در تأمّلی در ادبیات امروز ۱۳۸۷، به معرفی زندگی و آثار او پرداخته اند و علاوه بر این علی اصغر باباصفری و محمّد امین محمد پور در مقالهٔ «بررسی و تحلیل ویژگی های محتوایی و زبانی اشعار حماسی سیاوش کسرایی، ۱۳۹۴، به برخی از ویژگی های حماسی شعری کسرایی اشارهٔ کوتاهی کرده اند.

پژوهش حاضر به طور خاص که دربارهٔ جلوه های اندیشگانی رئالیسم سوسیالیتی در شعر سیاوش کسرایی است با نگاهی جامع به بررسی این جریان، پرداخته است.

معرفی سیاوش کسرایی

سیاوش کسرایی در (۵اسفند ۱۳۰۵) در اصفهان به دنیا آمد او سرودن شعر را از جوانی آغاز کرد و بسیار زود به همراه خانواده اش به تهران آمد. در دانشکده حقوق و علوم سیاسی دانشگاه تهران درس خواند. علاوه بر فعالیّت های ادبی و سرودن شعر، عمری به تکاپوهای سیاسی گذراند. «مداومت و مقاومت کسرایی در سرایش اشعار صریح سیاسی و ارائهٔ کتابهایی چون با «دماوند خاموش» بود که راه را هموار کرد تا چند سال بعد یعنی نیمهٔ دوم چهل تا سال پنجاه . هفت «شعر مقاومت» و بعد «شعر چریکی» و «شعر جنگل» بوجود بیاید.» (لنگرودی، ۱۳۷۸، ج سوم: ۳۴۶). کسرایی از شاخص ترین شاعران آرمانگرا و انقلابی سیاسی در دوره های سی، چهل، پنجاه به شمار می رود که خصلت برجستهٔ آثار او آرمانگرایی و جامعه سرایی بود. «تعهد ایدئولوژیک و تقیّد حزبی، همواره سرشت و سرنوشت شعر کسرایی را رقم زده است.» (روزبه، ۱۳۸۱:۱۷۹)، در میان اشعار او «آرش کمانگیر» شاهکار اوست؛ در این شعر روح اجتماعی، حماسی، غنایی و تغزلی آشکارا پیداست. منظومهٔ آرش کمانگیر هم از لحاظ اجتماعی و هم به سبک حماسه سرایی درخشش خاصی دارد. او دهۀ چهل با مجموعه اشعاری نظیر: «خون سیاوش» (۱۳۴۱)، «با دماوند خاموش» (۱۳۴۵)، «خانگی» (۱۳۴۶) در صف شاعران متعهد قرار داشت. در دوران انقلاب متأثر از فضای پرهیجان مردمی و متعهد به آرمانها و اعتقادات خود، مجموعه اشعاری شامل: «به سرخی آتش، به طعم دود» (۱۳۵۷)، «وقت سکوت نیست» (۱۳۵۷)، «از قرق تا خروسخوان» (۱۳۵۷)، «آمریکا، آمریکا» را سرود که حاوی پیامهایی شعارگونه و خطابه وار بودند. وی سرانجام به ناگزیر مهاجرت کرد و دوازده سال از عمر پایانی اش را ابتدا در کابل، سپس در مسکو بسر برد و اواخر عمر خود را دور از کشور و در تبعید، در اتریش و شوروی

گذراند؛ در سال ۱۳۷۴ به دلیل بیماری قلبی بر اثر ذات الریه زندگی را بدرود گفت و در گورستان مرکزی وین (بخش هنرمندان» به خاک سپرده شد.

۲- بحث و بررسی

۲-۱- رئالیسم:

اصطلاح رئالیسم در ادبیات « به مکتبی اطلاق می شود که تصویری از واقعیّات چشم اندازهای زندگی خارج و آزاد از ایده آلیسم، ذهن گرایی و رنگ رمانتیک باشد. این برخورد، نقطهٔ مقابل رمانس است، لکن نظیر ناتورالیسم، از فلسفهٔ جبر و وضع کاملا غیر اخلاقی ناشی نمی شود.» (ثروت، ۱۳۹۰: ۱۰۵) در حقیقت « رئالیسم اصطلاحی است که از حوزهٔ تفکرات فلسفی وارد نقد ادبی شده، گر چه در فلسفه نیز معنای مراد فیلسوف از رئالیسم فراز و نشیب هایی داشته است؛ ولی مفهومی که اهل ادب را به خود جذب کرد و آن مفهوم را از رئالیسم در ذهن اسکان دادند، این ادّعای رئالیسم بود که مدرکات از اعیان اند و از موجودیّت حقیقی در خارج از ذهن مدرک برخوردارند.» (پرهام، ۱۳۴۵: ۱۲) بدین ترتیب رئالیسم پیروزی حقیقت بر تخیّل بود. یعنی خروج از دنیای رمانتیک و ورود به عالم واقع بود و «اجتماع را به مثابهٔ موجودی زنده و متحرک می نگرد و بیش از آنکه انسان را از لحاظ زیست شناسی تشریح کند، به مطالعهٔ انسان اجتماعی و تاریخی می پردازد.» (ثروت، ۱۳۹۰: ۱۲۷). رئالیسم بعد از ورود به عرصهٔ ادبیّات، در حوزهٔ شعر نیز خودنمایی کرد چنانکه «یکی از ویژگی های شعر بزرگ و یکی از جنبه های شعر بزرگ این است که از راه رئالیسم به سمبولیسم دست می یابد.» (کاخی، ۱۳۸۳: ۴۶۳).

بدون شک، کشف حقیقت یا مفهومی که هر فرد در ذهن خود از واقعیّت دارد بدون ارتباط با نگرش فلسفی و یا اعتقادی او شکل نمی گیرد، و اگر نویسنده یا شاعری معتقد به مارکسیسم، سرمایه داری و یا مذهب های دیگر باشد، نگرش و تفسیر او از حقیقت متفاوت خواهد بود. همین امر در مورد سیاوش کسرایی در گرایش او به رئالیسم نوع سوسیالیستی هم صادق است. همین نکته ها باعث شده است که رئالیسم را به شاخه های گوناگونی از جمله: رئالیسم انتقادی، نئورئالیسم، رئالیسم جادویی، و رئالیسم سوسیالیستی تقسیم کنند.

نوشتار حاضر می کوشد رویکرد اندیشگانی رئالیسم سوسیالیستی و عدم توفیق و یا توفیق آن را در اشعار سیاوش کسرایی نشان دهد.

۲-۲- رئالیسم سوسیالیستی (Socialist- Realism)

رئالیسم سوسیالیستی در دههٔ ۱۹۳۰ در اتّحاد جماهیر شوروی شکل گرفت. «یکی از صور ادبی که در قرن بیستم در شوروی و در پی انقلاب اکتبر(۱۹۱۷) پدید آمد... ومدّعی

است که افزون بر پذیرش اصول و مبانی رئالیســـم کلاســـیک تغییرات و تحوّلاتی را در آن پدید آورده اســـت... از نویسندگانی چون فادایف، شولوخوف، الکسی تولستوی، ایلیا ارنبورگ به عنوان چهره های معروف رئالیسم سوسیالیستی نام برده می شود.» (زرشناس، ۱۳۸۹: ۶۹) رئالیسم سوسیالیستی می خواهد هنرمند در جهت کار و هنر، مناسبات اجتماع خود را تنظیم کند و همچنین از هنرمند « تجسّم صادقانه و نظر تاریخی عینی واقعیّت را در انکشاف انقلابی اش می خواهد و نیز از او می خواهد که در تحوّل ایدئولوژیک و تربیت کارگران با روحیهٔ سوسیالیستی شرکت کند.» (سید حسینی، ۱۳۷۸: ۳۰۲) توجّه به اجتماع، واقعیّت در خدمت مردم و حزب بودن، همبستگی با گروه های زحمتکش و... از اصول اساسی این جریان است که بنای آن بر پایهٔ برداشت مارکسیست لنینیستی از جهان استوار شده است، که بیشتر هدف سیاسی آن اهمیّت داشت. نویسندگان و شاعران این مکتب «ضمن آنکه معتقد بودند که باید هنر در خدمت ارتقای جامعه قرار گیرد، بر گروه به جای فرد و عنصر کار تأکید نمودند و برای عنصر کار اهمیّت فراوانی قائل شدند» (مدرّسی، ۱۳۹۰: ۱۷۰).

شعر رئالیست سوسیالیستی

تأثیر آراء و اندیشه های هنری حزب توده در شعر برخی از شاعران معاصر تا سال ۱۳۵۷ آشکار است و شکل گیری ادبیات کارگری نمونه ای از این تأثیر می باشد و برخی از اشعار سیاوش کسرایی نمونه هایی از اشعار کارگری است که وابستهٔ حزب بود.

بنابراین، افکار سوسیالیستی ریشه در افکار برخی از گویندگان و شاعران پیش از مشروطه داشت، در دورهٔ بیداری هم ابوالقاسم لاهوتی یکی از آنها است، او بیش از دیگران مروّج افکار سوسیالیستی است و بیش از بقیّه بر روی نسل بعد تأثیر گذاشت. او در ستایش این جریان همهٔ عمر آواره زیست. شفیعی کدکنی در کتاب با چراغ و آینه، عارف، عشقی، فرخی، و لاهوتی را از شاعران سوسیالیسم معرفی می کند و دربارهٔ سوسیالیت بودن لاهوتی و عارف و عشقی می نویسد: « ابوالقاسم لاهوتی همهٔ عمر آواره زیست که در ستایش این آرزو بتواند شعر بسراید و همهٔ شعرهای او، مستقیم و غیر مستقیم در خدمت این اندیشه است، به جز بعضی عاشقانه هایش. عارف و عشقی بدون اینکه درکِ درستی از سوسیالیم داشته باشند، به گونه ای احساساتی دم از نوعی مزدکی گری و سوسیالیسم می زنند.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۰: ۵۸ و۵۷). ویژگی های شعری این جریان در مورد حمایت از رنجبران، مظلومان و دعوت آنان به کار و تلاش و حق طلبی است. «اساس «کار» است و هنر باید نیروی خلّاق کار را نشان دهد. کار و هنر باهم مناسبات اجتماعی را تنظیم می کنند.» (شمیسا، ۱۳۹۳: ۸۴). شعر «کلمهٔ شهادت رنجبری» نمونه شعری از ابوالقاسم

لاهوتی را ذیلا می آوریم که در آن تأکید می کند کارگران همیشه در رنج و درد به سر می برند و چنانکه باید عوایدی نصیب آنان نمی گردد:

شهادت می دهم بر اینکه من از ملّت کارم/ نژاد سعی و تخم رنج و نسل دودهٔ زحمت
که تا در بازوانم زور هست و در تنِ من جان
بکوشم در پسِ تخلیص صنف فعله و دهقان/ بجنگم بر علیه ظالمان و فرقهٔ بایان
نگردد گر جهان آزاد از ظلم و بشر یکسان/ از این مقصود عالی، دست هرگز بر نمی دارم.
(لاهوتی، ۱۳۵۸: ۱۶۲)

فرق ابوالقاسم لاهوتی و فرّخی، از دیگران شاعران که دم از سوسیالیسم زده اند « در این است که آن دو شاعر، این مکتب اقتصادی و سیاسی را تا حدودی، با جزئیات و دقایق درک کرده بودند و دارای نوعی جهان بینیِ سوسیالیستی بوده اند.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۰: ۵۸).

سیاوش کسرایی هم در اشعار واقع گرایی اجتماعی اش، راوی انسان های رنجدیده است، حتی در اشعار حماسی هم به رنج مردم فکر می کند، شخصیّت های حماسی او در شعرهایش مردم هستند. در اساس گرایش او به نوعی رئالیسم اجتماعی در جای جای اشعارش کاملا مشهود است. « آنان تحت تأثیر تعلیمات تخطی ناپذیر حزب، شعر را عبارت از مقالات موزون و مقفّایی می دانستند که فلسفهٔ وجودیش به حرکت در آوردن مردم برای تشکیل جامعهٔ سوسیالیستی است.» (شمس لنگرودی، ۱۳۷۸۷، ج دوم: ۱۹)کسرایی در شعر «کارگران راه» از کار و فرسودگی چند مرد کارگر خبر می دهد:

دشت عطش نهاد/ را پُر آفتاب/ پرواز باد گرم/ خورشید بی شتاب/ خاموشی وسیع/ تک چادر سیاه/ شن ریزه های داغ/ چشمان خشک چاه/ طرحی ز چند مرد/ بر پردهٔ غبار/ یک کوزه، چند بیل/ فرسودگی و کار. (کسرایی، ۱۳۸۷: ۲۸)

۲-۳- سطح اندیشگانی در اشعار سیاوش کسرایی:

اندیشگان یا ایدئولوژیک در تعریفی عام عبارت است از جهان اندیشگانی و در مفهوم خاص « برای اشاره به هر نظامی از هنجارها و باورها به کار می رود که نگرش های اجتماعی و سیاسی گروه، طبقهٔ اجتماعی، یا جامعه را به عنوان یک کل هدایت می کند.» (مکاریک، ۱۳۹۰: ۴۴)».

در رئالیسم سوسیالیستی هنرمند با تکیه بر اندیشه های سازمانی و حزبی، آثار خود را ارائه می دهد و آن را جزو تعهدات و وظایف خود می داند. در این صورت هنرمند باید هنر خود را در خدمت خلق و میهن خویش قرار دهد و برای رسیدن به استقلال سیاسی و آزادی های دموکراتیک و اصلاح عمیق اجتماعی و...تلاش کند. همهٔ اینها لازمهٔ داشتن درک

عمیق از رابطهٔ عینی پدیده هایی است که به انسان و زندگی او ارتباط پیدا می کند. از نظر لوکاچ «همهٔ اعمال، اندیشه ها و احساس های انسان (چه بخواهد و چه نخواهد، چه بپذیرد و چه ترجیح دهد که نپذیرد پیوندی ناگسستنی با زندگی جامعه، پیکارها و سیاست های آن دارند و به طور عینی از همین جا زاده می شوند و به طور عینی به همین جا منتهی می گردند». (لوکاچ، ۱۳۸۱: ۱۸). با این حال، «در میان شاعران ایران در سدهٔ بیستم میلادی، که به وجه سیاسی مارکس لنین گرایی علاقه نشان داده اند، ابوالقاسم لاهوتی (در نیمهٔ نخست این سده) و سیاوش کسرایی (در نیمهٔ دوم این سده) برجستگی بیشتری یافته اند.» (عابدی، ۱۳۹۵: ۱۹۶). سیاست و اجتماع دو مضون اصلی شعر سیاوش کسرایی است که نمی توان به راحتی و بدون تأمل از کنار آنها گذشت.

۲-۳-۱- سیاست و اجتماع در شعر کسرایی:

کسرایی در اشعار خویش راوی رنج های مردمی است که رنج، مایهٔ اصلی زندگی شان شده است، حتّی در حماسه سرایی هایش و توجّه اش به مردم و رنج آنها را فراموش نمی کند چرا که توجّه او به مردم با فضای فکری و فرهنگی روزگار او ارتباط نزدیکی دارد. او « بیش از آنکه به ذات شعر و تربیت شاعرانهٔ خویش بپردازد، به چارچوب های تفکر و اهدافِ ایدئولوژیکِ خود اندیشید و از شعر به عنوان وسیله ای تبلیغی و مرامی بهره جُست.» (باقی نژاد، ۱۳۸۷: ۹۹) گرایش به سیاست و وابستگی به ایدئولوژی سمت و سوی اکثر اشعار کسرایی را تعیین می کند. «هر چه از سال های دههٔ چهل دور می شویم، شعرهای او سیاسی تر و بی پرواتر می شوند. در «خانگی» جرقّه هایی از شعر چریکی دیده می شد، «با دماوند خاموش» آخرین گام اوست قبل از آن که یک سره به دامان شعر سیاسی برود و از این زاویه، کسرایی هنوز در صف مقدّم شعر سیاسی ایران قرار داشت.» (با تلخیص، شمس لنگرودی، ۱۳۷۸، ج سوم: ۴۰۸) در شعر زیر با آوردن فضای تاریک و لب های خونین و یاری خواستن از برادر برای فردی که در آرزوی برافروختن شعله ای است اشاره به سال های خفقان کشور آن دوره و خط و مشی مرامنامه های افکار رئالیسم سوسیالیتی است:

پیش پا را نتوان دید جهان تاریک است.... دست بر دامنت او را مددی باید کرد
ای برادر به افروختن کبریتی... (کسرایی، ۱۳۸۷: ۳۷۴)

با نگاهی به اشعار کسرایی می توان او را سیاسی ترین شاعر نوگرای معاصر دانست، همینطور ماندگارترین اشعار سیاسی او در دهه های ۱۳۵۰-۱۳۴۱ سروده شده است. «خون سیاوش» پس از انتشار در آن سال ها، « با سه دید و نظر کاملا متفاوت رو به رو شد: هواداران شعر سیاسی خون سیاوش را چون برگ زر دست به دست بردند؛ خوانندگان قدیمی سرخورده از شعر سیاسی، با طنز و تمسخر با این مجموعه برخورد کردند؛ و

هواداران موج نو که عملا هیچ گونه شعر منطقی (چه سیاسی، چه غیر سیاسی) را داخل شعر نمی دانستند، اعتنایی به خون سیاوش نکردند.» (شمس لنگرودی، ۱۳۷۸: ۵۷)

توجّهٔ عمدهٔ کسرایی به مسائل سیاسی، اجتماعی، مشکلات و آرمان های مردمی است که شعر او را از پشتوانهٔ نوعی درک و دریافت فکری و ایدئولوژی خاص برخوردار کرده است، اعتقاد او به تعهد و التزام در برابر جامعه و اصول انسانی و اخلاقی، کاملا پیداست؛ چرا که « بخشی از آثار کسرایی، که به صورت بیان مستقیم مرام سیاسی وی یا حزب توده در آمده، از لحاظ ادبی در سطح فروتری نسبت به دیگر آثارش، در همان حوزهٔ مرام سیاسی، منتهی به صورت بیان نامستقیم و، نیز آثار وی در حوزهٔ غنا و تغزل قرار دارد. با این همه، کسرایی در درجهٔ نخست شاعر بود نه تکاپوگر سیاسی.» (عابدی، ۱۳۹۵: ۱۹۶)

گاه گاهی،/ زیر سقف این سفالین بام های مه گرفته،/ ... ،
زندگی آتشگهی دیرنده پابرجاست...
گر بیفروزیش، رقص شعله اش در هر کران پیداست/ ورنه، خاموش است و خاموشی گناه «ماست» (کسرایی، ۱۳۸۷: ۱۰۳)

کسرایی همچنین در منظومهٔ «آرش کمانگیر» کوشیده است علاوه بر شرح پهلوانی های آرش، پس از کودتای ۱۳۳۲، به رغم نا امیدی های بسیار، ترانهٔ امید بسازد. همین مجموعه نیز با سیاست در آمیخته است. « چرا که شعر معاصر از بسیاری جهات با مسائل سیاسی در آمیخت و اسطوره ها نیز، چون با ملیّت و سیاست، کارکرد دوسویه ای دارند، در ادبیّات معاصر ابزارهای مناسبی برای بیان نمادهای سیاسی و اجتماعی به شمار می روند.» (باباصفری، ۱۳۹۴: ۵) با وجود تمامی این حُسن ها نباید از احساساتی و رمانتیک بودن کسرایی گذشت. رضا براهنی در «طلا در مس» می نویسد: « نوشتن حماسه، زبان و بیان حماسی می خواهد و نوعی نیرو و کشش حماسی که همه چیز را با قدرت به یکدیگر پیوند دهد. برای نوشتن حماسه، نَفَسی حماسی لازم است، حماسی بودن قصّه کافی نیست و شاید حتی مهمّ نیست، باید آدمی که روح و نَفَسی حماسی دارد، حماسه بنویسد، نه شاعری که دربارهٔ اجتماع، احساساتی و رمانتیک می شود. مثلا موقعی که کسرایی پس از رجز خوانی آرش که بیشتر شباهت به شعارهای ایدئولوژیک دارد تا رجز خوانی های اصیل می خواهد قصهٔ حماسی آرش را به اوج برساند، عملا از روبه رو شدن با اوج روی گردان می شود و فقط به گفتن حالتی رمانتیک اکتفا می کند.» (براهنی، ۱۳۵۸: ۴۶۲-۴۶۰)

آرش، امّا همچنان خاموش،/ از شکاف دامن البرز بالا رفت/ وز پی او،
پرده های اشک پی درپی فرود آمد (کسرایی، ۱۳۸۷: ۱۱۴)

چنانکه گفته شد، کسرایی بیش از آنکه به زیبایی های شعر بیندیشد به چارچوب های

فکری و اهداف ایدئولوژیک خود می اندیشید و شعر را ابزاری برای تبلیغ و مرام های فکری خود ساخته بود.

کسرایی در ورای سیاست از انسان و آرمان های او می سراید، سیراب نمی شود و هر آنچه مربوط به انسان از جمله آزادی، کار، رنج، وطن و...می شود که حاصلش انبوهی از تلخی ها و سرخوردگی ها بود. در اینجا به اهداف مایگانی سیاوش کسرایی که از افکار رئالیسم سوسیالیستی وی سرچشمه می گیرد، اشارهٔ کوتاهی می کنیم

۲-۳-۲- مایگان فکری کسرایی:

فضایی که بر شعر کسرایی حاکم است و متفاوت از شاعران هم عصر اوست. حمایت کسرایی در اشعارش از کارگران و رنجبران و دعوت آنان به کار و تلاش و حرکت و حق طلبی، مشخصه اصلی و مایگانی اندیشهٔ وی می باشد، او طرز تفکر رئالیسم سوسیالیستی را به صورت های گوناگون در اشعار خویش پرورده است، که مهمترین آن مردم گرایی است که به شعر او فروغ انسانی بخشیده است. نگرش رئالیسم سوسیالیستی در ایران متأثر از افکار اندیشه ورزان روسی بود. «در آن سالها جاذبهٔ شوروی در همه جا برای روشنفکران اهل درد بی نظیر بود. در ایران هم حزب توده شکفته ترین و سرشارترین دوره فعالیّتش را می گذرانید، گرایش به چپ در اندیشهٔ رزمندگی در سیاست و تعهد در هنرِ حاکم بود. در چنین حال و هوایی اولین و آخرین کنگرهٔ نویسندگان ایران در چهارم تیرماه ۱۳۲۵ در انجمن روابط فرهنگی ایران با اتحاد جماهیر شوروی به ریاست ملک الشعرای بهار تشکیل شد. در این کنگره علی اصغر حکمت، فروزانفر، دهخدا، هدایت، خانلری، نیما، توللّی، احسان طبری و... شرکت داشتند.» (مسکوب، ۱۳۷۱: ۱۵۶). بنابراین در اندیشهٔ کسرایی نیز مانند بسیاری از نویسندگان و شاعران دیگر ابعاد مختلفی از این تفکّر وجود داشت که تا آخر عمرش ادامه یافت، در ذهن برخی دیگر مانند رضا براهنی، جلال آل احمد و...متحوّل می شود و دچار تغییراتی می گردد. چنانکه ذکر شد مبارزه با تضاد طبقاتی و شکاف عمیق اجتماعی که فقر نمونهٔ بارز آن است بر قسمت اعظم اشعار سیاوش کسرایی سایه افکنده است. مجموعه شعر «خانگی» نماد چنین اندیشه ای است:

غصّهٔ نانم امان ببریده است/ .../

چه بگویم از عشق؟/ یک شماره تلفن/ که حروفش همه در دفتر من ساییده/ و نشان و نام صاحب آن

زیر صدها خط درخواست زهم پاشیده است. (کسرایی، ۱۳۸۷: ۴۰۱)

اعتقاد به ضرورت مبارزه برای دفاع از ارزش های انسانی از اساسی ترین اندیشه های شعری کسرایی است و اعتراض وجه مشترک جریان رئالیسم سوسیالیستی است. در ایران

نیز خطوط مشترک اعتراض از دهۀ پنجاه پررنگ تر می شود و گروه های مختلف چپ و راست، مذهبی و غیر مذهبی، بر این نقطه پافشاری می کنند که بیشتر جنبۀ جهانی دارد. در ایران مجاهدین خلق یکی از اساسی ترین شاخه ها بود که: « چریکی است... برجسته ترین ویژگی نگرش مجاهدین علاوه بر طرد امپریالیسم و دیکتاتوری- که بدنۀ اصلی برنامۀ همه گروه بندی های انقلابی است- در واقع عبارت است از حملات مداوم به نهاد مالکیت خصوصی به عنوان ریشۀ اصلی همه شرور اجتماعی و تأکید پیگیرانه بر مبارزۀ طبقاتی به عنوان روندی همیشگی در تاریخ.» (عنایت، ۱۳۶۵: ۲۶۶)

۲-۳-۳- اعتراض در شعر کسرایی

بدون شک یکی از عواملی که باعث اعتراض شاعر و نویسنده، اعمّ از چپ و راست شد، واکنش به وقایع سال ۱۳۳۲ بود، نقشی که غرب در شکست نهضت ملّی ایران ایفا می کرد. به قول «فانون» : « ملّتهای استعمار شدۀ هر یک از نهضت ها و انقلاب هایی را که ستمدیدگان به وجود آورده و به ثمر رسانیده اند، در حکم نهضت ها و انقلاب های خود تلقّی کرده اند.» (فانون، ۱۳۵۶: ۱۶۱) ادبیّات معترض در بسیاری از کشورها، جهان سوّم و مظلومان و ستمدیدگان را قربانی امپریالیسم غرب کرده است. ادبیّات معترض ایران در دهۀ پنجاه از ادبیّات جهان سوّم گرته برداری می کرد و مایۀ اصلی افکار آنها دردی بود که بر جامعه حاکم بود. در چنین وضعیّتی است که ایدئولوژی نویسنده یا شاعر بر آفرینش او تأثیر می گذارد. بنابراین، این نوع اندیشه خود را مقیّد به دفاع از یک طبقه و گروه اجتماعی می نماید و بدین ترتیب در دام «ایدئولوژی» می افتد. زندگی و شعر کسرایی نیز چنین سرنوشتی پیدا کرد، تا آنجایی که اشعار اعتراضی او سرشار از کلماتی نظیر خون، اشک، خشم، ظلمت، مرداب، سیاهی و...

روی میدان بزرگ/ تلّی از چشم فراهم گشته است:/ چشم لغزان در اشک/.../
عبرت کوردلان
دیده بانی نگران در ظلمت/ لاغر و تب زده و ترس آلود/ .../
راه هر بانگ به دستی بسته است/ راه هر دید به دیواری کور/ باز و بگشوده همان چشمانی است
که فراهم شده بر میدانگاه/ و به مرداب سیاهیشان، ماه/چون بطی می کند آرام شنا. (کسرایی، ۱۳۸۷: ۴۰۰و ۳۹۹)

مسألۀ جامعه به عنوان یکی از مبانی فکری جریان شعری رئالیسم سوسیالیم است و شرایط نامساعد اجتماع دانش شاعران را نسبت به جامعه معترض می کند که مهم ترین موضوع اعتراض ها در مورد فقر، بی عدالتی، نابرابری، استبداد و استعمار است؛

در شعر زیر، شاعر با دیدن نابسامانیهای جامعه فریاد اعتراض اش بلند می شود و تمام بی عدالتی ها و ارزش های معنوی را با نماد و تمثیل به صورت آشکار بیان می کند:

من به اندازهٔ این جثّه و جان/ من به اندازهٔ این نا و نفس/ می توانم جنگید

ولی این یک تنه جنگیدن ها کافی نیست/ من رفیقانم را کم دارم/که سر رهگذری دیگر با اوباشانی دیگر

دست در کار زد و خوردی خونین هستند/ و دم چاقوشان/ می بُرد سینه و تاریکی را با یک ضرب (همان: ۴۲۴)

توان و ایستادگی تا قبل از شکست نهضت ملّی و کودتا در بین شاعران به خوبی حفظ شده بود امّا بعد از اینکه

نهضت ملّی و کودتا شکست خورد، روحیّهٔ مقاومت و پایداری در شاعران رو به افول گرایید و به یأس و ناامیدی تبدیل شد. در میان آنها اخوان ثالث نا امیدتر از همه «زمستان» را سرود و سیاوش کسرایی بر عکس شاعران نا امید با سرودن چند شعر برجسته امید و شادی را به رگ های شکست پذیر جامعه تزریق کرد.

... (همان: ۱۰۳)

در شعر شاعران متعهد، اعتراض یکی از مؤلّفه های اصلی آنهاست. از دیگر مفاهیم و محتوای برجستهٔ شعری در جریان رئالیسم سوسیالیتی می توان به مضامین شعری حمایت از کارگر و رنجبر، آزادی خواهی، مبارزه طلبی، صلح طلبی و وطن پرستی نیز اشاره کرد

۲-۳-۴- حمایت از کارگر و رنجبر

کار و کارگر یکی از مضامین مهمّی است که ریشه در اندیشهٔ اجتماعی انسان دارد. چنانچه در دوران عصر بیداری برخی از شاعران، مانند لاهوتی « به علّت رفت و آمد به اتّحاد جماهیر شوروی سوسیالیستی و حشر و نشر با دموکراتها و روشنفکران سوسیالیست، بر روی هم تمایلات افراطی پیدا کردند که وقتی این تمایلات به صورتی در شعرشان تجلّی می یافت آنان را طرفدار محرومان و به ویژه کارگران معرّفی می کرد.» (یاحقّی، ۱۳۷۹: ۱۹)، در دوران معاصر هم وضعیت نابسامان کارگران را در شعر شان می توان به وضوح دید. بدون شک سیاوش کسرایی بعد از لاهوتی در دوران مشروطه یکی از بزرگترین شاعران شعر کارگری است و نام کار و کارگر در بیشتر شعرهای او ذکر شده است:

طرحی ز چند مرد/ بر پردهٔ غبار/ یک کوزه، چند بیل/ فرسودگی و کار (همان: ۲۸)

در جای دیگر از بیکاری مردانی می گوید که در سرمای سوزناک، سمج و مثل سنگ تمامی روز را بر سر میدانگاهی نشسته اند و هیچ اتّحادی باهم ندارند:

سنگ را می ترکاند سرما/ ولی آنان که ز سنگ اند سمج تر بر جا/ خیل بی کارانند

کز دم صبح سر میدانگاه/ روز را منتظرند/ حرفشان باهم نیست/ هیچشان ماتم نیست
روی یک دایرهٔ تنگ به هم می لولند (همان: ۴۲۰)

غم و اندوه دهقانان، رنجبران و زحمتکشانی که هیچوقت به حق شان نمی رسند، خاطر شاعر را آشفته می سازد و اینگونه با آنان هم نبرد می شود:

رزم ما همان نبرد اوّلین ما/ رزم ما همان نبرد آخرین ما است: جنگ رنجبر به ضد گنج بر...
می شناسی ام اگر نگه کنی/ من، برادر توأم!/ راه کج مکن زمن، به هرزه رو تُرُش مکن
بازگرد و بنگرم/ من به سوی آنچه بوده، پاک بوده می روم...
هرکسی به راه خویش می رود / من به راه توده می روم. (همان: ۵۵۱-۵۵۲)

در شعر دیگر کارگران را به اتّحاد فرا می خواند و پیوسته آنها را مورد ستایش قرار می دهد:

ای خداوارگان/ ای گارگران که دستِ شما راست/ تردستی آفرینندگی:
تراش آهن و سنگ/ ساز سقف و ستون/ بُرش به هنگام بر اندام زندگی
و رهانیدن حیات از برهنگی.../ و می اندیشم که چه خواهد شد اگر
متّحد شوید/ اگر متّحد شوید/ کارگران ایران! (همان: ۵۵۰-۵۴۸)

کسرایی در شعر «سرود همراهی» به مناسبت کشتار خونین در میدان ژاله، دوباره کارگران را مورد خطاب قرار می دهد و از آنان می خواهد برای ویرانی خانهٔ ظلم بپا خیزند:

جان خواهر/ کارگر، روستای برادر/ پیشه ور، ای جوان، ای دلاور
ما همه یک صف و در برابر/ آن ستمکار، آن تاج بر سر/ دست در کن
خانهٔ ظلم زیر و زبر کن! (همان: ۶۰۷)

۲-۳-۵- آزادی خواهی

آزادی یکی دیگر از مضامین برجستهٔ شعر اجتماعی- سیاسی سیاوش کسرایی است، افکار انقلابی و

آزادی طلبی کسرایی سبب شده است که در ردیف شاعران رئالیسم سوسیالیستی قرار گیرد:

بُوَد که با نَفَس خلق و توشهٔ شادی/ رسیـــم بار دگـــر به شهر آزادی (کسرایی، ۱۳۸۷: ۸۵۵)

کسرایی در شعر «با هر چه ام شعله به جان است» در انتظار آمدن آزادی چنین می سراید:

آزادی/ در من چرا زبان نگشودی/ با من چرا نیامدی ننشستی در این سرا؟/ آخر چرا

چرا...

لیکن/ از کوچه ام گذر نمی کنی تو عمری ست/ کز این دریچه، من
سرتا به پای چشم- چو گل حسرت-/ در انتظار آمدنت مانده ام هنوز!...
آزادی!-/ ای آرزوی گمشده گل کن/ تا بلبل تو را/ در باغ در شکسته نفس هست!
آخر تو نیستی و در اینجا/ بس بیم خو گرفتن به قفس هست! (همان: ۸۶۸-۸۷۰)

در پایان شاعر فغان خود را به نالهٔ شبگیر مانند می کند که صدای جانش«شعر چریکی شعری متعهد، معناگرا، اجتماعی و انقلابی بود. شعری که تودهٔ مردم را مخاطب خود می دانست و دردها و مبارزات آن را می ستود و خودش را به بیان ظلم ها و حقایق اجتماع مقید می دانست تا از این راه بتواند در مردم حرکت و شور انقلابی ایجاد کند... البته شعر چریکی را نمی توان به گروه یا طیف های خاصی محدود کرد. دامنهٔ این نوع شعر به تمام شاعران فعّال سیاسی-اجتماعی قابل بسط است.»

بشنو! فغان و نالهٔ شبگیر است/ بشنو صدای جان به زنجیر است
اینک بیا به یاری، آزادی!/ فردا برای آمدنت دیر است!... (همان)

و در شعر «سرود جمهوری» که اولین بار از «تلویزیون انقلاب» پخش شد، که از سرنگونی استبداد و آزادی جمهوری می گوید و پیام آن پاسخی بود که شاعران را به پیشواز جمهوری فرا می خواند:

ای سرود آوران سپیده/ ای شهیدان در خون تپیده/ مژده مژده/ شد ستم، گم
خشم مردم/ باز عَلَم کرد/ پرچم کاوه از دادخواهی/ تا رُباید
از سرِ بدکُنش تاج شاهی/ ای بی آرام/ ای فتاده به زنجیر ایّام
یک جهش مانده تا بر کَنی دام/ یک قدم مانده، یک خیز، یک گام

بشکنی این قفس/ تا بر آری نفس/ ننگ را واژگون سازی از تخت/ بانگ برداری از دل به هر بام:

هموطن روزِ خوش روزِ شادی ست/ روز سرکوبی استبداد/ روزِ جمهوری و آزادی ست. (همان: ۶۱)

۲-۳-۶- مبارزه طلبی

مبارزه طلبی هم از مضمون های مهمّ شعری کسرایی است که از لایه های شعر سیاسی و اجتماعی او سر برون آورده؛ چرا که یاد و بیان رنج های مردم زمانه او را آسوده نمی گذارد و به نحوی فضای سروده هایش را تسخیر می کند:

ای جوان برومند برخیز!/ از دل و دست آتش برانگیز/ خلق می خواندت وقت یاری ست!...

ما به هم یک دل و یک زبانیم/ از تبار غم و رنج کوشش/ ارتش فاتح این جهانیم
ما به پیوند و امید و پیکار/ توده را از ستم می رهانیم (همان: ۷۰۴ و ۱۰۳)

همچنین در شعر «اسم شب» از مبارزان و تودهٔ خشمگین اینگونه یاد می کند:

طبل ها را بکوبید/ دارها را بکارید/ با شما هستم ای چکمه پوشان/ زنگ مهمیزها را بگیرید/ سلطنت را در انبوه انگشت سرنیزه ها پاس دارید!/ اسم شب را به خاطر سپارید:/ تودهٔ خشمگین می خروشد. (همان: ۶۲۰)

۲-۳-۷- صلح طلبی

کسرایی از شاعران صلح طلب معاصر است، از نظر او برای دعوت مردم و دولت برای صلح، باید آتش جنگ را خاموش کرد و تفنگ ها را کنار گذاشت. کسرایی در شعر زیر، می خواهد درگیری بین کُردهای هموطنش با صلح پایان یابد تا آرامش و مهربانی به وطن بازگردد:

آتش را خاموش کنیم/ تفنگ ها را کنار بگذاریم/ خانه را از کینه و دشمنی بروبیم
درِ گفتگو را بسته اند/ از دریچهٔ آشنایی به دیدار بشتابیم/ آخر آن که بر خاک افتد اینجا و آنجا/ سرباز و پاسدار و پیشمرگ/ پدر پیر من/ مادر آرزومند تو/ خواهر دم بخت ما
و برادران بالنده اند/ آتشی را با همه جان/ و با همهٔ مصائبش
جسورانه و با جرأت/ اعلام کنیم/ و آرامش را برای هر دو سوی خانه/ برای وطن
با بوسه و مهربانی/ به ارمغان آوریم/ تا کُرد هم/ سرود دوست داشتن را/ به زبان خود بسراید. (همان: ۵۴۷)

۲-۳-۸- وطن پرستی

وطن یکی از جلوه های مهم در فکر و ذهن شاعر است، وطن « در معنی بسیار محدود آن که همان ولایت یا شهر زادگاه و محیط پرورش انسان بوده است و بسیاری از دلپذیرترین شعرهایی که در باب وطن، در ادبیّات گفته شده است همین دسته شعرهاست.»(عالی آباد، ۱۳۱۳۹۱: ۷۸) سیاوش کسرایی هم از وطن بسیار یاد می کند، چه زمانی که در داخل وطن خویش است و چه زمانی که در بیرون از وطن خود می زیسته است. او میهن پرستی راستین است و پیوسته نگران از بی سر و سامانی وطن خود می باشد، ای احساس را می توان در بیشتر اشعار او دید:

دست من گیر/ یار من باش/ این نبرد نهایی است، هشدار/ هم وطن، هموطن تهمتن باش! (همان: ۸۱۵)

او هنگامی که از وطن خود دور است، یک دم یاد و نام وطن از خاطرش نمی رود:

وطن! وطن!/ نظر فکن به من که من/ نه هر کجا، غریب وار،
که زیر آسمانِ دیگری غنوده ام،/ همیشه با تو بوده ام/ همیشه با تو بوده ام. (همان: ۸۳۳)

در شعر «بوی وطن» با دیدن گل و بلبل باز به یاد وطن می افتد:

بیداری گل، سوی چمن می کشدم/ بلبل، دل و باد، پیرهن می کشدم
در گوشهٔ خاکِ غربتم، بوی بهار/ می آید و جانب وطن می کشدم. (همان: ۸۵۸)

« سیاوش کسرایی از معدود شاعرانی بود که در دورهٔ هرزه گرائی عمومیِ شعر در دههٔ سی، به شعر صرفا سیاسی وفادار ماند. اگر چه این امر به خودی خود امتیازی برای جوهر شعر نیست، ولی حفظ حرمت ارزش های سیاسی در شعر، که تداوم باریکش بعد ها به پیدایش شعر چریکی سال پنجاه منجر شد، امتیازی تاریخی برای شعر او، به مثابهٔ سرشاخهٔ بخش عظیمی از شعر نو فارسی شد.» (شمس لنگرودی، ۱۳۷۸، ج دوم:۴۱۵)

بنابراین به دنبال اتفاقات اجتماعی در دوره های شعر سیاسی حکومت مستبد پهلوی، حاصل کار روشنفکران ، جوانان و روحانیون به زندان و اعدام می انجامد. فریدون رهنما در مقدمه مجموعه شهر «قطعنامه» احمد شاملو می نویسد: «شعر به قیمت زندگی و خون شاعر تمام می شود. خودش، شعرش، دیگران و اشعار مرده شان، دژخیم، نوازش ها، اعدام ها، مرگی که در دل شاعر نشسته، مرگی که دیگران وارد دل ها می کنند، بشری که دارند سرش را زیر آب می کنند، یکی است.» (ر هنما به نقل از شاملو، ۱۳۶۴: ۲۰).

۳- نتیجه گیری

یکی از پر اهمیّت ترین مشخصه های ادبیّات معاصر، توجّه به عنصر اندیشه در ابعاد گوناگون اجتماعی، سیاسی و ... و انعکاس آن در شعر عصر حاضر است. یکی از شاعران متعهد این دوره، سیاوش کسرایی است که با تکیه بر سازه های رئالیسم سوسیالستی، تمام توان و تلاش خود را کرد تا آرمان های ایدئولوژیک خود را از طریق شعر در جامعه بازتاب دهد و از این راه، امید، عدالت خواهی، وطن پرستی، حمایت از کار و کارگر، آزادی خواهی، مبارزه طلبی علیه فقر و ظلم و ایمان به واقع گرایی را در فضای سروده هایش پُر رنگ تر جلوه دهد. کسرایی گزینش واژه ها را در متن اشعارش بر اساس باورهای رئالیسم سوسیالیستی و سیاسی و مخالفان حکومت پهلوی تنظیم می کند. در اغلب سروده هایش، به خاطر ذهنیّت سیاسی و ایدئولوژیک خود و نیز براساس مقتضیات عصر، از برخی از اسطوره ها با کارکردهای تاریخی اسطوره سازی می کند و همه اینها نشانه این است که کسرایی با اعتقاد حرف می زند. او رنج مردم را احساس می کند و کلامش ، کلام مردم

است. او در لابه لای تفکرات پنهان خود نشانهٔ آشکاری از ویژگی های افکار رئالیسم سوسیالیستی داشت. او اندیشهٔ خود را مقیّد به دفاع از یک طبقه و گروه اجتماعی می نماید و بدین ترتیب در دام «ایدئولوژی» می افتد. علی رغم علاقه ای که به «تعهد» داشت بیشتر شاعری بزمی بود چنان که ذکر شد، در منظومهٔ آرش کمانگیر هم به مفهوم کامل حماسه دست نیافته است، هر چند به لحاظ ارزیابی ادبی، شکل و زبان شعرش به برخی از کاستی های زبانی دچار شده است، به هر حال تمام همّ و غمّ کسرایی معطوف به چه گفتن گذشت تا به چگونه گفتن.

پی نوشت ها

۱. در مورد جریان «موج نو» ر.ک به کتاب: جریان های شعری معاصر فارسی از: علی حسین پورچافی، ۱۳۹۰، ص ۲۹۱ به بعد.

۲.فرانتس فانون یک نویسندهٔ فرانسوی زبان، مقاله نویس، روان پزشک و انقلابی بود و به علّت پیوستن به جنگ های انقلابی الجزایر و تجربه هایش در تماس با مردم فقیر، از انقلابی های مشهور قلمداد می شد. او دشمن استعمار و نژاد پرستی بود.

۳. ابوالقاسم لاهوتی، سال ۱۲۶۴ در کرمانشاه به دنیا آمد، او شاعر، روزنامه نگار، نظامی و فعّال سیاسی انقلابی در دوران مشروطه بود. لاهوتی از اعضای حزب کمونیست ایران در دههٔ ۱۹۲۰ میلادی بود؛ در دوران رضاشاه تحت تعقیب قرار گرفت و غیابا به اعدام محکوم شد ولی موفق به فرار شد و به شوروی رفت. او در دوران مشروطه از پیشاهنگان شورش ها و مبارزات کارگری علیه استبداد بود. لاهوتی سالهای زیادی را در تاجیکستان زندگی کرد، بعد از مدتی آنجا را هم ترک کرد و ساکن مسکو شد و ده سال بعد در مسکو سال ۱۳۳۶ درگذشت.

۴. «شعر چریکی شعری متعهد، معناگرا، اجتماعی و انقلابی بود. شعری که تودهٔ مردم را مخاطب خود می دانست و دردها و مبارزات آن را می ستود و خودش را به بیان ظلم ها و حقایق اجتماع مقیّد می دانست تا از این راه بتواند در مردم حرکت و شور انقلابی ایجاد کند... البته شعر چریکی را نمی توان به گروه یا طیف های خاصی محدود کرد. دامنهٔ این نوع شعر به تمام شاعران فعّال سیاسی-اجتماعی قابل بسط است.»

بیرانوند، احمد، شرح حاشیه(بررسی جریان های حاشیه ای شعر معاصر بعد از نیما)، تهران، نشر روزگار، چاپ اول، ۱۳۸۹: ۴۴.

منابع

۱- بابا صفری، علی اصغر و محمد امین محمد پور. (۱۳۹۴). «بررسی و تحلیل ویژگی

های محتوایی و زبانی اشعار حماسی سیاوش کسرایی،» نشریهٔ زبان و ادب فارسی، دانشکده ادبیات دانشگاه تبریز، شمارهٔ ۲۳۲، صص۱۵-۱

۲- باقی نژاد، عباس. (۱۳۸۷). **تأمّلی در ادبیّات امروز**، ج۱، تهران، چاپ اوّل، نشر کتاب پارسه.

۳- براهنی، رضا. (۱۳۵۸). **طلا در مس**، ج۲، تهران، چاپ سوّم، انتشارات کتاب زمان.

۴- بیرانوند، احمد. (۱۳۸۹). **شرح حاشیه**، (بررسی جریان های حاشیه‌ای شعر معاصر بعد از نیما)، تهران، چاپ اوّل، نشر روزگار.

۵- پرهام، سیروس. (۱۳۴۵). **رئالیسم و ضد رئالیسم**، تهران، چاپ سوّم، انتشارات نیل.

۶- ثروت، منصور. (۱۳۹۰). **آشنایی با مکتب‌های ادبی**، تهران، چاپ سوّم، انتشارات سخن.

۷- حسن لی، کاووس. (۱۳۸۶). **گونه‌های نو آوری در شعر معاصر ایران**، تهران، چاپ دوّم، انتشارات ثالث.

۸- حسین پور چافی، علی. (۱۳۹۰). **جریان‌های شعری معاصر**، تهران، چاپ سوّم، انتشارات امیر کبیر.

۹- روزبه، محمد رضا. (۱۳۸۸). **ادبیّات معاصر ایران** (شعر)، تهران، چاپ چهارم، نشر روزگار.

-۱۰- زرشناس، شهریار. (۱۳۸۹). **رویکردها و مکتب‌های ادبی**، تهران، سازمان انتشارات پژوهشگاه فرهنگ و اندیشه اسلامی.

۱۱- سیّد حسینی، رضا. (۱۳۷۶). **مکتب‌های ادبی**، جلد اول، تهران، چاپ یازدهم، انتشارات نگاه.

۱۲- شاملو، احمد. (۱۳۶۴). **قطعنامه**، تهران، چاپ چهارم، انتشارات مروارید.

۱۳- شفیعی کدکنی، محمد رضا. (۱۳۹۰). **با چراغ و آینه، تهران**، چاپ اوّل، انتشارات سخن.

۱۴- شمس لنگرودی، (محمد تقی جواهری گیلانی). (۱۳۷۸)، **تاریخ تحلیلی شعر نو**، جلد سوّم، تهران، چاپ دهم، نشر مرکز.

۱۵- شمیسا، سیروس. (۱۳۹۳). **مکتب های ادبی**، تهران، چاپ ششم، نشر قطره.

۱۶- عابدی، کامیار. (۱۳۹۵). **شبان بزرگ امید**، (زندگی و شعر سیاوش کسرایی)، تهران، چاپ اوّل، انتشارات ثالث.

۱۷- عالی عباس آباد. (۱۳۹۱). **جریان شناسی شعر معاصر**، تهران، چاپ اوّل،

انتشارات سخن.
۱۸- عنایت، حمید. (۱۳۶۵). **اندیشه های سیاسی در اسلام معاصر**، ترجمهٔ بهاءالدین خرمشاهی، تهران، چاپ دوّم، انتشارات خوارزمی.
۱۹- فانون، فرانتس. (۱۳۵۶). **انقلاب آفریقا**، ترجمهٔ محمّد امین کاردان، به کوشش علیرضا اعتصام، تهران، چاپ پنجم، انتشارات خوارزمی.
۲۰- کاخی، مرتضی. (۱۳۸۲). **صدای حیرت بیدار**، تهران، چاپ اوّل، انتشارات مروارید.
۲۱- کسرایی، سیاوش. (۱۳۸۷). **مجموعه اشعار**، تهران، چاپ سوّم، انتشارات نگاه.
۲۲- لاهوتی، ابوالقاسم. (۱۳۵۸). **دیوان اشعار**، به اهتمام احمد بشیری، تهران، انتشارات امیرکبیر.
۲۳- لوکاچ، جورج. (۱۳۷۳). **پژوهشی در رئالیسم اروپایی**، ترجمهٔ اکبر افسری، تهران، انتشارات علمی و فرهنگی
۲۴- مدرّسی، فاطمه. (۱۳۹۰). **فرهنگ توصیفی نقد و نظریه‌های ادبی**، تهران، چاپ اوّل، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
۲۵- مسکوب، شاهرخ. (۱۳۷۱). **چند گفتار در فرهنگ ایران**، تهران، زنده رود، ص۱۵۶.
۲۶- مکاریک، ایرناریما. (۱۳۹۰). **دانشنامهٔ نظریه های ادبی معاصر**، ترجمهٔ مهران مهاجر و محمّد نبوی، تهران، چاپ چهارم، انتشارات آگه.
۲۷- یاحقّی، محمد جعفر. (۱۳۷۹). **جویبار لحظه‌ها**: ادبیّات معاصر فارسی، تهران، چاپ دوّم، انتشارات جامی.

دو فصل‌نامه‌ی علمی-پژوهشی زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد فسا
س۱۱، ش۱ (پیاپی ۲۲)، بهار و تابستان ۱۳۹۹

خوانش شعری از علی باباچاهی و شعری از عباس صفاری بر اساس نظریه‌ی استعاره‌ی مفهومی در سبک‌شناسی شناختی

ابراهیم محبی
دانشجوی دکتری زبان وادبیات فارسی، واحد شهر کرد، دانشگاه آزاد اسلامی، شهرکرد، ایران
دکتر مظاهر نیکخواه (نویسنده‌ی مسئول)
استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد شهر کرد، دانشگاه آزاد اسلامی، شهرکرد، ایران
دکتر محمد حکیم آذر
دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد شهر کرد، دانشگاه آزاد اسلامی، شهرکرد، ایران

چکیده

در این مقاله ضمن تعریف مختصری از نظریه‌ی شناختی و یکی از مهمترین مباحث شناختی یعنی انواع استعاره‌های مفهومی، به تحلیل شعری از علی باباچاهی پرداختیم که از شاعران زبان‌گرای معاصر است. همچنین با استفاده از نظریه‌ی شناختی به تحلیل شعری از عباس صفاری پرداختیم که از شاعران معناگرای معاصر است هدف از تحلیل این دو شعر نشان دادن کاربرد نظریه‌ی شناختی در تحلیل متون است زیرا به زعم نگارندگان این مقاله نظام بلاغت سنتی فارسی از تحلیل اشعاری مانند شعر باباچاهی ناتوان است. از سوی دیگر در این مقاله سعی شده با تحلیل یکی از شعرهای عباس صفاری که از زمره‌ی شاعران معنا گرا است کاربرد نظریه‌ی شناختی در تحلیل زوایای پنهان این گونه اشعار نیز نشان داده شود.

واژگان کلیدی: شعر، استعاره‌ی مفهومی،نظریه‌ی شناختی، علی باباچاهی، عباس صفاری

Email: ebrahimpage@yahoo.com
mazahernikkhah@gmail.com
hakimazar@gmail.com

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۸/۳/۲۱
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۹/۲/۵

۱- مقدمه

در شعر فارسی از ظهور نیما یوشیج تاکنون تحولات بسیاری پشت سر گذاشته است و در دهه‌های سی و چهل شمسی با ظهور چند شاعر بزرگ از جمله مهدی اخوان ثالث، سهراب سپهری، فروغ فرخ زاد و احمد شاملو به عنوان یک جریان جدی مورد پذیرش جامعه فارسی زبان و محافل ادبی رسمی قرار گرفت. علی باباچاهی که از شاعران نوگرای معاصر است. از دهه چهل شمسی فعالیت‌های ادبی خود را آغاز کرد. او «متولد ۱۳۲۱ در شهرستان کنگان در استان بوشهر است که اولین مجموعه شعرش در سال ۱۳۴۶ شمسی منتشر شده است.» سبک شعر باباچاهی از دهه‌ی چهل تا هفتاد شمسی به سبک نیمایی است اما از دهه‌ی هفتاد شمسی شعر او تغییرات اساسی پیدا کرد؛ زیرا مقارن با دهه‌ی هفتاد کتاب‌های تئوریک زیادی توسط مترجمان از زبان انگلیسی به زبان فارسی ترجمه شد. این کتاب‌ها نظریه‌های ادبی غرب بودند که تأثیر بسیاری بر فضای ادبی ایران گذاشتند. باباچاهی نیز از این تأثیرها بر کنار نبود. او از دهه‌ی هفتاد تا دهه‌ی نود شمسی با رویکردی کاملاً متفاوت دست به انتشار نزدیک به سیزده مجموعه شعر زد که تفاوت زبان، بیان و ساختار این مجموعه‌ها را نسبت به مجموعه‌های پیشین او به راحتی می‌توان شاهد بود. «عباس صفاری متولد ۱۳۳۰ شمسی در شهر یزد است اما او از سال ۱۳۷۶ به قصد ادامه تحصیل به آمریکا می‌رود و در آنجا ماندگار می‌شود. اولین مجموعه‌ی شعر او در سال ۱۹۹۲ میلادی در کالیفرنیا چاپ شده است ». اما اولین مجموعه شعری که از او در ایران چاپ شده است مجموعه‌ی شعر «دوربین قدیمی» است که در سال ۱۳۸۱ شمسی به بازار آمد و سپس تا سال ۱۳۹۳ شمسی سه مجموعه شعر دیگر از او نیز در ایران به چاپ رسید که جمعاً هر چهار مجموعه مورد توجه مخاطبان فارسی زبان قرار گرفت و چندین بار تجدید چاپ شده است.تفاوت اساسی سبک شعر باباچاهی و صفاری در عین حال که هر دو تقریبا از یک نسل هستند و تفاوت سنی کمی دارند در ساختار شعر و نحوه ی رفتار آنها با زبان است. صفاری به زبان و ساختار شعر مدرن وفادار مانده است و زبان ساده و سلیس شعر او باعث ارتباط مخاطبان و همه فهمی شعر او شده است در حالی که زبان و ساختار شعر باباچاهی از دهه‌ی هفتاد شمسی تغییرات اساسی کرده و مخاطبان را در ارتباط با شعر او دچار مشکل کرده است. شعر باباچاهی با عدول از هنجارهای شعر مدرن در زمره‌ی شعر زبان گرا و اصطلاحاً پسامدرن قرار میگیرد. در این مقاله سعی داریم با استفاده از بالقوه‌های نظریه‌ی شناختی از هر دو شاعر شعری را تحلیل کنیم زیرا گمان داریم که نظریه‌ی شناختی قادر است زوایای پنهان شعر زبانگرا و معناگرا را روشن کند و درک واضح‌تری از فضا و مفهوم شعر را نمایان کند. برای این منظور ابتدا مختصری به معرفی نظریه‌ی شناختی

می‌پردازیم.

«نظریه‌ی شناختی، رویکرد نوینی در مطالعات و تحلیل‌های ادبی است که از مواجهه‌ی سه قلمرو زبان شناسی، مطالعات ادبی و علوم شناختی پدیدار شده است (فتوحی،۱۳۹۰: ۱۵۹) تحلیل متن با استفاده از بالقوه‌های علوم شناختی از آن نظر دارای اهمیت است که قادر است زوایا و ابعادی از مفهوم و ساختار متن را نشان دهد که علم بلاغت سنتی از تحلیل آن ناتوان است. یکی از ابزارهای بسیار کارآمد که نظریه‌ی شناختی در اختیار ما قرار می‌دهد نظریه‌ی استعاره‌ی مفهومی است. «قلمرو استعاره و زبان مجازی با شبکه‌ی تذاعی و فرایند خودکار شناخت بیش‌تر پیوند دارد. به همین دلیل تمرکز اصلی مطالعات شناختی بر زبان مجازی و استعاره است، از آنجا که سبک شناسی شناختی بیش‌تر فرایندهای شناختیِ نهفته در فهم عناصر شاعرانه را می‌آزماید، از این رو تحلیل استعاره و زبان مجازی در مطالعات این رویکرد اهمیت بیش‌تری پیدا کرده است. البته آن عناصر را منقدان فرمالیست و سبک شناسان سنتی هم بررسی می‌کردند ولی تحلیلِ شناختیان بر اساس یک طرح واره‌ی شبکه مانند است که همه‌ی عناصر مجازی زبان را درون یک کلیت مفهومی بررسی می‌کنند این نوع یک پارچه سازی عناصر و نگاه ترکیبی به مفاهیم در کار فرمالیست‌ها وچود نداشت» (همان، ۱۶۴)

۲- بحث و بررسی

۲-۱- استعاره مفهومی

همانطور که می‌دانیم در نظام سنتی بلاغت استعاره نوعی مجاز با علاقه‌ی شباهت است. در واقع استعاره، تشبیه فشرده است به عبارت دیگر استعاره تشبیهی است که مشبه، ادات تشبیه و وجه شبه آن حذف شده و فقط مشبه به ذکر شده است ضمن اینکه همراه با "مشبهٌ به" ملائم یا قرینه صارفه‌ای نیز ذکر شده است که ذهن را از معنای واقعی منصرف و به معنایِ مجازی هدایت می کند و براساس همین ملائمات برای استعاره انواعی قائل شده اند مثلاً در استعاره مصرحه مجرده، مشبه به همراه با ملائمی از مشبه می آید یعنی وقتی گفته می‌شود :"سرو خرامان" واژه‌ی "خرامان" یکی از ملائمات مشبه است و همین ملائم ، قرینه صارفه‌ای است که ذهن را از معنای واقعی "سرو" به معنای مجازی آن یعنی "معشوق بلند قد" هدایت می‌کند.در نظام سنتی بلاغی انواعی از استعاره‌ها ذکر شده است مثل استعاره‌ی مصرحه مطلقه، مصرحه‌ی مرشحه، استعاره در فعل یا استعاره تبعیه و همچنین استعاره مکنیه که بر عکس استعاره مصرحه در آن مشبه ذکر می‌شود و مشبه به حذف می‌شود اما استعاره در نظریه‌ی شناختی تعریف دیگری دارد، در نظریه‌ی شناختی چنان که در ادامه به آن خواهیم پرداخت اساساً کل زبان و شیوه‌ی تفکر انسان

استعاری است. سه نوع استعاره‌ای که به انسان کمک می‌کند که مفاهیم را ادراک کند از این قرار است:

۲-۱-۱- استعاره‌های جهت مند:

مهم ترین مساله‌ای که می‌بایست به عنوان اصلی ترین رکن نظریه شناختی بیان شود این است که بدانیم بنیان نظریه‌ی شناختی بر اصلِ "درک جسمیت یافته " استوار است به عبارت دیگر تمام حوزه‌ی ادراکی ما و کل نظام مفهومی بشر بر اساس ساختار بدن و تجربه مندی جسم و حواس پنجگانه‌ی انسانی است برای مثال «ساختار جسم انسان اینگونه است که به صورت عمود برزمین می‌ایستد؛ مفاهیم "بالا" ، "پایین" ، "راست" ، "چپ" ، "جلو" و "عقب" را براساس ساختار جسم خود درک می‌کند.انسان زنده و سالم انسانی ایستاده است و انسان مریض، خواب یا مُرده انسانی است که بر زمین افتاده است بر همین اساس مفاهیم مثبت و خوب مفاهیمی است که مربوط به "بالا" و ایستاده می‌شود و تمام مفاهیم منفی و بد مفاهیمی است که مربوط به پایین و افتاده می‌شود؛ تمام مفاهیم "بالا" مرتبط با "بیشتر" و تمام مفاهیم پایین مرتبط با "کمتر" تلقی می‌شوند.وقتی میگوییم "فلانی مقام بالایی دارد" درواقع این "بالا" بودن در کنه خود مفهومی است که از ساختار جسمی انسانِ ایستاده و سالم اخذ شده است. درمقابل در تداول عامه می گویند: "فلانی افتاد مرد" زیرا مفاهیم منفی منتزع از ساختار جسمیِ انسانِ افتاده و غیر سالم اخذ شده است.پس تا اینجا مشخص شد که درک مفهوم بالا یا پایین مبتنی بر کمیت مقداری است و این "مقدار" را انسان ابتدا از جسم خود استنباط نموده است.»(نک:لیکاف و جانسون،۱۳۹۵ : صص۲۹-۴۱)

لیکاف و جانسون بر اساس همین نوع ادراک "استعاره های جهت مند" را تعریف کرده‌اند.آنها معتقدند که استعاره‌های جهت‌مند از آنجا که بر مکان دلالت دارند «نتیجه‌های جسمانی و نوع عملکرد کالبد و جسم ما در محیط فیزکی هستند»(لیکاف و جانسون،۱۳۹۵: ۲۹) و انسان حتی مفاهیم انتزاعی را به وسیله‌ی استعاره های جهت‌مند مفهوم سازی می‌کند. اینکه ما مفاهیم شادی و غم را بر اساس کمیت مقداری و ارتفاع درک می‌کنیم نشان دهنده‌ی این است که مفهوم عقلانی و ادراکی "شاد" را که اسم معنی است با نگاشت کردن بریک مفهوم مکانی که از ارتفاع منتزع شده در ناخودآگاه خود تبدیل به اسم ذات می‌کنیم تا بتوانیم آن را درک کنیم. و همین نگاشت قلمرو عقلانی بر قلمرو فیزیکی نشان دهنده‌ی آن است که اساساً ماهیت ادراک و فهم ما ازچیزها و چیستی ها،استعاری است. وقتی می‌گوئیم "فلانی یک جو معرفت ندارد" در ذهن خود ابتدا معرفت را که اسم معنی است تبدیل به شیء کرده‌ایم. انگار از این شیء می‌توان یک جو جدا کرد در نتیجه در

واقع به مفهوم عقلانیِ معرفت، جسمیت بخشیده‌ایم. پس می‌توان نتیجه گرفت که "مفاهیم انتزاعی، شی‌اند"

مفهوم "مکان" در استعاره‌های جهت مند یک مفهوم بنیادین است. در نظام دستوری قیدهای مکان "بالا" ، "پایین" ، "جلو" ، "عقب" ، "مرکز" ، " کنار" صرفاً قیدهایی است که اشاره به مکان خاصی می کند اما در نظریه‌ی شناختی این واژگان صرفاً قید مکان نیستند بلکه با توجه به تجربه جسمانی و بافت فرهنگی حاوی مفاهیمی هستند که ادراک "فضایی" ما را شکل می دهند برای مثال وقتی گفته شود "فلانی از کار افتاده شده است" برای ما مفهوم "افتادگی" با مفهوم "پایین" ارتباط دارد و وقتی گفته می‌شود "فلانی شاد و سر زنده است" برای ما مفهوم "شادی" و "سرزندگی" با مفهوم "بالا" ارتباط دارد پس می‌توان گفت "شاد، بالا است" و "غمگین و مریض پایین است" در اینجا مفهوم بالا و پایین صرفا یک قید مکان از نظر دستوری نیست به همین منوال می‌توان بسیاری از مفاهیم جهت مند را فهرست کرد:

هوشیار، بالا است .نا هوشیار، پایین است. بیشتر، بالا است.کمتر، پایین است. فضیلت، بالا است. شرارت پایین است. استعاره بودن این مفاهیم بالا، پایین و... به این دلیل است که ما به مفاهیم انتزاعی غمگین، سرزنده، فضیلت، شرارت، وغیره کمیت مقداری می‌بخشیم یا در واقع در ناخوداگاه خود این مفاهیم را به شیء دارای ارتفاع تشبیه می کنیم که بدون این تشبیه مضمر اساساً درکی از این مفاهیم حاصل نمی شود.

۲-۱-۲- استعاره‌های هستی شناختی

«استعاره‌های هستی شناختی به ما (انسانها) اجازه می‌دهد که بسیاری از پدیده‌ها را که دارای مرز مشخصی نیستند مرز بندی کنیم برای مثال وقتی می‌گوئیم: "فلانی غرق در شادی شد" شادی را ظرفی پر از آب فرض کرده‌ایم که شخص می‌تواند در آن غرق شود در حالی که شادی اسم معنا است و مرز مشخص و ظرف گونه ای ندارد از سوی دیگر استعاره-های هستی شناختی به ما اجازه می‌دهد که از طریق موجودیت بخشی یا مکان بخشی یا بُعد بخشیدن به مفاهیم عقلانی به آنها جنبه‌ی فیزیکی و محسوس بدهیم و از این طریق برای آنها ماهیت ادراکی به وجود آوریم مثلاً وقتی می‌گوئیم: "تورم زندگی را مختل کرده است" برای تورم شیء وارگی قائل شده‌ایم یا وقتی می‌گوئیم: برای رسیدن به صلح تلاش می‌کنیم برای صلح، مکان قائل شده‌ایم یا وقتی می‌گوئیم :"او روی زشت شخصیت خود را نشان داد" برای شخصیت قائل به بُعد شده‌ایم.

یکی از جنبه‌های بسیار با اهمیت استعاره‌های هستی شناختی، استعاره‌ی ظرف و "میدان دید" است.ما انسان‌ها جسم خود را در ناخودآگاه ظرف فرض می‌کنیم برای مثال

وقتی می‌گوئیم: "او ازخشم یا شادی لبریز شد" جسم را ظرفی فرض کرده‌ایم که می‌تواند از چیزی پُر یا خالی شود؛ به همین سیاق جهان خارج از جسم خود را نیز ظرف گونه فرض می‌کنیم مثلاً وقتی می‌گوییم:"او وارد جنگل شد" جنگل را ظرف فرض کرده‌ایم» (نک:لیکاف و جانسون،۱۳۹۵ : صص ۴۹-۶۰) یا وقتی می‌گوئیم: "علی آمد" میدان دید خود را ظرفی فرض کرده‌ایم که علی وارد آن شده است در نتیجه می‌توان گفت که ساده‌ترین کنش‌های ما نیز ناخودآگاه استعاری‌اند.

۲-۱-۳- استعاره‌های ساختاری

«استعاره‌های ساختاری از طریق ایجاد شباهت بین دو نوع ساختار، این امکان را برای ما فراهم می‌سازد که چیستی یک موضوع را از طریق تشبیه آن به چیزی دیگر، بهتر درک کنیم برای مثال بین ساختار "بحث" و ساختار "جنگ" شباهت وجود دارد و استعاره : "بحث جنگ است" به ما اجازه می"دهد برای توضیح و درک "بحث" از اصطلاحات "جنگ" استفاده کنیم و مثلاً بگوییم " او از مواضع تئوریک خود دفاع کرد"، "به مواضع حریف حمله کرد"، "او در بحث پیروز شد" مسأله‌ی اصلی این است که ما مفهوم "بحث"را در ارتباط با مفهوم "جنگ" درک می‌کنیم که ریشه در مبارزه فیزیکی دارد به همین صورت استعاره "زمان، پول است" یا "زمان ثروت است" را نیز می‌توان مثال زد. همانگونه که منابع مادی محدود هستند و برای اهداف مهم خرج می شوند زمان نیز محدود است و برای صرف کردن و اختصاص دادن آن به امری باید برنامه ریزی کرد به این ترتیب استعاره‌های ساختاری نیز مانند استعاره‌های جهت مند و استعاره‌های هستی شناختی ریشه در تجربه‌ی جسمانی و فرهنگی ما دارند.» (نک:لیکاف و جانسون،۱۳۹۵ : صص ۱۰۹-۱۱۸)

۲-۲- تحلیل شعر با استفاده از نظریه‌ی شناختی و استخراج استعاره‌های مفهومی

برای ورود به بررسی شعر زبانگرا و در اینجا شعر باباچاهی، مهم‌ترین نکته‌ای که باید به آن توجه کرد، بحث «ساختار» است؛ زیرا ساختارِ شعر و ساختمندی و پیکره‌بندی شعر، اساسی‌ترین خصیصه‌ای است که در شعر زبان‌گرا مورد تردید و انحراف قرار می‌گیرد. مفهوم ساختار و ساختارگرایی با نام کلود لوئی استروس گره خورده است. هرچند خود استروس تحلیل و روش ساختاری را از زبان‌شناسی اخذ کرد، اما از دید روش شناسیک، منطق اساطیر لویی استروس دقیق‌ترین و کامل‌ترین بررسی ساختاری در هر گستره‌ی فعالیت فکری ساختارگرایان محسوب می‌شود. (احمدی، ۱۳۷۰: ۱۸۳) «معنای ساختار از نظر لویی استروس به دو گونه مطرح می‌شود، یکی معنایی که در معماری دارد و به معنای چارچوب

یک بنا یا ساختمان است، به این معنی که شالوده‌ای است که بر آن می‌توان عناصری را قرار داد. این چارچوب تعیین-کننده مناسبات درونی عناصر یا اجزاء است. معنای دوم زیست‌شناسانه است و به مفهوم هم‌خوانی ارگانیک میان اجزاء». (احمدی، ۱۳۸۳: ۳۷) آنچه برای ما و در بحث شعر معاصر اهمیت اساسی دارد، این است که شعر معاصر، از نیما به بعد، مفهوم ساختار و پیکره‌مندی را به عنوان یک نظام اندیشگانی که همگرایی تمام عناصر و اجزاء شعر را در یک کانون مرکزی هماهنگ می‌کند، پذیرفت و شاگردان اصلی نیما (اخوان، شاملو، سپهری، فروغ) نیز به این ماهیت ساختاری شعر وفادار ماندند. برای روشن‌تر شدن موضوع، اگر نگاهی به ساختارهای شعر کلاسیک فارسی بیندازیم، متوجه خواهیم شد، که در شعر کلاسیک، مفهوم اصلی ساختار، بیشتر در محور افقی ابیات وجود دارد و در محور عمودی شعر، ساخت‌مندی به صورتی که در شعر معاصر، ارتباط جزء به جزء عناصر وجود دارد، حائز اهمیت نیست. برای مثال، در غزل فارسی قدمایی مخاطب می‌تواند یک بیت را از پیکره‌ی غزل جدا کند و به صورت منفرد و مستقل آن را بخواند یا حفظ کند، اما در شعر معاصر از آنجا که ساخت‌مندی و پیکره‌مندی بر تمام فضای شعر حاکم است، مخاطب مجبور است تمام شعر را به صورت یکپارچه و کامل به ذهن بسپارد؛ زیرا جدا کردن بخشی از شعر حق مطلب را ادا نخواهد کرد. البته امکان دارد مخاطبان به صورت سلیقه‌ای، بخشی از شعر معاصر را جدا کنند و آن را در تابلویی بنویسند، اما معمولاً و غالباً این کار به منزله‌ی مخدوش کردن تفکر و ذهنیت شاعر و نادیده گرفتن لایه‌های دیگر شعر خواهد بود. پس منظور از ساختمندی در شعر معاصر، ارتباط تک تک اجزاء با کانون مرکزی اندیشه و تفکر شاعر است، که نقش همگرا کردن تمام عناصر در نقطه-ی مرکزی دارد. اکنون می‌توان گفت که آنچه در شعر زبانگرا به صورت اعم و در شعر باباچاهی به صورت اخص از بین رفته است، همین نقطه‌ی کانونی یا مرکزی است، که اجزاء و عناصر شعر را یک کاسه و همگرا می‌کند. البته منظور از آثار زبان‌گرای باباچاهی، آثار شعر او از دهه‌ی هفتاد شمسی به بعد است. در حالی که آثار شعری او قبل از دهه‌ی هفتاد از نظر ساختار به همان شیوه‌ی متعارف و مألوف ساخت‌مندی مورد نظر نیما را داشت. برای مثال، اگر به آثار او از همان دفتر اول؛ یعنی «در بی‌تکیه‌گاهی» (۱۳۴۶) و آثار بعدی او از قبیل: «جهان و روشنایی‌های غمناک ۱۳۴۹»، «از نیل آفتاب ۱۳۵۳»، «صدای شن ۱۳۵۶»، «از خاکمان آفتاب بر می‌آید ۱۳۶۸»، «آوای دریا مردان ۱۳۶۸»، نگاهی بیندازیم، تمام اشعار را هم حائز ساخت‌مندی و پیکره‌مندی مورد نظر نیما می‌بینیم و هم حائز ویژگی‌های عروضی شعر نیمایی. مشکل ارتباط با شعر باباچاهی و استنباط مفهوم منسجمی از شعر او از مجموعه‌هایی شروع می‌شود که از دهه‌ی هفتاد شمسی به بعد منتشر شده اند به همین

دلیل در اینجا به خوانش یکی از شعرهای زبانگرای او از مجموعه‌ی «عقل عذابم می‌دهد» با استفاده از نظریه‌ی استعاره‌ی مفهومی در نظریه‌ی شناختی خواهیم پرداخت. با اینکه در مقدمه‌ی مقاله در مورد استعاره های مفهومی صحبت کردیم و به تفاوت مفهوم استعاره در علوم شناختی با مفهوم استعاره در علوم بلاغی اشاراتی شد. در اینجا ضروری است که برای ورود به تحلیل شعر باباچاهی با رویکرد شناختی،چند نکته‌ی دیگر را نیز ذکر کنیم:

«مفاهیم حاکم بر اندیشه‌ی ما، تنها منحصر به خرد نیست. این مفاهیم عملکردهای هر روزه‌ی ما تا معمولی ترین جزئیات را نیز کنترل و هدایت می‌کنند. مفاهیم ما، ساختار آن چه را که درک می‌کنیم شکل می‌دهند و چگونگی حرکت ما در جهان و رابطه مان با دیگران را تعیین می‌کنند. بنابراین نظام مفهومی، نقش اساسی در تعیین واقعیت روزمره دارد... اما نظام مفهومی ما چیزی نیست که به طور معمول از آن آگاهی داشته باشیم. در بسیاری از فعالیتهای جزیی که هر روز انجام می‌دهیم، کمابیش به شکل خودکار بر اساس الگوهای مشخصی می‌اندیشیم و عمل می‌کنیم. یکی از راه‌های شناخت این الگوها بررسی زبان است؛ زیرا بخش عمده‌ای از نظام مفهومی معمول ما استعاری است». (لیکاف و جانسون، ۱۳۹۵: ۱۴)

منظور از استعاری بودن نظام مفهومی، اما آن تعریف از استعاره نیست که در کتب بلاغت سنتی آمده است، بلکه منظور از استعاره «سازوکار شناختی است که از طریق آن یک قلمرو تجربی به طور تقریبی بر قلمرو تجربی دیگری نگاشت می-شود، به طوری که قلمرو دوم تا حدودی از طریق قلمرو اول درک می‌گردد. قلمرویی که نگاشت می‌شود، قلمرو مبدأ یا "دهنده" نامیده می‌شود و قلمرویی که نگاشت بر آن صورت می‌گیرد قلمرو مقصد یا "گیرنده" نام دارد» (بارسلونا، ۱۳۹۰: ۱۰)

به انواع استعاره‌های مفهومی در مقدمه اشاره کردیم و در اینجا سعی خواهیم کرد، کارکرد این نوع استعاره را در تحلیل شعر نشان دهیم:

درون تاریکی افتاده‌ای از هر طرف
قاطی فکرهای از هر طرف
با چشم‌بندی که لزوماً سیاه نیست
انتخاب رنگ با خودمان است
بنفش؟
طوسی چطور؟
که به موهای نقره‌ای‌ات هم بخورد!
کم کم همه چیز دستگیرت می‌شود

از بالاتر از سیاهی گرفته تا به جز همه چیز
فیل در تاریکی دستگیرت می‌شود
و فنجانی قهوه که فرضاً گرم و گیراست
نه به هندوستان
و نه به کافه‌ای که چرا و کجایش را
به همه جا سر می‌زنی به جز همه جا
انتخاب فیل و فنجان که با خودمان است
دیگر چه گریه کنی چه بخندی
باخته‌ای همه چیزت را به جز همه چیز
آن هم به پای دو چشم سیاه که لزوماً سیاه نیست
طرح لبخندی هم در میان بوده
بوده یا نبوده؟
پس باخته‌ای همه چیزت را
انتخاب خنده و گریه هم که همین طور
سرفه می‌کنی که چه؟
نه آب از آب
نه فیل از فیل
و نه تاریکی تکان می خورد از جا که تکان بخورد
جز اینکه از این جا به بعد
به جای نئون‌های رنگی فکر کنی در خیابان‌های اصلی شهر
و برگردی از آن جا/ و این جا به بعد
با رنگ‌های مختلفی فکر کنی
بالاتر از سیاهی تا هر کجا:
بوده یا نبوده؟
پس باخته‌ای همه چیزت را / به جز
چاره چیست؟
کوک می‌کنی دوباره ساعت مچی‌ات را
روزهای رفته را اگر شده از شیطان هم
و از روباه دم بریده اگر شده می‌پرسی راه فرارِ از تاریکی را
از فیل و فنجان اگر شده

و از یک تا هزار می‌شماری
و می‌پرسی از دلهره‌ای به دلهره‌ی بعدی
بالاتر از سیاهی اما
هیچ چشمی تعقیب نمی‌کند
جز آن دو چشم سیاهی که لزوماً
سیاه نیست (باباچاهی، ۱۳۹۲: ۱۷۲)

در مقدمه‌ی مقاله گفتیم یکی از جنبه‌های بسیار با اهمیت استعاره‌های هستی شناختی، «استعاره ظرف» و «میدان دید» است، در ابتدای این شعر وقتی می‌خوانیم:

درون تاریکی افتاده‌ای از هر طرف
قاطی فکرهای از هر طرف

دو واژه‌ی «درون» و «طرف» یکی بر «استعاره‌ی ظرف» و دیگری بر «استعاره‌ی جهت مند» دلالت می‌کند.

اینکه راوی ـ شاعر، خودش یا دیگری را «درون تاریکی» یا «قاطی فکرها» فرض می‌کند نشان از ظرف پنداری تاریکی و حجم گونگی فکر است، این موضوع از این نظر حائز اهمیت است که، در ادامه همچنان که توضیح خواهیم داد چند استعاره‌ی ساختاری نیز در شعر ظاهر می‌شود که با این استعاره‌های هستی شناختی ارتباط پیدا می‌کند.

در سطر سوم شعر می‌خوانیم:

«با چشم‌بندی که لزوماً سیاه نیست»

این سطر موضوع مهم و اساسی را روشن می‌کند. اول آنکه متوجه می‌شویم، اینکه شاعر می‌گوید درون تاریکی افتاده‌ای به دلیل این است که چشم‌بند روی چشم‌ها است. دوم و مهم‌تر آنکه، این چشم‌بند لزوماً سیاه نیست؛ یعنی اصلاً چشم‌بند مادی و فیزیکی نیست، در نتیجه تصوّر حالتی برای یک فرد است که، سردرگم و بلاتکلیف است و مانند این است که چشم‌بندی روی چشم‌ها دارد. سطرهای بعدی طنز است:

انتخاب رنگ که با خودمان است
بنفش؟
طوسی چه طور؟
که به موهای نقره‌ای‌ات هم بخورد

در واقع این چشم بند را هر رنگی که دوست داریم می‌توانیم فرض کنیم! عبارت «موهای نقره‌ای» نشان از سن و سال و پیری است.

کم کم همه چیز دستگیرت می‌شود به جز همه چیز

این سطر نیز طنز است «همه چیز، به جز همه چیز»؛ یعنی هیچ چیز! اما عبارت «کم کم همه چیز دستگیرت می شود» خود یک استعاره‌ی مفهومی است؛ یعنی «زمان همه چیز را روشن می‌کند»، «زمان درمانگر است». اما راوی شاعر می‌خواهد این استعاره را که در بین مردم و اجتماع رایج است و اعتقاد عمومی وجود دارد که، «زمان همه چیز را درست می‌کند» به چالش بگیرد و بگوید زمان همه چیز را درمان نمی‌کند «همه چیز، به جز همه چیز» !

از بالاتر از سیاهی گرفته تا به جز همه چیز
فیل در تاریکی دستگیرت می‌شود
و فنجانی قهوه که فرضاً گرم و گیراست
نه به هندوستان
و نه به کافه‌ای که چرا و کجایش را
به همه جا سر می‌زنی به جز همه جا
انتخاب فیل و فنجان که با خودمان است.

فیل در تاریکی تلمیح دارد به داستان مثنوی فیل اندرخانه تاریک بود . در داستان بسیار معروف مثنوی فیلی در خانه تاریک است و هر کس قسمتی از بدن آن را لمس می‌کند و تصورات خودش را به فراخور آن عضو از بدن فیل که لمس کرده، به کل شکل و شمایل فیل تسری می‌دهد. در اینجا نیز شاعر از همین تمثیل بهره گرفته و می‌گوید آنچه دستگیرت می‌شود از این تاریکی که درون آن گیر افتادی، صرفاً همه چیز به جز همه چیز است و زمان نیز نمی‌تواند چیزی را روشن کند؛ چرا که بالاتر از سیاهی رنگی نیست.

استعاره‌ی مفهومی دیگری که در این سطور می‌توان کشف کرد، استعاره‌ی «دانستن و دیدن است»؛ زیرا همان‌طور که قبلاً اشاره شد بخش عمده‌ای از نظام مفهومی ما انسان‌ها، استعاری است. این عبارت که «من با چشم خودم دیدم» را همواره برای اثبات حقانیت به کار می‌بریم و این نشان می‌دهد، که آنچه به آن آگاهی پیدا می‌کنیم، بیشتر از طریق قوه‌ی بینایی و دیدن است، در نتیجه یک استعاره‌ی مفهومی رایج به صورت پنهان در ذهن ما وجود دارد که: «دانستن، دیدن است». به این ترتیب چند تصویر پشت سر هم به تاریکی اشاره می‌کند: فیل در تاریکی و قهوه که سیاه رنگ است. اما فیل و فنجان نیز به ترتیب طبق سیستم تداعی معانی در ارتباط با هندوستان و کافه قرار می‌گیرند، که ضرب المثل «فیلش یاد هندوستان کرده» به ذهن متبادر می‌کند و انگار شاعرِ پا به سن گذاشته، وقتی به دام عشق می‌افتد فیلش یاد هندوستان کرده است! اما فیل و فنجان چه معنایی می‌تواند داشته باشد؟ به نظر می‌آید راوی ـ شاعر با معشوقش به کافه‌ای رفته‌اند و فنجانی قهوه

سفارش داده‌اند و معشوق در برابر راوی ـ شاعر مانند فیل و فنجان است یا از نظر دانایی، یا از نظر سن و سال؛ زیرا قبلاً راوی به موهای نقره‌ای و خاکستری خودش اشاره کرده بود. از سوی دیگر می‌توان این استنباط را نیز منطقی دانست که در برابر فیل در تاریکی (یعنی جهل به آنچه باید بدانی) تو مانند فنجان هستی در نتیجه به شناخت و آگاهی دست پیدا نمی‌کنی.

دیگر چه گریه کنی چه بخندی
باخته‌ای همه چیزت را به جز همه چیز
آن هم به پای دو چشم سیاه که لزوماً سیاه نیست
طرح لبخندی هم در میان بوده
بوده یا نبوده؟
پس باخته‌ای همه چیزت را
انتخاب خنده و گریه هم که همین طور

در این بخش از شعر، با توجه به تحلیل بخش‌های قبل؛ شاعر در واگویه‌ی درونی گریه و خنده را کارساز نمی‌داند؛ زیرا چه گریه کند چه بخندد اسیر سیاهی چشمان یار شده و همه چیز را باخته است (به جز همه چیز)؛ زیرا در عین حال چیزی هم از دست نداده است.

«طرح لبخند» می‌تواند اشاره به لبخندِ از روی تمسخرِ معشوق به شاعر باشد. در ادامه، شاعر با تعریضی بازیگوشانه ادامه می‌دهد که انتخاب گریه و خنده با خودت است! زیرا از خنده و گریه‌ی تو نه آب از آب تکان می‌خورد نه فیل از فیل! و نه تاریکی تکان می‌خورد. «باختن» نیز در اینجا استعاره مفهومی دیگری را روشن می‌کند و آن « به هدف رسیدن، دارایی است» وقتی کسی به هدف مورد نظرش نمی‌رسد باخته است و در اینجا مانعی که بر سر راه به هدف رسیدن وجود دارد بسیار سترگ است؛ زیرا آن مانع، تاریکی است. پس در بند پایانی، شاعر به این نتیجه می‌رسد که هیچ راهی وجود ندارد:

جز اینکه از این جا به بعد
به جای نئون‌های رنگی فکر کنی در خیابان‌های اصلی شهر
و برگردی از آن جا/ وَ این جا به بعد
با رنگ‌های مختلفی فکر کنی
بالاتر از سیاهیِ تا هر کجا:
بوده یا نبوده؟
پس باخته‌ای همه چیزت را / به جز...
چاره چیست؟

کوک می‌کنی دوباره ساعت مچی‌ات را ...

قاعدتاً باید شعر در همین سطر «کوک می‌کنی دوباره ساعت مچی‌ات را» به پایان می‌رسید؛ زیرا شاعر با وجود آنکه نومیدانه استعاره «زمان، درمانگر است» را به چالش کشید و به این نتیجه رسید که زمان چیزی را درمان نمی‌کند. با این حال این فرایند و دور باطل را باید در همین سطر تکرار می‌کرد و باز ساعتش را کوک می‌کرد تا دوباره شروع و باز امتحان کند اما شعر را ادامه می‌دهد:

روزهای هفته را اگر شده از شیطان هم
و از روباه دم بریده اگر شده می‌پرسی راه فرار
از تاریکی را
از فیل و فنجان اگر شده
و از یک تا هزار می‌شماری
و می پرسی از دلهره‌ای به دلهره‌ی بعدی
بالاتر از سیاهی اما
هیچ چشمی تعقیب نمی‌کند
جز آن دو چشم سیاهی که لزوماً سیاه نیست

دوباره روزهای هفته را پشت سر می‌گذارد و دنبال راهِ فرار از این تاریکی است و حاضر است حتی از شیطان یا روباه دم بریده راه چاره‌ای بپرسد، دائماً اضطراب و دلهره را تجربه می‌کند و هرجا می‌رود آن دو چشم سیاه معشوق که مانند تاریکی مبهم و بی‌انتها است تعقیب اش می‌کند. می‌بینیم که کُل سازوکار شعر بر اساس چند استعاره مفهومی شکل گرفته است:

الف) استعاره‌ی: ظرف
ب) استعاره‌ی: زمان درمان‌گر است
ج) استعاره‌ی: دانستن، دیدن است
د) استعاره‌ی : به هدف رسیدن، دارایی است

از سوی دیگر می‌بینیم که در این شعر هیچ ادات تشبیهی به کار نرفته است؛ یعنی شاعر به شیوه‌ی پیشینیان نیامده بگوید: "مثل این است که در تاریکی محبوس شده باشم" و "مانند این است که بخواهی اجزاء بدن فیل را در تاریکی لمس کنی و پی به حقیقت وجود فیل ببری". در واقع شیوه و سبک شعر باباچاهی منحصر به فرد است و از هیچ نظر قابل مقایسه با دیگران نیست. نمی‌توان ارزش گذاری هنری کرد و مدعی شد که این سبک و سیاق آیا زیبایی دارد یا ندارد و چقدر مقبول طبع عامه خوانندگان است، اما حداقل این

است که این شیوه تفاوت‌های بذاتی با شیوه‌های از پیش تجربه شده دارد. در این شعر از اندام و زیبای معشوق حرفی به میان نیامده جز، چشمی که آن هم معلوم نیست سیاه باشد؛ زیرا لزوماً سیاه نیست و طرح لبخندی از معشوق که آن هم بیشتر به خنده‌ی تمسخرآمیز می‌خورد صحبت شده است.

به نظر می‌رسد که این گونه نگاه به معشوق، محصول وضعیتی است که جهانِ امروز در آن قرار گرفته است و آن وضعیت پُست مدرن است، وضعیتی مبهم و اصطلاحاً ابزورد (absurd) که ضمن آن که پیچیدگی‌های جامعه و انسان امروزی را موجب شده است، باعث سردرگمی و جهل به امور نیز شده؛ به عبارت دیگر شکل جهان و جامعه‌ی امروزیِ بشر چنان از هم گسیخته و در هم پاشیده است که فرد قادر به تشخیص راه درست از غلط و خوب از بد نیست و مثل کسی است که از همه طرف در محاصره‌ی تاریکی است. انگار جهان امروز همان فیل در خانه‌ی تاریک است و افراد بشر هر کسی به فرا خور درکی که از چنین جهانی دارد آن را به گونه‌ای می‌بیند و وصف می‌کند اکنون اگر برگردیم به مسأله‌ی «ساختار» که در ابتدای بحث مطرح کردیم در می‌یابیم که این شعر بر خلاف ظاهر ساختارگریزی که دارد، کاملاً دارای ساختار است و رشته‌ی افکار و معضلات و دغدغه‌های شاعر در کل پیکره‌ی شعر دنبال شده است. از سوی دیگر در می‌یابیم که کشف استعاره‌های مفهومی تا چه اندازه می‌تواند در تحلیل و کشف روابط بین بندها و عناصر شعر کارساز و روشن کننده باشد.

۲-۳- تحلیل شعر صفاری با استفاده از استخراج استعاره‌های مفهومی

در شعر صفاری خبری از استعاره‌های غامض و پیچیده نیست و ساختار شعر نیز ساختاری ساده است. از سوی دیگر حوزه‌ی واژگان صفاری در اغلب مجموعه‌های شعر او نیز بیشتر واژگانی است که در تداول عامه و زبان محاوره‌ای امروزی مستعمل است.در اینجا برای آنکه ساختار ساده‌ی شعر صفاری را نشان داده باشیم و کاربرد نظریه‌ی شناختی و استخراج استعاره‌های مفهومی را در تحلیل شعر نشان دهیم شعری از او بررسی خواهیم کرد:

شب که از نیمه برگذشت
تمام کلمات جهان
طنینی یگانه دارند
تا این جام آخر را
جرعه جرعه
به پایان برسانی

لکنت هم
مانند برگ مرده‌ای
از بان میدان
فرو خواهد افتاد
صدایی که امشب
در انتهای چشمان تو پرواز می‌کند
شبیه پرنده‌ای است
که از آسمان نیشابور آمده باشد
و ساعتی دیگر شاید
بر شیروانی پستخانه‌ای
در خواب‌های شیلیایی من
فرو بنشیند
تهی بی‌پایان صندوق پستی‌ات را
فراموش کن
و از صندلی‌های لهستانی در باران پلازا
ترانه‌ای بخوان
هر شبی که در تاریکی به هرز می‌رود
گیسوی بریده‌ی لیلای من
و ماریای تو است (صفاری، ۱۳۹۰: ۴۵)

در مقدمه‌ی رساله در مورد "استعاره‌های جهت مند" صحبت کردیم و گفتیم تمام حوزه ی ادراکی ما و کل نظام مفهومی بشر بر اساس ساختار بدن و تجربه مندی جسم و حواس پنجگانه ی انسانی است برای مثال ساختار جسم انسان اینگونه است که به صورت عمود برزمین می ایستد؛ مفاهیم "بالا" ، "پایین" ، "راست" ، "چپ" ، "جلو" و "عقب" را براساس ساختار جسم خود درک می کند. ذکر نکته ای دیگر نیز ضروری است که استعاره‌های مفهومی و از جمله استعاره‌های جهت‌مند معمولاً بر طرح‌واره‌های تصویری مبتنی است به عبارت دیگر انسان بر اساس ادارک و دانش پیشینی که بر تجربه‌های حسی و تصویری بنا شده است برای هر عمل و کنش در جهان هستی طرح‌واره‌ی تصویری در ذهن خود می‌سازد یعنی وقتی ما می‌شنویم که یک درخت در جنگل در اثر باد شدید افتاده است هم طرح‌واره‌ای تصویری از نحوه‌ی افتادن درخت در ذهن خود داریم و هم صدای شکستن تنه‌ی درخت را می‌توانیم در ذهن خود و بر اساس تجربه‌ی پیشینی از حس

شنیداری بازسازی کنیم اکنون با در نظر داشتن این نکات شعر را مرور میکنیم:

شب که از نیمه برگذشت
تمام کلمات جهان
طنین یگانه ای دارند
تا این جام آخر را
جرعه جرعه
به پایان برسانی

سه واژه‌ی «نیمه»، «آخر»، «پایان» بر استعاره‌ی مفهومی «اندوه، پایین است» دلالت دارند و فضای حسی عاطفی این بند، در هاله‌ی معنایی همین کلمات شکل می‌گیرد. تصویر جامی که جرعه جرعه به پایان می‌رسد بر حوزه معناییِ "طنین کلماتی که رنگ می‌بازند" نگاشت می‌شود.

لکنت هم
مانند برگ مرده‌ای
از زبان میدان
فرود خواهد افتاد

واژه‌های «لکنت»، «مرده»، «فرو افتادن» نیز استعاره‌ی مفهومی «اندوه، پایین است» را مؤکد می‌کند عبارت کنایی «از زبان افتادن» بر طرح‌واره‌ی تصویری "برگ مرده ای که از شاخ می‌افتد" نگاشت می‌شود تا فضای حسی عاطفی این بند تشدید شود.

صدایی که امشب
در انتهای چشمان تو پرواز می‌کند
شبیه پرنده‌ای است
که از آسمان نیشابور آمده باشد

در این بند واژه‌های «پرواز»، «پرنده»، «آسمان» بر استعاره‌ی مفهومی «شاد، بالا است» دلالت دارد. در عین حال حوزه‌ی شنوایی و بینایی با هم تلفیق می‌شود. "صدایی که در چشم‌ها پرواز می‌کند" تا از آن آواز پرنده بر بستر آسمان، انتزاع شود. پنداشتی شاعرانه که سعی دارد پلک زدن چشم‌ها را نیز هم‌چون بال زدن پرنده به ذهن متبادر کند.

و ساعتی دیگر شاید
بر شیروانی‌ی پستخانه‌ای
در خواب‌های شیلیایی من
فرو بنشیند

این بند اشاره دارد به کتاب داستان «پستچی» که بر اساس زندگی واقعی پابلو نرودا نوشته شده؛ زیرا در زمان تبعید نرودا، تنها کسی که با وی ارتباط داشت پستچی محل تبعید او بود. (نک، اسکارمن، ۱۳۸۰)

انگار صفاری با اشاره ظریفی به نرودا شاعر شیلیایی و داستان پستچی می‌خواهد خود را غربت زده‌ی تبعیدی بپندارد که از یار و معشوق دور افتاده، اما در عین حال امید دارد که از یار و معشوق خبری به او برسد:

تهی بی‌پایان صندوق پستی‌ات را
فراموش کن
و از صندلی‌های لهستانی در باران پلازا
ترانه‌ای بخوان

فراموش کردن ناامیدی و اینکه صندوق پستی‌اش تهی باشد، بر استعاره‌ی مفهومی «شاد، بالا است» دلالت دارد. لازم به توضیح است که صندلی لهستانی نوعی صندلی چوبی است که به دلیل شکلِ خاصِ آن، در ایران نیز به صندلی لهستانی معروف است. «پلازا» میدان‌های معروفی است که در اکثر کشورهای جهان وجود دارد و محل تجمع مردم است مانند میدان نقش جهان در اصفهان؛ در این میدان‌ها گاه مردم بر صندلی‌های لهستانی می‌نشینند و آواز و ترانه‌ای می‌خوانند. به همین دلیل این بند با تأکید بر فراموش کردن نومیدی‌ها و خواندن ترانه در میدان، بر استعاره مفهومی «شاد، بالا است» دلالت دارد.

هر شبی که در تاریکی به هرز می‌رود
گیسوی بریده‌ی لیلای من
و ماریای تو است

واژگان «تاریکی»، «هرز رفتن»، «گیسو بریده» بر استعاره‌ی مفهومی «اندوه، پایین است» دلالت دارد. ارتباط مفهوم «گیسو» با «تاریکی» و «بریده» با «هرز» این استعاره را قوام می‌بخشد و نام لیلا نیز از آنجا که بر شب دلالت می‌کند غنای حسی ـ عاطفی دور بودن از یار و معشوق را مضاعف می‌کند.

ساختار شعر بر همین دو استعاره شکل گرفته است، دور بودن و اندوه از یک سو و چشم انتظار بودن به خبری امیدبخش از سوی دیگر.

تا اینجا دانستیم که اساس شعر بر دو استعاره‌ی مفهومی بنیان گرفته است، اما مسأله‌ی بسیار مهمی که وجود دارد، مسأله‌ی «ادغام» «گستره» و «نگاشت» است. در دو بند ابتدای شعر استعاره‌ی مفهومی «اندوه، پایین است» را داریم اما در بند میانی شعر، ادغام دو فضا صورت می‌گیرد که هر دو فضا، گستره‌ی معناداری دارند و هر دو در هم تلفیق شده و

نگاشت می‌شوند:

صدایی که امشب
چشمان تو پرواز می‌کند
شبیه پرنده‌ای است
که از آسمان نیشابور آمده باشد
و ساعتی دیگر شاید
بر شیروانی پستخانه‌ای
در خواب‌های شیلیایی من
فرو بنشیند
تهی بی‌پایان صندوق پستی ات را
فراموش کن
و از صندلی‌های لهستانی در باران پلازا
ترانه‌ای بخوان!

در این بند فضای وطن و موطن اصلی شاعر، یعنی ایران با تمام بار فرهنگی و گستره‌ی جغرافیایی‌اش بر فضای غربت سایه می‌اندازد و نگاشت می‌شود. در فضای مبدأ (ایران، نیشابور) چشم‌هایی که ترانه می‌خواند به هیأت پرنده‌ای در آسمان نیشابور در می‌آید؛ در فضای مقصد پست خانه، تبعیدگاه نرودا، صندوق پستی خالی، صندلی لهستانی و ترانه در میدان پلازا، با بار فرهنگی کشورهایی غریب تصویر می‌شود، بر هم نهی و ادغام این دو فضا با هم؛ هر دو استعاره‌ی مفهومی «اندوه، پایین است و شاد، بالا است» را در هم مستحیل می‌کند تا حس غربت زدگی از آن منتزع شود. در واقع از ادغام دو فضای متناقض یعنی جهان وطنی و جهان غربت، فضایی معلق ساخته می شود که از چنین فضای برزخ گونه‌ای، بی‌قراری شاعر زائید می‌شود که دوباره در بند پایانی شعر منتج به استعاره مفهومی «اندوه، پایین است» می‌شود. ساختار شعر، ساختار ساده‌ای است، اما پیچیدگی‌های سازوکار روانی عاطفی شاعر را در دل خود جای داده است.

۳- نتیجه گیری

همانطور که نشان داده شد بهره گیری از نظریه‌ی شناختی و استخراج استعاره‌های مفهومی می‌تواند ابزار مناسبی برای تحلیل شعر باشد و از آن مهم‌تر این نظریه از آنجا که مستقیماً به سراغ طرحواره‌ها و عناصر اصلی درک جسمیت یافته‌ی انسان می‌رود قادر به تحلیل متونی مانند شعر زبان‌گرا است هر چند همانطور که نشان داده شد در تحلیل

متون معناگرا و ساده نیز می‌تواند کارایی داشته باشد. از سوی دیگر استفاده از این نظریه در تحلیل شعر باباچاهی نشان داد که ساختار نامتعارف و ظاهراً مشوش و در هم ریخته‌ی شعر او ژرفساختی پیکره‌مند و مرتبط و منسجم دارد که بر چند استعاره‌ی مفهومی استوار است. تحلیل شعر صفاری با استفاده از نظریه‌ی شناختی نیز نشان داد که تاثیر عاطفی شعر بر مخاطب نتیجه‌ی برهم نهی و ادغام دو فضای متناقض است که از آن اندوه غربت زاییده می‌شود. پس می‌توان نتیجه گرفت که این نظریه قادر است زوایایی از متن را آشکار کند که نظام سنتی بلاغت از تحلیل آن ناتوان است.

منابع

۱- اسکارمتا، آنتونیو. (۱۳۸۰). **پستچی**، ترجمه جلال خسروشاهی، تهران: نگاه.

۲- احمدی ،بابک. (۱۳۸۳). **ساختار و هرمنوتیک**، تهران: گام نو

۳- باباچاهی، علی. (۱۳۹۲). **عقل عذابم می‌دهد**، چ ۲، تهران: زاوش.

۴-بارسلونا، آنتونیو. (۱۳۹۰). **استعاره و مجاز با رویکرد شناختی**، ترجمه‌ی دکتر فروزان سجودی و دیگران، تهران: نقش جهان.

۵-صفاری، عباس. (۱۳۹۰). **خنده در برف**، تهران: مروارید.

۶-فتوحی، محمود. (۱۳۹۲). **سبک شناسی نظریه‌ها رویکردها و روش‌ها**، تهران: سخن

۷-لیکاف، جورج و جانسون، مارک. (۱۳۹۵). **استعاره‌هایی که با آنها زندگی می‌کنیم**، ترجمه‌ی هاجر آقا ابراهیمی، تهران: علم

۸-مولوی، جلال الدین. (۱۳۷۴). **مثنوی معنوی**، تصحیح بدیع الزمان فروزانفر، تهران: جاویدان

دو فصل‌نامه‌ی علمی-پژوهشی زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد فسا
س۱۱، ش۱ (پیاپی ۲۲)، بهار و تابستان ۱۳۹۹

بازتاب مدرنیسم درداستان‌های کوتاه تقی مدرسی

فریبا ممبینی
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، واحد رامهرمزی، دانشگاه آزاد اسلامی، رامهرمز ، ایران
دکتر منصوره تدینی (نویسنده‌ی مسئول)
استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد رامهرمز، دانشگاه آزاد اسلامی، رامهرمز، ایران
دکتر سیما منصوری
استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد رامهرمز، دانشگاه آزاد اسلامی، رامهرمز، ایران
دکتر مسعود پاکدل
استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد رامهرمز، دانشگاه آزاد اسلامی، رامهرمز، ایران

چکیده

مدرسی در دوران حرکت جامعهٔ ایرانی به‌سوی مدرنیته نویسندگی را آغاز کرد و اغلب آثار خود را بعد از این دوره منتشر نمود؛ مدرنیته بر نوشته‌های او اثرگذار است؛ بعضی از مؤلفه‌های مدرنیسم در آثار مدرسی دیده می‌شود؛ اما تأثیرپذیری او از این مؤلفه‌ها در سطحی ابتدایی است. استفاده از یافته‌های روانشناسی، استفاده از زاویه دیدهای متنوع، بیان فردیت و تنهایی قهرمان‌های او، پناه بردن به گذشته، بازی با زمان روایت، هیچ‌کدام به مرحلهٔ پختگی نمی‌رسند. داستان‌های مدرسی فاقد پیچیدگی‌های خاص داستان‌های مدرنیسم است. دغدغه‌های فلسفی در کنار موضوعات تا حدودی عام و مربوط به مسائل سیاسی و اجتماعی قرار دارد؛ شخصیت اصلی داستان مدرسی تمرکز خوبی بر بیان روایت‌ها دارد و از نشانه‌های آشفتگی مدرنیسم در آن‌ها خبری نیست. نماد و سمبولیسم در آثار مدرسی پیچیدگی خاصی ندارد و مفهوم آن‌ها زود آشکار می‌شوند. انتخاب نام‌های خاص برای رمان‌های و قهرمان‌های رمان هیچ‌کدام نمی‌تواند در فرایند نمادپردازی کمکی به مفهوم داستان داشته باشند. شاید بتوان بیان تنهایی انسان و اعتقاد به جبر را از معدود ویژگی‌هایی دانست که در آثار مدرسی به‌خوبی بیان شده است. از کتاب «یکلیا و ...» تا کتاب «آداب زیارت» این درون‌مایه تکرار می‌شود.

واژگان کلیدی: مدرنیسم، تقی مدرسی، یکلیا و تنهایی او، شریفجان، کتاب آدم‌های غائب، آداب زیارت

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۸/۳/۴
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۸/۱۱/۱۹

Email: f.mombeini53@gmail.com

۱- مقدمه

تقی مدرسی (۱۳۱۱- ۱۳۷۶) از نویسندگان کم‌کار، در دوران شکوفایی ادبیات داستانی ایران است. حاصل دوران نویسندگی مدرسی شش رمان دائم‌الخمر (۱۳۲۵)، یکلیا و تنهایی او (۱۳۳۴)، شریفجان شریفجان (۱۳۴۴)، کتاب آدم‌های غایب (۱۳۶۵)، آداب زیارت (۱۳۶۸)، عَذرای خلوت‌نشین (۱۳۷۷) همراه چند داستان کوتاه است. رمان اول او در ۱۶ سالگی و آخرین داستان بلند وی، «عذرای خلوت‌نشین»، در سال ۲۰۱۰ یعنی سیزده سال بعد از مرگ مدرسی، در آمریکا منتشر شد. «اثری که شاهکاری در رمان‌نویسی معاصر فارسی است.» (بنهوری، ۱۳۹۴)

مدرسی را در آثار اولیه‌اش پیرو مکتب اصفهان قلمداد می‌کنند (شیری، ۱۳۹۴: ۶۱، به نقل از آژند، ۱۳۶۹: ۱۳) و در آثار بعدی او را پیرو سبک مرکز دانسته‌اند. (همان:۶۲) شیری ویژگی‌هایی برای مکتب اصفهان برمی‌شمارد: چون ستیز با سنت‌ها، تلفیق روایت سنتی و مدرن و علاقه‌مندی به قصه‌های قدیم، حساسیت و هویت باختگی انسان بر اثر آلوده شدن به خرافات، خردستیزی، دل‌بستگی به دلخوش‌کنکهای شوق‌انگیز و فراموش‌آور. (شیری، ۱۳۹۴: ۱۲۶- ۱۳۵) این خصوصیات در آثار نویسندگان مناطق مختلف ایران نیز دیده می‌شود. اگر به شرح‌هایی که محققان دربارۀ این سبک‌ها و حدومرز آن‌ها، ارائه داده‌اند دقت شود مشخص خواهد شد که این تعاریف دقت لازم را ندارند؛ یعنی در آثار او، اغلب ویژگی‌های ذکرشده برای مکتب اصفهان دیده می‌شود و همان‌طور که ویژگی‌های مکتب مرکز و جنوب نیز در آثارش مشهود است.

دورۀ زندگی مدرسی، اوج دوران داستان‌نویسی ایران است. در دهه‌های چهل و پنجاه نویسندگان زیادی به ادبیات داستانی ایران معرفی شدند. دهه‌هایی که سردمداران ایران به‌شدت در تلاش بودند رنگ مدرنیته به جامعه ایرانی بزنند؛ فروش نفت و درآمد بالای آن و تلاش برای رسیدن به دروازۀ تمدن تمام جنبه‌های زندگی ایرانیان را تحت تأثیر قرار داده است. ادبیات نیز از این تغییرات دور نماند و نویسندگان این دوره در تلاش بودند فضای حاکم بر جامعه را در آثار خود انعکاس دهند. آثار او در دورۀ گذار از مدرنیسم و بعد از آن قرار دارند. او از دهه سی تا هفتاد آثاری را منتشر کرد. سبک ادبی که با این دوران همخوانی دارد سبک مدرنیسم است. تدینی نام مدرسی را در کنار افرادی چون صادقی، کلباسی و مدرس صادقی... ذکر می‌کند. (ر.ک. تدینی، ۱۳۸۸: ۱۶۲) این مقاله در تلاش است با بررسی مؤلفه‌های مدرنیسم در آثار اندک مدرسی، گامی در شناخت این دوران و آثار وی بردارد.

پرسش تحقیق: نویسنده در متن جامعه زندگی می‌کند؛ آثار او انعکاسی از دغدغه‌های

اوست. با توجه به تحول جامعه و حرکت شتاب‌زده آن به‌سوی مظاهر مدرنیته، مدرنیسم در ادبیات داستانی نیز اثرگذار بود. با توجه به اینکه مدرسی را گاهی از پیروان جنگ اصفهان در نظر می‌گیرند و همچنین با توجه به اینک او بخشی از آثارش را بعد از دوران گذار از مدرنیسم منتشر کرده است آیا توانسته است مؤلفه‌های مدرنیسم را در آثارش به کار گیرد؟ با توجه به بافت سنتی جامعه ایرانی که هیچ‌گاه اجازه نداده است نویسندگان خارج از آن هنرنمایی کنند، آیا مدرسی توانسته است مدرنیسم را فارغ از سنت‌های جامعه در رمان‌هایش منعکس کند. وی بیشتر عمر خود را در آمریکا گذرانده است آیا این دور بودن وی از بافت سنتی و زندگی در جامعه‌ای که بخش زیادی از ریشه‌های مدرنیسم ایرانی در آن قرار دارد، اثری نیز در آثار او و سبک نوشتاری او داشته است. مدرسی از یافته‌های روانشناسی، از شیوهٔ نمادگرایی یا سمبولیسم در خلق آثار خود استفاده می‌کند؛ به گذشته‌های باستانی مراجعه می‌کند؛ در شخصیت‌پردازی وارد دنیای ذهنی قهرمان خود می‌شود؛ آیا صرف استفاده از برخی مشخصه‌های مدرنیسم، نویسنده‌ای را در گروه مدرنیست‌ها قرار می‌دهد؟

پیشینه‌ی پژوهش: در بررسی مدرنیسم و داستان فارسی تحقیقات زیادی صورت گرفته است پاینده (۱۳۸۲) ، جعفری کمانگر (۱۳۹۰)و قربانی (۱۳۹۲) به بررسی جنبه‌هایی از مدرنیسم در ادبیات داستانی پرداخته‌اند اما آنچه به‌عنوان پیشینه‌ای برای این تحقیق می‌تواند باشد موارد زیر هستند:

هاجری (۱۳۷۸) در مقاله‌ای با عنوان «نمود مدرنیسم در رمان فارسی» رمان فارسی را در تولید آثار مدرن به معنی مصطلح جهانی ناموفق می‌داند. دلیل این ناموفقی پایبندی نویسندگان ایرانی به سنت در کنار تلاش برای مدرن بودن ذکر می‌کند. هاجری اذعان می‌کند نویسندگان داخلی در رویکردی مشترک با رمان سنتی با استفاده از ابزار روایت ذهنی و حدیث نفس مدرن در پی اصلاحات اجتماعی از طریق نقد هنجارهای اخلاقی و اجتماعی برآمده‌اند.

تدینی (۱۳۸۷) در مقاله‌ای با عنوان «مدرنیسم و پست‌مدرنیسم در ادبیات داستانی معاصر» نیز همین مقوله را واکاویده‌اند. تدینی در این مقاله مهم‌ترین وجوه اشتراک و اختلاف داستان مدرن و پسامدرن، در چند اثر داستانی معاصر فارسی را بررسی کرده‌اند و با توجه به موجود بودن کمابیش این ویژگی‌های در آثار مذکور، گذار تدریجی «داستان» فارسی به «فراداستان» را نشان داده شده است.

زارع (۱۳۹۴) در پایان‌نامه خود به «بررسی ساختارگرایانه آثار تقی مدرّسی (یکلیا و تنهایی او، شریفجان شریفجان و آدم‌های غایب)» پرداخته است. وی مهم‌ترین

ژرف‌ساخت‌های این سه اثر را مضامینی مانند ترس از تنهایی و انزوا، سلطهٔ قدرتمند بر ضعیف، مذهب و قوانین حاکم بر جامعه می‌داند.

ادبیات تحقیق: تجربه‌های دو جنگ جهانی باعث «بی‌اعتباری بسیاری از ارزش‌ها و تردید در مشروعیت بسیاری از نهادها و مراجع اقتدار اجتماعی» شد. (پاینده، ۱۳۸۲: ۸) مدرنیسم جنبشی است بر ضد همین ارزش‌ها، جنبشی در هنرهای تجسمی، موسیقی، ادبیات و نمایش است که معیار معمول عصر در مورد تولید و مصرف هنر و معناسازی از هنر را رد کرد. در دورهٔ مدرنیسم متعالی، چهره‌های شاخص ادبیات مدرنیستی به تعریف دوبارهٔ ماهیت و کارکرد شعر و ادبیات داستانی کمکی اساس کردند. (کلیگز، ۱۳۸۸: ۲۲۹)

تعریف‌های ارائه‌شده برای مدرنیسم فراوان، متنوع و حتی گاهی متضادند. «فوکو در مورد مدرنیسم می‌گوید که اصطلاحی مبهم و چندبعدی است که نمی‌توان تعریف مشخصی از آن ارائه داد. ادبیات سنتی اجزاء پراکندهٔ واقعیت را به‌صورت هماهنگ و موزونی نشان می‌داد؛ اما هنرمند مدرن معتقد به هماهنگی در اجزاء طبیعت نیست بلکه می‌خواهد واقعیت را نشان دهد که به عقیدهٔ او همین پراکندگی‌ها و عدم توازن است.» (شمیسا، ۱۳۹۱: ۲۰۱) آمیختگی مدرنیسم و پست‌مدرنیسم و آنچه دیگران در بیان و شرح مدرنیسم گفته‌اند تنها نشان این است که این دو اصطلاح، دقت کافی را برای بیان این دوره از فرهنگ بشری ندارند «ایهاب حسن اعتقاد دارد هیچ فاصلهٔ مشخصی بین مدرنیسم و پست‌مدرنیسم وجود ندارد. با این همه بعضی از منتقدان مشخصاتی برای مدرنیسم ذکر کرده‌اند که چندان دقیق نیست.» (همان، ۱۳۸۸: ۳۸۵)

چیزی که بیان یک داستان را مدرن و داستان دیگر را کلاسیک و قدیمی می‌کند بحث تأویل است. هرکسی با توجه به پیش انگاره‌های خود و نظریه‌های زیباشناختی، یک جنبه‌ای از مفهوم مدرنیته را در ذهن خود دارد که حتماً موردقبول همه نیست. همین پیش‌داوری‌ها و تأویل‌ها، رسیدن به تعریفی مشخص از مدرنیسم را مشکل می‌کند.

۲- بحث و بررسی

زمانی رمان مدرن متولد شد که در وجود هرگونه «واقعیت عینی از قبیل اندازه، زمان، مکان و انرژی تردید ایجاد شده بود.» (پاینده، ۱۳۸۲: ۷) برای این نوع از رمان در فرهنگ‌ها مشخصه‌هایی ذکر کرده‌اند: «این نوع داستان متأثر از روانشناسی فروید و یونگ بود و ازاین‌رو شخصیت‌های داستانی از قالب کلیشه‌ای و سنخ نمایی درآمدند و مانند انسان‌های واقعی پیچیده و پر از معضل تصویر شدند. ... انسان مدرن در دنیای متلاطم و جنگ‌زده و بی‌رحم بسان انسانی تنها، خودباخته متشتت و روان رنجور تصویر شد.» (سبزیان، ۱۳۸۸:

۳۳۰) کادن نیز در فرهنگ خود به همین نکته اشاره دارد «تا جایی که به ادبیات مربوط می‌شود مدرنیسم نوعی انقطاع از قواعد، سنت‌ها و قراردادهای مستقر، راه و شیوه‌های تازه در نگرش به موقعیت و نقش انسان در هستی و بسیاری تجربه‌ها در شکل و سبک است.» (کادن، ۱۳۸۶: ۲۴۵)

شکستن زمان و روایت در داستان تغییر زاویه دید و روایت راوی (تسلیمی، ۱۳۸۸: ۲۲۲) استفاده از جریان سیال ذهن با یادایادها و تودرتویی روایات، (همان: ۲۲۳) پوچی و احساس خلأ (نجومیان،۵۶:۱۳۸۳) انسان‌مداری، خلع انسان از مرکزیت در عالم و کمرنگ شدن نقش او (بی‌نیاز،۱۳۷۸: ۱۸۸) فردگرایی (جهانبگلو، ۱۳۷۸: ۱۱) بحران واقع‌نمایی، ابهام معنایی (هلپرین، ۱۳۷۴: ۵۵) اسطوره گرایی (پارسی‌پور،۱۳۷۱: ۱۲۴۳) پیرنگ‌های به‌هم‌ریخته (پاینده؛ ۱۳۸۹: ۲۸) از ویژگی‌های رمان مدرن است. به‌طور کلی می‌توان آنچه را که کلیگز به‌عنوان مشخصه‌های اصلی مدرنیسم ذکر می‌کند به شرح ذیل فهرست کرد:

۱- تأکید بر ذهنیت در نوشتار، تأکید بر نحوهٔ دیدن (خواندن یا خود عمل درک) نه بر آنچه رؤیت می‌شود.

۲- دوری از عینیت اثباتی.

۳- برهم زدن مرزهایی میان گونه‌های ادبی؛

۴- تأکید بر قالب‌های گسیخته، روایت‌های ناپیوسته و کلاژهای به‌ظاهر نامرتب و بدون ترتیب از موضوعات مختلف؛

۵- گرایش به خود انعکاسی یا خودآگاهی درباره تولید اثر هنری؛

۶- طرد تمایز میان فرهنگ متعالی و پست. (کلیگز، ۱۳۸۸: ۲۳۰-۲۳۱)

در بررسی مشخصه‌های رمان مدرن باید دقت کرد این مشخصه‌ها در پیرنگ، زاویهٔ دید، درآمیختگی واقعیت و خیال (بحث زمان) و شخصیت نمود پیدا می‌کنند:

۲-۱- پیرنگ: «پیرنگ وابستگی موجود میان حوادث داستان را به‌طور عقلانی و منظم تنظیم می‌کند» (میرصادقی، ۱۳۸۶: ۲۹۳) شیوهٔ روایتگری مدرن تأثیر مستقیمی در پیرنگ داستان‌ها باقی گذاشت. داستان مدرن محصول زمانه و ذهنیتی است که ترتیب‌های دیرین (آغاز، میانه، فرجام) در آن یکسره به هم ریخته است. رویدادهای داستان مدرن درهم‌تنیده می‌شوند و مرز بین آغاز و فرجام نامشخص می‌ماند. بسیاری از داستان‌نویسان مدرن با اختیار کردن روندی معکوس، داستان‌هایشان را از فرجام رویدادها آغاز می‌کنند و با این کار، مفهوم شروع و پایان را در داستان‌ها به چالش می‌کشند و تغییر می‌دهند. مدرنیست با این ساختار غیرمعمول و نامتعارف، می‌خواهد این مفهوم را القا کند که سامان

زندگی در زمانهٔ ما از بیخ و بن دگرگون‌شده است، به‌طوری که کاملاً معلوم نیست وقایع از کجا شروع می‌شوند یا به کجا ختم می‌شوند. اساساً آنچه اهمیت دارد واقعه نیست، بلکه تأثیر واقعه در ذهن است. (پاینده، ۱۳۸۹: ۲۸). پیرنگ نامشخص به ابهام معنایی می‌انجامد «در اثر مدرن، ابهام معنایی نقش مهمی دارد؛ اما این ابهام همیشه از راه پیچیدگی بیان به دست نمی‌آید.» (احمدی، ۱۳۷۵: ۴۲).

۲-۲- تغییر زاویه دید: زاویه دید شیوه‌ای است که نویسنده با آن داستان را به دیگران معرفی می‌کند و رابط بین نویسنده و خواننده است. ازجمله شگردهای مدرنیست‌ها شکستن زمان و روایت در داستان است. «زاویه دید و روایت راوی گاهی در داستان مدرن تغییر می‌کند.» (تسلیمی، ۱۳۸۸: ۲۲۲) تغییر زاویهٔ دید یا استفاده از بیش از یک راوی، یکی دیگر از ویژگی‌های مهم روایت در بسیاری از داستان‌های مدرن است. مدرنیست‌ها با تغییر زاویهٔ دید و چندگانه کردن منظرهای روایی، خواننده را به سمتی هدایت می‌کنند که اجزاء چندگانهٔ روایت را به اختیار و ابتکار خویش در ترتیبی جدید کنار هم قرار دهد و از دل این تعداد و تکثر، داستان معناداری را به وجود آورد. این کار باعث می‌شود «خواننده در ساختن روایت مشارکت داشته باشد. یک مزیت تغییر زاویهٔ دید در داستان کوتاه این است که خواننده را به دیدن جهان از نگاه شخصیت‌های مختلف عادت می‌دهد. مدرنیسم در داستان کوتاه بیانگر گرایش به دموکراسی و صداهای متکثر است.» (پاینده، ۱۳۸۹: ۲۶-۲۷).

۲-۳- درآمیختگی واقعیت و خیال: رمان مدرن از بازنمایی واقعیت گریزان است؛ این جنبه تازه و درعین‌حال بسیار مهم از دیدگاه فلسفی، ناشی از برخی تحولات فنّاورانه از سویی و برداشتی نوین از مفهوم واقعیت در نزد مدرنیست‌ها از سویی دیگر است که با ادراک گذشته از این مفهوم، تفاوت اساسی دارد. «مدرنیسم در امکان آگاهی متقن از همه‌چیز و همه‌کس قویاً تردید روا می‌دارد. دورهٔ مدرن، دورهٔ به زیر سؤال بردن قطعیت‌های جزمی و باورهای دیرین است... مدرنیته شورشی است که ضد اقتدارگری پیش از مدرن، روح مدرن، روح جست‌وجوگری برای رسیدن به حقیقت فردی است نه روح اتّکا به اصول جزمی برآمده از اعتقادات جزمی و جمعی.» (همان: ۲۵)

نویسندهٔ مدرن به بیان روشن و آشکار ایده‌اش در قالب متنی رئالیستی نمی‌پردازد، او با زندگی مدرن و پیچیدهٔ امروزی وقایع را گزارش می‌دهد. این پیچیدگی‌ها او را به نوشتن رمزآمیز تشویق می‌کند. «به‌طور اساسی بیان روشن و قاطع اندیشه به‌وسیلهٔ هنرمند، در تعارض با ایدئولوژی مدرن است. نویسندهٔ مدرن با تأسی به ایدئولوژی غالب، علیه خود و قائل شدن به رویکرد مبتنی بر تکثر آراء در تحلیل رخدادها و پدیده‌های پیرامون، درصدد است تا با به‌کارگیری فن‌هایی چون جریان سیّال ذهن، حدیث نفس، بی‌فرجام رها کردن

داستان‌های خود، مضمون اثر خود را پیچیده کرده و در نداشتن قطعیّت و یکپارچگی و ثبات آن می‌کوشد.» (طاووسی و درودگر، ۱۳۹۰: ۱۰۸)

آنچه در زمان روایت مدرن دارای اهمیت است از بین رفتن نظم و ترتیب تقویمی و توجه به دیرند یا کشش زمانی متفاوت زمان ذهن با عقربه‌های ساعت است. از آن به‌عنوان آمیختگی واقعیت و خیال نام می‌برند آمیختگی واقعیت و خیال در زمان روایت هم اتفاق می‌افتد و در رمان مدرنیستی «درواقع زمان دیگر تقویمی نیست بلکه زمانی ذهنی است و مانند ذهن انسان به‌تناوب بین گذشته و حال و آینده در نوسان است.» (تدینی، ۱۳۹۲: ۱۴۱)

۲-۴- شخصیت: داستان‌نویس مدرن، شخصیت اصلی داستانش را معمولاً به‌صورت فردی منزوی و مردم‌گریز تصویر می‌کند که نه‌تنها اشتراکی با سایر افراد جامعه ندارند، بلکه حتی خود را متفاوت و غریبه از دیگران نیز می‌پندارند. ارزش‌های او آشکارا با باورهای دیگران در تضاد است و الگوی رفتاری که از خود نشان می‌دهد با اطرافیانش سازگار نیست و خود را تافتهٔ جدا بافته می‌داند. او غالباً فردی روان رنجور است که به خاطر عدم ارتباط با دیگران همیشه به دنیای درون خود پناه می‌برد. داستان‌های مدرن غالباً روایت فروپاشی رابطه‌ها هستند. بسیاری از داستان‌های مدرن با رؤیایی که شخصیت اصلی می‌بیند، آغاز می‌شود اما ازآنجا که در این داستان‌ها، راوی از نوع دانای کل نیست و توضیحات تمام و کمالی به خواننده نمی‌دهد، خواننده پس از خواندن چند صفحه متوجه می‌شود که آنچه می‌خواند واقعیت نیست بلکه انعکاس هراس‌ها و آرزوهای به ثمر نرسیدهٔ شخصیت اصلی در رؤیاهایش است. (پاینده، ۱۳۹۰: ۳۱-۳۲) گاهی این پیچیدگی شخصیت در رمان مدرن او را به ضدقهرمان تبدیل می‌کند؛ یعنی برخلاف تمامی رمان‌های قبل از خود، اغلب رمان‌های مدرن فاقد شخصیت محوری هستند، «شخصیت اصلی اغلب ضدقهرمان است.» (پاینده، ۱۳۸۲: ۱۳) در بیشتر داستان‌های مدرن، شخصیت اصلی داستان، پس از فروپاشی رابطه‌اش با کسی، دچار افسردگی شده و چون مراودهٔ اجتماعی با کسی ندارد، غالباً در حال فکر کردن به رویدادهایی است که به وضعیت کنونی او ختم شده‌اند. «چنین شخصیتی معمولاً از طریق تصویر کردن دنیای رؤیاها و کابوس‌هایش، پردازش می‌شود و آنچه خواننده با آن مواجه می‌شود، نه واقعیت، بلکه آرزوهای کام نیافتهٔ شخصیت اصلی در رؤیاهایش است. در این حالت رؤیا امتداد بیداری است و شخصیت مدرن برای مصون ماندن از فشار روحی و روانی‌ای که از جهان پیرامونش به او وارد می‌شود ناچار است خود را در افکار و خاطراتش غرق کند» (پاینده، ۱۳۸۹: ۳۰-۳۲)

۲-۵- مدرنیسم در ادبیات داستانی ایران

ولف اعتقاد دارد مدرنیسم در ادبیات با پیدایش جامعهٔ مدرن مرتبط است؛ (پاینده، ۱۳۸۲: ۷) اما در جامعه‌ای مثل ایران که ریشه در سنت دارد و بخش عظیمی از تفکرات و اعتقادات، با هر چیز نویی در تضاد است، آغاز مدرنیسم با آنچه در غرب اتفاق افتاد متفاوت است؛ «مدرنیسم با آثار سمبلیستی در غرب آغاز شد اما در ایران در شعر و در داستان، گاهی با نمادهای آشکار اجتماعی و به تعبیری با شیوه‌های سنتی‌تر می‌آمیخت.» (تسلیمی، ۱۳۸۸: ۲۱۸) از مشخصه‌های مدرنیسم ایران در اواخر دههٔ چهل تاکنون، «تودرتویی و بی‌مرزی روایت‌ها و شکست زمان و مکان روایت و ایجاد فضاهای غریب که از نشانه‌های صناعت سیلان ذهن و رئالیسم جادویی‌اند. شایسته یادآوری است که سیلان ذهن پسامدرنیستی نیست و می‌تواند از شگردهای مدرنیستی به شمار رود. همچنین رئالیسم جادویی که بسیاری از مؤلفه‌هایش به‌ویژه آمیزی خیال با واقع از سوی بودرار پسامدرنیستی دانسته شده است.»(همان: ۲۲۲) مدرسی با همه‌گیر شدن مدرنیسم در ایران نویسندگی خود را آغاز می‌کند و تا دهه هفتاد آثاری را منتشر می‌کند. دهه هفتاد را شاید بتوان از حیث ادبیات داستانی، دهه گسترش زندگی شهرنشینی و توجه به این نوع زندگی در رمان دانست. گرچه شهرنشینی محصول دوره پهلوی اول است و از این دوران است که مناسبات شهری و اداری در رمان بازتاب می‌یابد، اما واقعیت آن است که مدرنیته و تجربه زیسته آن تا دهه هفتاد به دلایل متعدد در رمان فارسی طرح نمی‌شود. پس از چند دهه تجربه زندگی شهری و با گسترش نهادهای مدنی، این زندگی و تبعات آن در رمان دهه هفتاد بازتابی مناسب می‌یابد. اگر در دهه پنجاه و شصت، رمان‌های اقلیمی و روستایی به دلیل شرایط خاص جامعه مورد توجه بودند، در این دهه شمار داستان‌هایی که به زندگی شهری و تبعات آن می‌پردازند، افزایش می‌یابد. تکنیک‌های داستان‌نویسی، رشد کرده، توجه به روحیات و حساسیت‌های درونی و ذهنی شخصیت‌ها در قالب تک‌گویی‌های درونی بازتاب می‌یابد و مقدمه‌ای برای گسترش رمان مدرن و پست‌مدرن دهه بعد می‌شود.

۲-۶- بررسی رمان یکلیا و تنهایی او: رمان «یکلیا و تنهایی او» (۱۳۳۴) را بهترین اثر مدرسی دانسته‌اند. (تسلیمی، ۱۳۸۸: ۸۲) «این داستان تعارض نسل جدید با قدیم را بازمی‌گوید، نسل تازه به شیطان دلگرم‌تر است تا به عشقی انتزاعی، آن‌هم در گیرودار نابسامانی‌های اجتماعی زمان، زیبایی از شیطان است و تنهایی و رنج از خدا.» (همان: ۸۳) مدرسی در کتابش برای بیان کلیت اساطیری عشقی، از نثر کتب مقدس استفاده می‌کند. هرچند نویسنده در پیروی از نثر کتاب مقدس موفق نیست و گاه به نثری معمول و روزمره تغییر می‌یابد؛ (یکلیا و ...: ۱۰۵) اما درمجموع نثری زیبا و شاعرانه دارد.

این کتاب از رمان‌های خیالی و وهمی است که در آن از تمثیل و نماد برای القای فکر و نیت نویسنده بهره گرفته می‌شود، در این اثر گفتگو جایگاه عمده‌ای دارد و بیش از نیمی از اثر به گفتگو اختصاص یافته است؛ این رمان یک‌بار دیگر نبرد ازلی و ابدی خدا (یهوه) و شیطان را به تصویر می‌کشد؛ اما شیطان چهره‌ای مقبول دارد و تنها اوست که انسان و دردهای او را می‌شناسد و با آن همدردی می‌کند. گفتگو در این کتاب از نوع تک‌گویی نیست، گفتگویی بین یکلیا و شیطان صورت می‌گیرد؛ اما هیچ نوع نشانه‌ای از نوع گفتگوهای مدرنیسم در آن مشاهده نمی‌شود؛ این گفتگوها روال عادی ندارد و بیشتر ذهنیت و اندیشهٔ نویسنده را بازتاب می‌دهند و کتاب را تصنعی جلوه می‌دهند.

کتاب از دو بخش تشکیل شده است. بخش اولِ داستان، حکایت عشق یکلیا دختر پادشاه اسراییل به چوپانی از چوپانان پدرش است. یکلیا به دستور پدرش از شهر رانده می‌شود؛ شیطان او را دلداری می‌دهد و خدا را مقصر می‌داند که عشق را ممنوع کرد. بخش دوم داستان، داستان عشق پادشاه، به زنی زیبا به نام «تامار» است. این داستان نیز با دخالت یهوه به‌تنهایی پادشاه منجر می‌شود. نویسنده با روایت کردن داستان دوم، به داستان اول ازلحاظ مضمونی عمق می‌بخشد و به‌نوعی، دلیلی برای تنهایی و طردشدگی شخصیت اصلی رمان یعنی یکلیا می‌شود. راوی داستان دوم شیطان با روایت داستانی از تاریخ قوم یکلیا، دلیل این تنهایی را به قوم او و تاریخش نسبت می‌دهد که او را محکوم به‌تنهایی کرده است.

مدرسی در این رمان از نگاه یک نویسنده مدرن، تنهایی و تردید در واقعیت‌ها را به تصویر می‌کشد. داستان با نگاهی فلسفی به ثنویت، به ایجاد شک می‌پردازد؛ شک در واقعیت‌های موجود در یک جامعهٔ سنتی.

۲-۶-۱- پیرنگ رمان یکلیا و تنهایی او

«یکلیا و تنهایی او»، رمانی تمثیلی و نمادین است که به شیوهٔ قصه در قصه، نوشته شده است. درون‌مایهٔ اصلی کتاب، محکوم بودن انسان به‌تنهایی، عشق، ترس و گناه انسان است. انسان برای گریز از تنهایی به عشق پناه می‌برد و ازنظر شیطان، این عشق پیامد و مجازات را به همراه خواهد داشت. مدرسی در این رمان، برای پرورش دادن درون‌مایهٔ خود، از دو بخش استفاده می‌کند، داستان اول مربوط به یکلیا می‌شود و داستان دوم، برخورد خدا و شیطان بر سر مخلوق است، نویسنده در بین ماجرای داستان، برای درک کامل‌تر خواننده و در ارتباط با مضمون اصلی، ماجرای قوم لوط را بازگو می‌کند.

مدرسی با انتخاب مضمون، توصیف‌ها و گفت‌وگوهای مناسب، از عنصر تعلیق استفاده کرده و باعث جذابیت داستان و علاقه‌مند شدن خواننده شده است؛ او درد مشترک انسان‌ها را در همهٔ دوره‌ها بازگو می‌کند، دردی که پیوندی ناگسستنی با ذات انسان دارد؛ این

مضامین باوجود تکرار، رنگ کهنگی نمی‌پذیرد و زمینهٔ داستان‌پردازی نویسندگان بسیاری را فراهم آورده است. در هر دو قسمت نویسنده، روایت اسطوره‌ای هبوط و تقابل خدا و شیطان را بازآفرینی کرده است. او به جدال جاودانهٔ «مطلق خیر» و «مطلق شر» برای تصاحب روح انسان و نتیجه‌ای که در این میان برای انسان در بردارد (رستگاری و گناه) می‌پردازد. (یکلیا و ...: ۲۲-۲۱)

پیرنگ، بر پایهٔ رابطهٔ علت و معلولی منطقی و باورپذیر در بین حوادث داستان شکل گرفته است که در این رابطه، نظم و ترتیب زمانی حوادث، حائز اهمیت است. رمان، اگرچه جنبهٔ نمادین و تمثیلی دارد و در شمار داستان‌های رئالیسم جادویی به شمار می‌رود اما دارای رابطهٔ علت و معلولی قوی، منطقی و قابل قبولی بین حوادث داستان است.

در این رمان، تقابل بین شخصیت‌ها، کشمکش‌های مختلفی در داستان به وجود آورده که نقش بسیاری در قوت طرح داستان داشته است. تقابل بین خیر و شر، عابد و عاشق، امنون به‌عنوان نمایندهٔ یهوه و عسابا به‌عنوان نمایندهٔ شیطان. میکاه به‌عنوان انسانی تقواپیشه و معتقد و عسابا به‌عنوان انسانی لذت‌جو و بی‌اعتقاد نسبت به یهوه. تقابل بین میکاه به‌عنوان شاه کشور و شائول به‌عنوان رعیت. کشمکش‌ها شامل: کشمکش ذهنی میکاه با خودش. کشمکش ذهنی یکلیا با خودش کشمکش‌های لفظی عسابا و امنون. کشمکش لفظی عازار و تامار. کشمکش لفظی میکاه و امنون نیز می‌شود.

نویسنده با توصیف آوارگی و رسوایی یکلیا، علاوه بر ایجاد گره در داستان، برای ورود خواننده به داستان زمینه‌سازی می‌کند. (همان: ۶) این رمان نبرد خدا (یهوه) و شیطان را به تصویر می‌کشد؛ شیطان چهره‌ای مقبول دارد. او در پایان برای دلداری یکلیا، داستان برخورد خود با یهوه (میکاه پادشاه اسراییل و عشقش تامار) را تعریف می‌کند و قبل از روشن شدن هوا ناپدید می‌شود زیرا او عقیده داشت که زیر آفتاب زشتی‌ها نمایان می‌شود. درواقع با این جمله، شیطان خود را خالق زیبایی‌ها و یهوه را خالق زشتی‌ها و مشقت‌ها می‌داند. (همان: ۱۵۱)

مدرسی در «یکلیا و ...» از شیوه نمادگرایی یا سمبولیسم بهره برده است رمان یکلیا از نوع رمان‌های وهم و خیال است که در آن از تمثیل و نماد برای القا فکر و نیت نویسنده بهره گرفته شده است. داستان «یکلیا و ...» از داستان‌های تمثیلی و نمادین است؛ شیطان که با یکلیا حرف می‌زند و عقدهٔ دل، باز می‌کند. همین‌طور است شخصیت یکلیا که تنهایی انسان را به نمایش می‌گذارد. از جانب دیگر شخصیت شیطان و یکلیا نماد مفاهیم اخلاقی و کیفیت روحی و روشنفکرانهٔ خاصی هستند و می‌توان آن‌ها را شخصیت نمادین نیز فرض کرد.

ازنظر زمانی پیرنگ داستان یکلیا غیرخطی است. پیرنگ داستانی میکاه که شیطان برای یکلیا نقل می‌کند خطی است. ازنظر پایان‌بندی، پیرنگ هر دو داستان بسته است. اما نمی‌توان این پیرنگ را مدرن دانست. نمودار حوادث در داستان به ترتیب زیر است:

۱) داستان یکلیا؛ ۲) دیدار یکلیا با شیطان؛ ۳) بیان قصه عاشقی یکلیا از زبان یکلیا؛ ۴) بیان داستان شیطان از زبان شیطان؛ ۵) بیان داستان تامار از زیان شیطان؛ ۶) بازگشت به صحنه دیدار شیطان و یکلیا.

هیچ‌گونه پیچیدگی در این پیرنگ دیده نمی‌شود.

۲-۶-۲- زاویهٔ دید رمان یکلیا و تنهایی او:

در رمان، روایت به عهدهٔ راوی بیرون از داستان است و داستان از زاویهٔ دید دانای کل نامحدود روایت می‌شود. در این رمان علاوه بر زاویهٔ دید برای جلب‌توجه خواننده باید به کانون‌های زاویهٔ دید هم توجه نمود، نویسندگان برای این‌که خواننده را وادار به دیدن کنند از صحنهٔ فراخ منظر یا صحنهٔ نمایشی یا ترکیبی از هر دو صحنه، استفاده می‌کنند. در این نوع توصیف، صحنه همان چیزی است که دیده می‌شود. در صحنهٔ فراخ‌منظر از شرح و توصیف بهر می‌گیرند. همه‌چیز حاکی از تداوم و تکرار است. صحنهٔ نمایشی، ثبت لحظه‌های خاص است، لحظه‌هایی که هرگز دوباره تکرار نمی‌شوند. زاویه دید در این دستان، همان زاویه دید در زمان‌های قبل از مدرنیسم است. نوع روایت در داستان ارتباطی با ویژگی‌های روایت مدرنیست‌ها ندارد.

۲-۶-۳- شخصیت‌پردازی رمان یکلیا و تنهایی او

در رمان «یکلیا و تنهایی او»، از میان نوزده نام، پنج شخصیت به‌عنوان شخصیت اصلی و هفت شخصیت به‌عنوان شخصیت فرعی مطرح می‌شوند. شخصیت‌های اصلی داستان عبارت‌اند از: یکلیا و تامار (شخصیت‌های زن)، شیطان، عسابا و میکاه با حضوری کمتر، (شخصیت‌های اصلی مرد) در داستان ایفای نقش می‌کنند. در این داستان، نویسنده به توصیف ویژگی ظاهری شخصیت‌ها نمی‌پردازد و شخصیت‌ها اغلب در ذهن خواننده، چهره‌ای واضح و روشن ندارند.

یکلیا به ارزش‌ها و هنجارهای جامعه بی‌اعتنا است؛ شخصیتی تنها و منزوی است که برای فرار از این تنهایی به عشقی پنهانی پناه برده است؛ اما قوانین سرد و خشک جامعه مانع او می‌شوند و او دوباره تنها و منزوی می‌شود. یکلیا را «روشن‌فکر سرخورده» (میرعابدینی، ۱۳۷۷: ۳۴۵) می‌دانند که نمی‌تواند در امور اجتماعی دخالت کند، تسلیم شدن به عشق تنها راه گریز از این تنهایی است اما قوانین اجتماعی به صورت مصیبتی بر سر او آوار می‌شوند. یکلیا با ارزش‌ها و هنجارهای جامعه درگیر می‌شود و این ارزش‌های

جامعه هستند که پیروز می‌شوند. یکلیا را می‌توان تمثیلی از تمام بشر دانست. بشری که از تنهایی گریزان است و برای فرار از این تنهایی به عشق پناه برده‌اند. تنهایی او نمودی از تنهایی انسان مدرن است که در نتیجه صنعتی شدن به آن دچار شده است.

پرداختن به شخصیت شیطان و بهتر جلوه دادن او از یهوه، در تضاد با سنت‌های جامعه قرار دارد. شیطان از شخصیت‌های مرکزی داستان است که در دو بخش این کتاب، نقشی فعال و مهم را ایفا می‌کند. در داستان یکلیا همدم و همراه او می‌شود و در داستان میکاه، شاه در هیئت تامار بنیاد شهری را بر هم می‌ریزد.

«تامار» از دیگر شخصیت‌های داستان است. تامار در این داستان از شخصیتی منفی برخوردار است، مؤثرین نقش تامار در این بخش رمان، آشفته کردن است. تامار نگرشی منفی به عشق دارد. او به‌جای این‌که در داستان تأثیر پذیرد و متحول شود، بیشتر تأثیرگذار است. شخصیت تامار را نمی‌توان در یک عبارت توصیف کرد: در برخورد و نگاه اول نمی‌توان او را شناخت و به خصوصیات درونی او پی برد، رفتار پیچیده‌ای دارد. او دارای ظاهری آرام است و در حقیقت این آرامش و زیبایی او است که توجه دیگران را به‌سوی خود جلب می‌کند. تامار در باطن، خیالی جز آشوبگری و ناآرامی ندارد و همین پنهان کردن قصد و خیالش از دیگران و دو چهره بودنش، دلیل پیچیدگی شخصیت اوست.

در هر دو روایت این رمان، عشق و تنهایی، نقطه و درد مشترکی است که هر دو شخصیت با خود دارند و تا پایان داستان نسبت به آن وفادار می‌مانند. تنهایی هر دو شخصیت از روی اختیار آن‌ها نیست و حالتی جبر گونه دارد. امنون عابد و مردم اسراییل، هر دو به‌نوعی بیان‌کننده سنت‌های جامعه هستند. مدرسی تلاش می‌کند با نگاه مدرن خود، به نقد سنت‌ها بپردازد. در جامعه سنت‌ها پیروز هستند و انسان دانا محکوم به تنهایی است. همان‌طور که شیطان در تاریکی قرار دارد و تنهاست یکلیا نیز محکوم به تنهایی است. حتی پیچیدگی شخصیت میکاه نیز بیان‌کننده شناختی است که انسان مدرن از توانایی‌های خود دارد. میکاه، یکلیا و شیطان ویژگی‌های انسان مدرن را نشان می‌دهند.

۲-۷- بررسی داستان شریفجان، شریفجان

شهر با تمام مظاهر زیبای صنعتی، ماشینیسم و انسان‌های تنها و فراموش‌شده، همواره بهترین زمینه برای ادبیات مدرن بوده است. اسم داستان از شهری گرفته‌شده است که حوادث در آن اتفاق می‌افتد، شریفجان موضوعی اجتماعی و انتقادی دارد. زمان رمان، مقارن به کشف حجاب است، در این رمان، مدرسی به «سلطهٔ بورژوازی بر نظام فئودالی و روستایی ایران پس از اصلاحات ارضی پرداخته است.» (تسلیمی، ۱۳۸۸: ۱۴۴)

مدرسی هم در فرم و هم در محتوای سه آثار بعدی خود (شریفجان، کتاب آدم‌های

غایب و آداب زیارت)، به‌کلی با رمان «یکلیا و ...» فاصله می‌گیرد و ادبیات دیگری را تجربه می‌کند. زبان، شیوه روایی، معماری و نظام متن‌ها و نیز موضوع و محتوای داستان‌ها همگی در تقابل با اثر اول نویسنده، حرف دیگری را می‌زنند. لذا مدرسی وارد مرحله دوم نویسندگی خود می‌شود. مدرسی در این داستان تلاش می‌کند رمان را در شکلی نو روایت کند و راوی بی‌طرفی باشد؛ و روایت غیرمستقیم در داستان استفاده می‌کند؛ اما اغراق در این شیوه بازگویی، رمان را از توش و توان انداخته و موضوع جالب و افشاگرانه و انتقادی رمان، قربانی جنبه‌های فنی داستان‌پردازی شده است. ابهام‌های پایان داستان به خاطر نوع روایت و استفاده از روایان مختلف نیست بلکه ابهاماتی چون رابطه زن اصلانی و سرهنگ جهانسوز، سرنوشت نزاع اصلانی و سرهنگ و... از ناتوانی نویسنده در خلق داستان خبر می‌دهد.

رمان زندگی دردناک و گریزناپذیر آدم‌ها از ترس و تنهایی را ترسیم می‌کند. ترس آمیخته با اضطراب است، اضطراب از اضمحلال جامعه‌ای سنتی و هجوم مدرنیته؛ اما ثمرهٔ این نوگرایی، ایجاد ترس مزمن در عمق وجود آدم‌ها و به‌هم‌ریختگی وضع زندگی است. این‌ها از مظاهر جامعه مدرن است. در این داستان همانند داستان یکلیا و ... تنهایی انسان به تصویر کشیده شده است. در رمان اولی نویسنده از اسطوره‌ها کمک می‌گیرد تا مدرنیسم را نقد کند؛ اما در این رمان او با استفاده از مظاهر مدرنیسم، به نقد آن می‌پردازد.

۲-۷-۱- پیرنگ داستان شریفجان شریفجان

رمان شریفجان شریفجان، دومین رمان مدرسی است که به شیوهٔ رئالیسم جادویی نوشته شده است. این داستان سیزده فصل دارد و بعد از اصلاحات ارضی منتشر شد. موضوع داستان، نزاع آقای اصلانی، ارباب شریفجان با سرهنگ جهانسوز، قدرت مرکزی، بر سر ملک جلال‌آباد است که گاهی از دید نویسنده و گاهی از دید فرهاد، پسر ده‌سالهٔ اصلانی روایت می‌شود؛ مضمون اصلی داستان، جدال خاندان اشرافی در برابر یک قدرت مرکزی است اما در داستان به موضوع‌های پراکندهٔ دیگری از جمله کشف حجاب، مسئلهٔ زنان، اوضاع مملکت و وضعیت دادگستری پرداخته می‌شود که با موضوع اصلی، ارتباط چندانی ندارد. نویسنده، در آغاز داستان از گزارش و گفت‌وگو استفاده می‌کند تا خواننده را با زمینهٔ اصلی داستان آشنا سازد. مدرسی در روایت این داستان تا حدودی عنصر تعلیق را با ترسیم حال و هوای جادویی پرورش می‌دهد اما این حالت را به سرانجام نمی‌رساند و آن را نیمه‌کاره رها می‌کند.

روابط علی و معلولی در داستان از عوامل وجود پیرنگ قوی است که مدرسی نتوانسته است به‌صورت صحیح این رابطه را بکار گیرد، به‌طوری که حوادث بدون دلیلی در داستان

آورده شده است که حاکی از ضعف پیرنگ است؛ مانند بیان نکردن علت ناپدید شدن مریم زن اصلانی، علت کارهای عجیبی که مریم انجام می‌دهد، علت پخش اسلحه بین رعیت‌ها، علت بسته شدن پروندهٔ ملک جلال‌آباد. در این داستان تقابل بین اصلانی نمایندهٔ نظام ارباب‌رعیتی و جهانسوز، نمایندهٔ نظام سرمایه‌داری است؛ اما وجود موضوع‌های متنوع در داستان، تقابل جدیدی در داستان خلق کرده است که این تقابل، هیچ کمکی به طرح داستان نمی‌کند زیرا به موضوعی جداگانه مربوط می‌شود و با موضوع اصلی سنخیتی ندارد. این تقابل جدید عبارت است از: تقابل خانم اصلانی که تجددگرا است و گوهر، کلفت اصلانی که سنت‌گرا است. تقابل مریم تجددگرا با همسرش که سنت‌گرا است.

ازنظر نوع نگارش کتاب شریفجان بیشتر یک گزارش ساده است و شباهت کمی به داستان دارد. شیوهٔ روایت ازنظر زمانی خطی است و داستان ازنظر پایان‌بندی بسته است. زمان روایت با آنچه در زمان روایت رمان مدرنیسم مطرح می‌شود فاصله زیادی دارد. هر جا که نویسنده با بازخوانی ذهن راویان می‌پردازد، با افکاری منظم و حساب شده روبه‌رو هستیم. هیچ آشفتگی در این اندیشه‌ها دیده نمی‌شود.

مدرسی در داستان «شریفجان شریفجان» از سمبل و نماد استفاده کرده است سمبل این داستان شریفجان است شریفجان که روستا یا شهر کوچکی است با ویژگی‌های خاص خود نماد کشور ایران است.

۲-۷-۲- زاویهٔ دید داستان شریفجان شریفجان

زاویهٔ دید در رمان تلفیقی از دانای کل نامحدود و محدود است؛ در صفحه‌های آغازین این رمان، نویسنده حکم گزارشگری را دارد که در مورد شریفجان و مردم آن و خانوادهٔ اصلانی اطلاعاتی را به خواننده می‌دهد و در اصل، نویسنده (دانای کل نامحدود) در این قسمت، برای ورود به داستان زمینه‌سازی می‌کند. بعد از مقدمه‌چینی راوی دانای کل، رمان با زاویهٔ دید دانای کل محدود با دیدگاه فرهاد ادامه می‌یابد، (همان: ۱۲۳)، در ادامه برای بار دوم نویسنده (دانای کل نامحدود) در داستان ظاهر می‌شود و به ادامهٔ گزارش خود در مورد شریفجان و مردم آن می‌پردازد. (همان: ۳۹) باز جای نویسنده و فرهاد عوض می‌شود و این کار تا پایان داستان ادامه می‌یابد. (همان: ۸۸) نویسنده در بهره‌گیری از زاویه دیدهای متعدد برای رسیدن به واقعیتی عینی ناتوان است. در اصل مدرسی تلاش کرده است به سبک رمان‌های مدرنیستی با استفاده از راویان متعدد، حوادث را از زوایای مختلف جهت رسیدن به یک واقعیت ملموس بررسی کند؛ اما در انجام این کار توانا نیست. روایت متعدد فقط ایرادهایی را در پیرنگ داستان به وجود آورده‌اند. ساختار گزارشگونه کتاب نیز در وارد شدن این عیب‌ها بی‌تأثیر نیست.

۲-۷-۳- شخصیت‌پردازی داستان شریفجان شریفجان

در رمان سیزده نام ذکر شده است؛ از میان سیزده نام، یک شخصیت به‌عنوان شخصیت اصلی و یازده شخصیت به‌عنوان شخصیت فرعی مطرح می‌شوند.

اصلانی تنها شخصیت اصلی و مرکزی این رمان است. او شخصیتی است که عاشق عمارت قدیمی و سنتی خویش است و هرگز راضی نمی‌شود که آن را خراب سازد و عمارتی جدید و نو بسازد. (شریفجان...: ۲۱۴) او در آغاز مدافع سنت است.

مردم شریفجان از شخصیت‌های فرعی رمان هستند. شریفجانی‌ها، مردمی خسته، بی‌حوصله و افسرده هستند و ترجیح می‌دهند در خانه‌های خود بمانند تا روزگارشان سپری شود. (همان: ۱۰) جامعهٔ شریفجان یک جامعهٔ سنتی، مذهبی و پایبند به ارزش‌های خاص خودش است که در برابر تغییرات رضاخانی که به‌وسیله سرهنگ جهانسوز اداره می‌شود، مقاومت می‌کند. (همان: ۴۱) آن‌ها به حدی از این تغییرات ترسیده‌اند که باوجود این‌که خاطرهٔ خوشی از خانوادهٔ اصلانی ندارند، حاضر شدند از اصلانی حمایت کنند تا سرهنگ جهانسوز، پیروز نشود. (همان: ۱۳۵)

سرهنگ از شخصیت‌های فرعی داستان است که در پرورش شخصیت اصلی، اصلانی، نقش بسزایی دارد و در حقیقت، موضوع اصلی داستان در ارتباط با این دو شخصیت شکل می‌گیرد. (همان: ۱۰) یکی از ویژگی‌های سرهنگ در مقابل با خانوادهٔ اصلانی، ویژگی بی‌اصل و نسب بودن او است؛ (همان: ۵۵)

مریم، همسر اصلانی و مادر فرهاد است. او از شخصیت‌های فرعی به شمار می‌رود. او ازجمله خانم‌های متجدد است که برخلاف سنت شریفجان، لباس می‌پوشد. این شخصیت عقاید خود را از ابتدا تا انتهای داستان حفظ کرده است و از شخصیت‌های ایستا به شمار می‌رود. گوهرخانم، کلفت اصلانی‌هاست و نمونهٔ یک پیرزن سنتی و مذهبی است. (همان:۳۱) مدرسی با خلق شخصی‌ها و ایجاد نمادهایی که هر کدام نماینده بخشی از جامعه هستند؛ - جهانسوز و همسر اصلانی نماینده مدرنیسم هستند و اصلانی، مردم شریفجان و گوهر خانم نیز نماینده بخش سنتی جامعه؛ همچنین ساختمان اصلانی در برابر تراکتورهای جهانسوز دارای چنین خصیصه‌ای هستند- تلاش می‌کند تعارض بین سنت و مدرنیسم را نشان دهد؛ تعارضی که به پیروزی مدرنیسم می‌انجامد.

۲-۸- بررسی رمان آدم‌های غایب

تقی مدرس در این کتاب، تلاش می‌کند حوادث سیاسی و اجتماعی دوره‌ای طولانی از تاریخ ایران با تاریخچهٔ زندگی دو خانواده نشان دهد که موفق نیست. موضوع کتاب نزاع و اختلاف‌های دو خانوادهٔ اشرافی حشمت نظامی‌ها و سردار اژدری‌هاست؛ که به

قول میرصادقی «به نزاع آرکادیوها و بوئندیاها در رمان صدسال تنهایی شباهت دارد.» (میرصادقی، ۱۳۸۲: ۱۷۵)

رمان، داستان اشرافیت و پوچی، اشرافیت و بی‌ثباتی، اشرافیت و بی‌عاطفگی و اشرافیت و مذهب سنتی را بیان می‌کند. هرچند پوچی و احساس خلأ منحصر به قرن بیستم نیست؛ اما یکی از مشخصه‌های خاص این قرن است. نوع نگرش به هستی و بیان پوچی از ویژگی‌های رمان مدرن نیز است. مدرسی تلاش می‌کند با این داستان، یک نوع پوچی و عصیان بی‌مصرف و بی‌ریشه‌ای را نشان می‌دهد اما بیان او دارای هیچ نوع تحلیل نیست. خاندان اشرافی این کتاب، لذت‌های دنیا و عادت‌های مذهب را با هم دارند، خان‌بابا در روزهای آخر عمرش ریش دارد و عبای حاشیه‌دار می‌پوشد و نماز می‌خواند؛ همان‌طور که خودش و برادرش در ارتش و سنا پایگاه دارند و به گفته فرزانه، همه‌جا را دارند و اختلافشان هم، بازی است.

موضوع اساسی داستان تقابل نسل قدیم و نسل جدید است و همین تقابل موجب سرگردانی و سردرگمی شخصیت‌ها می‌شود موضوع کتاب بازگشت به دورانی است که از دست رفته است. یعنی در اصل بازگشت به دوران قبل آر مدرنیسم.

این داستان در بیان موفق نیست. نویسنده تلاش کرده است با تأثیرپذیری از آثار شاخص در دنیا، رمانی بومی خلق کند. «آدم‌های غایب گرته‌برداری از موضوع رمان صدسال تنهایی مارکز است و جاپایی از رمان خشم و هیاهو فاکنر نیز در آن دیده می‌شود.» (همان: ۱۷۴)

۲-۸-۱- پیرنگ رمان آدم‌های غایب

کتاب آدم‌های غایب به شیوهٔ راوی- قهرمان روایت‌شده و به سبک رئالیسم جادویی نوشته شده است. رمان از پنج فصل با نام‌های آینهٔ سیاه، بخت فالگیر، خورشیدگرفتگی، دعای نور و غیبت شکل گرفته است. این رمان در زمرهٔ رمان‌های روان‌شناختی است که در آن به حالت‌ها و عواطف ذهنی و ویژگی‌های درونی شخصیت‌ها توجه زیادی شده است. این داستان حاصل مرور گذشته‌های دورتر مدرسی است.

درواقع، نقطهٔ قوت داستان در توصیف‌های آن است، این توصیف‌ها باعث می‌شود که خواننده زمینهٔ ذهنی مناسبی در مورد شخصیت‌های این خاندان اشرافی به دست آورد و برحسب یک زمینه‌سازی کاملاً طبیعی وارد داستان شود. درون‌مایهٔ رمان، انحطاط و فروپاشی خانواده‌های اشرافی در ایران است که سعی در حفظ موقعیت خود دارند و وقایع داستان حول این برخوردها و کشمکش‌ها شکل می‌گیرد. رمان با توصیف‌های دقیق رکنی پسر کوچک خانواده در مورد خان‌بابا و اخلاق نظامی - اشرافی او شروع می‌شود. (آدم‌های...:

۱۲) خان‌بابا، خاندان اشرافی خود را در خطر می‌بیند به همین دلیل برای حفظ آن، رکنی را به دنبال ضیا می‌فرستد زیرا او را امید و محافظ خاندان می‌داند. (همان: ۲۲) رکنی ایدئال خود را، در برادر ناتنی‌اش، ضیا می‌بیند به او می‌اندیشد؛ اما هدف اصلی او، کشف راز خودسوزی و مرگ همایون‌دخت است. نویسنده با بیان نکردن علت مرگ همایون‌دخت از عنصر تعلیق بهره برده است. همایون‌دخت نقش ساختاری در این داستان دارد. رکنی، همایون‌دخت را ناظر بر احوال خود می‌بیند و حضور گاه‌وبیگاه همایون‌دخت در زندگی رکنی به رمان حال و هوای جادویی می‌بخشد. (همان: ۵۲) رکنی برای شناخت زندگی ضیا و همایون‌دخت، دو چهرهٔ غایب اما محوری داستان، دو جست‌وجوی هم‌زمان را دنبال می‌کند: «۱- با یادآوری خاطرات و شنیده‌ها و مرور عکس‌ها که این جست‌وجو در حال و هوای وهمی صورت می‌گیرد و به خواننده تصویری از زندگی فناشدهٔ آدم‌های داستان را ارائه می‌دهد که تنها صداهایشان در زندگی امروز انعکاس یافته است. ۲- پرس‌وجو از بازماندگان ماجرا که حاصل این جست‌وجو باعث تغییری درونی در شخصیت رکنی می‌شود.» (میرعابدینی، ۱۳۷۷: ۲۹۴)

گره داستان در علت مرگ همایون‌دخت است (آدم‌های ...: ۱۴) رکنی پس از کشف واقعیت، برخوردها و کشمکش‌هایی با پدر، برای فرار از میراث خاندان اشرافی، تصمیم به ترک خانوادهٔ خود می‌گیرد و می‌رود. (همان: ۲۵۵) اما فرار از طلسم خانوادگی میسر نیست و همین طلسم او را به‌سوی خود فرامی‌خواند و انگیزهٔ نوشتن رمان آدم‌های غایب را از روی عکس‌های قدیمی فراهم می‌کند.

کشمکش و ناسازگاری از مهم‌ترین عواملی است که سبب گسترش طرح داستان می‌شود. در این رمان تقابل بین شخصیت‌ها سنگ بنای طرح داستان قرار گرفته است و باعث گسترش آن شده است. مهم‌ترین تقابل‌های این رمان عبارت‌اند از: تقابل همیشگی بین رعیت و اشراف، تقابل بین رکنی که درون‌گرا و اهل هنر است و شخصیت‌هایی مثل خان‌بابا که برون‌گرا و مخالف هنر است، تقابل بین مسعود که ساواکی است و ضیا که شورشی است. تقابل بین همایون‌دخت که از خانواده‌ای ثروتمند است و بی‌بی‌خانم که از یک خانوادهٔ رعیت‌زاده است. حوادث داستان تابع روایت علی و معلولی است و بر اساس این رابطه به هم پیوند خورده‌اند؛ ازنظر زمانی، جست‌وجوی ذهنی رکنی غیرخطی است اما جست‌وجوی عینی او خطی است. ازنظر پایان‌بندی، پیرنگ داستان بسته است.

تلاش برای حفظ سنت در تلاش دکتر برای پیدا کردن فرزندش تبلور یافته است؛ هر چند در این داستان نیز مانند شریفجان، مدرنیسم پیروز است اما مدرنیسم در این داستان کارکرد مخربی از خود نشان می‌دهد. ضیا که برای راوی قهرمان به حساب می‌آید در پایان

آدمی شکست‌خورده نشان داده می‌شود. نویسنده با بیان حوادث ضیا نابودی قهرمان را نشان می‌دهد البته قهرمانی که تنها در ذهن راوی قهرمان است. ضیا در جامعه مدرنیسم ضدقهرمان شده است.

۲-۸-۲- زاویهٔ دید رمان آدم‌های غایب

زاویهٔ دید در رمان آدم‌های غایب اول‌شخص است، رکنی راوی داستان و شخصیت اصلی رمان است و روایت داستان به او واگذار شده است. رکنی حوادث واقعی، خیالی و تاریخی را بازگو می‌کند و به دلیل این‌که شخصیت اصلی و مرکزی رمان است، می‌توان او را به‌عنوان راوی قهرمان به شمار آورد. کل داستان با زاویه اول‌شخص روایت می‌شود. در چند صفحهٔ پایانی است که خواننده متوجه می‌شود تمام این صحنه‌ها توصیف عکس‌هاست. توصیف آدم‌هایی که غایب‌اند و تنها تصویری از آن‌ها باقی‌مانده است. آدم‌هایی که در جامعه تحلیل رفته‌اند و عکس، نمادی از مدرنیسم، آن‌ها را به یاد دارد. آدم‌هایی که در زندگی واقعی خویش نیز غایب هستند و شاید تنها حضورشان، همان حضور در عکس است. تنهایی انسان جامعه صنعتی در این رمان به صورت آدم‌هایی که غایب هستند نشان داده می‌شود.

۲-۸-۳- شخصیت‌پردازی رمان آدم‌های غایب

در رمان «آدم‌های غایب» بیست‌وچهار نام ذکر شده است؛ البته در این رمان نام افرادی دیگری هم آورده شده است ولی چون این افراد هیچ نقشی در حوادث داستان ندارد، در شمار شخصیت‌ها حساب نشده است. از میان بیست‌وچهار نام، چهار شخصیت به‌عنوان شخصیت اصلی و بیست شخصیت به‌عنوان شخصیت فرعی مطرح می‌شوند. شخصیت‌های اصلی عبارت‌اند از: رکن‌الدین و صادق حشمت نظام، همایون‌دخت، ضیا.

رکن‌الدین، علاوه بر این‌که راوی داستان است، شخصیت اصلی نیز به‌حساب می‌آید. او درگیر رؤیاهای خویش و گرفتار خلوت ذهنی‌اش است، آشفتگی ذهنی‌ای که در پی کشف هویت خویش و خانوادهٔ روبه‌زوالش است. (همان: ۱۲) این شخصیت، پس از رفع کنجکاوی‌هایش و روبه‌رو شدن با حقایق سعی می‌کرد خود را از گذشته‌هایش رها کند اما بنا بر گفتهٔ عمه خانم، فرار از طلسم خانوادگی میسر نیست. (همان: ۲۵۵)

دکتر صادق حشمت نظام از شخصیت‌های اصلی داستان است و در پیشبرد روند داستان، نقش مهمی ایفا می‌کند، در حقیقت، شخصیت اوست که موضوع و درون‌مایهٔ داستان را پرورش می‌دهد و خواننده با اعمال و گفت‌وگوهای این شخصیت در گذشته و حال است که درون‌مایه و موضوع را بیشتر درک می‌کند. ویژگی‌های دکتر صادق در داستان عبارت‌اند از: مصمم به حفظ گذشتهٔ خود (همان: ۱۴) مخالف هنر (همان: ۲۴) انزوا و گوشه‌گیر در آخر عمر (همان: ۱۸) سنتی و مذهبی بودن، غریب‌نوازی. (همان: ۴۲)

دکتر صادق دارای شخصیتی واقعی و قابل‌باور است. او نمایندهٔ اشراف‌زاده‌هایی است که با غرور و فخر زندگی می‌کنند و عقاید و رفتار اشتباه خود را، هرگز نمی‌پذیرند و در برابر آن‌ها مقاومت می‌کنند؛ افرادی که خود را برتر از دیگر افراد جامعه می‌دانند و به آن‌ها ظلم می‌کنند؛ اگرچه، خان‌بابا از شخصیت‌های اصلی داستان به شمار می‌رود ولی شخصیتی ایستا و ساده دارد؛ زیرا از ابتدا تا انتهای داستان، عقاید خود را حفظ می‌کند و باوجود آشکار شدن گذشته، اظهار پشیمانی نمی‌کند. (همان: ۱۸۲)

همایون‌دخت، از دیگر شخصیت‌های اصلی و غایب داستان است اما درعین‌حال او شخصیت و چهره‌ای محوری در داستان دارد. او شخصیتی، مصمم، جدی، ناامید و شخصیتی آزاد و رها از محدودیت‌های مذهبی و اجتماعی است، (همان: ۱۸۴). نویسنده به‌صورت تدریجی و با استفاده از تکنیک بازگشت به گذشته، خواننده را هرچه بیشتر با این شخصیت آشنا می‌کند. همایون‌دخت دارای شخصیتی پیچیده و پویا است، رفتار او در داستان قابل پیش‌بینی نیست و عقایدش در انتهای داستان تغییر می‌کند. (همان: ۲۴۳)

ضیا برادر ناتنی رکنی از شخصیت‌های غایب، ولی اصلی داستان است که در داستان نقش محوری دارد، (همان: ۱۴۷)؛ ضیا دارای شخصیتی پیچیده و پویا در داستان است، او منفعل نیست و در برابر آنچه مطابق میل و خواستهٔ او نیست مقاومت و مخالفت می‌کند؛ او در عقاید خود ثابت نیست، گاهی مذهبی، گاهی چپ‌گرا و گاهی نظامی شورشی است. (همان: ۱۳۹)

شخصیت دکتر (مدافع سنت) در تضاد با شخصیت همایون دخت دارد. دکتر مدافع سنت است و همسرش همانند مریم در داستان شریفجان نماینده مدرنیسم است. گویا مدرسی زنان را در پذیرفتن مظاهر مدرنیسم در خانواده پیشروتر از مردان می‌داند. دکتر مدافع سرسخت سنت تا پایان به ایده‌های خود وفادار می‌ماند اما شخصیت‌های دیگر داستان هر کدام به‌گونه‌ای در جامعه مدرن تحلیل می‌روند.

۲-۹- بررسی داستان آداب زیارت

آداب زیارت گرچه در قالب داستانی واقع‌گرایانه پرداخت شده است، اما با نگرشی به تاریخ گذشته ایران و جنگ‌های ایران و یونان و لشکرکشی‌های عظیم دریایی و همین‌طور با اشاره‌های گاه‌وبیگاه به مانویت، به یک رمان سمبلیک نزدیک می‌شود. رمان تلاش می‌کند تصویری از دوران جنگ ایران و عراق ارائه دهد. حوادث خیلی دور از جبهه‌های جنگ اتفاق می‌افتد.

فرار به گذشته و درگیر شدن در دوره‌های تاریخی گذشته ایران، از وجوه شاخص این کتاب است. برای پرفسور بشارت، هیچ‌چیز مهم‌تر از مطالعه و تحقیق در مورد تاریخ

و زبان‌های باستانی نیست. مهرداد، شاگرد او، جوان تحصیل‌کرده‌ای است که به خاطر شناخت بیشتر از تاریخ، به جبهه (بین‌النهرین) می‌رود؛ اما کشته می‌شود. بشارت تحت تأثیر این خبر، بیشتر از گذشته، به خود و اتاق مطالعه‌اش پناه می‌برد، او سعی می‌کند که با یاد دبیر گذشته‌اش، مکاتبه با پرفسور هامفری و یادآوری روزهای خوش گذشته، به خود آرامش ببخشد. بشارت، هنگامی‌که ضعف و ناتوانی وطن را در مقابله با مشکلات کوچک داخلی می‌بیند، جنگ‌های بزرگ ایران و هخامنشی را با یونانی‌ها به یاد می‌آورد.

این رمان، رمانی روان‌شناختی است و تا حدودی موفق؛ اما آنجا که مدرسی با بهره‌گیری از دانش روانشناسی خود می‌خواهد در تشریح چندوچون و علت‌های رفتاری شخصیت‌های داستانش پیش برود ساختار داستان را خسته‌کننده می‌کند؛ استفاده از روانشناسی در این داستان برگرفته از رشته تحصیلی نویسنده و تأثیرپذیری از نظریه‌های روانشناسی مطرح‌شده در دوران مدرنیته است. مدرسی در این داستان تلاش می‌کند که به حالت‌های روانی شخصیت‌های داستان بپردازد. چرایی اعمال و واکنش‌ها را توصیف می‌کند. زندگی عاطفی شخصیت‌های اهمیت پیدا می‌کند؛ و رمان توصیفی از تضادها و ناهماهنگی‌ها و فاجعه‌ها و مصیبت‌های زندگی اجتماعیان می‌شود.

نثر مدرسی در این رمان، نثری است ساده و معمولی و گاه گزارشی و روزنامه‌ای. وی از نسل جدید روشنفکران ایران بود که به دانش جدید آشنایی و تسلط داشت و از طریق این موشکافی علمی، به نقد و بررسی ناهماهنگی‌های اجتماعی پرداخت. رمان آداب زیارت، رمانی واقع‌گرا و اجتماعی است. مدرسی در رمان‌های آدم‌های غایب و آداب زیارت از آدم‌هایی می‌گوید که عمری را در جست‌وجوی گمشده‌ای بوده‌اند؛ آرمانی داشته‌اند؛ اما در برخورد با واقعیت از توهم به درآمده و آرمان گریز شده‌اند و پذیرفته‌اند که ایده‌هایشان «جز یک‌مشت سایهٔ پر پری، نقش‌های فانوس خیال» (آداب زیارت: ۱۳۴) چیز دیگری نبوده است پس گریزان از اجتماع یا به درون خود گریخته‌اند و یا پذیرای مرگ شده‌اند.

آداب زیارت از جامعه‌ای ناراضی و بدبین سخن می‌گوید. جامعه‌ای که میان کفر و ایمان در تعلیق است. جامعهٔ وصف شده در آداب زیارت، جامعهٔ بیمار است که بر سر دوراهی شک و تردید ایستاده و نمی‌تواند هیچ‌چیز را با اطمینان باور کند این پریشانی و آشفتگی در ساختار صوری و روایی داستان نیز رسوخ کرده است. لحن نویسنده از یک لحن شاعرانه‌ای که از آرامش و خوشی و شادمانی گذشته‌ها سخن می‌گوید و لحن قاطع و دل‌آزاری که از نادلخواهی‌های زمان حال می‌گوید در نوسان است.

۲-۹-۱- پیرنگ

رمان در ده فصل نوشته شده است. از مفاهیم اصلی رمان که پا به پای مضمون اصلی داستان یعنی تأثیر جنگ بر زندگی مردم حرکت می‌کند، مانی و اندیشه‌های اوست. اعتقادات مانوی زیر لایهٔ نمادین داستان را تشکیل می‌دهد؛ «ما تو این دنیا مسافریم، اصل خودمونو گم کرده‌ایم و باید برگردیم به عالم نور.» (آداب زیارت: ۱۲۵) بشارت نیز زائری سرگردان و گم‌گشته در وادی ظلمات، رهسپار عالم نور است؛ اما آداب زیارت نمی‌داند. طرح عمومی کتاب از حالتی بدبین و طوفانی شروع می‌شود و در فصل آخر، درنهایت سکون و آرامش به پایان می‌رسد. قهرمان با تمام انگیزه در برابر جامعه می‌ایستد و سعی دارد همه‌چیز را عوض کند؛ اما کم‌کم خسته و دلمرده به گوشه‌ای می‌خزد. این سلوک اجتماعی کاملاً در روند روایت نمایان است.

از اولین صفحات داستان، چندین کشمکش در داستان رخ می‌دهد. تضاد بین بشارت و جامعه، تضاد درونی بشارت به دلیل قطع ارتباطش با پرفسور هامفری، گریز بشارت به گذشته و معلمش و انعکاس کشمکش‌های درونی وی به‌صورت درگیری با جامعه. گریز بشارت به گذشته، نشانگر کشش قوی این استاد بازنشسته، به بازگشت به دوره پرشکوه تاریخ ایران و دوران اقتدار نسل او در سال‌های قبل از انقلاب است. در حقیقت، بشارت در زمانه‌ای که هیچ‌کس، حتی همسرش، فرنگو هم او را نمی‌فهمد، با یاد گذشته و دوران اقتدار و قدرت خویش زندگی می‌کند و این‌گونه، سختی لحظات اندوه‌بارش را تحمل می‌کند. از دیگر کشمکش‌های داستان می‌توان به کشمکش بشارت با مادر مهرداد، کشمکش مهرداد با مادرش و کشمکش بشارت با فرنگو اشاره کرد.

مدرسی سعی می‌کند با به‌کارگیری کلمات و اصطلاحات مانوی در کتاب و حتی استفادهٔ از عین جملات و عبارت‌های مانوی، زمان داستان را در بین گذشته و حال معلق نگاه دارد. در کنار این باستان‌گرایی، گذرا به برخی از وقایع تاریخی معاصر چون جنگ ویتنام، هفدهم شهریور ۱۳۲۰ اشاره دارد. او حتی تلاش می‌کند با ساختن ترکیبات جدید نوعی هنجارشکنی را نشان دهد: «چادرنماز مشکی» (آداب زیارت: ۲۰) «وقتی مُردم نماز عشای ربانی، مانداییها رو برام بخون.» (همان: ۵۱)

شاید بتوان نوع نگاه مدرسی در کتاب و خلاصهٔ پیرنگ داستان را در این عبارت دانست «بشر فی‌الواقع زائری است؛ رهنوردی است که به دنبال سرنوشت می‌گردد و در این سفر دراز عمر می‌بایست با آداب زیارت آشنایی کاملی داشته باشد.» (همان: ۷۸) پیرنگ داستان در پایان بسته نیست و با پایانی نمادین، ذهن خواننده را برای خلق پایانی جدید آزاد می‌گذارد.

مدرسی از شیوهٔ نمادگرایی یا سمبولیسم در خلق آثار خود استفاده کرده است. در رمان «آداب زیارت» بشارت به دنبال شنیدن خبر شهادت شاگردش از خانه خارج می‌شود و در سفری به محله و جامعه خویش سعی دارد بفهمد چرا جوان‌ها خود را به کشتن می‌دهند؟ تأکید بر «ماه بهمن» و سوز و سرمای حاصل از آن، جامعه‌ای یخزده و سرد و خاموش را معرفی می‌کند که شخصیت اصلی را ناگزیر از این می‌کند که به «خضرآباد»، ده دوران کودکی‌اش فکر کند او در اندیشه سفر به خضرآباد است. راه خضرآباد بسته است و بشارت اعتقاد دارد که «خضرآباد اصلی دل من است.» خضرآباد نمادی است از جامعهٔ سبز و آباد که در گذشتهٔ او حضور دارد، کلام نویسنده که در آنجا که نام ایران و گذشتهٔ آن به میان می‌آید با حسرت و افسوس همراه است درواقع نویسنده با استفاده از این نمادها و کنار هم قرار دادن قطعاتی چون استفاده از لایهٔ نمادین داستان و اعتقادات مانوی و اشاره به ده دوران کودکی و خوشی، بشارت یعنی خضرآباد و حاکم بودن ماه بهمن بر فضای داستان، انتخاب نام مهرداد به‌عنوان یک نام باستانی ایرانی برای شخصیت محبوب داستان، خواسته است ایرانی دوستی خود را به مخاطب نشان دهد.

۲-۹-۲- زاویهٔ دید داستان آداب زیارت

زمان و مکان داستان مقارن با جنگ تحمیلی و در خیابان‌های شلوغ تهران که پر از یاد جنگ، تابوت شهدا، آمبولانس و صدای مرتب آژیر قرمز است به وقوع می‌پیوندد. نویسنده برای بیان این هول ولا، ترس‌ها و نگرانی از شیوهٔ دانای کل سوم شخص استفاده می‌کند. راوی از همه‌چیز آگاه است اما با استفاده از تعلیق، درون‌گیری روایت‌ها، ناتمام گذاشتن آن‌ها با تغییراتی که در مکان روی می‌دهد بین تفکرات شخصیت اول داستان با محیط پیرامونش رابطه برقرار کند. خارج‌شده از ذهن قهرمان داستان و پرداختن به ادامه داستان به‌صورت نامشخصی صورت می‌گیرد و می‌توان این را از نمودهای موفق رمان مدرنیستی دانست.

۲-۹-۳- شخصیت‌پردازی داستان آداب زیارت

«آداب زیارت» رمان شخصیت است و کم‌تر از حادثه و بحران سود می‌جوید. با این حال، جز هادی بشارت و نیلی، بقیه شخصیت‌ها کم‌رنگ هستند و خود را نشان نمی‌دهند. اسامی زیادی در این کتاب ذکر شده است. خواننده در این رمان با چند دسته از شخصیت‌ها روبه‌رو می‌شود. دسته اول، شخصیت‌هایی هستند که با یاد گذشته زنده‌اند. این‌ها از هر حادثه و تصویری، برای یادآوری گذشته استفاده می‌کنند. بشارت و نیلی از زمره این دسته‌اند؛ گروهی دیگر از شخصیت‌ها هم با اینکه وضعیت موجود را برنمی‌تابند و دائماً در فکر فرار از موقعیت پیش‌آمده هستند، تیمسار قوانلو و همسرش از این دسته‌اند. در رفتار

هیچ‌یک از این دو دسته، مذهب عملی حاکمیت و نمودی ندارد و درنتیجه، نظرشان نسبت به مذهبی‌ها، نظر خوشایندی نیست، اما دسته سوم از شخصیت‌های رمان آداب زیارت، شخصیت‌هایی منفی معرفی‌شده‌اند، یار امت و خانم رازی از این دسته‌اند.

هادی بشارت قهرمان و شخصیت اصلی این داستان است. انتخاب نام هادی بشارت برای شخصیت اول داستان نمادین است؛ نشان‌دهندهٔ امید به هدایتی است که بشارت گمان دارد در سفری به آن دست خواهد یافت، این انتخاب یادآور نام کتاب و درون‌مایه آن نیز هست. انسان در سفر خود باید آداب زیارت را بداند و برای دانستن آداب زیارت نیاز به هادی و راهنمای راه دارد. بشارت از شخصیت پویاست، شخصیت پویا شخصیتی است که در طول داستان دستخوش تغییر و تحول می‌شود و جنبه‌ای، از شخصیت او، عقاید و جهان بینیش با خصلت و خصوصیت شخصیتی او تغییر می‌کند. مهرداد نیز هرچند در داستان حضوری ندارد اما با تغییری که در زندگی او اتفاق میافتد از نوع شخصیت‌های پویا در داستان است. تنهایی بشارت، فرار از حال و آشفتگی فکری او نمادی آر انسان مدرن است. انسانی که به ظاهر همه چیز دارد اما آرامش واقعی را در گذشته‌های خیلی دور جستجو می‌کند.

۳- نتیجه گیری

آنچه به‌عنوان بررسی ساختار داستان‌های مدرسی صورت گرفت در چند عنوان خلاصه می‌شود:

۳-۱- از ویژگی‌های مدرنیسم در داستان‌نویسی ایران تأثیرپذیری آن از ادبیات جهان است. مدرسی با تأثیرپذیری از نویسندگانی چون «مارکز» در صدسال تنهایی از شیوهٔ رئالیسم جادویی در داستان‌هایش استفاده کرده است، وی در «یکلیا و ...» بیشترین استفاده را از این شیوه کرده است. سبک مدرسی در یکلیا آمیزه‌ای از سمبولیسم، سورئالیسم و رئالیسم جادویی است. همچنین مدرسی در شریفجان شریفجان از نگاهی رئالیستی جادویی به مسئله تقسیم اراضی می‌پردازد. «آدم‌های غایب» نیز مصداق بارز رئالیسم جادویی در داستان‌های ایشان است زیرا همان‌طور که قبلاً گفته شد مدرسی این اثر خود را تحت تأثیر «صدسال تنهایی» مارکز نوشته است.

۳-۲- قهرمان رمان مدرسی مقهور دنیای پیرامون خود است و اغلب در برابر چالش‌ها و معضلات زندگی اجتماعی ناتوان است. به دین یا درون پناه می‌برد و تنهایی و انزوا را به‌عنوان چاره برمی‌گزینند. آن‌ها بحران دوگانه‌ای دارند، از یک‌سو باور خویش به ارزش‌های کهن را ازدست‌داده و از سوی دیگر، قادر به پذیرش ارزش‌های حاکم بر جامعهٔ مدرن نیستند. قهرمان رمان‌های مدرسی تلاشی برای نجات خود یا جامعه انجام نمی‌دهند و

در برابر جبر سرنوشت، تسلیم می‌شوند. ویژگی غالب شخصیت اصلی داستان مدرسی، «ضدقهرمان بودن» است. در رمان‌های مدرسی شخصیت اصلی دیگر قوی نیست و قدرت اراده‌ای ندارد. منفعل است و از بیماری رنج می‌برد.

۳-۳- مدرسی از شیوهٔ نمادگرایی یا سمبولیسم در خلق آثار خود استفاده کرده است. در رمان «آداب زیارت»، «شریفجان شریفجان» و «یکلیا و تنهایی او» از این شیوه بیشترین استفاده را برده است.

۳-۴- ابهام معنایی به معنای مدرنیسم در آثار مدرسی دیده نمی‌شود.

۳-۵- تأثیرپذیری از یافته‌ها روانشناسی در شریفجان شریفجان، کتاب آدم‌های غایب و آداب زیارت دیده می‌شود. توهمات فراوان راویان داستان، در دو کتاب آخری مشهود است و فعالیت‌های ذهنی جای نمودهای بیرونی را می‌گیرند. در پس تمام توهمات و بریدگی وقایع، نامشخص بودن زمان و مکان و یا داشتن مکانی غیرواقعی از موارد موجود در آثار مدرسی است.

۳-۶- مدرسی کوشیده است همانند بعضی از نویسندگان مدرنیست داخلی با تکیه بر اساطیر و افسانه، به موضوعی امروزی ابعادی فرا تاریخی بخشند. این اتفاق در «یکلیا و ...» می‌افتد در زمانه‌ای دیگر نیز گذشته باستانی و تاریخی ایران برای بیان معنی استفاده می‌شود.

۳-۷- رمان مدرسی به حالات و جریان‌های موجود در خودآگاهی قهرمانان بیشتر توجه می‌کند و کمتر به رویدادهای معمولی در جهان خارجی می‌پردازد. مدرسی در اغلب آثار خود با نقض ساختار خطی زمان و با استفاده از تکنیک‌هایی مانند سیلان ذهن و تک‌گویی درونی روایت داستان را به کلافی از خاطرات تبدیل می‌کند. این هجوم خاطرات در دو کتاب آدم‌های غایب و آداب زیارت به‌گونه‌ای است که اجازه نمی‌دهد روایت با نظم و ترتیب خطی خود بیان شود؛ اما دخالت نویسنده در کل زمان و روایت داستان دیده می‌شود و هجوم خاطرات به‌گونه‌ای در رمان، پیش می‌رود که تمام داستان‌های درونه‌گیری شده به سرانجامی می‌رسند. در رمان‌های یکلیا و ...، کتاب آدم‌های غائب و آداب زیارت از درونه گیری و بیان داستان با روایتی غیرخطی استفاده شده است؛ اما داستان‌های درونه‌گیری شده دارای روال خطی هستند و به‌راحتی می‌توان ادامهٔ هر ماجرا را متوجه شد؛ هرچند در کلیت و در کنار هم قرار گرفتن بخش‌های پراکنده، مفهوم کلی و ساختار کلی داستان مشخص می‌شود. روایت اصلی در داستان‌های مدرسی به سرانجام مشخصی نمی‌رسند؛ اما روایت‌های درون‌گیری شده اغلب سرانجام معلومی دارند.

۳-۸- فردگرایی تقریباً در همهٔ آثار مدرسی دیده می‌شود. در هیچ‌یک از کارهای او

از حرکت دسته‌جمعی سخنی گفته نمی‌شود در شریفجان بین کشاورزان اسلحه توزیع می‌شود اما هیچ اتفاقی نمی‌افتد. مدرسی هیچ تلاشی برای ایجاد حرکت جمعی انجام نمی‌دهد و تنهایی انسان در آثار او، نمود خاصی دارد.

۳-۹- حوادث داستان‌های در شهر روی می‌دهد که از مظاهر مدرنیته است. یکلیا را از شهر اخراج می‌کنند، شریفجان شهری است نامشخص، آداب زیارت و کتاب آدم‌های غائب نیز احتمالاً در تهران اتفاق می‌افتند؛ روستا حضوری پررنگ در داستان‌های مدرسی ندارد. در رمان آداب زیارت، بشارت مرتب از روستای زادگاهش خضرآباد یاد می‌کند و در حسرت رفتن به آنجاست؛ اما هیچ‌وقت این اتفاق نمی‌افتد. در حسرت تاریخ گذشته بودن با این حسرت و برگشت به زادگاه هماهنگی دارد. نمودهای جغرافیایی، اثر اندکی در شرایط داستان دارند. هرچند مدرنیسم، انسان را از سروری خلع می‌کند و به توصیف اشیا می‌پردازد اما در آثار مدرسی این ویژگی دیده نمی‌شود. مکان‌ها نامشخص است و توصیف اشیا و مکان‌ها و نمودهای جغرافیایی نیز کم است. بشارت علاقه خاصی به خضرآباد دارد که در زمان نقل روایت، جاده‌اش بسته است یا شریفجان مکانی فرضی است؛ اما توصیف در همین حد باقی می‌ماند و تأثیری در فرایند داستان ندارد. یکلیا در کنار رودی قدیمی با شیطان دیدار می‌کند. این تصویر از رود فقط به متن شکلی قدیمی می‌دهد و در تصویرسازی نقشی ندارد. صرف اتفاق افتادن حوادث در شهری که با ویژگی‌های ذکر شده در بعضی آثار مدرسی از شهرهای مدرنیسم و جامعه صنعتی است، نمی‌تواند اثری را در زمره گروه مدرنیست‌ها قرار دهد.

۳-۱۰- اتکا به گفتگو در کتاب اول و کاهش این گفتگوها در رمان‌های بعدی و اتکا رمان‌ها به تک‌گویی‌های درونی و کوتاه شدن گفت‌وگوها در حد چند جمله، سیر حرکت مدرسی را به‌سوی مدرنیسم و تأثیرپذیری او را از روانشناسی نشان می‌دهد. تمام رمان «یکلیا و ...» گفتگو است؛ در شریفجان گفتگوها کمتر شده‌اند و برداشت‌های روانی داستان از حرکات و سخن‌ها بیشتر شده است. در کتاب آدم‌های غایب این گفت‌وگوها انجام پذیرفته در قالب یادآوری بیان می‌شوند.

۳-۱۱- شخصیت‌پرستی و متکی بودن به شخصیت در آثار مدرسی دیده نمی‌شود. هرچند در یکلیا و ...، شیطان را به‌نوعی همدرد با انسان معرفی می‌کند؛ اما این اتفاق در رمان‌های دیگر دیده نمی‌شود. مدرسی در شریفجان نمادهای مدرنیته را که درصدد تغییر فضای شهری هستند بیان می‌کند. علیرغم تلاشی که در طول داستان صورت می‌گیرد، این مدرنیته است که به پیروزی می‌رسد و تراکتور وارد مزرعه می‌شود؛ اما در دیگر داستان‌ها بدین‌صورت نیست و داستان‌ها بیان‌کننده وضعیت روحی قهرمان هستند. حوادث در

داستان‌های مدرسی پیرامون یک شخصیت اتفاق میافتد، شخصیت‌هایی که پویا هستند (مانند بشارت) که در کنار شخصیت‌های ایستایی قرار دارند که فقط به‌پیش رفتن داستان کمک می‌کنند؛ اما از شاخص شدن شخصیت اصلی جلوگیری نمی‌کنند. در شریفجان، کتاب آدم‌های غایب و آداب زیارت تمام داستان به یک شخصیت منتهی می‌شود اندک بودن نام‌ها به شاخص شدن شخصیت قهرمان کمک می‌کند.

۳-۱۲- زمان به‌غیراز داستان آدم‌ها غایب که شتاب زیادی دارد و حوادث زیادی به تصویر کشیده می‌شوند؛ در دیگر داستان‌های مدرسی، فاقد شتاب است. تمام داستان یکلیا در یک‌شب بیان می‌شود، آداب زیارت در زمان محدودی روایت می‌شود. مدرسی با استفاده از درونه گیری حوادث بسیاری را در این زمان اندک می‌گنجاند.

۳-۱۳- در رمان «یکلیا و ...»، واقعیت و خیال درهم می‌آمیزد. نماد و تمثیل‌های گوناگونی به کار گرفته می‌شود تا فضایی اسطوره‌ای به آن بدهد؛ اما وقتی مدرسی تلاش می‌کند که با همین حال و هوا اما با الهام از رمان «صدسال تنهایی» مارکز، رمان «کتاب آدم‌های غایب» بنویسد ناموفق است. داستان کتاب آدم‌های غایب، داستان آدم‌هایی است که از آن‌ها عکسی باقی‌مانده است، آن‌هم عکسی که به گفتهٔ رکنی «آدم وقتی عکسشو برای کسی می‌فرسته، خودشو که نمی‌فرسته، آدم همیشه در عکس خودش غایبه».

۳-۱۴- زمان در داستان‌های مدرسی روال منطقی ندارد. زمان رمان، مدرن نیست. مدرسی تلاش می‌کند بُعد زمانی طولانی را بیان کند که همین تلاش باعث سرعت بخشیدن به جریان داستان می‌شود. سرعت داستان نویسنده را به کلی‌گویی وادار می‌کند و کلی‌گویی زمان وقع حوادث را دچار ابهام می‌کند. شخصیت‌ها فرصت تکوین و پرورش نمی‌یابند.

نمی‌توان مدرسی را به معنای کامل نویسنده‌ای مدرنیست نامید هرچند، می‌توان از ویژگی‌های رمان‌های مدرسی به تمرکز بر کنش‌های روانی، گسست‌ها متعدد در تسلسل وقایع، آغازهای نامشخص و پایان‌های غیرقطعی، پیچیدگی شخصیت در واقعیت، تأویل‌پذیری تعویض زاویه‌های دید در میانه‌های متن و استفاده از زاویه‌دیدهایی متکی بر روانشناسی است، نام برد؛ اما همهٔ این‌ها در همان سطح ابتدایی باقی می‌مانند. او تلاش می‌کند با استفاده از اسطوره‌ها و پناه بردن به گذشته و روایت ذهنی زمان را در رمان‌های خود به زمانی مدرنیستی تبدیل کند؛ اما اغلب روایت‌های او خطی هستند و به‌راحتی ماجرا از پس ماجرا اتفاق می‌افتد.

پیچیدگی‌های خاص داستان‌های مدرنیسم در آثار مدرسی دیده نمی‌شود. در رمان یکلیا و ... نویسنده دغدغه‌های فلسفی دارد؛ در شریفجان موضوعات تا حدودی عام و مربوط به مسائل سیاسی و اجتماعی مطرح می‌شود؛ و رمان تا حدودی با واقعیت و رئالیسم سروکار

دارد؛ اما در دو کتاب دیگر؛ آنچه مطرح می‌شود نوعی شناخت خود است نه شناخت جامعه. در آداب زیارت به نقد بعضی از مسائل مربوط به جنگ و باورهای سنتی می‌پردازد اما آنچه در درجهٔ اول اهمیت قرار دارد دغدغه‌های ذهنی قهرمان داستان است. شخصیت اصلی داستان مدرن از تمرکز در روایت داستان عاجز است، زیرا ذهنی مشوش و نابسامان دارد اما در هیچ‌کدام از رمان‌های مدرسی چنین آشفتگی دیده نمی‌شود بارها روایت برای به خاطر آوردن قطع می‌شود اما دوباره جریان عادی را بازمی‌یابد.

مدرسی در خلق رمان مدرن موفق نیست. عدم توفیق مدرسی در خلق چنین رمان‌هایی، ریشه در سنت‌های جامعه دارد. او به‌تمامی نمی‌تواند به مدرنیسم بپردازد و جای‌جای رمان‌هایش با نگاهی سنتی، به مسائل حاشیه‌ای می‌پردازد. زندگی در جامعه امریکا که کاملاً از مرحله گذار عبور کرده‌اند و مدرنیسم در تمام مظاهر زندگی‌شان تبلور یافته است نتوانسته در فضای داستانی مدرسی اثرگذار باشد.

منابع

۱- احمدی، بابک. (۱۳۹۷). **حقیقت و زیبایی درس‌های فلسفهٔ هنر**، چاپ دوم، تهران: نشر مرکز.

۲- بی‌نیاز، فتح‌الله. (۱۳۹۷). **درآمدی بر داستان‌نویسی و روایت‌شناسی با اشارهٔ موجز به آسیب‌شناسی و داستان کوتاه ایران**، چاپ دوم، تهران: افراز.

۳- پارسی‌پور، شهرنوش. (۱۳۸۹). **فانوس خیال**، نشریهٔ بررسی کتاب، ش ۱۰.

۴- پاینده، حسین. (۱۳۸۲). **گفتمان نقد**، مقالاتی در نقد ادبی، چاپ اول، تهران: روزنگار.

۵- پاینده، حسین. (۱۳۹۳). **داستان کوتاه در ایران** (داستان‌های مدرن)، چاپ دوم،تهران: نیلوفر.

۶- پاینده، حسین. (۱۳۹۵). **داستان کوتاه ایرانی**، جلد دوم، چاپ سوم، تهران: نیلوفر، چاپ.

۷ - تدینی، منصوره. (۱۳۸۸). «مدرنیسم و پست‌مدرنیسم در ادبیات داستانی معاصر»، رشد آموزش زبان و ادب فارسی، صص ۱۲ تا ۱۷.

۸- تدینی، منصوره. (۱۳۸۸). **پسامدرنیسم در ادبیات داستانی ایران**، چاپ اول، تهران: نشر علم.

۹- تدینی، منصوره. (۱۳۹۲). **سیری در تاریخ ادبیات و مکتب‌های ادبی جهان** (از گیگمش تا متن‌هایی برای هیچ)، چاپ اول، تهران: هادیان.

۱۰- تسلیمی، علی. (۱۳۸۳). **گزاره‌هایی در ادبیات معاصر**، داستان، چاپ اول، تهران: اختران.
۱۱- جعفری کمانگر، فاطمه. (۱۳۹۱). **بررسی سیر مدرنیسم در رمان‌های برجستهٔ دههٔ ۳۰ و ۴۰**، رساله دکتری، دانشگاه سمنان، رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی - ادبیات معاصر.
۱۲- جهانبگلو، رامین. (۱۳۷۹). **ایران و مدرنیته**، چاپ اول، تهران: نشر قطره.
۱۳- زارع، زهرا. (۱۳۹۴). **بررسی ساختارگرایانه آثار تقی مدرّسی** (یکلیا و تنهایی او، شریفجان شریفجان و آدم‌های غایب)، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، مرکز پیام نور شیراز.
۱۴- سبزیان، سعید و کزازی، میرجلال‌الدین. (۱۳۸۸). **فرهنگ نظریه و نقد ادبی**، چاپ اول، تهران: مروارید.
۱۵- شمیسا، سیروس. (۱۳۸۵). **نقد ادبی**، چاپ اول، تهران: میترا.
۱۶- شمیسا، سیروس. (۱۳۹۵). **مکتب‌های ادبی**، چاپ نهم، تهران: قطره.
۱۷- شیری، قهرمان. (۱۳۹۴). **مکتب‌های داستان‌نویسی در ایران**، چاپ دوم، تهران: نشر چشمه.
۱۸- شیری، قهرمان. (۱۳۸۷). «بازتاب عصر عتیق و نثر توراتی در آثار تقی مدرسی، پژوهش‌های ادبی» ، دوره ۲، شمارهٔ ۶، صص ۸۵ تا ۱۰۲.
۲۰- قربانی، فریبا. (۱۳۹۲). **بررسی جامعه‌شناختی داستان‌های تقی مدرسی**، پایان‌نامهٔ، کارشناسی ارشد، دانشگاه بوعلی سینا، دانشکده علوم انسانی.
۲۱- کادن، ج.ا. (۱۳۸۷). **فرهنگ ادبیات و نقد**، ترجمهٔ کاظم فیروزمند، چاپ دوم، تهران: شادگان.
۲۲- کلیگز، مری. (۱۳۹۴). **درسنامه نظریه ادبی**، ترجمهٔ جلال سخنور، دهنوی، سبزیان، چاپ دوم، تهران: اختران.
۲۳- مدرسی، تقی. (۱۳۸۴). **یکلیا و تنهایی او**، چاپ اول، تهران: نیل.
۲۴- مدرسی، تقی. (۱۳۹۹). **کتاب آدم‌های غایب**، چاپ سوم، تهران: نگاه.
۲۵- مدرسی، تقی. (۱۳۶۸). **آداب زیارت**، چاپ اول، تهران: نگاه.
۲۶- مدرسی، تقی. (۱۳۶۵). **شریفجان شریفجان**، چاپ سوم، تهران: نگاه.
۲۷- میرصادقی، جمال. (۱۳۸۶). **ادبیات داستانی**، چاپ پنجم، تهران: سخن.
۲۸- میرصادقی، جمال. (۱۳۹۴). **عناصر داستان**، چاپ نهم، تهران: سخن.
۲۹- میرصادقی، جمال. (۱۳۸۶). **داستان‌نویس‌های نام‌آور معاصر ایران**، چاپ اول، تهران: اشاره.
۳۰- میرعابدینی، حسن. (۱۳۷۷). **صدسال داستان‌نویسی ایران**، تهران: چشمه.

۳۱- میرعابدینی، حسن. (۱۳۸۶). **فرهنگ داستان‌نویسان از آغاز تا امروز**، چاپ اول، تهران: چشمه.
۳۲- نجومیان، امیرعلی. (۱۳۸۳). **درآمدی بر مدرنیسم در ادبیات**، چاپ اول، اهواز: رسش.
۳۳- هاجری، حسین. (۱۳۷۸). «نمود مدرنیسم در رمان فارسی (۷۸-۱۳۵۸)»، زبان و ادب فارسی دانشگاه تبریز، دورهٔ ۴۵، شمارهٔ ۱۸۵ از صص ۱۴۳- ۱۶۷.
۳۴- هلپرین، جان. (۱۳۹۴). **نظریهٔ رمان**، ترجمهٔ حسین پاینده، چاپ سوم، تهران: نظر.

منابع اینترنتی

۳۵- بنهوری، مسعود. (۱۳۹۴). **تقی مدرسی و عذرای خلوت‌نشین**. نقل از:
http://asre-nou.net/php/view.php?objnr=37475

Journal of Persian Language and Literature
Islamic Azad University, Fasa Branch
Vol.11, No.1 (Ser.22), Spring & Summer 2020

The Elements of Modernism in the Novels of Taghi Modarressi

Fariba Mombeini
PhD Candidate, Persian Language and Literature, Ramhormoz Branch, Islamic Azad University, Ramhormoz, Iran
Mansooreh Tadayoni, PhD (Corresponding author)
Assistant Professor, Persian Language and Literature, Ramhormoz Branch, Islamic Azad University, Ramhormoz, Iran
Sima Mansouri, PhD
Assistant Professor, Persian Language and Literature, Ramhormoz Branch, Islamic Azad University, Ramhormoz, Iran
Masoud Pakdel, PhD
Assistant Professor, Persian Language and Literature, Ramhormoz Branch, Islamic Azad University, Ramhormoz, Iran

Abstract

Modarressi began his writing career at a time Iran was moving toward modernity. His writings, then, were influenced by modernity as there are some features of modernism observed in his works. Of course, the infleunce he received from such features remains at an elementary level. The use of psychological conceptions, multifarious points of view, expressions of individuality, loneliness of heroes, seeking refuge in the past, and manipulating narrative frames never reached a sufficient degree of richness. Modarressi's stories lack the specific complexities of stories characterized by the style of modernism. Philosophical concerns are intermingled with popular themes and social and political issues. The main characters of his stories are appropriately dominant over narration, while showing no sign of modernist disturbances. Symbolism is not much complex in Modarressi's works and its reflections are easily comprehended. Choosing proper nouns for the novels and their heroes do not contribute to symbolic conceptualizations in the stories. Expressing human solitude and belief in determinism are among the few conceptions clearly found in Modarressi's works. These themes recurrently appear in his books from "Yakolya and Her Loneliness" to " Rituals of Pilgrimage."

Keywords: Modernism, Taghi Modarressi, Yekoliya and Her Loneliness, Sharifjan, Book of Absent People, Rituals of pilgrimage

Journal of Persian Language and Literature
Islamic Azad University, Fasa Branch
Vol.11, No.1 (Ser.22), Spring & Summer 2020

Reading a Poem by Ali Babachahi and One by Abbas Safari Based on Cognitive Metaphor Theory in Cognitive Stylistics

Ebrahim Mohebi
PhD Candidate, Persian Language and Literature, Shahrekord Branch, Islamic Azad University, Shahrekord, Iran
Mazareh Nikkhah, PhD (Corresponding author)
Assistant Professor, Persian Language and Literature, Shahrekord Branch, Islamic Azad University, Shahrekord, Iran
Mohammad Hakimazar, PhD
Associate Professor, Persian Language and Literature, Shahrekord Branch, Islamic Azad University, Shahrekord, Iran

Abstract

This article provides a brief definition of cognitive theory and one of the most important cognitive topics, types of conceptual metaphors. The researchers analyze a poem by Ali Babachahi, who is a contemporary form-oriented poet. Furthermore, using cognitive theory, we analyze a poem by Abbas Saffari, a contemporary content-oriented poet. The purpose of analyzing these two poems is to show the function of cognitive theory in text analysis because, as specified in this study, the system of traditional Persian rhetoric is incapable of analyzing poems such as Babachahi's poetry. Meanwhile, the study seeks to further demonstrate the applicability of cognitive theory in analyzing the hidden angles of such poems by analyzing a poem of Saffari as a content-oriented poet.

Keywords: Poetry, Conceptual metaphor, Cognitive theory, Ali Babachahi, Abbas Saffari

Journal of Persian Language and Literature
Islamic Azad University, Fasa Branch
Vol.11, No.1 (Ser.22), Spring & Summer 2020

The Intellectual Reflections of Social Realism in Siavash Kasrai's Poetry

Leila Gholipour
PhD, Persian Language and Literature, Bonab Branch, Islamic Azad University, Bonab, Iran

Abstract

Intellectual poetry is purposely motivated, which is what drives the poet to compose such a poem. The content and themes of every work of art are inextricably linked to its creator's mind and beliefs. From this perspective, poems concerned with "socialist realism" represent one of the most important themes. In such constructions, in addition to literary devices, elements of thought and intellectuality in various social, political, economic, cultural and other dimensions must be considered, as in the structures of socialist realist poetry by Siavash Kasrai. Relying on these elements could reveal the purposes of his social realism in poetry. His poems have gained popularity because they reflect the realities of society and are rich in political and social themes. This study seeks to investigate the intellectual manifestations of Kasrai's socialist realism with a view to the contemporary historical and social context, while exploring the reasons for the success or failure of his realistic social poetry in the eyes of readers.

Keywords: Poetry, Siavash Kasrai, Intellectuality, Realism, Socialism

Journal of Persian Language and Literature
Islamic Azad University, Fasa Branch
Vol.11, No.1 (Ser.22), Spring & Summer 2020

The Conceptual Metaphor of "Commerce" in Hafez's Sonnets

Fatemeh Faghihzadeh
MA, Persian Language and Literature, Bu-Ali Sina University, Hamedan, Iran
Mehdi Ghaemi, PhD (Corresponding author)
Professor, Department of Arabic Language and Literature, Bu-Ali Sina University, Hamedan, Iran

Abstract

Hafez implemented new imaginative metaphors in conceptualizing "love." The purpose of this article is to examine the concept of "business" metaphors in a sample of ۱۳۰ sonnets from the Hafez's poetry. Primarily, the conceptual metaphor and its types are defined, after reviewing the literature of contemporary metaphor theory and the components of the analysis of metaphor in this theory. Next the metaphor of "business" is explored in the selected sonnets; contemporary theories suggest that the human perceptual system involves an essentially metaphorical nature and metaphor is unconsciously used in everyday life. Conceptual metaphor is culture-specific; in the formation of metaphors, one must consider the elements and the semantic meaning of cultural terms of words. The present article seeks to apply the conceptual meanings of "business" trade to a sample of ۱۳۰ ghazels from Hafez's sonnets. The findings suggest, as far as personality is concerned, Hafez was an introvert and used many of concepts as "origins" and "destinations" in his poems to depict only one concept. In the concept of "commerce", destinations such as "love", "asceticism", "speech", "life", and so on are found. Conceptual meanings in relation to "love" are more frequent, which juxtapose "love" with the framework of commerce.

Keywords: Conceptual metaphor, Hafez, Ghazal, Metaphorical metaphor, Commerce

Journal of Persian Language and Literature
Islamic Azad University, Fasa Branch
Vol.11, No.1 (Ser.22), Spring & Summer 2020

Methods of Adapting Epical Stories in Shahnameh for Children

Fatemeh Farzin

PhD, Persian Language and Literature, Roudehen Branch, Islamic Azad University, Roudehen, Ira

Mahmoud Tavoosi, PhD (Corresponding author)

Professor, Persian Language and Literature, Roudehen Branch, Islamic Azad University, Roudehen, Iran

Maryam Jalali, PhD

Assistant Professor, Persian Language and Literature, Shahid Beheshti University, Tehran, Iran (children literature specialist)

Mehdi Mahoozi, PhD

Associate Professor, Persian Language and Literature, Roudehen Branch, Islamic Azad University, Roudehen, Iran

Abstract

Shahnameh of Ferdowsi is a rich collection of epical stories that has attracted the attention of many children literature writers. In these stories, besides mythical creatures such as Simurgh (Phoenix), there are horrifying characters, such as demons, dragons, devils and wizards. Adapting such characters represents a great challenge for such writers, because children must perceive such images in terms of their age-related conditions. Therefore, to represent an idea about the mythical stories of Shahnameh, it is necessary to consider children's mental, emotional and educational needs while adapting the archaic texture of Shahnameh for this age-group. The present study, which involves both descriptive and analytical methods, relies on library studies and focuses on the fact that the mythical stories of Shahnameh with their epical, social, moral and emotional themes, if properly adapted, can both entertain children and communicate educational concepts to them.

Keywords: Shahnameh, Story, Myth, Children, Story adaptation

Journal of Persian Language and Literature
Islamic Azad University, Fasa Branch
Vol.11, No.1 (Ser.22), Spring & Summer 2020

Investigating Body language in Mourning Ceremonies as Depicted in Nezami's Poems

Mandana Alimi, PhD
Assistant Professor, Persian Language and Literature, Azadshahr Branch, Islamic Azad University, Azadshahr, Iran
Masoud Pakdel, PhD
Assistant Professor, Persian Language and Literature, Ramhormoz Branch, Islamic Azad University, Ramhormoz, Iran
Sarah Javid Mozafari
Instructor, General Courses Department, Abadan University of Medical Sciences, Abadan, Iran

Abstract

There is a great number of messages communicated by the body organs but we often ignore the importance of such messages, while making no efforts to learn and develop this language. However, using body language in human social context is as important as the ability to use rhetoric and eloquence. This study seeks to investigate some verses of Nezami Ganjavi in terms of non-verbal motions, modes, and signals regarding meaning transfer in mourning rituals. Grieving mourners, influenced by their inner state of mind and extreme uneasiness, exhibit expressions beyond mere linguistic production. They may show various behaviors such as lamenting, crying, hitting and cutting one' self, pouring soil on their heads, and cutting off one's hair. Given that body language manifests much of human communication, and that humans psychologically convey messages through motions and signals, this study investigates nonverbal signs in different situations. The results show Nezami is not only an extroverted poet, but also he makes use of inner expressions such as body language in the meaning transfer process. His use of body language can be attributed to his passionate enthusiasm for "meeting his Love" as depicted in his precious descriptions.

Keywords: Body language, Nonverbal language, Mourning ceremony, Nezami's poems

Journal of Persian Language and Literature
Islamic Azad University, Fasa Branch
Vol.11, No.1 (Ser.22), Spring & Summer 2020

The Influence of Aesthetic Structures in Ferdowsi's "The Epic of Kings" on Hatefi Jami's "Timur-Nameh"

Niloofar Sadat Abdollahi, PhD
PhD, Persian Language and Literature, University of Tehran, Tehran, Iran

Abstract

Hatefi Jami is one of the poets of the Timurid Era; he is famous for his imitative poets. In his poetry and choice of literary type, as he himself mentions in the prelude to his poems, he focused on Nezami's poems more than others. In fact, Jami tried to innovatively reformulate Nezami's "Khamsa" in accordance with his time and taste. Of course, this poet who followed the masnavi scheme in his epics, employed the rhetorical form of Ferdowsi's Shahnameh (The Epic of Kings); This issue, however, has rarely explored. A mere focus on his imitations of the Nezami has led the researchers to completely neglect Ferdowsi's influence. Among his works, "Timur-Nameh" is more important than others. Compared to the Nezami, Jami reveals innovations through adventures and rhetoric while creating his work; this tendency shows that Nezami was not Jami's exclusive inspiration, and that the latter invented new patterns as well. This paper investigates narrative structure in the "Timur-Nameh" in the context of the narrative theory of Vladimir Prop, who is a renowned Russian Formalist and established modern narrative by presenting a morphological analysis of fairy tales. The long-lasting epic work of Jami is categorized and investigated in several structures including macro-, meso-, and micro-levels, and in each of these structures, imitation, invention, and composition are discussed from narrative and rhetorical approaches.

Keywords: Hatefi Jami, Rhetorical form, "Timur-Nameh", Ferdowsi, "The Epic of Kings"

Journal of Persian Language and Literature
Islamic Azad University, Fasa Branch
Vol.11, No.1 (Ser.22), Spring & Summer 2020

Exploring Mirza Ahmad Motavali Bashi's Eulogies and Dirges

Mohammad Reza Zia
PhD Candidate, Persian Language and Literature, Bushehr Branch, Islamic Azad University, Bushehr, Iran
Seyed Ahmad Hosseini Kazeroni, PhD (Corresponding author)
Professor, Department of Persian Language and Literature, Bushehr Branch, Islamic Azad University, Bushehr, Iran
Seyed Jafar Hamidi, PhD
Professor, Department of Persian Language and Literature, Bushehr Branch, Islamic AzadUniversity, Bushehr, Iran

Abstract

Religious beliefs and convictions topics and themes usually appear in poems. Eulogies, poetic praise, and dirges for the Household of the Prophet of Islam (MPBH) were derived from such beliefs and were more prominent in a certain juncture in history. Undoubtedly expressing the revered position of the Household and their Mission through poetic language can have a significant impact. One of these poets is Mirza Ahmad Motvali Bashi, the narrator of the threshold of Prophet Ahmad bin Musa al-Kazim Shah Cheragh (MPBH) in the era of Muhammad Shah Qajar. A considerable part of his hand-written collection of poems was framed as eulogies, poetic praise, and dirges for Imam Hossein (MPBH) and the Household (MPBH). In the Qajarian society, the culture of Ta'zieh (expression of grief), ritual poetry and dirges had a special development, and the poets of this period were influenced by the social atmosphere, sometimes imitating the distinguished poet of the field of poetry, Muhtasham Kashani, in eulogies, poetic praise, and dirges. Roshan was also influenced by the religious atmosphere of the community, his family background, and the position of trustee of Astan Shahcharagh (AS) in his poems. After briefly introducing the aforementioned manuscript and the biography of the poet, as the first study conducted in this area, this research examined and analyzed the content and the related findings were reported.

Keywords: Eulogy, Dirge, the Household of the Prophet of Islam (MPBH), Mirza Ahmad Motavali Bashi

Journal of Persian Language and Literature
Islamic Azad University, Fasa Branch
Vol.11, No.1 (Ser.22), Spring & Summer 2020

Keykhosro, the Perfect Case of Being the "Savior" and the "King": A Jungian Mythology Approach

Ali Zahed, PhD (Corresponding author)
Associate Professor, Department of Philosophy and Kalam, Qom Branch, Islamic Azad University, Qom, Iran
Farideh Aramideh
Lecturer, Persian Language and Literature, Dezful, Branch, Islamic Azad University, Dezful, Iran
Soheil Jafari
MA, Persian Language and Literature, Dezful, Branch, Islamic Azad University, Dezful, Iran

Abstract

Keykhosro is the most desirable king in Shahnameh although he reveals a surprising fate. After suffering a great deal of pain, winning demanding trials, defeating all the enemies, and avenging Siavash, he rejects the throne. He starts praying and after a while he goes to a mountain with champions and disappears. There are so many different opinions about Keykhosro. This study relies on Jung's and his followers' approach to myths. He believes that the content of collective unconscious or archetypes are realized in the form of myths and legends. These archetypes are unknown and hidden although they materialize as dreams, legends and epical stories. In this article, Keykhosro represents two archetypes: the hero and the king. Ferdowsi clearly depicts the conflict between these two archetypes and the perils in the way of Keykhosro. In the end Keykhosro rejects power and chooses to be a hero (the Saoshyant sign). The result of this investigations would suggest a better understanding of Iranian myths.

keywords: Myth, Shahnameh, Keykhosro, Archetype, Jung

Journal of Persian Language and Literature
Islamic Azad University, Fasa Branch
Vol.11, No.1 (Ser.22), Spring & Summer 2020

The Reflection of Popular Beliefs in Farhadnameh

Sevda Khorshidi
MA graduate, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Letters and Humanities, Azarbaijan Shahid Madani University
Atekeh Rasmi, PhD (Corresponding author)
Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Letters and Humanities, Azarbaijan Shahid Madani University
Rahman Moshtaghmehr, PhD
Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Letters and Humanities, Azarbaijan Shahid Madani University

Abstract

Popular culture has had different impacts in different historical periods. One of the periods in which popular culture gained prominence was the Moghul Era. Because Arif was contemporaneous with the Mongolian culture, his only work, Farhadnameh, was influenced by thoughts and notions governing his time. Many beliefs and opinions in Arif's time were not based on scientific and plausible reasons, and therefore advocates of implausible ideas (e.g., fortune-telling, magic) surpassed followers of thinking and science. Throughout Farhadnameh, the belief in supernatural beings and the expressions of their characteristics (including fairies) are more evident than other beliefs and experiences. Iranians would resort to such beliefs, which arose from the experiences of their ancestors, to deliver themselves from evil and mitigate the difficulties of everyday life. The purpose of this research is to explain these beliefs and trace their origins to understand the worldview and culture of the people in the days Arif lived. In this research, the popular beliefs expressed in Farhadnameh are identified and analyzed through a descriptive method.

Keywords: Popular culture, Beliefs, Opinions, Farhadnameh

Journal of Persian Language and Literature
Islamic Azad University, Fasa Branch
Vol.11, No.1 (Ser.22), Spring & Summer 2020

A Rhetorical Exploration of Sermon 456 of Nahj al-Balaghah

Hamed Taravideh
PhD Candidate, Islamic Thought Teaching, Sub-Branch of Theoretical Foundations of Islam, University of Qom, Qom, Iran

Abstract

The book of Nahj al-Balaghah contains the exquisite words of Amir al-Momenin Imam Ali (MPBH) in three parts: sermons, letters and verdicts. Due to the fact that the books conveys profound and rigorous meanings expressed with outmost eloquence and rhetoric, it is referred to as the "brother of the Quran", and like the Quran it is considered a means to saving humans and their guiding them. One of the ways through which the greatness of Imam Ali's (MPBH) words can be demonstrated in terms of its clearly expressed meanings and content and its similarity to the Quran from rhetorical and expressive respects is to explicate the rhetoric and eloquence used in the book. This study explains the rhetorical qualities of Sermon ٤٥٦ of Nahj al-Balaghah, explicating it by referring to rhetoric and eloquence terminology and principles. As such, it is mentioned that Imam Ali uses rhetorical devices of metaphor, Qasr (exact specification), using imperative structures instead of declarative ones, and using nominal sentences to express his views, which included freeing humans from worldly attachments/possessions and directing them toward the paradise.

Keywords: Nahj al-Balaghah, Elocution, Rhetoric, the Quran

Journal of Persian Language and Literature
Islamic Azad University, Fasa Branch
Vol.11, No.1 (Ser.22), Spring & Summer 2020

Investigating Some Ambiguities and Complexities in Tarikh-e Bayhaqi

Mohammad Ali Atash Soda, PhD (Corresponding author)
Associate Professor, Fasa Branch, Islamic Azad University, Fasa, Iran

Abstract

The present study examines some ambiguities or problems in reading the Tarikh-e Bayhaqi (Bayhaqi History). Most of the examples discussed are among the difficulties that proofreaders and commentators of this book have pointed out and suggested in order to solve the difficulty in reading the text. The most important publications that have been explored in this study are: Tarikh-e Bayhaqi edited by Ali Akbar Fayyaz, Tarikh-e Bayhaqi by Khalil Khatib Rahbar, Tarikh-e Bayhaqi (Masoudi History) by Saeed Nafisi, Tarikh-e Bayhaqi by Manouchehr Daneshpajooh, and Tarikh-e Bayhaqi (dibayeh didari) by Mohammad Jafar Yahaghi and Mehdi Sayyedi. Considering the importance of the edition by the late Ali Akbar Fayyaz, in mentioning each case, first an excerpt from his book is provided from his corrected version and then his explanation and that of other commentators on the Tarikh-e Bayhaqi (in cases they mention a commentary about the difficulties) are cited; finally the author of this study explains his opinions.

Keywords: Tarikh-e Bayhaqi, Abolfazl Beyhaqi, Intertextual prose, Archaic prose

Abstracts of Article in English

Index

Investigating Some Ambiguities and Complexities in Tarikh-e Bayhaqi ... 5
Mohammad Ali Atash Soda

A Rhetorical Exploration of Sermon 456 of Nahj al-Balaghah 6
Hamed Taravideh

The Reflection of Popular Beliefs in Farhadnameh 7
Sevda Khorshidi, Atekeh Rasmi, Rahman Moshtaghmehr

Keykhosro, the Perfect Case of Being the "Savior" and the "King": A Jungian Mythology Approach 8
Ali Zahed, Farideh Aramideh, Soheil Jafari

Exploring Mirza Ahmad Motavali Bashi's Eulogies and Dirges 9
Mohammad Reza Zia, Seyed Ahmad Hosseini Kazeroni, Seyed Jafar Hamidi

The Influence of Aesthetic Structures in Ferdowsi's "The Epic of Kings" on Hatefi Jami's "Timur-Nameh" 10
Niloofar Sadat Abdollahi

Investigating Body language in Mourning Ceremonies as Depicted in Nezami's Poems 11
Mandana Alimi, Masoud Pakdel, Sarah Javid Mozafari

Methods of Adapting Epical Stories in Shahnameh for Children 12
Fatemeh Farzin, Mahmoud Tavoosi, Maryam Jalali, Mehdi Mahoozi

The Conceptual Metaphor of "Commerce" in Hafez's Sonnets 13
Fatemeh Faghihzadeh, Mehdi Ghaemi

The Intellectual Reflections of Social Realism in Siavash Kasrai's Poetry..14
Leila Gholipour

Reading a Poem by Ali Babachahi and One by Abbas Safari Based on Cognitive Metaphor Theory in Cognitive Stylistics 15
Ebrahim Mohebi, Mazareh Nikkhah, Mohammad Hakimazar

The Elements of Modernism in the Novels of Taghi Modarressi 16
Fariba Mombeini, Mansooreh Tadayoni, Sima Mansouri, Masoud Pakdel

Biannual Journal of Persian Language and Literature
Islamic Azad University, Fasa Branch
Concessionaire: Islamic Azad University, Fasa Branch
Managing Director: Dr. Seyyed Mohsen Sajedi Rad
Editor- in- Chief: Dr. Mohammad Ali Atashsoda
Exccutive Director: Dr. Mehdi Madandoust

Editorial Board
Dr. Kavoos Hasanli (Professor)
Dr. Seyyed Jafar Hamidi (Professor)
Dr. Mohammad Fesharaki (Professor)
Dr. Mohammad Ali Atashsoda (Associate Professor)
Dr. Jalil Nazari (Associate Professor)
Dr. Mohammad Reza Akrami (Associate Professor)
Dr. Saeed Ghashghaee (Associate Professor)

Persian Proofreader: Dr. Seyyed Mohsen Sajedi Rad
English Proofreader and translator: Dr. Amin Karimnia
Technical expert: Mohsen Rezaei
Page Layouter: Dr. Mehdi Madandoust
Cover Designer: Laleh Akrami
Print: Printing & Publishing Organization of Islamic Azad University

According to the letter numbered 87/472197 dated 18.12.90 issued by Islamic Azad University Research and Technology center and letter issued by the commission on Academic Journals of Islamic Azad University dated 10.11.90, the journal of Persian Language and Literature of Islamic Azad University, Fasa Branch was granted the status of "Academic Research". According to the letter numbered 91/34353, this journal has also been granted the privilege of being included among journals ranked as ISC.

The biannual journal reserves the right to accept, reject and edit the papers.
Submitted papers will not be returned to the authors.
The authors are responsible for the published material.
Address: Biannual Journal of Persian Language and Literature, Persian Language Department, Islamic Azad University, Fasa Branch, Fasa
Tel: 07153335225
Fax: 07153334300
Email Address: Fasamagazine@gmail.com
Website: adabiatmagazine.iaufasa.ac.ir

Semi-Annual Journal of Persian Language

Islamic Azad University, Fasa Branch
Deputy of Research

Vol. 11, No. 1 (Ser. 22), Spring & Summer 2020

In the Name of God

Journal of
Persian Language and Literature
ISSN: 2251-8487

Islamic Azad University
Fasa Branch

• **Investigating Some Ambiguities and Complexities in Tarikh-e Bayhaqi**
Mohammad Ali Atash Soda

• **A Rhetorical Exploration of Sermon 456 of Nahj al-Balaghah**
Hamed Taravideh

• **The Reflection of Popular Beliefs in Farhadnameh**
Sevda Khorshidi, Atekeh Rasmi, Rahman Moshtaghmehr

• **Keykhosro, the Perfect Case of Being the "Savior" and the "King": A Jungian Mythology Approach**
Ali Zahed, Farideh Aramideh, Soheil Jafari

• **Exploring Mirza Ahmad Motavali Bashi's Eulogies and Dirges**
Mohammad Reza Zia, Seyed Ahmad Hosseini Kazeroni, Seyed Jafar Hamidi

• **The Influence of Aesthetic Structures in Ferdowsi's "The Epic of Kings" on Hatefi Jami's "Timur-Nameh"**
Niloofar Sadat Abdollahi

• **Investigating Body language in Mourning Ceremonies as Depicted in Nezami's Poems**
Mandana Alimi, Masoud Pakdel, Sarah Javid Mozafari

• **Methods of Adapting Epical Stories in Shahnameh for Children**
Fatemeh Farzin, Mahmoud Tavoosi, Maryam Jalali, Mehdi Mahoozi

• **The Conceptual Metaphor of "Commerce" in Hafez's Sonnets**
Fatemeh Faghihzadeh, Mehdi Ghaemi

• **The Intellectual Reflections of Social Realism in Siavash Kasrai's Poetry**
Leila Gholipour

• **Reading a Poem by Ali Babachahi and One by Abbas Safari Based on Cognitive Metaphor Theory in Cognitive Stylistics**
Ebrahim Mohebi, Mazareh Nikkhah, Mohammad Hakimazar

• **The Elements of Modernism in the Novels of Taghi Modarressi**
Fariba Mombeini, Mansooreh Tadayoni, Sima Mansouri, Masoud Pakdel

Islamic Azad University, Fasa Branch
Deputy of Research

Vol. 11
No.1 (Ser.22)
Spring & Summer 2020