دانشگاه آزاد اسلامی
واحد فسا

مجله زبان و ادبیات فارسی

شاپا: ۸۴۸۷-۲۲۵۱

• **تحلیل و بررسی اصالت روایات اساطیری مربوط به بهمن در بهمن نامه و انطباق آن‌ها با روایت شاهنامهٔ فردوسی و سایر متون منظوم حماسی**
مریم آیین، حمید طبسی، نعمت اصفهانی عمران

• **تحلیل سبک جامعه‌شناختی اشعار حمید مصدق بر اساس مبنای نقد تکوینی**
علیرضا تایوغ، نجیبه هنرور، فرهاد فلاحت خواه

• **شوریده به روایت شعر- بررسی ساختار زبانی و هنری در شعر شوریده شیرازی**
مرتضی جعفری

• **نگاهی به پیشه های منسوخ در بوستان سعدی**
میثم زارعی، مسعود پاکدل

• **تحلیل و بررسی روایت‌شناختیِ رمان نیمه غایب براساس نظریه روایت‌شناسانه‌ی ژراژ ژنت**
عاطفه عسلی، حسام ضیایی، حسین پارسائی

• **کارکرد ضمیرهای شناور در شعر حافظ (با نگاهی به آراء عبدالقاهر جرجانی)**
مریم فیاضی، فرهاد طهماسبی، بابک فرزانه

• **تحلیل فرایندها در گفتمان ایدئولوژیک فتوت‌نامهٔ نجم‌الدین زرکوب (دیدگاه نقش‌گرا)**
داود قنبری، نرگس اسکویی، عزیز حجاجی کهجوق

• **نگاهی به مؤلفه های ریاضت در سلوک عرفانی ابوسعید ابوالخیر و ابوالقاسم قشیری (با تکیه بر اسرار التوحید، رساله قشیریه و ترتیب السلوک)**
کیهان کهندل، سمیرا رستمی، سید محسن ساجدی راد

دانشگاه آزاد اسلامی، واحد فسا
معاونت پژوهشی

سال چهاردهم
شماره اول (پیاپی ۳۳)
بهار ۱۴۰۲

به نام خداوند جان آفرین
حکیم سخن در زبان آفرین

فصل‌نامه‌ی علمی زبان و ادبیات فارسی

شاپا: ۸۴۸۷ -۲۲۵۱

دانشگاه آزاد اسلامی واحد فسا
معاونت پژوهشی

سال چهاردهم، شماره‌ی اول (پیاپی ۳۳)

بهار ۱۴۰۲

واحد فسا

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

هیأت تحریریه:
دکترکاووس حسنلی (استاد).....عضو هیأت علمی دانشگاه شیراز
دکترسید جعفر حمیدی (استاد).....عضو هیأت علمی دانشگاه تهران
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 محمدعلی آتش سودا
ویراستار و مترجم انگلیسی: دکتر امین‌کریم‌نیا
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 مرکز اطلاعات علمی جهاد دانشگاهی (SID) نمایه‌سازی شده است.
مجله 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 واحد فسا، دفتر فصل‌نامه‌ی زبان و ادبیات فارسی
تلفن:۷- ۵۳۳۳۵۲۲۵-۰۷۱
نمابر: ۵۳۳۳۴۳۰۰-۰۷۱
پست الکترونیکی: iau.fasa@yahoo.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

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 برنامه 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، ۲۶:۱۳۷۰). 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 محمدعلی آتش‌سودا، دکتر محمدرضا اکرمی، دکتر حسین خسروی، دکتر سمیرا رستمی، دکتر سیدمحسن ساجدی راد، دکتر قاسم سالاری، دکتر سعید قشقایی، دکتر مریم محمدزاده

فهرست

تحلیل و بررسی اصالت روایات اساطیری مربوط به بهمن در بهمن نامه و انطباق آن‌ها با روایت شاهنامهٔ فردوسی و سایر متون منظوم حماسی..... ۱۱
مریم آیین، حمید طبسی، نعمت اصفهانی عمران

تحلیل سبک جامعه‌شناختی اشعار حمید مصدق بر اساس مبنای نقد تکوینی ۳۱
علیرضا تایوغ، نجیبه هنرور، فرهاد فلاحت خواه

شوریده به روایت شعر- بررسی ساختار زبانی و هنری در شعر شوریده شیرازی ۵۵
مرتضی جعفری

نگاهی به پیشه های منسوخ در بوستان سعدی ۷۷
میثم زارعی، مسعود پاکدل

تحلیل و بررسی روایت‌شناختیِ رمان نیمه غایب براساس نظریه روایت‌شناسانه‌ی ژراژ ژنت ۹۷
عاطفه عسلی، حسام ضیایی، حسین پارسائی

کارکرد ضمیرهای شناور در شعر حافظ (با نگاهی به آراء عبدالقاهر جرجانی) ۱۱۵
مریم فیاضی، فرهاد طهماسبی، بابک فرزانه

تحلیل فرایندها در گفتمان ایدئولوژیک فتوت‌نامهٔ نجم‌الدین زرکوب (دیدگاه نقش‌گرا) ۱۲۹
داود قنبری، نرگس اسکویی، عزیز حجاجی کهجوق

نگاهی به مؤلفه های ریاضت در سلوک عرفانی ابوسعید ابوالخیر و ابوالقاسم قشیری (با تکیه بر اسرار التوحید، رساله قشیریه و ترتیب السلوک) ۱۵۷
کیهان کهندل، سمیرا رستمی، سید محسن ساجدی راد

فصل‌نامه‌ی علمی زبان و ادبیات فارسی
دانشگاه آزاد اسلامی واحد فسا
س ۱۴، ش ۱ (پیاپی ۳۳)، بهار ۱۴۰۲
شاپا: ۸۴۵۷-۲۲۵۱ صص: ۲۹-۱۱

تحلیل و بررسی اصالت روایات اساطیری مربوط به بهمن در بهمن نامه و انطباق آن‌ها با روایت شاهنامهٔ فردوسی و سایر متون منظوم حماسی

مریم آیین
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، واحد جیرفت، دانشگاه آزاد اسلامی، جیرفت، ایران
دکتر حمید طبسی(نویسنده‌ی مسئول)
استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد جیرفت، دانشگاه آزاد اسلامی، جیرفت، ایران
دکتر نعمت اصفهانی عمران
استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد جیرفت، دانشگاه آزاد اسلامی، جیرفت، ایران

چکیده

بهمن‌نامه اثر ایرانشاه ابی‌الخیر، در رابطه با سرگذشت بهمن، فرزند اسفندیار است. شاعر با در نظر داشتن آثار پیش از خود، همچون متون کهن اوستایی و پهلوی و نیز، کتب حماسی برجسته از جمله شاهنامهٔ فردوسی، منظومهٔ خود را تألیف کرده است. در این تحقیق، با روش توصیفی - تحلیلی و رویکرد مقایسه‌ای، اصالت روایات اساطیری مربوط به بهمن‌نامه و انطباق آن‌ها با روایت شاهنامهٔ فردوسی و سایر متون منظوم حماسی کاویده شده است. نتایج تحقیق نشان می‌دهد که ایرانشاه در سرایش بهمن‌نامه و پرداختن به زندگی بهمن، در روساخت داستان، بیش از همه تحت تأثیر شاهکار فرزانهٔ توس بوده است؛ اما به لحاظ تأثیرپذیری روایی، منابع و مآخذ دو شاعر متفاوت و به‌تبع، پرداختن به زندگی بهمن در شاهنامه و بهمن نامه هم، ناهمسان شده است. در مقابل، شباهت‌های بهمن نامه و فرامرزنامه پیرامون روایت شخصیّت بهمن بسیار جالب توجّه و شبیه یکدیگر است.

واژگان کلیدی: بهمن، بهمن نامه، ایرانشاه بن ابی‌الخیر، روایت، شاهنامه

Email: maryamaein@yahoo.com
hamidtabasi@yahoo.com
dr.esfahaniomran2018@gmail.com

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۱/۰۸/۱۲
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۲/۰۱/۱۴

۱- مقدمه

حماسه در گسترهٔ ادبیّات فارسی جایگاه ویژه‌ای دارد و به عنوان اصلی‌ترین گونه‌های ادبی شناخته می‌شود. شاید به این دلیل حماسه در فرهنگ ادبی ایران‌زمین پربسامد است که ایران و مردمش حوادث تلخ بسیاری را تجربه کرده‌اند و افت و خیزهای متعددی را دیده‌اند که موجودیّت آن‌ها را تهدید می‌کرده است. نخبگان ادبی این ملّت دیرپا برای حفظ کرامت ایرانی و تقویّت اتّحاد مردم، دست به کار شده‌اند و با خلق سروده‌ها و نوشته‌های حماسی، مردم را با پیشینهٔ غنی خود آشنا کرده‌اند تا هرگز برابر بیگانه سر تسلیم و شکست فرود نیاورند و برای طلوع فردایی بهتر، بجنگند. برای پی بردن به موقعیّت ژانر حماسی در ادب فارسی، می‌توان به آثاری توجّه کرد که در این زمینه خلق شده‌اند. سرآمد این کتب، شاهنامهٔ فردوسی است که آثار متعددی به نظم و نثر در تقلید از آن آفریده شده‌اند.

فردوسی در شاهنامه، با خلق شخصیّت‌ها و ذکر روایت‌های بسیار، پیرامون آن‌ها اهدافی داشته است. این شخصیّت‌ها یا اسطوره‌ای محسوب می‌شوند و یا به عرصهٔ حماسه و تاریخ تعلق دارند. البته، گاهی با پهلوانانی روبه‌رو می‌شویم که برای مثال، هم به اسطوره تعلق دارند و هم حماسه که در این بین، می‌توان به زال اشاره کرد. از طرفی، برخی شخصیّت‌ها در بخش حماسی و تاریخی حضور دارند که بهمن فرزند اسفندیار بسیار برجسته است. اهمیّت این شخصیّت، زمانی بیشتر دانسته می‌شود که بدانیم، او در متون باستانی دینی هم، جایگاهی ممتاز دارد و توضیحاتی دربارهٔ زندگی او در این کتب منعکس شده است. از آنجا که بهمن، شخصیّتی واقعی است و در تاریخ ایران هم، نشانه‌های حضور او دیده می‌شود، در بخش تاریخی شاهنامه حضور دارد. با این حال، آنچه نام او را بر سر زبان‌ها انداخته، بخش تاریخی زندگی وی نیست، بلکه چهرهٔ حماسی بهمن و چالش‌هایی است که با رستم و خاندان او از سر گذرانده است. او نسبت به رستم، پهلوان اوّل فرهنگ ایرانی و شاهنامهٔ فردوسی عناد می‌ورزد و خانوادهٔ او را آواره می‌کند و با روش‌هایی تحقیرآمیز به زندان می‌افکند و در نهایت، می‌کُشد. این رفتارهای خصمانه و به دور از خرد، در بخش حماسه او را به فردی منفور با شخصیّتی منفی بدل کرده است، در حالی که جنبهٔ تاریخی شخصیّت او مطالب دیگری به دست می‌دهد. به هر روی، بهمن هر که باشد، مثبت یا منفی؛ سیاه یا سفید؛ خوب یا بد، در گسترهٔ حماسه و تاریخ ایران جایگاه مهمی دارد و در شکل‌گیری روند حماسه نقشی اساسی داشته است. اگر این دیدگاه را بپذیریم، منطقی خواهد بود که در حماسه‌های دیگر فارسی به غیر از شاهنامهٔ فرزانهٔ توس، از بهمن یاد شده باشد و حتی فراتر از آن، کتابی به نام او سروده شده باشد. ایرانشاه بن ابی‌الخیر در منظومهٔ بهمن‌نامه، زندگی پر فراز و نشیب بهمن فرزند اسفندیار را بازگو کرده و به رشتهٔ نظم

درآورده است. او برخلاف شاهنامه، صرفاً به حوادثی پرداخته است که به نوعی با شخصیّت بهمن، مرتبط هستند؛ بنابراین، جزییات بیشتری در اثر ایرانشاه دیده می‌شود که در اثری همچون شاهنامه نمی‌بینیم. آنچه در بهمن‌نامه به‌خوبی جلب توجّه می‌کند، تأثیرپذیری آشکار شاعر در دو سطح لفظی و محتوایی از شاهنامهٔ فردوسی است. شاعر با سرایش بهمن‌نامه به نوعی هنر شاعری خود را در قیاس با هنر شاعر فرزانهٔ توس به چالش کشیده است؛ بنابراین، بخشی از روایت‌هایی که از بهمن می‌بینیم، اصالت دارد و تنها در بهمن‌نامه دیده می‌شود و بخشی از این روایت‌ها از متون دیگر که صرفاً ادبی نیستند- برداشت شده است. اگر این روایت‌ها در مقام قیاس قرار بگیرند، عیار و قدر و قیمت ادبی قلم ایرانشاه بهتر و بیشتر مشخّص خواهد شد. همچنین، میزان اثرپذیری او از فردوسی و نیز، تأثیر پذیرفتن شاعران دیگر از روایت او از شخصیّت بهمن، آشکار می‌شود.

برای پی بردن به موقعیّت ژانر حماسی در ادب فارسی، می‌توان به آثاری توجّه کرد که در این زمینه خلق شده‌اند. سرآمد این کتب، شاهنامهٔ فردوسی است که آثار متعددی به نظم و نثر در تقلید از آن آفریده شده‌اند. این اثر نه تنها در ادب فارسی، بلکه در ادبیّات جهان بسیار مورد توجه است و برخی از پژوهشگران، آن را برترین اثر حماسی تولیدشده به دست بشر قلمداد کرده‌اند. فردوسی در شاهنامه، آمال و آرزوهای مردمی را روایت کرده است که سختی‌های بسیاری را تاب آورده‌اند و برای رها شدن از شرایط نامساعد کنونی کوشش می‌کنند. در این منظومهٔ سترگ که به نوعی میراث تمدن بشری به شمار می‌آید و شمول آن فراتر از مرزهای ایران کنونی است، شخصیت‌های متنوعی حضور دارند که در یک دسته‌بندی کلی، خوب، بد و بینابین هستند.

پیشینهٔ تحقیق

- رحیم عفیفی (۱۳۷۰)، در مقدمهٔ کتاب بهمن‌نامه به طور مفصّل به معرفی ایرانشاه، کتاب مذکور و شخصیت بهمن پرداخته است و از درون‌مایهٔ کتاب، اهمیّت و ارزش آن، پایه‌ریزی داستان، انتقام‌جویی دیگر پهلوانان، آرایش جنگی، چکونگی نبرد، نبرد تن به تن، پیشگویی، فریب و نیرنگ، استمدادجویی، فرجام فرامرز، زنان حاضر در بهمن‌نامه و مطالب اخلاقی سخن گفته است.

- رحیم عفیفی (۱۳۶۹)، در مقالهٔ خود با عنوان «بهمن‌نامه؛ حماسه‌ای از دوران کهن» ابتدا توضیحاتی پیرامون سرایندهٔ اثر ارائه داده است و از منابع و مآخذی که از او یاد کرده‌اند، سخن به میان آورده است.

- تقی وحیدیان کامیار (۱۳۸۷)، در مقالهٔ خود با عنوان «آیا بهمن‌نامه حماسهٔ ملی است؟» به این نتیجه رسیده است که در نبرد رستم و اسفندیار، با آنکه بهمن می‌داند

جاه‌طلبی پدر عامل جنگ شده است، با این همه برای کشتن رستم، از کوه سنگی پرتاب می‌کند تا پهلوان ایرانی را از میان ببرد.

- فاطمه معین‌الدینی و مینا ایران‌فر(۱۳۹۰)، در مقالهٔ خود با عنوان «مقایسهٔ ابعاد فانتزی در بهمن‌نامه و گرشاسپ‌نامه» به این نتیجه رسیده‌اند که اسدی برای مخیّل نمودن داستان، بیشتر از ایرانشاه از اشیاء و مکان‌های جادویی استفاده کرده است.

- لیلا حق‌پرست (۱۳۹۱)، در مقالهٔ خود با عنوان «شیوه‌های تصویرسازی کارگزاران اجتماعی در داستان بهمن از شاهنامه و بهمن‌نامه (بر اساس مؤلفه‌های جامعه‌شناختی-معنایی در تحلیل گفتمان)» به این نتیجه رسیده است که برخی از شاخه های دو شیوهٔ اصلی حذف و اظهار در هر دو متن تا حدودی به چشم می‌خورند و پیوسته‌نمایی، گسسته‌نمایی، نام‌بری و طبقه‌بندی نیز از شگردهایی هستند که به همراه زیرمجموعه‌های خود برای بازنمایی کارگزاران استفاده شده‌اند.

- رضا غفوری و محمدرضا امینی (۱۳۹۱)،در مقالهٔ خود با عنوان «پژوهشی در روایت‌های متفاوت مرگ بهمن و کشته شدن او در نبرد با اژدها» به این نتیجه رسیده‌اند که در حماسه‌ها و روایت‌های ایرانی، یگانه قهرمانی که در نبرد با اژدها کشته می-شود، بهمن است.

- محمد جعفری قنواتی(۱۳۹۲)، در مقاله‌ای با عنوان «مقایسهٔ روایت‌های شفاهی و کتبی داستان بهمن» به این نتیجه رسیده است که روایت‌های کتبی این داستان، جز روایت فردوسی، نگرش جانبدارانه به بهمن دارند.

- رحمان مشتاق‌مهر و همکاران (۱۳۹۴)، در مقالهٔ خود با عنوان «روایتی دیگر از نبرد بهمن و فرامرز بر پایهٔ بهمن و فرامرز سید نوشاد ابوالوفایی» به این نتیجه رسیده‌اند که شاعر با کشته شدن فرامرز سخت متأثر می‌شود و منظومه را پس از وقوع این ماجرا ادامه نمی‌دهد.

- علی نوری و همکاران(۱۳۹۵)، در مقالهٔ خود با عنوان «مقایسهٔ ماجرای بهمن در شاهنامهٔ فردوسی و بهمن و فرامرز لکی» به این نتیجه رسیده‌اند که روایت لکی بهمن و فرامرز، تراژدی‌ای دردناک و جانبدارانه از مرگ مظلومانهٔ فرامرز است.

- سارا رضاپور(۱۳۹۴)، در رسالهٔ خود با عنوان «بررسی سیمای بهمن در اسطوره، حماسه و تاریخ» به این نتیجه رسیده است که بخشی از تاریخ ایران با اسطوره‌ها آمیخته شده که یکی از آن‌ها مربوط به بهمن، فرزند اسفندیار است.

آنچه موجب تمایز این تحقیق می‌شود، این است که تاکنون هیچ پژوهشی دربارهٔ تحلیل و بررسی اصالت روایات اساطیری مربوط به بهمن در بهمن نامه و انطباق آن‌ها با روایت

شاهنامهٔ فردوسی و سایر متون منظوم حماسی صورت نگرفته است؛ بنابراین تحقیق حاضر در این زمینه برای اوّلین بار انجام شده و نوآورانه است.

روش تحقیق

این پژوهش با روش توصیفی-تحلیلی و رویکرد مقایسه‌ای و با ابزار کتابخانه‌ای ضمن بررسی روایات اساطیری مربوط به بهمن در بهمن نامه و انطباق آن‌ها با روایت شاهنامهٔ فردوسی و سایر متون منظوم حماسی پرداخته است. از آنجا که متون ادبی، حقایق بسیاری را در خود نهفته‌اند و همواره مهم‌ترین عرصه برای بیان افکار و اعتقادات نویسندگان و شاعران بوده‌اند، به‌مدد ادبیّات تطبیقی می‌توان به این نکته پی برد که گاه حقیقت در دو متن تا چه اندازه همانند یکدیگر بازگفته شده و این درحالی است که در بسیاری از موارد، نویسنده‌ها به‌دلایل گوناگون از اندیشه‌های یکدیگر بی‌خبر بوده و حتی گاه از نظر زمانی، قرن‌ها با هم فاصله داشته‌اند؛ ولی با این حال، راه و روش یکسانی را درپیش گرفته‌اند و این امر به مدد ادبیّات تطبیقی قابل بحث و بررسی است. از جمله اهداف مهّم ادبیّات تطبیقی، یافتن نقاط مشترک در اندیشه‌های شاعران و نویسندگانِ گونه‌های مختلف ادبی بین اقوام و ملل جهان است.

پرسش‌های پژوهش

پژوهش حاضر در صدد آن است تا به این پرسش‌ها پاسخ دهد:

- روایات اساطیری اصیل مربوط به بهمن‌نامه کدام است؟
- وجوه اشتراک و افتراق روایات ذکرشده در شاهنامهٔ فردوسی و بهمن‌نامه کدام است؟
- آبشخورهای مورد استفادهٔ ایرانشاه بن ابی‌الخیر در سرایش بهمن‌نامه کدام است؟

شرح مبانی تحقیق

بهمن نامه

بهمن نامه یکی از منظومه‌های مهم حماسی است که بعد از فردوسی به پیروی از شاهنامه به‌وسیله ایرانشاه بن ابی الخیر در قرن پنجم در بحر متقارب و در ۱۰ هزار بیت با موضوع زندگی بهمن و ستیزه‌های او با خاندان رستم سروده شده است. «بهمن نامه مانند همهٔ روایاتی که به پیروی از شاهنامه، ساخته شده، منظومه‌ای است به بحر متقارب مثمن محذوف یا مقصور. تعداد ابیات آن به ۱۰ هزار بیت و در بعضی نسخه‌ها بیشتر می‌رسد و نسبت به بعضی از منظومه‌های حماسی، دقت بیشتری در نظم آن به‌کاررفته است.»(عفیفی، ۱۳۷۱: ۱۲).

تاریخ دقیق سرایش بهمن نامه مشخص نیست؛ ولی بر طبق نظر صفا و ملک‌الشعرای

بهار این منظومه، اواخر قرن پنجم و اوایل قرن ششم سروده شده است. ذبیح‌الله صفا نظم آن را به‌پیش از حدود سال ۵۲۰ می‌داند و می‌نویسد:«اولاً مجمل التواریخ در این سال تألیف شده و بنابراین نظم اخبار بهمن که صاحب مجمل به آن اشاره کرده است باید پیش از این سال صورت گرفته باشد و ثانیاً حتی اگر جمالی مهریجردی آن را به نظم درآورده باشد، باز باید آن را متعلق به قرن پنجم دانست.»(صفا، ۱۳۶۹: ۲۹۳).

به گفتهٔ صاحب مجمل التواریخ سرایندهٔ بهمن نامه، ایرانشاه بن ابی الخیر است؛ ولی در مجمع الفصحا، رضا قلی خان هدایت آن را به جمالی مهریجردی نسبت داده است.»(هدایت، بی‌تا: ۴۹۴)

اسطوره

اسطوره نمایندهٔ تداوم زندگی فرهنگی یک ملّت و به نوعی تاریخ آرزوها و آمال آن است. اسطوره آیینهٔ تمام نمای زندگی ملّت‌هاست؛ آنجا که تاریخ گنگ و بی‌صداست اسطوره بهترین سخن‌گوی جان‌ها و دل‌ها است. بنابراین اسطوره‌های هر ملّتی از بی کران رازها رمزها و نیازهای آنها سخن می‌گوید. مهرداد بهار در این زمینه می‌گوید: «واژهٔ اسطوره در زبان پارسی وام‌واژه‌ای است برگرفته از زبان عربی «الاسطوره» و «الاسطیره» به معنای روایت و حدیثی که اصلی ندارد. امّا این واژهٔ عربی خود وام‌واژهای است از اصل یونانی «Historia» به معنای استفسار، تحقیق، اطلاع، شرح و تاریخ. واژه‌های اروپایی برابر آن «Myth» در انگلیسی و فرانسه «Myth» و «Mythe» در آلمانی است که از اصل یونانی «Mythos» گرفته شده است.» (بهار، ۱۳۸۹: ۳۴۳)؛ امّا اینکه این واژه، ریشه در زبان عربی دارد یا خیر از سوی برخی از محقّقان مورد تردید قرار گرفته است.

مهرداد بهار می‌گوید: «اسطوره اصطلاحی کلّی است و دربرگیرندهٔ باورهای مقدّس انسان در مرحلهٔ خاصی از تطوّرات اجتماعی که در عصر جوامع به اصطلاح ابتدائی شکل می‌گیرد و باورداشت مقدّس همگان می‌گردد. اساطیر حتّی در ساده‌ترین سطوح خود انباشته از روایاتی است معمولاً مقدّس دربارهٔ خدایان موجودات فوق بشری و وقایع شگفت‌آوری که در زمان‌های آغازین رخ داده و به خلق جهان و ادارهٔ آن انجامیده است» (همان:۳۷۱)، از نگاه پدیدارشناسانه، اسطوره داستانی قدسی و مینوی است که کارهای نمایان خدایان و موجودات فوق طبیعی یا نیاکان فرهنگ‌آفرین را که در ازل زمان بی‌آغاز زمان بی زمان روی داده است حکایت می‌کند؛ اسطوره همیشه متضمّن روایت یک خلقت است، یعنی می‌گوید: چگونه چیزی پدید آمده موجود شده و هستی خود را آغاز کرده است؛ بنابراین اسطوره، روایت پیدایش جهان، جانوران، گیاهان نوع بشر، نهادها و آداب و رسوم و علل خلق آنها و در کل شرح آفرینش کائنات است (ر.ک.الیاده ، ۱۳۶۲: ۱۶-۱۵).

شرح حال حکیم ایرانشاه

حکیم ایرانشاه در اوایل نیمهٔ دوم قرن پنجم و آغاز قرن ششم بر اثر نفوذ شدید فردوسی در ادب فارسی، بعضی از شاعران به نظم کردن بازماندهٔ داستان‌های ملی پرداختند. ایران شاه نیز از شاعران همین دوره است که دو اثر بهمن‌نامه و کوش نامه را به نظم درآورده است. «بهمن‌نامه یکی از آثار قدیم شعر فارسی و متعلق به اواخر قرن پنجم و اوایل قرن ششم است. از این منظومه در مجمل‌التواریخ و القصص که سال ۵۲۰ هجری قمری، تألیف شده، سخن رفته است و ناظم آن ایرانشاه ابوالخیر است. این بهمن‌نامه غیر از بهمن‌نامهٔ حکیم آذر از شاعران قرن نهم است که در شرح احوال سلاطین سلسلهٔ بهمن هند ساخت. ایرانشاه بهمن‌نامه را به نام محمود و محمد، پسران ملکشاه ساخته است و کوش‌نامه که آن نیز در مجمل التواریخ آمده و موضوع آن جنگ‌های کوش پیل دندان، برادرزادهٔ ضحاک است و گویا آن نیز از آثار حکیم ایرانشاه باشد.» (صفا، ۱۳۶۹: ۳۴۶).

ایرانشاه بن ابی‌الخیر و بهمن‌نامه

پس از آنکه مجمل‌التواریخ والقصص که در سال ۵۲۰ هجری تألیف شده است، به چاپ رسید، نام واقعی گویندهٔ بهمن‌نامه مشخص شد. «نویسندهٔ گمنام، بهمن‌نامه را به ایرانشاه بن ابی‌الخیر نسبت داده و بیتی را در خصوص پایان زندگی زال از آن نقل کرده است» (بهار، ۱۳۱۸: ۹۲) در آن سال‌ها که ملک‌الشعرای بهار به چاپ مجمل اقدام کرد، تنها یک دست‌نویس از این کتاب شناخته شده بود و بهار دربارهٔ ایرانشاه در حاشیه توضیح می‌دهد که این نام در انتهای سطر قرار گرفته و به‌گونه‌ای کتابت شده است که ایرانشن و ایرانشین هم خوانده می‌شود. «ایشان این نام را بی‌سابقه و بی‌معنی دانسته‌اند و احتمال داده‌اند که در اصل ایرانشاه یا ایران‌شهری بوده است.» (نحوی و رضاپور، ۱۳۹۴: ۱۳)

بهمن‌نامه منظومه‌ای حماسی است که در آن شرح زندگی و جنگ‌های بهمن پسر اسفندیار با پهلوانان سیستان و خاندان رستم، در چهار بخش ذکر شده است. بخش نخستین آن، پس از توحید باری‌تعالی و نعت سیدالمرسلین (ص) با ابیات ذیل آغاز می‌شود:

ز ما آفرین بر جهان آفرین — که او را سزد بر جهان‌آفرین
برآرندهٔ مردم از تیره خاک — نگارندهٔ تن بر این جان پاک
پذیرهٔ محمد سر راستان — کزو شد جهانی پر از داستان
به یک شب دو گیتی سراسر بدید — پس آنگه سوی قاب قوسین رسید

و بخش دوم، شامل لشکرکشی بهمن به سیستان و بخش سوم، تعقیب کردن بهمن دو دختر رستم، بانوگشسب و زربانو را تا هند و شرح به بند کشیدن آن‌هاست و بخش چهارم، اختصاص به نجات یافتن آذربرزین و جنگ او با بهمن دارد که سرانجام وی تاج و تخت را به بانو همای وامی‌گذارد و خود در حین شکار کشته می‌شود. (رزمجو، ۱۳۸۱، ج۱: ۱۲۴-۱۲۳)

۳- بحث و بررسی

چهرهٔ بهمن در متون دینی

«واژهٔ بهمن در اوستا به صورت و هومنه و در پهلوی، وهومن و در فارسی، وهمن یا بهمن است. این واژه مرکب از دو بخش «وهو» به معنی خوب و نیک و «منه» از ریشهٔ مَن به معنی منش یا منش گردیده است. در عالم روحانی مظهر اندیشهٔ نیک و خرد و دانایی است» (پورداوود، ۱۳۷۷، ج۱: ۸۸)

بنابراین، بهمن در اوستا نه به‌عنوان یک اسم ویژه، بلکه به‌عنوان یک مفهوم آرمانی به کار رفته است. ما می‌توانیم نام بهمن را در متون دینی زرتشتی (غیر از اوستا) بیابیم. اگرچه نام شخصیّت بهمن به‌طور مشخص در اوستا نیامده؛ ولی در دینکرد، بندهشن و بهمن‌یشت، او را یکی از پادشاهان کیانی نوشته‌اند. در فصل ۳۴ بندهش، دورهٔ سلطنت و هومن ۱۱۲ سال گفته شده است، اما چنانکه در این مکتب تاریخی می‌بینیم، در مورد کیفیّت تولد وی مطلبی دیده نمی‌شود. به‌طور کلی، آن‌قدر که شخصیت گرشاسب در افسانه‌ها ساخته و پرداخته شده است، از بهمن نشانی نیست.

«در سراسر اوستا چون دیگر امشاسپندان، مکرر از وی یاد شده است. به‌طور کلی، امشاسپندان دارای دو وظیفهٔ روحانی و مادی می‌باشند. در نقش روحانی، بهمن نمایانگر خرد پاک و والای اهورایی است و سمبل خرد کل و تدبیر و بینش نیک است که مردمان را می‌بخشد و راهنماییشان می‌کند ... به‌موجب روایات دینی، بهمن بود که روان زرتشت را به هنگام خواب به بارگاه خداوندی اهورامزدا بالا برد». (رضی، ۱۳۴۶: ۱۳۶۹-۱۳۶۸)

در تمامی این منابع، نگاه مثبتی نسبت به این واژه و اصطلاح وجود دارد بر کارکرد روحانی و مینوی او تأکید شده است و حتی، از بهمن به‌عنوان شاه مقتدر کیانی یاد شده است. در منابع گوناگون فارسی و پهلوی و عربی نام او را به طریق وَهْمَن، بَهْمَن، اردشیر بهمن، کی‌اردشیر، کی‌بهمن نوشته‌اند و او را درازدست خوانده‌اند و با اردشیر یکم (هخامنشی) یکی دانسته‌اند که در منابع یونانیان باستان نیز با همین لقب از او یاد شده است.

«در متون متأخر زرتشتی، به یگانگی بهمن و اردشیر تصریح می‌شود. چنانکه در زند وهومن یسنا، اردشیر کیانی همان بهمن اسفندیاران است و پادشاهی او پس از دورهٔ گشتاسب که عهد زرین شاهی شمرده می‌شود، دورهٔ سیمین خوانده می‌شود». (عفیفی، ۱۳۷۰، مقدمه: ۳۴)

تاریخدان‌هایی مانند مسعودی و طبری، مادر بهمن را از قوم اسرائیل نوشته‌اند که آسْتوریا نام داشت. بسیاری دیگر از تاریخدانان همچون دینوری و ابن‌بلخی سرنگون کردن بخت‌النصر و بازگرداندن فرزندان اسرائیل به سرزمینشان را از کارهای بهمن نوشته‌اند. همچنین برخی همچون مسعودی و ابن‌بلخی نوشته‌اند که بهمن، (کوروش بزرگ) را برای این مهم گماشته بود. طبق اسناد، بهمن را نه تنها می‌توان با اردشیر یکم هخامنشی، بلکه می‌توان او را با کوروش بزرگ نیز یکی دانست.

با آنکه ردپایی از هخامنشیان گاه و بیگاه در دوران فرمانروایی شاهان کیانی پیش از بهمن دیده می‌شود، تأثیر آن‌ها در دوران پادشاهی بهمن، داراب و دارا نمایان می‌شود. دینکرد و بهمن‌یشت، بهمن را از بزرگ‌ترین پادشاهان مزدیسنا برشمرده‌اند؛ ولی در اوستا او را از شاهان کیانی برنشمرده‌اند. از این‌رو، بهتر آن است که بهمن را آمیخته‌ای از اردشیر و کوروش برشمرد تا یک شاه کیانی. (همان: ۱۱۲).

چهرهٔ بهمن در بهمن‌نامه

ایرانشاه در منظومهٔ خود، تقریباً در غالب موارد به بهمن پرداخته است. اگرچه غیر از بهمن، از افراد دیگر هم یاد کرده، اما محوریت با این شخصیّت است. داستان از حضور بهمن در کنار رستم پس از مرگ اسفندیار و ذکر نسب او سخن می‌گوید؛ بنابراین، ایرانشاه ابتدا بهمن را به‌طور کامل معرفی می‌کند تا مخاطب بداند با چه فردی روبه‌روست. کیفیّت کلام شاعر این مفهوم را به خوانندگان اشعار القا می‌کند که او فردی بزرگ‌منش و معتبر است و تباری درخور توجّه دارد. با توجّه به این تحلیل می‌توان روایتگری ایرانشاه را از ابتدا و در بخش‌های دیگر چنانکه ذکر خواهد شد جانبدارانه است و یا دست‌کم از منابعی استفاده کرده است که قصد نفرت‌زدایی از بهمن داشته‌اند. در روایت ذیل آمده است که بهمن در نزد رستم با فنون پهلوانی و جنگاوری آشنا شد و به مردی شمشیرزن و جنگی بدل شد و یاد نیاکان پرافتخار خود، لهراسب و گشتاسب و اسفندیار را زنده گردانید. ایرانشاه به پیوندهای نیکوی رستم و دربار گشتاسب شاه اشاره می‌کند. هنگامی که او مرگ را نزدیک دید، تصمیم به ترک حکومت گرفت. در نتیجه، نامه‌ای به رستم نوشت و از او درخواست کرد بهمن را به ایران‌شهر گسیل بدارد. رستم بی‌درنگ چنین می‌کند. بهمن به بلخ می‌رود و یک هفته در آنجا سرگرم سوگواری می‌شود و در نهایت به نزد نیای خود می‌شتابد. در

پایان این روایت نیز، دوباره به آموزش دیدن بهمن نزد رستم اشاره شده است.

به گیتی از او بهمن آمد پدید — تهمتن همی داشتش چون سزید
هنرهای رستم بیاموخت گُرد — یلی گشت با زور و با دستبرد
ز لهراسب و گشتاسب و اسفندیار — بجز شاه بهمن نبُد یادگار
چو گشتاسب را تیره گون گشت روز — یکی نامه کرد او سوی نیمروز
به رستم که ای نامور تهمتن — زمانه کنون تاج بستَد ز من
یکی دم زدن مر مرا ماند بس — به گیتی نمانده ست جاوید کس
ز من یادگار است بهمن تو را — همین پند گوید برهمن تو را
مر او را هم اندر زمان ایدر آر — تو خود پهلوان باش و او شهریار
ممان تا به دشمن رسد تاج و تخت — که فردات دامن بگیریم سخت

(ایرانشاه بن ابی‌الخیر، ۱۳۷۰: ۱۹-۱)

روایت بهمن در بهمن‌نامه بدین شکل است: ۱. بهمن نزد رستم آموزش می‌بیند و بر تخت شاهی می‌نشیند و رستم در کنار او قرار دارد ۲. عاشق دختر شاه صور می‌شود و از رستم می‌خواهد این دختر را خواستگاری کند ۳. بهمن با کتایون ازدواج می کند و غلامی به نام لؤلؤ را با خود به ایران‌شهر می‌آورد ۴. کودتای کتایون و لؤلؤ علیه بهمن و گریختن او از کشور ۵. تحت تعقیب قرار گرفتن بهمن از سوی سپاهیان لؤلؤ به فرماندهی اردشیر ۶. همکاری پارس پرهیزگار با بهمن و رهانیدن او از دست اردشیر ۷. رفتن بهمن به مصر به همراه پارس ۸. نبرد بهمن با دختر شاه مصر، همای و ازدواج با او ۹. بهمن لؤلؤ را تهدید می‌کند و برای مبارزه فرامی‌خواند ۱۰. بهمن در نبرد به گردان ایران نامه می‌نویسد و آن‌ها را به سمت خود می‌خواند ۱۱. لؤلؤ اسیر بهمن نمی‌شود و تاج و تحت دوباره بازمی‌گردد ۱۲. پشوتن و جاماسب به بهمن خوشامد می‌گویند ۱۳. بهمن آمادهٔ رفتن به سیستان می‌شود تا انتقام بستاند ۱۴. زال برای بهمن، نامهٔ دلجویی می‌نویسد ۱۵. بهمن، تشنهٔ انتقام است و وقعی نمی‌نهد ۱۶. بهمن با فرامرز می‌جنگد و به هزیمت می‌رود ۱۷. بهمن وارد سیستان می‌شود ۱۸. بهمن با فرامرز نبرد می‌کند ۱۹. فرامرز کوهیار را از دم تیغ می‌گذراند ۲۰. رفتن بهمن به شکار و دیدن آهوی شگرف و تعقیب کردن او ۲۱. بهمن با دختر شاه اسلم ازدواج می‌کند ۲۲. بهمن در کمین فرامرز گرفتار می‌شود، اما به کمک دختر شاه اسلم از معرکه می‌رهد ۲۳. بهمن به سمت سیستان حرکت می‌کند ۲۴. زال برای فرامرز نامه می‌نویسد و درخواست کمک می‌کند ۲۵. فرامرز به کابل می‌رود ۲۶. زال به دست

بهمن اسیر می‌شود ۲۷. فرامرز از اسارت نیا آگاه می‌شود ۲۸. دختران رستم به سوی هند می‌گریزند ۲۹. بهمن پسر فرامرز، بُرزین را دستگیر می‌کند ۳۰. فرامرز در نبرد با بهمن در روز چهارم کشته می‌شود و به دار آویخته می شود ۳۱. بهمن به کشمیر می‌رود تا دختران رستم را بیابد ۳۲. نبرد با شاه کشمیر، صور و شکست دادن او ۳۳. گریختن دختران رستم به نزد شاه باهله و نبرد بهمن با تیبال، شاه آنجا و شکست دادن او ۳۴. گریختن دختران رستم به قنوج و حماست شاه قنوج از آن‌ها و درخواست بهمن از شاه برای تحویل دادن دختران ۳۵. شاه قنوج با بهمن از درِ دوستی درمی‌آید و پیمان می‌بندد دختران را از دربار خود براند ۳۶. ازدواج بهمن با دختر شاه قنوج ۳۷. گریختن دختران رستم از دربار شاه قنوج و به اسارت درآمدن آن‌ها ۳۸. حضور بهمن در دخمهٔ شاه گرشاسب، رستم و سام یل ۳۹. بهمن از هند به سمت ایران حرکت می‌کند ۴۰. بهمن به سیستان می‌رود و دستور آبادانی این شهر را صادر می‌کند ۴۱. راوی داستانی فرعی روایت می کند دربارهٔ گاو تنومند بهمن و گاو لاغر کشاورز ۴۲. رزم رستم تور با بهمن و پیوستن او به سپاه برزین، پسر فرامرز ۴۳. زال به درخواست بهمن برای برین نامه می‌نویسد و او را به دوستی فرامی‌خواند ۴۴. بانوگشسب به نزد برزین فرستاده می‌شود تا میانجیگری کند ۴۵. برزین به بهمن نامه‌ای تحقیرآمیز و سرشار از انتقام می‌نویسد ۴۶. نبرد بهمن و آذر برزین ۴۷. به هزیمت رفتن شاه بهمن به سای ۴۸. برقراری آشتی میان بهمن و بزرین ۴۹. خواب دیدن بهمن و کناره‌گیری از پاشاهی ۵۰. رفتن به نخجیر و شکار شدن توسط اژدها.

روایت فردوسی از بهمن در شاهنامه

نام بهمن در شاهنامهٔ فردوسی برای نخستین بار، زمانی دیده می‌شود که او نوجوان است و مسؤولیت مذاکره با رستم، از سوی پدر (اسفندیار) به او واگذار شده است. بهمن به نزد رستم می‌رود و پیامی را از جانب پدر به یل ایرانی می‌رساند. در این پیام از رستم دستان خواسته شده تا خود را تسلیم کند و اظهار اطاعت نماید. اسفندیار از بهمن می‌خواهد که پس از دریافت موافقت رستم، نتیجهٔ نهایی را به او اطلاع دهد. همان‌طور که می‌دانیم، این موضوع آن‌طور که اسفندیار و بهمن می‌پندارند پیش نمی‌رود و در درگیری میان دو پهلوان ایرانی، رستم سگزی پیروز می‌شود و شاهزادهٔ جوان کشته می‌شود. در لحظات پایانی زندگی، اسفندیار که از منش و روش نیکوی رستم آگاه است، از او می‌خواهد سرپرستی فرزند جوانش، بهمن را بر عهده بگیرد. این سفارش ابعاد بسیاری از نبرد میان اسفندیار و رستم را بازگو و آشکار می‌کند. برای نمونه، نشان می‌دهد که اسفندیار از بن دندان راضی به نبرد با رستم نشده بود و تنها به واسطهٔ از بین بردن بهانه‌های پدرش و رسیدن به تخت شاهی، این خطر را به جان خرید؛ به عبارت دیگر، اسفندیار هرگز به رستم به‌عنوان دشمن

نگاه نمی‌کرد و او را پهلوانی نیک منش می‌دانست. اسفندیار از رستم می‌خواهد بدون توجّه به سخن بداندیشان و بدخواهان، بهمن را همچون فرزندان خود تربیت کند و با امور رزمی و رفتار درست در بزم آشنا سازد. همچنین به پسرش طریقهٔ کشورداری را بیاموزد. رستم با شنیدن این سخنان به اسفندیار قول می‌دهد که خواسته‌هایش را عملی کند. جاماسب نیز، شاهد گفتگوی این دو پهلوان بوده است.

چنین گفت با رستم، اسفندیار — که اکنون سرآمد مرا روزگار
تو اکنون مپرهیز و خیز ایدر آی — که ما را دگرگونه تر گشت رای
مگر بشنوی پند و اندرز من — بدانی سر مایه و ارز من
بکوشی و آن را به جای آوری — بزرگی برو رهنمای آوری
تهمتن به گفتار او داد گوش — ... پیاده بیامد برش با خروش
کنون بهمن این نامور پور من — خردمند و بیدار دستور من
بمیرم، پدروارش اندر پذیر — همه هر چه گویم تو را، یاد گیر
به زاولستان در ورا شاد دار — سخن های بدگوی را یاد دار
بیـــامـوزش آرایـش کـارزار — نشستنگه بزم و دشت شکار
می و رامش و زخم چوگان و بار — بزرگی و بر خوردن از روزگار
چنین گفت جاماسب گم بوده نام — که هرگز به گیتی مبیناد کام
که بهمن ز من یادگاری بود — سرافرازتـــر شـهریاری بـود
تهمتن چو بشنید بر پای خاست — به بر زد به فرمان او دستِ راست
که تو بگذری، زین سخن نگذرم — سخن هر چه گفتی به جای آورم
نشانمش بر نامور تخت عاج — نهم بر سرش بر، دلارای تاج

(فردوسی، ۱۳۷۷، ج۴: ۴۲۰و۴۱۸)

روایت بهمن در شاهنامه بدین ترتیب بوده است: ۱. سفیر پدر برای مذاکره با رستم بوده است ۲. سپرده شدن مسؤولیت نگهداری بهمن به رستم دستان پس از مرگ اسفندیار ۳. پرورش یافتن در سیستان به دست رستم ۴. فرستاده شدن از سیستان به پایتخت برای جانشینی گشتاسب ۵. تاج‌گذاری و تکیه زدن بر تخت شاهی ۶. مطرح کردن بحث انتقام و کین خواهی از خاندان رستم در حضور بزرگان لشکری و کشوری ۷. جلب رضایت بزرگان کشور و حرکت به سمت سیستان ۸. نوشتن نامه به زال در نزدیکی هیرمند ۹. زال

تسلیم بهمن می‌شود و از سوی او به زندان افکنده می‌شود و سیستان به تصرف درمی‌آید ۱۰. فرامرز از اسارت پدر برمی‌آشوبد و شتابان برای کین‌خواهی به سمت سیستان حرکت می‌کند ۱۱. نبرد بهمن و فرامرز و دستگیری پور رستم در روز چهارم و زنده بر دار کردنش ۱۲. آزاد شدن زال از زندان و صدور اجازهٔ قرار دادن جسم بی‌جان فرامرز درون دخمه ۱۳. حرکت بهمن به سمت پایتخت و خروج از سیستان.

نگاهی به شخصیّت بهمن در فرامرزنامه

در منظومهٔ فرامرزنامه، به فراخور موضوع که دارد، یعنی بازگویی جزئیات زندگی فرزند رستم، به‌طور ناگهانی، سراینده از نبرد میان فرامرز و بهمن سخن می‌گوید و مخاطب بدون هیچ پیش‌زمینهٔ ذهنی باید به مبارزه و رجزخوانی این دو پهلوان گوش جان بسپارد؛ به عبارت دیگر، نخستین حضور بهمن در فرامرزنامه، آنجایی است که زال برای فرامرز نامه‌ای می‌نویسد و جفاهایی را که شاه ایران‌شهر بر سر آن‌ها رواداشته، با سوز و گداز، بازگو کرده است. در این نامه، زال از سن کهن خود سخن به میان آورده و شرایط بد سیستان و مردمش را شرح داده است. همچنین، در اثنای نامه، از فرامرز خداحافظی کرده و به صورت تلویحی مرگ خود را به دست بهمن و یارانش خبر داده است.

روایت بهمن در فرامرزنامه به این شکل است: ۱. زال برای فرامرز نامهٔ خداحافظی می‌نویسد؛ چراکه در محاصرهٔ سپاهیان بهمن گرفتار آمده است ۲. بخش‌هایی از شهر سیستان در اثر سهل‌انگاری مردم به تصرف بهمن درمی‌آید ۳. فرامرز نامهٔ دیگری از زال دریافت می‌کند و از روی عمد، به برید می‌گوید که قصد دارد به سمت هندوستان برود، در حالی که هدف او حمله به سیستان بود ۴. فرامرز به سپاه بهمن شبیخون می‌زند و سیه‌مرد دیلمی را دستگیر و شش هزار جنگی را از پای درمی‌آورد ۵. بهمن سیستان را به‌طور کامل تسخیر می‌کند و سه روز در آنجا تاخت و تاز می‌کند و در روز چهارم از شهر خارج می‌شود ۶. زال در خانهٔ یک کشاورز پناه می‌گیرد، اما در نهایت دستگیر می‌شود ۷. خبر زندانی شدن زال و تسخیر سیستان به گوش فرامرز می‌رسد و در زمانی کوتاه، لشکریانی را فراهم می‌آورد و به مصاف دشمن می‌رود ۸. بهمن پیش‌دستی می‌کند و به کابل می‌رود و فرامرز را غافلگیر می‌کند ۹. فرامرز به سپاه بهمن پیشنهاد می‌کند که با شاه ایران نبرد تن به تن داشته باشد ۱۰. فرامرز از بهمن می‌خواهد دست از جنگیدن بردارد و به صلح رضایت دهد ۱۱. دختران رستم و پسران زواره به هند می گریزند ۱۲. فرامرز به دست غلامان بهمن دستگیر می‌شود و در حالی که از شدت زخم مرده است، به دار آویخته می‌شود.

روایت اسدی توسی از بهمن در گرشاسب نامه

اسدی توسی در حدود سال ۳۹۰ هجری دیده به جهان گشود. او پس از دو دهه زندگی

در توس به دلایلی نامعلوم راهی شمال‌غرب ایران (آذربایجان امروزی) شد و دهه‌های چهارم وپنجم زندگی خود را در دربار ابونصر جستان در طارم گذراند و در همانجا به سال ۴۴۷ هجری کتاب الأبنیه را کتابت کرد و مناظرهٔ مغ و مسلمان و شب و روز را به رشتهٔ نظم درآورد. سپس در دههٔ ششم زندگانی خود، به سال ۴۵۳ هجری راهی نخجوان شد و به سال ۴۵۸ هجری کتاب نامی خود، گرشاسب‌نامه را سرود. (خالقی‌مطلق، ۱۳۵۶: ۳۹۰) گرشاسب‌نامه سرودهٔ اسدی توسی و از حماسه‌های پیرو شاهنامه است. این منظومه دربارهٔ گرشاسب، نیای رستم است که در کتاب‌های دینی باستانی، پهلوانی شکست‌ناپذیر، زندهٔ جاویدان و از یاران موعود زرتشتی محسوب می‌شود. در این اثر نیز، ویژگی‌های یادشده به خوبی دیده می‌شود. گرشاسب بر شیر، ببر و اژدها غلبه می‌کند و هنگامی که جان می‌سپارد، خورشید دچار کسوف می‌شود و حتی جانوران عزاداری می‌کنند. (صفا، ۱۳۳۳: ۳۰۲)

اسدی توسی به غیر از گرشاسب‌نامه و مناظره‌هایی که ذکر شد، کتاب ارزشمند دیگری به نام لغت فرس دارد که کهن‌ترین فرهنگ واژگان به زبان فارسی محسوب می‌شود. مدخل‌های آن در حدود ۲۰۰۰ واژه است و ترتیب آن بر اساس حروف آخر کلمات می‌باشد. «لغت فرس کهن‌ترین فرهنگ موجود پارسی دری و قدیمی‌ترین مجموعه‌ای است که ابیاتی از شاعران نخستین پارسی‌سرا را در خود جا داده است. این کتاب نه تنها از لحاظ ارائهٔ واژه‌های قدیم فارسی و معانی آن‌ها حائز اهمیت است، بلکه در بسیاری از نمونه‌های شعر سدهٔ چهارم و سرایندگان آن‌ها به واسطهٔ این فرهنگ شناخته شده‌اند و جز در لغت فرس، نام و شعر آن‌ها در جای دیگر نیامده است». (آیدنلو، ۱۳۸۲: ۸) بنابراین، آثار اسدی توسی در گسترهٔ ادبیات کلاسیک فارسی دارای اعتبار است و در پژوهش‌های گوناگون مورد بررسی قرار می‌گیرد که این امر حاکی از قدرت قلم اوست.

در این منظومه که به زندگی گرشاسب مربوط می‌شود، تنها در چند بیت محدود و معدود به بهمن اشاره شده است. این اشاره به ماجرای انتقام ستاندن شاه ایران‌شهر از خاندان رستم بازمی‌گردد. بنابراین، ما اطلاعات بکر و جدیدی از این منظومه دربارهٔ بهمن به دست نمی‌آوریم. گرشاسب در این بخش به نوعی پیش‌گویی می‌کند و از آمدن بهمن خبر می‌دهد و او را شاهی بی‌خرد می‌خواند. شاهی که از رای و کیش برهمن دوری می‌گزیند و با اقدامات خود جهان را به آتش می‌کشد. این فرد روزی بر سر گور گرشاسب حاضر می‌شود و این امر، قهرمان مورد علاقهٔ اسدی توسی را آزرده‌خاطر می‌سازد. گرشاسب تلویحاً به نابود شدن سیستان به دست بهمن و به آتش کشیده شدن آن اشاره می‌کند. او در این باره می‌سراید:

به شهر سمندر کنم دخمه ساز — که تا کس نداند ره دخمه باز
همی بر جهان سال ها بگذرد — زمانه به دین دگر بگرود
بیاید یکی شاه گیتی گشای — که او را نباشد خرد رهنمای
کجا نام آن شاه بهمن بود — نه بر رای و کیش برهمن بود
به ویژه بیاید ز کین بر سرم — کز آتش بسوزد همه پیکرم
چو بگشایدم چهره گریان شود — ز کاری چنان بس پشیمان شود ...
چو بهمن به گیتی شود شهریار — به کین وی آرد بدانجا گذار
بسی هست پوشیده راز سپهر — گهی کینه پیش آورد گاه مهر

(اسدی توسی، ۱۳۵۴: ۴۶۶)

۳- نتیجه‌گیری

در این تحقیق، روایت‌های مربوط به بهمن در شاهنامهٔ فردوسی، گرشاسپ نامهٔ اسدی طوسی، فرامرزنامه و بهمن نامهٔ ایرانشاه ابی الخیر بررسی شده است و مقایسه‌ای میان کیفیّت روایات در این چهار اثر صورت گرفته است. از بررسی و مقایسهٔ این چهار منظومهٔ حماسی در رابطه با بهمن نتایج زیر حاصل گردیده است:

یکی از دلایل تفاوت میان روایت ایرانشاه، فردوسی و مؤلف فرامرزنامه نوع دیدگاه آن‌ها و کیفیّت شاعری‌اشان است که بر این اساس، شاهد تفاوت در روایت‌ها هستیم؛ یعنی گاهی سه شاعر با توجّه به ذائقهٔ شعری خود، در جزئیات تغییراتی ایجاد کرده اند.

یکی دیگر از دلایل تفاوت روایت در آثار ذکرشده، منابعی است که راویان (شاعران) از آن بهره برده‌اند. بی‌گمان، منابع شفاهی و کتبی که فردوسی، ایرانشاه و مؤلف فرامرزنامه از آن یاد کرده‌اند، با هم تفاوت داشته است. در نتیجه، شاهد برخی تفاوت‌ها در روایتگری این سه هستیم. بیشترین روایت مشترک میان «شاهنامه و بهمن‌نامه» با هفت مورد و «فرامرزنامه و بهمن‌نامه» با پنج مورد بوده است. همچنین، کمترین روایت مشترک بین «گرشاسب‌نامه و بهمن‌نامه» و «شاهنامه و فرامرزنامه» تنها در یک مورد وجود داشته است. بیشترین روایت‌های مجزّا و اختصاصی مربوط به بهمن‌نامه ۳۴ مورد بوده است.

.

منابع

۱- الیاده میرچا (۱۳۶۲). **چشم‌اندازهای اسطوره،** ترجمهٔ جلال ستاری، تهران:

توس.
۲- امیدسالار، محمود (۱۳۸۴). **یادداشت‌های کوش‌نامه،** تهران: بنیاد موقوفات دکتر محمود افشار یزدی.
۳- ایرانشاه بن ابی الخیر (۱۳۷۰). **بهمن نامه،** تصحیح رحیم عفیفی، تهران: علمی و فرهنگی
۴- ایرانشاه بن ابی‌الخیر (۱۳۷۰)، **بهمن‌نامه،** ویراستهٔ رحیم عفیفی، چاپ اوّل، تهران: علمی و فرهنگی.
۵- بهار، ملک‌الشعرای (۱۳۱۸). **مجمل‌التواریخ و القصص،** تهران: چاپخانهٔ خاور.
۶- بهار، مهرداد (۱۳۸۹). **پژوهشی در اساطیر ایران،** چاپ هشتم، تهران: آگاه.
۷- پورداوود، ابراهیم (۱۳۷۷). **اوستا،** ج۱، تهران: اساطیر.
۸- جعفری قنواتی، محمد (۱۳۹۲). «مقایسهٔ روایت‌های شفاهی و کتبی داستان بهمن»، **مجلهٔ فرهنگ و ادبیّات عامه،** دورهٔ ۱، شمارهٔ ۱.
۹- حق‌پرست، لیلا (۱۳۹۲). «شیوه‌های تصویرسازی کارگزاران اجتماعی در داستان بهمن از شاهنامه و بهمن‌نامه (بر اساس مؤلفه‌های جامعه‌شناختی- معنایی در تحلیل گفتمان»، **فصل‌نامهٔ پژوهش‌های زبان و ادبیّات تطبیقی،** دورهٔ ۲، شمارهٔ ۱۰.
۱۰- خالقی‌مطلق، جلال (۱۳۸۶). **گل رنج‌های کهن،** تهران: مرکز.
۱۱- دوست‌خواه، جلیل (۱۳۸۴). **فرایند تکوین حماسهٔ ایران پیش از روزگار فردوسی،** تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.
۱۲- رزمجو، حسین (۱۳۸۱). **قلمرو ادبیّات حماسی ایران،** ۲ ج، چاپ اوّل، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی با همکاری نشر سخن‌گستر مشهد.
۱۳- رستگارفسایی، منصور (۱۳۸۰). **انواع شعر فارسی، چاپ دوم،** شیراز: نوید شیراز.
۱۴- رضاپور، سارا (۱۳۹۴). **بررسی سیمای بهمن در اسطوره،** حماسه و تاریخ، رسالهٔ دکتری زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه شیراز، استاد راهنما: دکتر اکبر نحوی.
۱۵- رضی، هاشم (۱۳۴۶). **فرهنگ نام‌های اوستا،** ج۳، تهران: فروهر.
۱۶- شمیسا، سیروس (۱۳۸۳). **بیان،** چاپ دوم، تهران: میترا.
۱۷- عفیفی، رحمان (۱۳۶۹). «بهمن‌نامه؛ حماسه‌ای از دوران کهن»، **مجلهٔ کلک،** شمارهٔ ۸.
۱۸- غفوری، رضا و امینی، محمدرضا (۱۳۹۱)، «پژوهشی در روایت‌های متفاوت مرگ بهمن و کشته شدن او در نبرد با اژدها»، **مجلهٔ بوستان ادب،** سال ۴، شمارهٔ ۴.
۱۹- فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۷۷). **شاهنامه،** به کوشش سعید حمیدیان، چاپ هشتم،

تهران: قطره.
۲۰- کزازی، جلال‌الدین (۱۳۷۶)، **نامهٔ باستان**، ج۳، تهران: سمت.
۲۱- متینی، جلال (۱۳۷۷). **مقدمهٔ کوش‌نامه**، تهران: علمی.
۲۲- مشتاق‌مهر، رحمان و همکاران (۱۳۹۴). «روایتی دیگر از نبرد بهمن و فرامرز بر پایهٔ بهمن و فرامرز سید نوشاد ابوالوفایی»، **پژوهش‌نامهٔ ادب حماسی**، سال ۱۱، شمارهٔ ۱۵.
۲۳- معین‌الدینی، فاطمه و ایران‌فر، مینا (۱۳۹۰). «مقایسهٔ ابعاد فانتزی جادو در بهمن‌نامه و گرشاسب‌نامه»، **مجلهٔ مطالعات ایرانی**، سال ۱۰، شمارهٔ ۲۰.
۲۴- نوری، علی و همکاران (۱۳۹۵).«مقایسهٔ ماجرای بهمن در شاهنامهٔ فردوسی و بهمن و فرامرز لکی»، **فصل‌نامهٔ فرهنگ و ادبیّات عامه**، سال ۴، شمارهٔ ۹.
۲۵- وحیدیان کامیار، تقی (۱۳۸۷). «آیا بهمن‌نامه حماسهٔ ملی است؟»، **مجلهٔ دانشگاه آزاد اسلامی مشهد**، دورهٔ ۵، شمارهٔ ۱۸.
۲۶- هدایت، رضا قلی خان (۱۳۸۲). **مجمع‌الفصحاء**، به تصحیح مظاهر مصفا، تهران: امیرکبیر.
27-Afifi, Rahman (1369). "Bahman Name; An epic from ancient times", Kolk Magazine, No. 8.
28-Anthology of Tales and Tales (1318). Edited by Malik Al-Shaarai Bahar, Tehran: Khavar Printing House.
29-Eliade Mircha (1362). **Visions of myth, translated,** by Jalal Sattari, Tehran: Tos.
30-Omidsalar, Mahmoud (1384). **Kush Nameh notes,** Tehran: Dr. Mahmoud Afshar Yazdi Endowment Foundation.
31-Iranshah bin Abi al-Khair (1370). **Bahman Nameh,** edited by Rahim Afifi, Tehran: Scientific and Cultural.
32-Bahar, Mehrdad (1389). **A research in Iranian mythology**, 8th edition, Tehran: Aghaz.
33-Pordawood, Ibrahim (1377). **Avesta**, vol.1, Tehran: Asatir.
34-Khaleghi-Motalaq, Jalal (2016). **Old flowers**, Tehran: Center.

35-Dost-khah, Jalil (1384). **The development process of Iran's epic before the time of Ferdowsi**, Tehran: Cultural Research Office.

36-Ferdowsi, Abulqasem (1377). **Shahnameh,** by Saeed Hamidian, 8th edition, Tehran: Drop.

37-Ghafouri, Reza and Amini, Mohammad Reza (2012), «Research on the different narratives of Bahman's death and his death in the battle with the dragon», **Bostan Adab magazine**, year 4, number 4.

38-Jafari Qanawati, Muhammad (2012). «Comparison of Oral and Written Narratives of the Bahman Story», **Journal of Popular Culture and Literature**, Volume 1, Number 1.

39-Kezazi, Jalaluddin (1376), **Ancient Letter,** Volume 3, Tehran: Semit.

40-Haqprast, Leila (1392). «The ways of portraying social agents in Bahman's story from Shahnameh and Bahmannameh (based on sociological-semantic components in discourse analysis)», **Language and Comparative Literature Research Quarterly**, Volume 2, Number 10.

41-Hedayat, Reza Qoli Khan (1382). **Majma Al-Fashah**, corrected by Mozaher Mosfa, Tehran: Amir Kabir.

42-Matini, Jalal (1377). **Introduction to Kush Nameh**, Tehran: Scientific.

43-Moin-al-Dini, Fatemeh and Iran-far, Mina (2013). «Comparison of the Fantasy Dimensions of Magic in Bahman-nameh and Garshasab-nameh», **Iranian Studies Magazine**, year 10, number 20.

44-Mushtaq-Mehr, Rahman and colleagues (2014). «Another narration of Bahman and Faramarz battle based on Bahman and Faramarz Seyyed Naushad Abulofai», **Adab Hamasi**

research paper, year 11, number 15.
45-Nouri, Ali et al. (2015). «Comparison of Bahman story in Ferdowsi's Shahnameh and Bahman and Faramarz Laki», **Farhang and Popular Literature Quarterly,** year 4, number 9.
46-Razi, Hashem (1346). **Avesta names dictionary,** vol.3, Tehran: Forohar.
47-Razmjo, Hossein (1381). **The Realm of Iranian Epic Literature**, 2 vols, first edition, Tehran: Research Institute of Humanities and Cultural Studies in collaboration with Mashhad Sokhon Gostar publishing house.
48-Rezapour, Sara (2014). **Examining the image of Bahman in myth, epic and history, doctoral thesis of Persian language and literature**, Shiraz University, supervisor: Dr. Akbar Nahovi.
49-Rostgarfasai, Mansour (1380). **Types of Persian poetry**, second edition, Shiraz: Navid Shiraz.
50-Shamisa, Siros (2013). **Bayan**, second edition, Tehran: Mitra.
51-Vahidian Kamiyar, Taghi (2007). «Is Bahmannameh a national epic?», **Journal of Islamic Azad University of Mashhad**, Volume 5, Number 18.

فصل‌نامه‌ی علمی زبان و ادبیات فارسی
دانشگاه آزاد اسلامی واحد فسا
س ۱۴، ش ۱ (پیاپی ۳۳)، بهار ۱۴۰۲
شاپا: ۸۴۵۷-۲۲۵۱ صص: ۵۴-۳۱

تحلیل سبک جامعه‌شناختی اشعار حمید مصدق بر اساس مبنای نقد تکوینی

علیرضا تایوغ
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، واحد خوی، دانشگاه آزاد اسلامی، خوی، ایران
دکتر نجیبه هنرور (نویسنده‌ی مسئول)
استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی ، واحد خوی، دانشگاه آزاد اسلامی، خوی، ایران
دکتر فرهاد فلاحت خواه
استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد خوی، دانشگاه آزاد اسلامی، خوی، ایران

چکیده

حمید مصدق از برجسته‌ترین شاعران دورهٔ معاصراست که اشعار او را می‌توان در قالب ادبیات متعهد، جای داد. او با بهره‌گیری از زبان شعر و با درک درست از شرایط اجتماعی و آرزوهای جمعی کوشیده است تا با زبانی ساده، نمادین، حماسی و درعین‌حال اسطوره‌ای به بیان مسائل و مشکلات جامعهٔ ایران به‌ویژه در دورهٔ قبل از انقلاب شکوهمند اسلامی ایران بپردازد. این پژوهش به شیوهٔ توصیفی تحلیلی و روش کتابخانه‌ای باهدف نقد تکوینی اشعار حمید مصدق نگارش یافته است. این شیوه از نقد، روش خاص گلدمن در جامعه‌شناسی ادبیات می‌باشد که با عنوان جامعه‌شناسی ادبی هم شناخته شده است. مبنای این شیوه، در ابتدا جهان‌نگری شاعر بررسی شده است؛ سپس ویژگی‌ها و عناصر سبکی شعر مصدق در سه سطح زبانی، فکری و ادبی در توازی با مسائل سیاسی، اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی جامعهٔ عصر شاعر بررسی و ارتباط هرکدام از آن‌ها با آنچه در آن جامعه به‌عنوان مسائل سیاسی، اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی قابل مشاهده است. شرح و تبیین شده، در بعضی موارد مسائل از پیش واضح و مبرهن بوده‌اند و فقط چگونگی اثرگذاری آن‌ها بر شعر مصدق مشخص شده است؛ . نتیجه این پژوهش نشان از آن دارد که مصدق به مسائل اجتماعی و فرهنگی جامعه خویش توجه بسیاری داشته است.

واژگان کلیدی: حمید مصدق، گلدمن، نقد تکوینی، جامعه‌شناسی ادبیات، شعر معاصر

Email: alirezaetayogh@gmail.com
najibehhonarvar@gmail.com
falahat.farhad50@gmail.com

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۱/۰۹/۰۹
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۲/۰۱/۱۷

۱- مقدمه

درعصرحاضر، جامعه‌شناسی ادبیات مطالعات خود را بر محتوای اثر و جوهر اجتماعی آن و روابط متقابل ادبیات و جامعه متمرکز می‌کند. در این رویکرد موقع و موضع هنر و هنرمند در ساخت جامعه و روابط اجتماعی، محیط هنرمند و زمان و مکان زندگی و همچنین طبقه و قشر اجتماعی که هنرمند در میان آن‌ها و به‌مقتضای آن‌ها و یا در پیوند با آن‌ها به آفرینش اثر هنری پرداخته، بررسی می‌شود. جامعه‌شناسی ادبیات با معتبر شمردن قواعد و قراردادهای زیباشناختی و مهم شمردن بررسی و نقد ادبی، اساساً می‌کوشد تأثیراتی را که شاعر و نویسنده و آثار آنان در روند امور و نهادهای اجتماعی، سیاسی و فرهنگی بر جای می‌گذارند، روشن سازد و نقش مهمی را که ساختار اجتماعی و فرهنگ جامعه در دورهٔ معینی از حیات اجتماع در گسترش و یا محدودیت،کمیت و کیفیت هنر ایفا می‌کند نشان دهد. رابطهٔ ادبیات و اجتماع رابطهٔ یک‌سویه نیست، همان‌طور که ادبیات از جامعه تأثیر می‌پذیرد و بازتاب اجتماع خود است به همان نسبت نیز بر جامعه تأثیر می-گذارد. شخصیت افراد تحت تأثیر جامعه است؛ اما هنگامی که شخصیت آن‌ها استوار می‌شود واقعیتی هستند که بر محیط اجتماعی خود تأثیر می‌گذارند. از خلال آثار ادبی می‌توان بر افکار و اندیشه‌های خالق آن‌ها که متأثر از جامعه است پی برد. جامعه‌شناس ادبی با بررسی جامعهٔ شاعر و نویسنده و تطبیق آن با آثار ادبی هم به شناخت کلی از جامعه می‌رسد و هم عقاید شاعر و نویسنده را بررسی و تحلیل می‌کند. حمید مصدق از شاعرانی است که سبک زبانی مخصوص و منحصربه‌فرد دارد. محتوای اشعارش عموماً عاشقانه، همراه با بینشی اجتماعی و گاهی حماسی است. به‌گونه‌ای که در این راه، زبان شعریش با رشد و وسعت اندیشهٔ او تکامل پیدا کرده است. اشعارش در ابتدا، بیشتر گرایش اجتماعی و سیاسی داشت، سپس به گرایش عاشقانه و اجتماعی بدل شد. در این پژوهش تلاش شده است تا به شیوهٔ توصیفی – تحلیلی و روش کتابخانه‌ای باهدف نقد تکوینی، اشعار حمید مصدق مورد واکاوی قرار گیرد و به پرسش‌ها پاسخ داده شود که رایج‌ترین عنصر اجتماعی شعر حمید مصدق کدام است؟ و بیش‌ترین عناصر اجتماعی موجود در اشعار حمید مصدق به کدام طبقهٔ جامعه مربوط می‌شود؟

پیشینهٔ تحقیق

گرچه در مورد حمید مصدق و همچنین بررسی جامعه در برخی از آثار ادبی تحقیقاتی انجام گردیده، اما دربارهٔ « تحلیل جامعه‌شناختی اشعار حمید مصدق بر اساس مبنای نقد تکوینی» تاکنون تحقیق مستقلی انجام نپذیرفته است. به‌طورکلی آثاری که در این زمینه وجود دارد، شامل کتاب‌ها، پایان‌نامه‌ها و مقالات زیر می‌شود»

-مصطفوی(۱۳۸۸)، در پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد خود به بررسی ساختار زبان شعر حمید مصدق پرداخته است و شعر او را در چهار سطح: «آوایی، واژگانی، نحوی و بلاغی» بررسی کرده است . وی در سطح آوایی، انواع موسیقی شعر مصدق را در سه محور: «موسیقی بیرونی، کناری و درونی» مورد بررسی قرار داده است.

-مدرسی(۱۳۸۸)، در مقالهٔ خود به بررسی تکرار که یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های شعری حمید مصدق می‌باشد، پرداخته است وی بیان می‌دارد که موسیقی شعر مصدق از طریق تکرار، مضاعف شده، از این طریق اشعار او از انسجام خاصی برخوردار شده است. همچنین مدرسی به بررسی شکل‌های مختلف تکرار در اشعار مصدق ازجمله تکرارِ: واج، واژه و جمله پرداخته که این عوامل به توازن آوایی و واژگانی انجامیده و نمونه کاملی از قاعده افزایی است. وی نتیجه گرفته است که مصدق در استفاده از این شگرد، بر القای معانی ثانوی و تأکید بر مطلب نظر دارد.

-نظری(۱۳۸۹)، در مقاله‌ای ، به بررسی یاد از گذشته همراه با حسرت و دل‌تنگی(نوستالژی) در دو حیطهٔ اشعار عاشقانه و سیاسی حمید مصدق پرداخته است، او بیان می‌دارد که نوستالژی در اشعار حمید مصدق شامل: یاد از روزگار حاکمیت آزادی ، آرامش و دادگری بر ایران و حسرت سپری شدن دوره مبارزانی چون کاوه همراه با شکایت و یأس و ناامیدی و تسلیم مردم در برابر ستم می‌شود.

-عمونیا سفاکوش(۱۳۹۱)، در پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد خود به بررسی درون‌مایه‌های اشعار حمید مصدق پرداخته و از مواردی چون: طبیعت‌گرایی، عشق، نوستالژی و... تحت عنوان درون‌مایه‌های اصلی حمید مصدق یاد کرده است.

-محمدی(۱۳۹۱) در پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد خود به بررسی ویژگی‌ها و شاخصه‌های مکتب رمانتیسم در دفترهای شعری این شاعر پرداخته و به این نتیجه رسیده است که شعر مصدق ویژگی‌های مکتب رمانتیسم را به‌طورکلی داراست.

-شهروئی(۱۳۹۱)، در مقاله‌ای به بررسی خصوصیات سبکی کلام حمید مصدق پرداخته و گونه‌های مختلف پایان بندی سخن را در شعر وی مورد تحلیل و بررسی قرار داده است. همچنین او در این مقاله به بررسی بسامد اختتام کلام مصدق که شامل: تلمیح ، جناس ، ردالمطلع بوده ، اشاره کرده است.

-فخری طباطبایی(۱۳۹۵)، در مقاله‌ای با عنوان« بازتاب دیدگاه‌های جامعه‌شناسانه در شعر محمدرضا شفیعی کدکنی و حمید مصدق»، با توجه به این‌که قسمت اعظم دوران حرفه‌ای این دو شاعر به قبل از انقلاب بازنمی‌گردد، می‌توان مضامینی همچون، انتقاد از نابسامانی‌های اجتماعی، رثای شهیدان راه آزادی، سرزنش مسامحه‌کاران، دعوت مردم به

خیزش و ... را در شعر این دو شاعر یافت و کاربرد اسطوره‌ها و سمبل‌های اجتماعی در شعر هر دو به‌وفور یافت می‌شود.

آنچه موجب تمایز تحقیق حاضر با پژوهش‌های یاد شده می‌شود؛ این است که تاکنون هیچ پژوهشی در رابطه با تحلیل جامعه‌شناختی اشعار حمید مصدق بر اساس مبنای نقد تکوینی صورت نگرفته است؛ بنابراین تحقیق حاضر در این زمینه برای اولین بار صورت می‌گیرد و نوآورانه است.

مبانی پژوهش

نظریهٔ نقد تکوینی گلدمن(جامعه‌شناسی ادبیات)

لوسین گلدمن، منتقد رومانیایی (۱۹۱۳ -۱۹۷۰) ساختگرایی مارکسیست است که پس از جورج لوکاچ شناخته شده‌ترین محقق در عرصهٔ جامعه‌شناسی ادبیات و به‌خصوص جامعه‌شناسی رمان است. به شیوهٔ نقادی او ساختگرایی تکوینی (Genetic Structuralism)می‌گویند. هدف ساختگرایی تکوینی این است که بین صورت و محتوا، وحدت ایجاد نماید. گلدمن هم جامعه‌شناسی سوسیالیستی و هم فرمالیسم ساختگرا را رد می‌کند؛ زیرا که جامعه‌شناسی عامیانه فقط به محتوا توجه دارد و مسائل هنری را نادیده می‌گیرد؛ فرمالیسم نیز فقط به دنبال صورت است نه محتوا. در روش «ساختگرایی تکوینی» کوشش می‌شود تا رابطهٔ ساخت درونی اثر، با ساخت فکری «جهان‌بینی» طبقهٔ نویسنده مشخص شود. این اساس شیوهٔ گلدمن است.

آثار هنری در مرحلهٔ اول ساختهٔ ذهن نویسنده نمی‌باشد؛ بلکه ساخت ذهن کل اجتماع است؛ یعنی ارزش‌ها و آمالی که در اجتماع موجود است. طبعاً گاهی بین اندیشه و نگرش نویسنده و جهان واقعی، فاصله و شکاف است؛ اما منتقد باید دریافت کند که چگونه اندیشه و نگرش طبقهٔ اجتماعی یا گروه خاصی، به اندیشه و احساس فردی نویسنده مبدل شده است.

گلدمن در این مورد می‌گوید: «هیچ‌کس منکر این نیست که آثار ادبی و فلسفی حاصل کار مؤلفان آن است؛ اما این آثار، منطق خاص خود را دارند و آفریده‌های خودسرانه نیستند»(گلدمن، ۱۳۷۶: ۲۵۵).

گلدمن در جستجوی فرضیه‌ای است که بتواند پیوندی معنادار بین فرم ادبی رمان و مهم‌ترین جنبه‌های زندگی اجتماعی که این فرم ادبی بیانگر آن است، برقرار سازد. فرضیه‌ای که او در این مورد می‌سازد، چنین است:«به نظر ما فرم رمانی در واقع برگردان زندگی روزمرّه در عرصهٔ ادبی است، برگردان زندگی روزمرّه در جامعهٔ فردگرایی که زادهٔ تولید برای بازار است. میان فرم ادبی رمان و رابطهٔ روزمرّهٔ انسان‌ها با انسان‌های دیگر، در

جامعه‌ای که برای بازار تولید می‌کند؛ همخوانی دقیق وجود دارد»(عسگری حسنکلو، ۱۳۸۶: ۵۵).

به نظر گلدمن، ارزش اثر ادبی در این است که نگرشی منسجم در مورد جهان ارائه دهد. «به نظر او فرم از محتوا جدا نیست. اما اثر تنها با محتوا، ارزش نمی‌یابد. هنرمند نباید از واقعیت رونوشت بردارد، هنر منطقی درونی دارد که خاص خود اوست. به گفتهٔ گلدمن اثر ادبی بیان جهان‌نگری است، بیان نوعی شیوهٔ مشاهده و نوعی احساس جهانی انضمامی و متشکل از موجودات و اشیاست»(گلدمن، ۱۳۷۶: ۲۶۳).

خلاصه اینکه روش گلدمن، یافتن جهان‌بینی پنهان اثر و ربط دادن آن به یک گروه اجتماعی می‌باشد. به نظر گلدمن، مسائلی که در نقد ادبی، اهمیت دارد، اولاً تعیین جایگاه اثر در یک ساختار تاریخی و اجتماعی است و بعد تحلیل آن و در مراحل بعد، می‌توان از زندگی‌نامهٔ نویسنده و دقّت در شخصیت و روحیات او نیز یاری گرفت. گلدمن در مقالهٔ« جامعه‌شناسی ادبیات: جایگاه و مسائل روش » که در سال ۱۹۶۷نوشته است معتقد است که:

۱- برای درک اثر، نباید به مقاصد آگاهانهٔ مؤلف بیش‌ازاندازه توجه کرد.

۲-در تشریح و توضیح اثر نباید به نویسنده بیش‌ازحد اهمیت داد. زیرا جریان توضیح و تفسیر در مرحلهٔ اول، جست‌وجوی آن آفرینندهٔ فردی یا جمعی است که ساختار ذهنی حاکم بر اثر، ویژگی او را نشان می‌دهد.

۳-تأثیرها، مثلاً تأثیر دیگر آثار و عوامل در اثر، هیچ ارزش تشریحی ندارد؛ بنابراین فقط باید به آن‌ها اشاره کرد.(گلدمن،۱۳۷۶: ۶۸).

به نظر گلدمن، رابطهٔ میان صورت و محتوا دیالکتیکی می‌باشد و صورت، نتیجهٔ محتواست. او عقیده ندارد که نبوغ نویسنده، اثر را می‌آفریند، بلکه به نظر او، ساخت ذهنی طبقاتی آفرینندهٔ اثر است. یعنی طبقهٔ اجتماعی، دارای نوعی جهان‌بینی است که آن جهان‌بینی اثر را خلق می‌کند. خلاصه اینکه گلدمن به دنبال روابط ساختاری بین اثر ادبی، جهان‌بینی و تاریخ می‌باشد و اینکه چگونه وضعیت تاریخی یک گروه اجتماعی از طریق جهان‌بینی نویسنده به ساختاری ادبی مبدل می‌شود.

ساختگرایی تکوینی، تغییر جهتی کامل را نسبت به دیگر نگرش‌های جامعه‌شناسی ادبیات نشان می‌دهد، زیرا بر این فرضیه، استوار است که خصلت جمعی آفرینش ادبی، حاصل آن است که ساختارهای جهان آثار با ساختارهای ذهنی برخی از گروه‌های اجتماعی، همخوانند و یا با آن‌ها رابطه‌ای درک پذیر دارند. حال آنکه نویسنده در سطح محتوا، یعنی در سطح آفرینش دنیاهای خیالیِ تابع این ساختارها، آزادی تام دارد.

«جامعه شناسان ساختگرا، بازتاب ایدئولوژی و ساختارها و صورت‌بندی‌های اجتماعی را در متن جستجو می‌کنند و آنگاه توانایی نویسندگان و فردیت آن‌ها را در تحولات اجتماعی نشان می‌دهند»(تسلیمی،۱۳۸۸: ۱۷۱).

جامعه‌شناسی ادبیات

جامعه‌شناسی ادبیات یکی از شاخه‌های جامعه‌شناسی است. لوسین گلدمن دراین‌باره می‌گوید: «پیشرفت‌های به‌راستی بنیادی، تنها روزی به دست خواهد آمد که جامعه‌شناسی ادبیات بدل به میدانی از پژوهش‌های همگانی شود و در شمار بسنده‌ای از دانشگاه‌های سراسر جهان دنبال شود»(همان،۵۵).

اما به‌طورکلی «می‌توان جامعه‌شناسی ادبیات را علم مطالعه و شناخت محتوای آثار ادبی و خاستگاه روانی و اجتماعی پدیدآورندگان آن‌ها و نیز تأثیر پابرجایی که این آثار در اجتماع می‌گذارند تعریف کرد»(همان،۵۶).

در جامعه‌شناسی ادبیات علم و هنر با هم عجین شده‌اند؛ زیرا پژوهشگر جامعه‌شناسی ادبیات، هنر را برای غنای علم خود مورد استفاده قرار می‌دهد. امروزه جامعه‌شناسی ادبیات مانند دیگر رشته‌های علمی ریشه دوانده است و با نام بزرگانی همچون جورج لوکاچ، لوسین گلدمن، والتر بنیامین،اریش کوهلر، میخائیل باختین و... گره خورده است و پیوندهای خود را با فلسفه، فرهنگ، هنر و اقتصاد تحکیم بخشیده است.

«جامعه‌شناسی ادبیات نشان می‌دهد ادبیات نیز مانند خانواده، آموزش‌وپرورش، حکومت، اقتصاد و... یک نهاد اجتماعی است؛ یعنی، ریشه در زندگی اجتماعی انسان دارد. براین اساس می‌توان جامعه‌شناسی ادبیات را علم مطالعه و شناخت محتوای آثار ادبی و خاستگاه روانی و اجتماعی پدیدآورندگان آن‌ها و نیز تأثیر پابرجایی که این آثار در اجتماع می‌گذارند، تعریف کرد. در واقع، جامعه‌شناسی ادبیات، مطالعهٔ علمی محتوای اثر ادبی و ماهیت آن در پیوند با دیگر جنبه‌های زندگی اجتماعی است»(ستوده،۱۳۷۸: ۵۶).

حمید مصدق

حمید مصدق ازجمله شاعران معاصر صاحب سبکی است که با نیروی تخیّل خود، توانسته است ذهنیت بخش اعظمی از مخاطبان شعری را به‌سوی خود جلب نماید و در ذهن و ضمیر آنان ماندگار شود. این شاعر توانمند در سال ۱۳۱۸در شهرضا، از توابع اصفهان، به دنیا آمد. در دورهٔ دبیرستان شعر می‌سرود و در انجمن‌های ادبی حضور فعال داشت. او فارغ‌التحصیل رشتهٔ حقوق از دانشگاه تهران است. آثار شعری او عبارتنداز: منظومه‌های درفش کاویان، آبی، خاکستری، سیاه، در رهگذار باد و دفترهای شعری از جدایی‌ها، سال‌های صبوری که در سال ۱۳۶۹به چاپ رسیده است(زرقانی،۱۳۸۳: ۶۳۵)،

گفتنی است که «شیر سرخ» آخرین مجموعهٔ شعری اوست، وی در سال ۱۳۷۷درگذشت.

۲- بحث و بررسی

جهان‌نگری مصدق

در کتاب فرهنگ علوم اجتماعی در تعریف جهان‌نگری آمده است:«جهان‌نگری واژه‌ای آلمانی در معنای نگاه کردن به جهان است. واژه‌ای است در فرهنگ فلسفی آلمان که معنای آن تصوّری کلی از جهان و مقام و موضع انسان است در درون آن، بدین‌سان تفسیر و دیدی را نسبت به عالم حیات می‌رساند. جهان‌بینی، نگاهی است حاکی از تفهم بر تمام هستی». (بیرو،۱۳۶۸: ۴۵۱). با بررسی جهان‌نگری اشعار حمید مصدق می‌توان به وضعیت سیاسی- اجتماعی زندگی او پی‌برد. جهان‌نگری فردی، حاصل جهان‌نگری جمعی است، حال آنکه جایگاه ارتباط افراد با یکدیگر در عرصهٔ جامعه، عامل شکل‌گیری جهان‌نگری جمعی می‌شود؛ بر این اساس دقت در جهان‌نگری مصدق به‌عنوان فردی از افراد جامعهٔ دوران معاصر، می‌تواند راه‌گشای مناسبی در دستیابی ما به برخی از مسائل سیاسی- اجتماعی عصر شاعر باشد.

مرگ‌اندیشی

حمید مصدق، فردی عاشق‌پیشه است به‌گونه‌ای که عشق باعث پوشیده ماندن ترس از مرگ در شعرهایش شده است. مرگ‌اندیشی در چهار مجموعهٔآخری او بیشتر از دو مجموعهٔ اول دیده می‌شود. در منظومه "درفش کاویان" نوزده مورد، منظومهٔ آبی، خاکستری، سیاه، بیست‌وپنج مورد، در رهگذار باد، سی‌وچهار مورد، در منظومهٔ،جدایی‌ها، سی‌ودو مورد، سال‌های صبوری، پنجاه‌وهفت مورد، و شیر سرخ، چهل‌وسه مورد مرگ‌اندیشی دیده می شود. او مرگ را به‌عنوان یک امر حتمی در زندگی پذیرفته است.

مصدق در درفش کاویان از مرگ دیگری سخن گفته است. او نگرشی اجتماعی نسبت به مرگ دارد. از مرگ اجتماعی در راه مبارزه برای آزادی وطن و مردمش سخن می‌گوید.

ترس همگانی، تاریکی، خاموش بودن انسان‌ها، هشیار بودن دشمن، یأس و ناامیدی، نبودن شادی و حاکمی که آرزویش کشتن مردم هفت‌کشور است، از مواردی است که در این مجموعه از آن صحبت شده است. در این داستان ضحاک برای تغذیهٔ ماران دوشش، هر روز جوانان امیدوار آرزومند را می‌کشد. جوانانی که از در بند بودن بیزارند. او چون از این مسئله می‌ترسد، خون جوانان وطن را می‌ریزد و چنین با خویشتن نجوای گنگی دارد:

«جز اینم آرزویی نیست/ که ریزم زیر تیغ خویش خون مردمان/ هفت‌کشور را.» (مصدق، ۱۳۹۱: ۲۵).

«خوراک صبح و ظهر و شام ماران دو کتف اژدهاک پیر/ مدام از مغز سرهای جوانان/ این جوانمردان ایران بود»(همان: ۲۶).

در منظومهٔ درفش کاویان از مرگ در راه وطن، عقیده، آزادی و در راه مبارزه سخن می‌گوید. این نوع مرگ از نظر مصدق ستوده است. او با استفاده از اسطورهٔ کاوه، مردم را به حرکت و قیام دعوت می‌کند. در آبی، خاکستری، سیاه از مرگی فردی در راه عشق سخن می‌گوید. زندگی از دید او زیباست. بدون محبوب خود را خاکستر سردِ رو به مرگ می‌داند. در رهگذار باد از پسرکشی‌ها، برادرکشی‌ها، کشته شدن بی‌گناهان و مرگ عشق‌ها، مرگ انفرادی بر اثر عشق و یا ناشی از یأس و بدبینی، سخن می‌گوید. چنین مرگ‌هایی از نظر مصدق منفور است. او زیستن با درد را مایهٔ بدنامی می‌داند. او با استفاده از اسطوره‌هایی مانند رستم، افراسیاب، اسفندیار، شغاد، سهراب، سیاوش و فرهاد از زیر پا گذاشته شدن ارزش‌های اخلاقی انسانی سخن می‌گوید.

رستم، قهرمان از پا افتاده‌ای است که باید با همت و اردهٔ خود برخیزد و امید نوشدارو از دیگران نداشته باشد.

مرگ انفرادی بر اثر عشق دو مورد و مرگ ناشی از یأس، پنج مورد در این مجموعه دیده می‌شود. در جدایی‌ها از مرگ انفرادی در اثر عشق، مرگ مفاجات، و شهادت سخن گفته شده است. او درخواست مرگ ناگهانی را نکوهش می‌کند و مردن را در زمانی که نیکی‌ها، بی‌ارزش و مغلوب شده‌اند، می‌ستاید. مرگ انفرادی بر اثر عشق، سه مورد، شهادت در راه وطن و عقیده، نه مورد، و مرگ ناگهانی یک مورد در این مجموعه وجود دارد.

در منظومهٔ آبی، سیاه، خاکستری از مرگ خودش که مرگ انفرادی در اثر عشق است، سخن می‌گوید..« آبی، خاکستری، سیاه» شعری نو قدمایی در قالب نیمایی، به‌غایت عاطفی، ساده، روان، آهنگین، و زبان حال پر درد و تمنای عاشقی است که معشوقش بر اثر کدورتی او را رها کرده و رفته است.» (شمس لنگرودی،۱۳۹۲، ج۳: ۱۳۹).

او که در درفش کاویان نگرشی اجتماعی نسبت به مرگ داشت، در این منظومه به سمت نگرش فردی، روی می‌آورد و از مرگ خود در نبود معشوق می‌گوید. شاعر همه‌چیز خود، حتی زندگی و مرگش را از محبوب می‌داند و در این راه که آن را تباه می‌داند، هستی خود را فدا می‌کند. «زندگی‌ام از تو و مرگم از توست»(همان:۶۲).

زندگی، رونق و شکوه عمر خود را به وجود عشق می‌داند. خود را بدون معشوق، ابرند، گردباد، برگ پاییزی، اشک درد، آه و خاکستر سرد رو به مرگ می‌داند.«چه کسی خواهد دید/ مردنم را بی تو؟/ بی تو مردم، مردم »(مصدق، ۱۳۹۱: ۷۸).

در این فکر است که خبر مرگش را چه کسی به محبوب می‌دهد و دوست دارد،

عکس‌العمل محبوب را بعد از شنیدن خبر مرگش، ببیند.« سرتکان دادن محبوب که عجب! / عاقبت مرد؟ گاه می‌اندیشم،/ خبر مرگ مرا با تو چه کس می-گوید؟ آن زمان که خبر مرگ مرا از کسی می‌شنوی، روی تو را کاشکی می‌دیدم» (همان:۷۸)

مرگ خود را به دلیل عشق او می‌داند: «چه کسی باور کرد/ جنگل جان مرا/ آتش عشق تو خاکستر کرد؟ »(همان: ۷۹).

مصدق در رهگذار باد هم، نگرشی اجتماعی و هم نگرشی فردی نسبت به مرگ دارد. یأس موجود در جامعهٔ آن روز بر اندیشهٔ او نسبت به مرگ، تأثیر گذاشته است. او بر شکست در راه مبارزه، افسوس می‌خورد. مردم را به مبارزه فرامی‌خواند؛ اما باید توسط فردی طلسم خود و اطرافیانش شکسته شود.

این منظومه سرشار از یأس فلسفی است. او به ناامیدی خود ایمان دارد. تلاش نکرده است که دنیا به کامش بگردد و به‌سوی مرگ خود می‌رود.

«اما،/ «شیون به هیچ کار نیامد/ و سوگواری، / در ماتم گلی که به گرداب برگذشت/ بیهوده »(همان: ۱۳۳).

حمید مصدق در منظومهٔ سال‌های صبوری، پنجاه‌وهفت مورد مرگ‌اندیشی به‌کاربرده است. او مرگ را به‌عنوان یک امر حتمی در زندگی پذیرفته است.

در نظر مصدق مرگ، وسیلهٔ آزمایش عشق است. خود را عاشقی پاک‌باز می‌داند و از معشوق می‌خواهد او

را با مرگ امتحان کند. «من پاک‌باز عاشقم/ از عاشقان تو/ با مرگم آزمای/ با مرگ اگر شیوهٔ تو آزمودنی است»(همان: ۳۸).

سال‌های صبوری، شامل دو بخش تغزلی و سیاسی است. در بخش چشمهٔ عشق، نگرشی فردی به مرگ دارد. از مرگ انفرادی در اثر عشق یا مرگی عادی و طبیعی سخن می‌گوید. مرگ را وسیلهٔ آزمایش عشق و در جایی عمر آدمی را قطره-ای در برابر اقیانوس می‌داند. در بخش دوم اشارات، نگرش او نسبت به مرگ، اجتماعی است. او از شهادت، مرگ طبیعی، مرگ به دلایل سیاسی و اجتماعی، مرگ به دلیل زیر پا گذاشته شدن ارزش‌ها و ... سخن می‌گوید. چون فضای جامعه پر تنش است، مرگ را می‌پذیرد.

در سال‌های صبوری از مرگ در راه عشق، مرگ طبیعی و عادی، مرگ عرفانی، مرگ در راه مسائل سیاسی و قدرت‌ها، شهادت و کشته شدن جوانان وطن سخن می‌گوید. مرگ عرفانی « دست از جان شستن و در ملک عدم نشستن» را توصیه می‌کند. مردن را بهتر از زندگی بدون معشوق می‌داند. از این جهت که مرگ در لحظات خوب زندگی سر می‌رسد، آن را پتک جانگدازی می‌داند و از این جهت که با مرگ انسان از هیچ‌چیز ترسی ندارد و

رها و آزاد است، مرگ را شیرین می‌داند. در شعری هم مرگ را جزئی از زندگی می‌داند که وحشتناک نیست و باید آن را پذیرفت. از نظر او نباید از مرگ ترسید؛ چون راه جنگجو بعد از مرگش ادامه دارد. در این مجموعه مرگ انفرادی ناشی از عشق هفت مورد، مرگ طبیعی چهار مورد، شهادت چهار مورد و کشتن به دلایل مختلف سه مورد وجود دارد.

در شیر سرخ از مرگ انفرادی، طبیعی و عادی، شهادت و مرگ در راه وطن، کشته شدن بی‌گناهان، برادرکشی، کشتن نفس(مرگ عرفانی) مرگ قلبی و روحی سخن گفته است. مرگ جوانان وطن باعث اندوه او می‌شود؛ اما با این وجود مرگ در راه وطن(شهادت) را ستوده و ارزشمند می‌داند و اگر هزار جان هم داشته باشد، فدای وطن می‌کند. از نظر او کسانی که با زشتی‌ها نبرد کرده و کشته می‌شوند، نامشان ماندگار است.

برادرکشی‌ها و فراموشی ارزش‌ها از نظر او ناپسند است. او مشتاق کشتن نفس خود است. می‌خواهد باد بوزد و خواب رفتگان را بیدار کند. مرگ طبیعی و شهادت هرکدام دو مورد و سایر مرگ‌ها هم هرکدام یک مورد در این مجموعه وجود دارند

در منظومۀ اول مصدق از اسطورۀ ملی کاوه برای تشویق مردم به مبارزۀ اجتماعی استفاده کرده است. در منظومۀ سوم اسطوره‌هایی مانند رستم و سهراب، رستم و شغاد، رستم و اسفندیار، سیاوش و افراسیاب، و فرهاد را به‌کاربرده است و زیر پا گذاشته شدن ارزش‌ها و رواج برادرکشی، پسرکشی و کشتن بی‌گناهان، مرگ به دلیل منیت و خودخواهی و مرگ عشق را به تصویر کشیده است. در جدایی‌ها با استفاده از اسطورۀ

کاوه ، مردم را به خیزش و حرکت وامیدارد. در شیر سرخ و سال‌های صبوری ،سیاوش که نماد بی‌گناهی و پاکی است، نشان‌دهندۀ این است که خون بی‌گناهان ثمر می‌دهد و نام نیک بعد از مرگ ماندگار است.

اسطوره‌های دینی مانند قابیل و هابیل و سلیمان در این مجموعه دیده می‌شود که قابیل و هابیل برادرکشی و تقابل بدی و نیکی را بیان می‌کند.در مجموعۀ شیر سرخ جدا شدن روح از بدن و به آسمان رفتن آن نشان این است که مرگ مربوط به بعد جسمانی است و روح بعد از مرگ، جسم به زندگی خود ادامه می‌دهد. او که در مجموعه‌های قبلی اشاره‌ای به جهان بعد از مرگ نداشت در این مجموعه، مردن را مانند جدا شدن برگی از شاخه می‌داند که در دریای نیستی می افتد که به نگرش خیامی نزدیک می‌شود.

عشق و مشتقات آن

عشق، واژه‌ای است که در سراسر مجموعه اشعار حمید مصدق، طنین‌انداز است. عشق یکی از مضامین مهم شعری است و از آنجا که از احساسات انسان سرچشمه می‌گیرد، عامل پیوند میان انسان‌هاست. حمید مصدق نیز شاعری است که این مضمون یکی از مضامین

اصلی شعر وی به شمارمی‌رود؛ اما عشق در شعر وی از ویژگی‌های خاصی برخوردار است. مصدق هم از لحاظ مضمون و هم از لحاظ زبان شاعری کلاسیک است؛ عشق به معشوق و عشق به مردم ، در شعر مصدق به یک‌میزان برجستگی دارند؛ مصدق شاعری است که عاشق جامعهٔ خویش بوده است.

عشق‌ورزی و عشق به زیبایی، ویژگی مشترک انسان‌هاست که از آغاز آفرینش تاکنون نه‌تنها جلوهٔ خود را از دست نداده، بلکه محبوب‌تر و تابناک‌تر نیز شده است. «از نظر افلاطون، عشق عبارت است از اشتیاق به دارا شدن خوبی برای همیشه» (مختاری،۱۳۷۷: ۶۸) افلاطون هدف عشق را نه زیبایی، بلکه بارور ساختن زیبایی می‌داند. ازآنجا که عشق از احساسات انسان سرچشمه می‌گیرد و شعر نیز در وهلهٔ اول عرصه‌ای برای جولان احساسات اجتماعی است، بنابراین، از همان آغاز یکی از مضامین اصلی شعر، عشق به شمار می‌رفته و بسیاری از شاعران بدان پرداخته‌اند، حمید مصدق، شاعر معاصر موفق ایران در این زمینه است. یکی از مضامینی که در شعر او برجستگی دارد، مفهوم «عشق» است. دکتر صنعتی می‌گوید: «حمید دوست داشت که از لحظات زندگی‌اش لذت ببرد، به‌جای اینکه برای مرگ خودش گریه کند... و چیزی که کمکش می‌کرد این کار را بکند، عشق به مردم بود» (ابو محبوب ،۱۳۸۷: ۴۰).

عشق در آثار حمید مصدق دارای ویژگی‌ها و خصوصیاتی است: عشق به معشوق تقریباً مضمون اصلی شعر اوست. ولی می‌توان گفت آنچه در شعر او قابل تأمل و بررسی است، در چهار حیطهٔ عشق به معشوق، عشق به طبیعت، عشق به مردم و زبان شعری وی می‌باشد.

عشق به طبیعت

عشق به طبیعت و طبیعت‌گرایی در شعر شاعران کلاسیک بسیار دیده می‌شود. شاعرانی که برای بیان هر مضمونی آگاه یا ناخودآگاه به سراغ طبیعت می‌رفتند و از آن برای مقصود خویش استفاده می‌کردند. در شعر معاصر هم گرایش به طبیعت دیده می‌شود.

مصدق هم شاعری طبیعت‌گراست و این توجه به طبیعت هم به شکل سمبولیک(معمولاً در اشعار اجتماعی او) و هم غیر سمبولیک، در اشعارش دیده می‌شود. « او «بهار» و «تابستان» را به‌عنوان نمادی برای آزادی از جور و ستم جامعه به کار می‌برد و با پیوند سیاست و طبیعت به حادثه اجتماعی، اهمیتی خارق‌العاده می‌دهد و آن را از محدودیت زمان و مکان می‌رهاند» (کریمی حکاک،۱۳۸۴ :۱۴۱).

«گذشت تابستان/ دگر بهار نیامد/ و شهر پریشیده/ ناامیدی/ بی بهاران ماند(مصدق،۱۳۹۱: ۳۵۶).

در جایی دیگر می‌گوید:

اکنون بهار نیست/تا برگ‌های سبز درختان نارون/ تن در نسیم نرم بهاری رها کنند/ تا ماهیان سرخ/ در برکه آبی شنا کنند(مصدق،۱۳۹۱ :۲۱۸).

و نیز در شیر سرخ می‌گوید:

«پاییز آغاز این سروده حزن‌انگیز/ تسلیم برگ در برابر بادی که می‌وزد»(همان:۶۴۳).

گفتنی است که او برای بیان تجربیات عشقی و توصیف معشوق نیز از عناصر طبیعت استفاده کرده است:

« تنها تویی/ مثل پرنده‌های بهاری در آفتاب مثل زلال قطرهٔ باران صبحیدم (مصدق، ۱۳۷۸: ۱۸۴).

عشق به مردم و اجتماع(گرایش‌های سیاسی- اجتماعی)

یکی از ویژگی‌های شعر معاصر گرایش به مضامین سیاسی- اجتماعی است که در ادبیات معاصر ایران نمود فراوان دارد. مصدق نسبت به مسائل اجتماع بی‌تفاوت نبوده است و می‌توان گفت از بین دو دست شاعر رمانتیسم معاصر، مصدق جزء شاعران رمانتیسم اجتماعی- انقلابی است. اشعار سیاسی- اجتماعی او سوز و گداز فراوانی داشته و تأثیرگذار است. ظلم و ستم و پرپر شدن جوانان وطن موضوعی است که شاعر از آن آزرده‌خاطر می‌شود و بسیار به آن می‌پردازد:

- میان همهمهٔ شهر/ چرا نمی‌شنوی شیون شهیدان را؟/ نعره‌های عصیان را... (مصدق،۱۳۹۱: ۳۴۱).

از این رهگذر عشق جمعی در شعر مصدق فراوان به چشم می‌خورد:

چگونه سرو کهن در میان باغ شکست/ چگونه خون به دل باغبان افتاد/ و باغ/ باغ. پر از گل در آن بهار/ چه شد؟ (همان: ۳۵۸).

درنتیجه، او آرمان‌شهری را ترسیم می‌کند که درد و غم و ناراحتی در آن نباشد. جامعه‌ای که چون دوران کودکی پر از صفا و صمیمیت و به دور از کینه و نیرنگ است:

بازکن پنجره را / من تو را خواهم برد/ به عروسی عروسک‌های کودک خواهر خویش/ که در آن مجلس جشن.../ صحبت از سادگی و کودکی است.../(همان:۶۶).

اشعار سیاسی- اجتماعی مصدق، مستقل و تأثیرگذار هستند؛ به‌طوری‌که در شعر او هر دو مضمون (عشق به معشوق و عشق به مردم و اجتماع) برجستگی دارد.

عشق به وطن و آزادی

یکی از شناسنده‌های زیر حوزهٔ فرهنگی که از ارزش‌ها به شمار می‌رود به‌کارگیری شناسندهٔ وطن در سرتاسر مجموعه شعری این شاعر بزرگ می‌باشد. همان‌طور که گفته

شد ، یکی از درون‌مایه‌های اصلی شعر مصدق، مسائل سیاسی- اجتماعی است . ترکیب این مضامین با عشق و احساس و تخلیل ، نوعی رمانتیسم اجتماعی را در شعر مصدق پدید آورده است. «موج اجتماعی – سیاسی دهۀ سی به حوزۀ شعر رمانتیک گام نهاد. اشعار سیاسی – عشقی با قالب‌های قدیمی و جدید با فقرنگاری های روشن‌فکران ساده‌انگار فراوان شد. شاعرانی چون شاملو، ابتهاج، مشیری ، حمید مصدق و سیمین بهبهانی از این گروه هستند». (تسلیمی،۱۳۸۸: ۳۳).

مصدق را باید یک شاعر ملی‌گرا به شمار آورد، شاعری که همواره دغدغۀ ایران و آزادی و آبادانی آن در اشعارش دیده می‌شود، او به نشانه انتقاد و اعتراض به نابسامانی کشور و تسلط دیو استبداد، با دریغ و حسرت از روزهایی یاد می‌کند که آزادی ، آرامش و سرزندگی در این کشور حاکم بود، کشوری که اکنون تنها دشتی سوخته و در حسرت باران است:

من از کدام دیار آمدم که هر باغش/ هزار چلچله را گور گشت و بی گل ماند/ گذشت تابستان دگر بهار نیامد

و شهر پریشیده بی بهاران ماند/ و دشت سوخته در انتظار باران ماند.(مصدق،۱۳۹۱: ۳۵۶).

شاعر همچنین از شهدای راه آزادی با حسرت و دریغ یاد می‌کند، مبارزاتی که در راه سرنگونی استبداد، تلاش بسیار کردند، اما اکنون که روز پیروزی است، در خاک خفته‌اند:

تمام مزرعه از خوشه‌های گندم پر/ و هیچ دست تمنا/ دریغ، سنبله‌ها را درو نخواهد کرد/ دروگران همه پیش از درو دروشده‌اند.(مصدق،۱۳۷۸: ۲۸۹).

واژگان مهم در بیان عشق

در شعر هر شاعری تعدادی کلمات وجود دارد که شاعر به دلایلی چون: محیط زندگی، تعلقات روحی و جامعه از آن‌ها بسیار استفاده می‌کند. در شعر حمید مصدق نیز این ویژگی وجود دارد. همان‌طور که گفته شد، عناصر طبیعت در شعر حمید مصدق، بسیار کاربرد دارد؛ در نتیجه واژگانی چون شب، آفتاب، دریا، رود، باران و...در شعر او بسیار تکرار شده‌اند، مثلاً از پنجره برای آگاهی دادن در جامعه، بهره جسته است:

«بازکن پنجره را/ من تو را خواهم برد، به سرود درخشان حیات.»(همان: ۶۱)

از این میان واژۀ « کودک» از واژگانی است که در شعر این شاعر بسامد بالایی دارد. در شعر حمید مصدق «کودک بیان وارستگی کامل از طریق معنا و صمیمت است؛ اما تا زمانی که انسان تحت تأثیر محیط قرار نگیرد»(ابو محبوب، ۱۳۸۷: ۱۸۰).

«منم آن کودک آرام/ تهی دل از غم ایام/ ز مهر افکنده سایه بر سرمن مام»(مصدق،۱۳۹۱: ۲۱).

یا می‌گوید:

«دریغ از کودکی/آن دوره آرامش و شادی/ دریغ از روزگار خوب آزادی/ سرآمد روزگار کودکی»(همان :۲۱).

از بررسی‌های صورت گرفته می‌توان گفت که معشوق حمید مصدق، جز موارد نادر، معشوقی جسمانی و زمینی است و اشاره آن به عشق عرفانی بسیار کم است. عشق حمید مصدق عشقی پاک و معنوی است و از این رهگذر شاعر بیشتر به ویژگی‌های معنوی معشوق توجه دارد.

عشق به مردم و ذکر دردهای جامعه در شعر وی دیده می‌شود. این اشعار در شعر حمید مصدق از تأثیر و استقلال زیادی برخوردار است. مصدق به زبان کلاسیک برای بیان دردهای عشق پایبندتر است و شعرش عرصهٔ به‌کارگیری لغات پرکاربرد ادبیات عاشقانهٔ کلاسیک است. او معشوق را در همان محیط شعری کلاسیک توصیف می‌کند، به‌طوری که گاهی تصویرسازی‌هایش تازگی ندارند.

عشق‌ورزیدن ویژگی خاص دنیای انسان‌هاست که از آغاز آفرینش تاکنون، با جلوه‌های رنگارنگ، نامکرر و دل‌نشین خود، رنج حیات را برای انسان تحمیل پذیر کرده است. عشق و زیبایی به‌عنوان یک احساس اجتماعی، همواره و همراه و مکمل یکدیگر بوده‌اند. در سروده‌های حمید مصدق،«عشق» یکی از دو مضمون اصلی در کنار «سیاست» است. «حمید مصدق با روحیاتی که داشت، همواره به عشق اهمیت می‌داد و این نکته در اشعارش نیز به‌خوبی بازتاب دارد. صنعتی می‌گوید:« حمید دوست داشت که از لحظات زندگی‌اش لذت ببرد، به‌جای اینکه برای مرگ خودش گریه کند و چیزی که کمکش می‌کرد ، این کار را بکند ، عشق بود. حمید عاشق بود، این عشق، به زندگی بود، به فرد خاصی بود، به شعر بود ». به قول محمد حقوقی، حمید ناخودآگاه عاشق بود» (ابومحبوب ،۱۳۸۷: ۴۱)، از سوی دیگر، عشق مصدق با غم ، حسرت ، دل‌تنگی و آرزو پیوندی عمیق دارد. و یادآور عاشقانه‌های شاعران رمانتیک، اشعاری چون « افسوس » (مصدق، ۱۳۹۱: ۴۱۵)، «بهارغربت » (همان :۴۴۴)، «امیر وفا» (همان : ۴۶۱) و... سروده‌هایی هستند که عشق ، غم و ناامیدی در آن‌ها موج می‌زند.

مهر و محبت

یکی از ارزش‌های بسیار مهم شعر مصدق، کم‌رنگ شدن مهر و محبت در جامعه است :« مدرن بودن، یافتن خود در محیطی است که به ما وعدهٔ ماجرا، قدرت، لذت، رشد، دگرگونی خود و جهان را می‌دهد و درعین‌حال، همهٔ چیزهایی را که داریم، همهٔ چیزهایی را که می‌دانیم، همهٔ چیزی که هستیم را در معرض نابودی قرار می‌دهد.... مدرنیته، ما را به ورطهٔ

فروپاشی و نوسازی دائمی، مبارزه و تناقض، ابهام و دل‌تنگی می‌افکند. مدرن بودن بخشی از جهانی است که در آن همان‌گونه که مارکس گفته است، «همه‌چیز دود می‌شود و به هوا می‌رود.»(کالینوس،۱۳۸۲ :۶۱).

ژان ژاک روسو معتقد است فساد از تمدن ناشی می‌شود. راه علاج و چاره‌ای که روسو برای مقابله با فساد و انحراف در جوامع پیشنهاد می‌کند«عبارت معروف بازگشت به طبیعت است، بازگشت به آن چیزی که آن را «حالت اجتماعی اولیه» می‌نامد»(فورست، ۱۳۸۱: ۵۵)، در شعر حمید مصدق نیز حسرت نابودی ارزش‌های انسانی و دعوت به احیای ارزش‌ها را می‌توان دید. یکی از این ارزش‌ها که مصدق بسیار بر آن تأکید دارد و از کم‌رنگ شدن آن در جامعه امروز شکایت می‌کند، مهر و محبت است. واژۀ« مهر » و « مهربانی » در سروده‌های مصدق بسامد بالایی دارد. این مهربانی، گاه جنبۀ شخصی دارد مانند مواردی که شاعر از معشوقِ در گذشته مهربان و اکنون نامهربانِ خود گله می‌کند:

« تو مهربان بودی/ آغاز ماجرا، اما/ تو ای برازنده بر این ز مهر تو محروم نظر توانی کرد؟»(مصدق ،۱۳۹۱: ۲۸۹) گاه نیز شاعر از دل‌تنگی‌اش برای عزیزی سخن می‌گوید که برایش نماد صداقت و مهربانی و معصومیت بوده و دیگر حضور ندارد:

« دلم برای کسی تنگ است/ که آفتاب صداقت را به مهربانی گل‌های با. آورد/ دلم برای کسی تنگ است/ که همچو کودک معصومی دلش برای دلم می‌سوخت/ و مهربانی را نثار می‌کرد» (مصدق،۱۳۹۱: ۳۱۱). گاه نیز این حسرت، رنگ اجتماعی‌تر به خود می‌گیرد و همراه با اعتراض به دنیای امروز و واژگونی ارزش‌های چون مهربانی و دوستی، اعتماد، تفاهم، مردانگی، عشق و... است. دنیایی که در آن کینه، بی‌اعتمادی و نیرنگ حکومت می‌کند:

«سخن از مهر من و جور تو نیست/ سخن از متلاشی شدن دوستی است/ و عبث بودن پندار سرورآور مهر»(همان : ۸۱).

یا در دفتر شعری ازجدایی ها می‌گوید :

« ای داد/ دیگر به اعتماد که باید بود؟/ دیوار اعتماد فروریخت» (مصدق ،۱۳۱۸: ۸۹).

در شعر مصدق این دریغ و حسرت با ناامیدی پیوند می‌خورد، چرا که شاعر امیدی به تحقق دوبارۀ ارزش‌ها در دنیای امروز ندارد که در رهگذر باد می‌گوید:

«دیگر به آن تفاهم مطلق، هرگز نمی‌رسیم.../ دیگر شکوفه‌های عشق و شهامت را/ از شاخسار شوق نمی‌چینیم» (مصدق ،۱۳۱۸: ۱۲۴).

مدرنیسم و تقابل با ارزش‌ها

زمینه‌های نابودی ارزش‌ها را تا حد زیادی باید در ویژگی‌های مدرنیسم و تقابل آن

باسنت‌ها و گرفتاری بشر در عصر هیاهو، آهن و سرعت جستجو کرد. « در رمانتیسم، بازگشت به گذشته و احیای سنت‌ها و ارزش‌ها و انتقاد و عصیان علیه نظام سرمایه‌داری و جامعهٔ صنعتی مدرن را می‌توان دید. در آثار برخی نویسندگان و شاعران رمانتیسم، مانند گِسز،آنچه بیش از همه جلب توجه می‌کرد، عشق به طبیعت و زندگی چوپانی و آرزوی سعادت رؤیایی و جست‌وجوی زیبایی در این زندگی بدوی و چوپانی بود» (سیدحسینی، ۱۳۸۱ج۱ : ۱۱۳).

در شعر مدرنیسم و زندگی مصدق نیز اعتراض به دنیای جدید و اجتماع امروز، آرزوی بازگشت به دوران نخستین بشر به‌وفور دیده می‌شود:

«اگر زمانه به این‌گونه/ پیشرفت این است،/ مرا به رجعت تا غار/ مسکن اجداد مدد کنید» (مصدق ،۱۳۹۱: ۳۲۶).

زندگی ماشینی، یار و غمخواری برای انسان باقی نگذاشته است؛ در نتیجه شاعر به حال فرهاد و مجنون که گرفتار عصر سرعت و آهن نبودند و در عصر یگانگی انسان با طبیعت می‌زیستند، حسرت می‌خورد و در شیر سرخ می‌گوید:

«مجنون برای خویش بیابان داشت/ و می‌گذاشت/ با جملهٔ وحوش/ راز دل خویش در میان/ فرهاد با ضربه‌های تیشه/ اندوه عشق را با کوه می‌سرود./ امروز در شهر و در بیابان/ طومار و جاده‌هاست/ انبوه زار و سرعت و آهن/ و نیست با هیچ‌کس، توان شنیدن» (مصدق، ۱۳۷۶: ۳۸۸).

اختیار گرایی در شعر مصدق

اختیارگرایی مفهوم متقابل جبرگرایی یا اعتقاد به تقدیر و سرنوشت است. تقدیر به معنای سرنوشت، قضا و قدر، جبر و امثالهم است. منظور از جبر و تقدیر تحقق تخلف‌ناپذیر و از پیش تعیین شده حوادث، افعال و آیندهٔ انسان‌ها بر اثر قوانین ضروری و گریزناپذیر علت و معلول حاکم بر جهان هستی، یا مطابق اراده مسبوق و تغییرناپذیر خداوند است. تقدیرگرایی اعتقاد و باوری است مذهبی و فرهنگی که بنا بدان فرد تقدیرگرا، کلیه امور و همه پدیده‌ها را در زندگی خویش به کارکرد نیروها و عوامل ماورا الطبیعه نسبت می‌دهد و این نیروها را در همهٔ اوضاع و احوال ناظر بر افعال و کردار خود می‌داند. لذا منظور از اختیارگرایی اعتقاد به قدرت اختیار و انتخاب انسان در همه ابعاد زندگی خویش است. به‌طوری که او با قدرت انتخاب و اختیار خویش، مسیر زندگی و آیندهٔ خود را تعیین کند. در هر انسانی رگه‌هایی از اعتقاد به تقدیرگرایی و اختیارگرایی وجود دارد اما یکی متمایل به تقدیرگرایی است و دیگری متمایل به اختیارگرایی که این تمایل به طرفین متأثر از فرهنگ و مذهب حاکم بر جامعه و بر خود فرد است. حمید مصدق به‌عنوان شاعری متعهد

و آگاه به اوضاع جامعه خویش شاعری اختیارگراست که هیچ اعتقادی به جبر و تقدیر ندارد و تا آنجا که برایش امکان داشته باشد سعی می‌کند جبرها را بشکند. «مصدق همواره از ایده‌آل‌هایش سخن می‌گوید؛ ایده‌آل‌های اجتماعی و انسانی و ... و به همین دلیل خاطره و آرزو در شعر او زیاد نمایان است.

او نمی‌خواهد بر واقعیت‌ها سر فرود آورد؛ بنابراین می‌ستیزد تا واقعیت‌ها را بر اساس ایده‌آل‌ها صورت دهد. خاطره، آرزو و ستیز، سه عنصر و خمیرمایهٔ اساسی در سازمان دادن به نظام احساسی و فکری مصدق است.» (ابومحبوب،۱۳۸۷: ۱۰).

وی همواره تلاش دارد تا با یأسی که به جانش هجوم می‌برد ستیزه کند و تسلیمش نشود و نمی‌شود. «شعر وی همیشه، شعر «دعوت» است دعوت به برخاستن، دعوت به تغییر دادن، دعوت به تسلیم نبودن و اسیر نشدن.» (همان: ۱۱).

اگر وی به تقدیر معتقد بود هرگز نمی‌توانست مردم را به اتحاد و مبارزه علیه ظلم و استبداد دعوت کند؛در حالی که همان‌گونه که ذکر گردید شعر وی «دعوت» است و او رسالت و تعهد اجتماعی خویش را در دعوت مردم به قیام و برخاستن علیه ظلم و استبداد می‌داند و در پی گشودن پنجره‌ای بر افق بینش و آگاهی مردم است به‌سوی آزادی و آزادی‌خواهی؛ در حالی که شاعر تقدیرگرا یوغ استبداد و استعمار را بر گردهٔ خود و جامعه‌اش امری تقدیری و جبری خواهد دانست. وی معتقد به قدرت اختیار و انتخاب تک‌تک افراد جامعهٔ خویش است و به همین دلیل، فرد فرد آن‌ها را به قیام دعوت می‌کند و می‌گوید:«من اگر برخیزم، تو اگر برخیزی، همه برمی‌خیزند.» وی به آن دسته از مبارزان و آزادیخواهان که روحیهٔ خود را باخته و منتظر آمدن ناجی آسمانی یا وقوع معجزه برای رسیدن به آزادی هستند، می‌گوید:

«همتی هست اگر/ با من و توست/ تا در این خشک کویر/ از دل سنگ برآریم آبی/ کسی از غیب نخواهد آمد/ در من و توست اگر مردی هست/ با توام، ای دلبند./ سوی ابری که نخواهد آمد/ نخواهد بارید/ چشم امید مبند» (مصدق،۱۳۹۱: ۴۸۸).

در شعر زیر نیز مردم را دعوت به مبارزه و قیام و اتحاد می‌نماید:

«اگر صد لشکر از دیو و ددان اژدهاک بدکنش/ با حیله و ترفند/ به قصد ما کمین سازند/ من و تو ما اگر گردند/ بنیادش براندازند» (همان:۳۹).

شعر فوق نیز اعتقاد و ایمان شاعر به قدرت اختیار و انتخاب مردم را نشان می‌دهد که اگر متحد گردند می‌توانند صد لشکر گران استبداد و استعمار را شکست دهند.

فرهنگ شهید، شهادت و جبهه

حمید مصدق را می‌توان از شاعران برجسته‌ای دانست که پس از انقلاب اشعاری هرچند

کم توفیق درباره جنگ تحمیلی سرود. وی پس از انقلاب،گذشته از تعهد ملی و اجتماعی و سیاسی که از آغاز تا پایان زندگی هنری در شعرش دیده می‌شود هنگامی که به جنگ ایران و عراق می‌نگرد، قطعهٔ «یادنامه شهیدان» را امیدوارانه می‌سراید و می‌گوید:

«رنج بسیار برده‌ایم از جنگ/ رنج‌ها بی‌ثمر نمی‌گردند/ می‌رسد روزهای بهروزی/ دیگر از این بتر نمی‌گردند/

داغ بسیار هست بر دل‌ها/ داغ‌ها بیشتر نمی‌گردند/ می‌رسد روزهای پر شوری/ شورهایی که شر نمی‌گردند/ لیکن افسوس کاین شهیدانند/ رفتگانی که برنمی‌گردند» (مصدق: ۱۳۹۱: ۵۸۸).

با این حال باید گفت که مصدق در این زمینه هرگز نتوانست مانند گذشته موفق باشد؛ پس به ناچار عرصه را برای شاعران نورسیده‌ای چون قیصر امین‌پور، سیدحسن حسینی و ... (شاعرانی که شعر جنگ و مقاومت با نام آنان پیوند خورده است) خالی کرد و با وجود تلاش برای قرار گرفتن در مسیر تاریخ، عملاً در سال‌های پس از انقلاب، تبدیل به شاعری حاشیه‌ای شد که باید شهرتش را مدیون سروده‌های قبل از انقلاب خود بداند. وی وقتی به مزار شهیدی می‌رود، این چنین با خود زمزمه می‌کند:

سوی مزار تو می‌آیم/ ای شهید جوان/ عزیز گشتهٔ من/ مهربان‌ترین یاران/ مزار تو چه غریبانه بود/ در برهوت/ تو و سکوت؟/ من از این سکوت تو/ مبهوت/ شهیدی بی کفن، افسانه را مکرر کرد، حماسه بود/ نه افسانه شبانه خواب/ گلی که پنجه بی‌رحم باد پرپر کرد/ غمین و سر به گریبان/ شکسته دل، مغموم/ من از مزار تو می‌آیم/ ای غریب شهید/ من از مزار تو می‌آیم/ ای من مظلوم» (همان:۳۵۴).

تأثیر مسائل اجتماعی بر سطح ادبی

آرایهٔ تکرار

یکی از مهم‌ترین مصادیق روش تکرار، که باعث افزایش موسیقایی زبان شاعر و القای معنی مورد نظر وی به خواننده می‌شود، تکرار صامت و مصوت در سطح مصراع یا بیت می‌باشد که مصدق از این طریق توانسته پیوند جدانشدنی بین الفاظ و معنی به وجود آورد:

«شبی آرام چون دریای بی‌جنبش/ سکون ساکت سنگین سرد شب/ مرا در قعر این گرداب بی‌پایاب می‌گیرد.

دو چشم خسته‌ام را خواب می‌گیرد.» (مصدق،۱۳۹۱: ۱۹).

در مصراع دوم صامت «س» چهار بار تکرار شده است و این تکرار علاوه بر افزودن بر موسیقی بیرونی شعر، فضای حاکم بر بیت را که سردی و سکوت شب است بر ذهن خواننده القا می‌کند، و نیز تکرار مصوت بلند «آ» در تمام بند، ضمن افزودن بر موسیقی بیرونی شعر،

آه و حسرت شاعر را در ذهن مخاطب مجسم می‌کند.

«شفاعت کن/ به پیش خشم/ این خشم خروشانم که در چشم است/ به پیش قلّهٔ آتشفشان درد شفاعت کن/ (همان: ۳۹۳).

در این بند، تکرار صامت «گ» و «ش» القا کنندهٔ شدت خشم شاعر بر ذهن مخاطب است.

«آن شب/ در شهر شاعرانهٔ شیراز/ در شهر شعر،/ شور،/ شراب و شکوه عشق/ بر شانه‌های خسته‌ام، آیا کدام دست/ بنهاد کوه عشق» (همان:۶۰).

تکرار در سطح واژه (تکرار واژگانی):تکرار در سطح واژگان «از قوی‌ترین عوامل تأثیر است و بهترین وسیله‌ای است که عقیده یا فکری را به کسی القا می‌کند» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۴: ۹۹).

و بی‌تردید «آن چیزی که موجب انسجام و مانع گسستگی ساختار کلی شعر مصدق می‌شود،این نکته است که اغلب در آغاز بندها، عبارات و واژگانی تکرار می‌شود که هستهٔ مرکزی شعر است و از این طریق در شعر همبستگی به وجود می‌آورد.» (یاسینی، ۱۳۸۸: ۳۲۱).

«وای باران باران/ شیشهٔ پنجره را باران شست/ از دل من اما/ چه کسی نقش تو را خواهد شست/ وای، باران باران/ پرمرغان نگاهم را شست.» (مصدق، ۱۳۹۱ :۶۰).

در این بند، واژهٔ باران پنج باران تکرار گردیده و به نوعی هستهٔ اصلی شعر نیز می‌باشد؛ لذا تکرار پنج بارهٔ واژه باران علاوه بر افزودن به موسیقی بیرونی شعر، باعث القای معنی مورد نظر شاعر، یعنی عشق و دوستداری به مخاطب می‌گردد.

تکرار عبارت، مصراع یا بیت:

از ویژگی‌های سبکی شعر حمید مصدق تکرار به شکل گروه کلمات است. منظور از گروه، آن واحد زبانی است که از یک واژه یا بیش‌تر ساخته شده و نقش واحدی را در جمله داراست:

به‌سوی خصم روی آرید/ به‌سوی فتح و پیروزی/ به‌سوی روز بهروزی» (مصدق، ۱۳۹۱: ۴۵).

در این شعر «به‌سوی » در سطح گروه قیدی تکرار شده است.

تشبیه

«تشبیه، هسته اصلی و مرکزی اغلب خیال‌های شاعرانه است. صورت‌های گوناگون خیال و نیز انواع تشبیه،

مایه گرفته از همان شباهتی است که نیروی تخیل شاعر میان اشیا کشف می‌کند و در

صور مختلف به بیان درمی‌آورد.» (پورنامداریان،۱۳۸۱: ۱۸۱).

پورنامداریان تشبیه را در صورت فشرده و گسترده خلاصه می‌کند. پربسامدترین عنصر خیال به کار رفته در دیوان حمید مصدق تشبیه است و در این میان، تشبیه فشرده بیشترین سهم را دارد.

«اجاق آرزوها کور/ چراغ عمرمان بی‌نور» (مصدق،۱۳۹۱: ۳۱).

تشبیه گسترده از نظر بسامد بعد از تشبیه فشرده، دومین عنصر پرتکرار شعری مصدق می‌باشد که در زیر به نمونه‌هایی از آن اشاره می‌گردد:

«نگاه کاوه چون عقابی بی‌کران دور را پیمود» (مصدق، ۱۳۹۱: ۴۲)

«گیسوان تو پریشان‌تر از اندیشهٔ من/ گیسوان تو، شب بی‌پایان/ جنگل عطرآلود/ شکن گیسوی تو موج دریای خیال» (همان: ۴۵).

تشبیهات گستردهٔ مصدق، تشبیهاتی نو و بکر و خیال انگیزند و نیز ساده و روان و بسیار لطیف‌اند که هیچ‌گونه ابهام و تعقید در آن‌ها دیده نمی‌شود.

استعاره

قوی‌ترین عنصر در ساختمان شعر غنایی و عاشقانه، استعاره است. زبانی که می‌تواند عواطف و احساسات دقیق و نرم را، دور از جریانات عادی گفتار و دور از منطق معمولی سخن، بیان کند. امروزه عنصر عمومی و اصلی تمام شعرهای عاشقانه و تغزلی را جز در مواردی که وصف مطرح است. استعاره تشکیل می‌دهد.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۲: ۳۸۷).

استعاره از نظر کاربرد در مرتبهٔ سوم صور خیال مصدق قرارگرفته است. استعاره‌های مصدق مانند بیشتر تشبیهات وی ساده، سلیس، روان، زود فهم و بی‌ابهام و معمولاً همان استعاره‌های پرکاربرد و مبتذلی‌اند که سایر شعرا نیز از آن‌ها به‌وفور استفاده کرده‌اند جز در مواردی اندک مانند استعاره مرغ آهنین یا گهوارهٔ فلزی که به ترتیب استعاره از هواپیما و کشتی-اند. در زیر به چند نمونه از استعاره‌های وی اشاره می‌گردد:

«گهوارهٔ فلزی دریاها/ می‌برد این مسافر غمگین خسته را »(مصدق، ۱۳۹۱: ۱۵۷).

«آن مرغ آهنین/ درهم شکافت سینهٔ شب/ با غرشی شگرف مرا می‌برد» (همان: ۱۶۲).

تشخیص و استعاره مکنیه

استعاره مکنیه مشبهی است که به همراه یکی از اجزا یا ویژگی‌های مشبه‌به می‌آید این ویژگی وجه شبه یا یکی از وجه شبه‌های بین مشبه و مشبه‌به است. استعارهٔ مکنیه‌ای که مشبه‌به آن «انسان» باشد، «تشخیص» یا «انسان‌انگاری» نامیده می‌شود. زیبایی استعارهٔ مکنیه در گرو جزئی است که از مشبه‌به انتخاب و به همراه مشبه ذکر می‌شود. استعارهٔ مکنیه از استعارهٔ مصرحه و تشبیه، بلیغ‌تر و مؤثرتر است؛ زیرا ذهن برای فهم آن به‌دقت،

تأمل و تلاش بیشتری نیاز دارد. استعاره‌های مکنیه مصدق غالباً تازه، بکر و خیال انگیزند و در بیشتر موارد نیز به‌صورت تشخیص (انسان‌انگاری) نمود یافته‌اند. تشخیص از نظر کاربرد شعری در دیوان مصدق در جایگاه دوم قرار می‌گیرد. در این مبحث به ذکر چند مثال از استعاره‌های مکنیه وی که در غالب موارد تشخیص می‌باشند؛می‌پردازیم:

« شب تیره سفر می‌کرد/ جهان از خواب برمی‌خاست/ و خورشید جهان‌افروز شکوهش می‌شکست آنگه خموشی شبانگاه دژم رفتار» (مصدق،۱۳۹۱: ۴۸).

«زمین را بوسه زد لب‌های مهر آسمان آرا جهان آرزو می‌خندید میان شعله‌های خورشید» (همان: ۴).

حمید مصدق در مطلع بیشتر منظومه‌های خود، توصیف‌هایی زیبا، دل‌نشین و بکر از طبیعت دارد که عامل گیرایی و شیوایی این توصیفات، استفاده از استعارهٔ مکینه و تشخیص است. مصدق برعکس تشبیهات و خاصه استعاره‌هایش در تشخیص، بسیار موفق است و توانسته است با استفاده از تشخیص، توصیفات زیبایی از پدیده‌های طبیعی و نیز جامعهٔ عصر خویش ارائه دهد. در کل، وی بیشتر به تشبیه متمایل است تا استعاره و در واقع مبنای شعر خود را بر اساس تداعی قیاسی (تشبیه) نهاده است و سادگی زبان شعری وی نیز تا حدودی به همین قیاس‌های دوطرفه (تشبیه) وابسته است.

کنایه و اصطلاحات عامیانه

یکی از عواملی که زبان شعری حمید مصدق را ساده و روان‌کرده، عامیانه گرایی اوست. این عمل از طریق کاربرد اصطلاحات عامیانه، ضرب‌المثل‌های عادی و روزمره، کنایات عامیانه و کلمات روزمره و عادی مردم معمولی جامعه انجام یافته است و ضمن ساده نمودن شعر وی، باعث عامیانه گرا کردن آن به‌ویژه در مجموعه‌های آخرین وی شده است. در واقع از دلایل پرمخاطب و پرفروش بودن مجموعه‌های شعری وی یکی همین عامیانه‌گرایی اوست:

«گیرم که آب رفته به جوی بازآید/ با آبروی رفته/ چه باید کرد؟ »(مصدق، ۱۳۹۱: ۱۳۹).

اشاره به ضرب‌المثل معروف «آب رفته به جوی بازنگردد» دارد که در آن، آب مجازاً به معنی آبروست؛ اما مصدق در شعر خویش، در مصراع اول آب را در معنی حقیقی آورده و چنین می‌گوید که فرض کنیم آب به جوی بازگردد یا رونق سابق به سرزمین ما بازگردد با آبروی رفته چه کار کنیم؛ زیرا که آن هرگز بازنمی‌گردد. در واقع اشاره‌ای به شکست مبارزات ملی به رهبری دکتر مصدق دارد.

«از این هیاکل ترس آفرین چه می‌ترسی؟/ مترسکان سرِ خرمنند و با بادی/ چو بید

می‌لرزند» (همان: ۳۴).
اشاره به ضرب‌المثل «با بادی چو بید لرزیدن» است.

۳- نتیجه گیری

حمید مصدق شاعری است که هم در شعر نو و هم در غزل به‌عنوان قالبی سنتی و کلاسیک طبع‌آزمایی کرده است؛لیکن وی بهترین شعرهای خویش را در قالب شعر نو سروده است. دو مضمون غالب اشعار وی «عشق و سیاست» است که به‌صورت موازی و همراه هم بیشتر منظومه‌های شعری مصدق را به وجود آورده‌اند.

در این پژوهش سیمای جامعه در آثار حمید مصدق با استفاده از نظریهٔ لوسین گلدمن، جامعه‌شناس ادبی، مورد بررسی قرارگرفته است و مشخص شد که سیمای جامعه را متناسب با دورهٔ مورد بحث ، به تصویر کشیده است، در آثار این شاعر ، چهار نهاد سیاسی، فرهنگی ، اجتماعی و اقتصادی مورد بررسی قرار گرفته است. که طی آن نهاد فرهنگی و مفاهیم مربوط به آن و ویژگی شخصیتی ، هویتی و مستقل شاعر (خود) با شناسنده‌هایی چون عشق و عاشق از بالاترین بسامد این نهاد برخورداراست.

در حوزهٔ فرهنگ اینکه استفاده شاعر از شخصیت‌های اسطوره‌ای و حماسه که به‌کاربرده است، خود می‌تواند نشان‌دهندهٔ مبارزه با ستم و ستمگران و استبداد ستیزان باشد. مهم‌ترین شخصیت‌ها اسفندیار، سهراب، سیاوش، بیژن و کاوه است.

در دیوان مصدق به تقابل عقل و عشق یا تقدیرگرایی اشاره‌ای نگردیده است؛زیرا که وی شاعری اختیارگراست که هیچ اعتقادی به جبر و تقدیر ندارد و تا آنجا که برایش امکان داشته باشد، سعی می‌کند تا جبرها را بشکند.

مصدق شاعری ملی‌گرا و آرمان‌گراست که به‌هیچ‌وجه شرایط سیاسی- اجتماعی حاکم بر جامعه عصر خویش را نمی‌پذیرد و در آرزوی ایجاد جامعه‌ای آرمانی است و به همین دلیل بر واقعیت‌ها سر فرود نمی‌آورد و با آن‌ها می‌ستیزد تا واقعیت‌ها را بر اساس ایده‌آل‌ها صورت دهد و همین عامل باعث می‌شود تا خاطره، آرزو و ستیز از عناصر اصلی تشکیل‌دهندهٔ شعر وی باشد؛ از طرفی وی شاعر درد و غم و اندوه عشق نیز هست و بیشتر در گذشته سیر می‌کند چه در مضامین سیاسی- اجتماعی و چه در عشق؛ به‌طوری‌که یکی از تم‌های اصلی شعر وی نوستالوژی است. طبیعت‌گرایی در شعر شاعر به مفهوم ساده و ابتدایی، یعنی توصیف زیبایی‌های طبیعت و عناصر و پدیده‌های آن همچون کوه و دشت و جنگل و رودخانه است . طبیعت‌گرایی در شعر حمید مصدق بیشتر به خاطر دل‌زدگی از محیط شهر یا همان دل‌زدگی از عصر صنعت و مدرنیته است.

نگاه مصدق به عشق، کنشگر و فعال می‌باشد، به‌طوری که او عناصر فعال و کنشگر اساطیر عشق را

برمی‌گزیند و به ستایش و تمجید آن‌ها می‌پردازد. معشوق شاعر جز در مواردی نادر، معشوقی زمینی و جسمانی است و بیشتر به ویژگی‌های معنوی معشوق زمینی توجه دارد نه ویژگی‌های جسمانی او. مصدق شاعری آرمان‌گرا و معترض است و به عبارتی شعر وی شعر دعوت است، دعوت به قیام، دعوت به تسلیم نشدن؛ شعری وی، شعر فریاد است،فریاد آزادی‌خواهی و ظلم‌ستیزی؛ بنابراین آرایه‌های لفظی و تصاویر شعری در شعر وی کمتر به چشم می‌خورد یا به عبارتی وی شاعری کم تصویر است.

منابع

۱- ابومحبوب، احمد (۱۳۸۷)، **در های و هوی باد**، تهران: ثالث.

۲- تسلیمی، علی،(۱۳۸۸)، «تحلیل سه قطره خون با رویکرد جامعه‌شناسی ساختگرا». **مجلهٔ ادب پژوهی** ، ش۷، صص ۱۷۱-۱۸۸.

۳- زرقانی، سیدمهدی،(۱۳۸۳)، **چشم‌انداز شعر معاصر ایران**، تهران: نشر ثالث. سید حسینی، رضا، (۱۳۸۷) **مکتب‌های ادبی**، تهران: نگاه.

۴- شفیعی کدکنی، محمدرضا(۱۳۸۴)، **موسیقی شعر**، چاپ هشتم، تهران: آگه.

۵- شهروئی، سعید، (۱۳۹۱)، «توجه به شگردهای اختتام کلام: از ویژگی‌های برجسته شعر حمید مصدق»، **سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی**، ش ۱۸، صص ۲۱۵- ۲۳۴.

۶- عسگری حسنکلو، عسگر، (۱۳۸۶)، «سیر نظریه‌های نقد جامعه‌شناسی ادبیات»، **مجلهٔ ادب پژوهی**، ش۴، صص۴۳-۶۴.

۷- عمونیا سفاکوش، راضیه،(۱۳۹۱)، **تحلیل درون‌مایه‌های اشعار حمید مصدق**، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشکده علوم انسانی دانشگاه مازندران.

۸- فخری طباطبایی، ناصر (۱۳۹۵)، «بازتاب دیدگاه‌های جامعه‌شناسانه در شعر محمدرضا شفیعی کدکنی و حمید مصدق»، **فصلنامه مطالعات ادبیات**، عرفان و فلسفه، ش۴، صص ۱۹۱- ۲۰۳.

۹- فورست ،لیلیان (۱۳۸۱)، **رمانتیسم**، ترجمه: مسعود جعفری ، تهران: نشر مرکز.

کالینوس ، آلکس، (۱۳۸۲)، **نقد بست مدرنیسم**. ترجمه: اعظم فرهادی،مشهد: نشرنیکا.

۱۰- گلدمن، لوسین(۱۳۷۶)، **جامعه، فرهنگ، ادبیات**، ترجمهٔ محمدجعفر پوینده، تهران: نشر چشمه.

۱۱- محمدی، راحیل، (۱۳۹۱)، **رمانتیسم در اشعار حمید مصدق،** پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشکده زبان و ادبیات فارسی دانشگاه مازندران.
۱۲- مختاری، محمد (۱۳۷۷)، **هفتادسال عاشقانه‌ها،** تهران: تیراژه.
۱۳- مدرسی، فاطمه، (۱۳۸۸)، «قاعده افزایی در شعر مصدق»، **نشریه دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید باهنر کرمان،** شمارهٔ ۲۶ ،صص ۲۹۹-۳۲۶.
۱۴- مصدق، حمید(۱۳۷۸)، **تا رهایی، منظومه‌ها و شعرها،** تهران: زریاب.
۱۵- مصدق، حمید(۱۳۷۸)، **مجموعه اشعار،** تصحیح محمد فتحی، تهران: زریاب.
۱۶- مصطفوی، ندالسادات، (۱۳۸۸)، **بررسی ساختار زبان شعر حمید مصدق،** پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه کاشان.
۱۷- نظری، نجمه، (۱۳۸۹)، « بررسی نوستالژی در شعر حمیدمصدق»، **فصلنامهٔ زبان و ادب پارسی،** ش ۴۶، صص۱- ۱۸.

فصل‌نامه‌ی علمی زبان و ادبیات فارسی
دانشگاه آزاد اسلامی واحد فسا
س ۱۴، ش ۱ (پیاپی ۳۳)، بهار ۱۴۰۲
شاپا: ۸۴۵۷-۲۲۵۱ صص: ۷۶-۵۵

شوریده به روایت شعر
بررسی ساختار زبانی و هنری در شعر شوریده شیرازی

دکتر مرتضی جعفری
استادیار گروه زبان و ادبیّات فارسی، واحد شیراز، دانشگاه آزاد اسلامی، شیراز، ایران

چکیده

زبان شوریده، زادهٔ اندیشه شاعرانه، هنری، سنجیده و سیّال اوست که در لایه‌های گوناگون معانی نهفته است. بررسی کیفیت‌های زبانی و بیانی شوریده که عناصر سبکی او را می‌سازند، ما را به مختصات سبکی شوریده نزدیک می‌سازد. در حوزه خلاقیت هنری شوریده، آگاهی از آن‌چه که شوریده در قالب اشعار خویش به خواننده انتقال می‌دهد و نیز آشنایی با ابزار هنری و یا مصادیقی که از آن برای انتقال این پیام یا مفهوم بهره می‌جوید، موجب اشراف بر جهان‌بینی شوریده و نیز مقوله زبان‌شناسی وی خواهد شد . این امر با توجه به خلاقیت فکری و معنایی، هنری و زبان آفرینی او در اشعارش قابل بحث و بررسی است. درآمیختن این سه ویژگی در ساختار شعر شوریده، موجب پدیداری اشعاری ناب در تلفیق با اندیشه‌های ظریف و حکیمانه شده است. در این پژوهش کوشیده شده تا از این منظر، به ویژگی های هنری شعر شوریده همچون تاکید بر گفتگو، بهره مندی از اصطلاحات زبان شیرازی، بهره گیری از اصطلاحات کم کاربرد و تکرار و ... پرداخته شود.

واژگان کلیدی: شوریده شیرازی، نبوغ فکری و معنایی، نبوغ هنری ، زبان آفرینی

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۱/۰۸/۱۶
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۱/۱۲/۲۴

Email: moetezagafari4@gmail.com

۱- مقدمه

انطباق محمدتقی، شاعر نابینای شیرازی، متخلص به شوریده، در اواخر قرن سیزدهم و نیمه اول قرن چهاردهم هجری در شیراز زاده شد. بنابر آنچه شوریده در زمان حیات خود، به مؤلف فارسنامه ناصری نوشته، در ذیحجه ۱۲۷۴ در شیراز در محله دروازه کازرون در خانواده متوسطی به‌دنیا آمد (حسینی فسایی، ۱۳۶۷، ج ۲: ۱۰۷۸)، ولی برخی تولد وی را در ۱۲۷۳ (دیوان‌بیگی، ۱۳۶۶، ج ۲: ۸۷۷) یا ۱۲۸۰ (حکمت، ۱۳۰۵: ۳۵۶؛ معلم حبیب‌آبادی، ۱۳۶۴، ج ۶: ۲۰۷۷) دانسته‌اند. شوریده ماده تاریخ تولد خود را در هزار و سیصد و بیست و هفت هجری در قطعه‌ای منظوم نموده است.

شوریده در هفت‌سالگی به بیماری آبله مبتلا و نابینا شد: «و آنچه در معالجه کوشیدند مفید نیفتاده، هردو جهان بینش را آبله پوشید. در هشت‌سالگی شروع به‌تحصیل مقدمات کمالیه و مبتدئات ادبیه نمود و به‌واسطهٔ فطانت فطری وجودت جبلی، در همان طفولیت گاهی اشعاری می‌سرود؛ از این جهت تخلص خود را شوریده قرار داد و نیز به‌حفظ کردن اشعار شعرای متقدمین مجد بوده؛ چنان‌که غالب قصاید و غزلیات را که حاضر ذهن داشت، به‌مناسبت موقع می‌خواند و مستحسن می‌افتاد»(شیفته، ۱۳۰۷: ۷۷).

در ۱۲۸۵، پدرش درگذشت و دایی‌اش تربیت وی را به‌عهده گرفت. او با حافظه قوی و هوش سرشار خویش، علوم متداول عصر را آموخت و چون صوت خوشی داشت، به موسیقی و نیز روضه‌خوانی پرداخت (دیوان‌بیگی، ۱۳۶۶، ج ۲: ۸۷۶؛ حسینی فسایی، همانجا؛ داور شیرازی، ۱۳۷۱: ۳۱۸؛ رکن‌زاده آدمیت، ۱۳۳۹، ج ۳: ۳۲۳): «در سن نه سالگی باب گرامی‌اش طومار زندگانی را در نوشته، درگذشت» (شیفته، ۱۳۰۷: ۷۷).

در سال ۱۲۸۸ هـ با دایی‌اش به مکه سفر کرد. در سال ۱۳۱۱ همراه حسینقلی‌خان مافی، نظام‌السلطنه، راهی تهران شد و نزد میرزاعلی اصغرخان اتابک (متوفی ۱۳۲۵)، صدراعظم ناصرالدین شاه (حک: ۱۲۶۴ ـ ۱۳۱۳) تقرب یافت. اتابک، شوریده را به شاه معرفی کرد و او قصاید غرایی در مدح ناصرالدین‌شاه و سپس مظفرالدین‌شاه (حک: ۱۳۲۴ ـ ۱۳۱۳) سرود و ناصرالدین‌شاه او را به «فصیح‌الملک» ملقب کرد. شوریده پیش از آن لقب «مجدالشعرا» داشت (دیوان‌بیگی، ۱۳۶۶، ج ۲: ۸۷۷؛ فرصت‌شیرازی، ۱۳۶۲: ۲۶۶؛ شعاع‌شیرازی، ۱۳۸۰: ۲۵۷؛ رکن‌زاده آدمیت، ۱۳۳۹، ج ۳: ۳۲۳ ـ ۳۲۴) و قریهٔ بوجان از توابع کوهمره فارس را به‌عنوان سیورغال به او واگذار کرد.

شوریده، شاعر دوره مشروطه و بازگشت ادبی است. دوره‌ای که برخی شاعران می‌کوشیدند تا شعر سنتی را، بی‌کم و کاست احیا کنند و برخی دیگر، متأثر از انقلاب روی داده در حیات مادی و معنوی جامعه ایرانی، بر آن بودند تا شعرشان را رنگ و بویی تازه

بخشند. او با تخیل خود، مفاهیم را کنار هم می‌چیند و تصویر می‌آفریند. شوریده به‌دلیل تأثیرپذیری از ادبیات سنتی پیوسته به تشبیهات محسوس، دست می‌یازد تا متناسب با دوره‌ای که در آن زندگی می‌کند، تصاویر شعری بیافریند. سبک سرایش اشعار شوریده به سبک بازگشت قرابت بسیاری دارد. او در قصیده‌سرایی پیرو شاعران سبک عراقی و در غزلسرایی به شیوه سعدی است.

«زبان به معنای واقعی کلمه، مصالح هنرمند ادبی است. می‌توان گفت هر اثر ادبی گزینشی از زبانی معین است». (ولک،۱۳۷۳: ۱۹۴). شوریده در بهره‌مندی از زبان ادبی، از تشبیه، استعاره و کنایه و مجاز و صنایع بدیعی خیال‌انگیز موسیقی‌ساز در اشعارش، بسیار تواناست. این عناصر خیالی مهم‌ترین نقش را در سبک‌شناسی شعر او ایفا می‌کنند. گویی او با تکیه بر همین عنصر خیالی است که شعرش را نسبت به معاصران خود تمایزی خاص می‌بخشد. بهره‌گیری از تشبیهات نو و بدیع؛ خلق ماده تاریخ‌های بی‌نظیر، ایجاز و اختصار، تناسب، حسن تعلیل، استدراک، تلمیح، ملمع، تنسیق‌الصفات، اغراق، انواع جناس‌ها و... از دیگر ویژگی‌های ادبی شعر اوست که سخنش را چنان خاصیتی بخشیده که بسیاری از اشعارش به‌عنوان شاهد شعری در لغت‌نامه‌ها و مثل‌های شیرازی مورد استناد قرار گرفته است.

بیان مسئله، پرسش تحقیق و روش پژوهش

مسئله کانونی این پژوهش، بررسی ساختار زبانی و هنری در شعر شوریده شیرازی شاعر دوره مشروطه و بازگشت ادبی است؛ شاعری که با تخیل خود، مفاهیم را کنار هم می‌چیند و تصویر می‌آفریند. شوریده به‌دلیل تأثیرپذیری از ادبیات سنتی پیوسته به تشبیهات محسوس، دست می‌یازد تا متناسب با دوره‌ای که در آن زندگی می‌کند، تصاویر شعری بیافریند. این پژوهش با تاکید بر روش کتابخانه ای، ضمن بررسی ویژگی های هنری و ادبی و زبانی شعر شوریده، در صدد پاسخ بدین امر است که آیا زبان استعاری و کنایی شوریده که از آن به عنوان نبوغ زبانی و زبان آفرینی یاد می کنیم و از ظرافت هنری برخوردار است، توام با نبوغ فکری و معنایی که برخاسته از حکمت و اندیشه شوریده در کلام است ؛ می تواند علیرغم پیروی شوریده از سبک بازگشت ادبی، منجر به پدیداری سبک فردی شاعرانگی شوریده بشود؟

پیشینه پژوهش

اگرچه تاکنون تک نگاری هایی پیرامون شوریده صورت گرفته همچون شوریده شاعر

روشندل شیرازی؛ احمد نیکوهمت، بررسی تطبیقی مکانیسم های دفاعی در شعر ابوالعلاء معری و شوریده شیرازی؛ علی اصغر حبیبی رضا اصغری؛ بررسی صور خیال شعر نابینایان با تأکید بر شعر شوریده شیرازی و مهین زورقی ؛ یحیی کاردگر فاطمه صادقی تبار، شوریده شیرازی (فصیح الملک) و درافتادن او با پنج شاعر فحل زمان خود ...؛ نصرت الله فتحی و ... اما تاکنون پژوهشی مستقل درباره موضوع این نوشتار انجام نگرفته است. از این روی، موضوع این نوشتار در صورت بسط، می تواند به پژوهشی گسترده تر و تبیین سبک فردی شوریده شیرازی منجر شود.

۲- بحث و بررسی

زیباشناسی در شعر شوریده

زیبایی‌شناسی شاخه‌ای از علم فلسفه است که به زیبایی و انواع آن می‌پردازد و در یک کلیت آن را به دو شاخه زیبایی طبیعی (آن چه که در طبیعت زیبا وجود دارد و برساختۀ انسان نیست) و زیبایی هنری (آن‌چه که برساختۀ انسان‌های هنرمند و حاصل تخیّل آنهاست) تقسیم می‌کند.

هنر نیز دربرگیرندۀ شاخه‌های مختلف همچون نقاشی، موسیقی، پیکر تراشی، ادبیات و... می‌باشد و البته در این تقسیم‌بندی فلسفی، ادبیات دربرگیرنده دو زیر شاخۀ اصلی خود؛ شعر: یعنی هنر ایجاد زیبایی از طریق کلمات موزون و نثر: هنر ایجاد زیبایی از طریق کلمات ناموزون است، اما حقیقت آن است که پیش از این تقسیم بندی فلسفی پیرامون زیبایی (که در قرن هجدهم توسط کانت، فیلسوف آلمانی صورت گرفته)، حقیقت زیبایی وجود داشته و انسان‌ها نیز از آن چه خود زیبا می‌انگاشته‌اند، لذت می‌برده‌اند. (گات، بریس، دومینیک مک آیور لوپس،۱۳۸۵: ۴۲).

آناتول فرانس، نویسنده و متفکر فرانسوی قرن بیستم معتقد است که ما هرگز به درستی نخواهیم دانست که چرا یک شیء زیباست و بنابر قول ویل دورانت؛ همۀ دل‌ها به ندای زیبایی گوش فرامی‌دهند، ولی کمتر مغزی از علت آن می‌پرسد و از این روست که ارائه تعریفی منسجم و دقیق از زیبایی کار ساده‌ای نیست، اما در مبانی فلسفی زیباشناسی وجود صفاتی از قبیل: روشنی و صراحت، پاکی و صافی، سادگی، عظمت و شکوه، تنوع یا گوناگونی وزن، نظم و ترتیب، تناسب اجزاء، هماهنگی و قرینه‌سازی در پدیده‌ای، آن را به پدیده زیبا و دلپسند تبدیل خواهد ساخت. براساس این نظریه فلسفی، شعر شوریده از صفت زیبایی برخوردار است و از منظر زیباشناسی قابل بحث و بررسی.

چنان که ارسطو نیز معتقد است؛ زیبایی هماهنگی و تناسب و نظم اجزا در کلِ به هم

پیوسته است و در بخشی از نظریه هنر یا ماهیت هنر نیز بر آن است که هدف هنر، غیر از نمایش ظاهر اشیاء، بیان معانی باطنی آنهاست. (همان: ۱۹).

برترین هنرها، هنری است که متکی به عقل و احساسات باشد. هم‌چنان که برترین لذات، لذت عقلانی است و آن لذتی است که از ادراک یک اثر هنری حاصل می‌شود.

کانت و شوپنهاور نیز معتقدند که زیبایی صفتی است که موجب می‌شود دارندهٔ آن قطع نظر از فواید و منافعش خوشایند گردد و در انسان سیر و شهودی غیر ارادی و حالتی خوش، دور از نفع و سود برانگیزد: « زیبا بدون نیاز به مفهومی خاص موجب التذاذ همگان می‌شود». (همان: ۴۲).

این سیر و شهود حاصل از درک زیبایی همان مقوله‌ای است که در آثار عرفا و بزرگان ادب ما تبدیل به درک معانی عظیم و پیچیده و نهانی می‌شود و آنان را به اعجاب، لذت حاصل از تناسب، لذت حاصل از نظم عقلانی و درک معانی عقلی و عملی و لذت حیرت می‌اندازد؛ چنان که در آثار شوریده نیز نمود یافته است.

اگر بتوان ویژگی زیبایی موجود در اشعار شوریده را به دو بخش عمده: ویژگی صوری زیبایی و ویژگی غیر صوری زیبایی تقسیم نمود؛ هر یک از این ویژگی‌ها خود دربرگیرندهٔ تقسیمات متعددی می‌شوند که در بررسی اشعار او می‌توان نمودهای آن را بازیافت. در ویژگی صوری که با ظاهر کلام در ارتباطیم، شرط عقلانی و محک زیبایی کلام را می‌توان در سه گزینهٔ تناسب و یکپارچگی بازیافت. هم چنین اعتدال و تناسب را هم می‌توان در سخن شوریده بازیافت . شوریده الفاظ را در خور معانی به کار برده و از صنایع و فنون بلاغی تا بدان حد بهره گرفته که شایسته آداب سخندانی است و روشنی و وضوح کلام را خدشه‌دار نمی‌سازد. حتی در بهره‌جویی از معلومات و دانش خویش نیز راه اعتدال و میانه‌روی را برگزیده و از اصطلاحات فنی و غریب کمتر بهره گرفته است.

در زیبایی غیرصوری با نوآوری و تنوع در اندیشه و نمود و ظهور آن در کلام روبه روییم. از ترکیب این زیبایی صوری و غیرصوری در کلام شوریده به هنر زبانی یا نبوغ زبانی شوریده دست می‌یابیم.

نبوغ زبانی یعنی ایجاد رابطهٔ مستقیم و بی‌تکلف میان اندیشهٔ شاعرانهٔ شوریده و بیان فصیح و رسای زبانی او و در نهایت نیز انتقال آن به مخاطب است که خود دربرگیرندهٔ زیبایی فنی کلام است و آن نیز شامل سه عنصر صور خیال، بلاغت زبانی و آهنگ کلام است. صور خیال خود شامل بهره گرفتن از انواع کنایه، مجاز، تشبیه و استعاره در کلام است که در اشعارش، به وضوح و فراوانی قابل دسترسی است؛ که در ادامه بدان پرداخته می شود.

اما بلاغت زبانی نیز زیر شاخه‌هایی چون دایرهٔ لغات و واژگان مورد استفاده شاعر، ترکیبات و تناسب اجزای جمله یا کلام را که همان بلاغت جمله است، شامل می‌شود.

استفاده هنری شوریده از حذف به قرینه لفظی یا معنوی، ایجاز در کلام، تکرار واژگان به منظور موسیقیایی کردن کلام و ایجاد زیبایی بیشتر، عطف مکرر کلمات برای ایجاد توازن و همنوایی میان واژگان در جملات و نیز رعایت ترتیب اجزای جمله و تناسب میان آنها، از ویژگی‌هایی بلاغت در شعر شوریده است.

در بخش آهنگ کلام نیز با سه عنصر موسیقی بیرونی شعر که همان وزن عروضی شعر است، موسیقی کناری که تناسب حروف پایانی مصراع‌ها و یا همان قافیه و ردیف مصراع‌هاست و نیز موسیقی داخلی که مجموعه تناسب‌های میان صامت‌ها و مصوت‌ها هم‌چون تکرار حروف آ، او، ای و... در مصراع و بیت است، روبه روییم. همانند تکرار دلنشین واج ها در ابیات شعرش که در ادامه بدان خواهیم پرداخت.

تشبیهات موجود در آثار او، با تکیه بر شنیده‌های شاعر شکل گرفته‌اند و عناصر سازنده این تشبیهات، از امور عینی و به ویژه عناصری هستند که در طبیعت قابل مشاهده اند. او تشبیهات را با ظرافت‌های خیالی همراه می‌کند تا تکراری بودن آن در سایه ظرافت‌های شعری به‌چشم نیاید:

گرفته ماه رخت ابر زلف و این عجب است
که ابر زلف تو باران ز چشم من بارد

و هنگامی‌که این تشبیهات حسی با آرایه‌های بدیعی و صنایع موسیقی‌ساز همراه می‌شوند، لطافت ویژه‌ای دارند:

نکوتر ز آنکه مه را چشم ظاهر
نبیند، چشم پنهانم تو را دید
...هنوز از اشک می‌کاهد رخ بدر
که یک شب شمع ایوانم تو را دید
نمی‌تابد هنوز از شرم خورشید
در آن بزمی که مهتابم تو را دید
ز بی باری خجل شد سرو بستان
که سرو نار پستانم تو را دید

و نیز:

چه شد که بلبل طبعم نمی سرا ید باز
عروس فکـرت من رخ نمی نـماید بـاز

و در تشبیهی تفضیلی بر آن است که:

سرو اگر خواندمت غلط خواندم
سـرو را کـاین کمان ابرو نیست

***

جهان رعنا زنی باشد هوا جوی
نپاید جاودان با مردی این زن

***

سـرو را از پـی اوصاف تـو در حـجله شعر
طبع شوریده عروسی است که پولک زده است

زبان استعاری شوریده نیز از ظرافت هنری برخوردار است؛ چنانکه در بیت زیر مهمانی عروسان چمن را در محضر سیسنبر به گونه ای جلوه داده است که گویی شمشاد (استعاره مکنیّه) آنها را پاگشا کرده است:

پا گشا کرده عروسان چمن را شمشاد
همه جمع آمده در محضر سیـسنبرکا

***

و یا در بیت زیر، در یک چیدمان زیبایی هنری، سه استعاره مکنیّه به نمایش گذاشته شده است:

ختنه سورانی سرو است و عروسی گل
کن تمـاشـای رسـن بـازی نیـلوفـرکا

و نیز:

دل از فـراق خون شد مَهَم از سـفر نیامد
همه جا ز من خبر رفت و از او خبر نیامد

که در این بیت مَهم استعاره مصرحه از معشوق زیباروست.

و چنین است ابیات زیر:

بگشای گوش هوش که در خلوت صبوح
خـــوش لـذّتی است زمزمهٔ صبـحگاه را

***

این سلحشوری بس است ای ترک شهر آرا که ما
رخـــت بر دروازه بنـــهادیـــم یـــغمـــای تـــو را

***

ولیک دوش چنان فتنه ای به باغچه سر زد
که از تـــوهّد آن چـــانه سپـــهر کِّـــچین شد

***

فلک ار کرد خطائی به تو دل رنجه مدار
زان که تا بوده همیـــن بـــوده مدار فلکی

کنایه و زبان کنایی شوریده

بسامد کنایه های موجود در شعر شوریده منجر بدان شده که این شیوهٔ بیان، به ویژگی سبکی شعر شوریده تبدیل شود. کنایات موجود در آثار وی عمدتا بر گرفته از فرهنگ و زبان عامه مردم است و بخشی از آن نیز از زندگی تجربی و اجتماعی شاعر سرچشمه می گیرد؛ کنایاتی چون: آب ازسرش گذشتن، به جان رسیدن، بالاتر از سیاهی رنگی نبودن، به جوش آمدن، به خون کسی تشنه بودن، پا از گلیم خود فراتر کشیدن، پای خود را روی سر کسی گذاشتن، پشت پا زدن، خشک و تر با هم سوختن، دهن کسی بوی شیر دادن، روز کسی سیاه شدن، زخم کاری، کارد به استخوان رسیدن، بخت کسی سیاه بودن و ....

ز بـعد آن هـمـه الـطـاف و مـــهربانی ها
به که کار به جان کارد به استـخـوان رسد

***

با من و بخت سیاهم همه شب‌های سیاه
با سر زلف سیاه تو به جنگ است دلم

کنایه های بعید و دیر فهم از نوع رمز و تعریض به خصوص در انواع هجوهای وی نیز در خور توجهند؛ کنایه هایی که شاعر با سخنانی پنهان و غیر آشکار ارائه می کند تا از سویی توانمندی هنری خویش را به تصویر کشد و از دیگر سوی، مخاطب را به تکاپویی

ادبی و ذهنی رهنمون شود. این اشارات غالبا در بیانی غیر مستقیم در شعر شوریده پدیدار می شوند که البته گستره پدیداری آن فراتر از کنایه ها، در تشبیه و استعاره و ... نیز خود را نشان می دهند. به کار بردن شیوهٔ بیانی غیرمستقیم، یکی از راه‌هایی است که معمولاً شاعران و نویسندگان برای بیان تجارب خویش از آن بهره می گیرند. آنان مفهوم‌ها و اصطلاح‌های زبان همگانی و عمومی را تبدیلِ به تصویرهای تمثیلی می‌کنند و بدان رنگ انتزاعی و یا نمادین می‌دهند؛ چنان که مثلاً زیبایی قد به سرو، جمال و زیبایی چهره به ماه و گل و شوق و شور حاصل از ادراک به مستی حاصل از شراب، محبوب به ساقی و... مبدّل می‌گردد. یعنی به مناسبت ایجاد ارتباط بیشتر با مخاطب و دریافت و ادراک مفاهیم ناملموس، تصویری خلق و القاء می‌شود. از همین روست که آن چه تصویر می‌شود، ابزارهای خود را از طبیعت اطراف شاعر می‌گیرد:

چشم هوا که آن چنین سپید شد از برف
داروی وی مـــی اکتـحـال زکـال اســـت

همچنین است استعارات و تشبیهات به کار رفته در ابیات زیر:

گوهر اشک نِیَام گوهر کان هنرم
الله ای آصف دوران مفکن از نظرم
در هوای تو معلق شده‌ام همچو هبا
گرچه اندر همه آفاق چو خور مشتهرم
نیستم پسته که گر خندم خوشدل باشم
غنچه‌ام غنچه که می‌خندم و خونین جگرم
راستی گویی سروم که به بستان کمال
به جز از بار تهی‌دستی نبود ثمرم

***

هرکسی سرو و شقایق به چمن جوید و من
سرو قدی که رخش رشک شقایق باشد

***

اثری از لب جان‌پرور محبوب من است
آن اثرها که از انفاس مسیحا برخاست

...شور شوریدگی و شیوهٔ شیدایی من
هرچه برخاست از آن زلف چلیپا برخاست

تشبیه های تفضیلی وی نیز عمدتا برگرفته از عناصر طبیعتند:

چون روی دلارای تو در باغ گلی نه
چون سیب زنخدان تو بر سرو بری نیست
از حسرت لب‌های تو ای غنچه سیراب
اندر چمنی نیست که خونین جگری نیست

***

زیبا نبود نسبت گل را به تو دادن
هرگز که گل این نرمی اندام ندارد
...ششماد بر قامت دلجوی تو پست است
کز چشم و لب این پسته و بادام ندارد

به بیان دیگر، شوریده با بهره گرفتن از نشانه‌ها، نمادها، زبان تمثیلی و رمزگون در زبان خود، به شعرش کلیت می بخشد و فرصت تصویر سازی و تصورسازی بیشتری به مضامین شعرش می دهد. وجود پارادوکس‌ها، پیوندهای صفات متضاد و رابطهٔ میان آنها در شعرش نیز، گواه این امر است. این همان امری است که مثلاً در شعر شوریده، او را در عین اسارت، شادمان و خوشحال می‌یابیم، گویی خواست عاشق بدان سوی میل می‌نماید که در اسارت معشوق خویش باشد:

تا مقید به تو از شنعت خلق آزادم
که مقید نه به نام و نه به ننگ است دلم

***

آزادگی‌ام نیست ز دست تو که زلفت
انداخته در گردن جانم رسنی چند

***

گر گوش کنی از لب شیرین سخن تلخ
دانی که شکر لذت دشنام ندارد

شوریده نیز بر این اندیشه است:

شوریده آن نیست که هرگز زکمندت بگریزد
که بدانسـت که در بند تو خـوش‌تر ز جدایی

در این بیت توأمانی آزادی و اسارت به تصویر کشیده شده است، مثل هستی و نیستی. عشق از یکسو عین اسارت و از سویی در یک زمان و مکان واحد عین آزادی است. حافظ نیز بر همین اعتقاد است:

فاش می‌گویم و از گفتهٔ خود دلشادم
بندهٔ عـشقم و از هـر دو جهـان آزادم

اسارت به عشق و معشوق، عین آزادی و از خود رهیدگی است و شرط اصلی چنین مقامی جانبازی و نیستی و کم خود گرفتن است؛ اگر مرد عشقی کم خویش گیر...

در این عشق که یکی از مَفاهیم کلیدی و اساسی در بن‌مایه‌های شعر شوریده است و در لابه‌لای کلامش به اشکال و صور مختلف به جلوه درآمده و دیگر مفاهیم از قبیل: شوق، طلب، وصال، فراق، صبر و شکیبایی، گلایه و هجران و... در حول آن پدیدار شده و حالات و مفاهیم گوناگونی چون بلای عشق، رسوایی عشق ، غم عشق ، و... را پدید آورده، شاعر به عنوان عاشق، در قالب شخصیتی نمود می یابد که گاه او را مختار و گاه بنده و گاه تسلیم و خاکسار و دارای صفاتی چون: استرحام، ثابت‌قدمی، جان سپاری و... با حالاتی چون: گلایه، ناله، گریه، نیاز، عجز و لابه، اسارت و... می یابیم:

هرچه کنی بکن، مکن ترک من ای نگار من
هرچه بری ببر، مبر سنگدلی به‌کار من
هرچه هلی بهل، مهل پرده به روی چون قمر
هرچه دری بدر، مدر پرده اعتبار من
هرچه کشی بکش، مکش باده به بزم مدعی
هرچه خوری بخور، مخور خون من ای نگار من
هرچه دهی بده، مده زلف به باد ای صنم
هرچه نهی بنه، منه پای به رهگـــــذار من
هرچه‌کشی‌بکش،مکش‌صیدحرم‌که‌نیست‌خوش
هرچه شوی بشو، مشو تشنه به خون زار من
هرچه بری ببر، مبر رشته الفت مـرا

هرچه کنی بکن، مکن خانه اختیار من
هرچه خری بخر، مخر عشوهٔ حاسد مرا
هرچه تنی بتن، متن با تن خاکسار من
هرچه روی برو، مرو راه خلاف دوستی
هرچه زنی بزن، مزن طعنه به روزگار من

این غزل، نمودار تمام ویژگی هایی است که در حال و احوال شاعر در مقام عاشق برشمرده شد.

معشوق اشعار شوریده نیز صاحب ویژگی‌های منحصر به فردی است که به آسانی دلربایی می‌کند؛ ویژگی‌هایی چون: فتنه‌انگیزی و جمال، قدرت جور و جفا، صاحب حسن و استغنای بسیار.

این معشوق بر سریر استغنا تکیه زده، جامهٔ سرخ‌رویی، شادمانی و ناز در بردارد و او را هیچ پروای عاشق نیست. سنگدلی و بی مهری، خصلت بارز اوست .شوریده این ویژگی معشوق را در شعر خویش به زیبایی به تصویر کشیده است:

گفتمش رحم کن ای دوست که تنگ است دلم
گفت از من مطلب رحم که سنگ است دلم
بل که در حسرت کام لب چون غنچهٔ تو
خون خورم خون همه چون غنچه که تنگ است دلم
بزم عیشی همه شب بی تو مهیّا دارم
دیده‌ام ساغر و اشکم می و چنگ است دلم
می‌کشم بار فراق تو به امید وصال
شهد ناخورده در آزار شرنگ است دلم
تا مقید به تو از شنعت خلق آزادم
که مقید نه به نام و نه به ننگ است دلم
کاروان رفته و من واپس و هامون در پیش
جای بیم است که در چنگ پلنگ است دلم
با من و بخت سیاهم همه شب‌های سیاه

با سر زلف سیاه تو به جنگ است دلم
وه کز این غمزهٔ ابروی و از این مژهٔ چشم
هدف ناوک و آماج خدنگ است دلم
همچو زلفت ز برت بو که بیابم بویی
همچو چشمت همه در حیله و رنگ است دلم
کی شود شیفتهٔ شاهد دیگر جانم
من که شوریده آن شاهد شنگ است دلم

با این همه، شوریده با معشوقی که سنگدل است و بر مسند استغناست، با زبان دلالت، خاضعانه به گفتمان می پردازد. لحن خاکسارانه، زبان توام با لابه و عجز او از سویی، و زبان گزنده و تلخ معشوق از سویی دیگر در تمامی این ابیات هویداست. بسامد بهره مندی او از صنعت گفتگو در اشعارش به گونه ای است که می توان آن را یکی از ویژگی های سبکی او برشمرد:

بشنو ز من این نادره کامروز در آفاق
محجوب‌تر از شاهد هرجایی ما نیست
گفتم که چمن گفت چو من نیست به‌خوبی
گفتم که قمر گفت به زیبایی ما نیست

***

صدبار بگفتم که گرفتار توام من
یکبار نگفتی که گرفتار منی چند

***

گفتمش رحم کن ای دوست که تنگ است دلم
گفت از من مطلب رحم که سنگ است دلم

***

گفتم از دست جفایت گله تا چند کنم
گفت رو حوصله کن حوصله تا چند کنم
چند گویی به من ده دِلِه دل یکدله کن

ای بت ده دله، دل یکدله تا چند کنم

این استغنای معشوق و نیاز عاشق، در شعر شوریده موجب پدید آمدن جایگاهی والا برای اوست که بر مسند ناز می نشیند در مقابل عاشقی که بر سبیل درویشی و خاکساری جلوه می کند:

همه خواهد که ز شوریده کند یار جدایی

پادشاه است و سر صحبت درویش ندارد

خیال‌پردازی بدیع و هوشمندی شوریده در توصیف حسن و جمال معشوق سنگدل در پارادوکس نابینایی و نقص خود، جلوه گر هنر اوست:

روی بنمایی و دل از من شوریده ربایی

تو چه شوخی که دل از مردم بی‌دیده ربایی

حُسن گویند که چون دیده شود دل برباید

تو بدین حسن دل از دیده و نادیده ربایی

از این دست تصاویر و مضامینی که شوریده با مضمون نابینایی خویش ساخته و مفاهیم هنرمندانه‌ای را پدید آورده، در دیوان او بسیار است که علی‌رغم بی‌پیرایگی، تأثیری بسیار بر اندیشه مخاطب می‌گذارد:

شور شوریده بی‌دیده پس ای دوست ز چیست

شوق دیدار گر از دیده بینا برخاست

***

بس که نغز است و لطیف است به خوبی رخ ماهم

بسته‌ام دیده که آزرده نگردد ز نگاهم

علاوه بر موارد ذکر شده، ، مفاهیم دیگری در اشعار عاشقانه شوریده نهفته است که به گونهٔ بسیار بدان‌ها پرداخته است، مفاهیمی که در ارتباط مستقیم با موضوع شاخص اندیشه شوریده در شعرش یعنی عشق است؛ همانند:آرزومندی دیدار دوست، ذکر و یاد معشوق، تقاضای دیدار و گفتار، گله از جفای یار، صبوری و شکیبایی...

تا چند دویم از پی اسب تو پیاده

ای شاه چه رخ داده که با مات سری نیست

علاوه بر مضمون، توجه به اصطلاحات شطرنج نیز در این بیت قابل توجه است. هم چنین با استفاده از دو کلمه «ما» و « ت = تو را» در کنار هم، با استفاده ظرفیت دستوری،

ایهامی مرکب ایجاد کرده که در دیوان دیگر شاعران کمتر دیده شده است.

از طلعت چون صبح تو و طرّه چون شام
پیداست که هرگز شب ما را سحری نیست

علاوه بر مضمون، مراعات النظیر طلعت و طره و تقابل صبح و شام و شب و سحر قابل توجه است.

به بیانی دیگر نیز این مضمون در شعر شوریده تکرار می شود:

از طلعت چون صبح تو طرّه چون شام
پیداست که صبح غم ما شام ندارد

هم چنین است ثابت قدمی شاعر در عشق به معشوق:

آن‌چنان کشته هجرم که پس از مرگ دلم
شرح هجران تو در زیر کفن می‌گوید

«موسیقی، عنصر جادویی شعر است. شعرهای ناب نخست با موسیقی خود به شنونده منتقل می‌شوند نه با معانی آنها... عشق شوریده به موسیقی را موسیقی زبان او آشکار می‌کند». (موحد،۱۳۷۳: ۱۹۵). ایجاد موسیقی در کلام با واج آرایی حروف و تکرار کلمات از دیگر شگردهای زبانی و شاعرانه شوریده در شعر است:

واج آرایی حرف سین:

دوستان مستم و افتاده زپا، رفته ز دست
مست را دست بگیرید به مینای دگر

واج آرایی حرف سین و شین:

ای خوش آن شب که سر زلف تو در دست آرم
تا بدو شرح دهم قصه شب‌های دگر

واج آرایی حرف شین:

در دوصد قرن دگر، می نبود چون من و تو
شاهد دیگر و شوریدهٔ شیدای دگر

واج آرایی حرف ت:

دیگر از چهرهٔ تابان تو در دست دل من
نیست تابی که بدین گیسوی تابیده ربایی

تکرار کلمات

اگرچه تنوع موضوعات و ظرافت پرداختن بدان‌ها در شعر شوریده امری بدیهی و دل‌انگیز است، اما تکرار مضامین و عبارات نیز در شعرشوریده وجود دارد که با نگاهی به بسامد بالای این امر، این موضوع می‌تواند به عنوان یکی از ویژگی‌های سبکی شوریده مورد توجه قرار گیرد:

آرام ندارد که دلارام ندارد
بی‌روی دلارام دل آرام ندارد

***

ای بت غالیه مو سازِ چمن کن که به باغ
نفس باد صبا غالیه بار آمد باز

***

دست فرابرم شبی تنگ به بر بگیرمش
بوسه زنمش بر دهان تنگ شکر بگیرمش

***

خاک در او را و وصال رخ او را
رفتیم و بدیدیم و ندیدیم و برفتیم

***

دلی آرام ندارد که دلارامش نیست
دلم آرام ندارد تویی آرام دلم
بده از بهر خدا کام دل من که خدا
بدهد کام دلت گر بدهی کام دلم

***

چند گویی به من ده دِلِه دل یکدله کن
ای بت ده دله دل یکدله تا چند کنم

***

دست در حلقه آن زلف خم اندر خم زن
موی برهم زن و کار دو جهان برهم زن

و بسیاری نمونه های دیگر که بیانگر ویژگی سبک فردی شوریده در شعر است.

شوریده علاوه بر بهره مندی از اصطلاحات خاص زبان شیرازی، در اشعارش از واژگان خاص، کهن و کم برخوردار زبان نیز بهره می گیرد:

انگشت‌نمای سری داریم ولی حیف
کآن باصره در چشم تماشایی ما نیست

***

خـاطر خـلق بدین روی پریوار ستانی
طاقت جمع بدین موی پریشیده ربایی

***

سرو در صحن چمن گو مچم و لاله مروی
کآن بت سرو قد لاله عذار آمد باز

***

گرچه ورا به هر نظر ناوککیست جان شکر
من همه تن هدف کنم پیش نظر بگیرمش

***

هوس وصل تو دل پخت گناه از جان نیست
سوخت جانم به‌فراق از طمع خام دلم

***

خسرو عالم پاکی بهل این خطه خاک
به فلک برچم و بر رایت مه پرچم زن

«حسن تعلیل» که از آن به عنوان «علت آفرینی شاعرانه» نیز یاد می‌کنند و در زبان شوریده به فراوانی‌یافت‌می‌شود، حاصل تلفیق ظریف این اصول است. یعنی در سخن او چنان اجزای کلام به زیبایی و هنرمندانه ترکیب می‌شوند که ارایه دلیل منطقی برای مسئله‌ای از سوی شوریده، از مقوله بدیهیاتی محسوب می‌شود که گویی خواننده پیش از بیان شوریده، آن را از پیش می‌دانسته:

شور شوریدگی و شیوهٔ شیدایی من
هرچه برخاست از آن زلف چلیپا برخاست

***

شد از تشنیع من زاهد پشیمان
که خصم دین و ایمانم تو را دید

***

این‌همه ناله بلبل نه شکایت ز گل است
شرح‌حالی‌ست که با سرو و سمن می‌گوید

***

بهر آراستن روی عروسان چمن
باد مشّاطه و آب آینه‌دار آمد باز

در نظام زیبایی‌شناسی؛ با حرکت گویایی روبه روییم که منجر به ایجاد لذت زیباشناسی از متن می‌گردد؛ یعنی مخاطب پس از رویارویی با پدیدهٔ زیبا با درک مفاهیم زیبایی در آن پدیده که شامل مواردی چون: هماهنگی، تجانس، تناسب، شفافیّت، همگونی و... است، ناخودآگاه زیبایی را جذب نموده، با آن یکی می‌شود. حاصل این اتحاد نیز لذت زیباشناسی برای مخاطب خواهد بود. غیرمتعارف و متفاوت بودن زاویهٔ دید و زبان شاعر از عوامل موثر در این امر است:

گر زنی تیغ زنم بوسه به دستت که بزن
نیست مرد ره عشق آنکه مزن می‌گوید
این‌همه ناله بلبل نه شکایت ز گل است
شرح‌حالی‌ست که با سرو و سمن می‌گوید

۳- نتیجه گیری

آن‌چه که در شعر شوریده در خور توجه و اهمیّت است، شامل مواردی است چون: نبوغ فکری و معنایی که برخاسته از حکمت و اندیشه‌ای است که شوریده در کلام خود از آن یاری می‌گیرد ؛ نبوغ زبانی و زبان آفرینی که خود از عناصر جمال یا زیبایی کلام شوریده در شعر، روشنی و وضوح و آشکارا سخن گفتن است؛ نبوغ هنری که همان «شگرد ادبی» یا «هنری ساختن زبان شعر» است و چنانکه آشکار است در یک اثر هنری، پدیده‌ها به سوی نامتعارف بودن سوق می‌یابند و هر چه این سیر شتاب بیشتری به خود گیرد، اثر هنری‌تر و پدیدهٔ خلق شده شگرف‌تر خواهد بود. شعر شوریده نیز از این قاعده مستثنی نیست. شگرد هنری او در ساختار عرش، موجب پدیداری اشعاری ناب در تلفیق

با اندیشه‌های ظریف و حکیمانه شده است.

آن‌چه که در نبوغ هنری شوریده مورد اهمیّت است؛ هنری کردن پدیده‌هاست و این امر در شعر شوریده با بهره‌جویی تشبیه‌ها، استعارات، مجازها و کنایه‌ها صورت می‌گیرد.

یکی از ویژگی‌هایی که کلام شوریده را در شعر نسبت به دیگران متمایز ساخته ، گونهٔ بهره‌جویی از آرایه‌هایی است که در خوانش نخستین، خود را آشکار نمی‌نماید، اما با اندکی تامل، این هنر و شگرد شاعری آشکار می‌گردد. گاه چنان این آرایه‌ها با ظرافت به کار رفته‌اند، که تنها با ژرف‌نگری و شناخت عمیق از زبان و نحوه بیان کلام شوریده امکان پذیرند.

وحدت مطلب یا ارتباط عرضی و طولی ابیات در غزلیات شوریده، یکی از ویژگی‌هایی است که می‌توان در غزل های شوریده بازیافت. این ارتباط عرضی و طولی ابیات و یا وحدت مطلب از آن روی پدیدار می‌شود که در میان پدیده‌های ناهمگون و تخیّل اندیشمندانه شاعر ارتباط و پیوندی برای دست‌یابی به همان هدف و یا خواست غایی شاعر از پرداختن به یک غزل برقرار می‌گردد.

بنابراین، در ارتباط افقی و عمودی ابیات یک غزل در نهایت، پیوند و ارتباط معنایی خاصی را بازمی‌یابیم که یا برخاسته از ایجاد تصاویر مختلف در ابیات است، یا پیروی و تبعیت کلام شاعر است از اندیشهٔ واحدی که در سرتاسر غزل مشهود است. این تصاویر و واژگان هر مایه‌ای از مفاهیم گوناگون معنوی و یا مادی را که دربرگیرند، در نهایت به گونه‌ای استدلالی و متعادل به سمت خواست شاعر در سیر و حرکتند. چنانکه در غزل زیر مشاهده می شود:

هر شب اندیشه کنم تا ز تو دل برگیرم
باز چون صبح شود عاشقی از سرگیرم
با تو گل را نتوانم که مقابل بینم
با تو مه را نپسندم که برابر گیرم
تیر اگر هست ز شست تو نهم بر سر و چشم
تاج اگر نیست ز دست تو ز سر برگیرم
دامن وصل تو دیگر به کف افتد هیهات
به مکافات مگر در صف محشر گیرم
بَسَم از ذکر ریایی بهل ای شیخ که من

سحبه از کف نهم و طرّه دلبر گیرم
گرچه با این‌همه آتش که منم از تف عشق
به یکی شعله نیارم که بدو درگیرم
لیک اگر باز کند دور ز خویشم در حشر
دوزخش را به یکی شعله در اخگر گیرم
نه رفیقی که در این شهر زی‌ام خوش با وی
نه مجالی که ره خطّهٔ دیگر گیرم
تو برون آی ز در تا که من از خود بروم
تو سخن گوی که تا من کم دفتر گیرم
جان چه باشد پی تقدیم که ایثار تو را
گر همه ملک دو گیتی است محقر گیرم
شیخ هشیار دل از صحبت دلبر نگرفت
من که شوریدهٔ مستم ز چه دل برگیرم

جلوه‌های گوناگون وفامندی عاشق در این غزل به صورت‌های گوناگون از تحمل جفا و پایداری در محبت معشوق و بی‌بدیل دیدن دوست تا جانبازی مطرح شده است و این همه از اثر زیبایی معشوق و حیرت عاشق پدید شده است. شوریده به توصیف بار وسیع عاطفی خود که برخاسته از شور و شوق و درک زیبایی است، پرداخته و پیش از آن که این غزل انتقال دهندهٔ بار عاطفی باشند، حاصل تاملات شوریده در این زمینه است. این شیفتگی و از خود بی‌خودی، ویژگی برجسته‌ای است که در غزل‌های شوریده می‌توان یافت.

تسلیم و خاکساری و جان‌سپاری شوریده، شاعر عاشق در برابر معشوق غالباً از همین امر نشأت می‌گیرد؛ یعنی عشق، او را به چنان مرتبه‌ای از نفی خود و اثبات محبوب می‌رساند که گذر از جان در برابر معشوق امری آسان و حتی در مواقعی از آرزوهای او به حساب می‌آید. در ابیاتی از این دست، شوریده به واسطه بی‌توجهی به دنیای اطراف و توجه محض به محبوب خویش، خرسند و راضی است و این رضایت، حاصل و تأثیر همان عشق وافرش به محبوب خود و نیز عدم توجه و اتکا به هر چیزی جز اوست. این‌گونه است که در عین اسارت و بردگی و بندگی، مقام آزادی را حس می‌کند و بدان خشنود است.

بنابراین آن‌چه که اشعار وی را دلنشین نموده، تنها شگردهای زبانی وی نیست؛ همسویی ذهن، اندیشه و زبان آفرینی او حاصل این امر است.

منابع

۱- حافظ شیرازی، شمس‌الدین محمد (۱۳۶۹) **دیوان خواجه شمس‌الدین محمد حافظ شیرازی،** به اهتمام محمد قزوینی و قاسم غنی. تهران: زوار.

۲- حبیب‌آبادی، محمدعلی (۱۳۶۴). **مکارم‌الآثار در احوال رجال دو قرن ۱۳ و ۱۴ هجری،** اصفهان: نفائس مخطوطات اصفهان؛ انجمن کتابخانه‌های عمومی اصفهان، ج ۶.

۳- حسینی فسایی، حسن (۱۳۶۷). **فارسنامه ناصری،** تصحیح و تحشیه از منصور رستگارفسایی، تهران: امیرکبیر، ج ۲.

۴- حکمت، علی‌اصغر (۱۳۰۵) «شوریده شیرازی»، **مجله ارمغان:** س ۷، ش ۶ ـ ۷، ص ۳۵۵ ـ ۳۶۵.

۵- داور شیرازی، مفیدبن محمدنبی (۱۳۷۱). **تذکرهٔ مرآت‌الفصاحه: شرح حال و نمونه اشعار شاعران فارس،** با تصحیح و تکمیل محمود طاووسی، شیراز: نوید شیراز.

۶- دیوان‌بیگی، احمد (۱۳۶۶). **حدیقةالشعراء،** عبدالحسین نوایی، تهران، ج ۲.

۷- رستگارفسایی، منصور (۱۳۸۸). «شوریده شیرازی»، **بخش مطالعات خاور نزدیک دانشگاه آریزونادی.**

۸- رکن‌زاده آدمیت، محمدحسین (۱۳۳۹). **دانشمندان و سخن‌سرایان فارسی،** تهران، کتابفروشی اسلامیه و خیام، ج ۳.

۹- سعدی، مصلح بن عبدالله (۱۳۷۶). **کلیات سعدی،** به اهتمام محمدعلی فروغی، تهران: امیرکبیر.

۱۰- شعاع شیرازی، محمدحسین (۱۳۸۰). **تذکره شعاعیه،** به‌تصحیح و تکمیل و افزوده‌های محمود طاووسی، شیراز: بنیاد فارس‌شناسی.

۱۱- شوریده شیرازی، محمدتقی (۱۳۸۸). **کلیات دیوان،** ج ۲، به‌اهتمام: خسرو فصیحی و مهدی محقق، تهران: موسسهٔ مطالعات اسلامی دانشگاه تهران ـ مک گیل. ج ۱.

۱۲- شوریده شیرازی، محمدتقی (۱۳۸۹). **کلیات دیوان،** به‌اهتمام: خسرو فصیحی و مهدی محقق، تهران: موسسهٔ مطالعات اسلامی دانشگاه تهران ـ مک گیل، ج ۲.

۱۳- شیفته، میرزا حسین‌خان (۱۳۰۷). «شوریده شیرازی»، **ارمغان،** سال ۹، شماره ۲ ـ ۳، ص ۷۷ ـ ۹۲.

۱۴- فرصت شیرازی، محمدنصیر (۱۳۶۲). **آثارالعجم،** تهران: انتشارات بامداد، ج ۲.

۱۵- فصیحی، فرشته (۱۳۴۳). **شرح‌حال و آثار شوریدهٔ شیرازی (فصیح‌الملک) شاعر نابینای معاصر،** پایان‌نامهٔ کارشناسی. دانشگاه تهران. دانشکده ادبیات و علوم انسانی.

۱۶- گات، بریس، دومینیک مک آیور لوپس (۱۳۸۵) **دانشنامه زیبایی شناسی،** تهران: انتشارات فرهنگستان هنر.
۱۷- موحد، ضیاء (۱۳۷۳) **سعدی،** تهران: طرح نو.
۱۸- ولک، رنه و وارن آرستن (۱۳۷۳) **نظریه ادبیات،** ترجمه ضیاء موحد، پرویز مهاجر، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

فصل‌نامه‌ی علمی زبان و ادبیات فارسی
دانشگاه آزاد اسلامی واحد فسا
س ۱۴، ش ۱ (پیاپی ۳۳)، بهار ۱۴۰۲
شاپا: ۸۴۵۷-۲۲۵۱ صص: ۹۵-۷۷

نگاهی به پیشه های منسوخ در بوستان سعدی

میثم زارعی
دانشجوی دکتری زبان و ادبیّات فارسی، واحد گچساران، دانشگاه آزاد اسلامی، گچساران، ایران
دکتر مسعود پاکدل (نویسنده‌ی مسئول)
استادیار گروه زبان و ادبیّات فارسی، واحد رامهرمز، دانشگاه آزاد اسلامی، رامهرمز، ایران

چکیده

بسیاری از آیین ها و سنّت های قدیمی بخاطر تغییر سبک زندگی امروزه، منسوخ و کم رنگ و یا فراموش شده اند. یکی از این موارد، مشاغل قدیمی است که امروزه به علت گردش روزگار و پیشرفت تکنولوژی دیگر کسی به آن ها توجهی نمی کند. پیشه هایی که در گذشته ای نه چندان دور وجود داشته و هم اینک یا کنار رفته و یا دیگر هیچ اثری از آن ها نمی باشد. این مشاغل چندین سال است که از چرخه ی کار و فعالیّت خارج شده اند و حرفه های جدید و عجیب و غریب به جای آن ها رواج یافته است. بررسی و شرح حال گذشتگان، موضوع بسیاری از پژوهش های فرهنگی می باشد. یکی از ابزارهای دقیق شناخت تمدن بشری، فرهنگ است؛ و از آنجا که بسیاری از عناصر فرهنگِ عامّه همچون: آداب و رسوم، اعتقادات و باورها، خوراک و پوشاک، بازی ها سرگرمی ها و سایر موارد عامیّانه یِ دیگر در ادبیّات فارسی منعکس یافته، تلاش شده تا به بزّرسی تعدادی از مشاغل و رسوم از دست رفته یِ آن، نزد مردم زمانه یِ سعدی بپردازیم. از جمله منابعی که گوشه‌هایی از زندگیِ مردم جامعه و احوال آنان به تصویر کشیده، آثار سعدی است که تاثیر بسیار شگرف و عمیقی بر فارسی زبانان گذاشته است. نتایج نشان می دهد سعدی در بوستان به طور گسترده از عناصر فرهنگ عامیّانه در بیان خود استفاده نموده است. کثرت اشارات شیخ به شیوه‌های معیشتی و مشاغل مردم، زمینه ی مساعدی برای ورود فرهنگ عامّه در آثارش فراهم نموده که در واقع بخشی از هویّت ملّت ایران به شمار می آید. در این مقاله با ذکر شواهدی از آثار سعدی و همعصران وی، بخشی از مشاغل و پیشه های پر رونق قدیمی آمده، که امروزه منسوخ و در بازار حرفه ها جایگاهی ندارند.

واژگان کلیدی: بوستان سعدی، سنّت، فرهنگ عامیّانه، مشاغل منسوخ

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۱/۱۰/۰۴
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۲/۰۱/۲۶

Email: zarey.misam@yahoo.com
masoudpakdel@yahoo.com

۱- مقدمه

مطالعه و بررّسی"فرهنگ عامیّانه" که شامل عناصر گوناگونی از آداب مردم جامعه در زمان های مختلف است، از جمله پژوهش های ضروری است که در حوزه ی گسترده ی ادبیّات فارسی و حتی دیگر علوم از جمله جامعه شناسی و مردم شناسی کاربرد چشمگیری دارد. امروزه فرهنگ عوام یا همان"فولکلور" (Lore Folk) توسعه شگفت‌آوری پیدا کرده است. فرهنگ در متن زندگی اقوام و ملّت‌ها جریان دارد و به شکل‌های گوناگون خود را نمایان می‌سازد. پدید آمدن فرهنگ عامّه، عوامل متعددی را شامل می شود، گاه آداب و رسوم اجتماعی مردم، و گاه تعبیر و تفسیرهای پیشینیان از وقایع طبیعی یا حوادث زندگی باعث شکل‌گیری آن ها شده است. و همچنین با گذشت زمان و تغییر سبک زندگی پاره ای از این فرهنگ و سنن، دستخوش دگرگونی شده و چه بسا اشاراتی از آن ها به یاد مانده است؛ آدابی همچون: رسوم برده داری، بازی های محلی، مجالس بار، مشاغل و حرفه هایی که خانواده های متعددی به واسطه ی همین پیشه ها کسب معاش می نمودند. و در مقابل، بسیاری از رسوم و عقایدی همانند جشن های ملّی و مذهبی، مراسم سوگواری و دیگر مشاغل رایج که هنوز در میان مردم وجود دارد به عضوی جدا ناپذیری تبدیل شده که مردم به آن ها عشق ورزیده و با آن زندگی می کنند. در بیشتر شهرها و جوامع کشورمان مشاغلی وجود داشتند که شاید بجز نسل های قدیم، کسی حتی نام آن ها را نشنیده باشد. با رشد زندگی صنعتی و پیشرفت تکنولوژی، اندک اندک مشاغلی که زمانی برای خود جایگاهی داشتند به فراموشی سپرده شدند. تغییر سبک زندگی، باعث کسر شأن و سرشکستگی خانواده ها یی شد که شغلشان روزگاری باعث نام و آوازه شان بود. به مرور زمان و با رواج فرهنگ نوین و فقدان گرایش جوانان به فراگیری پیشه و مشاغل مزبور، و تغییر الگوی مصرف و گسترش شهرنشینی بسیاری از حرفه ها و هنرهای بومی و سنّتی به انزوا کشیده شدند.

پیشینه ی پژوهش

۱- خانم کارلاسرنا. (۱۳۶۲). نویسنده وجهانگرد قرن نوزدهم در سفرنامه مادام کارلاسرنا با عنوان آدمها و آیینها در ایران، به ترجمه ی علی اصغر سعیدی، خاطرات و مشاهداتی از سفری که در زمان حکومت قاجار به ایران داشته است را یادداشت نموده. وی در دربار ناصرالدین شاه حضور داشته و تجربیات و مشاهدات خود را از مناسبات دربار و اوضاع اجتماعی و فرهنگی آن عصر، در قالب سفرنامه درآورده.

۲- آقای میرنیا، علی. (۱۳۷۸). در مجله ی فرهنگ مردم در مقاله ای با عنوان « فولکلور ایران » مفصل به فرهنگ مردم ایران از جمله: برخی افسانه‌ها، ضرب‌المثل‌ها،

ترانه‌ها و آداب و رسوم مناطق مختلف پرداخته است.

۳- آقای محجوب، محمدجعفر. (۱۳۸۳). در کتاب ادبیّات عامیّانه ایران که شامل ۵۷ مقاله در حوزه ی ادبیات عامیانه، آداب و رسوم، افسانه ها و داستان های مردم ایران است طی پنجاه سال که در مطبوعات و مجلات فرهنگی و ادبی در ایران و خارج از ایران به چاپ رسده را گردآوری نموده.

۴- آقای دالوند، حمیدرضا. (۱۳۸۴). در مجلّه ی فرهنگ مردم در مقاله ای با عنوان « تاریخ پژوهش های فرهنگ مردم » سابقه ی توجّه به فرهنگ مردم را مورد بررسی قرار داده است.

۵- خانم فطوره چی، مینو. (۱۳۸۴). در کتاب سیمای جامعه در آثار سنایی به تحولات سیاسی، اقتصادی و اجتماعی، اوضاع حاکم بر جامعه، شیوه ی زندگی، آداب، رسوم و باورها، و بسیاری موارد دیگر پرداخته است.

۶- خانم معبودی، زهرا. (۱۳۸۶). در کتاب جامعه شناسی در آثار سعدی، که شامل چندین فصل می باشد، به عناصر فرهنگی همچون: اخلاق و معنویات، آیین کشورداری و سیاست، وضعیت حکومت و رفتار حاکمان، مجازات ها و تعلیم و تربیت، فرهنگ مردم از نظر سعدی ، طبقات و اقشار مختلف جامعه ی سعدی، انواع خوراک، پوشاک، ورزش و سرگرمی در آثار سعدی پرداخته است.

۷- خانم حبیبی لشکری، سنا (۱۳۸۹). در پایان نامه کارشناسی ارشد با عنوان « بررسی مشاغل قدیمی شیراز » به مشاغل رایج قدیم شیراز پرداخته است.

۸- آقای حکمت نیا، امیرحسین. (۱۳۹۵). در مقاله ای با عنوان « ردّ پای مشاغل قدیمی و صنایع بومی در نام کوچه ها و طاق های بافت قدیم شیراز» یادآور می شود که: سبک زندگی امروز با دوران گذشته بسیار متفاوت و سادگی گذشته، جایش را به زندگی پر تجمّل امروز داده است. در این گذر زمانی به دلیل عوض شدن سبک زندگی، بسیاری از آیین ها و سنّت های قدیمی کمرنگ و یا به کلی به دست فراموشی سپرده شده اند. مشاغل و صنایع قدیمی یکی ازاین موارد است که امروزه با تغییر زندگی و پیشرفت تکنولوژی به دست فراموشی سپرده شده و تنها یادی از آن ها در اذهان باقی مانده است. (حکمت نیا، ۱۳۹۵: ۳)

روش تحقیق

برای انجام این تحقیق، به صورت اسنادی و مراجعه به کتب و مقاله های مربوط، موضوع تبیین و غرض ها و دامنه ی پژوهش و عناصر مشمول آن تعیین شد، و سپس با مطالعه ی مستقیم کتاب بوستان سعدی، ابیات مورد نظر استخراج گردید. به علاوه به

ابیات و عباراتی از گلستان، غزلیّات و کلّیات شیخ نیز استناد شده است. برای سهولت کار، در ارجاع به ابیات بوستان (به تصحیح غلامحسین یوسفی)، که در متن به طور مکرر از آن استفاده شده تنها به ذکر شماره ی ابیات بسنده شده است.

۲- بحث و بررسی

حرفه های بومی و هنرهای سنّتی در ایران اندک نیستند. علاوه بر مشاغل رایج و فعّال که هنوز بقای خود را حفظ نموده اند، گونه‌های زیادی از این هنرها و پیشه های قدیمی مانند بوریا بافی در بسیاری از شهرها و روستاهای ایران وجود دارند که یا در شرف از بین رفتن هستند و یا تعداد اندکی از اساتید کهن به آن مشغولند، و پیشه هایی مانند سقّایی که دیگر در جامعه جایگاهی ندارند کلاً به فراموشی سپرده شده و یا کارهایی بسان مُقامِری که به خاطر شرایط اجتماعی منسوخ و مطرود گشته اند. با مرگ بافندگان پارچه‌های سنّتی این صنعت از بین رفته و دیگر اثری از محصول آن وجود ندارد. البته بسیاری از این هنرها که تقریبا همگی در زمره ی صنایع دستی قرار می‌گیرند، هنوز نفس می‌کشند و هنوز هم هستند افرادی که به‌عنوان پیشه به آن نگاه می‌کنند. در این مقال به معرفی شغل هایی که منسوخ گشته، از بین رفته، تغییر نام یافته و یا دچار دگرگونی شده اند می پردازیم.

۲-۱- آب کِش

در زمان قدیم آب مصرفی، آب جوی ها و چاه ها بوده که استفاده از این آب ها باعث می شد مردم بسیاری از اوقات، دچار بیماری های مختلفی مثل وبا، کچلی و ... بشوند، به همین خاطر شغل میراب ها شکل گرفت. آن ها با یکسری وسایل خاصّی که در اختیار داشتند، آب را به « آب انبار خانه ها » هدایت می کردند تا مردم از آب های ذخیره شده در « آب انبار خانه » خودشان استفاده کنند و کمتر به مریضی دچار شوند.

چرخاب، وسیله‌ای بود چوبی و پره دار که سطلی به نام دَلو، که معمولاً از چرم بوده و با طنابی به آن وصل می شده برای آب‌کِشی از آبِ جاری یا چاهِ آب مورد استفاده قرار می گرفت. آب کِش ها یا میراب با انداختن دَلو در آب، چرخ را به حرکت درآورده و دَلو پر از آب را بیرون می کشیدند.

غلام آبکِش باید و خِشت زن بوَد بنده ی نازنین مشت زن

(۳۲۰۹)

۲-۲- بوریا باف

حصیر بافی یا بوریا بافی قدیمی‌تر از صنعت نساجی از هنرهای دستبافت بشر بوده

که با بافتن الیاف گیاهی به یکدیگر تأمین می‌شده است. استان فارس یکی از قطب های بزرگ فرهنگی و صنایع دستی ایران است که جذاب ترین جلوه های هنرهای صنایع دستی جهان را در خود دارد و این دیار همواره مقصد مناسبی برای علاقه مندان به این هنرها بوده و هست. بوریا بافی از جمله صنایع دستی است که قدمتی تاریخی در این استان دارد. و هم اکنون نیز در شهرستان زرقان اندک افرادی هستند که به این صنعت مبادرت دارند.

نِی بوریا را بلندی نکوست　　که خاصیّت نیشکر خود در اوست

(۲۱۰۶)

بوریا باف اگر چه بافنده ست　　نَبَرَندَش به کارگاه حریر

(سعدی،۱۳۶۸:۱۶۰)

حدیث مدّعیان و خیال همکاران　　همان حکایت زردوز و بوریا بافست

(حافظ،۱۳۷۷:۶۳)

۲-۳- جان دار

جاندار یا همان ژاندارم، نگاهبان، پاسبان، حافظ جان، محافظ مخصوص پادشاه که در قدیم با شمشیر در کنار سلطان بوده:

و گر کُندرأی است در بندگی　　ز جان داری اُفتد به خربندگی

(۳۸۷۷)

در لغت نامه، واژه ی جاندار با این توضیح آمده: « سلاح داری، محافظت، نگهبانی.

یار دلدار من ار قلب بدینسان شکند　　ببرد زود به جانداری خود پادشهش

(حافظ)» (دهخدا،۱۳۸۵،ج۱،ص۷۴۳۴)

شغل جان داری از مشاغلی است که با تغییر ماهیّت با عنوان پلِس هنوز به حیات خود ادامه داده.

۲-۴- جوهری

شناخت گوهرها و روش استحصال، تجسّس و استخراج آن ها به علّت ارزش و زیبایی و کمیابی و خصوصیّات ارزشمند دیگر، از دیرباز مورد توجّه انسان بوده است. جامعه ی ما نیز در گذشته از این امر مستثنی نبوده. مطالعه و برّرسی شواهد ادبی، خود به تنهایی حاکی از اهمیّتی است که پیشینیان ما برای این علم قائل بوده اند.

که بودش نگینی بر انگشتری　　فرو مانده در قیمتش جوهری

(۵۱۳)

«اعرابی را دیدم در حلقه‌ی جوهریان بصره حکایت همی کرد که وقتی در بیابان راه

گم کرده بودم و...» (سعدی،۱۳۶۸:۱۱۵).

حافظ می فرماید:

شیراز معدن لب لعلست و کان حسن　　من جوهری مفلسم ایرا مشوشّم

(حافظ،۱۳۷۷:۴۵۹)

۲-۵- چاوش

چاووش‌خوانان در ایران قدیم به کسانی گفته می‌شد که چوب به دست (نیزه‌ای که به آن دورباش می‌گفته‌اند) در محل گذر پادشاهان، پیشاپیش حرکت می کردند و مردم را با ندای: « دور شو، دور شو...» از عبور شاه آگاه می نمودند.

پسر چاوشان دید و تیغ و تبر　　قباهای اطلس، کمرهای زر

(۱۸۶۲)

به تربیّت به چمن گفتم ای نسیم صبا　　بگوی تا ندهد گل به خار چاووشی

(سعدی،۱۳۸۵:۵۷)

ز صد چاوش پیاپی چوب خوردی　　که نه فریاد و نه آشوب کردی

(عطّار،۱۳۸۷:۱۴۵)

نفیر چاوشان از«دور شو، دور»　　ز گیتی چشم بد را کرده مهجور

(نظامی،۱۳۸۴،ج۱،ص۲۷۶)

در همین سال های اخیر افرادی پیشرو کاروان زیارتی و یا زُوّاری که از زیارت خانه ی خدا و یا عتبات عالیات بر می گشتند حرکت و با صدای بلند، اشعاری را خوانده و زائر را تا در منزلش راهی می نمودند.

۲-۶- چوبک زن

فردی نظامی بوده که با چوبکی و تخته ای و یا طبلی صدا تولید و پاسبانان را بیدار می نموده:

نگه کن چو سلطان به غفلت بخفت　　که چوبک زنش بامدادان چه گفت

(۳۴۱۲)

بود کیوان هندوی چوبک زنش　　زنگی شب، از قمر، طبلک زنش

(عطّار،۱۳۸۶(۱):۱۳۴)

سی سالِ دگر گِرد دَرَت گردیدیم　　چوبک زن بام و عَسَس در، دیدیم

(عطّار،۱۳۸۶(۳):۸۲)

۲-۷- چینی بندزن

این شغل انسان را به خاطرات دور می برد؛ امروز شاید دیگر این نام حتی آشنا هم نباشد که چینی بندزن چه کسی است. همان طور که از اسمش پیداست چینی بندزن ها ظروف چینی را به هم بند می زدند.

شکسته قَدح در بِبَندند چُست نیاوَرد خواهد بهای دُرست

کنون کِاوفتادت بِغفلت زِ دست طریقی ندارد مگر باز بَست

(۳۶۳۴ و ۳۶۳۵)

«چینی بندزن کسی بود که چینی های شکسته را بند زده و ترمیم می نمود. ابزار کارش عبارت از یک (مته کمانه) و یک انبردست (دم پهن) و انبر (دم باریک) و چکش سبک و سندانی دو دُمِ کوچک و (گاز حلبی بُر) و مقداری حلبی و مفتول باریک که همه را به کول گرفته با داد زدنِ (آی چینی بندزن، آی چینی بند می زنیم، قوری شکسته بشقاب شکسته، کاسه شکسته درست می کنیم). » (شهری،۱۳۶۷،ج۳،ص۹۹).

۲-۸- خربنده

افرادی که همراه اَستر هستند شغلشان چارواداری (چهارپاداری) است. به آن ها خرکچی هم گفته می‌شود. ایشان در ازای دریافت پول، جانوران بارکش خود را به مردم کرایه می‌دهند. البته خودشان هم همراه استر قدم رنجه می‌کنند.

و گر کُندرأی است در بندگی ز جان داری اُفتد به خربندگی

(۳۸۷۷)

بدان خر بنده گفت آن پیر دانا که: « کارَت چیست ای مرد توانا؟ »

چنین گفتا: « که من خربنده کارم به جز خر بندگی کاری ندارم. »

(عطّار،۱۳۸۶(۲):۱۳۱)

خربنده یا « مکاری کسی بود که تعدادی الاغ نگاه داشته به دو صورت به اجاره می سپرد. نوعی که مسافرانش را خود فراهم کرده آن ها را همراه چاروادار می فرستاد و نوعی که الاغ را توسط ضامن در اختیار می‌گذاشت. » (شهری،۱۳۶۷،ج۴،ص۱۹).

۲- ۹- دایه

عواملی همچون: بی شیری، ضعف جسمی یا بیماری مادر، مرگ مادر، تعدد و کثرت فرزندان، بدی آب و هوای محل تولد، شیوع بیماری ها، فصاحت زبان، شناخت اسرار نظام هستی و تدبّر و اندیشه در آن، رسم و عادت، بر این می داشت که برخی از اشراف فرزندانشان را به دایه می سپردند تا چند سالی بیرون از شهر ببرند و پرورش دهند.

چو بازو قوی کرد و دندان ستبر　　بر اَندایَدَش دایه پستان به صبر
(۳۳۳۳)

همچنان از نهیبِ بَردِ عَجوز　　شیر ناخورده طفل دایه هنوز
(سعدی،۱۳۶۸:۱۰۱)

مگر آن دایه که این صنم پرورد　　شهد بوده ست شیر پستانش
(سعدی،۱۳۸۵:۱۵۹)

یکی دایه بودش به کردار شیر　　برِ پهلوان اندر آمد دلیر
(فردوسی،۱۳۷۳،ج۱،ص۱۳۸)

صاحب کتاب قابوس‌نامه در باب"حق فرزند" به پسرش چنین سفارش می کند: « از جمله حق های پدران بر فرزندان یکی آنست که او را نام خوش نهند. دوّم آنکه: به دایگان عاقل و مهربان سپارند.» (عنصرالمعالی،۱۳۶۸:۱۳۲).

۲- ۱۰- دشت بان/ ناطور

ناطور به باغبان، پالیزبان، نگهبانِ کشتزار، نخلستان و مزرعه گفته می شد که این شغل ممکن است با تغییر نام در اندک مواردی هنوز به فعالیت خود ادامه دهد.

یکی روستایی سَقط شد خرش　　عَلَم کرد بر تاک بستان سرش
جهاندیده پیری بر او برگذشت　　چنین گفت خندان به ناطور دشت:
مپندار جان پدر کاین حمار　　کند دفع چشمِ بد از کشتزار
(۲۵۸۹ تا ۲۵۹۱)

چون نکند رخنه به دیوار باغ　　دزد، که ناطور همان می کند
(سعدی،۱۳۴۰:۸۲۰)

۲-۱۱- دلیل

دلیل یا همان راه بلد، افرادی بودند که همراه با کاروان می رفتند و راه را نشان می دادند.

سؤالت صواب است و فعلت جمیل　　به منزل رسد هر که جوید دلیل
(۳۵۰۲)

بپرس هر چه ندانی که ذُلّ پرسیدن　　دلیل راه تو باشد به عزّ دانایی
(سعدی،۱۳۶۸:۱۸۵)

۲-۱۲- دُهُل زن

رسم نقاره و دهل نوازی که اکنون در مشهد برگزار می شود، آیینی است پسندیده و به یادماندنی و نمادی است محترم که معرّف اعتبار، عظمت و شکوه بزرگان؛ آگاهی ما از

پیشینه « دُهُل زنی » یا به زبان دیگر، « نوبت نوازی » بر درِ سرای یا ایوان کاخ پادشاهاه و فرمانروایان که یک آیین دیرین ایرانی است چندان فراوان نیست، لیک از اینکه آنرا به هنگام برآمدن و فرو رفتن خورشید می نوازند، چنین پیداست که پیشینه ای بس کهن و باستانی دارد.

که ناگه دُهُل زن فرو کوفت کُوس بخواند از فضای بَرَهمن خروس
(۳۵۱۱)

خنک هوشیاران فرخنده بخت که پیش از دهل زن بسازند رخت
(۳۶۴۶)

در قدیم نواختن طبل و کوس، دمیدن کرنای و بوق، کوبیدن دهل و نقاره، در چند نوبت در روز انجام می گرفت از اینرو، این آیین را « نوبت نوازی» و نوازندگان آن را، « نوبت زن یا نوبتی »، رئیس آنان را « نوبتی دار » و محل نواختن را « نوبتخانه » و اسب و شترانی که افزارهای نوبتیان را با خود می کشیدند، « اسب یا شتر نوبت » گفته اند. سعدی در اشاره به نوبت بامدادان، آورده است:

یا مگر روز نباشد شب تنهایی را سعدیا نوبتی امشب دهل صبح نکوفت
(سعدی،۱۳۸۵:۷۵)

و در جای دیگر به « نوبت نوازی» در شب گوید:

که خفتن در بر یار است بیداران شب ها را به تشویش دهل رنجه مشو ای نوبتی امشت
(سعدی،۱۳۸۵:۶۷)

همانگونه که نواختن دهل در آگاه نمودن مردم از حمله و یورش، در آغاز جنگ ها و در کارزار های نبرد برای برانگیختن جنگجویان، و هنگام گشودن دژها و فتح شهرها و در نهایت پایان جنگ و برچیدن اردوگاه ها بکار برده می شد، در زمان صلح و آرامش نیز کاربردهای زیادی داشت؛ چنانکه به هنگام تخت نشینی و تاج گذاری، درآمدن و بارادن پادشاهان، در پذیرفتن فرستادگان و سفرا، در سرودها و تشریفات نظامی، تولد و مرگ شاهزادگان، در جشن ها و اعیاد، بزم ها و عروسی ها، در هنگامه ی شکار، در فراخواندن و رسانیدن فرمان شاه به گوش مردم، در اعلان اوقات شرعی و مذهبی و ...

یا از درِ سرایِ اتابک غریو کُوس تا نشونی ز مسجد آدینه بانگ صبح
(سعدی،۱۳۸۵:۱۶۸)

و سرانجام در مرگ پادشاهان آخرین نقاره بنام شاه، می نواختند:

نوبت بدیگری بگذاری و بگذری گر پنج نوبتت به در قصر می زنند
(سعدی،۱۳۴۰:۲۸۶)

۲-۱۳- ساقی

ساقیان زیباروی با پوشیدن لباس های نفیس و فاخر، خود را آراسته و به عنوان یکی از مهمترین خدمتگزاران بزم به طور دائم در رکاب سلطان بودند؛ چه در دربار و چه در سفر در کنار شُعرا و مُطربان و رقاصان و خوالیگران، سلطان را همراهی و شراب که از اصلی ترین لوازم بزم است توسط آن ها در مجالس به گردش درمی آمد. و عده ای نیر در میخانه ها با فروش و یا دورگردانیدن شراب، امرار معاش می نمودند.

به یاد حق از خلق بگریخته　　چنان مستِ ساقی که مِی ریخته

(۱۶۴۷)

ساقی سیمتن چه خسبی؟ خیز　　آب شادی بر آتش غم ریز

بوسه ای بر کنار ساغر نه　　پس بگردان شراب شهد آمیز

(سعدی،۱۳۸۵:۸۱)

۲- ۱۴- سائق

در زمانه ی سعدی به « کسی که هر روز کودک را به مکتب می‌بُرد.» سائق می‌گفته‌اند. (یوسفی، نقل از: سعدی،۱۳۸۷:۳۶۰).

به کُتّابش آن روز سائق نبرد　　بزرگ آمدش طاعت از طفل خرد

(۲۶۶۱)

۲- ۱۵- سقّا

در آن دوران افرادی به نام سقّا، آب گوارای قابل شرب را با مشک به منازل و مردم می‌رساندند. کم کم با احداث خط‌های لوله‌کشی آب، این حرفه منسوخ شد و امروزه سقاها را فقط در روزهای تاسوعا و عاشورا می‌توان دید.

چنین یاد دارم که سقّای نیل　　نکرد آب بر مصر سالی سبیل

(۲۴۷۹)

گدا طبع اگر در تموز آب حیوان　　به دستت دهد، جور سقّا نیرزد

(سعدی،۱۳۴۰:۸۱۷)

ز اندازه بیرون تشنه‌ام ساقی بیار آن آب را　　اوّل مرا سیراب کن وانگه بده اصحاب را

(سعدی،۱۳۸۵:۱۰۸)

شفیعی کدکنی، محمدرضا.(۱۳۸۴) در مجله بخارا در مقاله ای با عنوان « سعدی در سلاسل جوانمردان» ضمن اِسناد به سخنان سعدی و منابع دیگر این نظر را مطرح می کنند که شیخ خود به حرفه ی سقایت اشتغال داشته است و اشتغال وی به این حرفه ناشی از انتساب او به آیین فتوّت و حدیقت جوانمردی است.

«سقّا شدن سعدی نه از رهگذر نیاز شغلی بوده است، ظاهراً از رهگذر پیری به این سلک در آمده است که او از جماعت سقّایان بوده است و گرنه ما قراینی یافته ایم که سعدی در کمال تموّل و ثروت می زیسته است و درگاهش مانند درگاه سلاطین و امرا، دارای حاجب و دربان بوده است.» (شفیعی کدکنی،۱۳۸۴:۱۰۰).

اگر تشنه مانی ز سختی مجوش　　که سقّای ابر آبت آرد به دوش
(۳۳۷۸)

«سقّاها، خیک ها و مشک های خود را از رودها یا نهرهای دوردست پر آب می‌کردند و به وسیله‌ی شتر یا قاطر به شهرها می‌آوردند.» (راوندی،۱۳۷۲،ج۵،ص۳۱۲).

۲-۱۶- شعبده باز

نمایش ها بخش مهمی از فرهنگ و تمدن یک منطقه به حساب می آیند. تصور کنید جایی زندگی می‌کنید که برق ندارید چه برسد به تلویزیون! شما بودید چه تفریحی جز دیدن معرکه گیری پهلوانان و شعبده بازان و مارگیرها و بعضاً خیمه‌شب‌بازی داشتید؟ شعبده از جمله هنرهای نمایشی است که در آن مُشَعبِد با استفاده از ابزارهای طبیعی و ترفندهای به ظاهر ناممکن مخاطبان را سرگرم می‌نمودند.

فشاندش قضا بر سر از فاقه خاک　　مُشعبِد صفت، کیسه و دست پاک
(۱۳۰۶)

نه آیین عقل است و رأی و خرد　　که دانا فریب مُشعبِد خورد
(۲۴۴۴)

در زمانه ی ما شعبده، این سرگرمی جادویی، به جای معرکه گیری بر سر گذرها به عنوان اصلی‌ترین اجرای سالن‌های تئاتر، تبدیل شده و محبوبیّت خود را در عصر تلویزیون حفظ کرده.

جهان خرمن بسی داند چنین سوخت　　مشعبد را نباید بازی آموخت
(نظامی،۱۳۸۴،ج۱،ص۱۶۴)

۲-۱۷- شمشیرزن

ارتش از سربازان نواحی مختلف کشور تشکیل می شده که هسته ی اصلی این ارتش را سلحشوران شمشیرزن تشکیل می‌دادند.

خرابی کند مرد شمشیرزن،　　نه چندان که دودِ دلِ طفل و زن
(۲۴۴)

مترس از جوانانِ شمشیرزن　　حذر کن زِ پیرانِ بسیار فنّ
(۱۰۴۶)

همانطور که شمشیر در جنگ ها بسیار کاربرد داشته است، شمشیرزنان نیز از مهره های کلیدی و چه بسا حماسه آفرین نبردها بوده اند.

قلمزن نکودار و شمشیرزن نه مطرب که مردی نیاید زِ زن
(۱۰۷۲)

به خیمه درون مرد شمشیرزن برهنه نَخُسبد چو در خانه، زن
(۱۰۷۸)

۲- ۱۸- عصّار

« عصّار در لغت به معنی عصاره‌کش یا روغن کش می‌باشد و این شغل پر رونق و طرف احتیاجی بود که هر کس روزانه با آن سر و کار پیدا می‌نمود. کار عصّار کشیدن روغن از دانه‌های چربی دار مانند کنجد و بزرَک (تخم کتان) و امثال آن بود. » (شهری،۱۳۶۷،ج۵،ص۳۳۴).

سر گاو عصّار از آن در کَه است که از کنجدش ریسمان کوته است
(۳۲۱۳)

« بستن چشم شتر یا هر چهار پای عصّاری از واجبات بود که حیوان دچار سرگیجه نشده و نفهمیده به چه حالت روز گذارنده، احساس بیهودگی وقت که شب دوباره خود را در همان نقطه اوّل صبح بنگرد، ننماید. و روز و روزهای بعد و بلکه در همه مدّت عمر بتواند ادامه بدهد .» (شهری،۱۳۶۷،ج۵،ص۳۳۸).

چو گاوی که عصّار چشمش ببست دوان تا به شب، شب همان‌جا که هست
(۲۶۸۰)

مثال اسب الاغند مردم سفری نه چشم بسته و سرگشته همچو گاوعصّار
(سعدی،۱۳۴۰:۷۰۱)

پیشِ شهرِ عقلِ کلّی، این حواس چون خرانِ چشم بسته در خراس
(مولوی،۱۳۸۰:۳۵۵)

۲- ۱۹- غازی

بندبازی در ایران به عنوان یکی از رسوم های سنتی در بین مردم مطرح شده بود. آن ها از بندبازی در جشن ها، عروسی ها و عید نوروز و یا نمایش های خیابانی استفاده می کردند و باعث سرگرمی بسیاری از مردم می شدند و از این راه کسب معاش می کردند. امروزه علاوه بر اینکه عده ای در سیرک ها مشغول این هنرنمایی هستند، در جامعه ی ورزشی نیز به عنوان یک رشته ی مهیّج مورد اقبال بسیار قرار گرفته است.

چو غازی به خود بر نبندند پای که محکم رَوَد پای چوبین ز جای
(۱۷۱۴)

بندبازی یکی از مهیّج ترین بازی ها و نمایش هایی است که از دیرباز مورد توجه افراد زیادی بوده است. مردم می توانستند در خیابان ها و میادین ساعاتی را سرگرم باشند و تفریح نمایند. عادی ترین شکل بازی آن بود که بندبازان دو سر طناب را به سر دو چوب واقع در وسط میدان بازی می بستند و بر روی طناب راه می رفتند. گاه نیز یک سر طناب را به نقطه ای مرتفع تر مانند برج، مناره یا بام های بلند می بستند. سپس بندباز با چابکی هر چه تمامتر از طناب بالا می رفت و برمی گشت. و در بعضی مواقع با بستن چوب به پاهایش کارهای شگفت انگیزی انجام می داده:

اگر کوتهی، پای چوبین مبند که در چشمِ طفلان نمایی بلند
(۲۶۵۱)

۲- ۲۰- فصّاد

در گذشته گرمابه ها تنها برای استحمام نبودند بلکه مکانی عمومی برای گردهمایی های خانوادگی، دوستانه، کاری و حتی سیاسی بودند. در حمام های عمومی آداب مختلف و مشاغل متعددی وجود داشت. یکی از رسوم متداول حمام ها حجامت و فصد کردن (رگ زدن) بود که توسط فصّاد که یکی از دلاک های حمام بود، صورت می گرفت.

درشتی و نرمی به هم در، بِه است چو رگ زن که جرّاح و مرهم نِه است
(۲۹۳)

۲- ۲۱- کیمیاگر

کیمیاگری در برگیرنده ی سنّت‌های فلسفی متعدد و یکی از شاخه‌های علوم غریبه می باشد. کیمیا که در مفهوم اختلاط و امتزاج بکار می رود، از علوم پنجگانه باطنی قدما بوده است. این علوم سری علاوه بر کیمیا، لیمیا، هیمیا، ریمیا و سیمیا بودند که سحر، تعویذ، طلسم و تردستی از آن ها نشأت گرفته است. مهمترین ادعای کیمیاگری این بود که می تواند اجساد ناقص را به مرتبه کمال آن ها برساند. کیمیا را گاه نام نوعی گیاه می دانستند که خشک شده اش همراه با داروهایی دیگر، برای تبدیل شدن نقره به طلا مورد استفاده قرار می گرفت. در واژگان فارسی، گاه به معنی مکر و حیله نیز به کار می رفته است.

طلبکار باید صبور و حمول که نشنیده‌ام کیمیاگر ملول
چه زرها به خاک سیه در کنند که باشد که روزی مسی زر کنند
(۱۷۵۶و۱۷۵۷)

استاد کیمیا را بسیار سیم باید　　در خاک تیره کردن تا آنکه زر بباشد
(سعدی،۱۳۸۵:۱۳۸)

خاقانی در ردّ باور به کیمیا چنین گوید:

علمِ دین کیمیاست، خاقانی؛　　کیمیایی سَزایِ گنجِ ضمیر
مسِ زنگار خورده داری نَفس؛　　از چنین کیمیات نیست گزیر
به جز این، هر چه کیمیا گویند　　آن سخن مشنو و مکن تصویر
(خاقانی،۱۳۷۵:۱۱۸۷)

۲-۲۲- مشت زن

« آنکه با مجموع انگشتان گره کرده دیگری را زخم زند. کُشتی گیرانی که قبل از کُشتی بر دوش و بازوی خود مشت زنی کنند تا بدن سخت و استوار شود.» (دهخدا،۱۳۸۵،ج۲،ص۲۷۱۹).

شیخ از تنگدستی مشت زنان و بازار کسادشان می گوید:

یکی مشت زن بخت روزی نداشت　　نه اسباب شامش مهیّا نه چاشت
ز جور شکم گِل کشیدی به پُشت　　که روزی محال است خوردن به مشت
(۹۵۰و۹۵۱)

«مشت زنی را حکایت کنند که از دهرِ مخالف به فغان آمده بود و حلق فراخش از دست تنگ به جان رسیده. شکایت پیشِ پدر برد و اجازت خواست که عزم سفر دارم،[مگر] به قوّت بازو کفافی بدست آرم.» (سعدی،۱۳۶۸:۱۲۰).

۲-۲۳- مطرب

مطرب یعنی طرب‌آورنده، و کسی که نوازندگی ساز، آواز یا رقص را پیشه خود سازد و مردم را به نشاط آورد، گفته می‌شود.

مَنِه بر جهان دل، که بیگانه‌ای است　　چو مطرب که هر روز در خانه‌ای است
(۸۳۳)

قلمزن نکودار و شمشیر زن　　نه مطرب که مردی نیاید زِ زن
(۱۰۷۲)

مطربی، دور از این خجسته سرای　　کس ندیدش دو بار در یک جای
(سعدی،۱۳۶۸:۱۱۶)

«مطرب اصطلاحی کلّی برای نوازنده، خواننده و رقّاص است. مطرب شخصی بوده است که در جمع، برای سرگرمی تماشاگران، خوانندگی، رقّاصی و لودگی می کرد.» (نصری اشرفی،۱۳۸۳:۱۲۶).

۲- ۲۴- مُعرّف

« رسم اینست که وقتی یکی از اینان [شاهان] مجلسی عمومی برپا می‌دارد شخصی با عنوان مُعرّف که همه‌ی مدعوّین را می‌شناسد کنار آن شخص بزرگ می‌ایستد و هویّت و موقعیّت هر تازه وارد را آهسته زیر گوش او نجوا می‌کند، و او مطابق با شأن هر مهمان خوشامدگویی می‌کند.» (زمانی، نقل از: مولوی،۱۳۸۷،ج۶،ص۹۷).

فقیهی کهن جامه ای تنگدست　　در ایوان قاضی به صف برنشست
نگـه کـرد قاضـی در او تیـز تیز　　معرّف گرفت آستیـنش که خـیز
نـدانی کـه برتر مقـام تو نیست　　فروتر نشین، یا بـرو، یا بایـــست
(۲۰۷۱ تا ۲۰۷۳)

او نبیند غیر دستاریّ و، ریش　　از معرّف پرسد از بیش و کمیش
(مولوی،۹۱۶:۱۳۸۰)

۲- ۲۵- مُقامِر

قمار و قمار بازی پدیده ای دیرین و معضلی است که سال های سال در جوامع مختلف قربانیان متعددی دارد و پیر و جوان هم نمی‌شناسد. با اینکه قمار به صورت علنی و عرفی منسوخ شده اما هنوز افرادی هستند که بر سر پول و یا هر چیز دارای ارزش اقتصادی، با پیشامد و نتیجه ی نامشخص و به هدف برنده شدن اقدام به شرطبندی می کنند.

کز این کَم زنی بود ناپاکرو　　کلاهش به بازار و مِیزر گرو
(۱۵۳۷)

«مقامر را سه شش می باید ولیکن سه یک می آید.» (سعدی،۱۸۹:۱۳۶۸).

۲-۲۶- نخّاس

افرادی بودند که در کنار فروش چارپایان و حیوانات، برده ها نیز در معرض عرضه و فروش قرار می دادند؛ هر چند که در دنیای پیشرفته ی امروزی برده داری نیز مدرن گشته امّا شکل و روش آن نیز تغییر کرده.

یکم روز بر بنده‌ای دل بسوخت　　که می‌گفت و فرماندهش می‌فروخت
(۱۷۸۸)

مَنَت بنده‌ای خوب و نیکو سِیَر　　بدست آرم، این را به نخّاس بر
(۲۲۱۷)

۲- ۲۷- نخلبند

هنر بخش جدانشدنی از زندگی آدمی درگذر زمان است که از دیرباز در همه ی ابعاد

زندگی اش نمودی آشکار داشته است. یکی از شاخص ترین وجوه آن، آراستن مجالس، محافل و انجام تزییناتِ مکانِ برگزاریِ مراسم بوده. این تزیینات گاه برای مجالس آیینی و دینی، گاه برای شادباش و سرگرمی و زمانی نیز برای عزا انجام میگیرد. در برخی از مستندات به تعبیر « نخلبند » اشاره شده است. به نظر میرسد این نسبت، بـه نوعی صنعـت، حرفه یا شغل برخی از افراد جامعه گفته می شده که از موم، درخت و گل و میوه می ساختند.

همه نخلبندان بخایند دست　　زِ حیرت که نخلی چنین کَس نبست
(۳۳۸۲)

«نخلبندی دانم ولی نه در بستان، شاهدی فروشم ولی نه در کنعان.» (سعدی،۱۳۶۸:۵۶).

با توجه به اشارات موجود در اسناد مکتوب، پیداست که در گذشته افرادی بوده اند که با برخی از مواد خامّ، حجم های گوناگونی مانند درخت را می ساختند و یا آن احجام را می آراستند.

درخت خرما از موم ساختن سهل است　　ولیک از او نتوان یافت لذّت خرما
(خاقانی،۱۳۷۵:۴۵)

گفت هست این عالم پر نام و ننگ　　همچو نخلی بسته از صدگونه رنگ
(عطّار،۱۳۸۴:۴۰۳)

۲- ۲۸- هیزم شکن

چوب از جمله لوازمی است که از دوران های قبل به گونه ای طبیعی در اختیار و دسترس انسان ها بوده است؛ در نقاط جنگلی و کوهستانی، مردم از زمان های پیش از تاریخ از چوب برای ساختن ابزارها و پناهگاه و به خصوص سوخت استفاده می کردند. هر چند که امروزه از آن افراد تنومند با جثه های ستبر همراه با تبر و ارّه خبری نیست اما هنوز افرادی هستند که با تکنولوژی روز اقدام به تخریب جنگل جهت تولید زغال می نمایند.

پریشان شود گُل به باد سحر　　نه هیزم که نشکافدش جز تبر
(۱۹۱۷)

تو را تیشه دادم که هیزم شِکن　　نگفتم که دیوار مسجد بکن
(۳۳۷۱)

«ظالمی را حکایت کنند که هیزم درویشان خریدی به حیف و توانگران را دادی به طرح.» (سعدی،۱۳۶۸:۷۸)

۳- نتیجه گیری

برخی از سنّت های بومی بر اثر گذشت زمان از بین رفته و به باد فراموشی سپرده شده اند و تنها، ممکن است در ذهن برخی از بزرگترها باقی مانده باشند. پیشه ها یکی از این عناصر است که دستخوش حوادث قرار گرفته اند؛ از گذشته تا کنون شغل های بسیاری وجود داشته اند که تعدادی پابرجا و تعدادی نیز منسوخ و به حاشیه رفته اند. چه بسا حرفه هایی که تا سال ها پیش بخشی از پیشه های اصلی و مورد نیاز مردم بوده و اکنون جز یاد و خاطره ای و شاید عکس و یا تصویری، چیزی از آن به یادگار نمانده باشد. متاسفانه برخی از آن ها که فراموش شده‌اند در زمره ی حرفه و هنرهای دستی قرار دارند پیشه هایی که عضوی از اصالت و هویّت ما بوده اند. بنابراین یکی از وظایف جامعه ی امروز، حفظ سرمایه‌های ملّی و تاریخی است. پرداختن به این مقوله، باعث انتقال فرهنگ و هویّت تاریخ اصیل ایرانی به نسل های بعد می شود. مهارت آموزی و احیای دوباره ی مشاغل بومی و قدیمی زمینه ی ایجاد فرصت‌های شغلی بیشتری را مهّیا می‌کند، از این رو می بایست فرهنگ حرکت به سمت پیشه های سنّتی را در میان اقشار جوان جامعه نهادینه کرد.

منابع

۱- حافظ، شمس الدّین محمّد. (۱۳۷۷). **دیوان غزلیّات،** به کوشش خلیل خطیب رهبر، تهران: انتشارات صفی علیشاه.

۲- حکمت نیا، امیرحسین. (۱۳۹۵). «ردّ پای مشاغل قدیمی و صنایع بومی در نام کوچه ها و طاق های بافت قدیم شیراز»، **کنفرانس شهرسازی، مدیریت و توسعه شهری.** دومین کنفرانس.

۳- خاقانی شروانی، افضل الدّین بدیل بن علی نجار. (۱۳۷۵). **دیوان،** ضیاء الدین سجادی، تهران: انتشارات زوار.

۴- دهخدا، علی اکبر. (۱۳۸۵). **لغت نامه،** ۲ج، به کوشش غلامرضا ستوده و ایرج مهرکی و اکرم سلطانی، زیر نظر سیدجعفر شهیدی، چاپ اوّل، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

۵- راوندی، مرتضی. (۱۳۷۲). **تاریخ اجتماعی ایران،** ج۵، چاپ سوّم، تهران: انتشارات روزبهان.

۶- سعدی، مصلح بن عبدالله. (۱۳۴۰). **دیوان،** تصحیح محمدعلی فروغی، چاپ اوّل، تهران: انتشارات کانون معرفت.

۷- ـــــــــــــــــــــــــ . (۱۳۶۸). **گلستان سعدی،** تصحیح غلامحسین یوسفی، چاپ اوّل، تهران: انتشارات خوارزمی.
۸- ـــــــــــــــــــــــــ . (۱۳۸۱). **بوستان سعدی،** تصحیح رضا انزابی نژاد و سعید قره بگلو، چاپ دوّم، تهران: انتشارات جامی.
۹- ـــــــــــــــــــــــــ . (۱۳۸۵). **غزل های سعدی،** تصحیح غلامحسین یوسفی، چاپ اوّل، تهران: انتشارات سخن.
۱۰- ـــــــــــــــــــــــــ . (۱۳۸۷). **بوستان سعدی،** تصحیح غلامحسین یوسفی، چاپ نهم، تهران: انتشارات خوارزمی.
۱۱- شفیعی کدکنی، محمّدرضا. (آذر و دی۱۳۸۴). « سعدی در سلاسل جوانمردان»، **مجله ی بخارا،** شماره چهل و ششم، (از ۹۳ تا ۱۰۳).
۱۲- شهری، جعفر. (۱۳۶۷). **تاریخ اجتماعی تهران در قرن سیزدهم،** ج ۳ و ۴ و ۵، چاپ اوّل، تهران: انتشارات اسماعیلیان.
۱۳- عطّار، محمّد بن ابراهیم. (۱۳۸۶). **مصیبت نامه(۱)،** تصحیح محمّدرضا شفیعی کدکنی، چاپ سوّم، تهران، انتشارات سخن.
۱۴- ـــــــــــــــــــــــــ . (۱۳۸۶). **اسرار نامه(۲)،** تصحیح محمّدرضا شفیعی کدکنی، چاپ سوّم، تهران: انتشارات سخن.
۱۵- ـــــــــــــــــــــــــ . (۱۳۸۶). **مختار نامه(۳)،** تصحیح محمّدرضا شفیعی کدکنی، چاپ سوّم، تهران: انتشارات سخن.
۱۶- ـــــــــــــــــــــــــ . (۱۳۸۷). **الهی نامه،** تصحیح محمّدرضا شفیعی کدکنی، چاپ سوّم، تهران: انتشارات سخن.
۱۷- عنصرالمعالی، کیکاوس بن اسکندر. (۱۳۶۸). **قابوس نامه،** چاپ پنجم، تهران، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.
۱۸- فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۷۳). **شاهنامه،** ج۱، به کوشش سعید حمیدیان، از روی چاپ مسکو، چاپ اوّل، تهران: انتشارات قطره.
۱۹- مولوی، جلال الدّین محمّد. (۱۳۸۰). **مثنوی معنوی،** به کوشش محمدرضا برزگر خالقی، چاپ اوّل، تهران: انتشارات زوّار.
۲۰- ـــــــــــــــــــــــــ . (۱۳۸۷). **شرح جامع مثنوی معنوی،** ج۶، به کوشش کریم زمانی، چاپ چهاردهم، تهران: انتشارات اطّلاعات.
۲۱- نصری اشرفی، جهانگیر. (۱۳۸۳). **نمایش و موسیقی در ایران،** چاپ اوّل، تهران: انتشارات آرون.

۲۲- نظامی، الیاس بن یوسف. (۱۳۸۴). **کلّیات، تصحیح وحید دستگردی،** ج۱، چاپ پنجم، تهران: انتشارات نگاه.

فصل‌نامه‌ی علمی زبان و ادبیات فارسی
دانشگاه آزاد اسلامی واحد فسا
س ۱۴، ش ۱ (پیاپی ۳۳)، بهار ۱۴۰۲
شاپا: ۸۴۵۷-۲۲۵۱ صص: ۱۱۳-۹۷

تحلیل و بررسی روایت‌شناختیِ رمان نیمه غایب براساس نظریه روایت‌شناسانه‌ی ژراژ ژنت

عاطفه عسلی
دانشجوی دکتری زبان و ادبیّات فارسی، واحد قائم‌شهر، دانشگاه آزاد اسلامی، قائم‌شهر، ایران
دکتر حسام ضیایی (نویسنده‌ی مسئول)
استادیار گروه زبان و ادبیّات فارسی، واحد قائم‌شهر، دانشگاه آزاد اسلامی، قائم‌شهر، ایران
دکتر حسین پارسائی
استادیار گروه زبان و ادبیّات فارسی، واحد قائم‌شهر، دانشگاه آزاد اسلامی، قائم‌شهر، ایران

چکیده

رمانِ نیمه‌ی غائب حسین سناپور، یکی از آثارِ ادبی قابل توجهی‌ست که در اواخر دهه ۸۰ به نگارش درآمد. سناپور در این اثر تلاش کرده است که روایتی از چند شخصیت در تهرانِ اواخرِ دهه‌ی شصت به دست دهد که تقریبا اغلبِ این شخصیت‌ها به نحوی، با فضای فرهنگی، اجتماعی و سیاسیِ ایرانِ دهه شصت و نظمِ فرهنگی- اجتماعیِ برآمده از انقلاب ۵۷ قرار گرفته‌اند. از منظرِ شیوه‌ها و تکنیک‌های روایی، رمانِ نیمه غایب در ذیل رمان‌های مدرن قرار می‌گیرد. شیوه‌های متنوعِ روایت، فاصله گرفتن از زمانِ خطی روایت در آثار کلاسیک، چندصدا بودنِ فرم روایت نزدِ او، بهره گرفتن از شیوه‌های نوینِ روایت داستان و عواملی از این دست سبب شده است تا ظرفیت‌های رمانِ نیمه غایب از منظر روایت‌شناختی، قابل توجه باشد. در این پژوهش، با تمرکز بر خصلت‌های روایی این اثر تلاش خواهد شد تا با کاربستِ نظریه‌ی روایت‌شناسیِ ژرار ژنتِ فرانسوی، تکنیک‌های روایی غالب در رمان نیمه غیب مورد تامل قرار بگیرد. فرضیه‌ی این پژوهش این است که سناپور با ارائه‌ی رویکردهای مدرن در زمینه روایت، توانسته است اثری خلق کند که با معیارهایِ روایت‌شناسانه‌ی دوران مدرن تطابق دارد و این خصلت‌های روایی را می‌توان با استفاده از نظریه ژرار ژنت توضیح و تبیین کرد.

واژگان کلیدی: حسین سناپور، نیمه‌غایب، نظریه، روایت‌شناسی، ژرار ژنت

Email: dr.atefehasali@yahoo.com
ziaee.hesam@gmail.com
hosseinparsaei@gmail.com

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۱/۰۸/۱۳
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۲/۰۱/۱۶

۱- مقدمه

حسین سناپور متولد ۱۳۳۹ در کرج، یکی از نویسندگان و رمان‌نویسانِ معاصر ایرانی‌ست که فعالیت ادبی و فراگیری نخستین شیوه‌های رمان‌نویسی را از کلاس‌های هوشنگ گلشیری آغاز کرد. سناپور را می‌توان یا می‌بایست یکی از پرکارترین رمان‌نویسان و به طور کلی نویسندگانِ ایرانی در یکی دو دهه اخیر دانست. نگاهی به توالیِ آثار نگارش یافته‌ی او نشان می‌دهد که اواخر دهه‌ی هفتاد، آغاز کار حرفه‌ای او در زمینه‌ی رمان‌نویسی بوده است. در همین بازه زمانی یعنی سال ۱۳۷۸ش است که رمان نیمه‌غایب نوشته وی منتشر و به‌تدریج در دو دهه اخیر، از جمله پرفروش‌ترین رمان‌های معاصر فارسی بوده است که به چاپ‌های بالایی هم رسیده است. علاوه بر این اثر که تقریبا معرفیِ سناپور به جامعه‌ی ادبی ایران با آن انجام شد، از دیگر کارهای او می‌توان به رمانِ ویران می‌آیی (۱۳۸۲)، با گارد باز (۱۳۸۳)، سمت تاریک کلمات، برنده بهترین مجموعه داستان کوتاه در ششمین دوره جایزه هوشنگ گلشیری (۱۳۸۴)، شمایل تاریک کاخ‌ها (۱۳۸۸)، لب بر تیغ (۱۳۹۰)، دود (۱۳۹۳)؛ سپیدتر از استخوان (۱۳۹۴)؛ خاکستر (۱۳۹۶) و آتش (۱۳۹۷) اشاره کرد.

از منظر شیوه‌ی نویسندگی یا نزدیکیِ سبکِ روایی، می‌توان سناپور را جزو نسلِ نویسندگانی دانست که در ایران در حد فاصلِ انقلاب اسلامی تا دورانِ پس از اصلاحات در ایران، رشد یافته، اصول رمان‌نویسیِ مدرن را فراگرفته و به نگارش رمان‌هایی براساس اسلوب و شیوه‌های مدرن اقدام کرده‌اند. نگاهی به محتوای برخی از رمان‌های سناپور نشان می‌دهد که تاثیرپذیریِ سناپور از تحولات فرهنگی و اجتماعیِ ایران در دهه‌های اخیر مسئله‌ایست اجتناب‌ناپذیر و تقریبا آشکار که فضای اغلب کارهای او را تحت تاثیر قرار داده است. از این منظر می‌توان شیوه‌ی نویسندگیِ او را در رمان‌هایش، نوعی رئالیسم اجتماعی و فرهنگی دانست که در آنها به مسائل اجتماعی همچون پردسالاری، طلاق، اعتیاد، مهاجرت، تحصیل، تحول در سبک زندگیِ ایرانی و تبعات خواسته یا ناخواسته‌ی این دگرگونی‌های اجتماعی، هنجارهای فرهنگی و خُلقیاتِ اجتماعی و عواملی از این دست پرداخته شده است. (به‌عنوان نمونه‌ای از این رویکردها نک: لب بر تیغ: ۱۳۹۰؛ دود: ۱۳۹۳؛ کلاه‌گردانی میان آس‌وپاس‌ها: ۱۴۰۰) در این میان، به تناسب‌گذار از نخستین تجربه‌های نویسندگی در اواخر دهه ۷۰، تا امروز می‌توان لایه‌هایی از تغییرات اجتماعی، سیاسی و فرهنگیِ موجود در جامعه‌ی ایران را رصد کرد به نحوی که مطالعه آثار سناپور می‌تواند بازتابی باشد از آنچه در این زمینه‌ها در چند دهه اخیر در ایران گذشته است. شخصیت‌های رمان‌های سناپور همگی در زمینه‌ای از واقعیت‌های اجتماعی پرورده

می‌شوند و هر یک تحت تاثیر اقتضائات دوران، به کنشگری در همین بسترهای فرهنگی و اجتماعیِ غالب و در حال گذار می‌پردازند. علارغم چنین ظرفیت‌هایی، کارهای سناپور از منظر شگردها و اسلوب‌های روایی هم قابلیت بالایی برای تامل دارند. در این پژوهش هدف این است تا رمانِ نیمه غایب سناپور از منظر روایت‌شناسی و براساس نظریه ژرار ژنت مورد بررسی قرار بگیرد.

پیشینه پژوهش

درباره‌ی نقد و بررسیِ کارنامه‌ی ادبی حسین سناپور و همچنین کاربستِ نظریه‌ی ژرار ژنت تاکنون پژوهش‌هایی انجام شده است و محققان و پژوهشگران از زوایای مختلفی هم آثار سناپور را بررسی کرده‌اند و هم نظریه‌ی ژرارژنت را برای تحلیل با رفتارِ روایی رمان‌ها یا متونِ روایی دیگر مورد استفاده قرار داده‌اند که در این میان می‌توان بعضا نقد رمان نیمه‌غایب را نیز دید. البته هیچ کدام از این پژوهش‌ها از منظری که پژوهش حاضر صورت‌بندی شده است، انجام نگرفته-اند. به‌عنوان نمونه می‌توان به پژوهش‌هایی مانند عرصه‌هایِ تاریک زندگیِ شهری در رمان سمت تاریک کلمات (محمدی: ۱۳۸۶)، گفتمانِ غیرمستقیمِ آزاد در رمانِ لب بر تیغ (نجومیان و غفاری: ۱۳۹۰)، بررسی عناصر داستانی در رمانِ نیمه‌غایب (ابراهیم‌تبار و دیگران: ۱۳۹۱)، اسکاز در داستان‌هایِ ذهنِ حسین سناپور (نیک‌فر و دیگران: ۱۳۹۶) اشاره کرد. همچنین در زمینه نقد متون ادبی با استفاده از نظریه ژنت می‌توان به پژوهش‌هایی همچون روایت‌شناسیِ رمان شناگر براساس نظریه ژرار ژنت (فیروزآبادی: ۱۳۹۴)، کانون روایت در الهی‌نامه عطار براساس نظریه ژرار ژنت (علی-زاده و سلیمیان: ۱۳۹۱)، بررسی زمان‌مندیِ روایت در رمان سالمرگی (بهنام‌فر و دیگران: ۱۳۹۳) اشاره کرد. در این پژوهش‌ها، هم می‌توان نقد و بررسیِ برخی از کارهای حسین سناپور براساس چشم‌اندازهای انتقادیِ متون ادبی را مشاهده کرد و هم در عین حال، استفاده نسبتا چشم‌گیر از نظریه ژرار ژنت در بررسی ظرفیت‌های روایت‌شناسانه‌ی رمان‌ها یا متون ادبیِ دیگر. اما تاکنون رمان نیمه‌غایب سناپور براساس نظریه ژنت مورد بررسی قرار نگرفته است.

۲- بحث و بررسی

معرفیِ رمانِ نیمه غایب

رمانِ نیمه‌ی غایبِ حسین سناپور داستان شخصیت‌هایی‌ست که زمانه و زندگیِ آنها تحت تاثیرِ شرایط اجتماعی، فرهنگی و سیاسیِ ایرانِ پس از انقلاب، در تکاپو و تقلا

برای گذار از یک ساختار اجتماعی به الگوی زیسته یا سبک زندگیِ متمایزی‌ست و این تکاپوها، جریانِ کلی داستان و سرنوشتِ تقریبی شخصیت‌های مهم داستان را شکل می‌دهد. از نظر زمانی، رمانِ نیمه غایب جایی در حوالی سالهای ۱۳۶۷ و ۱۳۶۹ در تهران و بعضا در آمریکا می‌گذرد. از منظر فرم، گفتمان و ساختار، این اثر روایتی‌ست از زیستن در فضایی اجتماعی و فرهنگی که تسامحا می‌توان آن را دورانِ گذار نامید. اقتضائات و الزاماتِ فرهنگی و اجتماعیِ این گذار، زندگی و سرنوشتِ شخصیت‌های داستان را به نحوی تحت تاثیر قرار می‌دهد. شخصیت‌های اصلیِ رمان تقریبا همگی جوانیشان را در سال‌های پایانی جنگ ایران و عراق و آغاز عصر پس از جنگ در تهران می‌گذرانند. فرهاد، یکی از شخصیت‌های اصلی داستان، با سیندخت درگیر رابطه‌ی عاشقانه‌ای‌ست که این رابطه تحت تاثیرِ فراز و نشیب‌های خانوادگیِ سین‌دخت قرار دارد. ثریا، مادر سیندخت سال‌ها قبل از همسرش، یعنی آقای صدرالدینی جدا شده و در آمریکا زندگی می‌کند. دور ماندن سیمین‌دخت از ثریا به جست‌وجویی همیشگی از جانب وی برای یافتن ردی از مادرش منجر شده و این مسئله بر نوع رابطه‌ی او با فرهاد هم تاثیر مستقیم گذاشته است. صدرالدینی، پدر معتادِ سیندخت در عین علاقه قلبی به همسرش ثریا، به او فحاشی می‌کند و او را از خود بیزار کرده است.

دراین میان، الهی دوست صدرالدینی با ثریا وارد رابطه‌ای عاشقانه می‌شود. این دلبستگی عاشقانه سبب می‌شود تا الهی، تلاش کند تا میان سیندخت و ثریا پس از سالها دوری رابطه‌ای برقرار کند و مادر سیندخت را از آمریکا در جریان وضعیت دخترش قرار دهد. در این میان، سرنوشتِ فرح دوستِ سیمین‌دخت نیز قابل توجه است. وی که از لاهیجان عازم تهران شده تا به تحصیل در دانشگاه ادامه دهد، تحت تاثیر فضای فرهنگی و سخت‌گیری‌های پدرش در زمینه‌ی ازدواج، تصمیم گرفته است تا برای همیشه در تهران بماند و به لاهیجان برنگردد. در روایتِ سناپور، فرح خانواده‌ای پدرسالار دارد که بی‌اجازه وی تصمیم بر ازدواجش گرفته‌اند، اما وی با بیژن ارتباط عاطفی دارد. بیژن درنهایت وی را رها کرده و خواستگاریش از وی را انکار می‌کند. فرح که شخصیتی شاد داشته دست به خودسوزی می‌زند که توسط سیندخت ناکام می‌ماند. مرگ صدرالدینی همسر سابق سیندخت، یکی از نقاط عطف داستان به‌شمار می‌رود که سبب می‌شود تا با پادرمیانی و نفوذِ الهی بر سیندخت، راه بازگشتِ او به تهران و ملاقات با دخترش را هموار کند. این بازگشت به دیدار مجدد مادر و دختر پس از ۲۲ سال منجر می‌شود. شخصیتِ فرهاد نیز که دلبستگی و رابطه‌ی عاطفیِ وی با سمین‌دخت بخشی از روایتِ اصلی رمان را به خود اختصاص می‌دهد، شخصیتی‌ست تقریبا سنتی اما با گرایش‌هایی به سبک زندگی

مدرن. خانواده‌ی فرهاد سنتی و بازاری‌اند و با سیندخت از نظر سبک زندگی و ارزش‌های خانوادگی، تفاوت‌های عمیقی دارند. این اختلافات سبب می‌شود که سیندخت، تقاضای فرهاد مبنی بر ملاقات وی با خانواده‌اش را رد کند. فرهاد همچنین به نحوی با جریان‌های دانشجویی و دانشگاهیِ ایران در اواخر دهه شصت پیوند می‌خورد. تحت تاثیرِ این فضا و اعتراضاتِ دانشجویی، برای فرهاد مشکلاتی پیش می‌آید که این مشکلات به صورت مستقیم بر رابطه وی با سمین‌دخت تاثیر منفی می‌گذارد. فرهاد که در آخرین روزهای تحصیل از سیندخت جدا شده است، پس از دو سال به دنبال وی به دانشگاه بازمی‌گردد تا از او درخواست ازدواج کند، اما سیندخت به آمریکا رفته و در آنجا ازدواج کرده و به تحصیل مشغول شده است. وی که دو سال بدون ارتباط با خانواده سنتی و پدرسالارش زندگی کرده، به ازدواجی اجباری برای خوشحالی پدرش که در بستر مرگ قرار دارد، تن می‌دهد. در این میان، سیندخت هم در آمریکا به روابط جدید تن می‌دهد.

از منظر فرهنگی و جامعه‌شناختی، رمان نیمه غایب را می‌توان در زمینه‌ای از تحولات گفتمانی و تحولات اجتماعی و فرهنگیِ ویژه مورد تامل قرار داد. انتخابِ سالهایِ اواخرِ دهه‌ی شصت به‌عنوان سالهای وقوع رخدادهای این اثر حاوی دلالت‌های گفتمانیِ ویژه‌ایست که زیست‌جهانِ شخصیت‌های داستان، تکاپوهایِ هویتیِ شخصیت‌های داستان، تاثیرپذیریِ فزاینده‌ی آنها از هنجارها، خُلقیات و ارزش‌های اجتماعیِ ایران در این دوره، به مثابه جامعه‌ای سنتی اما در حال گذار به دوران مدرن، کشمکش‌هایِ متناوب و مستر شخصیت‌ها با نظمِ هنجاری جامعه عواملی از این دست، به صورت عمیق، بر نوع روایت حسین سناپور تاثیر گذاشته است. در واقع، سناپور شخصیت‌های رمانش را در دورانی عجیب و غریب نشانده که از یک سو تحت تاثیر انقلابِ بهمن ۵۷ و نظمِ مستقرِ فرهنگیِ برآمده از آن انقلاب قرار دارند و از طرف دیگر، تحت تاثیر پایان جنگ و آغاز برخی گرایش‌های سیاسی به منظور ایجاد توسعه در ایران و تغییرات ملموس در سبک زندگیِ ایرانیان. بنابراین می‌توان مدعی بود که شخصیت‌های این رمان هر کدام به نوعی در جدال میانِ سنت و مدنیته دست‌وپا می‌زنند و همین کشمکش‌هاست که بر سبکِ زندگیِ آنها، تصمیم‌گیری‌هایشان، پشت‌پا زدن‌های آنها به نظم فرهنگیِ پیشین و عواملی از این دست تاثیر گذاشته است.

فارغ از این ابعاد گفتمانی و سبغه‌های فرهنگی و جامعه‌شناختیِ درون‌متنیِ رمانِ نیمه‌غایب، این اثر را می‌توان از منظر فرمِ روایت و تکنیک‌های ساختاریِ آن نیز مورد توجه قرار داد. در این زمینه می‌توان نظریه‌ی ژرار ژنت فرانسوی را یکی از مهمترین نظریه‌های قرن بیستم در زمینه ساختارِ روایت دانست که می‌توان از آن، به نقد روایی

رمان نیمه‌غایب نیز پرداخت. ژراژ ژنت، منتقد فرانسوی در نظریه‌ی روایت‌شناسیِ مشهورِ خود، تحت تاثیر فرمالیست‌ها و ساختارگرایان روس، نظریه‌ای درباره‌ی روایت و ابعاد متکثر و پیچیده‌ی آن به دست داده است که برای دهه‌ها، یکی از موثرترین چارچوب‌های تئوریک به منظور نقدِ روایی متون از آن استفاده شده است.

نظریه روایت‌شناسانه‌ی ژرار ژنت

نظریه‌ی روایت‌شناسیِ ژرار ژنت، یکی از مهمترین نظریه‌های ادبیِ قرن بیستم بود که با تمرکزِ بیشتر بر مسئله‌ی روایت و ابعاد و لایه‌هایِ آن، پرسش‌های متمایزی پیشِ پای متون ادبی به طور اعم و رمانِ مدرن به شکل اخص گذاشت و پرسش از «چه کسی می‌گوید» و «چه کسی می‌بیند» را مهمترین پرسش‌هایی دانست که شاکله‌ی روایت را تعیُن می‌بخشد. (Bal, ۱۹۹۳: ۳) در واقع ژرار ژنت برآن بود تا مسئله‌ی زمانِ روایت را واکاوی کند و جذابیت‌های متنِ روایی را از منظر توالی زمانی و علیِ رویدادها مورد تامل قرار دهد. این مسئله زمانی اهمیت می‌یافت که تفکیکِ میان دو عنصرِ داستان و روایت از منظر ژنت، تفکیکی مهم و حیاتی بود. ژنت داستان را زنجیره‌ای از رخدادها می‌دانست که به وسیله‌ی راوی به خواننده منتقل می‌شود. بر این اساس، وی روایت را نیز شرحِ آن داستان می‌دانست که با زبان گفتار یا نوشتار و در پیرنگِ ویژه‌ای عرضه می‌شود. (cohan and shirez, ۲۰۰۱: ۵۲؛ shen, ۲۰۰۷: ۱۳۷) از نظر ژنت، در فرایندِ روایت کردن بود که مسیر خطیِ زمان به‌هم می‌خورد و در ترتیب و توالیِ زمانیِ آن، تغییراتی اِعمال می‌شد. بدین ترتیب، روایتِ آن داستانِ واقعی، صورت‌بندی می‌شد. با تکیه بر این چشم‌اندازِ روایت‌شناسانه بود که ژنت مقدار زمانِ اختصاص یافته به خوانشِ متن و مقدار زمانِ رخدادهای داستان را از هم تفکیک می‌کرد و الگویی دوگانه از زمانِ داستان و زمانِ روایت را از هم تفکیک می‌کرد و خلق زمان بر مبنایِ تحریف و دیگرگونه‌خوانیِ زمان را یکی از مهمترین کارکردهای روایت می‌دانست. (در این زمینه نک: ژنت، ۱۳۸۸: ۱۳۱-۱۳۶).

با تمرکز بر دو مسئله‌ی زمانِ داستان و زمانِ روایت، ژنت از پنج مفهومِ نظم، تداوم، حالت، بسامد و لحن صحبت و با این چند مفهوم، روایت‌شناسیِ خود را عرضه می‌کند. ژنت با کاربست مفهومِ نظم، در صدد بود تا نشان دهد که چه ارتباطی میانِ توالیِ رخدادها در داستان و ترتیبِ بازنماییِ آنها در روایت وجود دارد و راوی برای بازنماییِ سلسله رخدادها، چگونه زمانِ تقویمی را می‌شکند و با اِعمالِ نوعی زمان‌پریشی در ارائه‌ی روایتِ خود، منطقِ زمانمند بودن رخدادها در داستان را آگاهانه می‌شکند. (Feludernic, ۲۰۰۹: ۴-۶) برای ژنت، این رویگردانی از زمان تقویمی و شکستنِ منطقِ زمانمندِ سیرِ

داستان اهمیتِ قابل تاملی قائل بود و آن را منجر به شکل‌گیری انحراف از نُرمِ زمان تقویمی و نیز ایجاد زمان‌پریشی در بافت روایت می‌دانست که در جای خود یکی از مهمترین نقطه تمایزات میان رمان مدرن و کلاسیک نیز به شمار می‌رفت. (در این زمینه نک: تولان ، ۱۳۸۳: ۵۵-۵۳؛ احمدی، ۱۳۸۰: ۱۲۱) برخی دیگر از منتقدان ادبیِ دوران معاصر اِعمال این رفت‌وآمدهای زمانی در زمانِ روایت را برتافته از تفاوتِ زمان در روایت و زمان در عالم واقع می‌دانستند. بر این مبنا، ماهیتِ زمان در عالم واقع و ماهیتِ زمان در فرآیند روایت متمایزند به نحوی که زمان در عالم واقع، خط سیر مستقیم و تک‌ساحتی را دنبال می‌کند؛ در حالی که زمان روایت، به صورت متناوب خطر سیر مستقیم را می‌شکند و به دلیل ماهیتِ چندساحتی بودنش، مدام در رفت‌وآمدهای مکرر میان گذشته، حال و آینده سیر می‌کند و راوی با بهره‌گیری از این آزادیِ قراردادی، خط زمان روایتش را در سیلان نگه می‌دارد. (تودورف ، ۱۳۷۹: ۵۹)

با توجه به این زمان‌پریشی در زمانِ روایت، دو نوع روایت‌پردازیِ گذشته‌نگر و روایت‌پردازیِ آینده‌نگر قابل‌تفکیک‌اند که در آرای ژرار ژنت جایگاه قابل توجهی به خود اختصاص می‌دهند. بر این مبنا، روایتِ داستان به تناسبِ اِعمال فلش‌بک‌ها یا گذشته‌نگری‌ها یا پرش‌های زمانی به آینده از جانب راوی، سه خصلت برجسته پیدا می‌کند. این سه خصلت عبارتند از روایتِ گذشته‌نگرِ درونی، بیرونی و مرکب و روایتِ آینده‌نگرِ درونی، بیرونی و مرکب. خصلتِ درونی یا بیرونی بودن این روایت‌ها نیز بسته به جایگاهِ راوی در روایت‌ها در تغییر است. یعنی اگر روایتِ گذشته‌نگر، داده‌ها، اطلاعات و آگاهی‌هایی درباره‌ی شخصیت‌های اصلی داستان نباشد، آن روایتِ گذشته‌نگر را گذشته‌نگرِ بیرونی می‌داند و اگر برگشتِ روایت به گذشته با تزریق پاره‌ای اطلاعات، آگاهی‌ها و دانش‌ها درباره‌ی شخصیت‌های اصلیِ داستان همراه باشد، آن گذشته‌نگری، گذشته‌نگری درونی خواهد بود. در روایتِ آینده‌نگر نیز قضیه بر همین شکل است. (نک: بهنام‌فر و دیگران، ۱۳۹۳: ۷-۶)

مفهومِ دوم در سامانه‌ی تئوریکِ ژنت درباره‌ی روایت، مفهومِ تداوم است. آنچه از این مفهوم نزدِ ژنت مدنظر است در واقع نسبتِ میان طولِ مدت زمانِ واقعیِ داستان و طولِ زمانِ آن در روایت است. (نک: ریمون‌کنان ، ۱۳۸۷: ۷۳) در واقع مفهومِ تداوم به نوعی ناظر بر حجمِ اختصاص یافته‌ی روایت به کلِ داستان است که راوی تلاش می‌کند با نوعی شتاب ثابت، مثبت یا منفی، آن را صورت‌بندی کند. شتاب ثابت در واقع آن بخش از روایتِ روای‌ست که غالبا خود را در قامتِ دیالوگ‌هایی میان شخصیت‌ها نشان می‌دهد. در این موقعیت، راوی بدون اینکه بخواهد شتابِ بیشتر یا کمتری به روایتش بدهد، آن

را در حالتی ساکن و در قامت گفت‌وگو و دیالوگ به دست می‌دهد و حجم مطالب در نسبتی هماهنگ با زمانِ روایت قرار می‌گیرد. منظور از شتاب مثبت، عبور سریعِ راوی از یک بازه‌ی طولانیِ زمانی‌ست یا در واقع، اختصاص حجم کمی از مطالب به یک بازه‌ی زمانیِ طولانی‌تر و شتاب منفی نیز ناظر بر درنگ و آهستگیِ بیشتر در فرآیند روایت است. بر این اساس راوی حجم بیشتری از متن را ممکن است به مدت زمانِ کوتاهی از داستان اختصاص دهد و با ارائه‌ی جزئیات، توصیف‌ها، گفت‌وگوها و دیالوگ‌ها، یک بازه‌ی زمانیِ کوتاه را در حجم بیشتری از متن ارائه دهد. به بیانِ دیگر، آنچه در شتابِ مثبت رخ می‌دهد، نوعی حذف عامدانه از جانب راوی‌ست که تصمیم می‌گیرد مدت زمانی طولانی از فرآیندِ اصلی داستان را حذف و آن را در قامتی فِشرده‌تر و متراکم‌تر بیان کند و در مقابل، آنچه در شتابِ منفی اتفاق می‌افتد، نوعی مکث توصیفی‌ست که در آن راوی، بخش‌هایی از داستان را به صورتی جزئی‌تر، توصیفی‌تر و همراه با جزئیات بیشتری در اختیار مخاطب قرار می‌دهد. (ریمون‌کنان، ۱۳۸۷: ۷۳-۷۲؛ فورستر ، ۱۳۸۴: ۹۱)

مفهومِ حالت یا وجه، سومین مفهومی‌ست که در تئوریِ روایت‌شناسیِ ژانت، مفهومی بنیادین و پراهمیت است. به طور کلی، مراد از مفهومِ حالت یا وجه، نوع قرار گرفتنِ راوی نسبت به داستان یا موقعیتِ وی نسبت به روایت است. از این منظر، اول شخص یا سوم شخص بودنِ راوی در جریانِ روایت، میزان حضورِ او در روایت، مقدار کانونی بودن یا در حاشیه بودنِ وی در فرآیند داستان و عواملی از این دست دارای اهمیت‌اند. (Cuddon, ۲۰۰۴: ۹۷۰) برخی از منتقدان ادبی در زمینه‌ی حالت یا وجه یا موقعیتِ راوی نسبت به داستان از منظر ژنت، قائل به نوعی تفکیک‌اند. بر این اساس دو شکلِ روایت را براساس موقعیت راوی نام می‌برند. نخست: عملِ روایت در دنیایِ داستانیِ همسان و دوم: عملِ روایت در دنیایِ داستانیِ ناهمسان. منظور از عملِ روایتِ همسان، آن شکل از روایت است که راوی در آن نه‌تنها روایت‌گر بلکه در عین حال، خود، یکی از شخصیت‌های داستان است و عملِ روایتِ ناهمسان، به آن شکل از موقعیتِ راوی گفته می‌شود که راوی در آن، نقشی در داستان نداشته باشد و صرفا روایت‌گر باشد. (نک: لینت‌ولت، ۲۵,۱۳۹۰ Abramz,۲۰۰۶: ۲۴۲) علاوه بر این، در نظرگاهِ ژانت، دو پرسشِ بنیادین در پیوند با راوی مطرح می‌شود. این دو پرسش عبارتند از اینکه چه کسی سخن می‌گوید؟ و دیده‌های چه کسی ارائه می‌شود؟ بنابراین این مسئله که رخدادها از منظرِ چه کسی وضوح می‌یابند، کانونی شدنِ روایت را رقم می‌زند. (کالر ، ۱۳۸۹: ۶۶؛ پورجوادی، ۱۳۸۵: ۲۳)

مفهوم چهارم در تئوری روایت‌شناسیِ ژرار ژنت مفهوم بسامد یا تکرار است. منظور از مفهومِ بسامد یا تکرار در آرایِ ژنت، ناظر بر وجود نوعی توازن یا عدم توازن میانِ

رخدادهای داستان و تعداد دفعاتِ تکرارِ آنها در روایت است. بدین معنی که ممکن است در فرآیند داستان، یک رویداد یک بار اتفاق بیفتد و یک بار نیز روایت شود؛ یا برخی وقایع که ممکن است در داستان، به تناوب تکرار شوند و راوی صرفا یک بار آنها را روایت کند و یا اینکه ممکن است رخدادی در داستان یک بار رخ داده باشد و راوی، چندین بار به روایتِ آن اقدام کرده باشد. در این زمینه، ژرار ژنت قائل به یک تفکیک سه‌گانه‌ست. بسامد مفرد، بسامد مکرر و بسامدِ بازگو. بسامد مفرد به این معنی ست که رویدادی که در داستان یک بار رخ داده است، راوی نیز در روایت یک بار آن را نقل کند. منظور از بسامد مکرر، رویدادی‌ست که یک بار رخ داده باشد اما در فرآیند روایت، چند بار و به صورت مداوم تکرار شود. بسامد بازگو نیز به رویدادهایی گفته می‌شوند که در داستان ممکن است چند بار رخ داده باشند اما راوی بنا بر برخی ملاحظات همچون رعایت ایجاز و امتناع از تکرار به ویژه تکرار رخدادهای غیرضروری، صرفا فقط یک بار به گفتن آنها اقدام می‌کند. (نک: تولان، ۱۳۸۳: ۶۳-۵۵)

پنجمین و آخرین مفهوم در نظریه‌ی ژراژ ژنت، مفهوم آوا یا لحن است. پرسشِ اصلی و مهمِ ژنت ذیلِ مفهومِ آوا یا لحن این است که چه کسی سخن می‌گوید؟ در اینجا، بسته به اینکه راویِ داستان اول شخص، دوم شخص و یا سوم شخص باشد، درونی یا بیرونی بودن روایت هم فرق می‌کند؛ بدین معنی که زمانی که روایت از دید اول شخص یا دوم شخص بیان می‌شود، ما با روایت درونی مواجهیم و زمانی که روایت از نگاه سوم شخص انجام می‌شود، روایت، بیرونی‌ست. در روایتی که راویِ آن اول شخص است فرم بازگویی روایت نیز ممکن است در یکی از گونه‌های منِ قهرمان، منِ ناظر یا شیوه‌ی ذهنی انجام بگیرد. در روایت از چشمِ سوم شخص نیست ممکن است که راوی دانای کل باشد یا به صورت محدود به روایت بپردازد.(نک احمدی، ۱۳۸۶: ۲۹۱؛ اسکولز ، ۱۳۸۳: ۲۳۳-۲۲۹؛ اخوت، ۱۳۷۱: ۲۷-۲۵)

ابعاد روایت‌شناختیِ رمانِ نیمه غائب بر اساس نظریه ژرار ژنت

در اینجا با تمرکز به ساختارِ روایی و تکنیک‌هایِ آن در رمانِ نیمه غایب حسین سناپور، تلاش می‌شود تا روایت شناسیِ این اثر بر اساس الگوی تئوریک ژرار ژنت مورد تامل قرار بگیرد. بر این اساس، ۵ مفهومِ نظم، تداوم، حالت، بسامد و لحن که مهمترین مفاهیم در روایت‌شناسیِ ژنت هستند، به مثابه مفاهیم معیار در نظر گرفته می‌شوند و ساختارِ روایی رمانِ نیمه غایب بر اساس نوع برداشتِ ژنت از این ۵ مفهوم مورد ارزیابی قرار خواهد گرفت.

نظم

همچنان که پیش از این و در بررسی مبانی تئوریکِ نظریه‌ی ژنت به صورت مختصر بدان اشاره شد، منظور از مفهوم نظم در روایت‌شناسیِ ژنت، چگونگی ترتیب و زمانبندیِ رخدادهای داستان و بازنماییِ آنها در زمانِ روایت بود. در اینجا، مفهوم زمان‌پریشی برای ژنت بسیار حائز اهمیت بود به نحوی که این مفهوم را مهمترین مولفه در ایجاد مرزبندی میان زمانِ داستان و زمانِ روایت تلقی می‌کرد. از این منظر، نظم روایی رمانِ نیمه‌غایب را می‌توان دارای خصلت‌های روایی مدرنی دانست که راوی بر اساس آن، به صورت مداوم با فلش‌بک‌های مداوم به گذشته و زمان حال، درصدد ارائه‌ی الگویی زمان‌پریشانه از داستان است. این مسئله در همان ابتدای داستان قابل مشاهده‌ست. آنجا که روای با فلش‌بکی به زمان گذشته، بخش‌هایی از داستان را که در گذشته به وقوع پیوسته، با تقدم زمانی روایت می‌کند. «نمی‌توانست بایستد یا روبرگرداند. کوچه‌باغ‌ها تند از کنارش می‌گذشتند و کسی خیلی جلوتر از او، با موهای بلندِ تاب خور، پیراهن گلدار بلند، می‌رفت و مدام پشت هر پیچ پنهان می‌شد. هراس داشت اما کنجکاوی یا چیزی دیگر پیش می‌بردش. یا او نمی‌رفت و کوچه‌های باریکِ پیچ در پیچ می‌آمدند و می‌گذشتند. غورغور با طنینش انگار برخاسته از اعماق دهلیز یا غاری، همان طور او را به خود می‌خواند. رو برنمی‌گرداند. نمی‌توانست. ناگهان دیدش؛ پشت یک پیچ ایستاده بود. صورت سفید و مات، انگار صورتک زده بود، دست‌ها دراز کرده بود سویش. خودش بود؛ غریبه و ترسناک.» (سناپور، ۱۳۹۸: ۵)

این رفت‌وآمدهای زمانی در همین بخش ابتداییِ داستان به صورت متناوب انجام می‌گیرد و مخاطب به صورت مستمر بین زمانِ گذشته و اکنون در سیلان است و زمانِ روایت به گونه‌ای نامنظم و غیرتقویمی، نظمِ واقعی سلسله رویدادها در داستان را می‌شکند. فرهاد که در بخش اول رمان، راویِ اول شخصِ روایت است، مدام به برگشت‌های مستمر به گذشته، زمانِ روایت را از حالت خطی خارج می‌کند و به زمان حال برمی‌گردد. «نپرسید پس به‌عنوان چی به لباس‌هایت توجه کردی. با آن لبخندِ هوشیار و آرامَش. اینطوری خودش را از جواب دادن خلاص کرد و من چقد احمقانه عاشقی‌ام را وقتی می‌خواستم پنهان کنم، آشکار می‌کردم. رنگ و طرح لباس‌ها حالا فقط یکی از اسباب دروغگوییه. حتی وقتی می‌گویی راحتی‌اش برام مهم است.» (سناپور: ۱۰) «او می‌توانست. شاید هم خورد و بابا ندید. شاید همین است که من هزار بار اینجا آمدم و رفتم، آن مجسمه‌ی فردوسی و این کتابخانه‌ی عریضِ در گودی نشسته و آن گنبدِ آبی مسجد را دیدم اما به او نزدیک نشدم. از این درها رفتم تو، رفتم لابه‌لای جزوه‌ها و در شکل‌ها گم شدم.

در همه برنامه‌ها و کارهایی که برام تدارک دیده بودند خورده شدم. اسم‌ها و القابشان را جدی گرفتم و همان‌ها شدند نقشَم. ساده، باشخصیت، موقر، نجیب، سنگین، زهرمار، الاغ.» (سناپور: ۲۳۴) «این کافی نبود، نیست. او فقط آن چیزهایی را می‌گفت که خودش می‌دید، آنها را که او نمی‌دید بابا می‌گفت. بی اینکه خودش هم بداند دارد گوشه‌های ناشناخته‌ی دلم را به خودم نشان می‌دهد.» (سناپور: ۲۳۵)

تداوم

روایت‌شناسیِ نیمه غایب از منظر تداوم نیز حائز اهمیت است. در این اثر، نویسنده بعضا با اعمال تکنیک‌هایی همچون شتابِ مثبت یا منفی، حجم کمی از مطالبِ رمان را به بازه‌ی زمانیِ طولانی‌تری اختصاص داده است و در نقطه مقابل، با اِعمال درنگ‌های توصیفی، مدت‌زمان و حجم نسبتا قابل توجهی را به یک زمانِ کوتاه اختصاص داده است. «بعد از چهار ترم معلق بودن، حالا برگردم سر همان بازی‌های احمقانه‌ی نمره گرفتن و سرکلاس خودنمایی و جلف‌بازی‌ها را تماشا کردن و آن سینه جلو دادن‌های احمقانه‌تر از همه؟ حالا باید درسش را تمام کرده باشد. شاید هم هنوز پایان‌نامه را تحویل نداده باشد. شاید هم فوق لیسانس قبول شده باشد.» (سناپور: ۲۹) این نمونه‌ای‌ست از شتاب مثبتِ روایت که سناپور در آن، با اختصاص دادنِ یک پاراگراف، گریزی به گذشته می‌زند و یک بازه‌ی طولانیِ زمانی را در یک پاراگراف بیان می‌کند. از این دست تکنیک‌های روایی شتابِ مثبت همچنین می‌توان در جاهای دیگرِ رمان نیمه غایب مشاهده کرد. (به‌عنوان نمونه نک سناپور: ۴۸، ۵۳، ۸۸)

علاوه بر این، رمانِ نیمه غایب به دلیل حجم بالایِ گفت‌وگوها و دیالوگ‌ها بین شخصیت‌های داستان، در اغلب فصل-ها، لایه‌هایی از شتابِ منفی را در خود دارد به نحوی که می‌توان کلیتِ رمان را از این نظر دارای شتابی نسبتا منفی دانست. نمونه‌های فراوانی از تکنیکِ روایی شتاب منفی می‌توان در این رمان نشان داد که به آهسته بودنِ فرآیند روایت کمک کرده است. «همیشه باید همین طور تمام بشود؟ حتی دانستن هم کمکی نمی‌کند. سیندخت می‌گوید تمام، و تمام می‌شود. توی محوطه روی سکوی سیمانی سرد تنها نشسته است. روی سر و تن بی‌حرکتش سایه برگ‌ها بازیگوشی می‌کنند. ساده‌لوحانه است اما دلم می‌خواهد تا ابد همین‌جا بایستم و این تابلو را که فقط مال من است سیر نگاه کنم. سبزِ علف‌ها و یشمیِ برگ‌های درختان سرو که با تکه‌های روشنِ پس و پیش‌رونده‌ی آفتاب وصله خورده‌اند و پس‌زمینه‌ی مانتو کهربایی‌اش شده‌اند که هیچ وقت توی دانشگاه نپوشیده است و آن دو تنه‌ی باریک و قهوه‌ای نارون که دو طرف تنش دو خط عمود رسم کرده‌اند و استواری خط نیم‌تنه‌ی او را موکد می‌کنند.»(سناپور:

۴۳) از این نمونه شتابِ منفی در سرتاسر رمان می‌توان مشاهده کرد. (به عنوان نمونه نک سناپور: ۳۳، ۴۴، ۴۷، ۶۴، ۷۲، ۸۳)

علاوه بر این دو گونه‌یِ شتاب مثبت و منفی، در کلِ رمانِ نیمه غایب همچنین به دلیل حجم بسیار بالایِ دیالوگ‌ها و گفت‌وگوهای دونفره، زمانِ خنثی در روایت نیز بسیار به چشم می‌خورد. در واقع با تکیه بر این گفت‌وگوهای قابل توجه در کل رمان، روایت نه دچار شتاب مثبت است و نه شتاب منفی؛ آنچنان که در برخی جاهای رمان قابل مشاهده است. (برای نمونه‌های فراوانی از این گفت‌وگوها نک: سنایی: ۴۲، ۴۵، ۵۲، ۵۶، ۶۸، ۸۷، ۱۳۷، ۱۵۵، ۱۶۲)

حالت (وجه)

حالت یا وجه در نظریه ژانت، به موقعیتِ راوی در روایت مربوط می‌شود. بر این اساس، اینکه روایت از زبانِ چه کسی صورت می‌گیرد، اول شخص یا سوم شخص بودنِ راوی و عواملی از این دست است که حالت یا وجهِ روایتِ یک اثر را تعیُن می‌بخشد. در رمانِ نیمه غایب، تکنیک‌های روایی چندگانه‌ای به کار گرفته شده است و موقعیتِ راوی در داستان، به صورت مکرر در حال تغییر است. علاوه بر شخصیت‌های اصلی داستان که در بخش‌های این اثر راویِ بخش‌هایی از داستانند و به شیوه اول شخص عملِ روایت را انجام می‌دهند، در بخش‌هایی از آن نیز رد پای راویِ سوم شخص نیز قابل مشاهده است. به‌عنوان نمونه، شخصیتِ فرهاد که در بخش نخستِ رمان راویِ اول شخص است و روایت از زبانِ او انجام می‌شود هم در مقامِ منِ قهرمان به روایت‌گری می‌پردازد و هم در قامت سوم شخص. «می‌دانستم نمی‌آید. همانطور که در این مدت نیامد. اگر می‌آمد که دیگر مشکلی نبود. احمقانه بود تمام صحنه‌های جورواجوری که برای خودم بافتم. سیندخت می‌بینَدَم سرِ چارراه برای تاکسی گرفتن. سر یکی از پروژه‌های کاری، توی تاتر و بالاخره توی یکی از این صدهزار جایِ ممکن. سلام علیک می‌کنیم و گذشته را هیچ به یاد هم نمی‌آوریم. لب‌هایش خشک و بی‌جانند.» (سناپور: ۱۲) «هیچ وقت نمی‌گذارند هیچ چیز همانطور که باید پیش برود. همه از زندگیِ آدم سهم می‌خواهند. همین توی این رودخانه افتادن بس نیست، به چپ و راست خوردن بس نیست؟ می‌شد حالا همین جا کناره گرفت، بود و گذاشت تا هر چیزی سیرِ طبیعی‌اش را طی کند. رودخانه و فصل‌ها و بادها و توفان‌های ذهن، تا یک روز خورشید در چشمشان می‌دمید و می‌دیدند که کار بهتری جز با هم‌رفتن نمی‌شود کرد، هیچ کاری نمی‌شود کرد.»(سناپور: ۱۷۴) «لحظه‌به‌لحظه بیشتر ازش بدم می‌آید و می‌ترسم اما دلم می‌خواهد همیطور بشیند و نرود و حرف بزند از سیندخت. از او که تن به حرف زدن نمی‌دهد. نه از گذشته‌اش حرف می‌زند و نه از خانواده‌اش. نه از

خانواده من چیزی می‌پرسد و نه از خودم. نمی‌پرسد تا من هم نپرسم. پس این الهی چرا می‌پرسد؟ او خواسته ازش؟ نه. مغرورتر از آن است که چنین کاری بکند. یعنی الهی راست می‌گوید؟ پس بیشتر از یک دوست خانوادگی‌ست.»(سناپور: ۱۰۳) «دیگر دارم یک دلقک کامل از خودم می‌سازم. حقم نیست؟ ساختمان چهارطبقه با آجرهای سه سانتی. توی چشمهام نگاه می‌کند و در دلش می-خندد. نه. راحت و شاد می‌خندد تا بفهمم چقد کارم با مزه است. شاید یکی دوتا از فیلم‌های عشقی را هم نام ببرد و بگوید مثل آنها هیجان‌آور است و پایانش هم مثلِ آنها گریه دار.» (سناپور: ۱۲۳)

علاوه بر روایت داستان از چشمِ شخص اول، رمان نیمه غایب همچنین شاهد حضور وسیع و چشمگیرِ راوی سوم شخص نیز هست. علی‌رغمِ اینکه شخصیت‌های داستان راوی بخش‌هایی از رمانند اما حضورِ همزمان راوی سوم شخص در کنار راوی اول شخص، یکی از تکنیک‌های روایی حسین سناپور است. نمونه‌های فراوانی از این شکل از روایتِ شخص سوم را می‌توان در سراسر رمان مشاهده کرد. «تازه می‌فهمد که الهی دروغ گفته است که برای پیدا کردن سیندخت به آنجا آمده چون حالا یک ربعی‌ست که توی ترپای دانشجویی نشسته، با آن شلوغی و دودی که ابتدا به سرفه‌اش انداخت اما هیچ به روی خودش نیاورد و حالا دارد با کسی که پش از آن ندیده، و به قول خودش فقط چیزهایی راجع بهش شنیده حرف می‌زند و دیگر یادش نیست که دنبال سیندخت یا به قول خودش سیمین می‌گردد.» (سناپور: ۱۰۲) «سیندخت انگار از چیزی تعجب کرده بود و شادی کم‌رنگِ کودکانه‌ای هم به‌اش دست داده بود که با لب‌های بسته لبخند می‌زد و ابروش را بالا برده بود و سرش را کج گرفته بود و موهای خرماییِ بلندش ریخته بود روی یک طرف صورتش. با شلوار جین پیرهن گشاد سفید، ایستاده بود وسط خیابان خاوتی که یک طرفش مغازه‌ها ردیف بودند و طرف دیگرش خط دیواره‌ی ساحلی بود و پشتش دریایی که در نور وسط روز کم‌رنگ به چشم می‌آمد.» (سناپور: ۱۲۹) «آبیِ فیروزه‌ای، آشنا، بسته؛ در روبه‌رویش است؛ اما دست و بالش آزاد نیست. زیر بغل عرقِ کرده‌اش را باز می‌کند و کلاسور و تخته‌ی طراحی را با بازو نگه می‌دارد. چهارانگشت دست راستش را از توی دسته‌ی برنده‌ی کیسه‌ی پلاستیکی رد می‌کند و دستگیره را با همان دست می‌گیرد. دماغش دوبندِانگشت با در فاصله دارد. اگر کوچک‌تر بود، شاید دو و نیم بندانگشت فاصله داشت.»(سناپور: ۱۳۲)

بسامد

تکنیکِ بسامد هم مانند سایر تکنیک‌های روایی موجود در بافتِ داستان، در رمانِ نیمه غایب مورد استفاده قرار گرفته است. با توجه به نوع روایت و بافتِ رابطه‌محورِ آن و

تداعی‌های همیشگیِ شخصیت‌های داستان از رویدادهای گذشته، برجسته کردن برخی از آنها و به حاشیه بردنِ برخی دیگر از آن‌ها، بسامدِ برخی رخدادها، اتفاقات و پیشامدها را تحت تاثیر قرار داده است به نحوی که برخی رویدادهایی که چندین بار رخ داده‌اند، به دلیل رعایت ایجاز یا کمتر مهم بودنِ-شان، در بستر داستان زیاد روایت نمی‌شوند و در نقطه مقابل، برخی رویدادهای تاثیرگذار دیگری هم وجود دارند که یک بار رخ داده‌اند که از جانب شخصیت‌های داستان مورد رجوع قرار گرفته و در بدنه‌ی این رمان، با بسامد قابل توجهی مورد اشاره قرار گرفته‌اند. در این میان رخدادهایی مانندِ امتناعِ سیندخت از ملاقات با خانواده فرهاد، ملاقات فرهاد با الهی و گفت‌وگوی آنها درباره‌ی سرنوشتِ سیندخت، خانواده‌ی فرح و رویدادهایی از این دست، دارای بسامد کمی در کلِ روایتند. اما بر خلافِ این، می‌توان به رخدادهایی اشاره کرد که بسامدِ آنها در این اثر بالاست.

به‌عنوان نمونه‌هایی از رخدادهای پربسامد در رمان، زندگیِ قبلیِ ثریا و تجربه‌های او در زندگی با صدرالدینی، جدایی-اش از او و ازدواجش با الهی در آمریکا تداعی‌های مسمتری را در روایت‌های ثریا به خود اختصاص می‌دهد به نحوی که بسامد این رویدادها را در رمان قابل توجه می‌کند. «الهی بینی‌اش را به‌هاله‌ی عطر تلخ ملایم مریم‌های توی دستش نزدیک می‌کند و بعد سر کوچکِ خاکستریِ سنگین از عطرش را برمی‌دارد تا به دورترها نگاه کند. اما در آن لحظه که نشسته بود توی آن پذیراییِ بزرگ و کم‌وبیش خالی، روبه روی صدرالدینی، فقط نگاه کنجکاو و بی‌غل وغش زن را می‌دید و راحتی و اعتماد به نفسش را در گام‌های آسوده‌اش که جلویِ او می‌آمد و تعارف‌کنان شربت و شیرینی بر عسلی می-گذاشت. نگاه کنجکاو و شیرینش همخوان با آن همه جوانی بود اما اعتماد به نفسش نه. اعتماد به نفسش هم همخوان با بیست‌ویکی دوسالگی‌اش نبود.» (سناپور: ۲۵۰) جدا افتادنِ سنیدخت از مادرش که به دلیل طلاقِ ثریا از صدرالدینی رخ داده است نیز یکی دیگر از پیرنگ‌های اصلیِ داستان است که تقریبا از اول تا آخرِ داستان مدام در روایت‌های مختلف مورد رجوع قرار می‌گیرد و با بسامد بالایی کلِ روایتِ داستان را تحت تاثیر قرار داده است. «سیندخت یکمرتبه خنده‌ای عصبی و کوتاه کرد بعد بلافاصله صداش عادی و حتی کمی هم گرفته شد. تو گم کرده‌ات را امروز در من می‌بینی و فردا در یک نفر دیگر. اما گم کرده‌ی من فقط گم کرده‌ی من است نه هیچ کسِ دیگر و فقط من باید او را پیدا کنم نه هیچ کسِ دیگر.» (سناپور: ۸۷) «وقتی مادرش آمد و برگشت، و شروع کردند به هم نامه نوشتنِ دیگر خانه برایش عوض شد. دیگر غروب‌ها به پشت‌بام رفتن و روی صندلی‌های فلزی نشستن و چای خوردن و غروب شهر را نگاه کردن تمام شد. تا چند روز خودم تنها رفتم پشت‌بام بعد دیدم فایده ندارد و دیگر نرفتم. توی باغچه هم

ندیدم برود.» (سناپور: ۱۲۶)

آمریکا رفتن ثریا و سپس سیندخت و تصمیم‌شان برای رفتن از ایران نیز جزو پیرنگ‌هایی‌ست که بسامد قابل توجهی در کلِ رمان دارد. شخصیت‌های داستان به انحاء مختلف بعضا درباره‌ی این موضوع صحبت می‌کنند؛ به نحوی که می‌توان مدعی بود که این رخداد بر سرنوشت اغلب شخصیت‌های داستان تاثیرگذار بوده است. «خوب کرد رفت و اینجا نماند. آنجا پیشِ مادرش هم نباشد به‌اش نزدیک‌تر که هست. کار درستی هم کرد که اختیارش را دستِ احساساتش نداد. وقتی آدم توی مملکت و مردم غریب است و پشت‌وپناه محکمی می‌خواهد و کسی از همشهری‌های سوپرمن پیدا می‌شود که آدم را خیلی معقول برای خانه و زندگی و بچه‌دار شدن می‌خواهد دیگر حماقت است که برای اجازه گرفتن از مادر و انجام رسم‌های بته‌جقه‌ای وقتش را تلف کند.» (سناپور: ۱۲۸)

لحن

رمانِ نیمه‌ی غایب همچنین از منظر لحن یا بافت روایی داستان از زبانِ راویان مختلف نیز دارای خصلت‌های روایی قابل توجهی‌ست. همچنان که اشاره شد از منظر ژرار ژنت، لحن در روایت، ناظر بر دو پرسش اساسی بود و آن اینکه چه کسی سخن می‌گوید و چه کسی می‌بیند؟ از آنجا که تکنیک‌های روایی رمانِ نیمه غایب، تکنیک‌های متنوع و متکثری هستند و بر اساس شیوه‌های روایت در رمان مدرن صورت‌بندی شده‌اند، لذا می‌توان لحنِ راویانِ متعدد رمان را بر اساسِ اول شخص بودن، سوم شخص بودن و شیوه‌ی جریان سیال بودنِ روایت را رصد نمود. به دلیل مجاورتِ همیشگیِ دو راویِ اول شخص و سوم شخص در کل داستان، می‌توان نمونه‌های قابل توجهی از این لحن‌ها را دید. به‌عنوان نمونه، فرهاد به‌عنوان راویِ بخش نخستِ این داستان، همواره در میانِ اول شخص، سوم شخص و جریانِ سیالِ ذهن در رفت‌وآمد است. بخشی از گذشته‌نگری‌های او به دلیل نقشِ پررنگِ خودش در روایت، خصلتِ درونیِ بودنِ روایت او را آشکارتر می‌سازد. (نک: سناپور: ۱۶-۵) علاه بر فرهاد، روایت‌گریِ سیمین (ثریا) هم در بخش‌های پایانیِ رمان، تلفیقی‌ست از روایت‌گری-های اول شخصِ او، روایت‌هایش در قامت سوم شخص و همچنین تداعی‌های ذهنیِ او به شکل جریانِ سیال. (نک: سناپور: ۱۸۵-۱۸۳)

در بخش‌هایی از رمان نیز که الهیِ روایت‌گر است نیز ابعادِ روایت و شگردهایِ روایت‌گریِ او بر اساس همین الگویِ متکثر و چندجانبه‌ی روایت است به نحوی که مخاطب مدام بین این شگردهای روایی در سیلان و رفت‌وبرگشت است.

۳- نتیجه‌گیری

رمانِ نیمه غایب حسین سناپور که یکی از مهمترین آثار او و به طور کلی از معروف‌ترین کارهایِ نسل جدید رمان-نویسانِ ایرانی‌ست که در یکی دو دهه اخیر مورد توجه قرار گرفته است. هدف این پژوهش این بود تا شگردهای روایتیِ سناپور در رمان نیمه غایب بر اساس نظریه روایت‌شناسانه‌ی ژرار ژنت مورد بررسی قرار بگیرد. این بررسی نشان داد که به دلیلِ نوع روایتِ مدرنی که سناپور در این اثر به دست داده است و تلاشش در جهت ارائه‌ی روایتی غیرخطی و متکثر، آن را واجد خصلت‌هایی کرده است که بر اساس مفاهیم مندرج در سامانه تئوریکِ ژرار ژنت می‌توان آنها را توضیح داد. بر این مبنا، بر اساس پنج مفهومِ غالب در تئوریِ ژنت، یعنی نظم، تداوم، بسامد، حالت و لحن، شگردهای روایی مهم در رمانِ نیمه غایب مورد تامل قرار گرفت. بر این اساس مشخص شد که شکستنِ خطِ مستقیم روایت در داستان و تبدیل آن به نوعی رایتِ زمان‌پریشانه توسط نویسنده، جریانِ رفت‌وآمدهای مکرر به گذشته و حال و آینده را در این اثر تعیُن بخشیده است. از نظرِ تداوم، سه مولفه‌ی شتابِ مثبت، شتابِ منفی و شتابِ خنثی در روایت‌های رمان بررسی شد. از منظر حالت، لحن و بسامد هم روایت‌شناسیِ سناپور در این اثر مورد ارزیابی قرار گرفت و مشخص شد که بر اساسِ الگویِ تئوریکِ ژنت، رمانِ نیمه غایب تمام خصلت‌های روایی مندرج در آن نظریه را داراست.

منابع

۱- احمدی، بابک (۱۳۸۶)، **ساختار و تاویل متن**، تهران، نشر مرکز.

۲- اخوت، احمد (۱۳۷۱)، **دستور زبان داستان‌ها**، اصفهان، نشر فردا.

۳- اسکولز، رابرت (۱۳۸۳)، **درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات**، ترجمه فرزانه طاهری، تهران، نشر مرکز.

۴- بهنام‌فر، محمد، اکبر شامیان و زینب طلایی (۱۳۹۳)، **بررسی زمانمندیِ روایت در رمان سالمرگی براساس نظریه ژرار ژنت**، متن‌پژوهیِ ادبی، سال ۱۸، ش۶۰، تابستان.صص ۱۴۵-۱۲۵.

۵- تودورف، تزوتان (۱۳۷۹)، **بوطیقای ساختارگرا، ترجمه محمد نبوی**، تهران، آگه.

۶- تولان، مایکل جی (۱۳۸۳)، **درآمدی نقادانه زبان‌شناختی بر روایت**، ترجمه ابوالفضل حری، تهران، بنیاد سینمایی فارابی.

۷- پورجوادی، نصرالله (۱۳۸۵)، **زبان حال**، تهران، نشر هرمس.

۸- سناپور، حسین (۱۳۹۸)، نیمه غایب، تهران، نشر چشمه.
۹- ریمون کنان، شلومیت (۱۳۸۷)، روایت داستانی: بوطیقای معاصر، ترجمه ابوالفضل حری، تهران، نشر نیلوفر.
۱۰- ژنت، ژرار (۱۳۸۸)، نظم در روایت: گزیده مقالات روایت، به کوشش مارتین مک کوئیلان، ترجمه فتاح محمدی، تهران، مینوی خرد.
۱۱- فورستر، ادگار مورگان (۱۳۸۴)، جنبه‌های رمان، ترجمه ابراهیم یونسی، تهران، نشر نگاه.
۱۲- کالر، جاناتان (۱۳۸۵)، نظریه ادبی (معرفی بسیار مختصر)، ترجمه فرزانه طاهری، تهران نشر مرکز.
۱۳- لین ول، ژپ (۱۳۹۰)، رساله‌ای درباره گونه‌شناسیِ روایت نقد دید، مترجمان: علی عباسی و نصرت حجازی، تهران، انتشارات علمی و فرهنگی.
14-Abram.M.H.(2006), **A glossary of literary terms**, Eighteen Edition, Harcourt Brace college Publishers.
15-Bal, M. (1997). **Narratology: Introduction to the Theory of Narrative**. Toronto: University of Toronto.
16-Cuddon, J.A(2004), **A dictionary of literary terms and literary theory**. Penguin books.
17-Cohen, **Steven and Linda Shirez, telling storis: A theoretical analysis of narrative fiction**. London and New York: poutledge: 2001.
18-Fludernik, M. (2009). **An Introduction to Narratology**. Oxford: Routledge.
19-Shen, Dan. (2008). **What narratology and stylistics can do for each other**. In a companion to narrative theory. Ed jaimz felan and Piter H. rabirtz. Oxford. Blackwell.

فصل‌نامه‌ی علمی زبان و ادبیات فارسی
دانشگاه آزاد اسلامی واحد فسا
س ۱۴، ش ۱ (پیاپی ۳۳)، بهار ۱۴۰۲
شاپا: ۸۴۵۷-۲۲۵۱ صص: ۱۲۸-۱۱۵

کارکرد ضمیرهای شناور در شعر حافظ
(با نگاهی به آراء عبدالقاهر جرجانی)

مریم فیاضی
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی،واحد علوم و تحقیقات،دانشگاه آزاد اسلامی،تهران،ایران
دکتر فرهاد طهماسبی (نویسنده‌ی مسئول)
دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد اسلام شهر، دانشگاه آزاد اسلامی، ایران
دکتر بابک فرزانه
استاد گروه زبان و ادبیات عرب، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران

چکیده

ضمایر از جمله شناورترین عناصر و اجزای بافت شعری‌اند. در بافت شعریِ منسجم که تمامی اجزاء برای یکپارچگیِ آن نقش ایفا می‌کنند، ضمایر، با آن که جانشین و به ظاهر از کوچک‌ترین اجزای کلامند، از امکانات زبانیِ بالایی برخوردارند. حافظ با حذف اسم و جانشینیِ ضمیر از یک سو و شناور کردن ضمیر از سوی دیگر، حرکت و پوییِ شعرش را نیز تقویت می‌کند. در این پژوهش به روش توصیفی - تحلیلی، مواردی از قابلیت‌های ضمیر در شعر حافظ، از جنبهٔ شناوری و حرکت، بررسی می‌شود. با توجه به تأکید جرجانی بر وحدت اجزای کلام و اهمیت محل استقرار لفظ در بافتی منسجم برای افادهٔ بهترین معنا، به امکاناتِ زبانیِ ضمایرِ شناور و تغییراتِ فزاینده‌ای که در شعر حافظ، پدید آورده‌است، می‌پردازیم. حاصل این پژوهش نشان می‌دهد، شناور شدن ضمایر، علاوه بر نقش‌آفرینی‌های متعدد، به گسترش معنا، ایجاد ارتباط در محورهای افقی و عمودی، توسع شمول مخاطب و مرجع، فراهنجاری و برجستگیِ زبانِ شعر او می‌انجامد.

واژگان کلیدی: ضمیر، آراء جرجانی، شعر حافظ، شناوری ضمیر

Email: maryamfayazi86@yahoo.com
farhad.tahmasbi@yahoo.com
dr.farzaneh@gmail.com

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۱/۰۹/۱۰
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۱/۱۲/۰۸

۱- مقدمه

جرجانی در دلایل‌الاعجاز می‌گوید: «گاه اجزای کلامِ شما وحدتی را تشکیل می‌دهند و در یکدیگر داخل می‌شوند و جزء دوم کلام با جزء اول ارتباط محکم می‌یابد.» (جرجانی،۱۳۸۳: ۹۹) منظور از اجزای کلام، تک‌تک حروف و کلمات و منظور از وحدت کلام، میزان تأثیر برابری است که تمامیِ اجزای کلام در نقش‌آفرینی و تولید معنا برعهده دارند. لذا نقش حروف و ضمایر، با نقش اسم‌ها و فعل‌ها در تشکیل بافت و تولید معنا، برابر است و میزان توانمندی شاعر، به نحوهٔ انتخاب و ترکیب اجزای کلام بستگی دارد. جرجانی می‌گوید:«حال و مقام شما در مورد اجزای کلام، همچون بنایی می‌شود که در یک حال با دست راستش آجری را در محل آن جای می‌دهد و در همان حال با دست چپش آجر دیگری را در محل دیگر و حتی در همان حال، محل آجر سوم و چهارم را نیز در نظر می‌گیرد و پس از ترتیب دادن دوتای اول، سومی و چهارمی را هم در مکان خودشان جای می‌دهد.« (همان) تأکید جرجانی بر بافت در تولید و دریافت معنا، اهمیت اجزای کلام بخصوص ضمایر را برجسته می‌کند. با توجه به تعریف، شناوری در ذات ضمیر نهفته است زیرا ضمیر ذاتا جانشین است و در غیاب اسم، در کلام ظاهر می‌شود. به عبارت دیگر، اقتضای حرکت از اسم، به انتقال ضمیر برای جانشینیِ آن منجر می‌شود. علاوه بر این، پرهیز از ذکر اسم و انتخاب جانشین برای آن، بلاغی‌تر است زیرا «بسیار اتفاق می‌افتد که می‌بینی ترکِ ذکر از ذکر، افصح و ابلغ است و خودداری از تصریح به لفظ برای تصویرِ معنی و تجلی دادن معنی، حسن و لطافت بیش‌تری دارد.» (همان، ۱۷۷) حافظ با حذف اسم و جانشینیِ ضمیر از یک سو و شناور کردن ضمیر از سوی دیگر، حرکت و پوییِ شعرش را نیز، تقویت می‌کند. این ویژگی از درون حافظ نشأت می‌گیرد زیرا «شاعر شیراز در روزگار خویش همه جا بی‌ثباتی می‌دید و ناپایداری. این تزلزل و ناپایداری هر روز شاهد تازه‌ای از زندگی روزانه برای وی عرضه می‌کرد... از وقتی این حافظ شهر در این کوچهٔ رندان خانه یافت وجودی شد اثیری و لمس ناپذیر... مثل سیاله‌ای شد که دایم ظرف عوض می‌کرد و از مسجد تا خرابات دایم در حرکت بود.»(زرین کوب، ۱۳۷۴: ۴۰-۴۱) علاوه بر جانشینی که انتقال و حرکت را به همراه دارد، زبان شعر حافظ، برای تصویرسازی، تقویت موسیقی، تولید معانی متعدد، برجسته‌سازی و.... به ضمیرهای شناور و کارکرد آن، بهای ویژه‌ای داده است. در این پژوهش، میزان تأثیری که حضور و حرکتِ ضمیر در شعر حافظ دارد، بررسی می‌شود. شناوریِ ضمیر در شعر او، نه تنها در پذیرش نقش‌های متنوع، بلکه در حرکت از إفراد به جمع، شناوری در تمام شعر به عنوان کانون محوری و حرکت از یک مرجع به مراجع متعدد، قابل جستجو است.

پرسش و فرضیهٔ تحقیق

ضمیرها از جمله شناورترین اجزای بافت شعری‌اند. پرسش این پژوهش آن است که شناوریِ ضمایر در شعر حافظ چگونه است و آیا ضمایر شناور، نقشی در تولید و تنوع معنا، تصویرسازی، برجسته‌سازی، تقویت موسیقی و انسجام و پیوستگیِ شعر حافظ دارد؟ فرض پژوهش آن است که اَشکال مختلف شناوریِ ضمایر در شعر حافظ، ضمن ایجاد انسجام و پیوستگی، کارکردهای متنوع دیگری نیز دارد.

روش پژوهش

این پژوهش، به شیوهٔ توصیفی- تحلیلی، ضمن بهره‌مندی از مطالعات انجام شده، با نگاه ویژه به امکاناتِ زبانیِ به کارگرفته شده در شعر حافظ، به نقش‌آفرینی و کارکرد ضمیرهای شناور در بافت و زبانِ شعریِ او می‌پردازد. توجه به آراء جرجانی در خصوص بافت، تألیف و ترکیب کلمات و نیز تأثیر تقدیم و تأخیر در نقش‌آفرینی و تولید معنا، خوانش خلاق‌تری نسبت به موضوع به‌دست خواهد داد.

پیشینه پژوهش

توجه به نقشی که ضمیر در زبان شعر ایفا می‌کند، شکل‌گیریِ پژوهش‌هایی در این خصوص را موجب شده‌است که به مواردی از آن‌ها اشاره می‌شود: وحیدیان کامیار (۱۳۸۴) در مقاله‌ای با عنوان «فراهنجاری ضمایر در زبان شعر» آشنایی‌زداییِ زبان از طریق ضمایر را بررسی کرده‌است. فرهاد طهماسبی (۱۳۷۳) در مقاله ای با عنوان «جابجایی ضمیر در شعر حافظ» به بررسی نقش‌های مختلف ضمیر در دیوان حافظ پرداخته‌است که بعدها (۱۳۸۷) با اصلاحاتی درکتاب «شاخه‌های شوق» یادگارنامهٔ استاد خرمشاهی به چاپ رسید. رویا رضازاده و مرضیه بابازاده (۱۳۹۵) در مقاله‌ای با عنوان «بررسی شناوری ضمیر شخصی پیوسته در اشعار حافظ شیرازی» به جابه‌جایی و نقش‌های متنوع (نهاد، مفعول، متمم، مضاف الیه) این واژه‌بست در شعر حافظ پرداخته‌اند. مهدی دهرامی (۱۳۹۴) در مقاله‌ای با عنوان «کارکرد زیباشناختی ضمیر در شعر شاملو»، مواردی چون ترکیب‌سازی، تلفیق ضمایر، باستان‌گرایی، تصرف در جایگاه نحوی، ایجاز،... از طریق ضمیر را در شعر شاملو بررسی کرده‌است. مشیدی و اسدی (۱۳۹۷) نیز در مقاله‌ای با عنوان «کارکرد زیباشناختی ضمیر در شعر فریدون مشیری» خلاقیت مشیری در به‌کارگیریِ ضمیر به عنوان یک عنصر زیبایی‌ساز با تکیه بر کتاب‌های سه دفتر و پرواز با خورشید را بررسی کرده‌اند. وفایی، مستعلی پارسا و دلداری (۱۳۸۹) در پایان‌نامه‌ای با عنوان «رقص ضمیر در دیوان حافظ» از دیدگاه دستور گشتاری چامسکی، به نقش‌های مختلف ضمیر (مفعولی، مضاف‌الیهی، متممی) پرداخته‌اند. اما پژوهشی با عنوان کارکرد ضمیرهای شناور در شعر حافظ، تاکنون

دریافت نشد.

۲- بحث و بررسی

از جمله راه‌های دست‌یابی به مزیت کلام، به‌کارگیریِ اجزای آن در بهترین مکان برای بهترین افاده است. گاهی کوچک‌ترین اجزای کلام، می‌توانند محوری‌ترین نقش را ایفا کنند به شرط آن‌که در بهترین جایگاه قرار گرفته باشند زیرا «مزیت وقتی است که در یک کار، هنر و صنعت را ببینیم، وقتی است که در تعبیر یک معنی راه‌های متعددی در میان باشد و ما بتوانیم بهترین راه‌ها را به ذوق و هنر خود انتخاب کنیم.» (جرجانی، ۱۳۸۳: ۱۰۴) حافظ برای تقویتِ شعرش، علاوه بر انتخاب، به استقرار حروف و کلمات هم توجه دارد و با جابجایی آنها، شعرش را در افق انتظار مخاطب در اعصار گوناگون، شناور می‌کند. همان‌طور که اشاره شد، ضمایر از پویاترین عناصر شعر حافظاند. آن‌قدر که دست شاعر را برای به‌کارگیریِ امکاناتِ زبانی، باز می‌گذارد. «یک امر دیگر را نیز نباید فراموش کرد و آن مساله امکانات خاصی است که زبان فارسی از نظر جای کلمات در جمله دارد، این وسعت و گسترشی که نحو زبان فارسی، به‌خصوص از نظر جای کلمات در جمله دارد شاید در کمتر زبانی وجود داشته باشد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۲: ۲۳۹) مطابق آراء جرجانی، بافت شعری، گستره‌ای است که دلالت و ارتباط الفاظ، در سراسر آن امتداد دارد و هرچه شعاع ارتباط‌ها و دلالت‌ها گسترده‌تر باشد، برجستگیِ زبان، چشم‌گیرتر است. از آن‌جا که «در متن شعری، به واسطهٔ روابط کنش‌مندِ بینانشانه‌ای با مقولهٔ برجستگیِ زبان و هنجارگریزی معنایی روبرو هستیم. این امر باعث می‌شود تا نشانه‌ها همواره با دلالت‌های گسترده و متعدد همراه باشند. مسئله‌ای که در نهایت غموض، ابهام و چند لایگی در بافتِ معناییِ شعر را به‌دنبال دارد. همین امر، اصل سیالیت و شناوریِ نشانه‌های ادبی را اثبات می‌کند.» (گرجامی، ۱۳۹۵: مقدمه) لذا جستجو در اَشکال متنوع شناوریِ ضمیر به عنوان یکی از نشانه‌های ادبی، زوایای دیگری از برجستگیِ شعر حافظ را روشن می‌کند.

معنای ضمیر

نگاه رایج به ضمیر و تعاریف مرتبط با آن، عموما در حوزهٔ دستور زبان فارسی است. در فرهنگ دهخدا، ضمیر، عبارت از چیزی است که جای ظاهر گیرد، مانند «من» که بدل از محدث‌عنه است. ضمیر اسمی است وضع شده برای معنی کلی که شامل افراد بسیار می‌باشد و استعمال شود در معنی جزیی به قرینهٔ خطاب و به جای اسم ظاهر استعمال شود. چه، از تکرار اسم ظاهر، کلام از پایهٔ فصاحت بیافتد. در فرهنگ معین هم، ضمیر کلمه‌ای معرفی شده که جانشین اسم می‌شود. امید مجد و سامر الاحمد در مقالهٔ «تحلیلی بر تعریف‌ها و کارکردهای ضمیر در زبان فارسی»، دیدگاه دستورنویسان را در مورد ضمیر،

تجمیع کرده‌اند. مطابق این تحقیق، فرشیدورد ضمیر را اسمی می‌داند که جانشین اسم دیگری شود و تصریف گردد. خیامپور، ضمیر را اسمی کنایی می‌داند که جای اسم صریح را می‌گیرد و آن اسم صریح مرجع ضمیر است. خانلری ضمیر را کلمه‌ای می‌داند که جانشین اسم می‌شود و گاهی فاعل واقع می شود. انوری و گیوی ضمیر را کلمه‌ای می‌دانند که به جای اسم یا گروه اسمی می‌نشیند یا به شخصی یا چیزی در عالم خارج اشاره می‌کند. کامیار معتقد است، هستهٔ گروه اسمی، ممکن است اسم یا ضمیر باشد. ضمیر به جای اسم می-آید. خطیب رهبر ضمیر را کلمه‌ای می‌داند که در جمله به جای اسم یا هر چه در حکم اسم باشد می‌نشیند. از دیدگاه مدرسی، ضمیر، آن عنصر واژگانی است که جایگزین یک گروه اسمی می‌گردد و نقش‌های آن را در جمله به‌عهده می گیرد. پنج استاد ضمیر را جزو کنایات آورده‌اند یعنی هر کلمه‌ای که معنی آن پوشیده و دانستنش محتاج قرینه باشد. (ر.ک. مجد، الاحمد، ۱۳۹۵: صص۲۶۳- ۲۸۰) چنان‌که ملاحظه شد مهم‌ترین نکته در تعریف ضمیر، شناوری است که از آن به جانشینی تعبیر شده‌است. بعید نیست اگر سیال بودن ضمیر در پذیرش جایگاه و نقش‌های مختلف را علت ارائهٔ تعاریف متعدد از آن بدانیم. با این حال، پذیرش نقش‌ها و کارکردهای متعدد، نقطه اشتراک تعاریف متنوعی است که از ضمیر ارائه شده‌است. این تنوع، تنها در بافتی منسجم با امکاناتی گسترده است که در محورهای جانشینی و هم نشینی، اختیارات فراوانی به همهٔ کلمات از جمله ضمایر می‌دهد زیرا «خصوصیت کلمات این است که جانشین چیزی می‌شوند و در غیاب آن چیز، از اختیارات آن برخوردارند. آنها از این حیث مثل نشانه‌های دیگر عمل می‌کنند، گرچه به نحوی پیچیده‌تر و از طریق بافت‌هایشان عمل می‌کنند.» (ریچاردز، ۱۳۸۲: ۴۳) همان نکته‌ای که جرجانی با عنوانِ معنای نحوی (معانی‌النحو) به آن توجه ویژه دارد.

کارکرد ضمیرهای شناور در شعر حافظ:

ضمیر از جمله اعضای موثر کلام است که با حرکت در گسترهٔ شعر، نقش‌های متعددی می‌آفریند. زیرا «کلمه همیشه عضوی از یک اندام یعنی «پاره گفتار» است که با آن همیاری می‌کند و بنابراین نمی‌توان گفت که به تنهایی دارای معنی، استعمال دقیق و ثابت و یا حتی تعداد اندکی استعمال دقیق است مگر اینکه منظور از استعمال، کل چگونگی همکاری‌های موثر آن کلمه با دیگر کلماتی باشد که به کمک آنها، گسترهٔ کامل قدرت‌های متغیر خود را می‌تواند به‌کار بندد.» (ریچاردز، ۱۳۸۲: ۵۸) آگاهی حافظ از ساخت‌های مختلف نحوی و تأثیر آن در برجسته‌سازی زبان، امکان بهره‌مندی او از تمامیِ اجزای کلام، بخصوص حروف و ضمایر را فراهم کرده‌است. در شعر حافظ، ضمیر علاوه بر اینکه در پذیرش نقش‌های مختلف شناور است، در پذیرش و تولید معنا نیز شناور است. گاهی ضمیر مفرد است اما

برای افادهٔ معنای جمع (عام) به کار می‌رود. یعنی حرکت از معنای مفرد به معنای جمع و به عکس. همچنین در شعر حافظ، ضمیر در یک بیت، از غایب به مخاطب یا متکلم، شناور می‌شود. خلقِ ترکیب‌های دلپذیر از ضمیرهای شناور از دیگر شگردهای زبانیِ حافظ است که موجب تقویت و برجستگیِ شعر اوست. در ادامهٔ این پژوهش به نمونه هایی از حرکتِ ضمیر که حافظ با توانمندیِ خاصی که ویژهٔ زبانِ اوست، از آن بهرهٔ فراوان برده، اشاره می‌شود:

۲- ۱- گسترش مرجع و مخاطب

از مهمترین نکاتی که دستورنویسان در تعریف ضمیر به آن اشاره دارند، مرجع ضمیر است که موجب شناسایی آن می‌شود. اما در زبان شعر، حذف مرجع ضمیر موجب برجستگیِ آن است. همان‌طور که در تعریف آمد، ضمیر اسمی است وضع شده برای معنی کلی که شامل افراد بسیار می‌باشد:

در نظربازی ما بی خبران حیرانند　　من چنینم که نمودم دگر ایشان دانند

(غ۱۹۳، ب۱)

در این بیت، حرکت ضمیر از «ما» در بیت اول به «من» در بیت دوم و آوردنِ «ایشان» در پایان، موجب گسترش شمول پیامِ شعر شده‌است. حافظ تنها در یک بیت، با شناور کردن ضمیر از «ما» به «من» و «ایشان»، جماعت بی-شماری را نظرباز و بی‌خبر و حیران معرفی کرده‌است. «فراهنجاریِ بسیار مهم‌تر و پرکاربردترِ دیگر ضمیر در زبان شعر و ادب، به‌ویژه شعر کلاسیک فارسی، این است که قاعدهٔ ضمیر می‌تواند رعایت نشود؛ به این صورت که نه مرجع ذکری (قرینهٔ لفظی) داشته باشد، نه حضوری و نه ذهنی. به همین دلیل، ضمیر بر مفاهیم متعددی می‌تواند دلالت کند.» (وحیدیان کامیار، ۱۳۸۴: ۵۵-۶۴)

آنان که خاک را به نظر کیمیا کنند　　آیا بود که گوشه چشمی به ما کنند

(غ۱۹۶، ب۱)

در این بیت نیز مرجع ضمیرهای «آنان» و «ما» نامشخص و به عبارت دیگر بین تمام خوانندگان غزل، شناور است.

۲- ۲- حرکت ضمیر جلوتر از مرجع ضمیر

از جمله عیوب فصاحت را ضعف تألیف دانسته‌اند و از جملهٔ این ضعف‌ها، پیش راندن ضمیر بر مرجع آن است. لذا «عود ضمیر بر متأخر نیز مخل فصاحت است و باید مرجع ضمیر قبل از ضمیر ذکر شود.» (شمیسا: ۱۳۹۴، ۶۹) به نظر می‌رسد، پیچیدگیِ حاصل از این شناوری، اصلی‌ترین مشکل آن است زیرا «ضعف تألیف گاهی در عملِ فهمِ اشکال چندانی ایجاد نمی‌کند... اما معمولا منجر به تعقید لفظی می‌شود.» (همان، ۷۰)

از عدالت نبود دور گرش پرسد حال　　پادشاهی که به همسایه گدایی دارد
(غ۱۲۳، ب۵)

گرچه نمونهٔ بالا، به عنوان شاهدی برای تعقید لفظی شمرده می‌شود اما بی‌شک، بهره‌مندی حافظ از این شناوری و پیش‌راندن ضمیر بر مرجع، موجب برجستگیِ زبان اوست:

یاد باد آنکه در آن بزمگه خلق و ادب　　آنکه او خندهٔ مستانه زدی صهبا بود
(غ۲۰۴، ب۵)

در این بیت علاوه بر آن‌که، صهبا به عنوان مرجع ضمیر، در پایان بیت قرار گرفته، شگرد تتابعِ ضمایر، امکانِ وجود چند مرجع را نیز به ذهن متبادر می‌کند.گویا صهبا برای او، او برایِ آنکه و آنکه در مصراع دوم برای آنکه در مصراع اول، مرجع محسوب می‌شود. به عبارت دیگر حافظ علاوه بر صهبا، از خودِ ضمیر به عنوان مرجع ضمیرهای قبل، بهره برده-است. نکتهٔ دیگری که در این بیت قابل تأمل است، تصویرسازیِ حافظ در به‌کارگیریِ صهبا به عنوان مرجع ضمیرِ «او» است. «او» که خندهٔ مستانه می‌زند، شراب سرخ است.

ما را بر آستان تو بس حق خدمت است　　ای خواجه بازبین به ترحم غلام را
(غ۷، ب۷)

در این بیت نیز، مرجع دو ضمیر «ما» و «تو»، با تأخیر، در مصراع دوم آمده است. حاصلِ این تأخیر، تکریمِ «خواجه» (مرجع ضمیر «تو») در جایگاه منادا و تخفیفِ «غلام» (مرجع ضمیر «ما») با قرارگرفتن در پایانِ بیت است که به‌خوبی اهمیت محلِ استقرارکلمات برای تولید معنا در بافت شعری را، نشان می‌دهد.

۲- ۳- التفات

می‌توان التفات را نوعی شناوری ضمایر در شعر دانست. بنابرتعریف: «التفات در اصل به معنی چپ و راست نگریستن و روی برگرداندن به سوی کسی یا چیزی است و در اصطلاح بدیع آن را دو نوع تعریف کرده‌اند: ۱-قسم اول آنکه، در سخن از غیبت به خطاب یا برعکس از خطاب به غیبت منتقل شوند و این عمل از لطایف تفنن ادبی است.۲-قسم دوم آنکه، سخن را تمام کنند، آنگاه جمله یا مصرع یا بیتی بیاورند که خود مستقل باشد، اما با سخن قبل مربوط شود و موجب حسن کلام گردد.» (همایی، ۱۳۸۹: ۱۸۷) در شعر حافظ، التفات درضمیر به دو صورت است. یکی تغییر در ضمیر، دیگری تغییر در مرجع ضمیر. تغییر ضمیر در شعر حافظ، گاهی به قصد تعریض و کنایه است:

من و هم صحبتی اهل ریا دورم باد　　از گرانان جهان رطل گران ما را بس
(غ۲۶۸، ب۲)

با اینکه ضمیر «ما» در سراسر ردیف‌های این غزل، برای تعمیم معنای مورد نظرِ حافظ به کار گرفته شده اما گریز شاعر در مصراعِ اولِ بیت، که التفات از «ما» به «من» است، کنایه‌ای برای مبرا دانستن و البته خاص کردن خود است و در ادامهٔ غزل:

بنشین بر لب جوی و گذر عمر ببین کین اشارت زجهان گذران ما را بس

(همان، ب۴)

در این بیت نیز شاعر با آوردن «بنشین» تعریضی به مخاطب (تو) داشته اما در چرخشی شاعرانه، در مصراع دوم، این اشارت را به ضمیر «ما»، نسبت داده‌است. صورت دیگر التفات در شعر حافظ، در مرجع ضمیر است:

ناگهان پرده برانداخته ای یعنی چه مست از خانه برون تاخته ای یعنی چه

(غ۴۲۰، ب۱)

خوانندهٔ این بیت، برای جستجوی مرجع «برانداخته‌ای» و «تاخته‌ای» سراغ ابیات دیگر می‌رود و مرجعِ خطاب را در این بیت می‌جوید:

نه سر زلف خود اول تو به دستم دادی بازم از پای درانداخته ای یعنی چه

(همان، ب۴)

ضمیر «تو» مرجع خطاب این ابیات به نظر می‌رسد اما در بیت آخر:

حافظا در دل تنگت چو فرود آمد یار خانه از غیر نپرداخته ای یعنی چه

(همان، ب۷)

شاعر در این بیت، خود را مخاطب قرار می‌دهد. به این ترتیب، التفات در ضمایر پیدا و پنهانِ تاخته‌ای، درانداخته ای و نپرداخته‌ای، شناساییِ مرجع ضمیر را برای مخاطب، سخت، اما لذت خواندن شعر را برای او بیشتر می‌کند. «در مواردی به جای یک ضمیر می‌توان ضمیر دیگری آورد بی‌آن که غلط باشد یا مفهوم اصلی تغییر کند؛ در عین آن که ضمیر عاری از مرجع مشخص، از نظر بلاغی، کلام را تعالی می‌بخشد.» (وحیدیان کامیار، ۱۳۸۴: ۵۵-۶۴)

۲- ۴- ترکیب ضمیر با صفت

گفته شد که ضمیر در جمله، جانشین اسم و معرفه است. اما حافظ در حرکت پیش روندهٔ نقشِ ضمیر و برای برجستگیِ بیشتر، برای آن، صفت نیز در نظر می‌گیرد. در این صورت، توجه خوانندهٔ شعر در ضمیرِ متوقف نمی‌ماند و به سمتِ صفت، شناور می‌شود:

صلاح کار کجا و من خراب کجا ببین تفاوت ره از کجاست تا به کجا

(غ۲، ب۱)

ما بی غمانِ مستِ دل از دست داده ایم همراز عشق و همنفس جام باده ایم

(غ۳۶۴، ب۱)

باد صبحی به هوایت ز گلستان برخاست که تو خوشتر ز گل و تازه تر از نسرینی
(غ۴۸۴، ب۷)

«منِ خراب»، «ما بی غمانِ مستِ دل از دست داده» و «تو خوشتر» ترکیب‌های زیبایی است که حافظ با به کارگیریِ آن‌ها و حرکت دادن توجه از ضمیر به صفت، موجب تقویتِ آن شده‌است. گرچه «من، ما، تو» بدون الحاق به صفت نیز نقش دستوریِ خود را ایفا می‌کنند، اما به‌کارگیریِ آن‌ها به همراه صفت، ارزش هنری بیشتری دارد و موجب تصویرسازی و برجستگیِ زبانِ شعری شده است.

۲- ۵- چند نقشی و چند معنایی

شناوریِ ضمیر در شعر از یک نقش به نقش‌های متعدد و به دنبال آن به چند معنایی، از جمله مهم‌ترین توانمندی‌های ضمایر در شعرِ حافظ است:

یا رب آن نوگل خندان که سپردی به منش می سپارم به تو از چشم حسود چمنش
گر چه از کوی وفا گشت به صد مرحله دور دور باد آفت دور فلک از جان و تنش
(حافظ، ۱۳۸۳: غ۲۸۱)

در این غزل، نقش ضمیر «ش» به عنوانِ ردیف، از مفعول به مضاف‌الیه و از معنای مفعولی به معنای مضاف‌الیهی، شناور است. علاوه بر این، در مصراع اول، دو ضمیر «من» و «ش»، در اتصالی خوش، یکی در نقش مفعول بی‌واسطه و دیگری در نقش مفعول با واسطه، ظاهر شده‌اند. سارتر معتقد است کلمات برای شاعر وحشی و خودسراند.او می‌گوید در نظر شاعر، کلمات اشیاء طبیعی‌اند که چون گیاه و درخت به حکم طبیعت بر روی زمین می‌رویند و می‌بالند.(ر.ک. سارتر، ۱۳۸۸: ۵۹) حافظ این کلمات وحشی را در جایگاهی خوش رویانده و موجب بالندگی آن‌ها شده است. و در نمونه ای دیگر:

ای هدهد صبا به سبا می فرستمت بنگر که از کجا به کجا می فرستمت
در راه عشق مرحلهٔ قرب و بعد نیست می بینمت عیان و دعا می فرستمت
(همان، غ۹۰)

در بیت اول غزل، نقش ضمیر «ت»، نقش مفعولی است یعنی تو را به سبا (و به کجا) می‌فرستم. اما در بیت دوم، نقش ضمیر «ت» نقشِ اضافی است. یعنی برای تو دعا می‌فرستم. لذا بهره‌مندی از امکاناتِ زبانی، در ایجاد معانیِ متعدد از یک لفظ ثابت، (ضمیر «ت») که در تمام غزل شناور است، از دیگر شگردهای زبانیِ حافظ است.

۲- ۶- خلق ترکیب‌های ابداعی با ضمیرهای شناور

از ویژگی‌های زبانیِ حافظ، خلق ترکیب‌های ابداعی است. شیوه‌ای که شاعران معاصر

برای برجسته‌سازیِ شعر خود، از آن الگو گرفته‌اند. ترکیب‌های ابداعیِ حافظ که نشان از ذهن خلاق و پویای او دارد، از ترکیبِ اسم- اسم و اسم- صفت، گذشته، به ضمیر- ضمیر رسیده‌است:

بنال بلبل اگر با منت سر یاریست که ما دو عاشق زاریم و کار ما زاریست
(غ۶۶، ب۱)

پیش از اینت بیش ازاین اندیشهٔ عشاق بود مهرورزی تو با ما شهرهٔ آفاق بود
(غ۲۰۶، ب۱)

یارب آن نوگل خندان که سپردی به منش می‌سپارم به تو از چشم حسود چمنش
(غ۲۸۱، ب۱)

گفتم که بوی زلفت گمراه عالمم کرد گفتا اگر بدانی هم اوت رهبر آید
(غ۲۳۱، ب۴)

ضمیرهای شناور «منت»، «اینت»، «منش» و «اوت»، ترکیب‌های ابداعیِ حافظ و موجب زیباییِ بیش از پیش شعر اوست.

۲- ۷- نقش موسیقایی در شعر

کارکرد دیگر ضمیر شناور در شعر حافظ، ایجاد موسیقیِ میانی و به خصوص موسیقیِ کناری است که از طریق ردیف، حاصل می‌شود. در غزل پیش‌رو، ضمیر «ت» در جایگاه ردیف، با آن‌که نقش‌های متفاوتی دارد و در حرکت خود، گاهی نقشِ اضافی و گاهی نقش مفعولی گرفته، اما با قرار گرفتن در کنار ضمیر پنهانِ «من» که در شناسهٔ «م» مستتر است، با تکرارِ ناخودآگاهِ «من» و «تو»، موجب تقویت موسیقی غزل شده‌است.

ای غایب از نظر به خدا می‌سپارمت جانم بسوختی و به دل دوست دارمت
تا دامنِ کفن نکشم زیرِ پایِ خاک باور مکن که دست ز دامن بدارمت
محرابِ ابرویت بنما تا سحرگهی دستِ دعا برآرم و در گردن آرمت
(حافظ، ۱۳۸۳: غ۹۱)

دراین غزل نیز نقش ضمیرشناور «م» به عنوان ردیف با نقش‌ها ومعانیِ متنوع، در تقویت موسیقیِ کناری، به‌خوبی دریافت می‌شود:

گردست رسد در سر زلفین تو بازم چون‌گوی‌چه سرها که به چوگان تو بازم
زلف تو مرا عمر دراز است ولی نیست در دست سر مویی از آن عمر درازم
پروانهٔ راحت بده ای شمع که امشب از آتش دل پیش تو چون شمع گدازم
(همان،غ۳۳۴)

۲- ۸- قرار گرفتن ضمیر شناور در محوریت شعر

گاهی ضمیر با آنکه تنها یک حرف است اما در اوج و در محور معناییِ شعر قرار می‌گیرد. برای نمونه، در غزل (۳۳۵)، ضمیرِ «م» که در واقع «منِ» شعریِ شاعر است، در تمام غزل شناور شده، علاوه بر نقش‌ها و معانی متنوع، در محور کانونیِ آن نیز قرار گرفته‌است:

در خرابات مغان گر گذر افتد بازم　　حاصل خرقه و سجاده روان دربازم
حلقهٔ توبه چو امروز چو زهاد زنم　　خازن میکده فردا نکند در بازم
ور چو پروانه دهد دست فراغ بالی　　جز بدان عارض شمعی نبود پروازم

(همان، غ۳۳۵)

«نقش دیگر ضمیر در انسجام متن، از دیدگاه اندیشگانی و عاطفی است. تکیه‌گاه «من» عاطفی و اندیشگی شاعر از حیث فردی، جمعی و نوعی در سراسر شعر ارزش و اهمیت فراوانی دارد.» (دهرامی، ۱۳۹۴: ۵) و می‌تواند نوعی رجزخوانیِ شاعر برای معرفی یا جلب توجه و یا جلب ترحم باشد. «هر شاعری حق دارد به من‌های شخصی خود نیز بپردازد و چه بسا منِ شخصیِ او آن چنان تأثیرگذار باشد که من‌های اجتماعی و انسانی نتواند موثر باشد. مهم آن است که نوع «من» در سراسر شعر استمرار یابد.» (همان) و در این بیت:

منم که شهرهٔ شهرم به عشق ورزیدن　　منم که دیده نیالوده ام به بد دیدن

(همان، غ۳۹۳)

رجزخوانیِ شاعر برای معرفیِ خود و قرارگرفتن ضمیر «من» در صدر بیت و البته در محور کانونیِ تمام ابیات غزل، موجب برجستگیِ آن شده است. در غزل (۹۲) نیز، ضمیر «ت» در هم‌نشینی با «م» که تداعی‌گر پیوند «من» و «تو» ست، مرکز تمام خطاب‌های شاعر و در سراسر بافت شعری شناور است:

میر من خوش میروی کاندر سر و پا میرمت
خوش خرامان‌شو که پیش قد رعنا میرمت
گفته‌بودی کی بمیری پیش‌من، تعجیل چیست
خوش تقاضا می‌کنی پیش تقاضا میرمت

(همان، غ۹۲)

۲- ۹- شناور شدن معنای عام در ضمیرمفرد:

حافظ در موارد متعدد، به کارگیریِ ضمیر مفرد را برای افادهٔ معنای جمع (عام) به کار گرفته است:

مرا در منزل جانان چه امن عیش چون هر دم　　جرس فریاد می دارد که بربندید محمل ها

(غ۱، ب۳)

من همان دم که وضو ساختم از چشمهٔ عشق چار تکبیر زدم یکسره بر هر چه که هست
(غ۲۴، ب۲)

پدرم روضهٔ رضوان به دو گندم بفروخت من چرا ملک جهان را به جوی نفروشم
(غ۳۴۰، ب۶)

من ملک بودم و فردوس برین جایم بود آدم آورد در این دیر خراب آبادم
(غ۳۱۷، ب۳)

در اندرون من خسته دل ندانم کیست که من خموشم و او در فغان و در غوغاست
(غ۲۲، ب۳)

بدون تردید «من» در این ابیات، متوجه یک نفر نیست و به ابناء بشر برمی گردد لذا معنا از ضمیر مفرد به جمع، شناور است.

۲- ۱۰- ایجاد پیوند در محورهای افقی و عمودی

یکی دیگر از کارکردهای ضمیرهای شناور در شعر حافظ، ایجاد پیوند و انسجام در محورهای عمودی و افقی است. خوانندهٔ شعرِ حافظ با جستجوی ضمیرهای متصل و منفصل و تشخیص مرجع این ضمیرها، به ارتباطی عمیق در سراسر غزل دست می‌یابد. نمونهٔ این انسجام در این غزل، مشاهده می‌شود:

سرو چمـان من چرا میل چمن نمی‌کند همدم گل نمی‌شود یاد ختن نمی‌کند
دی گله‌ای زطره‌اش کردم و ازسر فسوس گفت‌که این‌سیاه‌کج گوش به من نمی‌کند
تا دل هرزه گرد من رفت به چین زلف او زان سفر دراز خود عزم وطن نمی‌کند
پیش کمـــان ابرویش لابه همی کنم ولی گوش‌کشیده‌است ازآن‌گوش‌به‌من نمی‌کند
(حافظ، ۱۳۸۳: غ۱۹۲)

این غزل با «سرو چمان» و «من» در بیت اول، به عنوان عاشق و معشوق، شروع می‌شود. در بیت دوم، ضمیر «ش» در طره‌اش، به سرو چمان برمی‌گردد. مرجع ضمیر «من» در مصراع دوم نیز، سرو چمان است. در بیت سوم اما، ضمیر «من» همان «من» در مصراع اول بیت اول و ضمیر «او» همان سرو چمان است. در بیت چهارم، مرجع ضمیر «ش» در ابرویش، سرو چمان و «من» در مصراع دوم، همان «من» در مصراع اول بیتِ آغازین است. این روال تا پایانِ غزل در تمامیِ ابیات و در محورهای عمودی و افقی ادامه دارد و شناور شدن ضمیر و به عبارت دیگر، تکرارِ خاموشِ «من» و «او»، در سراسر غزل، موجب انسجام و پیوند معناییِ آن شده‌است.

۴- نتیجه‌گیری

نتایج به‌دست آمده از این پژوهش نشان می‌دهد، ضمایر که از جمله شناورترین اجزای کلامند، با امکاناتِ ویژه‌ای که در جانشینی و انتقال از آن برخوردارند، نقش فزاینده‌ای در برجستگیِ زبانی و تقویت بافت شعری دارند. حافظ، با توانمندی‌های خاصی که ویژهٔ زبانِ اوست، از این اجزای به ظاهر کوچکِ بافت شعری، برای تصویرسازی، آشنایی‌زدایی و برجسته‌سازی استفاده کرده‌است. با توجه به اهمیت بافت و جایگاه اجزای کلام و چگونگیِ ترکیب و تألیف آنها از دیدگاه جرجانی و نظر به کارکردِ ویژه‌ای که شناوریِ اجزایِ کلام در نقش‌آفرینی و تولید معنا دارند، حافظ ضمن توجه به اهمیت جاگیریِ اجزای کلام، علاوه بر نقش‌های دستوریِ ضمیر، به محل استقرار آن نیز نگاه ویژه‌ای داشته‌است. او چابکیِ ضمایر را برای شناورشدن در گسترهٔ بافت شعری، امکانی برای انسجام و پیوند متن در نظر گرفته‌است. به نظر می‌رسد میزان تأثیری که برخورداری از کارکردِ ضمایر شناور در شعر حافظ قابل دریافت است از دیگر شگردهای زبانیِ او کمتر نیست. بر اساس یافته‌های این پژوهش، تحلیل توانمندی‌های بافت شعری از منظر بلاغت کاربردی و نقد نوین، برای شناخت کارکردهای مختلف اجزای کلام و نقش‌ها و معانیِ جدیدی که در جریان جانشینی و هم‌نشینیِ کلمات، برای آنها خلق می‌شود در مقایسه با بررسیِ نقشِ دستوری آن‌ها در حصار سخت قواعد صرف‌ونحو، دستاوردهای بیشتری خصوصا از جنبه‌های زیبایی‌شناختی در پی خواهد داشت. همان نکته‌ای که توجه جرجانی را از «نحو» به «معانی‌النحو» معطوف کرد. لذا پیشنهاد می‌شود، در فرایند بررسی نقش کلمات از جمله ضمایر، به کارکردها و نقش‌های متعددی که در حوزهٔ بلاغت کاربردی و نقد نوین، به‌خصوص در شعر حافظ، قابل بررسی است، عنایت بیشتری مبذول گردد.

منابع

۱- ابودیب، کمال.(۱۳۹۴). **صورخیال درنظریهٔ جرجانی**، ترجمهٔ فرزان سجودی و فرهاد ساسانی، تهران: نشر علم.

۲- جرجانی، عبدالقاهر.(۱۳۸۳). **دلایل‌الاعجاز**. ترجمهٔ سید محمد رادمنش، اصفهان: انتشارات شاهنامه پژوهی.

۳- حافظ، شمس الدین محمد. (۱۳۸۳). **دیوان غزلیات حافظ**، به کوشش خلیل خطیب رهبر. تهران: صفی علیشاه، چاپ سی و هفتم.

۴- ریچاردز، آی. ا. (۱۳۸۲). **فلسفهٔ بلاغت**، ترجمهٔ علی محمدی آسیابادی، تهران: نشر قطره.

۵- زرین کوب، عبدالحسین. (۱۳۷۴). **از کوچه رندان**، تهران: انتشارات سخن، چاپ نهم.

۶- سارتر، ژان. پل.(۱۳۸۸) **ادبیات چیست**، ترجمه ابوالحسن نجفی و مصطفی رحیمی، تهران: نیلوفر، چاپ هشتم.

۷- شمیسا، سیروس. (۱۳۹۴). **معانی**، تهران: نشر میترا، چاپ چهارم.

۸- شفیعی کدکنی، محمدرضا.(۱۳۷۲). **صورخیال در شعر فارسی**، تهران: انتشارات آگاه، چاپ پنجم.

۹- گرجامی، جواد.(۱۳۹۵).«سیالیت نشانه‌های ادبی در ترجمهٔ متن شعری (مورد پژوهانه ترجمهٔ دیوان أغانی مهیار الدمشقی ادونیس)». **فصلنامهٔ علمی پژوهشی**، پژوهش های ترجمه در زبان و ادبیات عربی، سال ۶، شمارهٔ ۱۵، پاییز و زمستان، (ازص۱۵۹تا ص۱۸۲)

۱۰- وحیدیان کامیار، تقی (۱۳۸۴). «فراهنجاری ضمایر در زبان شعر»، **نامه فرهنگستان**، شماره ۱/۶.

۱۱- همایی، جلال الدین (۱۳۸۹). **فنون بلاغت و صناعات ادبی**، تهران: اهورا.

فصل‌نامه‌ی علمی زبان و ادبیات فارسی
دانشگاه آزاد اسلامی واحد فسا
س ۱۴، ش ۱ (پیاپی ۳۳)، بهار ۱۴۰۲
شاپا: ۸۴۵۷-۲۲۵۱ صص: ۱۵۶-۱۲۹

تحلیل فرایندها در گفتمان ایدئولوژیک فتوت‌نامهٔ نجم‌الدین زرکوب (دیدگاه نقش‌گرا)

داود قنبری
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، واحدبناب، دانشگاه آزاد اسلامی، بناب، ایران
دکتر نرگس اسکویی (نویسنده‌ی مسئول)
دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد بناب، دانشگاه آزاد اسلامی، بناب، ایران
دکتر عزیز حجاجی کهجوق
استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد بناب، دانشگاه آزاد اسلامی، بناب، ایران

چکیده

فتوت نامه‌ها از اهمیت بسیاری در پژوهش‌های سیاسی، اجتماعی، اخلاقی، عرفانی و ادبی در موضوع فتوت و تاریخچه و تأثرات و تأثیر همه‌جانبه آن بر جوامع اسلامی، برخوردارند. در این پژوهش، به‌منظور تحلیل گفتمانی متن فتوت نامه نجم‌الدین زرکوب و کشف سازوکارهای میان ذهن و زبان نویسنده و بافت فرهنگی-اجتماعی متن و نیز تحلیل مؤلفه‌های اندیشگانی مستتر در آن، از تحلیل فرآیندها استفاده‌شده است. برای انجام این تحقیق از روش ترکیبی (توصیفی-آماری- تحلیل قیاسی) استفاده شده است و این نتایج حاصل شد: از تحلیل انواع فرآیندها در این متن دریافتیم که فراوانی فرآیندهای ذهنی (و گونه‌های آن) و نیز بسامد بالای فرآیندهای رابطه‌ای (شناسایی-وصفی) و فرآیندهای وجودی در این متن، نشانگر غلبه کنش ایضا حی و اثباتی در گفتمان مؤلف است که اهدافی چون تشریع نهاد فتوت، انتساب پیشینهٔ فتوت به انبیا، وضع موازین اخلاقی برای جایگاه‌ها و مناسبات مختلف اهالی فتوت و وظایف هر یک را تبیین می‌کند. فراوانی معنادار فرآیندهای مذکور، موجب کاهش کنش‌های ارتباطی و تعاملی گفتمانی در متن و عاملی برای تقویت منظورهای گفتمانی تک‌صدایی و جنبه‌های ارزشی/ ایدئولوژیکی موجود در سازه‌های تجربی (تشریعی، مشروعیت بخشی و کنش‌های اثباتی و ایضاحی) متن است.

واژگان کلیدی: فرآیندها، فتوت‌نامه، نجم‌الدین زرکوب، زبان‌شناسی نقش‌گرا، تحلیل گفتمان

Email: ghanbari@yahoo.com
noskooi@yahoo.com
hojjaji@yahoo.com

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۱/۰۶/۰۴
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۱/۰۹/۱۲

۱- مقدمه

فتوت نامه‌ها یکی از منابع مهم در شناخت گفتمان فرهنگی و ایدئولوژیکی اهل فتوت به شمار می‌آیند. اولین فتوت نامه‌ها که به معنای واقعی نمایانگر منش ایدئولوژیکی اهل فتوت و منبعث از انگاره‌های گفتمانی این طریقت باشد، منتسب است به روزگار خلافت الناصر لدین الله عباسی؛ زیرا در این عهد فتوت از جنبه صوری و سطحی خارج شد و در شمار اهم مسائل درآمد؛ نتیجه آن شد که ازآن‌پس گروه فتوت را به چشم دیگری نگریستند و نویسندگان آن را مطلبی شایسته بحث و فحص یافتند. ازاین‌روی، از زمان خلافت ناصر به بعد، ادبیات مخصوصی دربارهٔ فتوت به وجود آمد (تیشنر، ۱۳۳۵: ۸۷). در تاریخ اسلام، فتوت در عرصهٔ سیاسی- اجتماعی و بنا بر مقتضیات زمان و مکان، مفهومی سیال و گفتمان‌هایی متعدد داشته است. این امر اختلاف‌نظر پژوهش‌گران را در مورد اهداف و مقاصد فتیان در پی آورده است. ارزش‌های اخلاقی به میراث مانده از آیین‌های پیش از اسلام که بر نبرد دائم میان نیکی و بدی استوار بودند و قیام‌های آزادی‌خواهانه چون مبارزات سرخ جامگان و سیاه‌جامگان، در شکل‌گیری نهاد فتوت مؤثر بوده است)نفیسی ۱۳۸۴: ۲۴؛Zakeri, ۱۹۹۵: ۳۰۱.) البته در همین برهه نیز تاریخ از قانون‌گریزی و عیاشی برخی، تحت عنوان فتیان و اوباش و عیاران یاد می‌کند (فرای، ۱۳۶۳ (۲۵۷:؛ (Cahen, ۱۹۸۷: ۴۲۳)؛ بنابراین وضع قوانینی از سوی متفکران این نهاد برای سروسامان بخشیدن به آن اجتناب‌ناپذیر بوده است. منشأ فتوت اصیل را در قرن سوم هجری و در نیمه شرقی ایران (خراسان) به مرجعیت نوح عیار نیشابوری معرفی نموده‌اند (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۶: ۲۲-۲۱). در قرن پنجم سرکوب اهل فتوت از طرف عباسیان شدت گرفت، اسماعیلیان با استفاده از این فرصت، خود را به این گروه نزدیک ساختند تا از طریق آنان فعالیت‌های سیاسی خود را سازمان‌دهی کنند (Cahen, ۱۹۹۱: ۹۰۲) در قرن ششم با گسترش این نهاد و نفوذ هر چه بیشتر آن در طبقات مردم و صنوف مشاغل، گرایش‌ها و تفکرات بسیار متفاوتی در آن به وجود آمد تا جایی که گاه به دشمنی و خونریزی می‌انجامید. زمانی که الناصرالدین الله با پوشیدن جامه فتوت به دست عبدالجبار بن یوسف بن صالح البغدادی به این فرقه گروید، خود را قطب و قبله فتیان خواند (اقبال آشتیانی، ۱۳۱۰: ۱۳۴۶) و تلاش نمود تا فرق مختلف فتوت را تحت یک نظام فکری و سیاسی متحد و هماهنگ درآورد. این مسئله در جنبه نظری و عملی فتوت تأثیرگذار بود تا جایی که در سدهٔ ششم، از یک‌نهاد معنوی صرف به نهادی سیاسی تغییر کاربری یافت. با حمله مغول نهادی که ناصر بنیاد نهاده بود، از هم گسست اما در عصر ایلخانیان روند توسعه‌ای فتوت علی‌رغم دگرگونی‌های سیاسی و اجتماعی، همچنان ادامه و گسترش یافت و از نهاد و گفتمانی سیاسی به نهاد

و گفتمانی اخلاقی- صنفی، ولی با صبغه‌ای صوفیانه، تبدیل و تغییر ماهیت داد. از این زمان به بعد جنبهٔ اخلاقی و اجتماعی فتوت بر روحیه جنگاوری و جوانمردی آن می‌چربید (تیشنر، ۱۳۳۵: ۹۴).

فتوت‌نامه‌ها در دو شکل منظوم و منثور پرداخته می‌شدند و دو مختصهٔ اصلی گفتمانی فتوت‌نامه‌ها، نخست تمسّک به آیهٔ شریفهٔ «الستُ بربکم قالوا بلی» (اعراف/۱۷۲) است به عنوان جوهرهٔ عاطفی و هستهٔ فکری آغازین تشکّل فتوت (که قدمت این آیین را به آدم ابوالبشر می‌رساند و نخستین فتی را ابراهیم خلیل‌الله آغازگر ادیان توحیدی برمی‌شمارد) (زرکوب، ۱۳۵۲: ۴۵) و دوم، تلاش در ایجاد پیوستاری مابین شریعت و طریقت است که از طریق گفتمان ایدئولوژیکی فتوت میسّر گردیده است. از نقاط اشتراک دیگر فتوت نامه‌ها، شرح لغوی فتوت، تبیین موازین اخلاقی این مکتب، شرایط لازم برای پیوستن به این آیین، شرح ویژگی‌های ظاهری فتیان از جامه و دستار و غیره، و توصیف اصطلاحات مربوط به اهل فتوّت است. از قرن هفتم، همزمان با پیوستن حِرَف و مشاغل مختلف به جرگهٔ فتیان، برخی از صنوف نیز برای انتساب خود به جوانمردان و تخلّق به آداب آنان، فتوت‌نامه‌هایی را برای خود ترتیب دادند که به فتوت‌نامه‌های اصنافی موسوم است؛ در همین عهد، برخی متفکران، صاحبان برخی پیشه‌ها را از جوانمردی دور دانسته‌اند (ابن‌المعماری، ۱۹۹۵ و ناصری، ۱۹۹۴)؛ عده‌ای از فتوت‌نامه‌نویسان نیز داشتن حرفه و هنر را از شروط متقاضین پیوستن به آیین جوانمردان برشمرده‌اند (نفیسی، ۱۳۶۴: ۱۰۲)؛ بر همین اساس، فتیان «الکاسب حبیب الله» را شعار خود ساخته و دارا بودن حرفه و صنعتی را بر خود فرض می‌داشته‌اند (همان).

فتوت‌نامهٔ «نجم‌الدین ابوبکرمحمد ابن مودود طاهری تبریزی معروف به نجم‌الدین زرکوب» در قرن‌های هفتم وهشتم به نثر فارسی نوشته شده است. وی در نگارش متن فتوت‌نامهٔ خود، از فتوت‌نامهٔ سهروردی متأثر گردیده و خود را پیرو «شجرهٔ شیخ المشایخ قدوه الاقطاب، مربی السالکین، شیخ شهاب المله و الدین سهروردی» معرفی می‌کند. فتوت‌نامهٔ نجم‌الدین شامل چندین فصل است؛ وی ابتدا به موضوع فتوت می‌پردازد و سپس درجات سه‌گانهٔ شریعت، طریقت و حقیقت را مطرح می‌کند. فصل نخست فتوت‌نامهٔ زرکوب، به شرح شرایط صاحب فتوت و اصلاح و تبدیل اخلاق لازم برای ورود در این جرگه، شامل سیزده شرط، اختصاص دارد: ۱) آزاده باشد؛ ۲) بالغ باشد؛ ۳) عاقل باشد؛ ۴) علمی به اندازهٔ مربی شدن داشته باشد؛ ۵) یتیم پرور و درویش باشد؛ ۶) پیوسته خوش خلق باشد؛ ۷) امین باشد؛ ۸) صالح و نمازگزار باشد؛ ۹) جز خیر خلق به زبان نیاورد؛ ۱۰) بردبار باشد؛ ۱۱) باحیا باشد؛ ۱۲) خوش منظر و بدون خلل ظاهری باشد؛ ۱۳ شجره و

سند اجازهٔ معتبر از پیران طریقت داشته باشد» (علاقه، ۱۳۷۷). فصل دوم این اثر، در باب اصناف فتوت است؛ او برای فتوت سه نوع بیان می‌کند «فتوت سه نوع است: ۱) فتوت زبان؛ ۲) فتوت دل؛ ۳) فتوت چشم و هرکدام از آنها را منطبق با شریعت، طریقت و حقیقت شرح می‌دهد: ا) پاس داشتن گفتهٔ خدای تعالی و اجرای فرمان خدا بدون چون وچرا؛ ۲) پاس داشتن سنت پیامبر؛ ۳) صحبت با اهل خدا» (نراقی، ۱۳۸۲). این فصل بسیار طولانی است و طی آن شرایط و کیفیت ورود به سلک جوانمردان به تفصیل بیان شده است. فصل سوم در باب شرایط روانی ورود به جرگهٔ جوانمردان است. مؤلف در این فصل فتوت را با تصوف مقایسه کرده است. «همچنان که در طریقت سه نوع شیخ هست: شیخ تمسک، شیخ تخلّق و شیخ تبرّک و هریک خرقهٔ جداگانه دارند، در فتوّت هم سه نوع پیر است: پیر قولی، پیر شُربی، پیر سیفی؛ پیر قولی که بنا بر عهد و سوگند است، پیر شُربی که بنا بر نوشیدن آب و نمک است و پیر سیفی که بنابر شمشیر است. همان‌گونه که در طریقت، آن سه شیخ مکمل یکدیگرند، در اینجا نیز این سه پیر مکمل همند» (همان). زرکوب بر مبنای طریقت پیران فتوت، اهل فتوت را به سه گروه «قولی»، «سیفی» و «شربی» تقسیم کرده است. هم‌چنین زرکوب از قول امام جعفر صادق (ع) اشاره به هفت نشان فتیان می‌کند که مابین پیامبر اکرم (ص) و علی (ع) مطرح گردیده است و عبارت است از: ۱) صداقت در گفتار؛ ۲) وفای به عهد؛ ۳) کرم وسخاوت در حق نیازمند؛ ۴) گشاده دستی و سخاوت نسبت به آنچه دارند؛ ۵) هنرو فن یعنی بیکار نبودن؛ ۶) مهمان نوازی از هر بیگانه؛ ۷) بالاتر از همه حجب و حیا. بخش پایانی فتوت‌نامهٔ زرکوب به تعلیم آداب اهل فتوت اختصاص دارد. مباحثی همچون آداب خوردن و آداب وضوگاه.

امروزه علم زبان‌شناسی و نظریه‌های متن شناختی و معناشناختی آن، راه‌کارهای مناسبی جهت تحلیل گفتمان متون و کشف ناگفته‌های اندیشگانی و معرفتی مستتر در بافت متن را در اختیار پژوهشگران قرار می‌دهد. هدف این مقاله نیز آن بوده است که جهت دستیابی به اطلاعات گفتمانی-سیستمی این متن، از زبان‌شناسی سیستمی-نقشی و تحلیل فرآیندها بهره یابد. این نوع مطالعات، بر تحلیل‌های گفتمانی متکی است و زبان را پدیده‌ای برون فردی و اجتماعی معرفی می‌کند که مهم‌ترین رویکرد آن، انتقال معنا است.

۱- ۱- بیان مسأله

مسألهٔ اصلی این تحقیق، تحلیل گفتمانی و ایدئولوژیکی فتوت نامه نجم‌الدین زرکوب به‌عنوان نمونه‌ای شاخص از فتوت نامه‌های فارسی به جهت اشتمال بر نظرگاه‌های اجتهادی و جریان‌ساز شیخ در مرام اهل فتوت و جهت‌بخشی به گفتمان و سیرهٔ عملی و اجتماعی

این نهاد بوده است. در این پژوهش، با اتخاذ رویکرد زبان‌شناسی سیستمی-نقشی و از طریق تحلیل فرآیندها، به تحلیل معانی انتزاعی و گفتمانی زبان این متن در بافت موقعیتی آن توجه شده است. فرآیندها و کیفیت توسعه آن در متن، ازآنجاکه نقش مهمی در پردازش گفتمانی متن و ساخت اطلاعاتی آن ایفا می‌کند، در پژوهش‌های ادبی و زبان‌شناسی موردتوجه بسیار قرارگرفته است. این نظریهٔ سیستمی-کاربردی، زبان را در بافت آن و با توجه به مسائل اجتماعی و فرهنگی بررسی می‌کند و ساختاربندی زبان را در جهت انتقال مفاهیم انتزاعی و ایفای نقش‌های کاربردی و گفتمانی موردمطالعه قرار می‌دهد. در این تحقیق، از روش ترکیبی-تحلیلی، استدلالی و آماری استفاده‌شده است.

۱- ۲- پیشینهٔ تحقیق

تحقیق مستقلی در زمینهٔ فتوت‌نامهٔ نجم‌الدین زرکوب یافته نشد؛ معرفی این متن و نویسنده‌اش، مدخل مقالاتی در دانشنامهٔ جهان اسلام بوده و از تذکره‌هایی چون روضه‌الجنان نوشتهٔ آقا بزرگ طهرانی، خلاصه الاشعار تبریزی، تاریخ گزیدهٔ حمدالله مستوفی، سخنوران آذربایجان اثر عزیز دولت‌آبادی و تذکرهٔ ریاض‌الشعرای واله داغستانی در نگارش این دو مدخل استفاده شده است. در مقالات و پایان‌نامه‌های متعددی که به فتوت و فتوت‌نامه‌نویسی اختصاص دارد، به محتوای این فتوت‌نامه هم اشاراتی شده است اما پژوهش مستقلی در خصوص این اثر انجام نیافته است.

۲- بحث و بررسی

۲- ۱- زبان‌شناسی نقش‌گرا

در زبان‌شناسی نقش‌گرا، زبان به‌صورت کاربردی موردبررسی قرار می‌گیرد و فراتر ازجمله و در سطح متن تحلیل می‌شود. «معنای هر پاره‌گفتار، محصول نقش‌های متفاوت زبانی است » (فتوحی ،۱۳۹۱:۱۴۷) و زبان را مستقل و جدا از ویژگی‌های ذهنی مورد کاوش قرار می‌دهد. هدف اصلی زبان در رویکرد نقش‌گرا، ارتباط بین انسان‌ها و تبادل معناست (Thompson,۲۰۰۴:۱۴). «زبان‌شناسی نقش‌گرا که با قبول اصولِ ساخت‌گرایی بر نقش زبان و نقش واحدهای ساختاریِ زبان تأکید می‌کند، از جهات بسیار، مناسب مطالعات ادبی است: یکی ازاین‌جهت که زبان‌شناسی نقش‌گرا به جنبه‌های خاص و ممتاز و وابسته به متنِ هر جمله نیز عنایت خاص دارد و نیز ازاین‌جهت که به دلیل حساسیتی که نسبت به ویژگی‌های خاصِ جمله و به‌تناسب آن با محیط پیرامونش نشان می‌دهد، خواه‌ناخواه به وجودِ ساختِ بزرگ‌تر از ساخت جمله نیز قائل است و آن ساختِ متن است؛ سومین

چیزی که به جهت آن زبان‌شناسی نقش‌گرا مناسب مطالعات ادبی می‌شود، در این است که این نوع خاص از زبان‌شناسی، گذشته از دولایه ساختار جمله و متن، لایه ساختاری سومی هم دارد که از آن به نام گفتمان یاد می‌کنیم» (ایشانی و توتونچیان، ۱۳۹۴: ۵۵). نقش اندیشگانی در زبان‌شناسی نقش‌گرای نظام‌مند برای تحلیل نگرش نویسنده و نوع گزینش سبکی وی کارایی زیادی دارد.

۲- ۲- فرا نقش‌های دستور نظام‌مند

فرا نقش‌ها همان بخش‌های بنیادین معنا هستند و به عقیده هلیدی و متیسن درک تجربه‌ها و ایجاد روابط اجتماعی، نقش‌های اصلی زبان در ارتباط با محیط اجتماعی هستند. «از دیدگاه نقش‌گرایی، هر جامعه‌ای دارای بافت موقعیتی Context of Situation و بافت فرهنگی Context of culture است. منظور از بافت فرهنگی همان شرایط خاص فرهنگی هر جامعه و زیرگروه‌های آن است که بر نحوهٔ خلق معانی تأثیر فعال دارد؛ اما بافت موقعیتی، تحلیل کلی موقعیتی است که رخداد زبانی در آن شکل می‌گیرد و شامل سه عنصر موضوع، عاملان سخن یا همان گوینده و شنونده و شیوهٔ بیان Mode یعنی گفتار یا نوشتار و نحوهٔ ادای معنی است. بازنمود هر یک از این عناصر موقعیتی و بافتی در زبان را فرا نقش می‌گویند و بازتاب موضوع سخن در زبان را فرا نقش تجربی experiential Meta-function و بازتاب عاملان سخن را فرا نقش بین افرادی Interpersonal meta-function و بازتاب نحوهٔ ادای سخن را فرا نقش متنی Textual meta-function می‌نامند» (ایشانی، ۱۳۹۳: ۵۶).

۲- ۲- ۱- فرا نقش تجربی (اندیشگانی)

در فرا نقش تجربی به محتوای گزاره‌ای Propositional بندها پرداخته می‌شود و تجربه‌ای که منتقل می‌شود مربوط به جهان بیرون و یا عوامل درونی است. بر طبق این فرا نقش هر بند در سه موردبررسی می‌شود:

الف) فرآیندها Process: فعل‌ها که از دو گروه اصلی تشکیل می‌یابند:

- افعال مادی Material: افعالی که کنشی را نشان می‌دهند.
- افعال ذهنی Mental، افعالی که حسی را منتقل می‌کنند.
- افعال رابطه‌ای Relation: فعل‌های ربطی که بر سه دسته «رابطهٔ صفتی»، «رابطهٔ معرفی» و «رابطهٔ نمونه ارزش» تقسیم می‌شوند.

ب) مشارک Participant: شرکت‌کنندگان در عمل هستند و عموماً به‌وسیله گروه اسمی بیان می‌شوند.

ج) عناصر حاشیه‌ای Circumstantial adjunct: جزو موضوع‌های فعل نیست و معمولاً به‌صورت گروه قیدی یا گروه حرف‌اضافه بیان می‌شود.

۲- ۳- انواع فرآیندها

فرآیندها همان افعالی هستند که زبان‌شناسی نقش‌گرای نظام‌مند بانام فرآیند مطرح می‌کند و بررسی آن‌ها نشان‌دهندهٔ جهان‌بینی شاعر یا نویسنده است و بار اصلی تحصیل معنا در نقش اندیشگانی را در تحلیل فرآیندها رقم می‌زند. «فرا نقش تجربی تنها روی محتوای گزاره‌ای بند متمرکز است و آن لایه‌ای از معنا که آشناترین جلوهٔ معناست و در مطالعات زبانی بیشتر موردتوجه است بررسی می‌کند. در این فرا نقش تنها به نوع کنشی که در فعل اصلی بند بیان‌شده است، توجه می‌شود و تجارب ما از جهان، خواه تجربه‌های بیرونی و خواه تجربه‌های درونی، در قالب فرآیندهای دسته‌بندی متجلی می‌شوند. این فرآیندها به سه دسته اصلی تقسیم می‌شوند: فرآیند مادی، فرآیند ذهنی و فرآیند رابطه‌ای. البته در مرز بین این سه فرآیند اصلی، سه فرآیند دیگر قرار می‌گیرند که عبارت‌اند از: فرآیند رفتاری، فرآیند بیانی، فرآیند وجودی» (رضایی و دیانتی، ۱۳۹۶: ۷۹). در ادامه به بررسی تک‌تک فرآیندهای شش‌گانه مطرح در الگوی نقش‌گرای هلیدی می‌پردازیم:

۲- ۳- ۱- فرآیندهای مادی

فرایندهای مادی عبارت‌اند از اعمال فیزیکی، نشان‌دهندهٔ رخداد و حادثه، بیانگر تجربه افراد از دنیای بیرون و محور کنش یا دنیای روابط مادی است. در این نوع فرآیندها دو مشارک وجود دارد: ۱. کنشگر؛ ۲. کنش پذیر و عنصر دیگر این نوع فرآیند هدف Goal است (رستم بیک تفرشی و رمضانی، ۱۳۸۹: ۳۷۲). نمونه فرآیندهای مادی عبارت‌اند از: آزمایش کردن، اتفاق افتادن، ساختن، خلق کردن، آمدن، گرفتن، قسمت کردن، دویدن، نوشتن، خریدن، پختن، کوبیدن، خوردن، افتادن و... .

۲- ۳- ۲- فرآیند ذهنی mental process

این فرآیند نشان‌دهندهٔ احساس و ذهنیت، بازنمود دنیای درون و شناخت و ادراکات انسانی و تجربهٔ ما از جهان خودآگاهی است. در این فرآیند کاری انجام نمی‌گیرد، بلکه کنشی در دنیای درون ذهن رخ می‌دهد و بر اندیشه، ادراک و احساس دلالت می‌کند. «انواع فرآیند ذهنی ازاین‌قرارند:

- حسی Perception؛ شامل افعالی چون: دیدن و شنیدن، چشیدن، لمس کردن و... .
- تأثیری Affection؛ چون دوست داشتن، ترسیدن، لذت بردن، توجه کردن و... .

– شناختی Cognition؛ مثل شناختن، فکر کردن، دانستن، درک کردن، فهمیدن، باور کردن و...» (مجیدی و همکاران، ۱۳۹۳: ۱۲۸).

۲- ۳- ۳- فرآیند رابطه‌ای Relationship process

بر چگونگی و کیفیت بودن چیزها دلالت می‌کند که اغلب با افعال بودن (به معنی چگونه بودن، نه وجود داشتن) بیان می‌شود و دنیای درون و بیرون ذهن را به هم مرتبط می‌سازد. نقش اصلی فرآیندهای رابطه‌ای شخصیت بخشیدن و هویت دادن بوده و مسئله اصلی، بیان وضعیت و مالکیت چیزی است. فرآیند رابطه‌ای بر دو نوع است:

– گونه شناسایی identifying mode که نوعی رابطهٔ همسانی در دو سوی رابطه دیده می‌شود و شناسا که هویت مشارک دیگر را که شناخته خوانده می‌شود، تعیین می‌کند.

– گونه وصفی attributive mode و اسنادی که یک ویژگی که ممکن است کیفیت، زمان، مکان یا دارایی باشد به چیزی نسبت داده می‌شود. این صفت ویژگی نام داشته و دارای یک مشارک به نام حامل است که آن ویژگی به آن نسبت داده می‌شود. نمونه‌ای از فرآیندهای رابطه‌ای عبارت‌اند از: شدن، تبدیل‌شدن بودن، داشتن، مالکیت داشتن، متعلق بودن، در اختیار قرار دادن، به نظر رسیدن، شبیه بودن، گشتن و... .

۲- ۳- ۴- فرآیند رفتاری Behavioral process

این نوع فرآیند دربرگیرندهٔ رفتارهای روانی، زیستی و فیزیولوژیکی انسان است که بین فرآیندهای مادی و ذهنی قرار داشته و به رفتارهای جسمانی و روان‌شناختی انسان مربوط می‌شود. در مقایسه با سایر فرآیندها، تشخیص فرآیند رفتاری از همه دشوارتر است؛ زیرا نمی‌توان ویژگی خاصی را به این فرآیند نسبت داد. زمان بی‌نشان در فرآیند رفتاری، حال اخباری است و حال ساده نیز درصورتی‌که مفهومی غیرعادی ندهد، به‌عنوان زمانِ بی‌نشان به کار می‌رود» (مجیدی و همکاران، ۱۳۹۳: ۱۲۹). نمونه‌های فرآیند رفتاری عبارت‌اند از: نگاه کردن، تماشا کردن، فکر کردن، حرف زدن، خندیدن، گریه کردن، سکسکه کردن، نفس کشیدن، آواز خواندن، نشستن، خوابیدن، سرفه کردن، لبخند زدن، نالیدن، فرار کردن، آه کشیدن و... .

۲- ۳- ۵- فرآیند کلامی process Target

فرآیندهای کلامی یا بیانی به‌طورکلی شامل فرآیندهایی از نوع گفتن می‌شوند و بین فرآیندهای ذهنی و رابطه‌ای قرار دارند. بند دارای این فرآیند به بیان چیزی اشاره دارد و انجام عمل فیزیکی گفتن است که ماحصل یک فعالیت ذهنی است. ویژگی بارز این فرآیند انتقال پیام به‌وسیله زبان است. بند دارای این فرآیند به بیان چیزی اشاره دارد؛ مانند الف)

او چه گفت؟ ب) او گفت: آنجا شلوغ است. در این بند «او» گوینده است. این نوع بندها، در متون مختلف کاربرد دارند، به‌این‌ترتیب که در متون روایی از این فرآیند بسیار استفاده می‌شود. نمونه‌هایی از فرآیندهای بیانی در زبان فارسی به این شرح است: ستودن، توهین کردن، سرزنش کردن، نقد کردن، حرف زدن، صحبت کردن، گفتن، قول دادن، تذکر دادن، توضیح دادن، پرسیدن، اعلام کردن، فریاد زدن، هشدار دادن، گزارش کردن، دستور دادن و... .

۲- ۳- ۶- فرآیند وجودی Existential process

فرآیند وجودی نشان‌دهندهٔ وجود، هستی یا رخداد چیزی است و وجود داشتن یا اتفاق افتادن چیزی را بیان می‌کند و گویای وقوع حادثه نیز است؛ و درواقع این فرآیند از هستی و نیستی پدیده‌ای سخن می‌گوید و بین دو فرآیند مادی و رابطه‌ای قرار دارد. نمونه‌هایی از فرآیند وجودی عبارت‌اند از: وجود داشتن، باقی ماندن، رواج داشتن، روییدن، رشد کردن، رخ دادن، اتفاق افتادن، به وجود آمدن، مطرح‌شدن، ظاهر شدن، آویزان بودن، بودن، استن و نیستن و... .

۳- نتایج و بحث

۳- ۱- ارائهٔ داده ها

جدول ۱- جدول انواع فرایندها در فتوت‌نامهٔ نجم‌الدین زرکوب

ذهنی			وجودی		رابطه ای		
مدرک	پدیده	فعل	موجود	فعل	حامل	محمول	فعل
محذوف	دانستن	بدان	حق سبحانه وتعالی	است	وجود او	هرمعنی	درست میشود
محذوف	آدمی	برگزید	خلق	آورد	محذوف	مرتبه طریقت	نام می نهند
محذوف	انبیاء	برگزید	انبیاء	بوده اند	محذوف	قند	می خوانند
محذوف	دانستن	بدان	پیغامبر	بوده است	محذوف	نبات	محذوف
مردان	پاکی	دوست دارند	نورمن(پیغامبر)	بود	محذوف	شکر	محذوف

محذوف	نیک اندیشی	باشد
مردم	ایمنی	دارد
شیخ	رغبت	نمود
محذوف	مراد شیخ	دانست
محذوف	عاجز	شد
خلق خدا	گرفتار	مباد
بنده	غیرت	کردم
من	نظر	آمد
خاطر من	وسوسه	انداخت
محذوف	غیرت فتوت	درآمد
دختر خویش	به خیانت	می نگری
شیخ	بخشش	کرد
محذوف	آیت	محذوف
محذوف	روایت	گردد
محذوف	راست	گردانیدند
محذوف	فرموده خدا	بزرگوار دارند
محذوف	شفقت	برند
ی(شناسه)	خیروشر	ادراک نکنی
او	فاعل مختار	دانی

من پیغامبر	بودم	محذوف
آدم	بود	این
آغاز نبوت	بود	این
ختم نبوت	شد	مردی
در ولایت	گشت	محذوف
نیشکر	نیست	دل
شریعت	است	مسلمانان
ایشان	باشد	مردم
طریقت	است	خدای تعالی
این	یابد	مردان
ایشان	باشد	محذوف
حقیقت	است	زن
فتوت	است	محذوف
طهارت	است	ایشان
طهارت ظاهر	است	ایشان
طهارت باطن	محذوف	زن
مسلمان	است	خود
محذوف	نباشد	یوسف پیغامبر
مردی	است	او

محذوف	بانیذ	محذوف
تمام شود	قول	این
شود	روشن	این
صورت نبندد	جوانمردی	مردی
نگاه دارند	ناپاکیها	محذوف
محذوف	اندیشها	دل
باشند	ایمن بودن	مسلمانان
باشند	دررنج بودن	مردم
فضل داد	مردان	خدای تعالی
باشند	قادرشدن	مردان
محذوف	بالا دست	محذوف
نباشد	بالادست	زن
کارنکند	فرمان زن	محذوف
دستوری بیارند	جمعیت خاطر	ایشان
کنند	کار	ایشان
دعوت کند	شهوت	زن
دارد	نگاه	خود
محذوف	محذوف	یوسف پیغامبر
اثر نکرد	دعوت زلیخا	او

ابراهیم خلیل	توجه	کرد
محذوف	رو	نکرد
محذوف	ترس	نترسید
آنکه	عالم بودن	است
محذوف	سوال	میداند
آن	ضایع	کنند
محذوف	نگاه داشتن	نگاه دارند
محذوف	عهدی	بسته باشند
محذوف	عهد	کرده باشند
(م(شناسه	کارخیر	بکنیم
م(شناسه)	کارشر	نکنیم
محذوف	ظلم	تحمل کرد
محذوف	جور	بکشید
محذوف	اعتقاد پاک	نجنبید
محذوف	آیت	موصوف گردد
محذوف	وصیت	کن
تو	نفس	مشغول نکنی

مرد ظاهر	است	محذوف
جوان	بود	هرکه
چشمش	معزول بود	جوانمرد
فرزند این چشم	است	او
فتوت	نرسد	عیال
بنده	بود	قرض داران
فتوت	است	م(شناسه)
مقصود	است	شیخ
این ضعیف	هست	مردان
عهد	است	زن
عهد	محذوف	آن مرد
عهد	محذوف	آتش
محذوف	محذوف	محذوف
محذوف	محذوف	هرکه
خدای تعالی	است	محذوف
او	باشد	محذوف
او	است	محذوف

محذوف	وظیفه آداب	بجاآورد
هرکه	خلل	باشد
جوانمرد	رنج	برده بود
او	قرضی	افتاد
عیال	رها	کرد
قرض داران	زحمت	می دادند
م(شناسه)	قرض	گرفتم
شیخ	حاکم	است
مردان	صحبت زنان	ازراه نروند
زن	تصرف	کرد
آن مرد	کمتر	باشد
آتش	ریاحین	شد
محذوف	سلامت	یافت
هرکه	اجتماع	رفته باشد
محذوف	صحبت	بوده
محذوف	عهدو تقلب	ثابت شده
محذوف	حفظ الغیب	نگاه دارند

نفس	مشغول	کند
محذوف	یادذکر حق	بازنماند
ذکرحق تعالی	خاطر	پیوند گرفت
محذوف	چندمرد	دریافتی
م(شناسه)	اعتمادتمام	کردم
محذوف	آن فقیه	لایق دانستند
م(شناسه)	حال او	تجربه کردم
من	مردی او	اقرارآوردم
محذوف	صنایع حق	فکرکردن
محذوف	نان	می گرداند
محذوف	متابعت پیامبر	کردن
محذوف	طینت نفس	راضی بودن

دیگر عهد	است
قرآن	است
مرد	است
ذکرحق تعالی	است
غلبه حق	باشد
ذکرسبحانه و تعالی	باشد
معنی	است
صلح	باشد
دروغ	باشد
مرد	است
همه دنیا	شود
شاد	نشود
فقیه	بود
صحبت	بود
محذوف	باشد
حدیث	است
فتوت	است

این عهد	نگاه	داشتن
مردان	بازرگانی وبیع	بازندارد
جهان	آب وآتش	گیرد
باقی سخنها	مس	محذوف
کیمیا	مس	تعلق گیرد
نفس مس	جوهر زر	گرداند
خاطر	ذکرحق	رنگ گرفت
هرچه	خاطر	آید
محذوف	ذکرحق تعالی	رنگ گیرد
خون	غلبه آب	افتد
سیاحی	عالم	گشته بود
محذوف	صحبتها	رسیده
ی (شناسه)	همه جهان	گردیدی
م(شناسه)	خدمت	رسیدم
خلیفه	وزیری	نماند
م(شناسه)	وزارت ما	دهیم
محذوف	خوردن	بگردانید

محذوف	است		محذوف	پوشیدن	مبدل کرد
این ضعیف	محذوف		محذوف	حال او	متغیرنشد
فتوت	است		محذوف	مقام اعلا	رساند
نگاه داشتن زبان	است		صفتهای بد	صفتهای نیک	مبدل شود
ذکرخدای تعالی	محذوف		حق تعالی	بدیها	مبدل گردانید
وردرپنج نماز	محذوف		محذوف	هرچه جز حق	ترک کنند
دعا	محذوف		محذوف	زخم مار	بخورد
فتوت دل	است		بهترین خلق	بیدار	شود
خراب کردن	است		فتوت	مالی	داشت
فتوت چشم	است		محذوف	محذوف	بیاورد
نگاه داشتن	است		محذوف	منزل	شد
نگاه داشتن	است		آنانکه	نفقه	کردند
نگاه کردن	محذوف		محذوف	افطار	نکرده بودند
این ضعیف	است		آدمی	قوت وبقا	شود
فتوت	است		محذوف	هرقوت	حتصل کرد
معنی	است		محذوف	چونان	خورد
فتوت	است		نان	مرتبه آدمی	رسد
نگاه داشتن	محذوف		محذوف	آدمی	شد
نگاه داشتن	محذوف		حق	بزرگتر	بودن
صحبت کردن	محذوف		نبات	انسان	رسانند
حقیقت فتوت	است		محذوف	مرتبه	رسد

ابوبکر	بود	محذوف	نان	قوت یابد
دینار	داشت	محذوف	حق نان	رسانی
فتوت	بود	محذوف	حق خویش	بستانی
درم	داشت	محذوف	همه چیزها	محذوف
ثواب	است	مرتبه شریعت	تمام	شود
ترس	نیست	فتوت	مرتبه	رسد
اندوه	نیست	خاصیت	شخص	آید
علی	بود	حق تعالی	نعمت	می رسد
فتوت	است	محذوف	صفت نبوت	آید
اولیای خدا	محذوف	این مقام	قول تمام	شود
قسمی از فتوت	است	حق تعالی	راست قولان	باشد
قسمی خاص	محذوف	ارکان طریقت	کسوه شریعت	ورزیدن
قسمی	محذوف	محذوف	محبوب حق	شوند
فتوت عام	محذوف	مرتبه	طریقت	تمام شود
هیچ چیز	نیست	عبادتش	نوافل	تمام شود
آدمی	نیست	فتوت	مرتبه	تمام شود
حقی	نیست	صفت ولایت	کمال متابعت	نتیجه دهد
حقی	نیست	آن	بجای آوردن	باشد
حقی	است	محذوف	حق خویش	گرفتن

آدمی	است	محذوف	اخلاق الهی	متخلق شدن
نان	است	این	به حقیقت	تمام شود
آدمی	است	فتوت	دراین مرتبه	به کمال رسد
فتوت	است	صفت ربوبیت	نتیجه	دهد
عبادتش	است	همه	عمر	می دهد
فتوت	است	همه	روزی	می رساند
مایه اش	است	محذوف	به نسبت با خلق	می خوانند
فتوت	است	کل اشیاء	بدین قتوت	قایمند
حق	محذوف	فتوت دار	شرط	است
عبادتش	است	محذوف	آزاد	باشد
مایه اش	است	محذوف	بالغ	باشد
فتوت	است	محذوف	عاقل	باشد
بالاترین مقامات فتوت	است	محذوف	قدرعلمش	باشد

جدول ۲- فراوانی انواع فرایندها در فتوت‌نامهٔ نجم‌الدین زرکوب

کلامی		مادی			رفتاری		
رفتارگی	فعل	کنش گر	کنش پذیر	فعل	گوینده	دریافت کننده	فعل
شیخ	نگریست	محذوف	ماده	گرفتند	نبی	محذوف	گفتن
م(شناسه)	بزدم	م(شناسه)	جماعتی	آمدیم	محذوف	محذوف	می فرماید
م(شناسه)	بدرمردم	محذوف	شیخ	آمد	محذوف	درمقامی	می گویند
مردان	بسته بودند	محذوف	شهر	رفت	محذوف	درصورتی	می شمارند

محذوف	حرکت نکرد	خویشتن	عیالش	می بردم	محذوف	اصحاب	گویند
محذوف	تواند کردن	م(شناسه)	عیالش	می دادم	اصحاب	این مقام	گویند
		دختری	در خانه	بازکرد	اصحاب	این مرتبه	گویند
		محذوف	منجنیق	انداختند	محذوف	راستی	گویند
		جبرئیل	در هوا	بیامد	محذوف	ایشان	یاد می کند
		محذوف	خدا	کنند	حق تعالی	محذوف	فرموده است

جدول ۳- نمونه فرآیندهای به کاررفته در فتوت نامه نجم الدین زرکوب

فرایند رابطه ای:			
بند	حامل	محمول	فعل
پس هرمعنی که هست بوجود مبارک او درست می شود	وجود مبارک او	هرمعنی	درست می شود
معنی ولایت مصطفی صلی الله علیه وسلم جای حقیقت می خوانند	محذوف	معنی ولایت مصطفی	می خوانند
ودر مرتبهٔ طریقت نام می نهند	محذوف	مرتبه طریقت	نام می نهند
واین بقول تمام شود	این	قول	تمام شود
واین بحال روشن شود	این	روشن	شود
وتا مردی تمام نشود جوانمردی صورت نبندد	مردی	جوانمردی	صورت نبندد
که تن و جامه و مقام و آلت از ناپاکیها نگاه دارند	محذوف	ناپاکیها	نگاه دارند
ودل را ازاندیشهائی که بخلاف شریعت باشد	دل	اندیشها	محذوف
ومردم از دست وزبان خود ایمن دارد	مردم	ایمن	دارد
وهرکو مردم از دست وزبان اودر رنج باشند	او	رنج	باشند
بدانچه فضل داد خدای تعالی مردان را بر زنان	خدای تعالی	مردان	فضل داد
و بالا دست برزنان	محذوف	بالادست	محذوف
که زن بر او بالادست نباشد	زن	بالادست	نباشد

چنانکه یوسف پیغامبر صلی الله علیه و سلم	یوسف پیغامبر	محذوف	محذوف
و آنچه وظیفهٔ آداب بود تمام بجا آورد	محذوف	وظیفهٔ آداب	بجاآورد
که هرکه را مادرزادی در عضوی خللی باشد	هرکه	خلل	باشد
جوانمرد رنج برده بود	جوانمرد	رنج	برده بود
به غیر اختیار قرضی بر او افتاد	او	قرض	افتاد
قرض داران زحمت عیالش می دادند	قرض داران	زحمت	می دادند
که مردان بصحبت زنان از راه نروند	مردان	صحبت زنان	ازراه نروند
واگر زن در مرد تصرف کرد	زن	تصرف	کرد
لاجرم آتش از برای او ریاحین شد	آتش	ریاحین	شد
وعهدی وتقلبی در صورت ثابت شده	محذوف	عهدو تقلب	ثابت شده
بشرط آنکه ، شیخ یا صاحب شیخی و صاحبی را شایند	شیخ یا صاحب	شیخی و صاحبی	شایند
که اگر جمله جهان آب و آتش گیرد	جهان	آب و آتش	گیرد
وقتی سیاحی را که عالم گشته بود	سیاح	عالم	گشته بود
نه خوردن بگردانید	محذوف	خوردن	بگردانید
از مرتبه ادنی به مقام اعلا رساند	محذوف	مقام اعلا	رساند
چون صفتهای بد به صفتهای نیک مبدل شود	صفتهای بد	صفتهای نیک	مبدل شود
وچندین نوبت زخم مار بخورد	محذوف	زخم مار	بخورد
که بهترین خلق بیدار شود	بهترین خلق	بیدار	شود
آنانکه نفقه کردند مالهای خودرا به شب و به روز آشکاراو پنهان	آنانکه	نفقه	کردند
که سبب قوت آدمی وبقای آدمی شود	آدمی	قوت وبقا	شود
بطاعت و عبادت ومعرفت صرف کند	محذوف	طاعت و عبادت و	صرف کند
آن نان بمرتبهٔ آدمی رسید	نان	مرتبهٔ آدمی	رسید
وحق خویش از نان بستانی	محذوف	حق خویش	بستانی
چون فتوت درین مرتبه بکمال رسد	فتوت	مرتبه	به کمال رسد
ونعمتی که از حق تعالی به بنده می رسد	حق تعالی	نعمت	می رسد

و این مقام براستی قول تمام شود	این مقام	قول تمام	شود
ارکان طریقت در کسوهٔ شریعت ورزیدن	ارکان طریقت	کسوه شریعت	ورزیدن
وعبادتش بنوافل تمام گردد	عبادتش	به نوافل	تمام گردد
وصفت ولایت نتیجه دهد در کمال متابعت	صفت ولایت	کمال متابعت	نتیجه دهد
وصاحب این مقام را فیض در کسوه ولایت آید	صاحب این مقام	فیض	آید
واین بحقیقت تمام شود	این	بحقیقت	تمام شود
چنانک در هیچ عضوش خلل مادرزاد نباشد	محذوف	خلل	نباشد
ششم خلق خوش باشد	محذوف	خلق خوش	باشد
فتوت دار را شرط است	فتوت دار	شرط	است
فرآیند وجودی:			
بند	موجود	فعل	
خلق را از کتم عدم بصحرای وجود آورد	خلق	آورد	
یعنی من پیغامبر بودم	من	بودم	
وآدم میان آب وگل بود	آدم	بود	
آغار نبوت در صورت از آدم علیه السلام بود	آغاز نبوت	بود	
در ولایت ازو گشوده گشت	درِولایت	گشت	
همچنانک نی شکر یک اصل بیش نیست	نیشکر	نیست	
اما شریعت راست گفتن و راست رفتن است	شریعت	است	
و ایشان را علم الیقین باشد	ایشان	باشد	
و طریقت راست دیدن و راست کردنست	طریقت	است	
و حقیقت راست شدن و راست بودنست	حقیقت	است	
که معنی فتوت جوانمردی است	فتوت	است	
اما طهارت ظاهر آنست	طهارت ظاهر	است	
مسلمان آن کسیست	مسلمان	است	
فرزند این چشم مادر زاد است	فرزند این چشم	است	
فتوتش نرسد	فتوت	نرسد	

که بنده را تربیه بود نیک سیرت	بنده	بود	
که فتوت حق تست	فتوت	است	
و این قصیده را در قصیده ای هست	این ضعیف	هست	
اماعهد بر دوقسمست	عهد	است	
عهد با خلق	عهد	محذوف	
بظاهر با خلق نیکوکار	محذوف	محذوف	
باید که توجه کلی با او باشد	او	باشد	
او تمام است مرا	او	است	
دیگر عهد با خلق آنست	دیگرعهد	است	
و مرادشان صلح باشد میان دو برادر	صلح	باشد	
که اگر همه دنیا ملک او شود	همه دنیا	شود	
فقیهی بود متدین، با امانت	فقیه	بود	
که صاحب علم و امانت باشد	محذوف	باشد	
که فتوت ترک تکلف است در سخا	فتوت	است	
و این ضعیف قایل و خادم الفقرا	این ضعبف	محذوف	
فرآیند ذهنی:			
بند	مدرِک	پدیده	فعل
ودرمیان اشیاء آدمی را برگزید	محذوف	آدمی	برگزید
و از آدمیان انبیاء را برگزید	محذوف	انبیاء	برگزید
یعنی مردانی که دوست دارند پاکی را	مردان	پاکی	دوست دارند
وحق تعالی دوست دارد پاکان را و پاک روان را	حق تعالی	پاکان وپاک روان	دوست دارد
ودر حق همه کس نیک اندیش باشد	محذوف	نیک اندیش	باشد
مردانی که قایم باشند برزبان	مردان	قایم	باشند
شیخ بدیدن او رغبت نمود	شیخ	رغبت	نمود
دانست که مراد شیخ چیست	محذوف	مرادشیخ	دانست
در آن عاجز شد	محذوف	عاجز	شد

بنده غیرت کردم	بنده	غیرت	کردم
شیطان وسوسه در خاطر من انداخت	خاطر من	وسوسه	انداخت
حالی غیرت فتوت درآمد	محذوف	غیرت فتوت	درآمد
کی عقل آدمی را بر نفس اماره تصرف واستیلا باشد	عقل آدمی	تصرف و استیلا برنفس	باشد
تا موصوف این آیت	محذوف	موصوف این آیت	محذوف
بزرگوار دارند فرمودهٔ خدا را	محذوف	فرمودهٔ خدا	بزرگوار دارند
وهیچ خیر وشر از غیر ادراک نکنی	(ی)شناسه	خیروشر	ادراک نکنی
وفاعل مختار اورا دانی	او	فاعل مختار	دانی
ودر هر صفتی از لطف و قهر که از حق نازل شود قابل ومستعد و راضی باشی	حق	قابل ومستعدوراضی	باشی
آنکه عالمست به حال من	آنکه	عالم	است
سوال من می داند	محذوف	سوال	می داند
ازکمال و شرف انسانی ضایع مانند	محذوف	کمال و شرف انسانی	ضایع مانند
و آن جور بکشید	محذوف	جور	بکشید
واز اعتقاد پاک خویش نجنبید	محذوف	اعتقاد پاک	نجنبید
هرکه درمردی و در عهد ودر وفا ثابت باشد	هرکه	مردی وعهدووفا	ثابت باشد
اگرتو نفس خویش را بحق مشغول نکنی	تو	نفس	مشغول نکنی
نفس ترا از حق به غیر مشغول کند	نفس	ازحق به غیر	مشغول کند
من بر مردی او اقرار آوردم	من	مردی او	اقرار آوردم
وراست قولان را حق تعالی دوست می دارد	حق تعالی	راست قولان	دوست می دارد

وبرطریقت مصطفی صلی الله علیه وسلم مستقیم بودن	محذوف	طریقت مصطفی	مستقیم بودن
وبه طینت نفس راضی بودن از حق تبارک وتعالی در کل احوال	محذوف	طینت نفس	راضی بودن
علی الخصوص که باکسی عهدی بسته باشند به پیری ومریدی یاصاحبی وتربیه	محذوف	عهد	بسته باشن
فرآیند کلامی:			
بند	گوینده	مخاطب	فعل
ودر مقام شریعت می گویند	محذوف	مقام شریعت	می گویند
واصحاب این مرتبه را عام گویند	اصحاب	این مرتبه	گویند
راستی را در سه مقام نگاه داشتن فتوت گویند	محذوف	راستی	گویند
که ایشان را در صفت مردی ، یاد می کند در کلام مجید	محذوف	ایشان	یاد می کند
جای دیگر حق تعالی فرموده است	حق تعالی	محذوف	فرموده است
گفت ای قبله جهان و قدوه زمان	محذوف	قبله جهان و قدوه زمان	گفت
اگر اجازت باشد؟	محذوف	محذوف	اجازت باشد
که آغاز سخن بذکر حق کند	محذوف	محذوف	ذکر حق کند
سوال کردند	محذوف	محذوف	سوال کردند
همچنان جعفر صادق رضی الله عنه روایت می کند از جدخویش امیرالمومنین	جعفر صادق	محذوف	روایت میکند
که رسول فرمود	رسول	محذوف	فرمود
فرآیند مادی:			
بند	کنش گر	کنش پذیر	فعل
اما چون ماده ازو بدر گرفتند	محذوف	ماده	گرفتند
بخدمت شیخ آمد	محذوف	شیخ	آمد
واز شهر برفت	محذوف	شهر	برفت

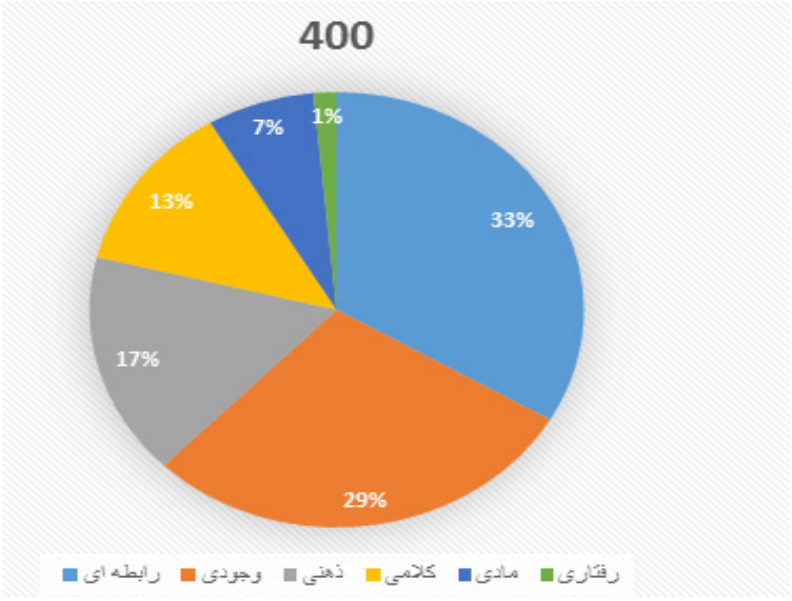
وهر روز خویشتن نفقه عیالش در خانه می بردم	خویشتن	عیال	می بردم
روزی دختری در خانه بیشتر بازکرد	دختری	درخانه	بازکرد
تاحدی که چون در منجنیق به آتش انداختند	محذوف	منجنیق	انداختند
جبرئیل علیه السلام در هوا بیامد	جبرئیل	هوا	بیامد
اورابربردند	محذوف	او	ببردند
آن که روز غار پای دردهان مار نهاد	آن که	مار	پای نهاد
فرآیند رفتاری:			
بند	رفتارگر	فعل	
شیخ چون درو نگریست	شیخ	نگریست	
واین چشم بدر کردم	(م(شناسه	بدرکردم	
وحرکت نکرد	محذوف	حرکت نکرد	
که تربیت جوانی تواند کردن	محذوف	تواند کردن	

جدول ۴- جدول آماری فراوانی انواع فرایندها در فتوت نامهٔ زرکوب

فرایندها	کل	رابطه ای	وجودی	ذهنی	کلامی	مادی	رفتاری
تعداد بندها	۴۰۰	۱۳۳	۱۱۵	۶۶	۵۰	۲۸	۶
درصد	۱۰۰٪	۵۳/۲۵٪	۲۸/۷۵٪	۱۶/۵٪	۱۲/۵٪	۷٪	۱/۵٪

نمودار ۱- فراوانی انواع فرایندها در فتوت‌نامهٔ زرکوب

فرایندها	کل	رابطه ای	وجودی	ذهنی	کلامی	مادی	رفتاری
تعداد بندها	۴۰۰	۱۳۳	۱۱۵	۶۶	۵۰	۲۸	۶
درصد	۱۰۰٪	۵۳/۲۵٪	۲۸/۷۵٪	۱۶/۵٪	۱۲/۵٪	۷٪	۱/۵٪



۳- ۲- تجزیه و تحلیل داده‌ها

بررسی اندیشگانی متن فتوت نامه زرکوب و تحلیل نمودار توزیع فراوانی فرآیندها در این متن نشان می‌دهد که نویسنده اغلب با بهره بردن از فرآیندهای رابطه‌ای، وجودی و ذهنی، به جنبه‌های کاربرد پاره‌گفتار در بافت زبانی و گفتمان ایدئولوژیکی و با تولید عبارات و جملات معنادار و اکثراً رمزی و نمادین و دارای لایه‌های معنایی متفاوت پرداخته است. فراوانی بالای بسامد رابطه‌ای در افعال و عباراتی همانندنمونه‌هایی که در جدول شمارهٔ ۳ قابل رویت است، بیانگر چگونگی، هویت و کیفیت حالاتی است که در فتوت نامهٔ زرکوب به آنها اشاره گردیده است ازجمله ؛ مراتب اهل فتوت و مراتب فتوت، کیفیت آداب‌ورسومی که یک فتی بایستی به جمیع حالات مشرف باشد تا بتواند در این مسیر طی طریق نماید.

فراوانی بسامدهای ذهنی و کلامی که تقریباً در یک حد بدان‌ها پرداخته‌شده است، مانند افعال و عباراتی که در جدول شمارهٔ ۳ دیده می‌شود، اشاره به نکته‌های درون‌متنی دارد که از ارتباط درونی و وجهه و بافت معنایی متفاوت برخوردار بوده و دارای لایه‌های باطنی و جهت‌گیری ایدئولوژیک و نیازمند تفسیر و تأویل واژگانی است. نکته دیگری که در فراوانی فرآیندهای ذهنی در این متن به چشم می‌آید، آن است که معمولاً وجود مضامین ذهنی دلالت بر فردگرایی و درون‌گرایی نویسنده دارد ولی زرکوب با بهره‌گیری از فرآیندهای رابطه‌ای و رفتاری این درون‌گرایی و ارتباطات ذهنی خود را با دنیای بیرون

متصل کرده و با توصیف پدیده‌ها و وقایع درون‌متنی به جنبه وصفی متن سویه‌ای اجتماعی و فراگیر می‌بخشد و به‌جای روایت‌مندی محض، به حالات و توصیفات منجر به رفتاری و درک و فهم محیط اطراف می‌پردازد و در مواردی طرف دیگر را به حضور می‌طلبد.

بیان چگونگی و هویت بخشی به معانی و تعریف گونگی پیام‌ها و نیز غلبه کنش توصیفی در گفتمان اثر، باعث شده است که بسامد فرآیندهای رابطه‌ای ذهنی / شناختی و ذهنی / تأثیری و وجودی در متن فتوت نامه زرکوب، بیش از سایر فرآیندها نمود داشته باشد؛ همچنان که در معرفی فتوت نامه زرکوب ذکر شد، در این کتاب، نجم الدین بیشتر با استفاده از روش‌های تعریف و توصیف به تبیین چارچوب فکری و معرفتی خود در باب فتوت و جایگاه آن در جامعه انسانی و در میان مکاتب فکری و مذهبی پرداخته است. در این متن، بیش از هر روی‌کرد دیگری مفاهیم انتزاعی و معرفتی از عالم فتوت، طریقت و شریعت (که خود نیز در کلیت، مفاهیمی شهودی و معرفتی هستند) تعریف می‌شوند:

«فتوت بر سه قسم است و اولیای خدای تعالی بر سه قسم: قسمی را عام گویند و قسمی را خاص گویند و قسم سوم را خاص‌الخاص گویند... اما فتوت خاص: حق انبیا و اولیا نگاه داشتن است در قول و فعل و حال و متابعت پیغامبر را صلوات الرحمن و سلامه علیه- در عادات و عبادات و اخلاق و صفات کردن» (ص ۱۸۲).

فراوانی فرآیندهای وجودی و ذهنی و رابطه‌ای و گونه‌های آن در بافت گفتمانی توصیفی متن، وجهه‌ای تشریعی به این کتاب بخشیده است؛ در بیان فرآیند وجودی همچنین می‌توان گفت بسامد کاربرد واژگان و تعابیری همچون «هستی و نیستی، بودن و نبودن نبوت نبی، علی، شیث، خلیل‌الله و دیگر انبیاء، گاه‌به‌گاه بودن سخاوت و عفو و بخشش و کرم، اقرار به ندامت و حسرت، بودن اخی، فوت حقوق و ولایت، بودن اهل فتوت دربند شلوار و شکم، زبان و سمع و بصر و دست و قدم و حرص و امل و هستی آفرینش»، بیانگر موجودیت و عدم آن در حالت کلی است که به هستی پدیده‌ها و رویدادهای موجود در متن دلالت دارد. هم‌چنین مولف در گفتمان بیانی و توصیفی این متن، بسیاری از آداب و موازین مورد انتظار از اهل فتوت را با فرایندهای وجودی و رابطه‌ای شرح می‌دهد. در این ساختار گفتمانی، مؤلف بیش از کنشگرهای ترغیبی، خواهشی و یا تحذیری و انذاری، با بهره‌یابی از آغازگرهای اندیشگانی، موازین و هنجارهای مقبول اخلاقی و اجتماعی فتیان را با تکیه بر شواهد و امثال از آیات و اقوال و احادیث بازتعریف می‌کند. در بسیاری از موارد، این تعاریف، نیاز به طبقه‌بندی و گسترش بیشتری دارند، مثل جملات: «در طعام چهار چیز فریضه است، و چهار سنت است و چهار ادب است و دو دارو اند و دو کراهیت» (ص ۲۱۱)؛ در نتیجه در ادامهٔ بندها، از بندهای با آغازگر شمارشی استفاده می‌شود که در تعاقب بند

نخست و تفضیلی بر آن هستند؛ بدین ترتیب جملات یک شکل و با ساختار مشابه و در ارتباط با هم (مکمل هم) و با فرایندهای وجودی و رابطه‌ای در این متن بسیار دیده می‌شود:

«اما آن چهار که فریضه است، یکی حلال خوردن، دوم: نعمت از خدای خواستن و... و آن چهار که سنت است، اول: بسم‌الله الرحمن الرحیم گفتن... چهارم: پای راست برداشتن و پای چپ فروگذاشتن... و چهار که ادب است... و آن دو که در اوست....» (همان).

نکته دیگری که در ادامه فراوانی فرآیندهای ذهنی / شناختی و ذهنی / وجودی و نیز جنبه تشریعی متن باید به آن اشاره شود، این است که در چنین گفتمان توصیفی که به شناسایی مفاهیم انتزاعی مختص ایدئولوژی عرفانی-مذهبی اختصاص دارد، مؤلف ناگزیر از بنای عبارت با فرآیندهایی از این نوع است. چنین فرآیندهایی، نمودار فرا نقش‌های اندیشگانی موجود در متن هستند که اکثریت فرآیندهای متن فتوت نامه زرکوب را نیز تشکیل می‌دهد. فرآیندهای رابطه‌ای و ذهنی / رفتاری و ذهنی / وجودی، در گفتمان بیانی و توصیفی این متن، بسیاری از آداب و موازین مورد انتظار از اهل فتوت را شرح می‌دهد. در این ساختار گفتمانی، مؤلف بیش از کنشگرهای ترغیبی، خواهشی و یا تحذیری و انذاری، با بهره‌یابی از آغازگرهای اندیشگانی، موازین و هنجارهای مقبول اخلاقی و اجتماعی فتیان را بازتعریف می‌کند: «اخی آن باشد که اگر همه عالم او را برنجاند، نرنجد و نرنجاند و به رنجیدن هیچ‌کس رضا ندهد» (همان: ۹۷).

یکی از ویژگی‌های فتوت‌نامهٔ منثور نجم‌الدین، آمیخته بودن نثر به نظم است. زرکوب شاعر هم هست و آن‌چنان که در متن فتوت‌نامهٔ حاضر اشاره نموده است، اثر منظومی تحت عنوان «صحبت نامه» داشته است (که امروز اثری از آن باقی نمانده) و با تخلّص شعری «نجما» و «زرکوب» سخنوری می‌نموده است؛ نجم‌الدین در برخی مواضع کلام از اشعار خود فراخور بحث استفاده می‌کند و در این اشعار نیز، فراوانی فرایندهای وجودی و ذهنی، در شرح مفاهیم معقول و انتزاعی اهل فتوت و طریقت در جملات مشهود است؛ نکتهٔ دیگری که در ادامهٔ فراوانی این دست فرایندها و نیز جنبهٔ تشریعی متن باید به آن اشاره شود این است که در چنین گفتمان توصیفی که به شناسایی مفاهیم انتزاعی مختص ایدئولوژی عرفانی-مذهبی اختصاص دارد، مؤلف ناگزیر از بنای عبارت با سازهٔ آغازهٔ مبتدایی است. چنین آغازگرهایی، نمودار فرانقش‌های اندیشگانی موجود در متن هستند که اکثریت آغازگرهای متن فتوت‌نامهٔ زرکوب را نیز تشکیل می‌دهد. آن‌چه در ساختمان بندها با آغازهٔ تجربی و فرایندهای ذهنی و وجودی بیشتر خودنمایی می‌کند، بهره‌مندی مؤلف از استعاره‌های مفهومی برای توضیح یا ترسیم و عینیت بخشیدن به معانی، فضاها و مفاهیم حسی و سوررئال برای مخاطب است؛ هم‌چنان که در عبارات زیر، از تصاویر عالم

محسوسات برای نمایش ارتباط دو مفهوم عمیق و پیچیدهٔ ذهنی یعنی فتوت و مروت استفاده کرده است:

فتوت اعتقاد عقـــــل و قلب است　　فتوت استوای جسم و جـــــان است
فتوت فرض کـــردی چون دهانی　　مروت اندرو همـــــچون زبان است
فتوت در مثل آیینـــــــــــه‌ای دان　　مروت چـــون صفای روی آن است
فتوت خان و مان معنـــــــوی دان　　مروت زینـــــت آن خان و مان است
(همان، ۱۷۸)

در گفتمان این متن نیز، همچون سایر فتوت‌نامه‌های منثور، مولف، ضمن تاکید مکرر بر این که فتوت از آبشخور شریعت بهره‌مند است، در بسیاری از مواضع از طریق کنش‌های ایضاحی در پی تقویت جنبهٔ انسانی این تفکر و نشان دادن روحیهٔ تعالی‌بخش و جوانمردانهٔ موازین این آیین، است: «فتوت چیست؟ ارکان طریقت در کسوه شریعت ورزیدن و نگاه داشتن و تمام کردن» (همان، ۱۸۲).

۳- ۳- نتیجه گیری نهایی

هدف این پژوهش، بررسی انواع فرآیندها در متن فتوت نامه زرکوب به‌منظور دستیابی به گفتمان ایدئولوژیکی موجود در این اثر به‌عنوان یکی از نمونه‌های مهم فتوت‌نامه‌نویسی فارسی بود. از انجام این تحقیق، نتایج زیر حاصل شد:

-فرآیندهای رابطه‌ای، وجودی، ذهنی و گونه‌های آن (حسی و شناختی) از فراوانی و نمود بیشتری در این متن برخوردار است.

-فرآیندهای ذهنی در پیوند با فرآیندهای پُر بسامد مانند فرآیندهای رابطه‌ای و وجودی، بر منظورهای گفتمانی متن صحه می‌نهد و جنبه‌های توصیفی و ایضاحی را تقویت نموده است.

- فرآیندهای دیگر، هم در بخش امثله متن که گاه از جنبه روایی برخوردار است و هم در بخش‌های دیگر اثر همانند فرآیندهای مادی و رفتاری، نمود پایین‌تری دارد؛ زیرا بهره‌مندی مؤلف از گفتمان تک‌صدایی غالب در متن، فرصت کنش‌های مادی و رفتاری فیزیکی را همانند سایر بخش‌ها نداده است که بی‌زمانی افعال (به جهت کاربرد مصادر) بر قطعیت گفتمان افزوده است؛ و می‌توان گفت گفتارهای ایدئولوژیکی و تشریعی و آداب‌ورسوم و مراتب فتوت و اهل فتوت بر رفتارهای مادی و فیزیکی مرسوم سایه انداخته است.

منابع

۱- ایشانی، طاهره، (۱۳۹۳). «بررسی ویژگی‌های سبکی و شخصیتی سیمین دانشور با رویکرد زبان شناسی نقش گرا»، **زبان شناخت**، سال پنجم، شمارهٔ اول، صص ۱۹-۳۴.

۲- ایشانی، طاهره، توتونچیان، نازنین، (۱۳۹۴) «سبک شناسی مقایسه ای تمهیدات ولوایح براساس فرانقش متنی»، **مجله زبان شناسی**، شمارهٔ ۲۱، صص ۵۳-۶۸.

۳- ابن المعمار البغدادی الحنبلی، ابوعبدالله (۱۹۵۸) **کتاب الفتوه**، بغداد: مکتب المثنی.

۴- تیشنر، فرانتس (۱۳۳۵) «گروه فتوت کشورها اسلامی و نوع ظهور گوناگون آنها مخصوصاً در ایران و کشورهای همجوار آن»، **مجلهٔ ادبیات دانشگاه تهران**، سال ۴، شمارهٔ دوم، صص ۷۶-۹۴.

۵- خطیبی، محمد مهدی، علوی مقدم، مهیار، (۱۳۹۶) «بررسی آغازگرهای فرانقش متنی در عبهرالعاشقین روزبهان بقلی»، **نشریه جستارهای زبانی**، صص ۲۳-۵۴.

۶- زرکوب، نجم‌الدین (۱۳۵۲) **فتوت نامهٔ زرکوب**، در رسائل جوانمردان، به کوشش مرتضی صراف، تهران: انستیتوی فرانسوی پژوهش‌های علمی در ایران.

۷- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۶) **قلندریه در تاریخ: دگردیسی‌های یک ایدئولوژی**، تهران: سخن.

۸- صراف، مرتضی (۱۳۵۲) **رسایل جوانمردان (مشتمل برهفت فتوت نامه)**، تهران: انستیتوی فرانسوی پژوهش‌های علمی در ایران.

۹- عاصی، مصطفی، نوبخت، محسن (۱۳۹۰) «تحلیل سبک شناختی شعر اخوان (آن گاه پس از تندر) رویکردی نقش گرا»؛ **زبان شناخت**، سال دوم، شماره دوم، صص ۶۹-۹۸

۱۰- عرب زوزنی، محمد علی؛ پهلوان نژاد، محمدرضا؛ سیدی، سید حسین (۱۳۹۳) **بررسی ساختار وجهی خطبه جهاد نهج البلاغه براساس فرانقش بیتافردی نظریه نقش گرا**، دانشگاه فردوسی مشهد.

۱۱- فتوحی رود معجنی، محمود، (۱۳۹۱) **سبک شناسی نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها**، تهران: انتشارات سخن.

۱۲- فهیم نیا، فرزین(۱۳۸۷) **توصیف و تحلیل نقش‌گرایانهٔ آغازگر از منظر رویکرد هلیدی در کتاب‌های فارسی و انشاهای دانش‌آموزان دبستان**. پایان‌نامه دکتری. تهران پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

۱۳- فرای، ریچارد (۱۳۶۳) **تاریخ ایران کمبریج**، جلد ۴، ترجمهٔ حسن انوشه، تهران: امیرکبیر.

۱۴- کربن، هانری (۱۳۵۲) **رسایل جوانمردان (مشتمل برهفت فتوت نامه)**، به کوشش مرتضی صراف، تهران: انستیتوی فرانسوی پژوهش‌های علمی در ایران.
۱۵- کربن، هانری (۱۳۸۵) **آیین جوانمردی**، ترجمهٔ احسان نراقی، چاپ دوم، تهران: انتشارات سخن.
۱۶- نفیسی، سعید (۱۳۸۴) **بابک خرم دین: دلاور آذربایجان**، به اهتمام عبدالکریم جربزه، تهران: اساطیر.
17-Cahen, Cl (1987) “Ayyar”, **Encyclopaedia** Iranica. Vol 3.
18-Cahen, Cl (1991) “Futuwwa”, **Encyclopaedia of Islam**, Vol II.
19-Halliday .M.A.K and Matthiessen.christian.2004.**An introduction to Functional Grammar**.3 rd. London.
20-Thompson .Geoff. (2004) **Introducing Functional Grammar** .second edition. New York.
21-Zakeri, Mohsen (1995) **Sasanid soldiers in early Muslim society:** the origins of'Ayyārān and Futuwwa, Wiesbaden: Harrassowitz.

فصل‌نامه‌ی علمی زبان و ادبیات فارسی
دانشگاه آزاد اسلامی واحد فسا
س ۱۴، ش ۱ (پیاپی ۳۳)، بهار ۱۴۰۲
شاپا: ۸۴۵۷-۲۲۵۱ صص: ۱۷۸-۱۵۷

نگاهی به مؤلفه های ریاضت در سلوک عرفانی ابوسعید ابوالخیر و ابوالقاسم قشیری
(با تکیه بر اسرار التوحید، رساله قشیریه و ترتیب السلوک)

کیهان کهندل
دانشجوی دکتری ادبیات عرفانی، واحد فسا، دانشگاه آزاد اسلامی، فسا، ایران
دکترسمیرا رستمی (نویسنده‌ی مسئول)
استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد فسا، دانشگاه آزاد اسلامی، فسا، ایران
دکتر سید محسن ساجدی‌راد
استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد فسا، دانشگاه آزاد اسلامی، فسا، ایران

چکیده

کشتن نفس و مهار آن از ارکان سلوک عرفانی است. گروهی از اهل تصوف بر این باورند که نفس نافرمان، دیر عبرت می‌گیرد. پس باید با تحمل ریاضت های مختلف شعله های سرکش آن را خاموش کرد. بیشتر بدبختی های بشر در طول تاریخ حاصل سرکشی نفس است. ریاضت، نفس را مهار کرده و دل را مهذب می‌گرداند. ریاضت در تصوف و عرفان حقیقی انکار ناپذیر است و اکثر مشایخ تصوف سال های زیادی از عمر خویش را به ریاضت پرداخته‌اند. ابوسعید ابوالخیر و ابوالقاسم قشیری از مشایخ قرن پنجم از جمله عارفانی هستند که ریاضت را اساس تربیت عرفانی خویش قرار داده و مریدان را به آن سفارش کرده‌اند. این مقاله که به روش توصیفی - تحلیلی انجام شده بر آن است تا به مؤلفه های ریاضت در شیوه تربیت عرفانی ابوسعید ابوالخیر و ابوالقاسم قشیری پرداخته و شباهت ها و تفاوت های ریاضت را در سیره تربیتی این دو بررسی نماید. نتایج حاصل از این پژوهش مبین این نکته است که ابوسعید ابوالخیر و ابوالقاسم قشیری هر دو در تعلیمات عرفانی خود به سالکان به ریاضت به عنوان یک اصل مهم نگریسته و مریدان را به انواع ریاضت وا می داشته‌اند.

واژگان کلیدی: ریاضت، تربیت عرفانی، ابوسعید ابوالخیر، ابوالقاسم قشیری

Email: sadrakoh@gmail.com
srostami152@gmail.com
Sajedirad2010@yahoo.com

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۱/۰۹/۰۲
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۲/۰۱/۱۴

۱- مقدمه

ریاضت یکی از راه های مهار نفس و از واژگان کلیدی تصوف است. در تصوف و عرفان به ریاضت، بسیار اهمیت داده شده و آن را مانع دل بستگی انسان به دنیا دانسته اند. متابعت از نفس و تعلق به دنیا انسان را از مسیر قرب الهی دور می‌سازد و ریاضت چون دارویی است که این دو صفت مذموم را از روان انسان می زداید. دهخدا در لغت نامه، ریاضت را رام کردن ستور و تبدیل صفات ناپسند به صفات پسندیده معنی می‌کند. (رک. دهخدا ۱۰۹۷۴،۱۳۷۳. ذیل واژه ریاضت) در المنجد نیز ریاضت به معنی ورزش و به کار بردن عضلات بدن برای نیرومند کردن و همچنین تبدیل وضع بد به خوب و تهذیب اخلاق آمده است. (رک. رحیمی. ۱۳۷۷. ۴۰۴) درکتاب العین نیز درباره ریاضت چنین نوشته شده‌است: «رضت اروضها ریاضه أی علمتها السیر.» (فراهیدی. ۱۴۱۰ق : ۵۵) هر چند در بیشتر کتاب های لغت، ریاضت به معنی تربیت چهار پایان بیان شده است اما با این همه از صدر اسلام ریاضت به مجاز در مورد تربیت نفس به‌کار رفته و نفس سرکش، نیازمند ریاضت و رام کردن دانسته شده است. چنانکه مولی الموحدین امام علی (ع) در نهج‌البلاغه می‌فرمایند: «و انما هی نفسی أرضها بالتقوی...» (رضی، ۱۳۸۰: ۶۴۱)

در تصوف و عرفان تهذیب نفس کلید سعادت و رستگاری به حساب می‌آید. اکثر مشایخ درس اول سلوک خویش را رعایت تقوای الهی قرار داده و سالک را در هر شرایط از اطاعت نفس بر حذر داشته اند. در اکثر آثار به جای مانده از تصوف قرون اولیه اسلامی و زمان نضج و کمال تصوف و عرفان، به مهار کردن نفس توصیه شده است. هجویری در کشف المحجوب حجاب واصلان، وقعت گاه مریدان و محل اعراض طالبان را هوا دانسته و انسان را موظف به مخالفت با هوا می‌داند. او از قول ذوالنون مصری سخت‌ترین حجاب بنده را رؤیت نفس و متابعت تدبیر آن می‌شمارد. او نفس را خائن در امانت و مانع اندر طلب رضا دانسته و بهترین اعمال را مخالفت با نفس به حساب آورده است. (رک. هجویری،۱۳۸۴ : ۳۱۱-۳۰۱)

انسان موجودی است که ظرفیت بی نهایت شدن را دارد و قادر است با تهذیب نفس و کاستن از تعلقات دنیوی مظهر اسماء الهی گردد. در وجود انسان استعداد های بالقوه بی‌شماری برای پاک زیستن، شکوفایی و قدم نهادن در مسیر الله وجود دارد که با تحمل سختی‌های ریاضت به فعلیت در می‌آید و موجب تکامل نفسانی او می‌گردد.

غزالی نیز در احیاء العلوم می‌گوید: «نفس انسان با ریاضت مذلل و رام می‌شود و خوی و رفتارش اعتدال می یابد و باطنش نیز پاکیزه می‌گردد. منتهای ریاضت آن است که دل انسان همواره با خدای عزوجل همراه است. پس سالک باید در طی دوران ریاضت دل خود را از غیر خدای متعال خالی گرداند.» (غزالی،۱۳۶۸: ۱۶۲-۱۴۹)

آنچه در بحث ریاضت از فحوای کلام بزرگان تصوف دریافت می‌شود این است که نهایت ریاضت خالی بودن دل از غیر خداست. هدف ریاضت رسیدن به مرتبه قرب الهی است. پس سالک پس از تحمل دشواری‌های ریاضت دل خود را از غیر خدا خالی می‌کند و با یاد خداوند متعال هم نشین می‌گردد. او باید از اسباب و تعلقات دنیا آنچه را شادی اش در آن است به سویی نهد و با فراغت خیال به عبادت پردازد. دل‌بستگی به اسباب دنیوی دل را مشوش ساخته و حواس آدمی را پراکنده می‌سازد. برای جلوگیری از پراکندگی دل و رسیدن به جمعیت خاطر، جز این نیست که عامل تفرقه را از خود دور سازی و به هدف و راه های رسیدن به آن بیندیشی.

گاه بعضی از عرفا و مشایخ تصوف برای تصفیه درون، خود را به ریاضت های سخت و طاقت فرما وا می‌داشتند عطار در شرح حال بایزید بسطامی می‌گوید که با یزید چهل سال با کوزه شکسته و پوسینی پاره پاره ریاضت و مجاهدت کرده روزی از ریاضتش از او پرسیدند پاسخ داد که اگر بزرگ تر گویم طاقت ندارید اما کمترین می‌گویم و آن این‌که روزی نفسم را به کاری امر کردم و سرکشی کرد یک سال آبش ندادم و گفتم یا نفس تن در طاعت ده یا در تشنگی جان بده. (رک. عمیدزنجانی، ۱۳۶۶: ۳۰۳)

از نظر عبدالحسین زرین‌کوب دوره ریاضت سالک بنا به استعداد او و بسته به روش و تعالیم شیخ کما بیش طولانی است. این دوره برای سالک شامل توبه، خدمت در خانقاه، پشمینه پوشی، ذکر، روزه، شب‌زنده‌داری، نماز و دعاست. در این دوره نیز شیخ مراقب اعمال سالک است. گاه ریاضت در گورستان های اطراف شهر انجام می‌شده است. (رک. زرین کوب،۱۳۵۳: ۷۸)

نکته ای که در مورد تحمل ریاضت سالک باید مد نظر قرارداد این است که ریاضت سالکان با دوره و مقتضیات زمان آن‌ها تناسب داشته است. گاه تعهد مسافران خانقاه و زمانی گدایی، دوره‌ای از ریاضت سالکان را تشکیل می داده است. تحمل سختی‌های راه، سالک را آب دیده کرده و او را برای رسیدن به مقصد عالی که پیش رو دارد، آماده می‌سازد. پا گذاشتن بر منیت و غرور از مقدمات ریاضت است.

«ریاضت به معنی دوری نفس از رذایل اخلاقی و ممانعت از غیبت، غضب، حسادت و .... است. منظور از ریاضت ایجاد ملکه اطاعت نفس از عقل و انجام عملی است که انسان را به کمال نزدیک کند.» (طوسی،۱۳۸۹: ۵۴)

رسیدن به مرتبه قرب الهی و جانشینی خداوند در زمین نیاز به تلاش بسیار و شکیبایی فراوان دارد. تلاشی که گروهی از بزرگان تصوف و عرفان را به نتایج ارزشمندی رسانده و آنان را الگو و راهنمای دیگران کرده است. از این میان ابوسعید ابوالخیر و ابوالقاسم قشیری

به عنوان دو پیر راه شناس تصوف و عرفان هم خود در طول زندگی ریاضت های فراوان را تحمل کرده‌اند و هم سالکان طریق را به انواع ریاضت امر نموده‌اند.

نویسنده کتاب ریاض الشعراء ضمن معرفی ابوسعید ابوالخیر به عنوان یک شاعر، از او با عناوینی چون قاید صراط المستقیم طریقت، قافله سالار مراحل معرفت یاد کرده و مولدش را سرزمین مهنه خاوران می‌داند. (رک. واله داغستانی،۱۳۸۴: ۷۴)

اسرارالتوحید فی مقامات شیخ ابوسعید در حدود سال ۵۷۰ هجری، تقریباً ۲۳ سال بعد از واقعه حمله غزان به قلم محمد بن منور فرزند زاده شیخ ابوسعید ابوالخیر تالیف گردیده و از جمله شاهکارهای نثر فارسی است. انشا روان و رعایت کامل فصاحت و بلاغت وجه امتیاز این کتاب است. محمد بن منور زندگی عرفانی جد خویش را در این کتاب بسیار زیبا به تصویر کشیده است. (رک. آدمیت،۱۳۸۷: ۱۱-۱۰)

ابوالقاسم قشیری از اکابر علمای اواسط قرن پنجم است. مدرس تبریزی در توصیف او می‌گوید: «عبدالملک بن طلحه قشیری القبیله، نیشابوری البلده، ابوالقاسم الکنیه، صوفی المسلک، الاشعری الاصول، شافعی الفروع در همه علوم و فنون علامه وقت خویش بود. (مدرس تبریزی، ۱۳۶۹: ۴۶۱ -۴۶۰)

شهرت قشیری تنها در عرفان و تصوف نبود، بلکه او در نویسندگی نیز گوی سبقت را از همه عصران خویش ربوده و در نگارش کتاب در حوزه های مختلف بخصوص تصوف، استادی تمام بود. رساله قشیریه یکی از شاهکارهای او در حوزه تصوف و اصول تربیت عرفانی است. کتاب در قرن پنجم و به زبان عربی نوشته شده و اندکی پس از تألیف، به فارسی ترجمه گردیده است. قشیری در زمان نگارش رساله در کمال پختگی فکری بوده و این کتاب را برای هشدار به صوفیان اقصی نقاط جهان نوشته و آنان را نسبت به خطر حضور صوفی نمایان آگاه کرده است. رساله قشیریه از مأخذ معتبر تصوف و عرفان است. (رک. کاظمی فروغلامحسین زاده، ۱۳۹۵: ۲۹۴)

ترتیب السلوک فی طریق الله تعالی رساله‌ای کوتاه در طی طریق و آداب سلوک است که بر پایه تجربه های شخصی قشیری و استادش ابوعلی دقاق در طی طریق نوشته شده است. قشیری در این کتاب بیشتر به عنوان یک عارف سخن می‌گوید و خط مشی عرفانی او در ترتیب السلوک بیش از کتاب های دیگرش مشخص است. (رک. قشیری،۱۳۹۱: ۲۵-۲۲)
ابوالقاسم قشیری و ابوسعید ابوالخیر هر دو در دوران عمر خویش برای رسیدن به مرتبه‌ای که در خور آن بودند، سال ها رنج ریاضت را به جان خریدند و انواع ریاضت را به مریدان خویش توصیه کردند. تا بتوانند به این وسیله بر نفس نا فرمان فائق آیند. بشر تنها در سایهٔ تلاش پیگیر می‌تواند به کمال حقیقی نایل آید. سیر و سلوک و شکیبایی بر دشواری آن راه

را برای رسیدن به آن مرتبه کمال هموار می‌سازد.

۱- ۱- بیان مسئله

عرفان معجونی شگفت از مکتب های مختلف فلسفی جهان است . اکثر مکاتب بشری به این نکته اذعان دارند که انسان برای نیل به مقصود خویش و فتح قله های معرفت باید سختی های فراوان پشت سر بگذارد. در سیر و سلوک عرفانی به دشواری‌های راه سلوک و انجام بعضی اعمال طاقت فرسا ریاضت گفته شده است. متون عرفانی سرشار از بیان ریاضت‌های بزرگان عرفان و تصوف است. ابوسعید ابوالخیر و ابوالقاسم قشیری از جمله عارفان و مشایخ بلند آوازه ای هستند که سال‌های متمادی از زندگی خویش را با ریاضت طی کرده‌اند. در این مقاله به بعضی مؤلفه های ریاضت در سلوک این دو عارف پرداخته می شود.

۱- ۲- سوالات پژوهش

این پژوهش در صدد پاسخ‌گویی به سوالات زیر است.

۱- ریاضت در شیوه تربیت عرفانی ابوسعید ابوالخیر تا چه حد کاربرد دارد؟

۲- نگرش ابوالقاسم قشیری در تربیت عرفانی به مؤلفه ریاضت چگونه است؟

۳- مؤلفه های ریاضت در تربیت عرفانی ابوسعید ابوالخیر و ابوالقاسم قشیری چیست؟

۱- ۳- روش پژوهش

این پژوهش به شیوه کتابخانه ای و به روش توصیفی- تحلیلی انجام شده است. پس از مطالعهٔ حکایات و مطالب اسرار التوحید، رساله قشیریه و ترتیب و السلوک، مطالب مورد نیاز استخراج، طبقه‌بندی و فیش برداری شده و سپس نقطه نظرات ابوسعید ابوالخیر و ابوالقاسم قشیری در مورد ریاضت مورد بررسی، تحلیل و مقایسه قرار گرفته است.

۱- ۴- پیشینه تحقیق

نتایج جستجو در سایت های معتبر علمی مبین این نکته است که تاکنون پژوهشی در زمینه مقایسه نگاه ابوسعید ابوالخیر و ابوالقاسم قشیری به مؤلفه های ریاضت در تربیت عرفانی صورت نگرفته است. اما پژوهش های مشابهی با عناوین زیر قابل‌توجه است.

الف – زینب افضلی (۱۳۹۲) در پژوهش «تفاوت و تشابه ریاضت و مجاهده در سخنان مؤمنان تا قرن هفتم» به موضوع مقابله با نفس در میان صوفیه پرداخته و به جایگاه دو اصطلاح ریاضت و مجاهده در تألیفات صوفیه از ابتدا تا قرن هفتم توجه ویژه نشان داده است. افضلی به این نکته نیز اذعان می‌دارد که اکثر صوفیه در هنگام سخن گفتن، ریاضت و مجاهده را در یک معنا و گاه با عطف به یکدیگر به کار می‌برده‌اند.

ب- مریم محمودی، خلیل بهرامی، محمد صادق بهرامی (۱۳۸۹) در مقاله «اسرار

ریاضت در عرفان اسلامی» شرط تهذیب نفس را ریاضت دانسته و ویژگی هایی برای ریاضت در تصوف اسلامی قایل شده‌اند. در این پژوهش هم چنین به بحث ریاضت در آیات و احادیث نیز پرداخته شده است.

ج- علی صفایی، محمد یحیایی، صفورا سادات رشیدی (۱۳۹۲) در مقاله «شیوه تربیت مرید از نگاه ابوسعید ابوالخیر با تکیه بر اسرار التوحید» ابتدا به بیان روش‌های هر مکتب برای سعادت پیروان خویش اشاره کرده اند و در ادامه به روش‌های تربیت مرید از نگاه ابوسعید ابوالخیر پرداخته و روش‌های بیان رمز گونه، تأویل و استفاده از محیط پیرامون را مد نظر قرار داده‌اند.

د- فاطمه منتظری و دیگران (۱۳۹۷) در مقاله «تحلیل گفتمان انتقادی وظایف مرید از دیدگاه قشیری براساس رویکرد فر کلاف» به تبیین الگوی نورفرکلاف به عنوان روشی در تحلیل متن پرداخته و به این نکته اذعان دارند که هر چند اغلب متون عرفانی با انگیزه های درونی به دور از مبارزه با سیاست و اجتماع نگاشته شده‌اند، از تاثیر اجتماع خود بی‌بهره نبوده‌اند. در این پژوهش به گفتمان تعظیم صوفیه، تسلیم مرید در برابر پیر و زهد نیز پرداخته شده است.

ز- محمدرضا شریف زاده، عالیه عقیلی (۱۳۹۸) در مقاله «مطالعه مفهوم اخلاق در رساله‌ی قشیریه» با اشاره به باب سی و ششم رساله قشیریه به این موضوع اشاره کرده اند که ابوالقاسم قشیری در این باب با ذکر آیات، احادیث و اقوال مشایخ در خصوص اخلاق پرداخته و اذعان می‌دارند که قشیری در بیان نکات مرتبط با اخلاق فقط نقل قول می‌کند و به بیان نظر خود تمایلی ندارد.

۲- بحث و بررسی

سجادی در کتاب فرهنگ علوم عقلی ریاضت را به دو دسته تقسیم می‌کند.

الف- ریاضت عقلی، که در آن قوه عاقله سلطان است. عقل باید از خیالات و توهمات و احساسات بیرون آید و سالک باید به وسیله ریاضت، قوه غضبیه و شهویه را رام خود گرداند.

ب- ریاضت عملی که همان عبادت شرعی است و این خود انواعی دارد که دقیق‌ترین آن ریاضت عارفان است و آن مجبور کردن خود به توجه به سوی حق و رسیدن به کمال حقیقی است. (سجادی،۱۳۶۱: ۲۸۳)

در متون دینی ریاضت معادل مجاهدت است. قرآن مجید می‌فرماید: «والذین یوتون ما اتوا و قلوبهم و جله انهم الی ربهم راجعون» (قرآن، مومنون:۱۶۰) و در جای دیگر: «فلا تتبعوا الهوی ان تعدلوا» (قرآن، نساء :۱۳۶) در تصوف و عرفان هر کس به جایی رسیده از دولت مراقبت و خویشتن داری رسیده است. در تعالیم دینی دشمن ترین دشمن آدمی،

نفس شمرده شده است. نفس را باید در زندان صبر و ریاضت محبوس کرد و بر وسوسه های آن مهار زد تا راه نفوذ شیطان به حریم دل انسان بسته شود. از این روست که در مراحل سلوک نیز کنترل نفس با ریاضت و عبادت از امور مهم است و مشایخ بزرگ همواره هم و غم خود را در مسیر توفیق سالک بر ریاضت معطوف می‌داشته اند.

ابوسعید ابوالخیر و ابوالقاسم قشیری هر دو از ابتدای جوانی با ریاضت خو گرفته و با این وسیله وجود خویش را از آلودگی ها پیراسته اند.

هدف ریاضت به طورکلی مهار نفس سرکش و ایجاد فضایی سالم و پاک برای عبادت و بالندگی سالک است. اهداف دیگر ریاضت را می‌توان در موارد زیر خلاصه کرد:

الف) برداشتن غیر خدا از سر راه سالک.

ب) رام کردن نفس اماره و رساندن آن به درجه نفس مطمئنه.

ج) تلطیف باطن که همان تحصیل استعداد برای نیل به کمال است. (رک. محمودی و دیگران، ۱۳۸۹: ۲)

ابوسعید ابوالخیر و ابوالقاسم قشیری هر چند در یک مقطع تاریخی و جغرافیایی زندگی می کردند اما در سلوک عرفانی و مؤلفه های ریاضت این دو تفاوت هایی وجود دارد و این تفاوت ها بیشتر از تغییر خط مشی عرفانی ابوسعید در ابتدا و میانه راه سلوک ناشی شده است.

۲- ۱- مؤلفه های ریاضت در تربیت عرفانی ابوسعید ابوالخیر و ابوالقاسم قشیری

۲- ۱- ۱- گرسنگی

یکی از انواع ریاضت تحمل گرسنگی و خوردن اندک است که در سیره تربیت عرفانی بسیاری از بزرگان تصوف به چشم می‌خورد.

تحمل گرسنگی و عادت کردن به کم خوردن در کنار کم خوابیدن و کم سخنی می‌تواند روح انسان را پالایش کرده او را در مسیر صحیح تربیت عرفانی قرار دهد. سهروردی بر این باور است که بنای ریاضت بر گرسنگی است. او ریاضت را به ساختن خانه مانند می‌کند و تحمل گرسنگی را چون بنیاد و اساس خانه می‌داند. مجاهده بدون تحمل گرسنگی حاصلی نخواهد داشت و هر آفتی که پدید آید، از پر خوردن است. (رک. سهروردی، ۱۳۹۷: ۳۹۶)

الف -گرسنگی در شیوه تربیتی ابوسعید ابوالخیر

ابوسعید چهل سال از عمر خود را در عبادت و ریاضت گذرانده است. او هفت سال در بیابان های سرخس و میهنه به ریاضت پرداخت و در این مدت غذای او ریشه گیاهان و خار بود. ابوسعید در این مدت به قدر سد جوع از گز و طاق استفاده می‌کرد. ابوسعید خود در بیان اصول سلوک به ریاضت و تحمل گرسنگی اشاره می‌کند «سالک اول در نوبتش در

آرند تا توبه کند و به انواع طاعات مشغول شود. شب بیدار و روز گرسنه. ما در ابتدا هژده چیز بر خود واجب کردیم مدام روزه داشتیم و از لقمه حرام پرهیز کردیم، پیوسته در مسجد نشستیم.» (محمد بن منور، ۱۳۶۶: ۳۶-۳۳)

هر چند ابوسعید خود در ابتدای سلوک در بیابان به عبادت می پرداخت و به اندازه کفاف از ریشه گیاهان تغذیه می کرد، اما در میانه راه سلوک نه برای خود نه برای مریدان گرسنگی را توصیه نمی کرد و با گستردن سفره های الوان در خانقاه و گاه کوچه و خیابان به اطعام مریدان و مردم می پرداخت و خود نیز از غذاهای متنوع تناول می کرد.

ب- گرسنگی در تربیت عرفانی ابوالقاسم قشیری

بحث گرسنگی در رسالهٔ قشیریه دامنه دار تر از اسرارالتوحید است. قشیری در رساله بابی تحت عنوان گرسنگی گشوده است. او همواره از سیر خوردن شکوه می‌کند و تحمل گرسنگی و گذاشتن شهوت را می‌ستاید.

ابوسلیمان می‌گوید هر چیزی را زنگاری است و زنگار دل سیر خوردن است. در جای دیگر از زبان جنید می‌گوید: «ما تصوف را از قیل و قال نگرفتیم از گرسنگی یافتیم و دست برداشتن از آرزو و بریدن از آنچه دوست داشتیم و اندر چشم ما آراسته بود.» (قشیری،۱۳۹۱: ۷۶ - ۴۱)

قشیری به اندازه ای بر نقش گرسنگی در توفیق تربیت عرفانی تأکید می ورزد که نمونه های بسیاری از بزرگان تصوف که در تحمل گرسنگی شهره بوده اند را مثال می آورد. عبدالله خراز چهل روز گرسنه ماند و در ظاهرش نمایان نبود زیرا او گرسنگی را طعام زاهدان می‌دانست و ذکر را طعام عارفان. سهل ابن عبدالله هر پانزده روز یک‌بار غذا می‌خورد و از ابتدای ماه رمضان تا انتهای آن فقط با آب افطار می‌کرد. قشیری معتقد است اگر گرسنگی خریدنی بود طالبان آخرت باید جز آن را نمی‌خریدند.(رک. قشیری،۱۳۹۱: ۲۱۳ -۴۱)

گروهی از مشایخ تصوف و عرفان بر این باورند که اطاعت از نفس در هر زمینه موجب خسران انسان خواهد بود خاصه در طلب غذا که خواری او را نیز به دنبال خواهد داشت. از این روست که قشیری از قول ابو تراب نخشبی حکایت کند که «هرگز تن از من هیچ آرزو نخواست مگر یک بار نان سپید و سپیده مرغ خواست و من در سفر بودم و آهنگ دیهی کردم. یکی بیامد در من آویخت که این با دزدان بوده است. مرا هفتاد چوب بزدند. یکی مرا باز شناخت. گفت این ابوتراب است از من عذر خواستند یکی مرا خانه برد و سپیده مرغ و نان سپید آورد. نفس خویش را بگفتم بخور پس از هفتاد چوب که خوردی.» (قشیری، ۱۳۹۱: ۲۱۵-۲۱۴)

۲- ۱- ۲- دوری از مقام و منزلت

جاه و مقام یکی از شاخص هایی است که گروهی از انسان‌ها در تمام عمر یا برهه ای از زندگی طالب آن هستند. گروهی نیز نسبت به آن اشتهای سیری ناپذیر دارند. یکی از ریاضت های مرسوم در شیوه تربیتی بعضی از مشایخ تصوف و عرفان دور کردن سالک از مقام دنیوی است ابوسعید ابوالخیر در این مورد بسیار استادانه عمل کرده است. ترک جاه و منزلت شاید یکی از دشوارترین ریاضت هایی باشد که سالک به جان می‌خرد.

الف- دوری از منزلت در روش تربیت عرفانی ابوسعید ابوالخیر:

حسن مؤدب از محتشمان و بزرگان نیشابور بود که به حلقه ارادتمندان شیخ ابوسعید ابوالخیر درآمد. ابوسعید به تربیت عرفانی او همت گماشت و او را به خدمت درویشان وا داشت. اما هنوز از نخوت گذشته اندکی در وجود حسن مؤدب مانده بود. پس ابوسعید ابوالخیر برای دور کردن او از کبر و منزلت گذشته برای او برنامه ای تدوین کرد.

در آن وقت که خواجه حسن مؤدب به ارادت شیخ بگفت در نیشابور و به خدمت شیخ بایستاد و هر چه دانست از مال دنیا در راه شیخ صرف کرد و شیخ او را به خدمت درویشان فرمود و بدان مهم نصب کرد و او آن خدمت می‌کرد و شیخ به تدریج و رفق او را ریاضت می فرمود و آنچه شرط این راه بود بر آن تحریض می‌کرد و هنوز از آن خواجگی در باطن خواجه حسن چیزی باقی بود. یک روز شیخ او را آواز داد و گفت یا حسن کواره بر باید گرفت و به سر چهار سوی کرمانیان باید شد و هر شکنبه و جگربند که یابی بخرید و در آن کواره نهاد و در پشت گرفت و به خانقاه آورد. حسن کواره در پشت گرفت و رفت و آن حرکت بر وی سخت عظیم می‌آمد. به سر چهار سوی کرمانیان آمد و هر جگر بند و شکنبه که دید بخرید و در کواره نهاد و در پشت گرفت و آن خون و نجاست به جامه و پشت وی فرو می‌دوید و او هر نفسی می مرد از تشویر و خجالت. مردمان که او را در آن مدتی نزدیک با چنان جامه های فاخر و چندان نعمت دنیا و غلامان و تجمل دیده بودند و امروز بدین صفت می‌دیدند و او را از سر خواجگی بر خاستن به غایت سخت بود و همه خلق را همچنین بود که مصطفی صلی الله علیه و سلم می‌گوید: ان آخر ما یخرج من روس الصدیقین حب الریاسه، مقصود شیخ از این فرمان آن بود تا آن بقیت خواجگی دنیا و حب جاه که در اندرون حسن مانده بود، از وی فرو ریزد. چون حسن آن کواره بر پشت بدین صفت از چهار سوی کرمانیان به خانقاه شیخ آورد به کوی عدنی کویان و این یک نیمه از راست بازار شهر نیشابور بود و از در خانقاه درآمد و پیش شیخ بایستاد. شیخ گفت: این را همچنین به دروازه حیره باید برد و پاکیزه بشست بدان آب روان و باز آورد و این دیگر نیمه از راست بازار شهر بود. حسن همچنان به دروازه حیره شد و آن شکنبه ها بشست و

باز آورد. آن وقت را که با خانقاه آمد از آن خواجگی و جاه با وی هیچ چیز نمانده بود آزاد و خوش دل در آمد. شیخ گفت: این را به مطبخی باید داد تا امشب اصحابنا را شکنبه وای بپزد. حسن آن کواره به مطبخی داد و اسباب آن بیاورد تا مطبخی بدان مشغول گشت. شیخ بدیده بود که حسن را در آن ریاضت رنجی عظیم رسیده بود حسن را آواز داد و گفت اکنون غسلی بباید کرد و جامه نمازی معهود پوشید و به سر چهار سوی کرمانیان باید شد و از آن‌جا تا به حیره بیاید شد و از همه اهل بازار می‌پرسید که هیچ مردی دیدی با کواره پر شکنبه بر پشت؟ حسن بر حکم اشارت شیخ برفت و از آنجا که شکنبه خریده بود تا آنجا که بشسته بود و باز آورده از یک یک دوکان دار و از هر که او را دیده بود، پرسید. هیچ کس نگفت که من چنین کسی دیده ام یا آن کس تو بودی. چون حسن با پیش شیخ آمد. شیخ گفت: ای حسن آن تویی که خود را می‌بینی والا هیچکس را پروای دیدن تو نیست. آن نفس توست که تو را در چشم تو می‌آراید. او را قهر می باید کرد و بمالید مالیدنی که تا بنکشی دست از وی بنداری و چنان به حقش مشغول کنی که او را پروای خود و خلق نماند. (محمد بن منور،۱۳۶۶: ۱۹۷- ۱۹۵)

زایل شدن غرور خواجگی و از بین رفتن نخوت مقام و جاه از گام‌های بلندی است که انسان سالک را به مقصد نزدیک‌تر می‌سازد. حسن مؤدب به واسطه برکنار نهادن غرور و حشمت خواجگی از یاران مورد اعتماد و مهذب ابوسعید ابوالخیر شد.

ب: دوری از مقام و منزلت در روش تربیت عرفانی ابوالقاسم قشیری:

قشیری از ابتدای رساله تا انتهای آن یا از بزرگان تصوف و عرفان سخن می‌گوید یا با ذکر سخن و حکایتی از آنان منظور خود را بیان می‌کند. در خصوص ریاضت و سختی دوری از مقام و منزلت گذشته، بهترین گزینه قشیری، ابراهیم ادهم است. ریاضت ابراهیم ادهم به قدری برای قشیری ارزشمند بود که در باب دوم رساله که از مشایخ و سیره آنان یاد می‌کند اول از او سخن می‌گوید.

و از ایشان بود ابواسحق ابراهیم بن ادهم منصور از شهر بلخ بود و از ابناء ملوک بود. روزی به شکار بیرون آمده بود. روباهی برانگیخت یا خرگوشی و براثر آن همی شد. هاتفی آواز داد کی ترا از بهر این آفریده‌اند یا تو را بدین فرموده‌اند. پس دگر باره آواز داد از قربوس زین که والله ترا از بهر این نیافریده‌اند و بدین نفرموده اند. از اسب فرود آمد و شبانی را دید از آن پدرش جبه شبان فراستد. جبه پشمین بود و اندر پوشید و سلاحی که داشت فرا وی داد و اندر بادیه شد و به مکه رفت و با سفیان ثوری صحبت کرد و با فضیل عیاض به شام شد و آن‌جا فرمان یافت و از کسب دست خویش خوردی و درودگری و پا لیزوانی و آنچه بدین ماند و مردی دید اندر بادیه و نام مهین حق او را بیاموخت و بدان خدای را بخواند و

خضر را دید علیه السلام. گفت: برادر من داود ترا نام مهین بیاموخت. (قشیری، ۱۳۹۱: ۲۵)

دیدگاه قشیری در مورد ترک منزلت گذشته در سلوک به نظر ابوسعید ابوالخیر نزدیک است. در مثال قشیری، ابراهیم ادهم که خود از حاکمان قدر روزگار بوده به واسطهٔ تحول درونی ترک تاج و تخت کرده و خود را به انجام کارهای طاقت فرسا چون باغبانی و درودگری وا می‌دارد تا آن حشمت و نخوت شاهی از وجودش رخت بر بندد. گاه در سلوک از عبور از گردنه های صعب العبور سخن گفته می‌شود یکی از این گردنه‌ها ترک جاه و مقام است. در واقع سالکی که بتواند از این گردنه بگذرد، گذشت از مهالک دیگر برایش چندان دشوار نیست. ترک جاه و منزلت گذشته، موجب سهولت طی طریق سلوک و یکی از راه های مبارزه با نفس است.

۲- ۱- ۳- قلت کلام

یکی دیگر از مؤلفه های ریاضت، خاموشی و کم سخنی است. هر چند کم سخنی در همه جا مایه توفیق انسان است، اما در سلوک به گونه ای دیگر به آن نگریسته می‌شود. سالک طریق الی الله اگر نیاز به سخن گفتن پیدا کرد باید با کوتاه ترین جملات مقصود خود را بیان کند. که حضرت محمد (ص) در این باره فرموده اند: خیر کلام مادّل و جَل وَ قل و لم یّمِلّ» (کلینی،۱۴۰۷: ۳۶۱)

گر سخن از نیکویی چون زر بود　　آن سخن ناگفته نیکوتر بود

(عطار،۱۳۷۳: ۱۴۳)

در شیوه تربیت عرفانی ابوسعید ابوالخیر و ابوالقاسم قشیری نیز خاموشی و کم سخنی زیبنده تراز سخن شمرده شده است.

الف) ابوسعید ابوالخیر

ابوسعید، سالک طریق را به خاموشی فرا می‌خواند «شیخ ما گفت درویشی را که هر چه بباید گفتن در میان این طایفه مگوی که ناگفته بنماند و هر چه نباید کرد مکن که نا کرده بنماند» (محمدبن منور،۱۳۶۶: ۲۹۱)

ابوسعید در مقابل دشنام بد خواهان نیز سکوت اختیار می‌کرد. او حتی گوش‌های خود را با پنبه می پوشاند تا صدایی خاطر و آرامش او را آشفته نسازد. او خاموشی را گوهری ناسفته می‌پنداشت. شیخ ابوسعید بلندترین معانی را در کوتاه ترین جملات بیان می‌کرد.

ابوسعید سکوت را مایهٔ نجات انسان می داند. «شیخ ما گفت : چهار سخن از چهار کتاب خدای تعالی برگزیده اند. از تورات : مَن قَنَعَ شَبعَ. از انجیل : مَن اعْتَزَلَ سَلِمَ، از زبور : مَن صَمَتَ نَجا و از قرآن: «وَ مَن یَتَوکّلُ عَلی اللّه فَهُوَ حَسْبُه» (محمد بن منور، ۱۳۶۶: ۲۸۷)

ابوسعید در ابتدای سلوک پیوسته از مردم دوری می گزید و در مواضع پنهان به عبادت

و مجاهدت و ریاضت مشغول بود. او معتقد بود که :

گفتار دراز مختصر باید کرد　　وز یار بدآموز حذر باید کرد

او یک سال با هیچ کس سخن نگفته و فقط به عبادت پرداخته است. (رک. محمد بن منور، ۱۳۶۶: ۳۰۲)

ابوسعید یکی از راه های سعادت سالک را سکوت و کم سخنی می داند و خود نیز به این اصل مهم پایبند بوده است.

ب) ابوالقاسم قشیری

کم سختی و سکوت از ریاضت های مورد تأکید قشیری است. او به قدری در این کار اصرار می‌ورزید که باب دهم رساله خویش را به این مهم اختصاص داده است.

«عقبه بن عامر می‌گوید: یا رسول‌الله نجات اندر چیست؟ گفت: زبان نگه‌دار با مردمان نیکوکار باش و بر گناه خویش گریه‌کن» . (قشیری،۱۳۹۱: ۸۱)

در این سخن دعوت به سکوت پیش از دعوت به نیکوکاری بیان شده و این امر ارزش و اهمیت سکوت را روشن‌تر می‌سازد. سالک باید خاموشی و کم سخنی را چون سخن گفتن فرا گیرد و به آن خو کند. «چون داود طایی عزم کرد که اندر خانه نشیند و نیت کرد بر آن که به مجلس ابوحنیفه رحمهٔ الله آید که شاگر او بود و اندر میان علما نشیند و اندر مساله سخن نگوید چون تن وی قوی شد بر این خصلت یک سال تمام ریاضت کرد. پس اندر خانه بنشست و عزلت اختیار کرد». (قشیری،۱۳۹۱: ۱۸۴)

از نظر قشیری سکوت و کم سخنی نوعی ریاضت است که موجب تکامل سالک می‌گردد. او در ترتیب السلوک نیز خاموشی را نقطه مقابل شهوت کلام قرار داده و مرید را ملزم به گزینش فقر، ذلت نفس و صمت می‌کند

سزد که مشایخ از لغزش مریدان نگذرند چرا که این چشم پوشی به تباهی حقوق الهی انجامد و چنین باشد که در این سیر و سلوک و طی طریق گاه بحران پدید آید و در اینجاست که شیخ زنگ خطر نوازد و مرید را هشدار دهد که تنها با خویش باشد نه مقلد دیگران و فقر و ذلت نفس و صمت را گزینند هر چند دیگران غنا و عزت و شهوت کلام را گزینند. چرا که فقر و ذلت و صمت در درون خانقاه برای بنده ای که خواهد در مذکور تمرکز کند می سزد تا به مقصد رسد. (قشیری،۱۳۹۷: ۳۰ – ۲۹)

کنترل و مهار زبان که یکی از ابزار پیشرفت معنوی انسان است، هم در آموزه های دینی و هم در تعالیم عرفانی توصیه شده است. هرچند برای انسان ممکن است کوتاه سخنی و سکوت دشوار باشد، اما در طی طریق سلوک سالک باید این مهم را جزء اصول سلوک خویش قرار داده و به عنوان یکی از ریاضت های تربیت عرفانی بپذیرد.

۲- ۱- ۴- قرار دادن خود در وضعیت‌های دشوار

یکی از مؤلفه های ریاضت در تربیت عرفانی بعضی از مشایخ، قرار گرفتن در شرایط دشوار است. به بیانی دیگر مجبور کردن خود به تحمل وضعیتی که می‌تواند نباشد و از راه های دیگر نیز می‌توان به مقصد رسید. ابوسعید ابوالخیر و ابوالقاسم قشیری معمولاً یا خود را در این وضعیت قرار می‌دادند یا از کسانی سخن می‌گویند که خویش را برای رسیدن به جایگاهی ارزشمند در شرایط دشوار قرار داده‌اند.

الف) ابوسعید ابوالخیر

ابوسعید ابوالخیر از اوان جوانی بسیار خود را در شرایط دشوار قرار می‌داد و به عبادت و بیان ذکر مشغول می‌شد. گاه از درخت آویزان می شد و گاه در چاه به صورت وارونه قرار گرفته و به ذکر مشغول می‌شد و بر این باور بود که ریاضت نفس را به مذلت می‌کشاند و سالک را در راه سلوک به مقصد می‌رساند.

آویختن خود از درخت و چاه در هنگام عبادت

ابوسعید در سال‌های پایانی عمر خویش به خاطر ریاضت های دشوار دوران جوانی بدون کمک دیگران قادر به برخاستن نبود.

«... شیخ در صومعه تنها بود. مریدان را آواز داد که بیایید و مرا برگیرید و شیخ ما در آخر عمر دشوارتر بر پای توانستی خاست دو کس بایستی که بازوی او بگیرد و او را از جای بردارد که در حالت ریاضت و مجاهدت بسیار خویشتن به پای آویخته بود از چاه ها و بدین عذر بیشتر بر تخت نشستی تا هر وقت که خواهد برخیزد هر دو پای فرو گزارد و به دست برتخت قوت کند و برخیزد بی مدد کسی. دو کس بدویدند از مریدان شیخ و او را برگرفتند» (محمد بن منور ،۱۳۶۶ : ۸۶)

نماز خواندن بر سر انگشتان پا

ابوسعید در ایام جوانی گاه ساعت‌ها بر سر انگشتان پا ایستاده و نماز می‌خواند. تا جسم خویش را به ریاضت عادت دهد «... هرچه نبشته بودیم یا شنوده که رسول صلی‌الله علیه و سلم آن کرده است یا فرموده همه بجای آوردیم تا که نبشته بودیم که در حرب پای مصطفی را صلی‌الله علیه و سلم جراحتی رسیده بود. وی بر سر انگشتان پای بایستاد و اوراد بگذارد که قدم بر زمین نتوانست نهاد؛ ما به حکم متابعت بر سر انگشتان پای بایستادیم و چهار صد رکعت نماز بگزاردیم. حرکات ظاهر و باطن را بر وفق سنت راست کردیم چنانک عادت طبیعت گشت» (محمد بن منور، ۱۳۶۶: ۳۴)

عبادت در پرتگاه و مواضع خطرناک

ابوسعید گاه برای تمرکز بر عبادت و تمرین بی خوابی در مکان‌های صعب العبور عبادت

می‌کرد.

... در این کوه کسانی باشند که از شرق و غرب بیایند و شب این‌جا باشند و بسیاری مسجد هاست کرده. ما نیز بسی این‌جا بوده‌ایم شبی ما در این کوه بودیم. تلی است چنان‌که پاره‌ای از کوه بیرون دارد. چنان‌که اگر کسی بر آن‌جا رود و فرو نگرد، از بیم از خود برود. آنگه ما سجاده بر آن تل فرو کردیم و گفتیم در دو رکعت نماز همه قرآن به توفیق حق‌تعالی ختم کنیم و با نفس گفتیم که اگر در خواب شوی فرو افتی و پاره پاره گردی. چون پاره ای از قرآن بر خواندیم و به سجود رفتیم. خواب غلبه کرد. در خواب شدیم و در وقت فرو افتیدیم. چون از خواب بیدار شدیم خود را دیدیم در هوا. زینهار خواستیم. خدای تعالی ما را از هوا با سرکوه آورد به فضل خویش. (محمد بن منور ،۱۳۶۶: ۲۹)

چله‌نشینی

ابوسعید خود به چله نشینی معتقد بود او گاه به عبادت چهل ساله خود اشاره می‌کرد و عبادت و ریاضت را کمتر از چهل سال کامل نمی‌دانست «و این معاملات خود به چهل سال تمام شود و هر بنایی که جز چنین باشد که گفتیم درست نباشد و هر که چهل سال کم مجاهده کند این معنی وی را تمام نباشد بدان قدر که ریاضت کند حجاب برخیزد» (محمد بن منور،۱۳۶۶: ۵۱)

ابوسعید ابوالخیر بیشتر اوقات عمر خود را روزه بود وگاه خود و گاه به دعوت دیگران به چله‌نشینی می‌پرداخت. او حتی در کهن‌سالی دعوت چله‌نشینی مردی مدعی را که قصد آزمودنش داشت لبیک گفت و در شرایط دشوار با او به نماز و روزه به چله نشست و شرط کردند که در مدت چهل روز به متوضا نشوند و درنهایت کسی که در این مبارزه پیروز میدان شد ابوسعید ابوالخیر بود و مرد مدعی از قصد خود شرمسار گشت (رک. محمد بن منور ،۱۳۶۶: ۱۲۵)

ب- ابوالقاسم قشیری

در رساله‌ی قشیریه و ترتیب السلوک، قشیری از زبان خود یا دیگر بزرگان تصوف از کسانی یاد می‌کند که برای رسیدن به مراتب عالی عرفان خود را در شرایط سخت قرار داده و دشواری هایی بر خود روا داشته اند. هر چند ابوالقاسم قشیری خود به عنوان مؤلف کتاب کمتر از ریاضت های خود سخن گفته، اما در بیان و توضیح ریاضت های بزرگان عرفان و تصوف حق مطلب را ادا کرده است. او در جای جای رساله وگاه در ترتیب السلوک از رنج های عابدان عارف و صوفیان سالک پرده برداشته و لب به تحسین آنان می‌گشاید.

آسیب رسیدن به بدن از ریاضت فراوان

ابوالقاسم قشیری در ترتیب سلوک از ابوالخیر اقطع نام می‌برد که به دلیل عبادت بسیار به بیماری قانقاریا مبتلا شده است «در شرح مجاهدت ها و ریاضت ها و حصول احوال متعالی سزد که بدانیم ساق پای ابوالخیر اقطع دچار قانقاریا شده بود. پزشکان به قطع آن فرمودند. شاگردان اشارتی نمودند که این قطع خوب است به هنگام غلبات ذکر باشد و چنین شد. چنان‌که هیچ درنیافت و یک آخ هم نگفت» (قشیری ،۱۳۹۷: ۶۳ – ۶۲) در جای دیگر قشیری از عارفی نام می‌برد که برای غلبه به خواب و انجام عبادت نمک به چشم خود کرده بود «از استاد ابوعلی دقاق شنیدم که او چندین من نمک اندر چشم خویش کرد تا خواب نیاید وی را» (قشیری،۱۳۹۱ :۷۱)

عبادت و ذکر مداوم در شرایط سخت

قشیری در جای جای رساله و ترتیب السلوک اذعان می‌دارد که همیشه تابع استادش ابوعلی دقاق بوده و برای اطاعت از استاد، ریاضت های سخت و طولانی را تحمل کرده است. بیان بعضی وقایع در تربیت عرفانی ممکن است برای خواننده قرن حاضر دور از واقعیت به نظر رسیده و در ردیف رئالیسم جادوئی و در زمره امور فرا واقعی قرار گیرد، اما قشیری که هم عارف و هم نویسنده کتاب است، بر وقوع آن حوادث پافشاری دارد و آن را جزء ریاضت های دوران سلوک خود می‌داند.

بوعلی دقاق مرا گفت: با من به روستا شو. برفتیم. در راه بودیم که مرا گفت : بر این سنگ بنشین و لب فرو بند و بگو: یا الله یا الله یا الله. چنان کردم و کوشیدم که دهان نگشایم تا که سرشار از ذکر شوم. ذکر به سر باز آمد در آن وقت بر این حال بماندم و در سرم کوشیدم که بر ذکر مداومت کنم. یا الله یا الله یا الله این ذکر در سرم جاری گشت. هنوز از خلوت نگذشته یا گذشته بود که ذکر ممتد شد سپس قطع گردید. چون اعاده کردم هنگام نماز بود. شیخ در همان شب مرا به روستا برد و در همان شب مرا به شهر باز آورد. ناگه شروع به لاغر شدن کردم تا آنجا که پوست و استخوان گردیدم و این همه در یک شب و روز روی داد. همه حواس مرا سکون گرفت تا یک سال تمام به حال اولم باز نگشتم و قوای حسی نداشتم، لیک چیزی هم از حالم کم و زیاد نشد. (قشیری ،۱۳۹۷ :۷۲)

در جای دیگر ابوالقاسم قشیری از ریاضت دیگر خود در عبادت پرده برمی‌دارد و می‌گوید:

«می‌خواستم نخوابم تا از ذکری که در آنم غافل نمانم. از این رو بر دیوار سرایمان بالا می رفتم و بر تخته سنگی برآمده از دیوار می‌نشستم و این تخته سنگ به اندازه ای بود که تنها توانستم پایم را روی آن بگذارم. این تخته سنگ در ارتفاع بس بلند و زیر پایم دره‌ای بس ژرف قرار داشت. بدین‌سان خواب را از خویش می‌راندم.» (قشیری ،۱۳۹۷: ۶۵)

سالک عارف در راه انجام عبادت و رسیدن به مقصدی که از پیش برای خود تعیین کرده است، از هیچ تلاشی فروگذار نکرده و همه موانع را از پیش پای بر می‌دارد. یکی از موانع در عبادت خواب است. سالک باید لشکر خواب را منهزم سازد تا بتواند تمام وقت به ذکر مشغول شود. پس به انواع لطایف الحیل تمسک می جوید تا خواب را در مقطع خاصی از زمان از خود دور سازد. خواب سالک اندک و بیداری او همراه با بیداری فکری و توأم با عبادت بسیار است. قشیری خود سلوک را با ریاضت های سخت می‌پذیرد و در ترتیب السلوک مکرر این موضوع را به سالکان توصیه می‌کند. او ریاضتی را می‌طلبد که سختی آن را گوش ها و دل ها برنتابد.

چله نشینی در روش تربیت عرفانی ابوالقاسم قشیری

ابوالقاسم قشیری نیز چون ابوسعید ابوالخیر چله نشینی را یکی از راه های تهذیب نفس و تمرین تقوا می‌داند و از زبان مکحول می‌گوید: «هیچ بنده نبود که چهل روز اخلاص به جای آرد اندر عبادت، الا این‌که چشمه حکمت از دل وی بر زبان وی گشاده گردد.» (قشیری،۱۳۹۱: ۳۲۶) در کنار چله نشینی و تحمل سختی های آن، قشیری باب عزلت و دوری از خلق را هم می‌گشاید و زندگی سالک در عزلت را مایه سرافرازی و عزت او می‌شمارد. او تنهایی را نشان خردمندی می‌داند. «جنید گفت: هر که خواهد که دین وی به سلامت بود و تن و دل وی آسوده بود، گو از مردمان جدا باش که این زمانه وحشت است و خردمند آن است که تنهایی اختیار کند». (قشیری ،۱۳۹۱ :۱۵۷)

هر چند ابوالقاسم قشیری از زبان بزرگان عرفان و تصوف دربارهٔ فواید چله نشینی سخن می‌گوید اما از چله نشینی های خود در رساله سخن نگفته، شاید به این دلیل که قشیری خود به عنوان عارفی نویسنده در این مورد تمایلی به خود ستایی و بیان فضایل خویش نداشته است. از سوی دیگر قشیری نه تنها به بیان چله نشینی به عنوان نوعی ریاضت در سلوک پرداخته بلکه به عبادات چهل ساله نیز اشاره کرده است. همان‌طور که ابوسعید ابوالخیر نیز به این موضوع پرداخته بود «مالک دینار چهل سال به بصره بود و هرگز خرما و رطب نخورد تا بمرد و چون وقت رطب بشدی گفتی یا اهل بصره این شکم هیچ نقصان نیست اندر وی و اندر شما هیچ چیز زیادت نیست». (قشیری،۱۳۹۱: ۱۶۹)

در رساله قشیری به قدری از ریاضت های چهل ساله به جای چهل روزه، سخن گفته شده است که گویی در نظر قشیری نیز عبادات چهل روزه بسنده نیست و چله ها باید به چهل سال بپیوندد. «حسان بن ابن سنان نزدیک اصحاب حسن بایستاد ،گفت بر شما چه سخت‌تر است؟ گفتند: ورع گفت: بر من هیچ چیز آسان‌تر از آن نیست. گفتند: چون است ؟گفت: چهل سال است که از جوی شما آب سیر نخورده‌ام و چهل سال حسان پهلو به زمین

ننهاده بود به خواب و گوشت فربه نخورده بود و آب سیر نخورد. چون فرمان یافت وی را به خواب دیدند گفتند: خدای با تو چه کرد؟ گفت : نیک است کار من ولیکن از بهشت مرا بازداشته‌اند به سبب سوزنی که فرا خواستم و با خداوند ندادم». (قشیری ،۱۳۹۱ :۱۷۲)

صبر بر سختی‌ها و شکیبایی در عبادت به خصوص در چله نشینی های مکرر، سالک را از نظر روحی و جسمی تقویت می‌کند و در انتها او را به آن مقصد عالی رهنمون می‌گردد.

۳- نتیجه‌گیری

ریاضت از مهم ترین مؤلفه ها برای تهذیب نفس در سلوک است. بدون انجام ریاضت های گوناگون و طاقت فرسا نفس به اختیار انسان در نمی آید و به خاک مذلت نمی نشیند. در سلوک عرفانی ریاضت، خود نیز مؤلفه های متنوع و مختلفی را شامل می شود که مشایخ عرفان و تصوف به فراخور وضعیت خود به آن مبادرت ورزیده و به سالکان توصیه می کردند. ابوسعید ابوالخیر و ابوالقاسم قشیری از مشایخ نام آشنای قرن پنجم، از گروه مشایخی هستند که به ریاضت اهتمام تمام داشته و مریدان را به آن امر می کردند. هر چند در بیشتر مؤلفه های ریاضت خط مشی ابوسعید ابوالخیر و ابوالقاسم قشیری نزدیک به هم است، اما به دلیل تغییر روش و خط مشی سلوک ابوسعید ابوالخیر در ابتدا و میانه راه، گاه در بعضی مؤلفه های ریاضت او با قشیری تفاوت هایی دیده شده است. در مؤلفهٔ نقش مثبت گرسنگی در سلوک، نظر هر دو عارف نزدیک به هم است اما تغییر خط مشی ابوسعید در ابتدا و میانه سلوک باعث ایجاد تفاوتی در شیوه ریاضت او شده است. ابوسعید هر چند به نقش گرسنگی در توفیق سلوک معتقد بود و سال های ابتدای سلوک خویش را با گرسنگی سپری کرده بود، اما در میانهٔ راه با گستردن سفره های الوان برای خود و مریدان، در این مورد تغییر موضع داده و گاه با این کار طعن و انکار منکران را به جان خریده است. قشیری در باب گرسنگی در رسالهٔ خویش در مدح گرسنگی بسیار سخن گفته و آن را ستوده است. در موضوع ترک مقام و منزلت گذشته نظر هر دو عارف شبیه هم است و حسن مؤدب و ابراهیم ادهم به عنوان نمونه های ترک مقام پیشین معرفی شده اند. در مؤلفهٔ تأثیر سکوت و کم سخنی در سلوک، ابوسعید ابوالخیر و ابوالقاسم قشیری اشتراک نظر داشته و معتقدند خاموشی عزت انسان را افزوده و سبب پیشرفت سالک در مسیر سلوک می گردد. آن دو خود معانی بلند را با سخنان کوتاه بیان می کردند. قرار گرفتن در شرایط دشوار برای عبادت، دیگر وجه اشتراک ابوسعید ابوالخیر و ابوالقاسم قشیری در مؤلفه های ریاضت است. وقتی ابوسعید از آویزان شدن از چاه و درخت در حین عبادت و نیز خواندن چهارصد رکعت نماز بر سر انگشتان پا سخن می گوید، قشیری از استاد بوعلی

دقاق یاد می کند که برای بیدار ماندن و عبادت، نمک در چشم خود می کرد. هر دو عارف به نقش چله نشینی در تربیت عرفانی نگاه مشترک دارند و آن را موجب تکامل معنوی سالک می دانند، اما در این مورد نیز چله نشینی ابتدا و میانه سلوک ابوسعید تفاوت هایی دارد. او در ابتدا از ریشه گیاهان تغذیه می کرد و خویش را بسیار ریاضت می فرمود اما در میانهٔ راه در چله نشینی با مرد مدعی ضمن تناول کردن غذاهای الوان، به سماع نیز می پرداخت. قشیری در ابتدا و انتهای رساله قشیریه نگاه یکسانی به چله نشینی داشته و آن را موجب جریان حکمت از قلب به زبان انسان می داند. هدف ریاضت در سلوک رام کردن نفس است، تا به این روش موانع و حجاب بین سالک و خداوند بزرگ برداشته شود و او به مرتبه ای که از سلوک خویش انتظار داشته، برسد. در تربیت عرفانی خطرناک ترین دشمن سالک هوای نفس است و ریاضت سالک را از مزاحمت های نفس در امان می دارد.

فهرست منابع

۱- **قرآن مجید**

۲- آدمیت، منوچهر (۱۳۸۷) **رباعیات ابوسعید ابوالخیر،** چاپ سوم ، تهران ،فرهنگ و هنر .

۳- افضلی،زینب (۱۳۹۳) « تشابه ریاضت و مجاهده در سخنان صوفیان تا قرن هفتم» **نشریه ادب فارسی دانشگاه تهران،** دوره چهار، شماره یک، صص۱۷۸-۱۶۵

۴- دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۷۳) **لغت‌نامه،** جلد ۸، چاپ اول، از دوره جدید، تهران، دانشگاه تهران.

۵- دهقان شیری، معصومه ؛کوپا ،فاطمه (۱۳۹۵)«بررسی تطبیقی کشف‌المحجوب و رساله قشیریه»، **فصل نامه مطالعات عرفانی،** شماره بیست و چهار،صص۸۴-۵۷

۶- راستگو، سیدمحمد (۱۳۹۰) **تجلی قرآن و حدیث در شعر فارسی،** چاپ هشتم، تهران، سمت .

۷- رضی، ابوالحسن محمد بن احمد حسین الموسوی (۱۳۸۰) **نهج‌البلاغه،** ترجمه علی‌اصغر فقیهی ،چاپ اول ،قم ،مشرقین.

۸- زارع پور، اسماعیل (۱۳۹۲) **هبوط آدم،** چاپ نهم، مشهد، آستان قدس رضوی

۹- زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۵۳) **ارزش میراث صوفیه،** چاپ اول، تهران امیرکبیر.

۱۰- سجادی، سید جعفر (۱۳۶۱) **فرهنگ علوم عقلی،** چاپ اول، تهران، حکمت و فلسفه

۱۱- سهروردی، شهاب الدین یحیی (۱۳۹۷) **مجموعه مصنفات شیخ اشراق،** جلد

سوم، تصحیح سید حسین نصر، تهران، بنیاد فلسفه ایران.

۱۲- شریف‌زاده، محمدرضا؛ عقیلی، عالیه (۱۳۹۸) «مطالعه مفهوم اخلاق در رساله‌ی قشیریه»، **همایش ملی پیشرفت‌های نوین در عرصه علم و فرا علم**.

۱۳- صفایی، علی؛ یحیایی، محمد؛ رشیدی، صفورا السادات (۱۳۹۲) «مقایسه شیوه تربیت مرید از نگاه ابوسعید ابوالخیر با تکیه‌بر اسرار التوحید»، **همایش گردهمایی انجمن ترویج زبان و ادب فارسی**، دوره هشت، دانشگاه گیلان.

۱۴- طوسی، نصیرالدین (۱۳۸۹) **اوصاف الاشراف**، بازنویسی سید محمدرضا غیاثی کرمانی، چاپ هفتم، قم، حضور

۱۵- عطار نیشابوری، فریدالدین (۱۳۷۳) **گزیده منطق‌الطیر**، شرح سیروس شمیسا، چاپ اول تهران، قطره.

۱۶- عمید زنجانی، عباسعلی (۱۳۶۶) **تصوف و عرفان**، چاپ اول، تهران ،امیر کبیر

۱۷- غزالی، ابوحامد محمد (۱۳۶۸) **احیاءعلوم الدین**، ترجمه مؤید الدین محمد خوارزمی، چاپ دوم، تهران، فرهنگ هنری.

۱۸- فراهیدی، خلیل بن احمد (۱۴۱۰ق) **العین**، جلد هفتم، چاپ دوم، قم، هجرت

۱۹- قاسم‌زاده، سیدعلی ؛ امری، نجمه؛ حاتمی، سعید (۱۳۹۲) «تحلیل رویکرد تعلیمی ابوسعید بر مبنای ارتباطات کلامی یاکوبسن» **فصل نامه ادبیات تعلیمی**، دوره پنج، شماره پانزده، صص۱۱۴-۸۷

۲۰- قشیری، ابوالقاسم (۱۳۹۱) **رساله قشیریه**، ترجمه ابوعلی حسن بن احمد عثمانی، چاپ یازدهم- تهران علمی فرهنگی.

۲۳- قشیری، ابوالقاسم (۱۳۹۷) **ترتیب السلوک**، تصحیح محمود افتخارزاده، چاپ دوم، تهران، جامی.

۲۴- کاظمی فر، معین ؛غلامحسین زاده ،غلامحسین (۱۳۹۵) «بررسی انتقادی رساله قشیریه» **نشریه آینه میراث**، دوره‌ی چهاردهم، شماره پنجاه و نه – صص:۳۰۸-۲۹۳

۲۵-کلینی، ابوجعفر محمدبن یعقوب (۱۴۰۷ق) **اصول الکافی**، تهران، دارالکتب الاسلامیه

۲۶- محمدبن‌منور (۱۳۶۶)، **اسرار التوحید فی مقامات شیخ ابوسعید**، تصحیح محمدرضا شفیعی کدکنی، چاپ اول، تهران، آگه

۲۷- محمودی، مریم ؛ بهرامی، خلیل؛ بهرامی محمد صادق (۱۳۸۹) «اسرار ریاضت در عرفان اسلامی» **فصل نامه عرفان اسلامی**، دوره هفت، شماره بیست و پنج ،صص ۲۳۳-۲۴۹

۲۸- مدرس تبریزی، محمدعلی (۱۳۶۹)، **ریحانه الادب فی تراجم المعروفین بالکنیه واللقب**، چاپ دوم، تهران، خیام

۲۹- منتظری، فاطمه و دیگران؛ (۱۳۹۷) «تحلیل گفتمان انتقادی وظایف مرید از دیدگاه قشیری براساس رویکرد فرکلاف» **فصل نامه ادب و عرفان**، شماره چهل و چهار، سال بیست و یک، صص ۱۴۹ - ۱۲۹

۳۰- واله داغستانی، علیقلی(۱۳۸۴) **ریاض الشعرا**، جلد اول، تصحیح محسن ناجی نصرآبادی، چاپ اول تهران، اساطیر.

۳۱- هجویری، ابوالحسن علی بن عثمان، (۱۳۸۴)**کشف‌المحجوب**، تصحیح محمود عابدی، چاپ دوم، تهران، سروش.

Scientific Quarterly of Persian Language and Literature
Islamic Azad University, Fasa Branch
Vol.14, No.1 (Ser.33), Spring 2023
ISSN: 2251-8457

To have a glance at Mortification components in Mystical behavior of Abou Saeed Abol-Kheir and Abol-Ghaseme Ghoshairi based on Asrar-al Towhid Fi Maghamat Sheikh Abou Saeed, Resale-ye Ghoshairiyeh and Tartib-al solouk

Keyhan Kohandel
Ph.D student in Persian language and literature, Fasa Branch, Islamic Azad University, Fasa, Iran
Samira Rostami, Ph.D
Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Gorgan Branch, Islamic Azad University, Fasa, Iran
Seyyed Mohsen Sajedi Rad, Ph.D
Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Gazvin Branch, Farhangian University, Fasa, Iran

Abstract

To Kill and restrain soul is the basis of Mystical behavior. Some people of Sufism believe that disobedient soul learns a lesson late, so with tolerance of different Mortifications calms down rebellios flames and Most of hu,an misfortunes during history come from disobedience of soul. Mortification controls soul and makes the heart refined. It's a fact which is undeniable in Sufism and Mysticism, and most of Sufism elders spend many years of Their lives in Mortification. Abou sayid Abek-kheir and Abol-ghaseme ghoshiri, who are the elders of ٥th century, are mystics have based Mortification as a basis of their Mystical training and ordered their followers to apply it This essay which has been done according to descriptive – analytical method aims to consider Mortification in Mystical training method of Abou Sayid Abel-kheir and Abol-ghaseme ghoshairi and searches view of these two great mystics. The findings of this study indicate that both adou sayid Abek-kheir and Abol-ghaseme Ghoshairi consider Mortification and its components as an important factor in their Mystical trainings to discioles and force their followers with different typed of Mortifications, so their view toward them are also close together. When Mohammd – ebne Monavvar talks about Abou sayids overwhelming Mortification, Abol-ghaseme Ghoshairi also reveals ehders Mortification and praises them.

Keywords: Mortification, Mystical training, Abou sayid Abel – kheir, Abol-ghaseme Ghoshairi

Scientific Quarterly of Persian Language and Literature
Islamic Azad University, Fasa Branch
Vol.14, No.1 (Ser.33), Spring 2023
ISSN: 2251-8457

Analyzing the processes in the ideological discourse of Najmuddin Zarkoub's Fotovvat-name (role-oriented view)

Davood Ghanbari
PhD student of Persian language and literature, Bonab branch, Islamic Azad University, Bonab, Iran
Narges Oskoui, Ph.D
Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Bonab Branch, Islamic Azad University, Bonab, Iran
Aziz Hojjaji Kohjouq, Ph.D
Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Bonab Branch, Islamic Azad University, Bonab, Iran

Abstract

"Fotovvat-name"s are very important in political, social, moral, mystical and literary researches on the topic of fotovvat and its history and its all-round effects on Islamic societies. In this research, process analysis has been used in order to analyze the text of Najmuddin Zarkoub's Fotovvat- Namah and discover the mechanisms between the author's mind and language and the socio-cultural context of the text, as well as the analysis of the intellectual components hidden in it. To conduct this research, a combined method (descriptive-statistical-comparative analysis) was used and these results were obtained: From the analysis of the types of processes in this text, we found that the frequency of mental processes (and its types) and the high frequency of relational processes and existential processes in this text indicate the predominance of explanatory and proof actions in the author's discourse, which explains goals such as legalizing the institution of Fotovvat, attributing the background of Fotovvat to the prophets, establishing ethical standards for the different positions and relationships of the people of Fotovvat, and the duties of each one. . The significant frequency of the mentioned processes causes the reduction of communicative and interactive discourse actions in the text and is a factor for strengthening the monophonic discourse meanings and the value/ideological aspects in the experimental structures (legislative, legitimizing, and affirmative and explanatory actions) of the text.

Keywords: Processes, Fotovvat-nameh, Najmuddin Zarkoub, Role-oriented linguistics, Discourse analysis

Scientific Quarterly of Persian Language and Literature
Islamic Azad University, Fasa Branch
Vol.14, No.1 (Ser.33), Spring 2023
ISSN: 2251-8457

The function of floating pronouns in Hafez's Poems (with regards to the theory of Abd al-Qahir al-Jurjani)

Maryam Fayazi
Ph.D Candidate in Persian language and literature, Science and Reserch Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran

Farhad Tahmasbi, Ph.D
Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Science and Reserch Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran

Babak Farzaneh, Ph.D
Professor, Department of Persian Language and Literature, Science and Reserch Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran

Abstract

Pronoun is one of the most floating elements and parts of the poetic texture. Although it has a substitutional function and is apparently one of the tiniest parts of speech, its linguistic capabilities are enormous and remarkable. By removing the names and substituting them with pronouns on the one hand, and making pronouns floating on the other, Hafiz enhances and encourages the dynamism of his poetry. In this survey, some of pronoun capabilities in the poems of Hafiz will be studied through descriptive-analytical method from the viewpoint of its mobility and floating quality. In the light of al-Jurjani's emphasis on the totality of the parts of speech and the importance of the placement of the word in coherent texture for the best meaning to be carried out, we will trace the linguistic capacities of floating pronouns and increasing changes they bring about in Hafiz poetry. It will be argued that the floating pronouns, in addition to different usual functions, allow for the expansion of meaning, several communications on vertical and horizontal axes, involvement of a large number of addressees and referents, and foregrounding of his poems language.

Keywords: Pronoun, al-Jurjani's Theory, Hafez Poetry, Floating Pronoun

Scientific Quarterly of Persian Language and Literature
Islamic Azad University, Fasa Branch
Vol.14, No.1 (Ser.33), Spring 2023
ISSN: 2251-8457

A Narratological Analysis and Study of the Semi-Absent Novel Based on the Theory of Gerard Genette

Atefeh Asali

Ph.D student in Persian language and literature, Ghaemshahr Branch, Islamic Azad University, Ghaemshahr, Iran

Hesam Ziaee, Ph.D

Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Ghaemshahr Branch, Islamic Azad University, Ghaemshahr, Iran

Hossein Parsaei, Ph.D

Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Ghaemshahr Branch, Islamic Azad University, Ghaemshahr, Iran

Abstract

Hossein Sanapour's semi-absent novel is one of the significant literal works that was written in the late 80s. In this work, Sanapour has attempted to make a narrative of several characters in the late sixties nearly most of these characters were somehow in keeping with the cultural, social and political atmosphere of Iran in the sixties and the cultural-social order rising 57 Revolution. In terms of the narrative methods and techniques, semi-absent novels are fallen within modern novels. Various ways of narrating and distancing from the linear time of the narrative in classic works, his polyphony of narrative form, using new ways of narrating stories and such factors have caused capacities of semi-absent novels to be significant narratologically. In this research, by focusing on narrative traits of this work, it will be attempted to reflecting on prevailing narrative techniques in the semi-absent novel by using narratological theory of Gerard Genette. In this research, it is assumed that Sanapour can could create a work through representing modern approaches to the narrative that correspond narratological standards of the modern age and these narrative traits can be explained by the theory of Gerard Genette.

Keywords: Hossein Sanapour, Semi-Absent, Theory, Narratology, Gerard Genette

Scientific Quarterly of Persian Language and Literature
Islamic Azad University, Fasa Branch
Vol.14, No.1 (Ser.33), Spring 2023
ISSN: 2251-8457

A look at obsolete professions in Bostan Saadi

Meysam Zarey
Ph.D Student in Persian Language and Literature, Gachsaran Branch, Islamic Azad University, Gachsaran, Iran

Masoud Pakdel, Ph.D
Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Ramhormoz Branch, Islamic Azad University, Ramhormoz, Iran

Abstract

Many of the old customs and traditions have become obsolete and faded or forgotten due to the change in lifestyle today. One of these cases is the old jobs that no one pays attention to nowadays due to the change of times and the advancement of technology. Professions that existed in the not-so-distant past and are now either gone or there is no trace of them. These jobs have been out of the cycle of work and activity for several years, and new and strange professions have spread in their place. Examining and describing the history of the past is the subject of many cultural studies. One of the accurate tools of understanding human civilization is culture; And since many elements of popular culture such as: customs, beliefs and beliefs, food and clothing, games, entertainment and other popular things are reflected in Persian literature, an effort has been made to examine a number of occupations and customs of Let's pay for its loss with the people of Saadi's time. Among the sources that depict some parts of the life of the people of the society and their conditions are Saadi's works, which have left a great and deep impact on Persian speakers. The results show that Saadi has widely used elements of folk culture in his speech in Bostan. The Sheikh's many references to people's lifestyles and occupations have provided a favorable environment for the inclusion of public culture in his works, which is actually a part of the identity of the Iranian nation. In this article, citing evidence from the works of Saadi and his contemporaries, some of the prosperous old jobs and professions are mentioned, which are obsolete today and have no place in the professions market.

Keywords: Bostan Saadi, tradition, folk culture, obsolete job

Scientific Quarterly of Persian Language and Literature
Islamic Azad University, Fasa Branch
Vol.14, No.1 (Ser.33), Spring 2023
ISSN: 2251-8457

Shurideh Through Poetry Narration- A study of linguistic and artistic structure in Shurideh Shirazi's poetry

Morteza Jafari, Ph.D
Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Shiraz Branch, Islamic Azad University, Shiraz, Iran

Abstract

Shurideh`s language is the product of her poetic, artistic, measured and fluid thought, which lies in various layers of meanings. Examining the linguistic and expressive qualities of Shurideh that make up his stylistic elements brings us closer to the coordinates of Shurideh style. In the field of Shurideh artistic creativity, the knowledge of what Shurideh conveys to the reader in the form of his poems, as well as the familiarity with the artistic tools or examples that he uses to convey this message or concept, lead to Shurideh's worldview and linguistics. He will. This can be discussed in terms of his intellectual and semantic genius, artistic genius and language creation in his poems. The combination of these three features in the structure of Shurideh poetry has caused the emergence of pure poems in combination with delicate and wise thoughts. In this research, an attempt has been made to deal with the artistic features of Shurideh poetry from this perspective.

Keywords: Shorideh Shirazi, intellectual and semantic genius, artistic genius, language creation

Scientific Quarterly of Persian Language and Literature
Islamic Azad University, Fasa Branch
Vol.14, No.1 (Ser.33), Spring 2023
ISSN: 2251-8457

Sociological analysis style of Hamid Mossadegh's poetry based on formative critique

Alirezae Tayogh
PhD student of Persian Language and Literature, Khoi Branch, Islamic Azad University, Khoi, Iran
Najibeh Honarvar, Ph.D
Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Khoi Branch, Islamic Azad University, Khoi, Iran
Falahat Falahatkhah, Ph.D
Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Khoi Branch, Islamic Azad University, Khoi, Iran

Abstract

Hamid Mossadegh is one of the most prominent poets of the contemporary period whose poems can be included in the form of committed literature. Using the language of poetry and with a correct understanding of social conditions and collective aspirations, he has tried to express the problems and issues of Iranian society in a simple, symbolic, epic and at the same time mythical language, especially in the pre-revolutionary period. Islamic Iran. This research has been written in a descriptive-analytical and library method with the aim of formative critique of Hamid Mossadegh's poems. This method of critique is Goldman's special method in the sociology of literature, also known as literary sociology. The basis of this method is first examined the poet's worldview; Then, the characteristics and stylistic elements of Mossadegh's poetry at three levels of language, thought and literature in parallel with the political, social, economic and cultural issues of the poet's society are examined and the relationship of each of them with what in that society as political, social and economic issues. And culturally visible. Explained, in some cases the issues have been clear and obvious, and only how they affect Mossadegh's poetry has been identified; . The result of this research shows that Mossadegh has paid much attention to the social and cultural issues of his society.

Keywords: Hamid Mossadegh, Goldman, Developmental Criticism, Sociology of Literature, Contemporary Poetry

Scientific Quarterly of Persian Language and Literature
Islamic Azad University, Fasa Branch
Vol.14, No.1 (Ser.33), Spring 2023
ISSN: 2251-8457

Analysis and investigation of the authenticity of mythological narratives related to Bahman in Bahman Nameh and their adaptation to the narrative of Ferdowsi's Shahnameh and other epic texts

Maryam Ayin

Ph.D Student in Persian Language and Literature, Jiroft Branch, Islamic Azad University, Jiroft, Iran

Hamid Tabasi, Ph.D

Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Jiroft Branch, Islamic Azad University, Jiroft, Iran

Nemat Esfahani Omran, Ph.D

Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Jiroft Branch, Islamic Azad University, Jiroft, Iran

Abstract

Bahman-Nameh by Iranshah Abi-al-Khair, in relation to the story of Bahman, is the son of Esfandiar. The poet composed his poem keeping in mind the works before him, such as Avesta and Pahlavi texts, as well as prominent epic books such as Ferdowsi's Shahnameh. In this research, with a descriptive-analytical method and a comparative approach, the authenticity of mythological narratives related to Bahmannameh and their compatibility with the narrative of Ferdowsi's Shahnameh and other epic texts have been investigated. The results of the research show that Iranshah was most influenced by the masterpiece of Farzane Tus in composing Bahmannameh and dealing with Bahman's life, in the construction of the story. However, in terms of the effectiveness of the narrative, the sources and sources of two different poets, and consequently, dealing with Bahman's life in Shahnameh and Bahmannameh have also become dissimilar. On the other hand, the similarities between Bahmannameh and Faramaraznameh regarding the narration of Bahman's personality are very interesting and similar to each other.

Keywords: Bahman, Bahmannameh, Iranshah bin Abi-al-Khair, narration, Shahnameh

Abstracts of Article in English

Index

Analysis and investigation of the authenticity of mythological narratives related to Bahman in Bahman Nameh and their adaptation to the narrative of Ferdowsi's Shahnameh and other epic texts 5
Maryam Ayin, Hamid Tabasi, Nemat Esfahani Omran

Sociological analysis style of Hamid Mossadegh's poetry based on formative critique 6
Alirezae Tayogh, Najibeh Honarvar, Falahat Falahatkhah

Shurideh Through Poetry Narration- A study of linguistic and artistic structure in Shurideh Shirazi's poetry 7
Morteza Jafari

A look at obsolete professions in Bostan Saadi 8
Meysam Zarey, Masoud Pakdel

A Narratological Analysis and Study of the Semi-Absent Novel Based on the Theory of Gerard Genette 9
Atefeh Asali, Hesam Ziaee, Hossein Parsaei

The function of floating pronouns in Hafez's Poems (with regards to the theory of Abd al-Qahir al-Jurjani) 10
Maryam Fayazi, Farhad Tahmasb, Babak Farzaneh

Analyzing the processes in the ideological discourse of Najmuddin Zarkoub's Fotovvat-name (role-oriented view) 11
Davood Ghanbari, Narges Oskoui, Aziz Hojjaji Kohjouq

A look at Mortification components in Mystical behavior of Abou Saeed Abol-Kheir and Abol-Ghaseme Ghoshairi based on Asrar-al Towhid Fi Maghamat Sheikh Abou Saeed, Resale-ye Ghoshairiyeh and Tartib-al solouk 12
Keyhan Kohandel, Samirai Rostami, Seyyed Mohsen Sajedi Rad

Scientific Quarterly **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". This journal has also been granted the privilege of being included among journals ranked as Scientific Information Database (SID).

The 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: Scientific Quarterly of Persian Language and Literature, Persian Language Department, Islamic Azad University, Fasa Branch, Fasa
Tel: 07153335225-7
Fax: 07153334300
Email Address: iau.fasa@yahoo.com
Website: adabiatmagazine.iaufasa.ac.ir

Scientific Quarterly of Persian Language and Literature
ISSN: 2251-8457

Islamic Azad University, Fasa Branch
Deputy of Research

Vol. 14, No. 1 (Ser. 33), Spring 2023

In the Name of God

Journal of
Persian Language and Literature
ISSN: 2251-8487

Islamic Azad University
Fasa Branch

• Analysis and investigation of the authenticity of mythological narratives related to Bahman in Bahman Nameh and their adaptation to the narrative of Ferdowsi's Shahnameh and other epic texts
Maryam Ayin, Hamid Tabasi, Nemat Esfahani Omran

• Sociological analysis style of Hamid Mossadegh's poetry based on formative critique
Alirezae Tayogh, Najibeh Honarvar, Falahat Falahatkhah

• Shurideh Through Poetry Narration- A study of linguistic and artistic structure in Shurideh Shirazi's poetry
Morteza Jafari

• A look at obsolete professions in Bostan Saadi
Meysam Zarey, Masoud Pakdel

• A Narratological Analysis and Study of the Semi-Absent Novel Based on the Theory of Gerard Genette
Atefeh Asali, Hesam Ziaee, Hossein Parsaei

• The function of floating pronouns in Hafez's Poems (with regards to the theory of Abd al-Qahir al-Jurjani)
Maryam Fayazi, Farhad Tahmasb, Babak Farzaneh

• Analyzing the processes in the ideological discourse of Najmuddin Zarkoub's Fotovvat-name (role-oriented view)
Davood Ghanbari, Narges Oskoui, Aziz Hojjaji Kohjouq

• A look at Mortigivation components in Mystical behavior of Abou sayid Abel-kheir and Abol-ghaseme Ghoshairi based on Asrsr-al Towhid Fi Maghamat sheikh Abou sayid, Resale-ye Ghoshairiyeh and Tartib-al solouk
Keyhan kohandel, Samirai Rostami, Seyyed Mohsen Sajedi Rad

Islamic Azad University, Fasa Branch
Deputy of Research

Vol. 14
No.1 (Ser.33)
Spring 2023