**به نام خداوند جان آفرین**
**حکیم سخن در زبان آفرین**

# دو فصل‌نامه‌ی زبان و ادبیات فارسی

دانشگاه آزاد اسلامی، واحد فسا
معاونت پژوهشی

سال نهم، شماره‌ی دوم (پیاپی ۱۹)
پاییز و زمستان ۱۳۹۷

واحد فسا

**دو فصل‌نامه‌ی زبان و ادبیات فارسی**
**صاحب امتیاز:** دانشگاه آزاد اسلامی، واحد فسا
**مدیر مسئول:** دکتر سعید قشقایی
**سردبیر:** دکتر محمدعلی آتش‌سودا
**مدیر داخلی:** دکتر محمدرضا اکرمی

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

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

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

نشانی: فسا - دانشگاه آزاد اسلامی، واحدفسا، دفتر مجله‌ی زبان و ادبیات فارسی
تلفن:۷- ۵۳۳۳۵۲۲۵-۰۷۱
نمابر: ۵۳۳۳۳۴۱۱-۰۷۱
پست الکترونیکی: fasamagazine@gmail.com
پایگاه اینترنتی: adabiatmagazine.iaufasa.ac.ir

# تاییدیه درجه علمی

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

دکتر عبدالله افشار
معاون پژوهش و فناوری دانشگاه آزاد اسلامی

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

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

## شرایط پذیرش مقاله

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

**الف) شرایط کلی و اولیه:**

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

# داوران این شماره:

دکتر محمدعلی آتش‌سودا- دکتر محمدرضا امینی- دکتر مرتضی جعفری- دکتر کاوس حسن‌لی- دکتر حسین خسروی- دکتر نجف جوکار- دکتر جواد دهقانیان- دکتر سمیرا رستمی- دکتر قاسم سالاری- دکتر اکبر صیادکوه- دکتر امین کریم‌نیا- دکتر مریم کهنسال- دکتر فرح نیازکار- دکتر جلیل نظری.

# فهرست

**وطن‌خواهی در شعر دوره‌ی مشروطه ..... ۱۱**
نعمت اصفهانی عمران

**تحلیل آرکه‌تایپی مصیبت‌نامه عطار ..... ۳۱**
آزاده اقرانی ارگی، پروین‌دخت مشهور

**بینامتنیّت مفاهیم تعلیمی قرآن و حدیث در اعلام و مضامین دینیِ اشعار اخوان ثالث و شاملو ..... ۴۵**
ابوالقاسم امیراحمدی، علی عشقی سردهی، الهام بادلو

**تطبیق داستان خسرو و شیرین فردوسی با موازین داستان‌نویسی جدید ..... ۷۱**
مسعود پاکدل

**پوچ انگاری در ادبیات داستانی ایران و عرب ..... ۸۹**
مریم محمدزاده

**عناصر فرهنگ عامیانه در شعر یدالله طارمی ..... ۱۰۵**
سید مهدی خیر اندیش، پروین محمدی‌زاده

**انگیزه روحی انوری در تقاضاییه سرایی ..... ۱۲۱**
سکینه مرادی

**تحلیل بلاغی رباعی «جامی است که...» همراه با نقدی بر مقاله‌ی «کوزه‌گر عقل‌آفرین» ۱۴۱**
هوشنگ مرادی، محمدمهدی ترابیخواه جهرمی

دو فصل‌نامه‌ی علمی-پژوهشی زبان و ادبیات
فارسی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد فسا
س۹، ش۲ (پیاپی۱۹)، پاییز و زمستان ۱۳۹۷

# وطن‌خواهی در شعر دوره‌ی مشروطه

**دکتر نعمت اصفهانی عمران**
استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد جیرفت، دانشگاه آزاد اسلامی، جیرفت، ایران

## چکیده

از شاخه‌های شعر متعهّد، شعر آن دسته از شاعرانی است که با عشق و ارادتی عمیق به توصیف «مام وطن» روی آورده‌اند و در شکوه و ارجمندی آن داد سخن داده‌اند. گفتنی است که مفهوم وطن در شعر مشروطه با آن مفهومی که در شعر کهن از آن اراده شده، متفاوت است. مفهوم وطن؛ در ادب کلاسیک اساساً یا در معنی زاد و بوم و سرزمینی به‌کار می‌رفت که شخص در آن پرورش یافته بود، و یا در معنای وسیع‌تر دینی آن در مورد مسلمانان، کل سرزمین‌های اسلام را در بر می‌گرفت.

اما مفهوم وطن در دوران جدید، به‌خصوص از دوران مشروطه به این طرف به‌معنای سرزمینی است که در آن مردمانش دارای مشترکات قومی، زبانی و فرهنگی باشند و با حمیّت و تعصب فراوان به این مشترکات عشق ورزند. این تعلق خاطر عمیق به آب و خاک، نژاد و زبان و فرهنگ اگر به دور از افراطی‌گری‌ها (اندیشه‌های شوونیستی) و تحقیر ملل دیگر باشد پسندیده، سزاوار تحسین، حتی شایان تقدیس است. استقبال از این موضوع در دوران مشروطه به‌ویژه از زمان حکومت پهلوی اول، آن هم بعد از شکل گیری فرهنگستان زبان فارسی در طیف گسترده‌ای مورد توجه شاعران متعهّد میهن پرست قرار می‌گیرد. ما در این مجال قصد آن داریم تا شعر برخی از ارکان شعر دوره مشروطه را که در بزرگداشت و ستایش وطن داد سخن داده‌اند، مورد نقد و بررسی قرار دهیم.

**واژگان کلیدی:** شعر مشروطه، وطن، وطن ایرانی، وطن اسلامی، وطن ایرانی اسلامی

---

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۷/۲/۱
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۷/۶/۶

Email: dr.esfahaniomran@gmail.com

## ۱- مقدمه

قبل از آن‌که به تحلیل شعر شاعران دوره‌ی مشروطه روی آوریم، شایسته است تا به اختصار به معرفی فضای کلی حاکم بر شعرهای وطنی این دوره بپردازیم. بدون هیچ تردیدی، وطن بزرگ‌ترین مایه‌ی الهام شاعران عصر مشروطیت است. اگر دواوین شاعران این دوره یا روزنامه‌های آن را ورق بزنیم، کمتر صفحه‌ای را می‌بینیم که در آن وطن و مفهوم جدید آن انعکاس پیدا نکرده باشد. تأثیر گذاری و شور انگیزی این سروده‌ها، دست مایه ای بوده است برای بر انگیختن احساسات ملی و ضد استعماری مردم در آن روزگاران، روزگارانی که کشور ایران به واسطه تهاجم بیگانگان و لشکرکشی‌های دولت‌های استعماری همچون روسیه و انگلیس و بی‌کفایتی و بی‌مبالاتی پادشاهان بلهوس و ستم پیشه و خیانت ورزی برخی خیانت‌کاران وطن فروش، تلخ‌ترین دوران خود را شاهد بوده است. لذا شاعران متعهّد میهن پرست در کنار سایر فعالان و مبارزان سیاسی، بیش از پیش در این مورد احساس مسؤولیت کرده، خود را مکلف دیدند تا در بزرگداشت وطن و جفاهایی که در حق آن روا داشته‌اند، داد سخن دهند. اگرچه غالب شاعران وطن پرست دوره‌ی مشروطیت، برداشت روشن و صریحی از واژه‌ی «وطن» در مفهوم جدید آن دارند. با این همه می‌توان جلوه‌های خاصی از این مفهوم را در شعر این دوره نشـان داد. یکی از این جلوه‌ها، وطن ایرانی در شکل اسلامی و حتی شیعی آن مورد نظر است که بیشتر می‌توان آن را در شعر شاعرانی همچون نسیم شمال و تا حدودی بهار دید. در جلوه‌ای دیگر بیشتر تحت تأثیر نگرش اروپاییان، وطن مجرد از رنگ اسلامی آن مطرح است. این برداشت بیشتر در شعر شاعـرانی هماننـد عشقـی و عارف قزوینـی قابل دریافـت است. در هر دو شـیوه، ما با اندیشه‌ی ناسیونالیسم ایرانی روبه رو هستیم؛ ناسیونالیسمی که باید در یک‌جا از آن به عنوان ناسیونالیسم دینی (در مفهوم شیعی و اسلامی) و در جایی دیگر با نام «ناسیونالیسم ایرانی» خالص (غیر اسلامی) یاد کرد.

در چشم اندازی دیگر، در بخشی از شعر مشروطه، جلوه‌ای دیگر از وطن؛ وطن اسلامی و وطن بزرگ مسلمانان رخ می‌نماید که این برداشت از وطن بیشتر بازتاب اندیشه‌های کسانی چون سید جمال اسد آبادی و شاعر پارسی زبان پاکستانی، علامه اقبال لاهوری است. با همه تنوعی که در برداشت شاعران این دوره درباره‌ی وطن وجود دارد؛ باز «ایران» چه در مفهوم باستانی و اسلامی و مفهوم تلفیقی و چه در معنای سیاسی جدید آن، موضوع بحث همه‌ی شاعران این دوره است، ماشاء الله آجودانی در همین ارتباط می‌گوید: «ایران خواهی و افتخار به گذشته‌ی ایران، به عنوان وطن تاریخی در سرتاسر شعر مشروطه به چشم می‌آید و عنـصر قالب، دو نوع اندیشـه‌ی وطن خواهـانه‌ی این دوره است: یکی،

اندیشه‌ای که رنگ صرف ایرانی دارد و دیگر اندیشه‌ای که با آمیزه‌ای از ایران و اسلام ترکیب شده و به یاری معنای جدید وطن به ترسیم ایران اسلامی می‌پردازد. میرزاده عشقی و عارف قزوینی از نمایندگان برجسته‌ی ناسیونالیسم از نـوع خالـص ایرانی است که در سروده‌های ایشان گاه با نوعی شوونیسم و تحقیر ملل دیگر همراه می‌شود. مفهوم وطن و حوزه‌های معنایی ناسیونالیسم در شعر عشقی بر اساس مفهوم ناسیونالیسم در معنای اروپایی آن قابل بررسی است. تصوری که او از وطن دارد، همانند عارف مبتنی بر وطن، مجرد از رنگ و بوی اسلامی است. از این جهت دیدگاه عشقی با دیدگاه شاعرانی چون ادیب، بهار و اشرف متفاوت است (آجودانی، ۱۳۸۲: ۲۲۸)

## ۲- بحث و بررسی

### ۲-۱- میرزاده عشقی (۱۲۷۲-۱۳۰۳ش):

از شاعران ستیزگری که در ادبیات دوره‌ی مشـروطه به شدّت به سرزمین خود عشق می‌ورزید و در عظمت و بزرگداشت آن اشعار پرشوری سرود، میرزاده‌ی عشقی بود. عشقی با روحیه‌ای باستان گرایانه و در عین حال متعصبانه، که گاه رنگ و بوی شوونیسمی به خود می‌گرفت، پیوسته از مجد و عظمت تاریخ عهد باستان سخن می‌گفت و در ستایش سرزمین اجدادی و نام آوران آن، زیباترین توصیفات را با شور و حرارتی کم نظیر به تصویر در آورده است. البته وطنی که عشقی از آن سخن می‌گوید با آن وطنی که شاعرانی همانند نسیم شمال از ان سخن می‌گفتند، متفاوت است. دکتر شفیعی کدکنی در همین ارتباط می‌گوید: «... سید اشرف الدین از وطنی سخن می‌راند که خصوصیات کاملاً اسلامی و شیعی دارد، در حالی که عشقی وقتی از وطن سخن می‌گوید، در جستجوی ایران در ناب‌ترین معنی آن است و همانند همه‌ی ترقی خواهان رمانتیک، آن را در روزگار ساسانیان و پیش از غلبه‌ی اعراب می‌جوید... » (شفیعی کدکنی ۱۳۸۰،۴۱) با تأمل و تصفّح گذرا در دیوان عشقی می‌توان گفت که تقریباً در تمامی سروده‌های عشقی، مضامین میهن پرستی، افتخار به مفاخر ملی و بزرگداشت آنها، همراه با دلسوزی به حال تیره روزان و انتقادهای تند و قهر آلود از کسانی که پیوسته به آب و خاک او جفا نمودند، دیده می‌شود. او در قطعه شعری که درباره‌ی طاق کسری سروده است، می‌گوید:

این بود گهواره‌ی ساسانیان — بنـگه تاریـــــخی ایرانیـــان
قدرت و علمش چنان آباد کرد — سستی و جهلش چنین بر بـاد کرد
ای مداین از تو ای قصر خـراب — باید ایرانی ز خجلت گردد آب

(کلیات مصور، ص ۳۳۱)

همان‌گونه که ملاحظه می‌شود، شاعر «طاق کسری» را گهواره‌ی تمدن عظیم ساسانی و بنگاه تاریخی ایرانیان می‌خواند و می‌گوید: آن‌چه که موجب آبادانی و اعتلای سرزمین ایران شده، همانا علم و آگاهی و قدرت و صلابت ایرانیان است و آن‌چه که زمینه ساز ویرانی و تباهی شکوه و جلال تمدن آنان گردید، جهالت و رخوت و سستی شان بوده است. عشقی در ادامه جهت تهییج و تشویق مردمان سرزمینش برای زنده کردن دگر باره‌ی مجد و عظمت گذشته‌ی ایران، با زبانی البته سرزنش گرانه، آنان را به احیای مجدد آن روزگاران فرا می‌خواند:

گر کنم درد دل از تربت هخامنشی — از لحد بر سر آن سلسله خون می‌ریزد
شوکت، آبرو و عزت ایـران قدیم — نکبت و ذلـت ایـران کنـون مـی‌ریـزد
تخت‌جمشیدزبی‌حسی‌مابرسرجم — خشت‌باسرزنش‌ازسقف‌وستون‌می‌ریزد

(کلیات مصور،۲۷۶)

از این شعر همانند بسیاری از اشعار دیگر عشقی چنین استنباط می‌شود که شاعر با گفتن این ابیات، تلویحاً درصدد برگرداندن ایرانیان میهن پرست به دوران پر شکوه گذشته شان و مقایسه آن روزگاران با اوضاع نابسامان و عقب مانده‌ی معاصر است، بدان امید که با یاد آوری آن دوران، روزگاران طلایی تمدن باستانی یک بار دیگر زنده شده و جامعه‌ی مصیبت زده و رو به انحطاط ایرانی بتواند خود را از این اوضاع نکبت بار رهایی دهد. او در این یادکردهای ستایش آمیز، تعلق خاطر عمیقش را به دین باستانی ایرانیان "آئین بهی" و پیام آوربزرگ آن زرتشت پیامبر نشان می‌دهد و به هر بهانه‌ای سعی دارد تا از مقام و منزلت والا و اندیشه‌های روشنفکرانه‌ی او به نیکی سخن بگوید. چنان‌چه در قطعه شعر ذیل با یاد کردن از روان «شت زرتشت» از زبان او می‌گوید:

من سخن آرای دستور مهابادم به خلق — آنچه باید داد پند رهبری دادم به خلق
کارنیک‌وگفت‌نیکوی‌ودل‌پاک‌این‌نداد — گوش ایـرانی به بدبختی امروز او فتاد

(کلیات مصور، ص،۳۳۹)

بی‌تردید معـروف‌ترین اثر شعـری عشقی در ستایـش از وطـن و دوران پر شکوه گذشته‌ی این سرزمین، که در تاریخ معاصر ایران و ذهن مردمان وطن‌پرست آن برای همیشه خواهد ماند، اپرای «رستاخیز شهریاران ایران» است. عشقی این شعر را به هنگام مهاجرت از کرمانشاه به استانبول در سال۱۳۳۴(هـ.ق) تحت تأثیر دیدن خرابه‌های مدائن و طاق کسری، سروده است.

این نمایش‌نامه تصویری است خیالی، منظوم و آهنگین از دوران عظمت ایران باستان.

تنها شخص حقیقی در این نمایشنامه خود شاعر (عشقی) است. اپرای «رستاخیز شهریاران ایران» در حقیقت دانه‌های اشکی است که شاعر آن را در عزای آثار به‌جای مانده از عهد باستان و در تأسف از دست دادن دوران طلایی و شکوه‌مند روزگاران کهن می‌افشاند. در این اپرا شاهان بزرگ ایرانی از کوروش، داریوش تا انوشیروان، درخرابه‌های مدائن حاضر شده و بر ویرانی و وضع فلاکت بار ایران و از دست رفتن آن همه شوکت و عظمت می‌گریند. آنها همگی از قبرشان بیرون آمده و با دیدن ویرانی کاخ‌ها و ایران محنت زده، با حالتی بهت آمیز بر آن مملکت آباد و سپاهیان قوی و عمران و آبادی گذشته‌ی آن حسرت می‌خورند و برای مصیبت‌های نازل شده بر آن، نالان و گریان هستند:

همه در غم و افسوس — مصیبت زده سیروس
داریوش بر سرزنان است — در عزا انوشیروان است
این خرابه قبرستان نه ایران ماست — این خرابه‌ایران‌نیست‌پس‌ایران‌کجاست

در ادامه عشقی از زبان شیرین معشوقه خسرو اول خطاب به ایران می‌گوید:

کو خسروان عالم‌گیرت — کو چون بوذرجمهر وزیرت
قیصر بود کمترین اسیرت — ای حجله و ای بستر من

ایران ای خاک عالمی بر سر من

ای ویرانه‌نشین ایرانی — یاد از عهد گیتی ستانی
آن یک زمان هم یک زمانی — چه شد خسرو همسر من

شاعر بعد از آن، ملت ایران را مخاطب قرار می‌دهد و آنها را سرزنش کرده که چرا از آن همه شکوه و عظمت نگهبانی و پاسداری نکردند.

با چه رویی دگر زنده‌اید — از روی من نی شرمنده‌اید
زیر پای خصم افکنده‌اید — استخوان‌های پیکر من
ای کاش این همه سلاطین — به زرتشت منزه آیین
درودی به آیین پیشین — فرستد و بر رهبر من

ایران ای خاک عالمی بر سر من

(کلیات مصور، ص ۳۳۷)

تأثیرت اشعار وطنی عشقی با جلوه‌های باستانی آن به‌ویژه «اپرای رستاخیز شهر یاران» در برانگیختن غرور ملی ایرانیان و از جمله پارسیان هند و زرتشتی‌های خارج از کشور چنان بود که از طرف پارسیان و زرتشتیان هند، جهت ارج نهادن به تلاش‌های عشقی دو عدد گلدان نقره به‌عنوان هدیه طی تشریفات خاص در آتشکده زرتشتان به او تقدیم شد.

همان‌گونه که پیش از این در مقدمه‌ی این جُستار اشاره شد، میرزاده‌ی عشقی در توصیف وطن و بزرگداشت آن، گاه موضعی شوونیسمی دارد و آشکارا یا به تلویح برخی از اقوام به‌ویژه قوم عرب را مورد تحقیر قرار می‌دهد.

از سروده‌های معرفی که در عصر رضاخانی با چنین اندیشه‌هایی منتشر گردید و شاعر در آن در مخالفت با قوم عرب با آرزو کردن دین زرتشت تلویحاً مخالفت خود را با دین آنان (دین اسلام) اعلام می‌نماید، شعر معروف «کفن سیاه» است:

آنچه من دیدم در این قصر خراب — بُد به بیداری خدایا یا به خواب؟

پادشاهان را همه اندوهگین — دیدم اندر ماتم ایران زمین

ننگ خود دانندمان اجدادمان — ای خدا دیگر برس بر دادمان

وعده‌ی زرتشت را تقدیر کن — دیدعشقی خواب و تو تعبیر کن

(دیوان، ص۷۵)

عشقی در بندی دیگر از همین منظومه در پناه تفکرات شوونیستی خود، این‌بار مستقیماً به قوم عرب می‌تازد و آنان را چنین به سخره می‌گیرد:

جای پای عرب برهنه پایی دیدم — نسبت تاج شه و پای عرب سنجیدم

آن‌چه بایست بفهمم ز جهان فهمیدم — بعداز آن هر چه که دیدم ز فلک خندیدم

(دیوان، ص۷۷)

### ۲-۲ - عارف قزوینی (۱۲۶۰- ۱۳۱۲ ش):

عارف قزوینی، مطرح‌ترین شاعر تصنیف ساز دوره‌ی مشروطه، که درد وطن یکی از دغدغه‌های بزرگ او در زندگی‌اش بود، با دردمندی و اندوهی گران‌بار از جفاهایی که در طول تاریخ بر وطن او روا داشته‌اند، ناله‌ها سر داد و سروده‌های سوزناکی بر جای گذاشت. عارف را در شعر و تاریخ معاصر ایران به عنوان «شاعر ملی و بلبل بوستان وطن» لقب داده‌اند (دیوان عارف، ص۵۱۰)؛ از آن جهت که او بیشتر عمر خود را در راه خدمت به وطن

و پاسداشت آن صرف نموده است و البته در این راه همانند بسیاری از وطن‌پرستان، جفاها و آواره‌گی‌های فراوانی را به جان خریدار شده و تا آخرین لحظات زندگی پیوسته از وطن و مقام والای آن سخن گفته است.

و حتی از اینکه اوقات محدودی از زندگی‌اش را به مقوله‌ی وطن خواهی و ستایش از آن نپرداخته، دریغ می‌خورد و خود را از این بابت سرزنش می‌نماید «از وقتی‌که شروع به گفتن اشعار و سروده‌های وطنی کردم چندان دلتنگ نبودم از، از بین رفتن آنها، بلکه دلتنگ از این شدم که چرا غیر اشعار وطنی و سروده‌های ملی چیز دیگر ساخته‌ام.» (همان، ص ۸۰).

در میان شعرهای وطنی عارف، تصنیفات او از اعتبار و جایگاه ویژه‌ای برخوردار است. به‌طوری که اگر بگوییـم که او بیش از نیمی از شهرت و اعتبار خود را مدیون همین تصنیف‌های وطنی است، اغراق نکرده‌ایم. عارف این شعرها را به مدد صدای سوزناک و تأثیر گذارش همراه با سازی که خود می‌نواخت در اجتماعات مختلف اجرا می‌کرد و با این روش سعی داشت تا عرق فرو خفته‌ی مردم سرزمینش را که طی قرن‌های متمادی به دلایل متعددی کم‌رنگ یا فراموش شده بود، بیدار سازد. استاد فقید دکتر غلامحسین یوسفی در همین ارتباط می‌گوید: «بی گمان شهرت و حیثیت ملی عارف بر اثر تصنیف‌های وطنی اوست که در مواقعی حسّاس سروده و از این طریق با ملت خویش هم‌دلی و هم‌دردی کرده است. بسیاری از این ترانه‌ها (تصنیف‌ها) به واسطه‌ی موقعیت خاص سرودن آنها و نیز نفوذ و گسترشی که یافته بود، در آن روزگار زبان‌زد مردم شده و پس از آن هم در خاطره‌ها مانده است، از آن جمله به‌خصوص سه ترانه‌ی اوست: یکی از آن ترانه‌ها، ترانه‌ای است که عارف آن را در انقلاب مشروطیت به یاد نخستین قربانی‌های آزادی سروده؛ هنگامی که خاک وطن از خون جوانانی که در برابر دولت استبدادی جنگیده و از پای در آمده بودند، رنگین شده بود و عارف می‌خواند:

از خون جوانان وطن لاله دمیده  و ز ماتم سرو قدشان سرو خمیده

دیگر تصنیفی است مربوط به سال ۱۳۲۹ هـ .ق. و اولتیماتوم دولت تزاری روس به دولت و مجلس مبنی بر اخراج فوری «مورگان شوستر» آمریکایی مستشار دولت و خزانه‌دار کل و مداخله‌ی علنی روس‌ها در امور داخلی ایران و واکنش عظیم ملت. عارف در دستگاه دشتی ترانه‌ی معروف خود را ساخت: «ننگ آن خانه که مهمان ز سر خوان برود.» و نیز تصنیف دیگر او: «گریه کن که گر سیل خون گری ثمر ندارد» در دشتی به مناسبت کشته شدن کلنل محمد تقی خال پسیان، که عارف از هواخواهان بسیارصمیمی او بود. (یوسفی،

۱۳۷۳: ۳۹۸) البته عارف خود نیز به ارزش تصنیف‌هایش پی برده، می‌گوید: «وقتی تصتیف وطنی ساختـم که ایرانی از ده هزار نفر یک نفرش نمی‌دانست، وطن یعنی چه. تنها تصور می‌کردند، وطن شهر یا دهی است که انسان در آنجا زاده شده باشد.» (دیوان عارف، ص ۲۳۱)

در اینجا شایسته می‌دانیم تا یکی از مشهورترین تصنیف‌های عارف را که در هنر شعر و موسیقی ایران هیچ‌گاه فراموش نخواهد شد و همواره در یاد ایرانیان عاشق وطن خواهد بود و پیوسته زمزمه‌اش خواهند نمود. یعنی، همان تصنیف سوزناک «از خون جوانان وطن لاله دمیده» که پیش از این نیز بدان اشاره شد، را به عنوان نمونه همراه با شرحی که مرحوم دکتر یوسفی بر آن مرقوم داشته‌اند، بیاوریم:

تصنیف در دستگاه دشتی
هنـگام مـی و فصـل گـل و گشـت
در باد بهاری تهی از زاغ و زغن شـد
از ابر کرم خطّه ری رشک ختن شد
دلتنگ چو من مرغ قفس بهر وطن شد
چه کج رفتاری ای چرخ،

***

چه بد کرداری ای چرخ،
سر کین داری ای چرخ، نه دین داری،
نه آیین داری ای چرخ،
از خون جوانان وطن لاله دمیده
از ماتم سرو قدشان، سرو خمیده
در سایه‌ی گل، بلبل از این غصه خزیده
گل نیز چو من در غمشان جامه دریده
چه کج رفتاری، ای چرخ

***

خوابند وکیلان و خرابند وزیران
بردند به سرقت همه سیم و زر ایران
ما را نگذارند به یک خانه‌ی ویران
یا رب بستان داد فقیران ز امیران
چه کج رفتاری ای چرخ

***

از اشک همه روی زمین زیر و زبر کن
مشتی گرت از خاک وطن هست بسر کن
غیرت کن و اندیشه‌ی ایام کهن کن
اندر جلوی تیر عدو سینه سپر کن
چه کج رفتاری، ای چرخ

***

از دست عدو ناله من از سر درد است
اندیشه هر آن کس کند از مرگ نه مرد ست
جان بازی عشّاق نه چون بازی نردست
مردی اگرت هست کنون وقت نبرداست
چه کج رفتاری ای چرخ

ترانه‌ی مذکور که، یکی از معروف‌ترین ترانه‌های عارف است، یاد کرد دردمندانه‌ای است از جوانان شهـید راه آزادی. خود او در مقدمه‌ی این ترانه نوشته است: «این تصـنیف در دوره‌ی دوم مجلس شورای ملی در تهران ساخته شده است. به‌واسطه عشقی که «حیدر خان عمواوغلی» بدان داشت، میل دارم این تصنیف به یادگار آن مرحوم طبع گردد.» (دیوان، ص۳۸۷) این ترانه در آن ایام شهرت بسیار یافت و همه جا بر سر زبان‌ها بود، هنوز هم هر وقت از جوانان وطن خواه و جان باز و فداکار در تاریخ ایران یاد می‌شود، مصراع معروف این ترانه را نقل می‌کنند: «از خون جوانان وطن لاله دمیده». « بند اول ترانه به نسیب و نشیب [قصاید] می‌ماند. شادی از فتح ملیّون است در غلبه بر استبداد و دست یافتن بر پایتخت. این سروده‌ی ملی در لباس وصف طبیعت و تعزّل نموده شده است. اما در عین شادی و امید، غم از دست دادن جوانان و شهیدان، جان شاعر را رها نمی‌کند و تکرار ترجیع «چه کج رفتاری ای چرخ» یادآور این زمینه‌ی ذهنی است و این که پیروز شدن حق بر باطل که غالباً زورمند و چیره است چه دشوار حاصل می‌شود.

سرآغاز بند دوم، جان کلام است: «خون جوانان وطن» در تصویری زیبا و خون رنگ و سرایت این غم به همه‌ی اجزای طبیعت: سرو و گل و بلبل، سپس (بند۳) انتقاد بر ارکان حکومتی است و مقصران و تجاوزگران به حقوق مردم و مظاهر فساد و داد از خداوند دادگر خواستن.

زمینه‌ی ذهنی شاعر و پریشانی وطن و ملّت بند چهارم را که زاری بر احوال وطن است غم انگیز کرده است و دعوت به تلاش و حرکت و مردانگی و به استقبال خطر رفتن و در

برابر تیر دشمنان سینه سپر کردن.

پایان تصنیف (ترانه) نیز با الهام از درد ملت و وطن الهام بخش شهامت و دلیری است. درس جان بازی است و نبرد کوشش و جنبش به پیروی از جوانانی که مردانه و عاشقانه جان باخته‌اند تا هموطنان‌شان آزاد و سربلند بسر برند». (یوسفی، ۱۳۷۳: ۴۰۲) استاد یوسفی درادامه می‌افزایند «ترانه عارف بی‌همراهی موسیقی و آواز نیز دل‌انگیز است، چه برسد به آن‌که با نوای ساز و تأثیر آواز هم همگام باشد. زبان او نیز شسته و رفته و زلال و ساده و روان است، متناسب و شایسته‌ی هم‌زبانی و هم‌دلی با عموم مردم و موضوعاتی که مربوط به وطنش است.» (همان، ص ۴۰۲)

اینک سال هاست که حنجره داوودی عارف این وطن پرست بزرگ شعر معاصر خاموش شده و آن قریحه روشن و ترانه‌ساز از آفرینش باز مانده است، امّا هنوز ملت ایران نوای گرم او را به گوش جان می‌شنود که صلای عشق به وطن است و ملّت و آزادی.

عارف نیز هم‌چون عشقی زیر تأثیر تعصبات میهن پرستانه و قومیّت گرایی افراطی (اندیشه‌های شوونیستی) آن سال‌ها به شدّت نژاد عرب و ترک را مورد سرزنش قرار می‌دهد. چنان‌که در بیتی در مخالفت با زبان ترک می‌آورد:

بکن ترک زبان ترک، کز تاریخ خونینش  من از خون لاله گون، کوه ارس، دشت مغان دارم
(دیوان، ص۴۲۵)

عارف در بیتی دیگر با موضعی بسیار شدیدتر در مذمت زبان ترکی می‌گوید:

زبان ترک از برای از قفا کشیدن است  صلاح، پای این زبان ز مملکت بریدن است

او معتقد است از زمانی که پای عرب به این سرزمین باز شد، دیگر خبری از کشور ساسان و خرمی‌های آن به گوش کسی نرسیده است:

تا که شد پای عرب باز در ایران، زان روز  خبر خرّمی از کشور ساسان نرسید

یکی از پژوهندگان تاریخ معاصر در همین ارتباط (قومیّت گرایی افراطی عارف و دیگر شخصیت‌های ادبی، سیاسی این دوره) می‌گوید: «این اندیشه‌های عارف و شاعران و نویسندگان دیگر این دوره مقدمه‌ای بود برای اندیشه‌های شوونیستی دوره‌ی رضا شاه و اقداماتی که در جهت یکسان سازی و نژادی قومیّت‌ها در ایران صورت گرفت.» (بیگدلو، ۱۳۸۰: ۱۶۱)

**۲-۳- سید اشرف الدین حسینی (۱۲۴۷-۱۳۱۳ هـ ش):**

شکی نیست که تلقّی شاعران مشروطه از وطن، تلقّی یکسانی نبوده، هر یک بنا بر

دیدگاه و جهان بینی خاص خودشان به آن نظر داشته‌اند و نسیم شمال نیز از این قاعده مستثنی نیست. وطنی که مورد نظر نسیم شمال است، وطنی نیست که در مفهوم محدود آن، زادگاه و محل اقامت او به‌کار رفته باشد. بلکه مفهومی است گسترده که حدود آن تمام سرحدات ایران را با تمام مشترکات قومی و فرهنگی‌اش در برمی‌گیرد. وطنی که در داخل آن اقـوام گوناگـون با گویـش‌ها و آداب و رسـوم متفـاوت و وجوه مشترک بسـیار زندگی می‌کنند و خود را ملزم می‌بینند تا در راه شکل گیری ایرانی آباد و مستقل،که در آن مناسبات اجتماعی بر پایه عدالت و آزادی استوار شد باشد، بکوشند. تاریخ این وطن برخلاف تلقی برخی باستان گرایان شوونیست همچون عارف قزوینی و میرزاده‌ی عشقی، همانند تمام مناطق جغرافیایی این سرزمین به هم پیوسته و تفکیک ناپذیر است.

در نگاه نسیم شمال زیر نفوذ نوعی ناسیونالیسم مذهبی و ملی، تاریخ ایران باستان و تاریخ دوره‌ی اسلامی در امتداد هم و مکمل یکـدیگرند و نه گسیخته و رویاروی هم. او این وطن را به تعبیر استاد شفیعی کدکنی، در شکل موجود اسلامی و حتی شیعی آن نظر دارد. نه مجرد از رنگ اسلامی آن (شفیعی کدکنی، تلقی قدما از وطن، الفبا، ش۲) ازاین رو سرنوشت ایران و اسلام و دین و ملت را از هم جدا نمی‌داند و با چنین تلقی از وطن است که می‌کوشد غیرت و حمیت دینی و ملی را هم‌زمان برانگیزد. «در این راه هم از عناصر و اسطوره‌های قومی و ملی بهره می‌جوید و هم از معتقدات دینی. هم ایرانیان را به خیزش و تجدید عظمت‌های پیشین فرا می‌خواند و هم اسلامیان را مورد خطاب قرار می‌دهد. و شکوه گذشته‌ی آن را خاطر نشان می‌کند، بارها از ایران به عنوان کشور فریدون، جمشید و.... نام برد و در همان حال از محمد (ص) و علی (ع) سخن می‌گوید و امام زمان را به فریاد می‌طلبد، بی آن که کمترین ناسازگاری میان آنها احساس کند، ایرانیان همان اسلامیان هستند و اسلامیـان همان ایرانـیان، ایـران هم دارای صبغه‌ی دینـی اسـت و هم واجد صبغه‌ی قومی» (صدری‌نیا، ناسیونالیسم اسلام‌گرا، ۱۳۸۴ ۳۰۵) ابیات زیر که از شعر «بی‌کس وطن» او برگزیده شده به همراه نمونه‌های دیگر از دیوان او بیانگر همین طرز تلقی است:

ای دخمه‌ی فریدون! تاج کـیان چه شد

دریای نور و تخت جواهر نشان چه شد — کشمیر و بلخ و کابل و هندوستان چه شد

ای تـخت و بخت داده بـه بـاد فنا وطن — بی کس وطن، غریب وطن، بی‌نوا وطن

بی‌کس وطن، غریب وطن، بی‌نوا وطن

آن قدرت و شجاعت و جوش و خروش کو　　شیـران جنگجوی پلنگینه پـوش کو
جمشید و کیقباد چه شد، داریوش کو　　ای جان ناز و نعمت و عز و علا وطن

بی‌کس وطن، غریب وطن، بی‌نوا وطن

اسلام رفت، غیرت اسلامیان چه شد　　نـامـوس رفت همّت ایـرنیان چـه شـد
دست بلند نادر گیتی ستان چـه شد　　ای تیـره بخت دست ز پیـکر جـدا وطـن

بی‌کس وطن، غریب وطن، بی‌نوا وطن
(کلیات نسیم شمال،ص ۳۲۱)

او در برابر تهاجم بیگانگان هم دغدغه‌ی حراست از آب و خاک سرزمینش را دارد و هم صیانت از دین و اعتقادات؛ در حقیقت او حفظ ایران را مساوی با حفظ اسلام می‌داند، به همین دلیل در قطعه شعری می‌گوید:

اجنبی شد حمله ور بر مذهب و آئین ما　　ای دریغا می رود هم مملکت و هم دین ما
می‌کند مام وطن هر ساعتی نفرین ما　　ای دریغـا می‌رود هـم مملکت هـم دین ما
(کلیات نسیم شمال،ص ۱۶۷)

او در جایی دیگر در همین ارتباط می‌آورد :

کتاب و قبله و دین خدا یکی است یکی　　برادران، وطن و دین ما یکی است یکی
(کلیات نسیم شمال، ص۳۳۸)

از معروف‌ترین سروده های نسیم شمال که در آن وطن پرستی و دین خواهی شاعر توامان با هم همراه است، شعر رثاگونه ای است در قالب مستزاد با عنوان «ای وای وطن وای». از بیت بیت این قطعه شعر ایران دوستی و دین خواهی شاعر با شور و حرارت فراوانی موج می‌زند و به لحاظ دارا بودن عناصر و مظاهر ایرانی اسلامی یکی از کامل‌ترین و تأثیر گذارترین شعرهای او محسوب می‌شود.

به قول یکی از نویسندگان معاصر«این شعر همه معیارهای تفاوت و تمایز شعر نسیم شمال را با دیگر شاعران مشروطه در وطن خواهی و دین‌خواهی، یک‌جا در خود دارد» (جوکار، ایران و عناصر ایرانی در شعر سید اشرف، همان، ص۳۸۴)

گردیـده وطـن غرقـه انـدوه و محن وای ای وای وطن وای
خیزید و روید از پی تابـوت و کفـن وای ای وای وطن وای
افسـوس کـه اسلام شـده از همه جـانب پـامـال اجـانـب
مشروطـه ایـران شـده تـاریخ زمن وای ای وای وطن وای
تنها نه همین گشت وطن ضایـع و بـدنام گمنام شده اسلام
پژمرده شد این باغ و گل و سروسمن وای ای وای وطن وای

(کلیات نسیم شمال، ص۱۱۹)

نسیم شمال در این شعر وطنی، در کنار وطن خواهی ایرانی- اسلامی که مهم‌ترین دغدغه او در این شعر است، از آسیب شناسی سیاسی، اجتماعی جامعه‌ی معاصرش نیز غافل نمانده است. بدین معنا که در نگاه انتقادی او وزرای خیانت پیشه‌ای که در لباس قطاع الطریق‌های روزگار ظاهر گشته‌اند و علمای نادانی که در لای و لجن جهالت‌شان گرفتار آمده‌اند، به شدت مورد سرزنش و انتقاد شاعر قرار گرفته‌اند. نسیم شمال در پایان این مرثیه وطنی، مصیبت بیدادگری اربابان ستمگر را در کنار مصیبت ستمی که بر سیدالشهدا رسیده است قرار می‌دهد و اعلام می‌دارد که سرنوشت او جز این نخواهد بود که پیوسته غم جور و جفایی که در طول تاریخ بر وطن او روا داشته‌اند، بخورد و با غم و اندوه فراوان همچون عزاداران امام حسین، ندای وامصیبتا سردهد. از زبان خود شاعر بشنویم:

بعضی وزرا مسلک شـان راهـزنی شد سـرّی علنی شـد
گشته علما غرقه در ایـن لای و لجن وای ای وای وطن وای
اشـرف بـه جز از لانـه غـم هیچ نبوید هـر لحظه بگویـد
ای وای وطن، وایِ وطن وای وطن وای ای وای وطن وای

(کلیات، ص ۱۲۰)

**۲-۴- ملک الشعرا بهار (۱۲۶۶- ۱۳۳۰ ش):**

از میان شاعران عصر مشروطه که به مقوله وطن و ستایش از آن تعلق خاطر فراوانی نشان داده است؛ سیاستمدار، ادیب و شاعر نامور معاصر مرحوم ملک الشعرا بهار می‌باشد. اگر در دیوان تقریباً پرحجم این شاعر بزرگ و دیگر آثار قلمی او تورقی نماییم، می‌توانیم به علاقه‌ی شدید او به وطن پی ببریم. به جرأت می‌توان گفت که یکی از پربسامدترین موضوعات در آثار بهار بحث وطن خواهی و بزرگداشت آن می‌باشد. همان موضوع محوری

و شاخصی که دکتر شفیعی کدکنی از آن به عنوان یکی از صداهای اصلی شعر دوره‌ی مشروطه یاد می‌کند و می‌گوید: «صدای اصلی مشروطیت بیشتر یا میهن پرستی است یا انتقاد اجتماعی و این صدا در شعر بهار و ایرج دیده می‌شود. بهار از نظر میهن پرستی و ایرج به لحاظ انتقادهای اجتماعی.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۰: ۳۴) ایشان در ادامه در ارتباط با همین موضوع می‌افزاید:

«اگر دو نهنگ بزرگ از شطّ شعر بهار بخواهیم صید کنیم، یکی مساله وطن، است و دیگری آزادی. بهترین ستایش‌ها از آزادی در آثار بهار وجود دارد و زیباترین ستایش‌ها از مفهوم وطن باز هم در دیوان او به چشم می‌خورد. بهار به سبب آگاهی نسبتاً وسیعی که از گذشته ایران داشت به علت همان شیفتگی عاطفی‌ای که نسبت به گذشته ایران در او بود. بهترین مدیحه سرای وطن، در بافت بورژوازی آن است. وطن پرستی در حد اعلای آن، نه شوونیزم گاهگاهی عصر رضاخانی» (همان، ص ۳۶) احاطه‌ای که بهار به تاریخ و فرهنگ گذشته‌ی ایران داشت، عشق او را به ایران کهن بیشتر کرده بود. عشقی که در سرتاسر دیوان او آشکارا مشهود است. همین عشق در زمانی که استبداد حاکم درهای سیاست را به روی او می بندد و خانه نشینش می‌کند، انگیزه‌ای می‌شود برای تحقیق و پژوهش در ادب و فرهنگ ایرانی و زبان پهلوی، به منظور جستجو در زوایای تاریک گذشته این سرزمین. بهار خود سرخیل نسلی بود که درد وطن دوستی در آنان به ناگهان بیدار شده بود. همان درد عاشقانه‌ای که لحن شاعری وی را از شور و حماسه سرشار می‌کرد. عشق و اعتقاد این نسل، برخلاف نسل پسین آنان، از سر آگاهی و برخاسته از باوری نجیب وژرف بود که خود را با استعدادها و نیازها و مقتضیات ملک و ملت به خوبی هماهنگ و دمساز کرده بود.

«در گزارش کاملی که ملک الشعراء بهار در جلوه های گوناگون شعر خویش از سرگذشت ایران به دست می دهد، هم از روزگار درخشندگی فرهنگ و عدالت اجتماعی و شادمانی‌ها و فیروزی ها سخن به میان می آید و هم تیره بختی‌ها و سیه روزی‌ها با علل و اسباب آن، در جای خود به یاد آورده می‌شود. بر روی هم وقتی دوره های مجد و سرافرازی و عظمت با روزگار شاعر در ترازوی قیاس قرار می گیرد، دریغ و افسوس و حسرت وی را بر می‌انگیزد، حسرت به همه‌ی آن چیزی که از دست رفته و دیگر در چشم انداز آینده شاعر امکان باز آوردنش حتی در خیال هم نمی‌گنجد.» (یاحقی،۱۳۷۵: ۳۶)

از معروف‌ترین شعرهای وطنی بهار، قصیده استوار و سراسر توصیفی «لزنیه» است که شاعر آن را در کشور سوییس، زمانی که برای معالجه به آن‌جا رفته بود، سرود.

بانو پروانه بهار، دختر ملک الشعرای بهار، در باب چگونگی سرایش این قصیده چنین می‌گوید: "چند ماهی از اقامت پدرم به لزن سوییس نگذشته بود که مجبور شد آسایشگاه

«بلودر» را به خاطر گرانی زیادش ترک کند و در یک کلینیک کوچکی در قلب لزن بستری شود. محل جدید اطاق کوچکش دارای بالکن بسیار بزرگ و زیبایی بود که از آن دشت و کوه و کمی دورتر قله آلپ با عظمت عجیبی دیده می‌شد، پدرم این اطاق را به خاطر منظره‌اش دوست داشت. یک روز بعد از ناهار پدرم از من خواست تا تختش را به بالکن ببرم. این کار را کردم و از آسایشگاه خارج شدم آن روز هوای خوبی بود و منظره آن مخلوطی از آفتاب و مه بود. پدرم به سرودن قصیده «لزنیه» مشغـول شد. بعد از ظهر وقتـی به کلینیک بازگشتم او هنوز غـرق کار بود. عادتم این بود که وقتی او را در چنین حالی می‌دیدم آسوده‌اش می‌گذاشتم. خواستم او را تنها بگـذارم ولی صدایم کرد و گفت: این بار می‌خـواهم برایت یک قصیده بخوانم و آن وقت شروع کرد به خواندن لزنیه." (یوسفی،۱۳۷۳: ۴۵۱)

قصیده‌ی مزبور با مقدمه‌ای آغاز می‌شود که تابلویی است از منظره طبیعت اما با آن‌چه در دیگر قصیده‌ها می‌توان دید، متفاوت است. آن‌چه را شاعر از فراز کوه در دره لزن دیده به صورتی عینی و ملموس به پرده‌ی شعر کشیده است: وصف مه و ابرست که اندک اندک دره و کوه را پوشانده، فضا تیره گون شده سپس برف می‌بارد و بر همه جا پوششی کافورگون می‌افکند و بعد سیل دره را فرا می‌گیرد و به تدریج سطح آب بالا می آید:

مه کرد مسخر دره و کوه لزن را — پر کرد زسیماب روان دشت و چمن را
گیتی به غبار دمه و میغ نهان گشت — گفتی که برفتند به جاروب لزن را
آن بیشه که چون جعد عروسان حبش بود — افکـند به سـر مقنعه‌ی بـرد یـمن را
برف آمد و برسلسله آلپ کفن دوخت — و آمد مه و پوشید به کافور کفن را
ناگاه یکی سیـل رسیـد از دره‌ای ژرف — پوشـید سراپای در و دشت و دمن را
گفتی زکمین خاست نهنگی و به ناگاه — بلـعید لزن را و فروبست دهن را

(دیوان بهار،ص ۷۷۴)

شاعر در ادامه توصیف‌هایش از دره لزن از مرغانی سخن می‌گوید که از خواندن نغمه‌های دلنشین لب فرو بستند و به دنبال آن جلوه‌گر شدن خورشید از زیر مه و ابر همراه با تصاویری بدیع را مطرح می‌کند و با دو تشبیه عینی و ذهنی، تاریکی آفاق را نشان می‌دهد. سرانجام حسن تخلص هنرمندانه شاعر است به احوال وطن و هموطنانش؛ موضوعی که مقصود اصلی ما از تحلیل این شعر است. بهار در این تابلو از تاریکی افق به تاریکی و بد روزی ایران گریز می‌زند. (یوسفی، ۱۳۷۳: ۴۵۲)

آیا نمی‌توان تصور کرد که خاموشی مرغان و سخن را از یاد بردن و چیرگی جهل بر علم و نیز ذکر کافور و کفن در ابیات پیشین نوعی اشاره تواند بود به بی‌حسی و نادانی و دل مردگی، که شاعر آن را در جامعه و ملت خویش می‌دید:

مرغان دهن از زمزمه بستند، توگویی — بردند در این تیرگی از یاد سخن را
خور تافت چنان کز تک دریابه سر آب — کس در نگرد تابش سیمینه لگن را
تـاریک شد آفاق و تو گفتی که به عمدا — یک باره زدند آتش صد تل و جگن را
گفتی کـه مگر جهـل بپوشید رخ علم — یا برد سفه آبروی دانش و فن را
گم شـد زنظر آن همـه زیبایـی و آثـار — ویـن حال فـرایاد مـن آورد وطـن را
شـد داغ دلم تـازه کـه آورد بـه یـادم — تـاریـکی و بـد روزی ایـران کهن را

(همان،ص ۱۸۰)

یاد گذشته ایران در روح شاعر موجی از شور و حماسه بر می‌انگیزد. از این پس، ابیات هم از لحاظ مضمون هم از نظر صور خیال و تشبیهات و استعارات و نیز از جهت آهنگ سخن، قوت و صلابتی بارز پیدا می‌کند. بهار از تاریخ ایران مایه‌های فراوانی اندوخته و از سر وطن دوستی به آن عشق می‌ورزید. در آثار خود نیز از فراز و نشیب سرگذشت ملت خویش بسیار سخن گفته است.

اصولا نسل بهار برخلاف پیشینیان دوست‌دار تاریخ و آگاهی از تاریخ بودند. به همین سبب علاقه‌شان به وطن، آگاهانه بود و با استعدادها و نیازها و مقتضیات ملت و مملکت خویش به خوبی آشنایی داشتند. بی‌خبری از تاریخ و فرهنگ که ثمره‌اش بی‌ریشگی و بی‌ثباتی است، به نظر آنان ناروا می‌نمود. اشارات کوتاه وی به حوادث و دوره‌های گذشته، وسعت دامنه‌ی معرفت او را نسبت به تاریخ ایران نشان می‌دهد. آن‌جا که از فریدون و فداکاری های پسران گودرز در دشت پشن، و وزش خشم دهاقین خراسان در مقابله با جانشینان اسکندر یاد می‌شود و نیز پایداری پارتیان و پرخاشگران ری و گرگان در برابر مهاجمان و اشاره به شکست والرین امپراطور روم و حمله و پیروزی بهرام و یا چیرگی اسلام بر پنجاب و کشمیر و برخورد قزلباشان با سپاه عثمانی و کشورگشایی نادر همه سرشار از لحن و تصویر حماسی است.

به‌خصوص بیزاری او از چیرگی بیگانگان بر ایران نظیر اسکندر و اخلاف او که آنان را به زاغ و زغن در باغ وطن تشبیه می‌کند، بارز است. آن‌جا که به یاد رزم کراسوس و سورن، سرداران رومی و ایرانی می‌افتد، می‌گوید: «خون در سر من جوش زند از شرف و فخر»

ببینید چگونه مردانه و پهلوانانه و با سرافرازی سخن گفته است. این صحنه‌ها و این سخنان کوبنده و پرهیمنه که بر آمده از روحیه میهن پرستی بهار است، در تابلوی پایانی قصیده با شور و حرارت زاید الوصفی به توصیف درآمده است (همان، ص۴۵۴).

آن روز چه شد کایران زانوار عدالت — چون خلدبرین کرد زمین را و زمن را ؟
آن روز که گودرز، پی رفع عدو کرد — گـلرنگ ز خـون پسران دشـت پشن را
و آن روز کـه دارای کبیر از مـدد بخت — بـر کنـد زبـن ریشـه آشوب و فتن را
زان پـس که زاسکندر واخـلاف لعینش — یـک قـرن کشیدیم بـلایـا و محـن را
نـاگـه وزش خشم دهـاقیـن خـراسان — از بـاغ وطـن کـرد بـرون زاغ و زغن را
در پیش دو دریای خـروشـان سپه پارت — سد گشت و دلیرانه نگه داشت وطـن را
خون در سرمن جوش زند از شرف و فخر — چون یاد کنم رزم کراسوس و سورن ر
وآن روز کـه شاپـور بـه پیش سم شبرنگ — افـکنـد بـه زانـوی ادب والـریـن را
وآن روز کجـا رفت کـه یک حمله بهـرام — افکنـد ز پـا ساوه و آن جیـش کهـن را
وان روز که شمشیر قـزلباش بـرآشفت — در دیـده‌ی رومی به شب تیـره وسن را
آن روز کـه نـادر صف افغـانی و هنـدی — بشکافت چـو شمشیر سحر عقد پـرن را

(دیوان، ص ۲۷۶)

گرچه بهار برخلاف شاعرانی هم‌چون عشقی و عارف قزوینی و برخی روشنفکران متعصب افراطی آن دوره، چهره‌ای نسبتاً متعادل و غالباً دین ورزانه دارد، با این همه گاهی اوقات در سروده‌ها و دیگر آثار او این نوع نگرش(نگاه شوونیستی) دیده می‌شود. در شماره دوم مجله دانشکده، که ناشر افکار انجمنی به همین نام (دانشکده) بود و بهار مؤسس این انجمن و مجله، در شرح چگونگی فتح ایران به دست اعراب و مهاجرت زردشتیان به هند چنین می‌گوید: «برای فرار از تمامی این تهلکه‌ها، یک راه نجات بیش نیست: ترک معتقدات و دین و آئین خود (دین زردتشت) و قبول مذهب اجنبیان فاتح (دین اسلام). (بیگدلو، ۱۳۸۰: ۱۷۰) وی در جایی دیگر با همین موضع اظهار نظر می‌کند که «اعراب در محو آثار ایرانی هر چه توانستند کوشیدند؛ مخصوصاً چون آثار و کتب فارسی را، آثار کفر و زندقه می‌دانستند و در ابتدا غیر از قرآن، کتاب دیگری را لازم نمی‌شمردند، هرچه هر جا یافتند متعمداً سوختند و یا در رودخانه‌ها غرق کردند.» (همان، ص۱۷۱) بهار در بیتی قوم عرب را این‌گونه مورد سرزنش قرار می‌دهد:

باستانی نامه کافشاندش اندر خاک و گل  تازیان در سیصد و پنجاه سال از جهل و کین
(دیوان، ص۵۸۶)

بهار، که در این مواضع دیدی ستایش آمیز و غیر انتقادی نسبت به ایران باستان دارد، دوران بعد از ساسانیان را دوره تاخت و تاز عرب‌ها و دوره‌ی تباهی و نابودی ایران زمین می‌داند:

از پس پرویز گفتی خسروی معدوم شد  خون آن شاهنشه والا بر ایران شوم شد
لاجرم بر ما شکست آمد ز گشت روزگار  شاه شاهان کشته شد در مرو و باطل گشت کار
(دیوان، ص ۳۸۰)

## ۳- نتیجه‌گیری

مهم‌ترین نتایجی که می توان از مطالب مطرح شده در این مقال، به‌دست آورد، به قرار ذیل است:

۳-۱- آن اندازه که ستایش وطن در شعر دوره‌ی مشروطه با انگیزه‌ها و مقاصد سیاسی همراه بود، شعر کهن (به استثنای شعر فردوسی) از چنین خصیصه‌ای برخوردار نبوده است.

۳-۲-میهن پرستی در شعر دوره‌ی مشروطه در سطح گسترده‌ای با ناسیونالیسم همراه می باشد.

۳-۳- گاه میهن دوستی در شعر دوره‌ی مشروطه به‌ویژه در شعر کسانی هم‌چون میرزاده‌ی عشقی و عارف قزوینی و در مواردی محدود در شعر ملک الشعرای بهار، شکل افراطی (شوونیستی) به خود می گیرد و به ضدیّت و تحقیر اقوام دیگر می‌انجامد.

۳-۴- در دوره‌ی مشروطه سروده‌های وطنی، در برانگیختن احساسات ملی و ضد استعماری تأثیر فراوانی داشته است.

۳-۵- توصیف وطن و ستایش آن در شعر شاعران عصر مشروطیت با جلوه‌های گوناگون همراه است. در شعر این دوره توصیف وطن گاه رنگ و بوی اسلامی دارد. که نشانه‌های آن را می‌توانیم در شعر شاعرانی هم‌چون بهار و نسیم شمال ببینیم. و گاه بدور از جلوه‌های دینی تحت تأثیر مفاهیم باستانی جنبه‌ی آرکائیکی (باستان گرایانه) پیدا می‌کند. این ویژگی بیشتر در شعر کسانی همانند میرزاده‌ی عشقی و عارف قزوینی جلوه‌گر است و در پاره‌ای موارد سروده‌هایی را می بینیم که جنبه‌ی تلفیقی دارد؛ یعنی هم جلوه‌هایی از تاریخ ایران باستان در آنها مشهود است و هم جلوه‌هایی از تاریخ دوره اسلامی. نمونه‌هایی از این نوع شعر در دیوان بهار و به شکل برجسته در دیوان نسیم شمال دیده شده است.

## منابع


۱- آجودانی، ماشاء الله. (۱۳۸۲). **یا مرگ یا تجـدد (دفتـری در شـعر و ادب دوره مشروطه)**، تهران: اختران.

۲- بهار، محمدتقی. (ملک الشعراء). (۱۳۵۴). **دیوان اشعار**، تهران: امیر کبیر.

۳- بیگدلو، رضا. (۱۳۸۰). **باستان گرایی در تاریخ معاصر ایران**، تهران: مرکز.

۴- جوکار، منوچهر. (۱۳۸۹). **ایران و عناصر ایرانی در شعر سید اشرف (مجمـوعه مقالات شاعر مردم)**، تهران: سخن.

۵- حسینی، اشرف الدین. (نسیم شمال). (۱۳۶۶). **کلیات نسیم شمال**، تهران: مطبوعاتی حسینی.

۶- شفیعی کدکنی، محمـدرضا. (۱۳۸۰). **ادوار شعر فارسی از مشـروطه تا سقوط سلطنت**، تهران: سخن.

۷- ـــــــــــــــــــــــــــــ (۱۳۵۹). «تلقی قدما از وطن»، نشریه الفبا، سال سوم، شماره۲.

۸- عشـقی، محمـدرضا. (۱۳۵۷). **کلیات مصور عشقی، به کوشش علی اکبر مشیر سلیمی**، تهران: جاویدان.

۹- صدرنیـا، باقر، سیـد اشرف الدین. (۱۳۸۹). **ناسیـونالیـست اسلام گرا، (مجموعه مقالات شاعر مردم)**، تهران: سخن.

۱۰- قزوینی، عارف. (۱۳۵۷). **دیوان اشعار**، تهران: جاویدان.

۱۱- یا حقی، محـمدجعفر. (۱۳۷۹). **جویبار لحظه‌ها (تاریخ ادبیات معاصر)**، تهران: جامی.

۱۲- یوسفی،غلامحسین. (۱۳۷۳). **چشمه روشن (دیداری با شاعران)**، تهران: علمی. تربیت مدرس.

دو فصل‌نامه‌ی علمی-پژوهشی زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد فسا
س۹، ش۲ (پیاپی۱۹)، پاییز و زمستان ۱۳۹۷

# تحلیل آرکه‌تایپی مصیبت‌نامه عطار

**آزاده اقرانی ارگی**
فارغ‌التحصیل دکترای زبان و ادبیات فارسی،واحد نیشابور،دانشگاه آزاد اسلامی،نیشابور،ایران
**دکتر پروین‌دخت مشهور**
استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد نیشابور، دانشگاه آزاد اسلامی، نیشابور، ایران

## چکیده

کهن‌الگو یکی از اصطلاحات بنیادی روان‌شناسی یونگ است که به عنوان میراث مشترک بشری در ناخودآگاه فردی و گروهی همه‌ی انسان‌ها جای گرفته است. یونگ از کهن‌الگوهای بسیاری یاد کرده که از آن میان، در تحقیق حاضر، «سفر قهرمان»، «پیر خردمند» و «ولادت مجدد» مورد نظر خواهد بود. یکی از نمودگاه‌های اصلی ناخودآگاه بشری و به تبع آن، کهن‌الگوها، هنر و ادبیّات است. در مصیبت‌نامه‌ی عطّار نیشابوری، سه کهن‌الگوی یادشده قابل توجّه است. به این اعتبار، در پژوهش پیش‌رو، آرای کهن‌الگویی یونگ با اندیشه‌های عرفانی عطّار نیشابوری به روش توصیفی-تحلیلی مقایسه شده است. نتایج تحقیق نشان می‌دهد کهن‌الگوی سفر قهرمان با سیر و سلوک عرفانی مرید در مصیبت‌نامه هماهنگی دارد. همچنین مشخص شد کارکرد کهن‌الگوییِ هدایت‌گرانه‌ی پیر فرزانه، عیناً در مصیبت‌نامه تجلّی یافته است. دیگر آنکه، گذر سالک از مراحل مختلف سفر به کمک هدایت‌های پیر خردمند و کسب تجربیّات شهودی و معرفتی بسیار و رسیدن به دروازه‌های فنا، که منتهی به حیات جاوید یا بقا می‌گردد، ولادت دوباره‌ای است.

**واژگان کلیدی:** عطّار، مصیبت‌نامه، یونگ، کهن‌الگو، سفر قهرمان، پیر خردمند، ولادت دوباره

---

Email: azadeh.argi@yahoo.com
p_d_mashhoor@yahoo.com

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۷/۱/۲۵
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۷/۵/۲۳

## ۱- مقدمه

سام نامه و شاهنامه هر دو از آثار حماسی گرانقدر ادب فارسی هستند. هر چه پهلوانان شاهنامه در حب الوطن کوشیده‌اند، سام در سام نامه برای رسیدن به شاهد مقصود سالها ایران را رها می‌کند. و متاسفانه شخصیت او در حد یک جوان دلباخته که از عشق پریدخت از پا در آمده تنزل می‌یابد. در حالی که در شاهنامه حتی عشق نیز مانع از وفاداری به ایران نمی‌گردد. در مورد سام نامه نیز اگر هدف خواجو از بیان نام سام شرح احوال دو دلداده بوده، به خوبی از عهده برآمده است، اما اگر قصد معرفی سام به عنوان پهلوان ایرانی را داشته به دلیل عملکرد سام به این هدف نزدیک نشده است. (امیری خراسانی، ۱۲۷۳: ۱۳۸۰) به بیان دیگر به دلیل تخیلات زیاد شاعر وقدم زدن زیاد او در مسیر معرفی و توصیف پریدخت، جا برای بیان پهلوانی های سام بعنوان یک پهلوان تنگ است. دکترسرکاراتی نیز سام نامه رامنظومه نیمه حماسی- نیمه خیالی می داندکه خواجو آن را از روایات شفاهی پراکنده تدوین کرده است (همان، ۶۹۲) دربیان افتراقات و اشتراکات سودابه و پریدخت نیز باید گفت که ترسیم شخصیت این دو با بینش آفرینندگان این آثار، و طرز تلقی آن دو از شخصیت زن بی‌ارتباط نیست. زن در هردو اثر هم مورد نکوهش و هم شایسته ستایش واقع شده است. «زن در اعصار مختلف همواره مورد ستم و نابرابری قرار گرفته و چندان منزلتی نداشته است. هر چند حضور ادیان مدتی به او عزت بخشیده، اما این سرفرازی زیاد طول نکشیده و جامعه همچنان زن را در حصار زن بودنش محصور می‌داشته است.» (پورحسن فتیده، ۱۳۷۹: ۱۲) از سوی دیگر به عقیده انصافپور به گواهی تاریخ در دوره‌هایی از حیات بشر زن رییس قبیله بوده و سوای وظایف مادری مسئولیت‌های اجتماعی را نیز به عهده داشته است تاریخ، این دوره را مادر شاهی می‌نامد. (انصاف‌پور، بی تا :۱۶۷)

سودابه و پریدخت زنانی هستند که در مسیر داستان گاه به دلیل زیبایی و آراستگی ستوده شده‌اند وگاه بخاطر سبکسری مورد نکوهش واقع شده‌اند. فردوسی سودابه را اول تا مرز مطلوب کیکاووس بودن اوج می‌دهد و زمانی در حضیض هوسناکی و کشاندن سیاووش به مسلخ افراسیاب، تنزل می‌دهد. در سام نامه نیز شخصیت پریدخت قابل تأمل است. دختری که پیشکش ارادتش به معشوق سر پدر و برادر است. در این مقاله سعی بر آن است تا شخصیت این دو بانو در حکایت عاشقی مورد بررسی قرار گرفته، افتراقات و اشتراکات‌شان به طور خلاصه بیان گردد.

## ۲- بحث و بررسی

کارل گوستاو یونگ یکی از برجسته‌ترین چهره‌های مکتب روان‌شناسی تحلیلی زوریخ است. او با نظریّاتی که ارائه داد، راه‌های تازه‌ای در حوزه‌ی نقد ادبی گشود. آن‌چه

یونگ «درباره‌ی ناخودآگاه جمعی، مسأله‌ی درون‌گرایی و برون‌گرایی، مسأله‌ی نمونه‌ها و صور مثالی مطرح کرد، هرچند به سبب جنبه‌ی فنی که در کلام وی بود، مدّت‌ها در حوزه‌ی محدود اهل علم متوقّف ماند، بعدها به تدریج در خارج از حوزه‌ی بیمارستان‌ها و دانش‌گاه‌ها هم، رخنه کرد و در ادبیات و نقد ادبی نیز، راه یافت» (زرّین‌کوب، ۱۳۶۱، ج۲: ۶۹۴). مکاریک عقیده دارد نقد آثار ادبی با تکیه بر نظریّه‌ی کهن‌نمونه‌ای یونگ منجر به کشف ماهیّت ویژگی اسطوره‌ها، کهن‌الگوها و کارکرد آن‌ها می‌شود؛ «زیرا اثر هنری را تجلّی نیروهای پویا و ذاتی برخاسته از اعمال روانی جمعی بشریّت می‌انگارند» (مکاریک، ۱۳۸۳: ۴۰۱). یونگ عقیده دارد «هنر و ادبیّات نیز، مانند خواب، محلّ تجلّی صور مثالی و ظهور ناخودآگاه جمعی است» (شایگان‌فر، ۱۳۸۰: ۱۳۹) و «شاعر کسی است که از پشت واژه‌ها، فعلی بدوی را طنین‌انداز [می]سازد» (همان: ۱۳۷). پیوند میان ادبیّات و روان‌شناسی باعث ظهور شاخه‌ای علمی به نام «روان‌شناسی ادبیّات» شده است. «منظور از روان‌شناسی ادبیّات، مطالعه‌ی روان‌شناختی نویسنده به عنوان نوع یا فرد، یا مطالعه‌ی فرآیند آفرینش، یا مطالعه‌ی سنخ‌ها و قوانین روان‌شناختی موجود در آثار ادبی یا سرانجام مطالعه‌ی تأثیر ادبیّات بر خوانندگان یک اثر ادبی است» (ولک و وارن، ۱۳۷۳: ۱۸۴). اگرچه نقد روان‌شناختی نمی‌تواند جنبه‌های گوناگون یک اثر ادبی، به ویژه شاخصه‌های زیبایی‌شناسی آن را نمایان کند، ولی «این روی‌کرد می‌تواند سرنخ‌های مهم برای کشف رازهای نمادین تماتیک (درون‌مایه‌ای یا موضوعی) یک اثر هنری ارائه دهد» (گورین و همکاران، ۱۳۷۰: ۱۳۹) و از زاویه‌ای دیگر، به شرح و بسط جهان‌بینی صاحب اثر بپردازد.

مهم‌ترین اصطلاحی که در روان‌شناسی یونگ نمود یافته، کهن‌الگو است. این اصطلاح ترجمه‌ی «آرکی‌تایپ» می‌باشد که «برگرفته از واژه‌ی «آرکتوپوس» (Arktypos) است. این واژه در زبان یونانی به معنی مدل یا الگویی بوده است که چیزی را از روی آن می‌ساختند» (انوشه، ۱۳۷۶: ذیل سرنمون). تعبیر کهن‌الگو به صورت مثالی یا صورت ازلی به این دلیل است که ناخودآگاه جمعی پیشینه‌ای بسیار کهن دارد. کهن‌الگوها شامل مضامین، تصویرها و الگوهایی هستند که در شرایط زمانی و مکانی مختلف بالندگی پیدا می‌کنند و تنوّع می‌پذیرند (امامی، ۱۳۷۷: ۲۰۸). کهن‌نمونه‌ها، اندیشه‌ها و رفتارهایی غریزی هستند که بر پایه‌ی الگوهایی از پیش مشخّص، به صورت فطری و ذاتی در نهاد آدمی وجود دارند. به این اعتبار، خودآگاه و ناخودآگاه آدمی تحت تأثیر الگوهای نخستینی است که به هنگام تولّد در وی پدید می‌آیند. اشکال و صورت‌هایی که از پیشینیان به او ارث رسیده‌اند و در ناخودآگاه‌اش جای گرفته‌اند. کهن‌نمونه‌ها «در تصاویر، شخصیّت‌ها، طرح‌های روایی، درون‌مایه‌های نوعی و در تمامی آثار ادبی حضور دارند و به این ترتیب، شالوده‌ای برای

مطالعه‌ی ارتباط‌های متقابل اثر فراهم آورده‌اند» (مکاریک، ۱۳۸۴: ۴۰۱). کهن‌الگو انواع گوناگون دارد که مهم‌ترین نمودهای آن در ناخودآگاه بشری عبارت هستند از: خویش، قهرمان، سایه، نقاب، آنیما، آنیموس، پیر خردمند، ولادت دوباره، سفر و ... . «اگر به همه‌ی سیستم‌های مختلف شخصیّت مانند آرکی‌تایپ‌های آنیما، آنیموس و امثال آن اجازه‌ی بروز، تفکیک و تکامل داده شود، شخصیّت سالمی به وجود خواهد آمد که این روند را فردیّت [می]نامند» (شاملو، ۱۳۸۲: ۵۹). عنصری که باعث رسیدن آدمی به دروازه‌های کمال و تعالی است و ظرفیّت‌های جسمانی و روحانی او را از حالت بالقوّه به حالت بالفعل درمی‌آورد.

از آن‌جا که کهن‌الگو به عنوان میراثی جهانی و مشترک میان نوع بشر شناخته می‌شود، نشانه‌های آن میان همه‌ی قوم‌ها و فرهنگ‌ها نمود دارد. آثار ادبی نیز، ابزاری مناسب برای تبیین مقوله‌های فرهنگی به شمار می‌رود. در گستره‌ی ادبیّات فارسی، یکی از شاخص‌ترین شخصیّت‌هایی که کهن‌الگوها به شکل پویا و درخور تأمّلی در آثار او نمود دارند، عطّار نیشابوری است. او با تکیه بر صورت‌های مثالی که در ناخودآگاه‌اش حضور و بروز داشتند، موفّق به خلق آثاری ماندگار شد. در این بین، مصیبت‌نامه با توجّه به محتوایی که دارد، بستری مناسب برای تجلّی کهن‌الگوها است. مصیبت‌نامه شرح گرفتاری‌ها و مشکلات روحانی سالکی است که در مسیر إلی الله قرار گرفته و در این مسیر صعب، اژدهای نفس طی طریق را بر او دشوار کرده است. در این سفر بحرانی و سرنوشت‌ساز، پیر خردمند به عنوان پشتوانه‌ی معنوی سالک مبتدی ظاهر می‌شود و با راه‌گشایی‌های پی‌درپی خود باعث ایجاد گشایش در کار سالک و زایش معنوی دوباره‌ی او می‌شود. نکته‌ای که در نقش‌آفرینی‌های پیر فرزانه وجود دارد، شباهت‌های آشکار و درخور توجّه آن با نظریّات کارل گوستاو یونگ است که در یافته‌های اسطوره‌شناختی خود به آن اشاره کرده است. او در آثار گوناگون، از پیر خردمند، سفر قهرمان و ولادت دوباره به عنوان سه کهن‌الگوی مهم و اثربخش در روند رشد و تعالی نوع بشر یاد کرده است. خوانش مشترک عطّار و یونگ از این مقولات، نشان‌دهنده‌ی پیوندهای عمیق و قابل تأمّل ادبیّات عرفانی و روان‌شناسی است. بنابر این توضیحات، پژوهش حاضر، در پی پاسخ‌گویی به پرسش‌های ذیل است:

کارکرد کهن‌الگوهای «سفر قهرمان»، «پیر خردمند» و «ولادت مجدّد» در مصیبت‌نامه و وجوه اشتراک میان کهن‌الگوهای مذکور و آرای عرفانی عطّار چیست؟

نقد کهن‌الگویی مصیبت‌نامه، زمینه‌ای مناسب جهت درک بهتر این اثر و نیّات مؤلّف آن فراهم می‌آورد و بخش‌های نوینی از جهان‌بینی عطّار اثر به بوته‌ی نقد گذاشته می‌شود. دیگر آن‌که، ثابت می‌شود افرادی چون شیخ نیشابوری در واقع، سخن‌گوی جمعی و طبیبان روحی بشر هستند که نگاهی متفاوت و در عین حال، اثربخش به نوع بشر و مسأله‌های پیرامون

آن دارند. هدف غایی عطّار از سرودن این منظومه بازگویی راه‌های رسیدن به جاودانگی و سعادت یا آن‌گونه که یونگ می‌گوید فرآیند فردیّت بوده است. در نتیجه، با تأکید بر نقد کهن‌الگویی، خوانشی نوین از مسأله‌ی غایت انسانی سلوک از نگاه عطّار ارائه می‌گردد.

در چند پژوهش، آثار عطّار نیشابوری از دریچه‌ی نقد کهن‌الگویی تحلیل و واکاوی شده است. قشقایی (۱۳۹۰)، در مقاله‌ی «بررسی کهن‌الگوی سایه و انطباق آن با نفس در مثنوی‌های عطّار»، ضمن تأیید این دیدگاه، به وجوه اشتراک سایه و نفس اشاره کرده و به این نتیجه رسیده است که این دو مقوله مرکز اخلاق ذمیمه و زشت هستند و در مقابل لطیفه‌ای به نام روح قرار دارند. افزون بر این، صفاتی مانند تبعیّت از هوا و لذّت‌های حسّی، دورویی و دروغ، عُجب و کبر و خودبینی، بخل و امساک و حسادت، حرص در شهوات در سایه و نفس برجسته به نظر می‌رسد.

بزرگ‌بیدلی و پورابریشم (۱۳۹۰)، در مقاله‌ی «نقد و تحلیل حکایت شیخ صنعان بر اساس نظریّه‌ی فرآیند فردیّت یونگ»، به این نتیجه رسیده است که داستان مذکور طرحی کهن‌الگویی دارد و نه تنها در اسطوره‌ها و داستان‌ها که در نظام اجتماعی نیز، همواره پویا و مکرر است و راز جاودانگی آن نیز، در همین نکته است. انسان همواره در تکاپوی رسیدن به شخصیّتی کامل است و بی‌گمان این تجربه زمانی محقّق می‌شود که هم‌چون پیر صنعان به فردیّتی الهی دست یابد.

بهره‌ور، زارعی و محمّدی (۱۳۹۳) در مقاله‌ی «قرائت کهن‌الگویی منطق‌الطّیر عطّار»، به این نتیجه رسیده‌اند که مهم‌ترین انگاره‌ها و موقعیّت‌های کهن‌الگویی در این منظومه‌ی رمزی عبارت هستند از: فرآیند فردیّت، آنیما، سایه، نقاب، پیر فرزانه، ولادت مجدّد، سفر و تمامیّت خویشتن. از این بین، فردیّت و تمامیّت خویشتن به منزله‌ی فراساختاری کهن‌الگویی از رشد، پیونددهنده‌ی مجموعه‌ی رمزها و کهن‌الگوهایی است که در روایت‌پردازی و خوانش منظومه به کار رفته است.

علی‌رغم تحقیقات مذکور، پژوهشی در ارتباط با خوانش و تحلیل کهن‌الگویی مصیبت‌نامه‌ی عطّار دیده نشد که این امر، بر جنبه‌های نوآورانه‌ی تحقیق حاضر می‌افزاید.

هدف اصلی این پژوهش بررسی و واکاوی تجلّی کهن‌الگوهای «سفر قهرمان»، «پیر فرزانه» و «ولادت دوباره» در مصیبت‌نامه‌ی عطّار نیشابوری است تا از این طریق، پیوندهای عمیق ادبیّات، عرفان و روان‌شناسی نشان داده شود و نقش کهن‌الگوها به عنوان میراث مشترک بشری برجسته گردد. برای تحقّق این هدف، از روش توصیفی تحلیلی استفاده شده است.

## ۲- بحث و بررسی

### ۲-۱-کهن‌الگوی سفر قهرمان:

سفر راهی مناسب برای رسیدن به مرزهای کمال و شکوفایی است. آدمی با

قدم‌نهادن در مسیرهای ناشناخته با پدیده‌های مثبت یا منفی تازه‌ای روبه‌رو می‌شود که بر گستره‌ی درک و فهم او می‌افزاید. این موضوع از همان روزهای نخستین حیات بشر، دارای اهمّیّت بوده و از سوی یونگ، به عنوان یکی از کهن‌الگوها مطرح شده است. «سفر معمولاً با یک یا همه‌ی کهن‌الگوهای مربوط به موقعیّت ترکیب می‌گردد. از سفر برای ره‌سپار ساختن قهرمان در طلب اطّلاعات یا حقایق روشن‌گرانه استفاده می‌شود» (سخن‌ور، ۱۳۷۹، ص۳۷). در نقد اسطوره‌ای، خود، کهن‌الگویی روایی محسوب می‌شود که بر اساس آن، شخصیّت اصلی در مسیر رسیدن به پیروزی نهایی، بر مجموعه‌ای از موانع چیره می‌گردد (Knapp, ۱۹۸۴: ۳۶-۳۷). در این سفر پر فراز و نشیب مسافر با نقاط ضعف و قوّت خود آشنا می‌شود و برای چیرگی بر کاستی‌های معنوی خویش می‌کوشد. حضور در گستره‌ای مبهم و ناآشنا اگرچه در آغاز با ترس و بیم همراه است، ولی با گذر زمان، بر قدرت تعقّل و تصمیم‌گیری فرد جهت گذر از موانع می‌افزاید. به این دلیل، یونگ عقیده دارد که «فرآیند فردیّت غالباً با سمبولی از مسافرت برای کشف سرزمین‌های ناشناخته نمودار می‌شود» (یونگ، ۱۳۸۳: ۴۳۰). از دید او، رونده با گشودن ابهام‌ها و رموز نامشکوف، بر دایره‌ی بینش و معرفت خود اضافه می‌کند و به درجه‌ای از بصیرت و آگاهی دست می‌یابد که پیش از گام‌نهادن به سفر، برای او دست‌نیافتنی بود.

در جریان سفر قهرمان، کهن‌الگوی صعود نمود خاصی دارد. مقوله‌ای که در طی آن، روح قدسی آدمی یعنی همان «من» (Ego) که به «فرامن» (Superego) تکامل یافته است، از حوزه‌ی محدود دنیا خاکی فراتر می‌رود و در جذبه‌ی سُکرآلود رؤیا و الهام در جهان نامکشوف، مبهم و نامتناهی ملکوت (ناخودآگاه) به تجربه‌ی شهود دست می‌یابد (Segal, ۱۹۹۸: ۴). عطّار نیز، با بهره‌گیری از مفهوم عرفانی معراج که پیوندهای شگرفی با کهن‌الگوی سفر دارد، در پی تبیین این مفهوم بوده که نوع بشر، با دور شدن از حال و هوای پیشین و درآمدن به مسیری جدید و گذر از ناشناخته‌ها و موانع دشوار، به علوّ درجات خواهد رسید. به تعبیر دیگر، عطّار کمال معنوی انسان‌ها را در گرو حرکت به سوی هدف غایی می‌داند. سالک در اثر کشش و طلبی که در وجودش تبلور یافته است، متقاعد می‌شود تمام سختی‌های مسیر إلی الله را یکی پس از دیگری بپیماید و با پشت‌سر گذاشتن زمان و مکان به نقطه‌ی نهایی برسد. آن‌جا که ویژه‌گان درگاه الهی با طبق‌های نثار به پیشواز او می‌آیند. بدیهی است به کار بردن چنین عبارتی حاکی از منتهای کمال و پختگی شخصیّت پیام‌بر اسلام است که اگرچه در آغاز کار از سرای اُمّ هانی (جهان مادّه و مبدأ سفر) به معراج رفت، اما در نهایت با کسب فیوضات رحمانی و به دست آوردن تجربه‌ی شهود به سرای خاکی بازگشت.

از وثاق اُمّ هانـــی ز اشتـــیاق | درکشیـــد امّ‌الکتـــابش بر براق
هم‌چنان می‌زد عنان تا آسمان | تا که بگذشت از زمان و از مکان
هر دو عالم خواســـتارش آمدند | با طبـــق‌های نثـــــارش آمدند
(عطّار نیشابوری، ۱۳۸۶: ۱۳۶-۱۳۵)

قهرمان «معمولاً سفری طولانی را آغاز می‌کند که طی آن باید وظایف سنگینی را به انجام برساند. وی یک سلسله ریاضت، رنج و شکنجه را تحمّل می‌کند تا از مرحله‌ی خامی و بی‌خبری به مرحله‌ی بلوغ و کمال دست یابد. در حقیقت، این مسیر که شامل طلب و ره‌سپاری سالک است، به دگرگونی و استحاله‌ی او می‌انجامد» (گورین و همکاران، ۱۳۸۳: ۱۷۹). در مصیبت‌نامه چنین وضعیتی برای سالک پیش‌بینی شده است. عطّار از راه-های پرخطری صحبت می‌کند که در آن، دریاهای بسیاری وجود دارند. قلزم‌های پرموج و طوفانی که افراد بسیاری را در خود فروبرده‌اند. خویشکاری قهرمان یا سالک در این سفر مهیّج، ایستادگی در برابر همه‌ی سختی‌ها و تاب‌آوردن دشواری ها است تا از این طریق، روح خود را پالایش کند. در این بین، گاهی سالک مبتدی دچار حیرت و سرآسیمگی می‌شود و التهاب سراسر وجودش را فرامی‌گیرد. عطّار با ذکر افعال «می‌تپید»، «می‌چخید»، «می‌دوید»، «می‌کشید»، «می‌برید» و «می‌پرید»، موفّق به توصیف حالات روانی نامساعد سالک شده است. بنابراین، طبق نظرات یونگ و عطّار، سفر قهرمان یا سالک برای رسیدن به کمال چندان آسان نیست و او در کشاکش پیچ-وتاب‌ها آزموده می‌شود.

صد هزاران راه گوناگون بدید | صد هزاران قلزم پرخون بدید
صد جهان می‌تافت از هر سوی او | صد فلک می‌گشت در پهلوی او
صد محیط موج‌زن با خویش داشت | صد بهشت و دوزخ اندر پیش داشت
گشت حیران سالک افتاده‌کار | لاشه مرده، راه دور، افتاده بار
می‌تپید و می‌چخید و می‌دوید | می‌کشید و می‌برید و می‌پرید
در درِ صد پیچ‌پیچی اوفتاد | او همه می‌جُست هیچی اوفتاد
(عطّار نیشابوری، ۱۳۸۶: ۱۶۶-۱۶۵)

در عرفان، واژه‌ها دچار دگردیسی معنایی می‌شوند و آن‌چه از روساخت و ژرف‌ساخت یک واژه دریافت می‌شود، تا حدودی متفاوت است. در ارتباط با موضوع سفر نیز، دو برداشت وجود دارد: ۱- سفر ظاهری ۲- سفر باطنی. «لزوم سفر هم به ظاهر باشد، هم به باطن. سفر ظاهر ریاضت نفس را مقهور و مالیده گرداند ... امّا سفر باطن به معنی تفکّر

و اعتبار است. گاه سر را به سفر تفکّر درافکنند و تا به ازل می‌روند» (گوهرین، ۱۳۸۸، ج۶: ۲۴۷). آراء یونگ با سیر در آفاق هم‌خوانی بیش‌تری دارد، امّا از آن‌جایی که هر دو سفر به لحاظ ماهوی هم‌سان هستند و هدف غایی از انجام آن، شناخت خویشتن و حق تعالی است، تحلیل کهن‌الگویی سفر درون توجیه‌پذیر خواهد بود. بر این پایه، عطّار هم‌سو با سنّت عارفان مسلمان به نوعی سفر دورنی یا سیر در انفس توجه دارد. عطّار معتقد است سفر باطنی عاملی مهم در رسیدن به خویشتن است. سالک در جریان سفر باطنی، به ژرفای درونی خود پی می‌برد و موفّق به کشف و رفع حجاب نفسانی به عنوان موانع خودسازی آدمی می‌شود. به واسطه‌ی نائل‌آمدن به این مهم، قدسیان ملکوت الهی ثناگو و تسبیح‌خوان او می‌شوند. بنابراین، تا هنگامی که سالک پای در مسیر سفر ننهد، هرگز به معرفت إلی الله دست پیدا نمی‌کند و شناخت ظرائف معنوی برایش میسر نخواهد شد.

تا سفر در خود نیاری پیش، تو — لیک تا در خود سفر نبود تو را
گر به کنه خویش ره یابی تمام — قدسیان را فرع خود یابی مدام
لیک تا در خود سفر نبود تو را — در حقیقت، این نظر نبود تو را
(عطّار نیشابوری، ۱۳۸۶: ۱۹۸)

### ۲-۲- کهن‌الگوی پیر فرزانه:

شرح و تبیین جای‌گاه پیر و گستره‌ی وظایف او، یکی از مهم‌ترین مباحث عرفانی محسوب می‌شود. نقش بایسته و غیرقابل انکار مرشد در هدایت سالک مبتدی یکی از دلایل اصلی پرداختن به این مقوله است. نوع بشر به واسطه‌ی ضعف‌ها و کاستی‌های شخصیّتی همواره خواهان کمک‌گرفتن از نیرویی برتر است تا به واسطه‌ی پیروی از گفتار و رفتار او به سرمنزل مقصود دست پیدا کند. توجّه به راه‌بر در همه‌ی جوامع بشری اصلی پذیرفته‌شده و بدیهی است. بنابراین، «پیر فرزانه بازتابی از سرد و گرم‌چشیدگی ناخودآگاه جمعی است» (یاوری، ۱۳۷۴: ۱۴۵). یونگ در ارتباط با پیر خردمند می‌گوید: «در رؤیاها همیشه عقاید قاطع و ممنوعیّت‌ها و پندهای خردمندانه از سیمای پیر خرد سرچشمه می‌گیرد و گاه تنها به صورت ندایی آمرانه که حکم نهایی را می‌دهد، نمایان می‌شود» (یونگ، ۱۳۸۶: ۱۱۱). قهرمان یا سالک با قدم‌نهادن در سفر صعب رسیدن به فردیّت با چالش‌های خرد و کلان بسیاری روبه‌رو می‌شود که در صورت نبود یک هادی و راه‌نما امکان کام‌یابی او به میزان قابل توجّهی کاهش می‌یابد؛ چراکه پیر پیش از این، چنین ورطه‌ای را تجربه نموده و به سلامت از آن عبور کرده است. در نتیجه، از جوانب کار آگاه است و به عنوان راه‌بلد، حامی شایسته‌ای محسوب می‌شود و در رفع حیرانی و گسست روانی سالک مهره‌ای سودمند به شمار می‌رود.

یونگ عقیده دارد پیر خردمند از سویی نمایان‌گر علم، بصیرت، خرد، هوش و اشراق و از سوی دیگر، نماد ویژگی‌های پاک اخلاقی، تدبیر و اندیشه‌ی محضی است که به صورت چهره‌ای انسانی درآمده تا یاریگر قهرمان یا سالک در هنگامه‌ای باشد که به دلیل نقایص و کاستی‌های معنوی گرفتار آن شده است (Jung, ۱۹۵۹: ۳۷). عطّار نیز، به شرح چنین باوری در مصیبت‌نامه پرداخته است. او با تشبیهاتی زیبا از شاخصه‌های معنوی پیر سخن گفته است. پیر در نظر عطّار، کبریت احمر و دریای اخضر است. این دو ویژگی به معنای ارزش‌مندی و زندگی-بخشی اوست. سالک با پیروی از ره‌نمودهای پیر از سختی‌های مسیر آگاه می‌شود و از آن می‌گذر و با زایش شخصیّتی جدید در خود، گویی دوباره زنده می‌شود. بنابراین، سالکی که از گزینش پیری راه‌بلد چشم‌پوشی کند، ناپاک از دنیا خواهد رفت. عطّار خطاب به مریدان مبتدی بیان می‌کند که به دلیل پرخطر بودن راه، وجود فردی صاحب فراست الزامی است. موانعی که در این سفر روحانی در سر راه آدمی قرار می‌گیرد، به قدری مهیب است که حتی نیرومندترین انسان‌ها از پای درمی‌آیند. «پیر در مصیبت‌نامه ... شرح گذر او را از مراتب می‌شنود و حقیقت هر مرتبه از راه را که او خود از آن گذشته است، برای او (سالک مبتدی) آشکار می‌کند» (پورنامداریان، ۱۳۹۴: ۱۴۰). در صورت نبود یک راه‌بر که به عقیده‌ی یونگ سرچشمه‌ی علم و بصیرت است، رونده به کوری می‌ماند که قادر به تشخیص چاه و چاله نخواهد بود.

پیر ره کبریت احمر آمده‌ست — سینه‌ی او بحر اخضر آمده‌ست
هر که او کُحلی نساخت از خاک پیر — خواه پاک و خواه گو ناپاک میر
راه دور است و پرآفت ای پسر — راه‌رو را می‌بباید راه‌بر
گر تو بی‌ره‌بر فر و آیی به راه — گر همه شیری فرو افتی به چاه
کور هرگز کی تواند رفت راست — بی‌عصاکش کور را رفتن خطاست
گر تو گویی نیست پیری آشکار — تو طلب کن در هزار اندر هزار
زان‌که گر پیری نماند در جهان — نه زمین بر جای ماند نه زمان

(عطّار نیشابوری، ۱۳۸۶: ۱۶۴)

انسان در مسیر زندگی به مرشد و راه‌نما نیاز پیدا می‌کند (مورنو، ۱۳۸۰: ۷۳) تا از طریق او، در برابر چالش‌های گوناگون ایستادگی نشان دهد. «در داستان مصیبت‌نامه، پیر تنها راه‌نما و مشکل‌گشای سالک است» (پورنامداریان، ۱۳۹۴: ۲۱۶) و برای دغدغه‌های فکری او گام‌هایی اساسی برمی‌دارد. عطّار در تبیین اهمّیّت نقش این کهن‌الگو، به شرح

تجربه‌ی سالکی می‌پردازد که پیر مورد نظرش را یافته است. تغییرات روحی که او پس از این دیدار پیدا می‌کند، بسیار جالب است و با دیدگاه‌های یونگ هم‌سو به نظر می‌رسد. جان سالک از فرط شادی به خروش افتاده و از بن دندان فرمان‌بردار پیر شده است. تحت تأثیر راه‌گشایی‌های پیر، نور حقیقت بر مرید ظاهر گشته و به این واسطه از ظلمت رهایی یافته است. در اثر جذبه‌ی معنوی پیر، قابلیّت‌های وجودی سالک آشکار شده و شخصیّت او نسبت به قبل از دیدار با مرادش دچار دگردیسی‌های درخور تأمّلی شده است.

سالک القصّه چو پیری زنده یافت — خویش را در پیش او افکنده یافت
جانش از شادی او آمد به جوش — از میان جانش شد حلقه به گوش
سایه‌ی پیرش چنان بر جان فتاد — کافتابش در تنورستان فتاد
نورظاهرگشت‌وظلمت‌می‌گریخت — عشق‌آمدعقل‌وحشمت‌می‌گریخت
صد هزاران گل که در ناید به گفت — در گلستان دل سالک شکفت

(عطّار نیشابوری، ۱۳۸۶: ۱۶۶-۱۶۵)

یونگ بر این باور است که «پیر فرزانه در رؤیاها در هیأت ساحر، طبیب، روحانی، معلّم، استاد، پدربزرگ یا هر گونه مرجعی ظاهر می‌گردد» (یونگ، ۱۳۸۶: ۱۱۲). بنابراین، پیر و هادی لزوماً شخصیّتی انسانی و دارای ویژگی‌های جسمانی نیست. به باور یونگ، هر پدیده‌ای که قادر به هدایت و راه‌نمایی نوع بشر باشد، می‌تواند به عنوان کهن‌الگوی پیر فرزانه نقش‌آفرینی کند. در مصیبت‌نامه، تجلّی این روی‌کرد قابل لمس است. عطّار از فکر به عنوان سالک راه یاد می‌کند. فکری که در اثر ذکر پدیدار می‌شود و هزاران معنی بکر در اندیشه‌ی رونده پدید می‌آورد. عطّار به اندیشه‌ای که زاییده‌ی عقل متوهّم باشد، اعتقادی ندارد، بل‌که مراد او از فکر، دقیقه و معرفتی است که در اثر توجّه به دل در سالک پدید می‌آید و با رشد فکری او باعث ایجاد گشایش در مشکلات سلوک می‌شود.

راه‌رو را، سالک ره، فکر اوست — فکرتی کان مستفاد از ذکر اوست
ذکر باید گفت، تا فکر آورد — صد هزاران معنی بکر آورد

(عطّار نیشابوری، ۱۳۸۶: ۱۵۹)

### ۲-۳-کهن‌الگوی ولادت دوباره:

نوع بشر از دیرباز در اندیشه‌ی رسیدن به کمال بوده است. این موضوع همواره به عنوان یکی از دغدغه‌های ذهنی او مطرح بوده و برای تحقّق آن راه‌های گوناگونی را آزموده است. بدین منظور، آن‌که در فکر نوزایی معنوی است، باید به شخصیّت گذشته‌ی خود پشت‌پا

بزند و با ایجاد تغییراتی گسترده، بسترهای لازم را جهت رسیدن به زندگی تازه فراهم کند. این میراث مشترک بشری به عنوان یک کهن‌الگو در دیدگاه‌های یونگ مطرح شده است. بر این پایه، «آدم قدیم باید در ما بمیرد تا جان دوباره زاده شود، همانند رمز ققنوس که از خاکسترش جان تازه می‌یابد، بسان رمز نوزایی یا ولادت ثانوی از آب تبرّک. این تجدید حیات به یمن تطهیر و تزکیه‌ی نیّات که ثمره‌ی خودشناسی است، امکان‌پذیر می‌شود» (ستّاری، ۱۳۷۹: ۱۷). در مصیبت‌نامه، هرچه گستره‌ی شناخت بیش‌تر باشد، اقبال سالک برای دست‌یابی به ولادت دوباره افزایش می‌یابد. به عبارت دیگر، در جریان سلوک و با گذر از موانع متعدّد، بر تجربه‌ی شهودی رونده افزوده می‌شود و او به معرفتی ژرف نسبت به خویش، جهان هستی و حق تعالی دست می‌یابد. این نگرش تازه به معنی زایشی دوباره و آغاز حیاتی نوین است. سالک با سفری حماسه‌وار و غلبه بر دیو نفس، به سرمنزل مقصود رسیده و به اسرار مگو دست پیدا کرده است. عطّار عقیده دارد که ثمره‌ی اصلی سیر و سلوک عرفانی (کهن‌الگوی سفر) پی بردن سالک به ظرفیّت‌های ویژه‌ای از خود است که پیش از این، بر او نامکشوف بود. او درمی‌یابد که رازهای هر دو عالم در نهادش جای گرفته و ارزش‌های معنوی او ظاهر شده است. در نتیجه، گویی موفّق به تحربه‌ی زندگی دوباره‌ای شده و از دو عالم جان خود را افزون‌تر یافته است. عطّار معتقد است تنفّس در چنین حال و هوایی عامل و مایه‌ی صد زندگی است. بدیهی است که منظور شاعر، حیات معنوی و فرامادّی می‌باشد.

سالک از آیات آفاق، ای عجب — رفت با آیات انفس، روز و شب
گرچه بسیاری ز پس وز پیش دید — هر دو عالم در درون خویش دید
هر دو عالم عکس جان خویش یافت — وز دو عالم جان خود را بیش یافت
چون به سرّ جان خود بیننده شد — زنده‌ای گشت و خدا را بنده شد
بعد از این اکنون اساس بندگی‌ست — هر نفَس صد زندگی، در زندگی‌ست

(عطّار نیشابوری، ۱۳۸۶: ۴۴۶)

یونگ بر این باور است که «فرآیندهای طبیعی دگرگونی بیش‌تر در رؤیا بروز می‌کند. این رؤیاها یک فرآیند طولانی دگرگونی و ولادت مجدّد در قالب موجودی دیگر وجود دارد. این موجود دیگر، آن شخص دیگر درون ماست، یعنی آن شخصیّت آزاده‌تر و برتر که در درون ما به کمال می‌رسد و قبلاً او را به عنوان یار درونی روح دیدیم» (یونگ، ۱۳۸۶: ۸۳). بنابراین، قهرمان با خودشناسی از جنبه‌هایی جدیدی نسبت به شخصیّت خویش آگاه می‌شود. گویی فرد دیگری پس از گذشتن از مسیر سخت سفر و ره‌نمودهای کارساز پیر فرزانه متولّد شده است. کسی که در اثر کسب تجربه‌های شهودی و معرفتی متعدّد،

به بلوغ و بالندگی فکری و معنوی رسیده است. موضوعی که در زندگی پیشین و قبل از سفر سرنوشت‌ساز چندان ملموس و قابل درک نبود. در مصیبت‌نامه، نشانه‌های چنین دیدگاهی آشکار است. در شرح ماجرای معراج پیام‌بر اسلام، عطّار نیشابوری از گشوده‌شدن افق‌های تازه در پیش دیدگان حضرت خبر می‌دهد. هم‌چنین، بیان می‌کند که با اتمام این سفر روحانی بر گستره‌ی فهم و درک ایشان به میزان قابل توجّهی افزوده شده است. پیامبر با راه‌نمایی‌های جبرئیل امین از پیچ و خم‌های این سلوک حماسی عبور کرد و به مرحله‌ی یقین و اطمینان رسید. پس از این تجربه‌ی شهودی، شخصیّتی نوظهور از پیامبر اسلام آشکار شده است. حضرت به منتهای بالندگی و کمال دست یافت، به طوری که در ملکوت الهی به اسرار محرمانه‌ی الهی واقف شد و حجاب‌های بی‌شماری از پیش چشم جان وی کنار رفت و تا جایی پیش رفت که با حق تعالی تنها شد و دیگر نشانی از احمد باقی نماند و با محو شدن میم احمد، گویی تنها صحبت از احد در میان بود. از این مرحله می‌توان با عنوان بقای پس از فنا هم، یاد کرد. حیاتی ماندگار و همیشگی که در اثر پیوستن به دریای الهی و نفی خود به وجود می‌آید. در آرای کهن‌الگویی یونگ نیز، نوزایی فرجام کار خواهد بود. آن‌جا که منِ حقیقی یا همراه درونی افراد ظهور می‌یابد.

چون دگر یارای راه و دم نماند — جز یکی اندر یکی محرم نماند
کرسی‌اش از نور بنهادند بیش — بی‌نهایت پرده بگشایند پیش
هیبت و عظمت چو بی‌حد اوفتاد — لرزه‌ای در جان احمد اوفتاد
میم احمد محو شد، پاک آن زمان — تا احد ماند و شد احمد از میان
چون زفان را می‌کند این حال لال — از زبان لاف باید گفت حال
از چنین جایی که جای جای نیست — قسم ما جز وای وای وای نیست
عاقبت با خویش دادندش ز خویش — هرچه گویی بیش دادندش ز بیش
چون محمّد با خود آمد، خود نبود — ای عجب گویی که او خود، خود نبود
چون دو تن در اصل یک ذات آمدی — نام این، عقدالمساقات آمدی
ای عجب، این عقد چون بسته شدی — خون و فعل و قول پیوسته شدی
مال این یک، مال آن یک آمدی — حال این یک، حال آن یک آمدی
در یکی با یک دوی برخاستی — هم منی و هم تویی برخاستی

(عطّار نیشابوری، ۱۳۸۶: ۱۳۷)

## ۳- نتیجه‌گیری

در این پژوهش از دریچه‌ی نقد کهن‌الگویی یونگ، مصیبت‌نامه‌ی عطّار تحلیل و بررسی شده است. کهن الگوها تصاویری ذهنی مشترکی هستند که در ناخودآگاه جمعی نوع بشر از نخستین روزهای آفرینش جای گرفته‌اند. در میان کهن‌الگوهای مورد نظر یونگ، بازتاب «سفر قهرمان»، «پیر فرزانه» و «ولادت دوباره» در مصیبت‌نامه برجسته به نظر می‌رسد. سفر قهرمان همان سیر و سلوک سالک فکرت است که به کمک پیر خردمند برای رسیدن به حیاتی نوین تلاش می‌کند. در مصیبت‌نامه، سالک از آغاز تا پایان در تکاپو برای رسیدن است. تجربه‌های شهودی بسیاری به دست می‌آورد و به مدد هدایت‌های پیر فرزانه به دروازه‌های کمال و شکوفایی می‌رسد. آخرین پرده‌های حجاب در رفتن سالک فکرت به نزد روح برداشته می‌شود و در نهایت، به حقیقت و معرفت دست پیدا می‌کند. حقیقت و معرفتی که منجر به ولادت دوباره‌ی او و آغاز زندگی جدید یا همان بقا پس از فنا می‌شود. در مجموع می‌توان گفت، حضور و بروز کهن‌الگو به عنوان میراث مشترک بشری در اندیشه‌های یونگ و ناخودآگاه جمعی عطّار نیشابوری در بالاترین سطح هماهنگی قرار دارد.

## منابع


۱- امامی، نصرالله. (۱۳۷۷). **مبانی و روش‌های نقد ادبی،** تهران: جامی.

۲- انوشه، حسن. (۱۳۷۶). **دانش‌نامه‌ی ادب فارسی،** تهران: سازمان چاپ و انتشارات فرهنگ و ارشاد اسلامی.

۳- بزرگ بیگدلی، سعید و پورابریشم، احسان. (۱۳۹۰). «نقد و تحلیل حکایت شیخ صنعان بر اساس نظریّه‌ی فرآیند فردیّت یونگ»، فصل نامه‌ی ادبیّات عرفانی و اسطوره شناختی دانش‌گاه آزاد تهران جنوب، سال ۷، شماره‌ی ۲۳، از ص ۹ تا ص ۳۸.

۴- بهره ور، مجید و زارعی، روح الله و محمّدی، فرزانه. (۱۳۹۳). «قرائت کهن الگویی منطق الطّیر عطّار»، فصل‌نامه‌ی ادبیّات عرفانی و اسطوره‌شناختی دانش‌گاه آزاد تهران جنوب، سال ۷، شماره‌ی ۳۶، از ص ۱۳۵ تا ص ۱۶۰.

۵- پورنامداریان، تقی. (۱۳۹۴). **دیدار با سیمرغ؛ شعر و عرفان و اندیشه‌های عطّار،** چاپ ششم، تهران: پژوهش‌گاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

۶- زرّین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۶۱). **نقد ادبی،** ج۲، چاپ سوّم، تهران: امیرکبیر.

۷- ستّاری، جلال. (۱۳۷۹). **پژوهشی در قصه‌ی یونس و ماهی،** چاپ دوّم، تهران: مرکز.

۸- سخن‌ور، جلال. (۱۳۷۹). **نقد ادبی معاصر،** تهران: رهنما.

۹- شاملو، سعید. (۱۳۸۲). **مکتب‌ها و نظریّه‌ها در روان‌شناسی شخصیّت،** تهران: رشد.
۱۰- شایگان‌فر، حمیدرضا. (۱۳۸۰). **نقد ادبی،** تهران: دستان.
۱۱- عطّار نیشابوری، فریدالدّین محمّد. (۱۳۸۶). **مصیبت‌نامه، مقدّمه و تصحیح و تعلیقات،** از محمّدرضا شفیعی کدکنی، چاپ سوّم، تهران: سخن.
۱۲- قشقایی، سعید. (۱۳۹۰). «بررسی کهن‌الگوی سایه و انطباق آن با نفس در مثنوی‌های عطّار»، فصل‌نامه‌ی ادبیّات عرفانی و اسطوره‌شناختی دانش‌گاه آزاد تهران جنوب، سال ۷، شماره‌ی ۲۵، از ص ۱۴۳ تا ص ۱۶۶.
۱۳- گورین، ویلفرد و همکاران. (۱۳۷۰). **راه‌نمای روی‌کردهای نقد ادبی،** ترجمه‌ی زهرا میهن‌خواه، تهران: اطلاعات.
۱۴- _____ . (۱۳۸۳). **مبانی نقد ادبی،** ترجمه‌ی فرزانه طاهری، تهران: نیلوفر.
۱۵- گوهرین، صادق. (۱۳۸۸). **شرح اصطلاحات تصوّف،** ۱۰ج، تهران: زوار.
۱۶- مکاریک، ایرناریما. (۱۳۸۳). **دانش‌نامه‌ی نظریّه‌های ادبی،** ترجمه‌ی مهران مهاجر و محمّد نبوی، تهران: آگه.
۱۷- مورنو، آنتونیو. (۱۳۸۰). **یونگ، خدایان و انسان مدرن،** ترجمه‌ی داریوش مهر جویی، چاپ دوّم، تهران: مرکز.
۱۸- ولک، رنه و وارن، آستین. (۱۳۷۳). **نظریّه‌ی ادبیات،** ترجمه‌ی ضیا موحّد و پرویز مهاجر، تهران: علمی و فرهنگی.
۱۹- یاوری، حورا. (۱۳۷۴). **روان‌کاوی و ادبیّات،** تهران: تاریخ ایران.
۲۰- یونگ، کارل گوستاو. (۱۳۸۳). **انسان و سمبول‌هایش،** ترجمه‌ی محمود سلطانیّه، چاپ چهارم، تهران: جامی.
۲۱- _____ . (۱۳۸۶). **چهار صورت مثالی،** ترجمه‌ی پروین فرامرزی، مشهد: آستان قدس رضوی.
22-Knapp, Bettina L. (1984). A Jungian Approach to Literature,. Carbondale, and Edwardsville, Southern Illinois University Press.
23-Segal, Robert A. (1998). "Introduction", Jung. on Mythology, Princeton: Princeton University Press.
24-Jung, Carl Gustav. (1959). The Archetypes and the Collective. Unconscious, Translated by: R.F. Hull, New York: Pantheon Books.

دو فصل‌نامه‌ی علمی-پژوهشی زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد فسا
س۹، ش۲ (پیاپی۱۹)، پاییز و زمستان ۱۳۹۷

# بینامتنیّت مفاهیم تعلیمی قرآن و حدیث در اعلام و مضامین دینیِ اشعار اخوان ثالث و شاملو

**دکتر ابوالقاسم امیراحمدی**
استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد سبزوار، دانشگاه آزاد اسلامی، سبزوار، ایران
**دکتر علی عشقی سردهی**
استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد سبزوار، دانشگاه آزاد اسلامی، سبزوار، ایران
**الهام بادلو**
دانشجوی دکترای زبان و ادبیات فارسی، واحد سبزوار، دانشگاه آزاد اسلامی، سبزوار، ایران

## چکیده

یکی از روش‌های بررسی متون، مطالعه‌ی بینامتنیِ آن است؛ یعنی خوانش متن با توجه به متون دیگر و مبتنی بر این اندیشه که متن، نظامی بسته و مستقل نیست و خواسته یا ناخواسته با متون دیگر در ارتباط است. از دیگر سو، پیوند ناگسستنی شاعران ایرانی با آیات و احادیث اهل بیت علیهم السّلام، بر مانایی و ماندگاری اشعار آن‌ها افزوده است. از آن جایی‌که بینامتنیّت و به تعبیری نظریّه‌ی تعامل متن‌ها، از جمله مباحث مهم و مورد توجّه پژوهش‌گران و ناقدین ادبی است و این دستاورد نوین در حوزه‌ی ادبیّات، به بررسی وجوه تشابه و تفارق و نیز تأثیرپذیری یک متن از متون دیگر، چه در حوزه‌ی شعر و چه در عرصه‌ی نثر می‌پردازد، این پژوهش بر آن است تا کلام شعریِ مهدی اخوان ثالث و احمد شاملو را براساس پیوندشان با آیات قرآنی و روایات مورد نقد و بررسی قرار دهد تا وام‌گیری‌هایِ آگاهانه یا غیرمستقیم شاعران موردبحث و نیز چگونگیِ به‌کارگیری آن‌ها در استفاده از آیات و روایات، بر همگان آشکار گردد. شیوه‌ی انجام پژوهش نیز بر این‌گونه است که اشعار اخوان ثالث و شاملو براساس روش تحلیلی توصیفی و نیز از دیدگاه نظریّه‌پردازان بینامتنی مورد نقد و بررسی قرار گرفته‌است تا سوایِ نشان‌دادن ساختار منسجم ابیات، مخاطب آگاه گردد که ایشان با چه ترفندهای ادبی‌ای، این مضامینِ وحیانی روایی را در اشعارشان گنجانده‌اند و برخلاف باور برخی از منتقدین، سخن خویش را رنگ‌وبویی قرآنی و دینی بخشیده‌اند.

**واژگان کلیدی:** قرآن کریم، احادیث و روایات، بینامتنیّت، اخوان ثالث، شاملو

Email: amirahmadi@iaus.ac.ir
eshghi@iaus.ac.ir
badloo.elham@gmail.com

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۷/۲/۱۶
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۷/۶/۲۴

## ۱- مقدمه

بینامتنیّت و نقد بینامتنی از جمله مباحث مهمّ نقد ادبی است که در عرصه‌های مختلف ادبی راه پیدا کرده و پژوهش‌ها و آثار ارزشمندی را به خود اختصاص داده‌است. نظریه‌پردازان مختلف هریک از منظری به این مفهوم نگریسته و آن را در نقد متون مختلف به‌کار گرفته‌اند (نک. روضاتیان و دیگران، ۱۳۹۰: ۹۰:). بینامتنیّت با هدف کشف نشانه‌ها و آثار مثبت متون دیگر بر یک متن در پی این است که روابط موجود میان متن حاضر و متون دیگر را به عنوان متن غایب مورد مطالعه و بررسی قرار داده و به تعاملات گوناگون ادبی، زبانی و فرهنگی بپردازد (نک. صلاحی مقدّم و امیری، ۱۳۹۲: ۱۲۱۲)، به گونه‌ای که «خواننده را در درک عمیق‌تر و فهم بهتر یک متن یاری رساند» (امانی، نبی‌احمدی و شادمان، ۱۳۹۱: ۸۷). اگر چه بینامتنیّت از قدمتی دیرینه برخوردار است، ولی برخی معتقدند نظریه‌ی بینامتنیت از پدیده‌های نوظهور در نقد ادبی معاصر به شمار می‌آید کـه روابط بین متون را مورد نقد و بررسی قرار می‌دهد و بر اساس آن می‌توان متون مختلف و سروده‌های شاعران را تشریح کرد و نقد نمود.

بینامتنیّت از رویکردهایی است که در تمامی حوزه‌ها رسوخ‌کرده و تحوّلات شگرفی را در آن حوزه‌ها به وجود آورده‌است؛ در حقیقت، روابط و کنش‌ها در بستر متن، بینامتنیّت را پدید آورده و هر متنی در حین تولید ناگزیر است که بـا مـتن‌هـای دیگـر کنش دو سویه و تعاملی ژرف داشته باشد، زیرا بر اساس نظریّه‌ی بینامتنی، متن نوین/ حاضر، برآیند متن قدیم/ غایب است؛ یعنی متون ادبی از تأثّرِ درزمانی یعنی الهام‌گرفتن از متون کهن و قبل از خود در امان نبوده‌اند (Vide. Neil, ۱۹۸۷: ۲۳). این گفته، همان نظریّه‌ی تعامل متن‌ها است که یکی از مهم‌ترین مباحثی است که مورد توجّه پژوهشگران ساختارگرا و پساساختارگرا مانند کریستوا، بارت، ژنت، دریدا و دیگران قرار گرفته‌است. هر مـتنی بـه-شکل فزاینده‌ای از تجربه‌ی شاعر و نویسنده بهره‌می‌برد؛ اقتباس‌های بینامتنی به صورت آگاهانه یا ناخودآگاه به آن اضافه می‌شود.

روش کار نگارندگان در این پژوهش، براساس روش‌های موجود در قالب نظریات بینامتنیّت است امّا تقسیم‌بندی و روش ترکیبیِ آن، نظر خود ایشان می‌باشد؛ درحقیقت، تلاش‌شده ضمن استفاده از تجربیات کریستوا، بارت، باختین و ژنت به روشی مناسب در تحلیل بینامتنی اشعار اخوان ثالث و شاملو دست یازند و لازم به ذکر است که اصول بینامتنی در این مقاله، براساس سه عنصر «وام‌گیری، تفسیر و خلّاقیّت» استوار است.

برخلاف آنچه که میان عوام و برخی صاحب‌نظران بیان می گردد، احمد شاملو و به‌خصوص مهدی‌اخوان‌ثالث‌همچون‌بسیاری‌ازشاعران‌ایرانی‌ازآیات‌والفاظ‌قرآن‌کریم‌وداستان‌انبیابه‌صِرف

تلمیح بهره نبرده‌اند، بلکه کاربرد ایشان گونه‌ای از وام‌گیری بینامتنی با تفسیرهای تازه است.

**۱-۱- بیان مسأله:**

هر متنی معنایی دارد، کشف و دریافت معنای هر متن تنها از خوانش متن و درک ارتباط و جایگاه آن در میان متون دیگر حاصل می‌شود. در هر متنی مطالب و نکاتی وجود دارد که برای درک و دریافت آن‌ها باید به خوانش متون پیشین پرداخت. بنابراین می‌توان گفت، همواره یک متن دارای معنای مستقل نیست بلکه باید آن را در شبکه‌ای از روابط متنی یافت. نظریه‌پردازان اغلب مدّعی آنند که «در دوره‌ی پسامدرن، دیگر امکان سخن‌گفتن از اصالت یا یگانگی اثر هنری وجود ندارد زیرا آثار هنری همگی به صورتی بسیار آشکار حاصلِ خرده‌ها و پاره‌های هنر از پیش موجودند» (آلن، ۱۳۸۰: ۱۷).

ژرار ژنت (۱۳۹۱: ۲۱۹) در کتاب آرایه‌ها (۱) در این‌باره می‌نویسد: «معنای یک اثر از خلال سلسله‌ای از عملیات ذهنی حاصل نمی‌شود، بلکه از نو تجربه و تکرار می‌شود»؛ در این نوع نگاه ژنت، گویا منظور از تجربه و تکرار تازه، همان تفسیرهای تازه است. در جای دیگر همین کتاب می‌خوانیم: «ادبیّات مجموعه‌ای منسجم است، فضایی همگن که در درونش، آثار هم‌دیگر را لمس و در هم نفوذ می‌کنند؛ خود ادبیّات هم به نوبه‌ی خود قطعه‌ای است متّصل به قطعات دیگر در فضای گسترده‌تر فرهنگ که ارزش خاص آن، نتیجه‌ی ارزش کلّ مجموعه است» (همان: ۲۲۸)؛ بنابراین، در کلّ تاریخ ادبیّات و نه‌تنها به ادبیّات فارسی، بلکه به ادبیّات ملل، باید به‌صورت یک کلّ و یک مجموعه نگاه کرد که هر جز این مجموعه، بر دیگر اجزای مجموعه تأثیر می‌گذارد.

در حقیقت بررسی تأثیر و تأثّر آثار بر یکدیگر، از مهم‌ترین اهداف پژوهشگران بینامتنیّت است. در بررسی متون باید دید که نویسنده یا شاعر ادامه‌ی کدام سنّت ادبی- معرفتی است و او آن سنّت خاص را چگونه بیان می‌کند؟ همین‌جاست که بحث بینامتنیّت به‌عنوان یک نظریه‌ی متن‌شناختی، به منظور درک و دریافت بهتر متن، مطرح می‌شود.

**۱-۲- ضرورت و اهمّیّت پژوهش:**

پیوند ناگسستنی و دوسویه‌ی متون فرهنگی و ادبی امری طبیعی است و هیچ متنی نمی‌تواند آزاد از دیگر متون، فراهم آید؛ نظریه‌پردازانِ روابط متون، نیز براین اندیشه‌اند که متون ادبی به شیوه‌های گوناگون، اندام‌وار با متون پیش از خود در ارتباطند و شناخت و تفسیر این متون جز با کشف انواع روابط موجود در آن‌ها امکان‌پذیر نیست. این مقاله بر آن است تا با معرّفی اجمالیِ نظریه‌ی بینامتنیّت به‌عنوان چارچوب نظریِ پژوهش، به بررسی بینامتنیّت اعلام و مضامین دینی در شعر مهدی اخوان ثالث و احمد شاملو بپردازد و از آن‌جایی که تاکنون پیرامون این موضوع، پژوهش مستقلّی که جوانب گوناگون بحث

را روشن نماید، صورت نگرفته‌است، مقاله‌ی پیش‌رو بر این مهم، همّت گمارده است.

**۱-۳- پیشینه‌ی پژوهش:**

نگارندگان بر این عقیده‌اند که اگر چه در زمینه‌ی نظریه‌ی بینامتنیّت و نیز جنبه‌های مختلف آثار احمد شاملو و مهدی اخوان ثالث در مقوله‌های گوناگون، تحقیقات بسیاری انجام‌گرفته، امّا با توجّه به اهمّیّت مبانیِ نظریِ پژوهش، به دلیل فراوانیِ کتاب‌ها، پایان‌نامه و مقالات درخصوص دو شاعر موردبحث، تنها به یادکرد آثاری پیرامون مقوله‌ی بینامتنیّت اکتفا می‌گردد؛ از جمله‌ی مهم‌ترین این پژوهش‌هاست:

آلن، گراهام (۱۳۸۰) بینامتنیّت، ترجمه‌ی پیام یزدانجو؛ نامورمطلق، بهمن (۱۳۹۰). درآمدی بر بینامتنیت، نظریه‌ها و کاربردها؛ سیّد محمّدرضی مصطفوی‌نیا (گردآورنده/ ۱۳۹۳) مجموعه‌ی مقالات همایش ملّی بینامتنیّت؛ نامورمطلق، بهمن (۱۳۸۶) «ترامتنیت؛ مطالعه‌ی روابط یک متن با دیگر متن‌ها»، پژوهشنامه‌ی علوم انسانی؛ یداللّهی اصلان، ابوالفضل و مهناز مقبلی (۱۳۹۳). «تبیین رابطه‌ی بینامتنیّت با دیگر فنون بلاغی»، مجموعه‌ی مقالات همایش ملّی بینامتنیّت؛ ویکلی، کریستین (۱۳۸۴). «وابستگی متون، تعامل متون»، ترجمه‌ی طاهر آدینه‌پور، پژوهشنامه‌ی ادبیّات و نوجوان؛ موسوی، سیّدرضا و راضیه رفیعی (۱۳۹۱). «بینامتنیت کلام الهی در خطبه‌های نهج‌البلاغه»، مجموعه مقاله‌های همایش نهج‌البلاغه و ادبیّات؛ کیانی، رضا و همکاران (۱۳۹۲). «جلوه‌های بینامتنی قرآن کریم در شعر قیصر امین پور»، فصلنامه‌ی علمی- پژوهشی پژوهش‌های ادبی- قرآنی؛ قنبری، علی و رضا عبدالمالکی (۱۳۹۱). «مفهوم بینامتنیت در منابع بلاغت فارسی»، پژوهش‌های نقد ادبی و سبک. امّا پژوهشی که از دیدگاه بینامتنیّت، اعلام و مضامین دینیِ به‌کار رفته در اشعار اخوان ثالث و شاملو را مورد بررسی قرار دهد، اهتمامی نشان داده نشده‌است.

## ۲-بحث و بررسی

امروزه بینامتنیّت اصطلاحی رایج در نظریه‌ی ادبی و زبان‌شناسیِ متن است؛ در واقع، این واژه «اصطلاحی است که بر اختلاط و درهم آمیختگی دلالت دارد و از یک تأثیرپذیری پویا خبر می‌دهد که با متن هم ارتباط دارد» (ایمانیان، ۱۳۹۳: ۵۵۶/۱). بینامتنیّت از طریق ارتباط میان‌متنی، موجب آفرینش متن جدید شده و هر متن ادبی را به منزله‌ی جذب و دگرگون‌سازی دیگر متون گوناگون گذشته و یا هم‌زمان با آن می‌داند.

**۲-۱- تعریف بینامتنیّت و نگاه ریشه‌شناختی به آن:**

بینامتنیّت در نقد معاصر ایران، ترجمه‌ی اصطلاح فرانسوی «intertext» است (نک. العانی، ۱۹۹۹: ۲۵۳؛ الرباعی، ۲۰۰۹: ۲۰۳). کلمه‌ی «inter» در زبان فرانسه به معنیِ

«تبادل و تعامل» و نیز کلمه‌ی «text» به معنای «متن» است و اصل آن از فعل لاتینی «textere» مشتق شده‌است؛ بدین ترتیب، مفهوم لغویِ این اصطلاح «تبادل متنی» می‌باشد (نک. امانی و همکاران، ۱۳۹۲: ۷۶). برخی از صاحبنظران نیز معنای اصلیِ بینامتنیّت را از «interweaving» به‌معنی «درهم‌بافتن» دانسته و معتقدند «این اصطلاح در این حوزه‌ها و به‌طورساده ناظر بر شکل‌یافتن هر مفهوم از مؤلّفه‌ی متنی متعدّد است» (صافیان و غیاثوند، ۱۳۹۰: ۱۱) که در زبان فارسی به «بینامتنیّت»، «بینامتنی»، «میان متنی» و نیز در زبان عربی به «التّناص» ترجمه شده‌است. ابن‌منظور نیز لفظ «نص» را به معنی ارائه‌کردن و عرضه‌کردن تعریف نموده‌است: «النصّ: رفعُک الشیءُ. نصّ الحدیثُ ینصّ نصّاً: رفعه و کلّ ما قد أظهر فقد نصّ» (ابن‌منظور، ۱۴۱۴: ۱۶۲/۲).

رابطه‌ی بینامتنی اصطلاحی است که تقریباً از اواسط قرن ۲۰ میلادی به‌عنوان یک اصطلاح فنّی و ادبی نزد ادبا و هنرمندان غرب مطرح گردید (نک. شرتح، ۲۰۰۵: ۱۶۷). این اصطلاح نخستین‌بار در اواخر دهه‌ی شصت میلادی توسّط ژولیا کریستوا (Julia kristeva) بلغاری‌الاصل در فرانسه مطرح شد (نک. صباغی و رنجبران، ۱۳۹۴: ۲۲۹؛ حیاتی، ۱۳۸۸: ۷۷). وی با شرح و بسطِ «گفتگومندی متن» (Dialogism) باختین که آن را در دهه‌ی ۱۹۳۰ م. معرّفی کرده‌بود، به رابطه‌ی ضروری هر پاره‌گفتاری با پاره‌های دیگر اشاره نمود (نک. کریستوا، ۱۳۸۱: ۴۴)، چرا که میخائیل باختین نیز بر این باور بود که «هر متنی متشکّل از به‌هم پیوستگی چند متن است که در اصل نوعی بازخوانی از متن گذشته‌است» (لوشن، ۱۴۲۴: ۱۰۲۲).

ژولیا کریستوا نظریه‌ی بینامتنیّت را به مفهوم نهایی و کامل خود در کتاب انقلاب زبان شعر به‌صورت مبسوط و گسترده بیان نمود و به بررسی تطبیقی بینامتنیّت پرداخت. وی عقیده داشت متنی عاری و منفصل از دیگر متون وجود ندارد، بلکه متون همواره در ارتباط و گفتگو با یکدیگر می‌باشند، هر چند خود به آن اشاره‌ای نداشته باشند (به نقل از: پین، ۱۳۸۰: ۲۹). به عقیده‌ی هارولد بلوم نیز «هنرمندِ متأخّر همیشه در اضطراب تأثیرپذیری از هنرمند پیشین است که مبادا کارش به کپی‌برداریِ محض تبدیل شود» (سخنور و سبزیان، ۱۳۸۷: ۷۳) و دیگر بار اینکه گرچه بینامتنیّت با اسم ژولیا کریستوا پیوند عمیق‌خورده و در بحث‌های متعدّدی در دو مجلّه‌ی Tel-quel و critique ظهور یافته است (نک. انجینو، ۱۹۸۷: ۱۰۱)، ولی ریشه‌ی عمیق و نیز آبشخور اصلی آن در اندیشه‌های «فردینان دو سوسور» و دیگر کسانی هم‌چون «میخاییل باختین» و «رولان بارت» شکل گرفت (نک. مکاریک، ۱۳۸۵: ۷۲) و شامل سلسله‌ای از روابط متن‌ها با متون دیگر از طریق گفتگو یا تداخل یا امتصاص است. آن‌ها معتقد بودند «یک متن، جایگشت متون و بینامتنی در فضای

یک متن مفروض است که در آن گفته‌های متعدّدِ برگرفته از دیگر متون، با هم مصادف‌شده و یکدیگر را خنثی می‌کنند و هر متنی، دگرگون‌شده‌ی متن دیگر است» (آلن، ۱۳۸۰: ۳۰).

**۲-۲- ارکان بینامتنیّت:**

مفهوم بینامتنی از گستره‌ی بزرگ و پهنه‌ی وسیعی برخوردار است که مرزهای بین متون را به کناری نهاده و متون را با یکدیگر در یک تعامل بی‌کران و غیرمحدود قرار می‌دهد. «متن در حقیقت، بافت کلماتی است که اثر را ساخته و آرایش داده‌است» (Barthes, ۲۰۰۰: ۳۱). در روابط بینامتنی، ایجاد رابطه‌ای اثربخش میان متن پیش‌نوشته و متن موجود، در ذهن برای تولید متن جدید به وضوح دیده می‌شود؛ البتّه «آن دسته از روابط بین متونی اهمّیّت دارد که موجب آفرینش متن جدید می‌شود» (میرزایی و شیخی قلات، ۱۳۹۲: ۴۳).

با توجّه به آنچه که پیش از این آمد، پس وقتی با یک متن روبه‌رو می‌شویم، نباید چنین تصوّر کرد که ما با یک متن واحد سروکار داریم، بلکه متن را در درون یک متن بزرگ‌تر مطالعه می‌کنیم؛ مهم‌ترین عامل در ایجاد این روابط بینامتنی، همان رابطه‌ی میان دو متن است که وجود این رابطه‌ها، سبب معناداربودن یک متن می‌شود و یک متن جدید را زاییده‌ی متون قدیم یا معاصر آن متن به‌شمار می‌آورد (نک. مختاری و شانقی، ۱۳۸۹: ۱۹۸). حضور متن غایب در متن حاضر به سه صورت انجام می‌گیرد که از آن به عنوان قواعد سه‌گانه‌ی بینامتنی یاد کرده‌اند. حسین جمعه ناقد عربی در کتاب المسبار فی النّقد الادبی بینامتنی را دارای سه رکن اصلی می‌داند:

**۲-۲-۱- متن حاضر:**

از آن به متن لاحق یا متن موجود نیز تعبیر می‌شود و متن غایب باعث تولید آن به عنوان متن اصلی شده‌است به گونه‌ای که متن حاضر، اصل موجودیّت خود را مدیون متن نهانی و غایب می‌داند (نک. جمعه، ۲۰۰۳: ۱۶۸)؛

**۲-۲-۲- متن غایب:**

متن سابق یا متن مفقود نیز نامیده می‌شود. متن و متون ارجاعی که متن اصلی را تفسیر می‌کند، «متن غایب» نامیده می‌شود. لیچه در تبیین و تشریح متن غایب ضمن اعتقاد به این‌که تمامی متون از رابطه‌ی بینامتنی و تداخل نصوص برخوردارند، تأکید می‌کند، که متن یک ذات و مادّه‌ای واحد نیست، بلکه گستره‌ای دامنه‌دار از روابط با دیگر متون است و مجموعه‌ای از اندیشه‌ها و ارجاعاتی بی‌شمار محسوب‌می‌گردد که به صورت خودآگاه و ناخودآگاه بروز می‌نماید (به نقل از: ماضی، ۲۰۰۵: ۱۷۵). متون پنهان به مثابه‌ی کلیدهایی است که با آن درهای بسته‌ی متن جدید باز می‌شود؛

**۲-۲-۳- روابط بینامتنی یا عملیّات بینامتنی:**

نحوه‌ی تعامل متن حاضر و متن غایب و چگونگیِ ارتباط آن‌ها را بازگو می‌کند. یکی از راه‌هایی که می‌توان به لایه‌های درونی یک اثر نفوذ کرد، یافتن روابط بینامتنی است. عملیّات بینامتنی همان بررسی متن اصلی با توجّه به متن غایب و ردیابی روابط بین آن‌هاست (میرزایی و واحدی، ۱۳۸۸: ۳۰۸) که مهم‌ترین بخش نظریه‌ی بینامتنی در تفسیر متون است.

در حالت‌های مختلف بینامتنیّتی، گاهی مؤلّف جزئی از متن غایب را بدون هیچ تغییری در متن خود می‌آورد و گاهی هم متن پنهان را با تغییراتی در متن حاضر می‌گنجـاند؛ در پاره‌ای از موارد نیز مؤلّف متن پنهان را بازآفرینی می‌کند، به گونه‌ای که آن را در معنایی متفاوت با معنای متن غایب مورد استفاده قرار می‌دهد. در قسمت بحث و بررسی، هر یک از صورت‌های مذکور بر اساس آرا و نظریّات ناقدین و محقّقین در اندیشه‌ی شعری اخوان ثالث و احمد شاملو، مورد نقد و بررسی قرار می‌گیرد.

**۲-۳- تحلیل متن:**

علم نقد همواره در ادبیّات از ارزش و اهمیّت بالایی برخوردار بوده و به عنوان روشی برای ارزش‌گذاری آثار ادبی از دیرباز مورد توجّه قرار گرفته‌است. اصطلاح بینامتنیّت منحصر به آثار ادبی و نوشتاری نیست؛ بینامتنیّت توسط منتقدان قالب‌های هنری غیرادبی نظیر نقاشی، موسیقی و معماری اخذ شده‌است. مفهومی چون بینامتنیّت می‌تواند نظریاتی درباره‌ی بخشی از جامعه یا یک دوره‌ی تاریخی را مطرح کند (نک. آلن، ۱۳۸۰: ۱۶). طبق نظریه‌ی بینامتنی، هر متن بینامتن است؛ یعنی از درهم‌تنیدگی متون گوناگون ساخته شده‌است که این متون می‌تواند قرآن کریم، اسطوره، متون ادبی، تاریخی و غیره باشد.

در این بخش از پژوهش، نخست به ارائه‌ی شاهدمثال‌هایی از آثار اخوان ثالث و شاملو به‌عنوان «متن حاضر» مبادرت ورزیده می‌شود و در ادامه آیاتی از قرآن کریم، احادیث و روایاتی که شاعران مورد نظر در کلام‌شان به آن‌ها نگاه ویژه داشته‌اند، به عنوان «متن غایب» ذکر می‌گردند. در ادامه و در قالب «عملیات بینامتنی»، گونه‌های مختلف تأثیرپذیری شرح داده می‌شود. در تعریف بینامتنیّت موضوعی گفته‌اند: «هرگاه شخص مبدع یا شاعر از اسامی پیامبران، بزرگان، اولیا، حوادث تاریخ اسلامی و دینی در آثار و اشعار خود ذکر نماید، بینامتنیّت موضوعی گفته می‌شود» (امامی، ۱۳۹۳: ۳۲۸/۱).

**۲-۳-۱- عالم برزخ، بهشت و جهنّم:**

متن حاضر

وه که جهنم نیز/ چندان که پای فریب در میانه باشد/ زمزمه‌اش ناخوشایندتر از زمزمهٔ بهشت نیست (شاملو، ۱۳۷۶: ۳۳)؛

حضورت بهشتی‌ست/ که گریز از جهنم را توجیه می‌کند (شاملو، ۱۳۷۹: ۷۴)؛
مثل آن بود که در دوزخی از داغ‌ترین آتش خون/ یا که در دریاچه‌ای از سرخ‌ترین/ خون آتش، نه در آن دود بسی/ غوطه‌شان داده کسی (اخوان ثالث، ۱۳۵۷: ۵۱)؛
دوزخ، امّا سرد/ گیتی، بیمار و بیگانه/ عمر شیـرینت گـوارا باد/ نـوش بادت این شراب خانگی در بزم کاشانه (اخوان ثالث، ۱۳۵۷: ۹۲)؛

متن غایب

لَهُمْ دارُالسّلام عِنْدَ رَبِّهِمْ وَ هُوَ وَلِيُّهُمْ بِما كانُوا يَعْمَلُونَ: برای آنان، نزد پروردگارشان سرای عافیت است، و به [پاداش] آنچه انجام می‌دادند، او یارشان خواهدبود (انعام/۱۲۷)؛
جنّةالمأوی: عِنْدَها جَنَّةُالْمَأْوی: که آرامگاه بهشت نزد آن درخت است (نجم/۱۵).

عملیات بینامتنی

بهشت یا دارالسّلام، جنت عدن، جنةالمأوی سرای سلامتی است که میعادگاه وعده داده شده‌ای‌است برای آنان که تقوا پیشه کنند و خدا را اطاعت نمایند.
در قرآن کریم یکی از مهم‌ترین داستان‌هایی که درخصوص بهشت و رابطه‌ی آن با حضرت آدم مطرح است، رانده شدن ایشان و همسرش حوّا به خاطر خوردن از میوه‌ی ممنوعه است. در این کتاب نورانی داستان حضرت آدم و حوّا به طرز بدیعی به تصویر کشیده شده‌است که غرق در رحمت الهی بودند و با اغوای شیطان فرجامی جز بیرون رفتن از بهشت نیافتند. بهشت برزخی تا روز قیامت ادامه خواهد یافت، ولی بهشت ابدی در آیات و روایات بیشتر به نام (جنةالمأوی) یاد می‌شود که این بهشت جاویدان دیگر بعد از قیامت است، زیرا در روز قیامت به اعمال انسان‌ها رسیدگی می‌شود و صالحان به جنةالمأوی برده خواهند شد تا ابدی گردند.
فردوس، مینو، بهشت و جنّت که در زبان فارسی خوانده می‌شود و در زبان عربی «خُلد، دارالسّلام، یسری و اسامی دیگری از این قبیل و...» جایگاهی است که خداوند نیکوکارانی را وعده داده و در آن مأوا، مخلّد و جاویدان می‌مانند آن‌هم غرق در انعام الهی. راجع به جنّةالخلد در موسوعةالقرآن آمده بستانی بود که آدم ابوالبشر و حوا در آن سکنی داشتند و در آن میوه‌ها و ریاحین به وفور بود، انهار در آن جریان و سیلان داشت: «أن جَنَّةَ عَدنٍ شَرقاَ أعدّهاالله فِی الأرضِ لِسُکنی آدمَ وَ زَوجَتَهُ وَ جَعَلَها کَالبُستانِ وَ أنبتَ فِیهَا الشَّجر المُثمِر وَ الزَهُور الطیبهٔ وَ أجری فِیهَا المَاء» (الحفنی، ۲۰۰۴: ۸۴۷/۱).
دیگر شعرا درباره‌ی این بهشت موعود می‌گویند:

تا بیابی در بهشت عدن جای  شفقتی بنمای با خلق خدای
(عطّار، ۱۳۷۳: ۱۰۹)

ای که می‌خواهی بهشت در دنیا به نقد عاشقی کن خویشتن را جنۀالمأوا ببین
(فیض کاشانی، ۱۳۵۴: ۳۰۹)

بـا بهشت عدن ما را کار نیست کوی جانان روضه‌ی رضوان ماست
(نور علیشاه اصفهانی، ۱۳۴۹: ۳۷)

**۲-۳-۲-حضرت آدم و حضرت حوّا (هبوط، سجده، طینت، اشرف مخلوقات):**

متن حاضر

اینک من! آدمی! پادشاه زمین! (شاملو، ۱۳۷۶: ۵۲)؛

کفران نعمت شد* و دستان توهین‌شده آدمی را لعنت کردند چرا که مقام ایشان بر سینه نبود به بندگی و تباهی آغاز یافت (شاملو، ۱۳۷۶: ۵۴)؛

زیستـن/ و ولایتِ والایِ انسان بر خاک را/ نمـاز بردن؛ زیستن و معجزه کردن (شاملو، ۱۳۷۹: ۴۳)؛

یکی بشنو این نعره‌ی خشم را/ برای که بر پا نـگه‌داشتی؟/ زمینی چنین بی‌حیا چشم را؟ (اخوان ثالث، ۱۳۴۸: ۱۱۷)؛

راه بود و راه "این هـر جائی افتـاده" این همـزاد پای آدم خاکی (اخوان ثالث، ۱۳۶۹: ۲۱۱).

متن غایب

فَأَزَلَّهُمَا الشَّيْطانُ عَنْها فَأَخْرَجَهُما مِمَّا كانا فيهِ وَ قُلْنَا اهْبِطُوا بَعْضُكُمْ لِبَعْضٍ عَدُوٌّ وَ لَكُمْ فِي الْأَرْضِ مُسْتَقَرٌّ وَ مَتاعٌ إِلى حينٍ: پس شیطان آن دو را به خطا واداشت، و از بهشتی که در آن بودند بیرون راند. گفتیم: پایین روید، برخی دشمن برخی دیگر، و قرارگاه و جایِ برخورداری شما تا روز قیامت در زمین باشد» (بقره/۳۶)؛

فَسَجَدَ الْمَلائِكَةُ كُلُّهُمْ أَجْمَعُونَ: فرشتگان همگی سجده کردند (بقره/۳۰)؛

فَأَكَلا مِنْها فَبَدَتْ لَهُما سَوْآتُهُما وَ طَفِقا يَخْصِفانِ عَلَيْهِما مِنْ وَرَقِ الْجَنَّةِ وَ عَصى آدَمُ رَبَّهُ فَغَوى: آن گاه از آن [درخت ممنوع] خوردند و برهنگی آنان بر ایشان نمایان شد و شروع کردند به چسبانیدن برگهای بهشت بر خود و [این گونه] آدم به پروردگار خود عصیان ورزید و بیراهه رفت (طه/۱۲۱)؛

عملیّات بینامتنی

واژه‌ی آدم در قرآن کریم ۲۰ مرتبه تکرار شده‌است. مکر و حیله‌ی شیطان برای از راه به‌درکردن آدم و حوّا، بر سر شجره‌ی منهیّه بود. متن حاضر در ردیف بینامتنیّت موضوعی قرآنی است و بر اساس نظریّه‌ی بینامتنیّت الیافی، می‌توان آن را جزء بینامتنیّت آشکار دانست.

ملک در سجده آدم زمین بوس تو نیت کرد
که در حُسن تو لطفی دید بیش از حدّ انسانی
(حافظ، ۱۳۶۲: ۹۴۶)

هنگامی که خداوند تبارک و تعالی آدم ابوالبشر را آفرید و فرمود: «اِنّی جَاعِل فِی الاَرض خَلیفَه؛ بقره/۳۰» سپس فرمان سجده بر او را صادر نمود:«وَ اِذ قُلنَا رَبَّکَ لِلمَلائَکَه السجُدُوا لآدَم فَسَجَدُو اِلّا اِبلیس؛ بقره/۳۴» وی سر از چنبره‌ی اطاعت الهی بیرون برآورد و گفت: اَنَا خَیرٌ مِنه خَلَقَنی مِن نَار وَ خَلقتَهُ مِن طِین و عصیان‌گری نمود. امّا فرشتگان الهی فرمان حق را پذیرفته و آدم ابوالبشر را سجده نمود.

از ماجرای قرآنی سجده کردن فرشتگان بر آدم نیز چنین در ادب فارسی یاد شده‌است:

گرنه ظهور تو بود مقصد از آدم  سجده نبودی قبول قالب طین را
(حزین لاهیجی، ۱۳۸۷: ۳۳۱)

این چنین حسن و لطافت که تو داری تا حشر
سجـده بـر آدم و حوا بـه طین باید کرد
(فروغی، ۱۳۸۶: ۵۹)

همچنین ادب فارسی از گناه آدم ابوالبشر این‌گونه یاد می‌کند:

وان بنـی آدم کـه عصیـان کشتـه انـد  از حسودی نیز شیطان گشته‌اند
(مولوی، ۱۳۷۵: ۷۸۲/۵)

ادب فارسی هم از چگونگی خلقت آدمی و نیز مخمّرکردن طینت وی چنین سخن به میان آورده‌اند:

کـز برای پختـه گشتن کرد آدم را اله  در چهل صبح الهی طینت پاکش خمیر
(سنایی، ۱۳۸۸: ۲۸۶)

به کمال رسیدن آدمی و نیز به عشق سرشته‌کردن این طینت، هدف غایی و نهایی خلقت آدمی است.

**۲-۳-۳- شیطان رجیم (اهریمن و ابلیس):**

متن حاضر

نا بَرَدَم گاهگاه وسوسه با خویش/ کای دله دل! چشم از این گناه فرو پوش،/ یاد گناهان دلپذیر گذشته بانگ برآرد که: آی، شیطان! خاموش (اخوان ثالث، ۱۳۴۸: ۷۵)؛

در ظلماتی که شـیطان و خـدا جلـوهٔ یک‌سان دارند /دیـگر آن فـریاد عبـث را مـکرر نمی‌کنم (شاملو، ۱۳۷۶: ۳۴)؛

امـا نه خـدا و نه شـیطان/ سـرنوشـت تـو را/ بتی رقـم زد که دیگـران/ می‌پرسـتیدند

(شاملو، ۱۳۷۳: ۳۶)؛

او اهرمنی ستـمگر و خیره‌ست/ او دشـمن روشـنی‌ست؛ او دزدی/ بر گسترهٔ قلمروش چیره‌ست (اخوان ثالث، ۱۳۵۷: ۷۵)؛

متن غایب

فَاسْتَعِذْ بِاللَّهِ مِنَ ٱلشَّيْطَـانِ ٱلرَّجِيمِ: و چون قرآن بخوانی، از شیطان رجیم به خدا پناه ببر (نحل/۹۸)؛

عملیات بینامتنی

نام شیطان در مآخذ دینی مسلمانان در بدایت امر در قرآن کریم آمده است و آن هم در داستان خلقت آدم ابوالبشر. طبق اقوال روایی، شیطان ابتدا در زمره‌ی فرشتگان بود و چون از امر حضرت اله مبنی بر سجده‌نمودن، سر باز زد از درگاه ربوبی رانده و مطرود شد. ابلیس به خاطر چنین امر قسم خورد که جز عبادالله‌المخلصین باقی‌ماندگان را اغوا و گمراه نماید. این استکبار، سبب شد که میان شیطان و درک حقایق حجابی، برقرار گردد، تا آنجا که خود را برتر از آدم بپندارد و بگوید: من از او بهترم، مرا از آتش و او را از خاک آفریده‌ای و حتی این سرکشی و غرور سبب شد که به فرمان خدا نیز اعتراض کند، اعتراضی که مایه کفر و طرد او گردد» (مکارم شیرازی، ۱۳۷۳: ۴۰/۱۱).

شعرای دیگر به این رجیم بودن شیطان در اشعار خویش این‌گونه اشاره می‌کنند:

گرچه شیطان رجیم از راه انصافم ببرد  همچنان امید می‌دارم به رحمن و رحیم
(سعدی، ۱۳۷۴: ۱۰۹)

می‌کند ثابت به برهان‌های قاطـع تـیـغ تـو کاو شهاب ثاقب است و خصم شیطـان رجیم (ساوجی، ۱۳۸۲: ۱۵۵)

متن حاضر جزء بینامتنیّت موضوعی است و بر اساس نظریّه‌ی بینامتنی ناقدین نسل، می‌توان آن را در ردیف بینامتنیّت نسل دوم جای داد. «آدم» سوای از نسل بشر وانسان‌ها، ایهام به حضرت آدم (ابوالبشر) دارد به قرینه‌ی «صرفه‌نبردن از شیطان رجیم»، یعنی؛ فریب‌خوردن او از شیطان (نک. فرید، ۱۳۷۶: ۴۸۸).

**۲-۳-۴- جبر و اختیار (جایگاه تسلیم در برابر قضا و قدر):**

متن حاضر

ماجرای زندگی آیا/جز مشقّت‌های شوقی توأمان با زجر/اختیارش هم‌عنان با جبر/بسترش بر بعد فرار و مه‌آلود زمان لغزان/در فضای کشف پوچ ماجراها چیست؟ (اخوان ثالث، ۱۳۵۷: ۱۶۹)؛

آمدن از روی حسابی نبود و رفتن/ از روی اختیاری (شاملو، ۱۳۷۶: ۲۸)؛

او چو مـی‌آمد به ایـن دنیا (نه، این حـق نیست/ چـون مـی‌آوردند او را یا بـگو: آورده

می‌شـد) هیچ‌کس گفتش جا چنین تنگ است و روزی تنگ؟/ کز برای سیری این بی‌هنر انبان، مشت را باید کند چون گرز (اخوان ثالث، ۱۳۵۷: ۵۱ و ۵۲).

متن غایب

لَنْ یُصِیبَنا إِلَّا ما کَتَبَ‌اللَّهُ لَنا: نمی‌رسد ما را مگر آنچه خداوند بر ما نوشته‌است (توبه/۵۵)؛ نِعمَ القرین الرّضی: بهترین هم نشین رضا و تسلیم است (هاشمی خویی، ۱۴۰۰: ۲۱/ ۱۰).

عملیات بینامتنی

یکی از مقامات بسیار رفیع اخلاقی و عرفانی مقام رضایت است؛ راضی‌بودن به آنچه خدا می‌خواهد. از منظر احادیث و روایات وارده از ناحیه‌ی حضرات معصومین "علیهم السّلام" رضای الهی رأس طاعات و عبادات خوانده شده و هم چنین کسی که راضی به رضا و قضای خدا باشد، صاحب مقام بسیار بلندی شده‌است که دنیا و آخرت او را تحت تأثیر قرار می-دهد و در میان مردم شاخص می‌گردد. کلینی با یک‌سلسله سند از حضرت صادق "علیه السّلام" نقل کرده، که فرمود: «رَأْسُ طَاعَةِ اللَّهِ الصَّبْرُ وَ الرِّضَا عَنِ اللَّهِ فِیمَا أَحَبَّ الْعَبْدُ أَوْ کَرِهَ وَ لَا یَرْضَی عَبْدٌ عَنِ اللَّهِ فِیمَا أَحَبَّ أَوْ کَرِهَ إِلَّا کَانَ خَیْراً لَهُ فِیمَا أَحَبَّ أَوْ کَرِه: رأس بندگی و اطاعت خدا صبر و رضایت از خدا است، در چیزی که بنده آن را بخواهد یا نخواهد. بعد فرمود: هیچ بنده‌ای در مقام مکروهات و سختی‌ها صبر نمی‌کند، مگر آنکه خیرش در آنست» (مخبر، ۱۳۷۵: ۷۹).

در شعر کهن فارسی در مورد رضای الهی اشعار زیبایی سروده شده‌است. سعدی و خواجوی کرمانی در این باب گفته‌اند:

دهان خصم و زبان حسود نتوان بست  رضای دوست به دست آر و دیگران بگذار

(سعدی، ۱۳۷۴: ۲۴)

هر آن نماز که کردی به کنج صومعه خـواجو

رضای دوست به دست آر ور نه جمله قضا کن

(خواجوی کرمانی، ۱۳۹۱: ۶۵۰)

امیر علیشیر نوایی در قصیده‌ی شینیه‌ی «نسیم‌الخلدش» عقیده دارد که رضای دوست این است که آدمی به هر چه تقدیر الهی پیش می‌آورد، تن داده و دیگر به فکر خسران و یا نفع خویش نباشد:

رضای دوست جستن آن بود کت هرچه پیش آید

شوی راضی و از تقدیر دانی سود و نقصانش

(نوایی، ۱۳۷۵: ۳۲۹)

متن حاضر از دیدگاه بینامتنیّت موضوعی، قرآنی و نیز بر اساس نظریّه‌ی بینامتنی ژرار ژنت، غیرصریح است.

### ۲-۳-۵- حضرت عیسی مسیح (ع) (معجزات و داستان‌های ایشان):

متن حاضر

تو نسجت‌بافته عیسی چنان، مریم چنین رشته/ خمیرت در شعور برتر آغشته-/ دو همتای تو بی‌همتا،/ خدائی یا خدا چه، خواجه یا راجا/ ببین، آنجا! (اخوان ثالث، ۱۳۷۰: ۱۰۰)؛

نز بتان یاری، مه از می ساغری، نزنان لبی

ای فلک بشناس، ما عیسی‌بن مریم نیستیم! (اخوان ثالث، ۲۵۳۶: ۱۹۱)

ریشه‌ی دردرا در جان عیساهای اندوهگین‌مان به فریاد آورده است (شاملو، ۱۳۷۶: ۲۹).

مسخی است دردناک/ که مسیح را/ شمشیر به کف می‌گذارد/ در کوچه‌های شایعه/ تا به دفاع از عصمت مادر خویش برخیزد (شاملو، ۱۳۷۶: ۴۴).

مسیحای جوانمردمن! ای ترسای پیر پیرهن چرکین!/ هوابس ناجوانمردانه سردَست...آری.../ دمت گرم و سرت خوش باد!/ سلامم را تو پاسخ گوی، در بگشای! (اخوان ثالث، ۱۳۴۸: ۱۱۲).

متن غایب

وَ لَقَدْ آتَیْنا مُوسَی الْکتابَ وَ قَفَّیْنا مِنْ بَعْدِهِ بِالرُّسُلِ وَ آتَیْنا عیسَی ابْنَ مَرْیَمَ الْبَیِّناتِ وَ أَیَّدْناهُ بِروحِالْقُدُسِ أَ فَکُلَّما جاءَکُمْ رَسُولٌ بِما لا تَهْوی أَنْفُسُکُمُ اسْتَکْبَرْتُمْ فَفَریقاً کَذَّبْتُمْ وَ فَریقاً تَقْتُلُونَ: و همانا به موسی کتاب [تورات] را دادیم، و پس از او پیامبرانی را پشت سر هم فرستادیم، و عیسی پسر مریم را معجزه‌های آشکار بخشیدیم، و او را با «روح‌القدس» تأیید کردیم پس چرا هر گاه پیامبری چیزی را که خوشایند شما نبود برایتان آورد، کبر ورزیدید؟ گروهی را دروغگو خواندید و گروهی را کشتید (بقره/۸۷).

عملیات بینامتنی

حضرت عیسی روح‌الله ملقّب به مسیح که در ۶۲۲ سال قبل از هجرت متولّد شده و در ردیف پیامبران اولوالعزم قرار دارد. این پیامبر الهی دارای معجزات بود:«از جمله ساختن شکل مرغی از گل و دمیدن در آن و مرغ شدن آن، شفا دادن کور مادرزاد و برص زده و زنده کردن مرده و خبر دادن از آنچه مردم می‌خورند و یا در خانه‌های خود ذخیره می‌کردند، به اذن خداوند» (حریری، ۱۳۸۴: ۲۷۶). طبق برخی روایات آن جناب در زمان ظهور حضرت امام مهدی علیه السّلام به این جهان باز می‌گردد و در نماز به ایشان اقتدا می‌نماید و پیروان خود را به قبول اسلام و قبول ولایت حضرت مهدی علیه السّلام وامی‌دارد (نک. طبرسی، ۱۳۷۲: ۶/ ۱۳۲؛ کاشانی، ۱۳۳۶: ۱۴۵/۳).

امام خمینی (ره) نیز چنین مسیح را عامل فناشدن هستی و حیات دانسته‌است:

بنده‌ی عشق مسیحا دم آن دلدارم  که به یُمن قدمش هستی من دود نمود

(امام خمینی، ۱۳۷۳: ۱۱۴)

با توجّه به اسم عیسی مسیح می‌توان متن مذکور را در زمره‌ی بینامتنیّت موضوعی قرآنی و نیز بینامتنیّت خوانش (دریافت) بارت و ریفاتری دانست.

**۲-۳-۶- حضرت مریم (س):**

متن حاضر

امّا تو بی‌شک عجیبی!/ مریم‌تر از مریم، آن زن که زائید طفل خدا را/ پاکی تو، پاک و بزرگ و نجیبی (اخوان ثالث، ۱۳۵۴: ۳۹).

که اکنون هر زن/ مریمی است/ هر مریم را عیسائی بر صلیب است (شاملو، ۱۳۷۶: ۱۰۷).

متنِ غایب

یا أَهْلَ الْکتابِ لا تَغْلُوا فی دینِکُمْ وَ لا تَقُولُوا عَلَی اللَّهِ إِلاَّ الْحَقَّ إِنَّمَا الْمَسیحُ عیسَی ابْنُ مَرْیَمَ رَسُولُ اللَّهِ وَ کَلِمَتُهُ أَلْقاها إِلی مَرْیَمَ وَ رُوحٌ مِنْهُ فَآمِنُوا بِاللَّهِ وَ رُسُلِهِ وَ لا تَقُولُوا ثَلاثَةٌ انْتَهُوا خَیْراً لَکُمْ: ای اهل کتاب، در دین خود غلوّ مکنید، و در باره خدا جز [سخنِ] درست مگویید. مسیح، عیسی بن مریم، فقط پیامبر خدا و کلمه اوست که آن را به سوی مریم افکنده و روحی از جانب اوست. پس به خدا و پیامبرانش ایمان بیاورید و نگویید [خدا] سه‌گانه است. باز ایستید که برای شما بهتر است (نساء / ۱۷۱).

عملیات بینامتنی

مریم نام سوره‌ی از قرآن کریم است که در آن به سرگذشت حضرت مریم و نیز انبیای الهی هم چون حضرت زکریّا، حضرت مسیح، حضرت یحیی، حضرت ابراهیم، حضرت موسی، حضرت اسماعیل، حضرت ادریس و بعضی دیگر از پیامبران بزرگ الهی پرداخته است. حضرت مریم زنی است پارسا که قرآن کریم به پاکی او شهادت داده‌است. نام شریف آن بانوی الهی ۳۴ بار در کلام الله مجید مذکور می‌باشد. در قرآن در چندین مورد، حضرت عیسی پسر مریم خوانده شده (و هم‌چنین آن حضرت بدون پدر شناخته شده) و به باکره‌بودن مریم (در سوره مریم ۲۰؛ سوره تحریم ۱۲) اشاره شده که به تولّد مسیح بشارت داده شده است (آل عمران- ۴۰).

اینک نمونه ابیاتی از دیگر شعرا در مورد حضرت مریم:

عیسی مریم از تو گر بازگردد این دم　　این مرده زنده‌کردن در دم نباشد او را
(اوحدی، ۱۳۷۶: ۱۱۲)

انفاس روح می‌دمد از باد صبحدم　　گویی که بوی عیسی مریم گرفته‌است
(خواجوی کرمانی، ۱۳۹۱: ۵۷۲)

طبق آیه‌ی قرآن، از دیدگاه موضوع، این مضامین را جزء بینامتنیّت قرآنی و بر اساس نظریّه‌ی بینامتنیّت کریستوا و بارت، می‌توان آن را جزء بینامتنیّت دریافت دانست.

### ۲-۳-۷- رستاخیز ابدی و هنگامه‌ی مرگ:

متن حاضر

زنهار، خواب غفلت و بیچارگی بس‌ست/ هنگام کوشش‌ست اگر چشم وا کنی/ «تا کی بانتظار قیامت توان نشست/ برخیز تا هزار قیامت بپا کنی» (اخوان ثالث، ۱۳۴۸: ۳۹)؛

اگرچه حالیا دیری‌ست کان بی‌کاروان کولی/ ازین دشت غبارآلود کوچیده‌ست/ و طـرف دامـن از ایـن خاک دامـن‌گیر برچیـده‌ســت؛ هنـوز از خویـش پرسـم گاه: آه/ چه می‌دیده‌ست آن غمناک روی جادهٔ نمناک؟ (اخوان ثالث، ۱۳۶۹: ۵۱)؛

هیچ چیز تکرار نمی‌شود/ و همه راه‌ها به پایان می‌رسد:/ پروانه بر شکوفه‌ئی نشست/ و رود به دریا پیوست (شاملو، ۱۳۷۶: ۵۱)؛

مرگ من سفری نیست/ هـجرتی‌ســت از سـرزمیـنی که دوسـت نمی‌داشتم/ به خاطر نامردمانش (شاملو، ۱۳۷۶: ۵۶).

متن غایب

فَاللَّهُ يَحْكُمُ بَيْنَهُمْ يَوْمَ الْقِيامَةِ فيما كانُوا فيهِ يَخْتَلِفُون: پس خداوند، روز رستاخیز در آنچه با هم اختلاف می‌کردند، میان آنان داوری خواهد کرد (بقره/۱۱۳).

وَ لِكُلِّ أُمَّةٍ أَجَلٌ فَإِذا جاءَ أَجَلُهُمْ لا يَسْتَأْخِرُونَ ساعَةً وَ لا يَسْتَقْدِمُونَ: و برای هر امّتی اجلی است پس چون اجلشان فرا رسد، نه [می‌توانند] ساعتی آن را پس اندازند و نه پیش (اعراف/۳۴).

عملیات بینامتنی

قیامت همان روز رستاخیزی است که در آن مردگان زنده می‌شوند و هر کسی پاداش اعمال خود را که در این جهان انجام داده، به وجه اتم و اکمل می‌بینند. حضرت محمّد ابن عبدالله "صلی الله علیه و آله و سلّم" فرمود: «در قیامت بنده‌ای دست از پا خطا نکند تا این‌که درباره‌ی چهار چیز از او بپرسند: از عمرش در چه راهی گذرانده؟ و از جوانیش که چگونه به سر برده؟ و از مالش که از کجا به دست آورده؟ و در چه راه آن را هزینه ساخته و از دوستی خاندان من و از آن حضرت رسیده که خداوند همه‌ی خلایق را حسابرسی نماید جز مشرک که بی‌حساب به دوزخ رود. از امیر المؤمنین سؤال شد: با کثرت جمعیت قیامت چگونه خداوند به حسابشان می‌رسد؟ فرمود همچنان که به روزی آن‌ها می‌رسد. گفتند: با وجود این‌که آن‌ها او را نمی‌بینند چگونه آنان را حساب می‌کند؟ فرمود: چنان‌که روزی آنها را می‌دهد و او را نمی‌بینند» (حریری، ۱۳۸۴: ۱۲۷).

نوایی از قیامت این گونه یاد می‌کنند:

از رفتن یارم بود آشوب قیامت　　یا رب مبرش جایی و دارش به سلامت

(نوایی، ۱۳۷۵: ۱۰۹)

متن حاضر، از دیدگاه موضوعی، قرآنی و نیز بر طبق نظریّه‌ی لوران ژنی، جزء بینامتنیّت جزئی است.

دین مبین اسلام بارها در آیات و روایات انسان را به یاد مرگ فرا می‌خواند و در هر جا موقعیّتی دست می‌دهد، آنان را به یاد دیار باقی و شتافتن به سوی آن دعوت می‌کند. واژه‌ی «موت» در قرآن کریم به همراه مشتقّاتش حدود ۱۶۹ مرتبه تکرار شده‌است. در قرآن کریم بارها از فرارسیدن مرگ و پایان پذیرفت زندگی آدمی سخن گفته‌است: «کُتِبَ عَلَیْکُمْ إذا حَضَرَ أَحَدَکُمُ الْمَوْتُ إِنْ تَرَکَ خَیْراً الْوَصِیَّةُ لِلْوالِدَیْنِ وَ الْأَقْرَبینَ بِالْمَعْرُوفِ حَقًّا عَلَی الْمُتَّقینَ: بر شما نوشته شده: «هنگامی‌که یکی از شما را مرگ فرا رسد، اگر چیز خوبی [مالی] از خود به‌جای‌گذارده، برای پدر و مادر و نزدیکان، به‌طور شایسته وصیت کند! این حقّی است بر پرهیزکاران!» (بقره/۱۸۰). راجع به چیستی مرگ از امام باقر "علیه السّلام" روایت شده‌است: «قیل لعلیّ بن‌الحسین "علیه‌السّلام" «ما الموت؟» قال: «للمؤمن کنزع ثیاب و سخهٔ و فکّ قیود و اغلال ثقیله»: به حضرت سجّاد "علیه السّلام"گفته شد: مرگ چیست؟ امام "علیه‌السّلام" در جواب فرمود: مرگ برای افراد با ایمان مانند کندن لباس چرکین و گشودن قید و زنجیرهای سنگین است» (فلسفی، ۱۳۷۹: ۱۷۳/۳).

شعرای ادب فارسی از جمله نظامی اذعان به این امر داشته که کسی در این دنیای فانی بدون اجل نمرده‌است:

مثل زد که هر کس که او زاد مُرد ز چنگ اجل هیچ‌کس جان نبرد

(نظامی، ۱۳۷۷: ۱۱۵۷)

امام حسین "علیه السّلام" در بیتی دیگر تصریح کرده‌اند که مقیم دنیا در آن ماندگار نیست و به‌ناچار باید از آن کوچ نماید:

و قاطِنُها سَریعُ‌الظَّعنِ عَنها وإن کانَ الحَریصُ عَلَی الثّواءِ

و مقیم کوی دنیا، ناگزیر است که زود از آن، کوچ کند اگر چه بر ماندن، حریص باشد (جیلانی، ۱۴۲۹: ۳۱۸/۲).

بیت متن حاضر از دیدگاه بینامتنیّت موضوعی، قرآنی و نیز بر اساس نظریّه‌ی بینامتنی العانی تقدیری است.

**۲-۳-۸-امیدواری به رحمت واسعه‌ی حق:**

متن حاضر

شب که می‌اید چراغی هست؟/ من نمی‌گویم بهاران، شاخه‌ای گل در یکی گلدان/ یا چو ابر اندهان بارید، دل شد تیره و لبریز/ ز آشنائی غمگسار آنجا سراغی هست (اخوان ثالث، ۱۳۶۹: ۸)؛

تو شروع از از هفـت کن، بعدش چهل بعد از چهل، هفـتاد/ بعد هم تا هفتـصد، نومید شیطان است! (اخوان ثالث، ۱۳۵۷: ۱۱۵)؛

در مرز نـگاه من/ از هر سو/ دیـوارها/ بلند/ دیوارها/ چون نومـیدی/ بلنـدست (شامـلو، ۱۳۷۶: ۱۷)؛

من همه‌ی خدایان را لعـنت کرده‌ام/ همـچنان که مرا/ خـدایان/ و در زندانی که از آن امید گریز نیست/ بداندیشانه/ بی‌گناه بوده‌ام! (شاملو، ۱۳۷۱: ۱۰۵).

متن غایب

لا تَقْنَطُوا مِنْ رَحْمَهِاللّٰه إنَّاللّٰه یَغْـفِرُالذُّنُوبَ جَمیعاً: از بخشـایش خدا نومید مباشید که خدا همه گناهان را می‌بخشاید (زمر/ ۵۳).

عملیات بینامتنی

قرآن کریم نا امیدی از رحمت خداوند نشانه‌ی کفر و گمراهی محض خوانده شده و این صفت مذموم مورد نکوهش شدید قرار گرفته‌است: «وَ مَنْ یَقْنَطُ مِنْ رَحْمَةِ رَبِّهِ إِلَّا الضَّالُّونَ؟: کیست جز گمراهان که از رحمت پروردگار خویش نومید گردد؟» (حجر/ ۵۶). اگر نظری به احادیث هم بیندازیم، خواهیم دید که سفارش اکید حضرات معصومین "علیهم السّلام" مبنی بر امید بستن به رحمت خداوندی است. وجود مقدّس امام باقر "علیه السّلام" چنین می فرمایند: "می‌خواهید فقیه (عالم دینی) راستین را به شما معرفی کنم؟ او کسی است که مردمان را از رحمت خدا نومید، و از عذاب خدا ایمن و مطمئن نمی‌سازد، و از بخشندگی خدا مأیوسشان نمی‌کند، و پرداختن به نافرمانی و معصیت را برایشان روا نمی‌دارد" (حکیمی، ۱۳۸۰: ۴۷۱/۲).

در ادب فارسی کهن از ناامیدی از درگاه خداوند چنین دم‌زده‌اند:

چونکه لا تقنطوا رسید نوید　　مشو از رحمت خدا نومید

(شاه‌نعمت‌الله، ۱۳۸۲: ۲۲)

یکی را لن‌ترانی برده از دست　　یکی از بده لاتقنطوا مست

(صفای اصفهانی، ۱۳۳۷: ۲۹۶)

بیت متن حاضر از دیدگاه موضوع بینامتنی، قرآنی است و بر طبق نظریّه‌ی بینامتنی لوران ژنی، بینامتنیّت قوی است.

**۲-۳-۹- ظلم و ستمگری (توأمان همراهیِ شب و سیاهی و تباهی):**

متن حاضر

با خشم و جدل زیستم/ و به هنگامی که قاضیان/ اثبات آن را که در عدالت ایشان شایبه‌ای اشتباه نیست/ انسانیت را محکوم می‌کردند/ و امـیران/ نمایش قدرت را/ شمشیر بر گردن محکوم می‌زدند (شاملو، ۱۳۸۴: ۳۸)؛

«هنگام رسیده بود؟» می‌پرسیم/ و آن جنگل هول هم‌چنان پابرجا/ شب می‌ترسیم و روز می‌ترسیم (اخوان ثالث، ۱۳۶۹: ۸۴)؛

دگرره شب آمد تا جهانی سیا کند/ جهانی سیاهی با دلم تا چها کند (اخوان ثالث، ۱۳۶۹: ۸۸)؛

برده‌گان عالی‌جاه را دیده‌ام من/ در کاخ‌های بلند/ که قلاده‌های زرین به گردن داشته‌اند/ و آزاده مرم را/ در جامه‌های مرقع/ که سرودگویان/ پیاده به مقتل می‌رفته‌اند (شاملو، ۱۳۸۴: ۸۰).

متن غایب

حضرت محمّد ابن‌عبدالله صلی الله علیه و آله و سلّم: «اَلمُلک یَبقی مَعَ‌الکُفر وَ لایَبقی مَعَ‌الظُّلم: پادشاهی ممکن است با کفر تداوم یابد ولی ممکن نیست با ستم پایدار نمی‌ماند» (شعیری، ۱۴۰۵: ۱۱۹).

عملیات بینامتنی

در قرآن کریم رذیله‌ی اخلاقی ستمگری و ظلم به مظلوم را بسیار نکوهش کرده و حتّی در آیه‌ی ۷۵ سوره نساء نیز به صراحت حمایت از مظلومان را تکلیفی الهی بر عهده‌ی مؤمنان برمی‌شمارد و در آیاتی از جمله همین آیه و نیز آیات ۱۳ تا ۱۵ سوره‌ی ابراهیم و ۳۹ و ۶۰ سوره‌ی حج از دفاع و حمایت خود از جبهه‌ی مظلومان در برابر متجاوزان و سرکشان سخن به میان می‌آورد تا نشان دهد که یاری مظلومان در حقیقت قرارگرفتن در صف خداجویانی است که در جبهه‌ی حق به خاطر مظلوم علیه ظالم می‌جنگند. احادیث از حضرت محمّد ابن عبدالله -صلی الله علیه و آله و سلّم- چنین آمده‌است: «هرکس مسلمانی را بی‌دلیل آزار دهد، گناهش چون کسی است که ده بارخانه کعبه و بیت المأمور راخراب کرده وهزار فرشته راکشته باشد» (دیلمی، ۱۴۱۲: ۴۹۹/۱).

متن حاضر از دیدگاه بینامتنیّت موضوعی، حدیثی و نیز بر طبق نظریّه‌ی بینامتنی عزام، غیرآگاهانه است.

**۲-۳-۱۰منجی موعود؛ حضرت مهدی (عجل الله تعالی فی فرجّه‌الشّریف):**

متن حاضر

تو مگر نشنیده‌ای که خواهد آمد روز بهروزی/ - «روز شیرینی که با ما آشتی باشد»-/ آن‌چنان روزی که در وی نشنود گوش و نبیند چشم/ ز گل‌افشان طرب، گلبانگ پیروزی (اخوان ثالث، ۱۳۶۹: ۳۴)؛

راه/ همان و از راه ماندن/ همان/ تا چون به لفظ «سوار» رسی/ مخاطب پندارد نجات‌دهنده‌ئی در راه است (شاملو، ۱۳۷۹: ۶۵)؛

باز می‌گویند: فردای دگر/ صبر کن تا دیگری پیدا شود/ نادری پیدا نخواهد شد، امید!/ کاشکی اسکندری پیدا شود (اخوان ثالث، ۱۳۷۰: ۲۵)؛

شب‌ست/ شبی بی‌رجـم و روح آسـوده، اما با سحـر نزدیک/ نمی‌گرید دگر در دخمه سقف پیر (اخوان ثالث، ۱۳۴۸: ۹۹)؛

اگر مهدی‌ست یا سوشینت یا عیسی/ و یا هر دیگر و دیگر/ خـدای من دگر بفـرست/ یکی‌شان را از آن دیگر طلب فهرست (اخوان ثالث، ۱۳۹۳: ۹۰).

متن غایب

امام صادق "علیه السّلام": فَأَمَّا الْقَائِمُ الَّذِی یَمْلَأُ الْأَرْضَ عَدْلًا فَهُوَ الْمَهْدِیُ بْنُ الْحَسَنِ الْعَسْکَرِیِّ... (مجلسی، ۱۳۸۰: ۲۴۵/۱۰) وَ لَوْ أَدْرَکْتُهُ لَخَدَمْتُهُ أَیَّامَ حَیَاتِی: قائم ما کسی است که دنیا را پر از عدل می‌کند پس او مهدی پسر امام حسن عسکری "علیه السّلام" است و اگر ایام او را درک کنم هرآینه خدمتگزار او می‌شدم (ابن أبی زینب، ۱۳۹۷: ۲۴۵).

عملیات بینامتنی

حضرت مهدی عجل‌الله تعالی فی فرجّه‌الشریف، عصاره‌ی خلقت و بقیةالله و نور نبوّت و امامت است. در تفاسیر منسوب به حضرت معصومین "علیهم السّلام" آیاتی وجود دارد که اشاره به آن امام همام دارد. روایت بی‌شماری هم هست که دوران ایشان و نیز ظهور را روشنگری می‌نماید. نمونه آیاتی که راجع به ایشان اهل بیت "علیهم السّلام" به تفسیر و تبیین پرداخته‌اند، به قرار ذیل است: «هُوَالَّذِی أَرْسَلَ رَسُولَهُ بِالْهُدی وَ دِینِ‌الْحَقِّ، لِیُظْهِرَهُ عَلَی‌الدِّینِ کُلِّهِ وَ لَوْ کَرِهَ الْمُشْرِکُونَ: اوست که رسول خود را با هدایت و دین حق فرستاد تا او را بر همه ادیان پیروز گرداند، اگر چه مشرکان کراهت داشته باشند» (توبه/۳۳) و یا «وَ نُرِیدُ أَنْ نَمُنَّ عَلَی‌الَّذِینَ اسْتُضْعِفُوا فِی‌الْأَرْضِ وَ نَجْعَلَهُمْ أَئِمَّةً وَ نَجْعَلَهُمُ الْوارِثِینَ: ما می‌خواهیم بر مستضعفان زمین منّت نهیم و آنان را پیشوا و وارث قرار دهیم» (قصص/۵). در تفسیر علی بن‌ابراهیم در تفسیر آیه‌ی: «أَمَّنْ یُجِیبُ الْمُضْطَرَّ...» آمده‌است: «پدرم از حسن بن علی بن فضّال از صالح بن عقبه از امام صادق "علیه السّلام" نقل کرده که فرمود: این آیه در شأن قائم آل محمّد "علیهم السّلام" نازل شده‌است. اوست همان مضطرّی که هر گاه در مقام، دو رکعت نماز بگزارد و خدا را بخواند، خداوند دعای او را مستجاب می‌کند و بدی‌ها را بر طرف می‌سازد و او را روی زمین جانشین قرار می‌دهد» (صابری و انصاری، ۱۳۷۵: ۲۰۹). حضرت محمّد ابن عبدالله "صلی الله علیه و آله و سلّم" راجع به ایشان فرموده‌اند: «الأئمّةُ مِن بَعدِی اِثنَا عَشَرَ اَوّلُهُم علیّ و رابعهم علیّ و ثامنهم علیّ و عَاشِرهُم عَلیّ وَ آخرهُم المَهدیّ علیه السّلام: امامان پس از من دوازده نفرند. اوّلین و چهارمین و هشتمین و دهمین آنان علی و آخرین‌شان مهدی است» (همان: ۲۰۶). سیمایش مانند ستاره درخشان است» (همان: همان). حال با این اوصاف شعرای شیعی و یا مسلمان که بهره‌ای از اسلام داشته، از این منجی موعود در اشعارشان نام برده‌اند:

مهدی جهـانی تـو کـــه دجّـال حوادث  از حال بـه حـالی‌شـده وز خـوی بـه‌خویی
(انوری، ۱۳۷۳: ۵۰۳)

گر مخالف خواهی ای مهدی درآ از آسمان  ور موافق خواهی ای دجّال یک ره سر برآر
(سنایی، ۱۳۸۸: ۱۸۲)

## ۳- نتیجه‌گیری

قرآن کریم و نیز احادیث نورانی اهل بیت - علیهم السّلام- به‌عنوان یک اثر ارزنده و عالیِ هنری - ادبی، تأثیر شگرفی بر آثار ادیبان متعهّد جهان به ویژه شعرای مسلمان گذاشت، به طوری‌که شعرا با ابیاتی که حول محور قرآن و حدیث می‌چرخید، آموزه‌های اخلاقی- تربیتی را به گوش مخاطبان خویش می‌رساندند و آثار خود را مشحون از واژگان، ترکیبات ، عبارات و نیز مضامین وحیانی-روایی می‌کردند؛

- ناقدین ادبی زیادی از دیدگاه بینامتنیّت به بررسی ارتباط متون و تعامل آن‌ها نیز با هم می‌پردازند. امروزه ما با یک بینامتنیّت سروکار نداریم، بلکه با شمار زیادی از بینامتنیّت‌ها روبه‌رو هستیم که اگر از دریچه‌ی هریک از آن‌ها به اثر یا آثاری نگریسته شود و نیز تعامل آن با دیگر متون سنجیده شود، می‌تواند در بردارنده‌ی نتایج ارزنده‌ای باشد؛

- از آن‌جایی که اخوان ثالث و شاملو در اشعارشان از اقتباس‌ها و مضمون‌های ظاهری و مستقیم برای وام‌گیری از قرآن و روایات استفاده کرده‌اند، می‌توان بر اساس بینامتنیّت الیافی، حجم وسیعی از آثار آن‌ها را جزء بینامتنیّت آشکار دانست؛

- از آن‌جایی که بینامتنیّت دریافت با خوانش مطرح می‌شود و بدون وجود خواننده اساساً بینامتنیّتی هم وجود نخواهد داشت، می‌توان اذعان داشت که اعظمی از اشعار قرآنی- حدیثیِ اخوان ثالث و شاملو را بینامتنیّت دریافت تشکیل می-دادند؛ این حقیقت فقط از دیدگاه نقد ادبی خواننده‌محور می‌تواند برای مخاطبان اشعار ایشان حاصل گردد؛

- همچنین بر طبق نظریّات بینامتنی، کلام شعریِ قرآنی - حدیثیِ اخوان و شاملو بیش از همه دارای بینامتنیّت صریح، بینامتنیّت قوی (یعنی بهره‌گیریِ روایی- قرآنی از واژگانی که دارای بار معنایی و مفهومی بالایی باشند) و بینامتنیّت مضمونی (یعنی شاعر معانی موردنظر خود را به‌طور آگاهانه و با تاکتیکی خاص از متن غایب [قرآن- حدیث] گرفته و در اشعار خود [متن حاضر] به‌کار برده‌است)، می‌باشد.

## منابع

۱- **قرآن کریم.** (۱۳۹۲) ترجمه‌ی محمّدمهدی فولادوند، تهران: هلیا.

۲- ابن‌منظور، محـمّد بن‌مکرم. (۱۴۱۴ ق. ). **لسان العرب**، دوره‌ی ۱۵جلدی، بیروت: دار الصادر.
۳- اخوان ثالث، مهدی. (۱۳۴۸). **زمستان**. چاپ سوم. تهران: مروارید.
۴- ----------. (۱۳۵۴). **من این پائیز**، در زندان. چاپ دوم. تهران: توس.
۵- ----------. (۱۳۵۷). **زندگی می‌گوید: اما باید زیست، باید زیست، باید زیست!** تهران: توکا.
۶- ----------. (۱۳۶۹). **از این اوستا**. چاپ هشتم. تهران: مروارید.
۷- ----------. (۱۳۷۰). **آخر شاهنامه**. چاپ دهم. تهران: مروارید.
۸- ----------. (۱۳۹۳). **سال دیگر، ای دوســت، ای همسایه**. تهران: زمستان.
۹- ----------. (۲۵۳۶). **ارغنون**. چاپ چهارم. تهران: مروارید.
۱۰- ----------. (۱۳۵۷). **دوزخ امّا سرد**. تهران: توکا.
۱۱- آلن، گراهام. (۱۳۸۰). **بینامتنیّت**، ترجمه‌ی پیام یزدانجو، تهران: مرکز.
۱۲- امام خمینی (ره)، روح‌الله. (۱۳۷۳). **دیوان امام**، چاپ چهارم، تهران: مؤسّسه تنظیم و نشر آثار امام خمینی رحمۀالله علیه.
۱۳- امـامی، زهره. (۱۳۹۳). **بررسی بینامتــنیّت قــرآنی در اشعــار دیک‌الــجن الحمصی**، مجموعه مقالات همایش ملّی بینامتنیّت، جلد اوّل، به‌کوشش سیدمحمّد رضی مصطفوی‌نیا، قم: پویشگر.
۱۴- امانی، رضا؛ محمّدنبی احمدی و یُسرا شادمان. (۱۳۹۲).«بررسی چگونگی ارتباط قرآن و شعر جاهلی با رویکرد بینامتنیت»، فصلنامه‌ی مطالعات ادبی - قرآنی. دانشـکده‌ی اصول دین قم، س۱، ش۱، صص ۹۳-۷۳.
۱۵- انجینو، مارک. (۱۹۸۷). **فی أصــول الخطاب النقدی الجدید**، ترجمه‌ی احمد المدینی، چاپ دوم، بغداد: دارالشّؤون الثقافیۀالعامۀ.
۱۶- انوری، علی ابن‌محمّد.(۱۳۷۳). **دیوان انوری**، به اهتمام محمّدتقی رضوی، چاپ سوم، تهران: علمی و فرهنگی.
۱۷- اوحـدی مراغـه‌ای، اوحـدالدّین. (۱۳۷۶). **دیوان کامل اوحــدی مراغــه‌ای**، با مقدّمه‌ی ناصر ظهیری، به‌تصحیح امیر احمد اشرفی، چاپ دوم، تهران: پیشرو.
۱۸- ایمانیان، میثم و حسین ایمانیان. (۱۳۹۳). «تناص قرآنی در زاهـدانه‌های دوره‌ی اندلس»، مجمـوعه مقالات همایش ملّی بینامتنیّت، جلد اوّل، به کوشش سیّدمحمّد رضی مصطفوی‌نیا، قم: پویشگر.

۱۹- بابا افضل کاشانی، حکیم افضل‌الدّین. (۱۳۶۳). **رباعیّات بابا افضل**، به کوشش سعید نفیسی، تهران: فارابی.
۲۰- پین، مایکل. (۱۳۸۰). **لاکان، دریدا، کریستوا**، ترجمه‌ی پیام یزدان‌جو، تهران: مرکز.
۲۱- جمعه، حسین.(۲۰۰۳). **المسبار فی‌النقد الادبی، الطّبعةالاولی**، دمشق: اتّحاد الکتاب‌العرب.
۲۲- حافظ، شمس‌الدّین محمّد. (۱۳۶۲). **دیوان حافظ با شرح کامل**، تهران: طلایه.
۲۳- حریری، محمّدیوسف. (۱۳۸۴). **فرهنگ اصطلاحات قرآنی**، چاپ دوم، قم: هجرت.
۲۴- حزین لاهیجی، محمّدعلی ابن ابی‌طالب. (۱۳۸۷). **دیوان اشعار**، به تصحیح بیژن ترقّی، تهران: سنایی.
۲۵- حیاتی، حمید. (۱۳۸۸). «بینامتنیت»، ماهنامه‌ی هنری- ادبی گلستانه، سال۸، ش۹۰، صص ۸۶-۷۷.
۲۶- خواجوی کرمانی، ابوالعطاء کمال‌الدّین محمود بن علی. (۱۳۹۱). **دیوان اشعار**، به اهتمام احمد سهیلی خوانساری، تهران: سنایی.
۲۷- دیلمی، حسن.(۱۴۱۲). **إرشاد القلوب إلی الصواب**، ترجمه‌ی سیّدعبدالحسین رضایی، قم: شریف رضی.
۲۸- الرباعی، عبدالقادر. (۲۰۰۹ م.). **الصورة الفنیة فی النقد الشعری (دراسة فی النظریة و التطبیق)**، الطبعةالاولی، عمان: دار الجریر.
۲۹- روضاتیان، مریم و سیّدعلی اصغر میرباقری فرد. (۱۳۹۰).«خوانش بینامتنی، دریافت بهتر متون عرفانی»، کاوش‌نامه زبان وادبیّات فارسی، س۱۱، ش۲۳، صص ۱۱۲– ۸۹.
۳۰-ژنت، ژرار. (۱۳۹۱). **مدخل لجامع النص**، ترجمه‌ی عبدالرّحمان ایوب، الطبعة الاولی، بغداد: دارالشّؤون الثّقافیةالعامة.
۳۱-ساوجی،سلمان. (۱۳۸۲). **کلّیّات سلمان ساوجی**، به تصحیح عباس علی وفایی، چاپ دوم، تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.
۳۲- سخنور، جلال و سعید سبزیان. (۱۳۸۷). «بینامتنیت در رمان پیتر اکروید»، فصلنامه‌ی پژوهشنامه‌ی علوم انسانی دانشکده‌ی شهید بهشتی تهران، ش۵۸، صص ۷۸- ۶۵.
۳۳-سعدی، مصلح ابن‌عبدالله.(۱۳۷۴).**کلّیّات سعدی**، با مقدّمه عبّاس اقبال آشتیانی،

تهران: اقبال.
۳۴-سنایی، ابوالمجد.(۱۳۸۸).**دیوان سنایی،** به سعی و اهتمام مدرس رضوی، چاپ هشتم، تهران: سنایی.
۳۵- ----------. شاملو، احمد.(۱۳۷۱). **باغ آینه.** چاپ هفتم. تهران: مروارید.
۳۶- ----------. (۱۳۷۳). **ابراهیم در آتش.** چاپ هشتم. تهران: زمانه.
۳۷- ----------. (۱۳۷۶). **آیدا: درخت و خنجر و خاطره!** چاپ پنجم. تهران: مروارید.
۳۸- ----------. (۱۳۷۹). **حدیث بی‌قراریِ ماهان.** چاپ دوم. تهران: مازیار.
۳۹- ----------. (۱۳۷۹). **مرثیه‌های خاک و شکفتن در مه.** تهران: نگاه.
۴۰-شاه نعمت‌الله ولی، نعمةالله. (۱۳۸۲). **دیوان اشعار،** تهران: علمی.
۴۱-شرتح، عصام. (۲۰۰۵). **ظواهر اسلوبیة فی شعر بدوی الجبل،** الطبعةالاولی، دمشق: منشورات اتحاد الکتاب‌العرب.
۴۲-شعیری، تاج الدین. (۱۴۰۵ ق). **جامع الأخبار،** قم: رضی.
۴۳-صابری یزدی، علی‌رضا و محمّدرضا انصاری محلّاتی. (۱۳۷۵). **الحکم الزاهرة،** با ترجمه‌ی محمّد انصاری، قم: مرکز چاپ و نشر سازمان تبلیغات اسلامی.
۴۴-صافیان، محمّدجواد و مهدی غیاثوند. (۱۳۹۰). «هرمونتیک گادامری و تأویل بینامتنی»، نشریه‌ی ذهن، پژوهشگاه فرهنگ و اندیشه‌ی اسلامی، س۲۲، ش۴۸، صص ۷۸-۵۱.
۴۵-صباغی، علی و سکینه رنجبران. (۱۳۹۴). «جلوه‌های روابط بینامتنی اشعار محمّد رضا شفیعی کدکنی و عبدالوهّاب بیاتی»، نشریه‌ی ادبیّات تطبیقی دانشکده‌ی علوم انسانی دانشگاه شهید باهنر کرمان، س۷، ش۱۲، صص ۲۴۸-۲۲۷.
۴۶-صفای اصفهانی.(۱۳۳۷).**دیوان اشعار،** به اهتمام سهیلی خوانساری، تهران: اقبال و شرکاء.
۴۷-العانی، شجاع مسلم. (۱۹۹۹ م.). **قراآت فی الأدب و النقد،** الطبعة الاولی، دمشق: اتحاد الکتاب‌العرب.
۴۸-عطّار، فریدالدّین محمّد. (۱۳۷۳). **پند نامه،** به تصحیح سیل وستر وساسی، ترجمه‌ی ع. روح‌بخشان، تهران: اساطیر.
۴۹-فروغی، عباس. (۱۳۸۶). **دیوان کامل فروغی بسطامی،** مقدّمه و شرح‌حال پرفسور ادوارد براون و دیگران، به کوشش حسین نخعی، تهران: پارس کتاب.
۵۰-فرید، طاهره. (۱۳۷۶). **ایهامات دیوان حافظ،** تهران: طرح نو.

۵۱-فیض کاشانی، محمّد بن‌مرتضی. (۱۳۵۴). **کلّیّات اشعار مولانا فیض کاشانی،** با مقدّمه سیّدمحمّدعلی صفیر و تصحیح محمّد پیمان، تهران: سنایی.

۵۲-کاشانی، ملّافتح‌الله. (۱۳۳۶). **تفسیر منهج الصادقین فی الزام المخالفین،** تهران: کتابفروشی محمّدحسن علمی.

۵۳-کریستوا، ژولیا. (۱۳۸۱). **کلام، مکالمه، رمان،** ترجمه‌ی پیام یزدانجو، تهران: مرکز. لوشن، نورالهدی. (۱۴۲۴ هـ.). «التناص بین‌التراث و المعاصرة»، مجلة جامعة أم‌القری لعلوم الشریعة و اللغةالعربیة و آدابها، ج۱۵، صص ۱۰۳۴-۱۰۱۹.

۵۴-ماضی، شکری عزیز. (۲۰۰۵ م.).**فی نظریةالأدب، الطبعةالاولی،** بیروت: مؤسسة العربیة للدراسات و النشر.

۵۵-مجلسی، سیّد محمّدباقر بن‌محمّدتقی. (۱۳۸۰). **بحارالانوار،** قم: نور.

۵۶-مختاری، قاسم و غلامرضا شانقی. (۱۳۸۹). «بینامتنی قرآنی و روایی در شعر سید حمیری»، فصلنامه‌ی لسان مبین (پژوهش ادب عربی) قزوین، س۲، ش۲، صص ۲۱۶-۱۹۷.

۵۷-مکارم شیرازی، ناصر. (۱۳۷۳)، **تفسیر نمونه،** تهران: دارالکتب الاسلامیه.

۵۸-مکاریک، ایرنا ریما.(۱۳۸۵).**دانش‌نامه‌ی نظریه‌ی ادبی معاصر،** ترجمه‌ی مهران مهاجر و محمّد نبوی، چاپ دوم، تهران: آگه.

۵۹-مولوی، جلال‌الدّین. (۱۳۷۵). **مثنوی،** چاپ دوم، تهران: علمی.

۶۰-میرزایی، فرامرز و سریه شیخی قلات. (۱۳۹۲). «انتقال معنا و بینامتنی براساس مدل لپی‌هالم بررسی موردی ترجمه‌ی اشعار احمد مطر»، فصلنامه‌ی پژوهش‌های ترجمه در زبان و ادبیّات عربی دانشگاه علامه طباطبایی، س۳، ش۷، صص ۵۸-۴۱.

۶۱-میرزایی، فرامرز و ماشاءالله واحدی. (۱۳۸۸).«روابط بینامتنی قرآن با اشعار احمد مطر»، نشریه دانشکده ادبیّات و علوم انسانی دانشگاه شهید باهنر کرمان، س۱۲، ش۲۵، صص ۳۰۰-۳۲۲.

۶۲-نظامی، الیاس. (۱۳۷۷). **کلّیّات نظامی،** تهران: امیرکبیر.

۶۳-نوایی، امیر علیشیر. (۱۳۷۵). **دیوان امیر علیشیر نوایی،** به همّت دکتر رکن‌الدّین همایون فرخ، تهران: اساطیر.

۶۴-نور علیشاه اصفهانی. (۱۳۴۹). **دیوان اشعار،** به کوشش جواد نوربخش، تهران: فردوسی.

65- Barthes, R. (2000). ”The Death of the Author” in David. Lodge & Nigel wood (Eds). Modern Criticism and Theory.

Pearson: Essex.
66-Neil, H. (1987). Writings on Art and Literature by Sigmund Freud. Foreword by Stanford University Press.

دو فصل‌نامه‌ی علمی-پژوهشی زبان و ادبیات
فارسی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد فسا
س۹، ش۲ (پیاپی۱۹)، پاییز و زمستان ۱۳۹۷

# تطبیق داستان خسرو و شیرین فردوسی با موازین داستان‌نویسی جدید

**دکتر مسعود پاکدل**
استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد رامهرمز، دانشگاه آزاد اسلامی، رامهرمز، ایران

## چکیده

فردوسی رهبر بزرگان سخن‌وری و پیشاهنگ شاعران بر جسته، در داستان سرایی مهارتی استادانه دارد. هر یک از داستان‌های شاهنامه در حد خود بکمال تمامی و زیبایی است و چون تأملی دقیق شود به آسانی نمی‌توان یکی را از دیگری برتر دانست. در داستان خسرو و شیرین چندان لطف و زیبایی، ظرافت و شکوه، شجاعت و عفت و رزم و بزم نهفته است که خواننده‌ی دقیق در هر تکراری لذّتی دیگر می‌برد. اگر چه اصول و روش‌هایی که امروزه در داستان پردازی به آن‌ها پرداخته می‌شود، در گذشته مطرح نبود، امّا می‌توان داستان‌های ماندگار گذشته را بر اساس ضوابط امروزی سنجید و به نقد و بررسی آن‌ها پرداخت. این مقاله می‌کوشد تا داستان خسرو و شیرین فردوسی را با موازین داستان نویسی جدید تطبیق دهد. از این رو پس از مقدمه‌ای کوتاه، نخست خلاصه‌ای از داستان ارائه می‌گردد؛ آن‌گاه به بحث تطبیق پرداخته می‌شود.

**واژگان کلیدی:** فردوسی، خسرو و شیرین، عناصر داستان، شاهنامه

---

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۶/۱۲/۱۹
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۷/۴/۱۶

Email: science63@yahoo.com

## ۱- مقدمه

داستان امروزه رکن رکین ادبیات اغلب ممالک دنیا را تشکیل می‌دهد. همیشه مطبوع طبع انسانی بوده است و می‌توان در حقش گفت که «المجاز قنطره الحقیقه» و به راستی چه بسا داستان و افسانه و مثل به صورت پلی در می‌آید و ما را به حقیقت می‌رساند. بی‌جهت نیست که امروزه در صحنه‌ی گیتی داستان و داستان سرایی اهمیّت بسیار حاصل نموده و در زمینه‌ی سیاست و اصلاحات اخلاقی و معنوی و فکری و اجتماعی دارای نقش بسیار مهمی گردیده است. (محمدعلی جمال زاده، ۱۳۷۸: ۳۳) داستان، نظیره‌ای از زندگی فردی و اجتماعی آدمیان، در قالب الفاظ است خواه به نظم و خواه به نثر که در طی آن قهرمانان، در محیطی معین کردارهایی را بر بنیاد منطقی مشخص آغاز کرده، به پایان می‌رسانند که روند این کردارها در فرجام مبیّن دگرگونی در کیفیت خویش است و این تحول کیفی روند کردارها به گونه‌ای صورت می‌گیرد که حال خواننده یا نگرنده را منقلب می‌گرداند. (قدمعلی سرّامی، ۱۳۸۳: ۵۱)

درباره‌ی والایی مقام شاعری و هنر سخن‌وری استاد بزرگ مقدار و حماسه‌سرای نامی فردوسی توسی سخن‌شناسان ادیب و باریک‌اندیشان موی‌شکاف سخن بسیار گفته‌اند و دفترها پرداخته‌اند. و امّا وصف سخن و سخن‌دانی او را از دهان هر که می‌شنویم نامکرر است و بیان ارج‌مندی کتاب وی، آن سند لیاقت زبان فارسی نیز در هر دفتر نامکرر افتاده است. ( سید محمد دبیرسیاقی، ۱۳۷۸: ۷) عاشقانه‌های شاهنامه حال و هوایی خاص دارد. غیر از داستان‌های عاشقانه‌ای مستقل چون زال و رودابه، اسکندر و قیدافه، گلنار و اردشیر، بهرام و سپینود و شیرین و شیرویه، ماجراهای عاشقانه‌ای دیگر نیز به صورت غیرمستقل در برخی از داستان‌های شاهنامه به چشم می‌خورد و همه‌ی این‌ها در کنار بعضی از توصیف‌های بزمی مستقل سبب شده است تا بعد غنایی شاهنامه هم در کنار ابعاد متعدد دیگر آن قوّت گیرد. (نصرا... امامی، ۱۳۷۴: ۱۶۰) یکی از ویژگی‌های مهم داستان‌های عشقی شاهنامه حالت مینیاتوری شخصیّت بیرونی و درونی قهرمانان زن آن‌هاست. ظاهر همه زیباست و اوصاف زیبایی‌هایشان در محتوا یکسان است. شخصیّت درونی آن‌ها نیز درست موافق تصورات مردان باستان از زن است. کم و بیش هم در جستجوی کام از نام می‌گذرند، همه حیله‌گر و عیارند و کارهایشان با خردمندی مردانه سازگار نیست. (قدمعلی سرّامی، ۱۳۸۳: ۸۲)

## ۲- بحث و بررسی

### ۲- ۱- خلاصه‌ی روایت فردوسی:

خسرو پرویز که در روزگار جوانی جز شیرین را نمی پسندید، پس از رسیدن به پادشاهی

مدّت زمانی به سبب جنگ با بهرام چوبین از او غافل می‌شود؛ تا این که روزی به شکار می‌رود، شیرین با آرایشی تمام خود را در معرض دید او قرار می‌دهد. خسرو به یاد روزگاران گذشته اشک به دیدگان می‌آورد و دستور می‌دهد تا او را به شبستان زرّینش بفرستند. به محض بازگشت از شکارگاه شیرین را به آیین رسمی به عقد خود در می آورد. بزرگان دربار بشدّت متأثر می‌گردند، به نشانه‌ی اعتراض سه روز نزد خسرو نمی‌روند. روز چهارم خسرو آن‌ها را فرا می‌خواند. علّت عدم حضور آن ها را می‌پرسد. همه به موبد چشم می‌دوزند. موبد سبب ناراحتی را اعتراض به ازدواج با شیرین بیان‌می‌کند. خسرو پاسخی نمی‌دهد. فردای آن روز دوباره نزد خسرو می‌آیند. مردی با تشت پر از خون پلید، از مقابل آن ها می‌گذرد به گونه ای که روی خود را از آن می‌پیچند. سپس به دستور خسرو همان تشت را می‌شویند و از شراب، مشک و گلاب پر می‌کنند. آن‌گاه خسرو به موبد می‌گوید: آیا این همان تشت است یا دیگر گونه شد؟ موبد می‌گوید: تو از دوزخ بهشتی ساختی. پس خسرو می‌گوید: شیرین مانند آن تشت خون بود ولی چون به شبستان ما آمد، مانند تشت می، بویا گشت. چون خسرو پیوسته روزگار خود را با مریم دختر قیصر می‌ذرانید شیرین بشدّت رنج می‌برد. بنابراین بدون آن که کسی متوجه شود به مریم زهر می‌دهد، او را می‌کشد و خود مهتر شبستان خسرو می‌شود.

مریم از خسرو پسری به نام شیرویه (قباد) داشت. خسرو او را به موبد سپرده و فرزانگانی را فراخوانده بود تا به او هنر آموزند. موبد که شور بختی و نحوست را در طالع شیرویه دید، خسرو را از آن آگاه ساخت. خسرو ضمن پنهان داشتن این راز؛ شیرویه را به همراه همشیره و نزدیکانش، در ایوان شاهی زندانی کرد و چهل مرد را به مراقبت از آن ها گماشت.

آوازه‌ی شکوه و عظمت خسرو به گوش نوازندای ماهر به نام باربد می رسد. امیدوار از جهرم به تیسفون می آید. امّا سرکش که از نوازندگان بزرگ دربار است از ترس به خطر افتادن موقعیتش راه ورود به بارگاه را بر او می بندد. باربد با همکاری مردوی باغبان خسرو، به دربار راه می‌یابد.

خسرو تخت طاقدیس را می‌سازد و ایوان مداین را بنا می‌کند. روز به روز بر شکوه و عظمت سلطنت او افزوده می‌شود. سرانجام این شاه دادگر، بیدادگری می‌آغازد. زیردستان به ستوه می‌آیند. بزرگان سپاه علیه او دسیسه می‌چینند و فرزند شومش شیرویه را به جای او بر تخت می‌نشانند. شیرویه خسرو را زندانی می کند. باربد که از این ماجرا خبر می‌یابد نزد شاه می‌آید. مدّتی نزد او می‌ماند. آن‌گاه به بارگاه می‌رود و پس از شیون بسیار، ابزار نوازندگی خود را می‌سوزاند و انگشتانش را می بُرد تا دیگر ننوازد. بزرگان از ترس آن که مبادا دوباره خسرو پادشاهی را پس بگیرد، شیرویه را به کشتن او تحریض می‌کنند. شیرویه نیز از ترس بزرگان نقشه‌ی قتل پدر را طراحی و مهر هرمزد را مأمور اجرای آن می‌کند. پنجاه و سه روز پس از مرگ خسرو، شیرویه به شیرین پیشنهاد ازدواج می‌دهد.

شیرین سخت از این پیشنهاد برآشفته می‌شود، ولی بنابر مصلحت خویشتن داری می کند و می‌گوید اگر شیرویه خواسته هایش را برآورده سازد می‌پذیرد. در جمع بزرگان حاضر می‌شود. به ذکر خوبی‌ها و وفاداری هایش به کشور و پادشاه می‌پردازد. بزرگان نیز در حضور شیرویه تأیید می‌کنند. از شیرویه می‌خواهد که اموالش را به نام او کند و اجازه دهد تنها به دخمه‌ی خسرو رود و با او وداع کند.شیرویه می‌پذیرد. شیرین نیز اموالش را بذل و بخشش می‌کند. به دخمه‌ی خسرو می رود. مقداری زهر هلاهل می‌خورد و برای همیشه در کنار خسرو می‌آرامد. شیرویه نیز تنها هفت ماه پادشاهی می‌کند. زیرا به او نیز زهر می‌دهند و فرزندش اردشیر را بر تخت سلطنت می‌نشانند. (شاهنامه، ۱۳۸۶: بیت‌های ۶۰۱-۱۴)

## ۲- ۲- مقدمه‌ی داستان:

بیش‌تر داستان‌های کوتاه از سه جزء تشکیل می‌شوند: مقدمه، تنه داستان‌که حاوی آکسیون(رشته وقایع) داستان است و آن را به سوی اوج هدایت می‌کند و پایان داستان، که گره گشایی یا «نومان» و نتیجه‌گیری داستان را شامل می‌شود. (هنرداستان نویسی، ۱۳۸۸ :۱۱۳)

وظیفه‌ی مقدمه این است که: رغبت خواننده را بر انگیزد، آکسیون داستان را آغاز کند، لحن و آهنگ کلی داستان را القا کند، شخصیّت یا شخصیّت های اصلی را وارد داستان سازد و آن‌ها را معرفی نماید، محیط داستان را منتقل کند. (همان منبع: ۱۱۵)

فردوسی در مقدمه به شادی‌ها و غم های عشق و سلطنت اشاره می‌کند و اینکه با تحمل رنج می‌توان به گنج دست یافت و بدین‌سان آهنگ کلی داستان را القا می‌کند.

غم و شادمانی بباید کشید — ز هر شور و تلخی بباید چشید
جوانان داننده و با گهر — نگیرند بی آزمایش هنر
هنر ز آزمایش پدید آیدی — همه کارها را کلید آیدی

(شاهنامه: ۱۵۹۱)

شخصیّت‌های اصلی را وارد داستان می‌کند، به عشقی بودن آن اشاره می‌کند، آکسیون داستان را آغاز و رغبت خواننده را بر می‌انگیزد.

چو پرویز ناباک بود و جوان — پدر زنده و پور چون پهلوان
ورا بر زمین دوست شیرین بدی — برو بر چو روشن جهان بین بدی

پسندش نبودی جزو در جهان ز خـــوبان و از دختـــران مهان
بدانگه که شد بر جهان شهریار ز شیرین جدا بود یک روزگار
به گرد جهان بر بی آرام بود که کارش همه رزم بهرام بود
چو خسرو بپرداخت چندی به مهر شب و روز گریان بودی خوبچهر
(شاهنامه فردوسی: ۱۵۹۱)

**۲- ۳- پیرنگ:**

پیرنگ کالبد و استخوان‌بندی وقایع است. چه این وقایع ساده باشد، چه پیچیده، داستان بر آن بنا می‌شود. در واقع پیرنگ سلسله حوادث را از آشفتگی بیرون می‌آورد و داستان وحدت هنری می‌یابد. «داستان به عنوان نقل رشته‌ای از حوادث که برحسب توالی زمان ترتیب یافته باشند، تعریف شده است. (ای. ام. فورستر، ۱۳۵۲: ۳۶) طرح (پیرنگ) نیز نقل حوادث است با تکیه بر موجبیت و روابط علّت و معلول: «سلطان مرد و سپس ملکه مرد» این داستان است. امّا «سلطان مرد و پس از چندی ملکه از فرط اندوه در گذشت» طرح (پیرنگ) است. همین مرگ ملکه را در نظر بگیرید. اگر داستان باشد می‌گوییم: «خوب بعد؟» و اگر طرح (پیرنگ) باشد می‌پرسیم: «چرا» و این تفاوت اساسی و اصلی بین آن دو وجه از رمان است.» (همان منبع: ۱۱۲) پیرنگ پرسش تازه‌ای را در ذهن خواننده برمی‌انگیزد: «چرا چنین شد؟» یعنی عنصر تازه‌ای را پیش می‌کشد که انگیزه و علّت نامیده می‌شود. این انگیزه، اساس کار داستان‌نویس است، زیرا هیچ عملی به خودی خود و بی‌دلیل اتّفاق نمی‌افتد. (جمال میر صادقی، ۱۳۷۶: ۶۷)

در روایت فردوسی پس از اعتراض بزرگان به خسرو به سبب ازدواجش با شیرین، به دستور خسرو تشتی پر از خون در مقابل آن‌ها گذاشته می‌شود. سپس آن تشت را با خاک و آب می‌شویند و پراز نبیذ می‌کنند و بر آن مشک و گلاب می‌ریزند. دلیل و انگیزهٔ این کار آن بود، که بدانند شیرین هم‌چون آن تشت زهر پست بود، لیکن با آمدن به شبستان خسرو همانند تشت می‌گشت و از بوی خسرو بویا شد.

خود اعتراض، انگیزه و سببی دارد که همانا نژاده نبودن شیرین است. در ماجرای کشته شدن مریم به دست شیرین نیز علّت و انگیزه‌ای قابل قبول مطرح شده است. خسرو پیوسته با مریم روزگار می‌گذراند و مهتر شبستانش اوست. حسادت زنانه‌ی شیرین او را بر آن می‌دارد که دست به خون مریم بیالاید. بند کردن شیروی نیز علاوه بر این که خسرو شومی او را از زبان پیش‌گویان شنیده، سترگی کردن و گردن فرازی اوست؛ که با توجه به دامنهٔ داستان دلیلی قانع کننده است. برگشتن سپاهیان از خسرو نیز معلول

بیدادگری‌های اوست که کم کم به بند کردن و سرانجام کشته شدن خسرو می‌انجامد. پادشاهی هفت ماهه‌ی شیروی و عشق بی‌سرانجام نامیمون او به شیرین که جز حسرت برای او دست‌آوردی ندارد، می‌تواند معلول شومی او باشد که اخترشناسان بدان اشاره کرده بودند.

**۲- ۴- شخصیّت:**

بازیگر داستان را شخصیّت می‌گویند. شخصی را که در محور داستان کوتاه یا رمان قرار می‌گیرد و نظر ما را به خود جلب می‌کند «شخصیّت مرکزی» (Protagonist) داستان می‌نامند. و اگر او در مبارزه با شخص دیگر داستان باشد، آن شخص را «شخصیّت مخالف» (Antagonist) می‌گویند. اشخاص دیگری که در برابر «شخصیّت اصلی» قرار می‌گیرند یا «شخصیّت‌های مخالف» را بهتر یا برجسته‌تر نشان می‌دهند به «شخصیّت مقابل» (Foil) معروفند. شخصیّت همراز (Confident (e))، شخصیّت فرعی در داستان و نمایش‌نامه است که شخصیّت اصلی به او اعتماد می‌کند و با او اسرار مگو را در میان می‌گذارد. بهتر است از شخصیّت مرکزی به عنوان «شخصیّت اصلی» یاد شود نه قهرمان( Hero)، زیرا این شخصیّت محوری یا مرکزی در همه حال شخصیّتی نیست که خصوصیات قهرمانی داشته باشد و ممکن است شخصیّت شریری باشد.(Villain). قهرمان یا شخصیّت اصلی داستان می‌تواند آدم معمولی و فاقد خصوصیات قراردادی قهرمانی (مثل اصیل‌زادگی، سلحشوری، آرمان‌گرایی و بی‌نیازی از مال و منال) باشد، شخصیّت‌هایی با خصوصیات و خلقیاتی خلاف عرف و عادت مرسوم زمانه؛ این نوع شخصیّت‌های داستانی را «ضدقهرمان» (Anti hero) می‌خوانند. غالباً این شخصیّت‌ها خنده‌آور، دست و پا چلفتی، رقّت‌انگیز، ناامید، منزوی و مطرود و غیرعادی هستند. (همان منبع: ۷۰)

در روایت فردوسی، شخصیّتی که در محور داستان قرار می‌گیرد و نظر خواننده را به خود جلب می‌کند، خسرو پرویز است. پادشاهی که عظمت، ثروت و قدرتی بی‌مانند دارد. تخت طاقدیس را می‌سازد. بزرگان ایران گوش به فرمان او هستند. رامش‌گرانی چون سرکش و باربد دارد. ایوان مداین را با آن شکوه و جلال بنا می‌کند. زمانی که در اوج قدرت است، هیچ‌کس توان مخالفت با او را ندارد. یعنی شخصیّت مقابل یا مخالفی در داستان به چشم نمی‌خورد. از شخصیّت‌های همراز او می‌توان به زاد فرّخ و شیرین اشاره کرد. با این تفاوت که زاد فرّخ در زمان قدرت خسرو پرویز همراز او بوده و پس از بیدادگری خسرو و برگشتن سپاهیان از او، به شخصیّت مقابل تبدیل می‌شود. ولی شیرین همواره شخصیّت همراز اوست چه در دوران قدرت و دادگری و چه در دورانی که بیدادگری می‌آغازد و سپاهیان ایران از او برمی‌گردند و شیرویه را به جای او برتخت

پادشاهی می‌نشانند. یکی دیگر از شخصیّت‌های مقابل شیرویه فرزند خسرو پرویز است. که به تحریک زاد فرّخ و از ترس دیگر بزرگان ایران، دست به خون پدر می‌آلاید.

مهرهرمزد قاتل خسرو پرویز نیز یکی از شخصیّت‌های مقابل است. زیرا زمانی که بدخواهان در جست‌وجوی کشنده‌ای بودند که به زندگی خسرو پرویز پایان دهند. هیچ‌کس را نمی‌یافتند که زهره داشته باشد خون چنین شاهی را بریزد و کوه گناهان را به گردن بیاویزد. تا مهرهرمزد را یافتند. با چشمانی کبود، رخساری زرد، تنی خشک و پرموی، لباسی لاژوردین، پایی پر از خاک، شکمی گرسنه و سری برهنه، که هیچ‌کس از کهتران و مهتران نام او را نمی‌دانست.

شیرویه را نیز می‌توان شخصیّتی «ضد قهرمان» دانست. در کودکی پیش‌گویان او را شوم و نحس می‌دانند. پدرش خسرو که پادشاه قدرت‌مند ایران زمین است، او را در خانه زندانی می‌کند. عاشق نامّادری خود "شیرین" می‌شود. که بدون تردید در آن دوران مسن بوده است. به سبب این عشق نازیبا و تأسف‌انگیز دست به خون پدر می‌آلاید. در دوران بسیار کوتاه پادشاهیش، بدگمانان کشورش پانزده خواهر و برادر او را می‌کشند. مدّتی پس از مرگ شیرین که به نظر می‌رسد پیشنهاد ازدواج شیرویه نیز در خودکشی او بی‌تأثیر نبوده، به او زهر می‌دهند و او را می‌کشند. بدین‌سان با شومی‌زاده می‌شود و با شومی می‌میرد. نه شکوه و عظمت پادشاهی خسرو را در زمان پادشاهی دارد و نه عشق او به شیرین، با عشق جان‌سوز، زیبا و دل‌پذیر خسرو قابل مقایسه است.

از نگاهی دیگر می‌توان شخصیّت ها را به دو گروه ایستا (static character) و پویا (dynamic character) تقسیم کرد: شخصیّت ایستا، شخصیّتی در داستان است که تغییر نکند یا اندک تغییری را بپذیرید. به عبارت دیگر، در پایان داستان همان باشد که در آغاز بوده است و حوادث داستان بر او تأثیر نکند یا اگر تأثیر بکند، تأثیر کمی باشد. شخصیّت پویا، شخصیّتی است که یکریز و مداوم در داستان، دستخوش تغییر و تحول باشد و جنبه‌ای از شخصیّت او، عقاید و جهان بینی او یا خصلت و خصوصیّت شخصیّتی او دگرگون شود. این دگرگونی ممکن است عمیق باشد یا سطحی، پر دامنه باشد یا محدود. ممکن است در جهت سازندگی شخصیّت‌ها عمل کند یا ویران‌گری آن‌ها. یعنی در جهت متعالی کردن او پیش برود یا در زمینه‌ی تباهی او. (همان منبع، ص۹۳)

در روایت فردوسی شیرین، شیرویه و باربد شخصیّتی ایستا، خسرو پرویز و زاد فرخ شخصیّتی پویا دارند. شیرین در آغاز داستان دل به عشق خسرو می‌سپارد. پس از ازدواج با او و در روزگار بزرگی و شکوه خسرو با او زندگی شیرینی را سپری می‌کند. همواره به او عشق می‌ورزد به گونه ای که پس از مرگ خسرو، چون شیرویه از او خواستگاری می‌کند، به دخمه خسرو می رود، زهر هلاهل می‌خورد و برای همیشه در کنار خسرو می‌آرامد.

شیرویه نیز شخصیّتی ایستا دارد. در زمان کودکی موبد از شور بختی و نحوست او خبر می‌دهد. بدین سبب خسرو او را در ایوان شاه زندانی می‌کند. بزرگان سپاه به رهبری زاد فرخ او را زندان آزاد می‌کنند و به تخت شاهی می‌نشانند. امّا پادشاهی نیز نحوست و شور بختی را از چهره او نمی‌زداید. دست به خون پدر می‌آلاید. برادران و خواهران او را می‌کشند و تنها هفت ماه با تشویش و دلهره پادشاهی می‌کند؛ زیرا به او زهر می‌دهند و فرزندش اردشیر را بر تخت سلطنت می‌نشانند.

باربد که با شنیدن آوازه و شکوه خسرو از جهرم به تیسفون می آید، علی رغم دسیسه های فراوان به دربار خسرو راه می یابد. از همان نخستین دیدار خسرو هنر نوازندگی او را می‌پسندد و از نزدیکان او می‌شود. همواره در کنار خسرو می‌ماند و یکی از ندیمان وفادار او می‌گردد. به گونه‌ای که پس از بر کناری خسرو از تخت شاهی، با رخساری زرد و دلی پر درد بر شاه مویه می‌کند، همه‌ی ابزار نوازندگی خود را می‌سوزاند، چهار انگشت خود را نیز می بُرد تا دیگر هیچ وقت ننوازد.

ببرّید هر چـــار انگشـــت خویش — بریده همی داشت در مشت خویش
چو در خانه شد آتشی برفروخت — همه آلت خویش یکسر بسوخت

(شاهنامه، ۱۳۸۶ :۱۶۲۷)

خسرو پرویز شخصیّتی پویا دارد، امّا این پویایی در جهت تباهی او پیش می‌رود. او که در آغاز پادشاهی، دادگری را پیشه می‌سازد و روز به روز به عظمت و شکوه او افزوده می‌شود، ناگهان بیدادگری می‌آغازد، از این رو زیر دستان به ستوه می‌آیند و با دسیسه او را از پادشاهی خلع می‌کنند و به کام مرگ می‌فرستند.

زادفرخ نیز که از ندیمان و شخصیّت های هم راز و مورد اعتماد خسرو بود، پس از بیدادگری شاه، سپاهیان را علیه او بر می انگیزد و مقدمات بر کناری او را فراهم می‌سازد.

### ۲- ۵- درون مایه:

درون مایه فکر اصلی و مسلط در هر اثری است، خط یا رشته‌ای که در خلال اثر کشیده می‌شود و وضعیت و موقعیت های داستان را به هم پیوند می‌دهد. به بیانی دیگر، درون مایه را به عنوان فکر و اندیشه حاکمی تعریف کرده‌اند که نویسنده در داستان اعمال می‌کند، به همین جهت است که می‌گویند درون مایه هر اثری، جهت فکری و ادراکی نویسنده‌اش را نشان می‌دهد. (جمال میر صادقی، ۱۳۷۶: ۱۷۴)

آن‌چه برای فردوسی اهمیت دارد بازنویسی تاریخ شاهان گذشته‌ی ایران است. بنابراین بیش تر به جنگ و گریزهای خسرو می‌پردازد و حتی ازدواج خسرو با شیرین نیز از نظر او یکی از اتفاقات ساده زندگی این پادشاه است و بسیار گذرا بیان می‌شود (مقاله‌ی مقایسه‌ی خسرو و شیرین فردوسی با نظامی، ۱۳۸۳: ۱۲۹). در شاهنامه فر و جلال خسرو و عظمت شاهنشاهی او جایی برای زیبایی و دل ربایی شیرین باقی نمی‌گذارد یا به تعبیری در شاهنامه قهرمان اصلی و محوری داستان خسرو پرویز است و از شیرین سایه‌ایی کم رنگ نمایانده شده است. شاید بدان سبب که فردوسی شاعری حماسه ساز است و میدان دار پهنه رزم، و در اندیشه بیان عظمت و شکوه ایران زمین.

### ۲- ۶- زاویه‌ی دید:

هر داستان به شیوه‌ای مطرح می‌گردد و گاه از چند شیوه برای روایت داستان استفاده می‌شود. معمول ترین شیوه‌ی روایت داستان، استفاده از اوّل شخص(من) و سوم شخص(او) است. در روایت اوّل شخص، نویسنده یکی از شخصیّت‌های داستان و گاهی خود قهرمان اصلی است امّا در روایت سوم شخص، نویسنده بیرون از داستان قرار دارد. او همانند گوینده‌ای رفتار و اعمال شخصیّت‌های داستان را به خواننده گزارش می‌دهد و وضعیّت موقعیت و چگونگی زمان و مکان را تصویر می‌کند. نویسنده‌ی داستان در حکم «فعّال ما یشاء» به قالب شخصیّت‌های داستان می‌رود و با ذهنیت آن‌ها نسبت به شخصیّت‌های دیگر و اوضاع و احوال حاکم بر داستان داوری می‌کند و موقعیت‌های زمانی و مکانی داستان را شرح می‌دهد؛ به عبارت دیگر، زاویه‌ی دید را از یک شخصیّت به شخصیّت دیگر تغییر می‌دهد و به ما امکان می‌دهد که از آگاهی نسبی همه جانبه‌ای بهره‌مند شویم، زیرا که می‌توانیم افکار شخصیّت‌های دیگر داستان را بخوانیم. به این شیوه‌ی روایت، «دانای کل» هم می‌گویند.(جمال میر صادقی، ۱۳۷۶: ۳۹۵)

زاویه‌ی دید در منظومه‌ی مورد بحث سوم شخص «دانای کل» است. فردوسی، به گزارش داستان می‌پردازد و بسان کارگردانی ماهر هر آن‌چه در ضمیر دارد هنرمندانه از زبان شخصیّت‌ها بیان می‌کند. گاه نیز اعمال و رفتار شخصیّت‌ها خواننده را از اوضاع و احوال حاکم بر داستان آگاه می‌سازد.

### ۲- ۷- صحنه و صحنه پردازی:

زمان و مکانی را که در آن عمل داستانی صورت می‌گیرد، «صحنه» می‌گویند. داستان حتماً باید در جایی اتفاق بیفتد و در زمانی به وقوع بپیوندد، از این نظر کاربرد درست

صحنه بر اعتبار و قابل قبول بودن داستان می‌افزاید. هر نویسنده به خوبی می‌داند که برای باور داشت داستانش، مکان و زمان وقوع آن را باید طبیعی و واقعی تصویر کند تا حقیقت مانندی داستانش تحقق پذیرد. صحنه، سه وظیفه اساسی را می‌تواند در داستان به عهده بگیرد: فراهم آوردن محلی برای زندگی شخصیّت ها و وقایع داستان، ایجاد فضا و رنگ یا حال و هوای داستان مانند حالت شادمانی یا غم انگیزی، شومی، ترسناکی، و شاعرانه‌ای که خواننده به محض ورود به دنیای داستان حس می‌کند و به وجود آوردن محیطی که اگر بر رفتار شخصیّت ها و وقوع حوادث تأثیر عمیق و تعیین کننده به جا نگذارد، دست کم بر نتیجه‌ی آن‌ها موثر واقع می‌شود (همان منبع: ۴۴۹)

فردوسی در ماجرای شیون کردن باربد بر خسرو پرویز بوضوح مکان زندگی خسرو پرویز و وقوع داستان را بیان می‌کند. توصیفی که استاد توس از این مکان ها به‌دست می‌دهد کاملاً با حقایق تاریخی مطابقت دارد.

چو آگاه شد باربد زان که شاه — بپرداخت ناکام و بی رای گاه
ز جهرم بیامد سوی تیسفون — پر از آب مژگان و دل پر زخون
(شاهنامه: ۱۶۲۶)

سخنانی که باربد مویه کنان بر زبان می راند علاوه بر آن که حس غم انگیزی و تأسف را به خواننده القا می‌کند از وفاداری خود، عظمت و شکوه پادشاه و شومی و ناپسندی شیرویه حکایت دارد و به پیش برد اهداف سراینده‌ی داستان که همانا بازنویسی تاریخ شاهان گذشته‌ی ایران و بیان فرّ و جلال آن‌هاست، کمک می‌کند.

همی گفت الا ای ردا، خسروا — بزرگا، سترگا، دلاور، گوا
کجاست آن بزرگی و آن دستگاه — کجاست آن همه فرّ و بخت و کلاه
کجاست آن شبستان و رامشگران — کجاست آن دژ و بارگاه سران
کجاست آن سر خود و زرّین زره — ز گوهر فکنده گره بر گره
ز فرزند شاهان به نیرو شوند — ز رنج زمانه بی آهو شوند
شهنشاه را فرّ و نیرو بکاست — چو بالای فرزند او گشت راست
به یزدان و نام تو ای شهریار — به نوروز و مهر و به خرّم بهار
که گر دست من زین سپس نیزرود — بسازد مبادا به من بر درود
(شاهنامه: ۱۶۲۶)

استاد توس در باب ساختن ایوان مداین، مدّت زمان بر پایی این کاخ با شکوه بی‌مانند را هفت سال، و نوروز را زمان رخت کشیدن شاه بدان جا می‌داند.

چوشدهفت‌سال‌آمدایوان‌به‌جای — پسندیده‌ی مردم پاک رای
همی کرد هرکس به ایوان نگاه — به نوروز رفتی بدان جایگاه
(شاهنامه: ۱۶۰۲)

**۲- ۸- گفت و گو:**

گفت و گو عنصر مهمی از داستان کوتاه یا رمان را تشکیل می دهد، زیرا جزء مهمی از زندگی است. کار عمده‌ی نویسنده، این است که پندار واقعیت را در خواننده ایجاد کند، یعنی موجباتی فراهم آورد که داستان چنان بنماید که با دوره‌ی کوتاهی از زندگی مردم واقعی سر و کار دارد، و اگر بخواهد این پندار را ایجاد کند و پس از اینکه ایجاد کرد حفظ کند، ناگزیر باید به اشخاص داستان خود زندگی بدهد. گفت و گو نیز جزئی از زندگی است.(ابراهیم یونسی، ۱۳۸۸: ۳۴۷)

فردوسی هر جا سخن از زبان خسرو می‌گوید، شاهانه و در مواردی عاشقانه است و هر جا از زبان شیرین است در عین حال که تمام نکات معشوقی را به کار می برد، لطایف و شیوه و منش زنان هم یکسره در کار است. همه جا سخن جنگ جویان جنگجویانه و شاهان شاهانه و زنان زنانه است. هر شخصیّتی لحنی متناسب با شخصیّتش دارد. گفت و گوی خسرو با موبد و بزرگان، پس از مخالفت و اعتراض آن‌ها در باب ازدواج با شیرین و ماجرای تشت خون که به دستور خسرو به محضر بزرگان آورده شده، مؤید این مطلب است:

به موبد چنین گفت خسرو که تشت — همانا بُد این یا دگرگونه گشت؟
همی گفت موبد کانوشه بدی — پدیدار شد نیکویی زین بدی
به فرمان ز دوزخ تو کردی بهشت — همان خوب پیدا ز کردار زشت
چنین گفت خسرو که شیرین به شهر — چنان بُد که آن بی منش تشت زهر
کنون تشت می شد به مشکوی من — برین گونه بویا شد از بوی من....
همه مهتران خواندند آفرین — که بی تاج و تختت مبادا زمین
بهی زان فزایدکه تو به کنی — مه آن شد به گیتی که تو مه کنی
که هم شاه و هم موبد و هم ردی — مگر بر زمین سایه‌ی ایزدی
(شاهنامه: ۱۵۹۴)

پنجاه و سه روز پس از مرگ خسرو، شیرویه از شیرین خواستگاری می‌کند. شیرین بشدّت بر می‌آشوبد. شیرویه را پدرکش و بدکنش می‌خواند و می گوید حتی حاضر نیست او را از دور هم ببیند. ولی چون با اصرار و تهدید شیرویه مواجه می‌شود و چاره‌ای جز دیدار او ندارد، پیغام می‌فرستد در صورتی به دیدارش می‌آید که بزرگان و دانایان نیز حاضر باشند. در جمع بزرگان شیرین داد سخن می‌دهد. گفت و گوی مختصر و رسای شیرین و شیرویه در پایان این ماجرا که از دلبستگی عمیق شیرویه به شیرین حکایت دارد، از شاهکارهای استاد توس است.

چو شیروی رخسار شیرین بدید — روان نهانش ز تن بر پرید
ورا گفت جز تو نبایدکسم — چو تو جفت یابم ز ایران بسم
زن خو برخ پاسخش داد باز — که از شاه ایران نیم بی نیاز
سه‌حاجت‌بخواهم‌چوفرمان‌دهی — که بر تو بما ناد شاهنشهی
بدو گفت شیروی جانم تو راست — دگر آرزو هر چه خواهی رواست

(شاهنامه: ۱۶۳۱)

### ۲- ۹- گره افکنی: (Complication):

وضعیت و موقعیتی دشوار است که بعضی اوقات به طور ناگهانی ظاهر می‌شود و برنامه‌ها، راه و روش‌ها و نگرش‌هایی را که وجود دارد، تغییر می‌دهد. در داستان، گره افکنی شامل خصوصیات شخصیّت‌ها و جزییات وضعیت و موقعیت‌هایی است که خط اصلی پیرنگ را دگرگون می‌کند و شخصیّت اصلی را در برابر نیروهای دیگر قرار می‌دهد و عامل کشمکش را به وجود می‌آورد. (جمال میرصادقی،۱۳۷۶: ۷۲)

در روایت فردوسی حوادث و اتفاقاتی در سیر داستان به وقوع می‌پیوندد که با گره افکنی در داستان‌های امروزین مطابقت دارد. از آن جمله است:

۱- اعتراض بزرگان و سپاهیان از آمدن شیرین به شبستان خسرو. این اعتراض بدان سبب است که شیرین را از نژاد بزرگان و شایسته‌ی همسری خسرو نمی‌دانند و از او به دیو سترگ یاد می‌کنند. سه روز به دیدار خسرو نمی‌روند، تا این که خسرو کسی را نزد آن‌ها می‌فرستد و دعوتشان می‌کند. آن‌ها نیز اعتراض شدید خود را از زبان موبد بیان می‌کنند. البتّه خسرو هنرمندانه قانعشان می‌سازد و از آن‌ها دل‌جویی می‌کند.

۲- برگشتن سپاهیان از خسرو به سبب بیدادگری‌هایش. که سبب می‌شود اندک اندک به توطئه و دسیسه چینی بپردازند و مقدمات برکناری و آن‌گاه قتل او را فراهم سازند. و فرزند او شیرویه را به جای او به قدرت برسانند.

**۲- ۱۰- کشمکش:**

مقابلهٔ دو نیرو یا دو شخصیّت است که بنیاد حوادث را می‌ریزند. غالباً وقتی «شخصیّت اصلی» داستان مورد قبول خواننده قرار می‌گیرد، خواننده نسبت به او احساس هم‌دردی و هم‌فکری می‌کند و این «شخصیّت اصلی» یا «شخصیّت مرکزی»، با نیروهایی که علیه او برخاسته‌اند و با او سر مخالفت دارند، به نزاع و مجادله می‌پردازد. این نیروها ممکن است اشخاص دیگر یا اجسام و موانع یا قراردادهای اجتماعی یا خوی و خصلت خاص خود شخصیّت اصلی داستان باشد که با او سر ناسازگاری دارند. بنابراین شخصیّت یا شخصیّت‌های اصلی، ممکن است با شخصیّت یا شخصیّت‌های دیگر دربیفتند، یعنی انسان علیه انسان‌هایی دیگر برخیزد یا شخصیّت ممکن است در «کشمکش» با نیروهای خارجی یا موانع طبیعی یا قوانین اجتماعی یا سرنوشت و تقدیر باشد. یعنی انسان علیه محیط و سرنوشت خویش عصیان کند، یا شخصیّت ممکن است با خودش کشمکش داشته باشد، یعنی انسان علیه خودش طغیان کند یا می‌تواند ترکیبی از همه‌ی این‌ها، در برابر شخصیّت بایستد و با او به مقابله بپردازد. (همان منبع: ۷۲)

در روایت فردوسی مهم‌ترین مسأله‌ای که مقدمه‌ای برای کشمکش‌های دیگر داستان است. کشمکش خسرو پرویز با خود است. خسرو پرویز که دادگری را پیشه ساخته بود، بیدادگر می‌شود. ظلم و ستم به زیر دستان او را شادمان می‌سازد. خصوصیات اخلاقی و درونی او دگرگون می‌شود. همین امر سبب می‌شود که شخصیّت‌های دیگر علیه او برمی‌خیزند. در آغاز به شکل پنهانی و سپس آشکارا با او به نزاع و مجادله می‌پردازند. زیردستان نیز از مردم باج می‌گیرند و به گنج‌اندوزی می‌پردازند. زاد فرّخ و گراز به دسیسه چینی علیه خسرو می‌پردازند. تخوار را با خود هم‌داستان و شیرویه را از بند رها می‌سازند. شیرویه از ترس از دست دان پادشاهی و به تحریک آن‌ها نقشهٔ قتل پدر را طراحی می‌کند. بدخواهان مهر هرمزد را برای کشتن خسرو معرفی می‌کنند. مهر هرمزد نیز با راه‌نمایی و تطمیع زاد فرّخ جگرگاه خسرو را می‌درد و به زندگی او پایان می‌دهد.

**۲- ۱۱- حالت تعلیق یا هول و ولا:**

با گسترش پیرنگ کنج‌کاوی خواننده بیش‌تر می‌شود و شور و اشتیاقش برای دنبال کردن ماجرای داستان، زیادتر. شخصیّت اصلی یا یکی از شخصیّت‌های داستان اغلب هم‌دردی و جانب‌داری او را به خود جلب می‌کند و خواننده نسبت به سرنوشت او علاقه‌مند می‌شود. همین علاقه‌مندی نسبت به عاقبت کار آن شخصیّت، او را در حالت انتظار و دل نگرانی نگاه می‌دارد و چنین کیفیتی را در اصطلاح «حالت تعلیق» یا «هول و ولا» (Suspense)

می‌گویند. به عبارت دیگر «حالت تعلیق» یا «هول و ولا» کیفیتی است که نویسنده برای وقایعی که در شرف تکوین است، در داستان خود می‌آفریند و خواننده را مشتاق و کنج‌کاو به ادامه دادن داستان می‌کند و هیجان و التهاب او را بر می‌انگیزد. (همان منبع: ۷۵)

در روایت فردوسی در چند مورد حالت تعلیق یا هول و ولا به چشم می‌خورد که از آن جمله است:

۱- ماجرای چگونگی ورود باربد به بارگاه خسرو: بیست و هشت سال از پادشاهی خسرو می‌گذشت که باربد از درگاه وی آگاه می‌شود. همه به او می‌گویند: شاه ایران رامش‌گرانی دارد که نمی‌توانند با تو برابری کنند. حرص باربد را بر آن می‌دارد که به بارگاه خسرو بیاید. سرکش که بزرگ رامش‌گران دربار خسرو پرویز بود، همین که از آمدن باربد آگاهی می‌یابد، نزد سالار بار می‌آید و مقداری دینار و درم به او می‌دهد و می‌گوید: نباید بگذاری که باربد نزد خسرو راه یابد.

۲- خسرو باغی داشت که هر نوروز دو هفته در آن جشن‌گاه می‌ساخت. باربد با زیرکی با مردوی باغبان طرح دوستی ریخت و از او خواست که هر وقت خسرو به این باغ آمد، او را راه دهد تا جشن‌گاه شاه را ببیند. مردوی می‌پذیرد و قبل از ورود شاه باربد را به باغ راه می‌دهد. باربد همهٔ جامه‌ها، صورت و بربط خود را به رنگ سبز در می‌آورد. از درخت سرو پر شاخ و برگی بالا می‌رود و خود را پنهان می‌سازد. پس از ورود شاه، باربد به زیبایی از بالای درخت سرو رود می‌نوازد و به پهلوی شاه را درود می‌گوید. شاه از شنیدن این سرود خیره می‌شود و دیگران نیز شگفت‌زده می‌گردند. سرکش که می‌دانست جز باربد کسی نمی‌تواند چنین بنوازد، هوش از دست می‌دهد. شاه دستور می‌دهد سراسر باغ را بجویند تا نوازنده را بیابند. پس از جست‌وجوی فراوان چیزی نمی‌یابند. باربد چندین بار به نواختن می‌پردازد و شاه از حاضرین می‌خواهد که او را بیابند. سرکش نیز سعی دارد شاه را متقاعد سازد تا دست از جست‌وجوی بردارد. سرانجام باربد از روی درخت سرو فرود می‌آید. در مقابل شاه روی بر خاک می‌نهد و ماجرای سرکش را به طور کامل به شاه می‌گوید. شاه نیز سرکش را تنبیه و باربد را شاه رامش‌گران خود می‌سازد.

۳- زمانی که گراز سپاهیان خود را نزد خسرو می‌فرستد. از آن‌ها می‌خواهد که در این سوی آب بمانند و برای رفتن و تسلیم شدن شتاب نکنند. خسرو که خود آرزومند دیدار آن لشکر نبود، زاد فرّخ را نزد آن‌ها می‌فرستد. زاد فرّخ به آن‌ها می‌گوید: شما که پیش از این نیک‌خواه خسرو بودید پس چرا راه دادید که قیصر سپاهی از روم به این سرزمین بیاورد؟ سپاهیان از شنیدن پیام خسرو رخسارشان از ترس سیاه می‌گردد. همگی آمادهٔ تسلیم می‌شوند و می‌خواهند از خیانت گراز در حق خسرو پرده بردارند. امّا زاد فرّخ که در دل با گراز بود، آن راز را پنهان می‌دارد و به خسرو خیانت می‌کند. او به دروغ به خسرو می‌گوید: سپاهیان با هم یار گشته‌اند و اگر خسرو بخواهد که پیامی بفرستد، بیم جان می‌رود. خیانت نزدیکان خسرو

از جمله زادفرّخ خواننده را در حالت تعلیق و هول و ولا و نگرانی و اضطراب نگاه می‌دارد.

زاد فرّخ در ادامهٔ خیانت‌های خود به خسرو، به پاسبانان خود می‌گوید: امشب همهٔ نگاهبانان باید در هر پاس خود از قباد یاد کنند. خسرو در شب تیره خواب است. شیرین آواز پاسبانان را می‌شنود. غم‌گین و سراسیمه شاه را بیدار می‌کند تا آواز نگاهبانان را بشنود. شاه به شیرین می‌گوید: این سخنان چیست که در خواب می‌گویی؟ شیرین می‌گوید: خواب کدام است؟ گوش بگشای و آواز پاسبانان را بشنو. خسرو از شنیدن نام قباد رخسارش به زردی می‌گراید و می‌گوید: چون این بدکنش از مادر زاده شد، نهانی او را قباد نامیدم؛ امّا او را شیروی خواندم و نام قباد را نهفتم. اینک در این شب تیره باید به سوی چین و ماچین و مکران زمین برویم و راه را با افسون بر ایشان بگیریم و سپاهی از فغفور چینی به کمک بطلبیم. امّا افسون و حیله کارگر نمی‌افتد. شیرین به او می‌گوید: دیگر روزگار ما به سر آمده است. اکنون با دانش چارهٔ کار خود بساز تا تو را به دشمن نیاز نیفتد. صبح زود خسرو دو شمشیر هندی، کلاه خود رومی، ترکش، تیر، سپر زرّین و یک بندهٔ پهلوان با خود برمی‌دارد و می‌گریزد. صبح زود دشمنان به کاخ او وارد می‌شوند همه جای کاخ را می‌گردند، امّا شاه را نمی‌یابند.

به تاراج دادند گنج ورا　　نکرد ایچ کس یاد رنج ورا

(شاهنامه: ۱۶۱۱)

این ماجرا از آغاز تا گرفتار شدن خسرو به دست شیرویه، خواننده را در حالت انتظار و دل نگرانی، نگه می‌دارد.

### ۲-۱۲- بحران: (Crisis):

بحران لحظه‌ای است که نیروهای متقابل برای آخرین بار با هم تلاقی می‌کنند و عمل داستانی را به نقطه‌ی اوج یا بزنگاه می‌کشانند و موجب دگرگونی زندگی شخصیّت یا شخصیّت‌های داستان می‌شوند و تغییری قطعی در خط اصلی داستان به وجود می‌آورند. (جمال میرصادقی: ۱۳۷۶، ۷۶)

در روایت فردوسی، اگر چه بدون تردید شخصیّت اصلی داستان خسرو پرویز است، امّا لحظهٔ بحران زمانی است که شیرویه اندک زمانی پس از کشته شدن خسرو، از همسر وفادار او "شیرین" خواستگاری می‌کند. شیرین می‌گوید: اگر آرزوهای مرا برآورده سازی می‌پذیرم. یکی این که هر ثروتی در این کشور از آن من بود، همه را به من بسپاری. دیگر این که در دخمه‌ی خسرو را بگشایی، زیرا نیازمند دیدار او گشته‌ام. شیرویه می‌پذیرد. شیرین نیز با ثروت خود همه‌ی بنده‌هایش را آزاد می‌کند و به آن‌ها چیزی از آن ثروت می‌دهد. مقداری را به تهی‌دستان می‌بخشد. مبلغی هم به آتش‌کده، جای‌گاه نوروز، جشن

سده و... می‌سپارد تا روان خسرو از آن شاد گردد. آن‌گاه وارد دخمه‌ی خسرو می‌شود و بسیار مویه می‌کند. سپس چهره‌ی خود را بر چهره‌ی خسرو می‌نهد و همه‌ی سخنان گذشته را به یاد او می‌آورد. پس از آن زهر هلاهل می‌خورد و از روان خود گرد برمی‌آورد.

### ۲- ۱۳- نقطه اوج یا بزنگاه: (Climax):

نقطه‌ای است در داستان کوتاه، رمان، نمایش نامه و داستان منظوم که در آن بحران به نهایت خود برسد و به گره‌گشایی داستان بینجامد. نقطهٔ اوج داستان، نتیجهٔ منطقی حوادث پیشین است که هم‌چون آبی در زیرزمین جریان داشته و از نظر پنهان مانده است و جاری شدن آب بر زمین پایان ناگزیر آن است؛ منطق مسیر حوادث داستان نیز ممکن است از نظر خواننده پنهان بماند، امّا وقتی به نتیجهٔ نهایی آن می‌رسد، خواننده آن را می‌پذیرد. ممکن است اثری بزنگاه‌های متعددی داشته باشد و بزنگاهی از بقیه قوی‌تر باشد. معمولاً این بزنگاه اصلی بر بزنگاه‌های دیگر مقدم است. (همان منبع: ۷۶)

در روایت فردوسی، کشته شدن خسرو به دست مهرهرمزد با طراحی شیرویه و خیانت زاد فرّخ نقطهٔ اوج یا بزنگاه داستان است. زیرا علّت اصلی این اتّفاق، که پادشاهی با عظمت و بی‌نظیر چون خسرو پرویز بدین گونه به دست پسر و نزدیکانش به ذلّت و خواری نشانده شود، بیدادگری است. تا زمانی که دادگری پیشهٔ خسرو بود، در اوج قدرت بر اریکهٔ پادشاهی تکیه زده و همه چیز بر وفق مراد بود، امّا همین که از مسیر داد منحرف می‌شود، بدون این که متوجه باشد همه چیز دگرگون می‌شود. زاد فرّخ که امین او بود، بیش‌ترین خیانت‌ها را به او روا می‌دارد. فرزندش نقشهٔ کشتن او را طراحی می‌کند. فرزندان دیگرش نیز به دست یارانش کشته می‌شوند. تا همگان پی‌ببرند که: المُلکُ یبقی مَعَ الکُفر و لا یبقی مَعَ الظّلم. (حکومت با کفر پایدار می‌ماند ولی با ظلم نه.)

### ۲- ۱۴- گره‌گشایی: (Denouement = Resolution):

پی‌آمد وضعیت و موقعیت پیچیده یا نتیجه‌ی نهایی رشته حوادث است و نتیجهٔ گشودن رازها و معماها و برطرف شدن سوء تفاهمات. در گره‌گشایی، سرنوشت شخصیّت یا شخصیّت‌های داستان تعیین می‌شود و آن‌ها به موقعیت خود آگاهی پیدا می‌کنند، خواه این موقعیت‌ها به سود آن‌ها باشد یا به ضررشان. (جمال میرصادقی،۱۳۷۶: ۷۷)

در روایت فردوسی بیدادگری‌های خسرو سبب می‌شود که پادشاه قدرت‌مندی چون او به دست نزدیکانش کشته شود. شیرین که سال‌ها پیش به وسیلهٔ زهر مریم را کشته بود، سرنوشتی مشابه می‌یابد و بعد از مرگ خسرو، زهر هلاهل می‌خورد

و می‌میرد. شیرویه که نقشهٔ کشتن پدر را طراحی کرده بود، تنها هفت ماه پادشاهی می‌کند. نزدیکانش به او زهر می‌دهند و به زندگی شومش پایان می‌بخشند.

فردوسی به زیبایی گره‌گشایی کرده است. زیرا چنان که دیدیم، شخصیّت‌های اصلی داستان در برابر هر کنشی که داشته‌اند، واکنشی مشابه یافته‌اند.

## ۳- نتیجه‌گیری

علی‌رغم اینکه در روزگار فردوسی اصطلاحاتی نظیر پیرنگ، شخصیّت‌پردازی، گره‌افکنی، کشمکش، بحران و ...رایج نبود، امّا در داستان مورد بحث ردّ پای همه‌ی این اصطلاحات بوضوح دیده می‌شود. داستان پیرنگ دارد و استاد توس هنرمندانه صحنه‌آرایی و شخصیّت پردازی کرده است. در سیر داستان شخصیّت‌های اصلی، مقابل، هم‌راز و ... قابل تفکیک و شناسایی هستند. با گفتار و کردارشان رشته حوادث را بوجود آورده، موافقت یا مخالفت خواننده را بر می‌انگیزند. به عنوان مثال رفتار و گفتار خسرو پرویز به گونه‌ای پرداخت شده، که خواننده خود را به او نزدیک می‌داند. قدرت، شوکت و عظمتش را درک می‌کند و در روزگار بخت برگشتگی و درماندگی ناشی از بیدادگری، بر او دل می‌سوزاند. وفاداری باربد رامش‌گر که هر خواننده‌ای را به تحسین وا می‌دارد، داستانی مستقل به نظر می‌رسد، امّا چنان با کلیّت داستان درهم تنیده شده که بیان‌گر شکوه و بزرگی خسرو پرویز و رونق و جلال پادشاهی اوست؛ یعنی با درون مایه‌ی داستان هم‌خوانی کامل دارد. فردوسی با گره افکنی و بحران علاقه و میل خواننده را زنده نگه می‌دارد. او را درباره‌ی وقایعی که روی می‌دهد به اندیشیدن وا می‌دارد و به دنبال حوادث و سرنوشت شخصیّت‌ها می‌کشاند. پس از آنکه او را به اوج بحران می‌رساند، استادانه گره‌گشایی می‌کند و داستان را به پایان می‌برد.

تصویری که فردوسی در پایان داستان از دفاعیه‌ی شیرین در جمع بزرگان، بذل و بخشش اموال، خودکشی او و آرمیدن جاودانی‌اش در جوار شاه ایران به‌دست می‌دهد، صحنه‌ای زیبا و کم‌نظیر است. کوتاه سخن اینکه گویا استاد توس از سبک و موازین داستان‌نویسی جدید آگاه بوده و داستان خود را بر اساس آن پدید آورده است.

## منابع

۱- اقبالی، ابراهیم.(۱۳۸۳).«مقایسه‌ی خسرو و شیرین نظامی و فردوسی»،فصل‌نامه‌ی پژوهشی زبان و ادبیات فارسی، دوره‌ی جدید، شماره‌ی سوم.

۲- امامی، نصرا... .( ۱۳۷۴). «از چالش سعدی تا ساختار زبانی»، مجموعه مقالات کنگره‌ی جهانی بزرگداشت فردوسی، به کوشش غلام رضا ستوده، ص ۱۶۰ به بعد، تهران:

انتشارات دانشگاه تهران.
۳- بصاری، طلعت. ( ۱۳۴۲). «چهره شیرین»، مجله‌ی سخن، شماره‌ی ۱۵۵، تیر ماه، صص ۲۲۳۶.
۴- جمال‌زاده، محمد علی. ( ۱۳۷۸). **قصه نویسی،** به کوشش علی دهبـاشی، تهران: انتشارات سخن.
۵ - دبیرسیاقی، سیدمحمد. ( ۱۳۷۸). **کشف الابیات شاهنامه،** تهران: انتشارات مـدبّر.
۶- سرّامی، قدمعلی. ( ۱۳۸۳). **از رنگ گل تا رنج خار،** تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
۷- شمیا، سیروس. ( ۱۳۷۳). **انواع ادبی،** تهران: انتشارات فردوس.
۸- صفا، ذبیح ا... .( ۱۳۷۸). **تاریخ ادبیّات در ایران،** تهران: انتشارات فردوس.
۹- طاهـری، پـروانه و مـونا ناصـرالمعمار. (۱۳۸۶). **شاهنـامه‌ی فردوسـی،** تهـران: انتشارات شقایق.
۱۰- فورسـتر، ادوارد مـورگان. ( ۱۳۵۲). **جنبه‌های رمان،** ترجـمه‌ی ابراهیم یونسی، تهران: انتشارات امیر کبیر.
۱۱- میرصادقی، جمال. ( ۱۳۷۶). **عناصر داستان،** تهران: انتشارات سخن.
۱۲- هانری، ماسه. ( ۱۳۷۵). **فردوسـی و حماسـه‌ی ملی،** ترجمه‌ی مهدی روشن ضمیر، تبریز: انتشارات نگاه.
۱۳- یاحقی، محمد جعفر. ( ۱۳۸۸). **از پاژ تا دروازه‌ی رزان،** تهران: انتشارات سخن.
۱۴- یونسی، ابراهیم. ( ۱۳۸۸). **هنر داستان نویسی،** تهران: انتشارات نگاه.

دو فصل‌نامه‌ی علمی-پژوهشی زبان و ادبیات
فارسی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد فسا
س۹، ش۲ (پیاپی۱۹)، پاییز و زمستان ۱۳۹۷

# پوچ انگاری در ادبیات داستانی ایران و عرب

**دکتر مریم محمدزاده**
استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد اهر، دانشگاه آزاد اسلامی، اهر، ایران

## چکیده

بدبینی به هستی و مناسبات آن، همواره در طول تاریخ بشر مطرح بوده است؛ لیکن روی‌کرد به آن به صورت یک مکتب فکری رسمی و با نام نهیلیسم از ثمرات مدرنیسم می‌باشد که به موازات ادامه‌ی حیات در آثار فیلسوفان و متفکران در اشعار شعرای زبان فارسی و عربی بازتاب یافته است. از آن‌جا که یکی از به‌ترین روش‌های تبیین یک مسأله، مقایسه‌ی آن با نمونه‌ای هم شأن و هم‌جنس است، نوشتار حاضر با روش توصیفی- تحلیلی، عناصر و مؤلّفه‌های نهیلیسم را در آثار صادق هدایت و زکریا تامر به عنوان دو نویسنده‌ی پیش‌تاز در داستان‌نویسی مدرن ایران و سوریه که به پوچ‌انگاری گرایش یافته‌اند مورد کاوش قرار داده، تا برخی از آسیب‌های مترتّب بر این مکتب فکری مشخص شود و عوامل روی‌آوردن این دو نویسنده به اندیشه‌های نهیلیستی مورد بررسی قرار گیرد.

یافته‌ها نشان می‌دهد که علی‌رغم تعلّق هدایت و زکریا تامر به دو فرهنگ و دو جامعه‌ی متفاوت، پوچ انگاری، بدبینی نسبت به فرد و جامعه، مرگ‌اندیشی و درون‌گرایی، بر افکار هر دو مستولی است و آشنایی با آثار متفکران غرب، استبداد و خفقان داخلی از عوامل مشترک و مؤثر در سوق دادن هر دو نویسنده به نیست انگاری بوده است.

**واژگان کلیدی:** نهیلیسم، صادق هدایت، زکریا تامر، درون‌گرایی، مرگ‌اندیشی

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۶/۱۲/۱۸
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۷/۵/۱۴

Email: ay_maryam@yahoo.com

## ۱- مقدمه

### ۱- ۱- تعریف موضوع:

نهیلیسم که عمری به درازای تاریخ بشری دارد، در برهه‌های زمانی مختلف نمودهای گوناگونی داشته است. نفرت از حیات اجتماعی، سیاسی، اقتصادی و تربیتی از منشأهای تکوینی نهیلیسم و مایه‌های ابتدایی آن در جوامع اولیه است که نوعی ترک دنیا، خودفراموشی و بی‌اعتقادی به هدف‌دار بودن عالم را به دنبال داشته است تا این که در سده‌های اخیر به وسیله‌ی فیلسوفانی چون شوپنهاور و نیچه به عنوان یک مکتب فکری و فلسفی اعلام موجودیت کرد و در پیشروی هیچ-انگارانه‌اش نه تنها دین، مذهب، اخلاق و باورهای اعتقادی؛ بلکه خالق جهان و آفریننده‌ی هستی را مورد ستیز قرار داد.

این مشرب فکری و فلسفی در غرب، توسط فیلسوفانی چون نیچه تئوریزه شده؛ لیکن به موازات ادامه‌ی حیات در اندیشه‌ی فیلسوفان و متفکران، در شعر و ادب عربی و فارسی رسوخ یافته است. در این میان صادق هدایت و زکریا تامر به عنوان میراث‌دار این گونه تفکّرات در ادبای سلفی همچون خیام و ابوالعلای معرّی از سویی به عنوان پرچمدار داستان‌نویسی مدرن ایران و عرب تحت‌تأثیر اندیش‌مندان نهلیست معاصر غرب بودند و از سوی دیگر به علت یأس و ناامیدی از بهبود اوضاع حاکم بر جامعه، به پوچ انگاری سوق یافتند.

این نوشتار با هدف بررسی مؤلفه‌های نهلیست به بررسی تطبیقی بدبینی این دو شاعر پرداخته و عوامل روی آوردن آنها به این مکتب فکری را مورد بررسی قرار می‌دهد.

### ۱- ۲- ضرورت تحقیق:

بررسی و مقایسه‌ی برخی از عناصر مشترک نهلیستی در آثار هدایت و زکریا تامر راهی است که می‌تواند گوشه‌ای از زوایای ناپیدا و کمتر شناخته شده‌ی آرا و اندیشه‌های این دو نویسنده‌ی نوپرداز ایرانی و عرب و چرایی و چه‌گونگی روی‌کرد آنها به این افکار را مورد کاوش قرار دهد.

### ۱- ۳- پرسش‌های تحقیق:

- نهیلیسم در آثار صادق هدایت و زکریا تامر دارای چه مؤلفه‌هایی است؟
- چه تشابه و تفاوتی در اندیشه‌های نهیلیستی هدایت و تامر وجود دارد؟
- عوامل مؤثر در روی آوردن هدایت و تامر به اندیشه‌های نهیلیستی چه بوده است؟

### ۱- ۴- پیشینه‌ی پژوهش:

درباره‌ی بررسی تطبیقی مؤلفه‌های نهیلیسم در آثار صادق هدایت و زکریا تامر پژوهشی تاکنون انجام نشده است. از معدود آثاری هم که در زمینه‌ی نهیلیسم و اندیشه‌های نهیلیستی می‌توان مورد استناد قرار داد، درباره‌ی نهیلیسم و سیر تطور آن(زرشناس،۱۳۹۴) است که به حوزه‌ی معنایی این اصطلاح در فلسفه و تاریخ و انواع آن و نیز صور بروز

آن در آثار برخی از متفکران می‌پردازد و چگونگی سیر آن را تا امروز مورد تحلیل قرار می‌دهد. نیست‌انگاری، خاستگاه، اقسام و پیامدهای آن از منظر نیچه (کرباسی‌زاده‌ی اصفهانی، امامی، ۱۳۹۴) به تشریح مبسوط گونه‌های نیست‌انگاری از نظر نیچه پرداخته است. "رئالیسم و نهیلیسم" نقدی بر مبانی معرفت شناختی ضد رئالیسم (صادقی،۱۳۹۰)، نهیلیسم و تأثیر آن بر نقاشی معاصر(کیا، ۱۳۷۹)، جلوه‌های نهیلیسم در اشعار ایلیا ابوماضی(مشایخی و دهنوی،۱۳۹۰) از دیگر پژوهش‌های انجام شده در این زمینه است.

در زمینه‌ی بررسی آثار صادق هدایت و زکریا تامر از منظر ادبیات تطبیقی نیز آثار ارزشمندی به رشته‌ی تحریر درآمده است که عبارتند از: بازتاب مصادیق فقر فرهنگی و سلطه‌ی سلطنت در پهنه‌ی داستان کوتاه صادق هدایت و زکریا تامر (عبدی و مرادی،۱۳۹۱)، تحلیل تطبیقی عنوان داستان در آثار صادق هدایت و زکریا تامر(محمدی، غفوری‌حسن‌آباد و حق‌دادی، ۱۳۹۳)، خوانش هرمنوتیکی نام داستان در آثار صادق هدایت و زکریا تامر (غفوری،۱۳۹۲).

علاوه بر این، تامر و هدایت در زمینه‌های متعدد دیگری نیز مورد توجه پژوهشگران قرار گرفته‌اند و آثار ارزش‌مندی در مورد آنها به چاپ رسیده است که از آن میان است: خودکشی در آثار صادق هدایت و گی‌دوموپسان (نذری دوست و بهنوش، ۱۳۸۹)، بررسی افکار و باورهای گنوسی ابوالعلا معرّی و صادق هدایت (اردستانی، ۱۳۹۲)، بررسی وجوه اشتراک و افتراق داستان‌های کوتاه آنتوان چخوف و صادق هدایت (شکروی و صحتی، ۱۳۸۶)، مطالعه‌ی تطبیقی رؤیا در بوف کور اثر صادق هدایت و اورلیا اثر ژرار دونروال(گندم‌زاده و کی فرخ، ۱۳۸۸)، نگاهی به طنز اجتماعی در دو اثر از آنتوان چخوف و صادق هدایت (نصراصفهانی و فهیمی،۱۳۹۰)، نگاهی موازی به زندگی و آثار صادق هدایت و سهراب سپهری (طهماسبی، ۱۳۸۸)، گوتیک در ادبیات تطبیقی، بررسی برخی از آثار صادق هدایت و ادگار آلن پو (حسینی فاطمی، مرادی مقدم و یحیی‌زاده،۱۳۹۲)، بررسی تطبیقی رمانتیسم اجتماعی در داستان کوتاه گیله‌مرد اثر بزرگ علوی و النّهر زکریا تامر(پروانه، سلیمی، حسنی، ۱۳۹۴)، تحلیل برخی داستان‌های مجموعه‌ی دمشق‌الحرائق زکریا تامر از منظر رئالیسم جادویی(سلیمی، قبادی، عبادی،۱۳۹۲).

**۱- ۵- روش پژوهش و چهارچوب نظری:**

در این تحقیق از روش کتابخانه‌ای و شیوه‌ی توصیفی- تحلیلی استفاده شده است. گردآوری و طبقه‌بندی اطلاعات، تجزیه و تحلیل و دست یافتن به یافته‌ها و استنتاج کلّی، ساختارهای اساسی این پژوهش را تشکیل می‌دهد. ابتدا نگاهی اجمالی به نهیلیسم شده، سپس عناصر و مؤلّفه‌های آن در آثار هدایت و تامر به صورت تطبیقی مورد کاوش قرار گرفته و در نهایت عوامل مؤثر در گرایش آنها به این مکتب فکری تحلیل گردیده است.

## ۲- بحث و بررسی

### ۲- ۱- تعریف و مفهوم نیهیلیسم:

نهیلیسم از ریشه‌ی کلمه‌ی لاتین nihil یعنی «هیچ چیز» گرفته شده و چنان که از نامش پیداست فلسفه‌ی رد یا انکار بعضی یا تمامی جوانب اندیشه‌ی حیات است. «پدیده‌ای است که در راستای تاریخ به وجود آمده است؛ جریانی که شالوده‌ی آن ریشه‌کن کننده‌ی حیات حقیقی انسان است و هرگونه باور و ثباتی را ویران می‌کند». (کیا، ۱۳۷۹: ۲۲)

«عام‌ترین معنای فلسفی این اصطلاح گاهی به نظریاتی نسبت داده می‌شود که مدعی‌اند؛ عدم واقعاً به معنایی وجود دارد».(شایگان، ۱۳۷۱: ۲۳) به عبارتی «نهیلیسم، وضعیت روان‌شناختی و معرفت‌شناختی است که در آن معنای زندگی، هستی، بودن، خود و حیات از دست می‌رود و در پی آن شرایطی اضطراب‌آفرین و سردرگمی روحی ایجاد می‌شود» (زمانیان، ۱۳۸۵: ۸۸) و «برترین ارزش‌ها، ارزش خود را از دست می‌دهند». (نیچه، ۱۳۸۲: ۶۳)

«برای یک نهیلیست نه تنها جهان و زندگی، بی‌معناست، بلکه ناامید از یافتن معنا توسط ایدئولوژی‌ها و اندیشه‌های متافیزیکی است».(زمانیان، ۱۳۸۵: ۹۲) از نظر نیچه «دنیای ماوراءالطّبیعه‌ای وجود ندارد. هیچ حقیقت بالفعلی در ماورای اشیاء یعنی ماورای پدیده‌های کم‌عمق و سطحی وجود ندارد. نه قادر متعالی در کار است و نه زندگانی بعد از مرگی؛ بنابراین مقوله‌های سنّتی اخلاقی هم فاقد معنا هستند. خیر و شر فی‌نفسه وجود ندارند، اعمال شر از غریزه‌ی صیانت ذات ناشی می‌شود و خیر مفهومی قراردادی است.» (فرنتسل، ۱۳۸۷: ۱۰۹)

در واقع نهیلیسم، به بی‌معنایی و بی‌هدفی جهان و هستی بشر معتقد است و طبق آن نه خلقت جهان، هدف و معنایی دارد و نه هستی بشر معنادار و هدف‌مند است. خدا وجود ندارد. زندگی هیچ معنایی ندارد و هیچ عملی نسبت به عمل دیگر رجحانی ندارد؛ لذا بشر با باورها و آموزه‌های دینی فاصله می‌گیرد و حتّی آن را برای زندگی این جهانی خود نارسا و غیرضرور می‌شمارد؛ بنابراین معنویت مجالی برای هم‌راهی با حیات آدمی نمی‌یابد و بی‌هدفی و پوچی و سردرگمی او را احاطه می‌کند. هیچ جهتی در کار نیست. معلوم نیست به کدام سو باید رفت، چه باید کرد و از چه اجتناب نمود زیرا جهت نمایی وجود ندارد، هدف، غایت و حقیقتی موجود نیست تا به سوی آن حرکت کرد یا به سوی او شتافت. این تصویر یأس‌آور وحشت‌ناکی است که نیهیلیست‌ها از جهان و آدمی ترسیم می‌کنند:جهانی تهی از معنا و فاقد هدف و جهت، سرشار از پوچی و لبریز از عدم!

### ۲- ۲- مؤلفه‌های نهیلیسم در آثار صادق هدایت و زکریا تامر:

زکریا تامر (متولد ۱۹۳۱ در دمشق) و صادق هدایت (متولد ۱۲۸۱ در تهران)، از پیش‌گامان داستان کوتاه امروزی و از شاخص‌ترین نویسندگان ادبیات سیاه معاصر هستند

که در کنار تأثیرپذیری از نویسندگان غربی مانند سارتر، ادگار آلن‌پو، کافکا و دیگر ادبایی که در روند ادبیات جهانی نقش داشتند، با توجّه به مکتب‌های ادبی و فلسفی غرب، از جمله اگزیستان‌سیالیسم، اکسپرسیونیسم و سورئالیسم توانستند با هنر ذاتی خود و نگاه دردمندانه به لایه‌های درونی جامعه، طرحی نو در ادبیات سرزمینشان پی‌ریزی کنند. این دو نویسنده هر چند در دو محیط متفاوت رشد و نموّ یافتند و دو فرهنگ مختلف را تجربه کردند؛ لیکن با توجّه به درد مشترکی که از ناروایی‌های جامعه در روح‌شان حادث شده بود به آغوش نیهیلیستی پناه بردند که مؤلفه‌های آن در آثارشان عبارتند از:

**۲- ۲- ۱- یأس:**

هدایت و تامر به دلیل اندیشه‌ی نهیلیستی از زندگی مأیوس هستند. هدایت، زندگی را عبث به شمار می‌آورد و هر چند در زنده به گور به دنبال انگیزه‌ای برای زیستن می‌گردد تا بتواند زندگی خود را توجیه کند؛ انگیزه‌ای نمی‌یابد. هیچ چیز و هیچ کس او را به زندگی وابستگی نمی‌دهد؛ لذا ادامه دادن به زندگی را بیهوده می‌شمارد و ضمن این‌که خود را چون میکروبی برای جامعه تلقّی می‌کند (هدایت،۱۳۴۲الف: ۲۶-۲۲) با حالت یأس‌آلودی می‌گوید:

«دیگر نه آرزوئی دارم و نه کینه‌ای، آن‌چه که در من انسانی بود از دست دادم،... من خودپسند، ناشی و بیچاره به دنیا آمده بودم... دیگر نمی‌توانم با زندگی گلاویز بشوم... من دیگر نمی‌خواهم نه ببخشم و نه بخشیده بشوم» (همان: ۳۷-۳۶).

نامه‌ی۲۳ مهرماه ۱۳۲۷ ش. به جمال‌زاده، نیز نشان دهنده‌ی یأس اوست:

« نه حوصله‌ی شکایت و چسناله دارم و نه می‌توانم خودم را گول بزنم و نه غیرت خودکشی دارم. فقط یک جورمحکومیت قی‌آلودی است که در محیط گند بی‌شرم ... باید طی کنم. همه چیز بن بست است و راه گریزی نیست» (همایون کاتوزیان،۱۳۷۷: ۲۷۴).

شخصیت بریده از زندگی داستان زنده به گور، علت این یأس و سرخوردگی را در زنده ماندن از سر ناچاری و پشت کردن مرگ به خود بیان می‌کند.

«به کسی که دستش از همه جا کوتاه بشود، می‌گویند: برو سرت را بگذار بمیر. اما وقتی که مرگ هم آدم را نمی‌خواهد، وقتی که مرگ هم پشتش را به آدم می‌کند، مرگی که نمی‌آید و نمی‌خواهدبیاید.همه‌ازمرگ‌می‌ترسندمن‌اززندگی‌سمج‌خودم»(هدایت،۱۳۴۲الف:۱۱-۱۰).

ریشه‌ی این همه یأس و ناامیدی و بیزاری از زندگی را هم در وضعیت اجتماعی و ظلم حاکم بر جامعه می‌یابد و آن را در قالبی استعاری این گونه بیان می‌کند:

«شنیده‌ام وقتی که دور کژدم آتش بگذارند خودش را نیش می‌زند آیا دور من یک حلقه‌ی آتشین نیست؟» (همان: ۳۵).

تامر نیز فرازها و فرودها، پستی‌ها و بلندی‌های اطراف خود را درک نکرده و زندگی را

یک‌نواخت و بی‌معنا می‌پندارد؛ چنان که راوی داستان رَجُل مِن دَمِشق با نهایت استیصال و با بیانی یأس‌آلود از حتمی بودن برآورده نشدن آرزوهایش سخن به میان می‌آورد :
«ماالجدواری من تَکدیس الاُمنیّاتِ اذا کُنتُ أَثِقُ بِأَتی لَن أَنالُ واحِدَه مِنها» (تامر، ۱۹۸۷: ۷۲).

**۲- ۲- ۲- درونگرایی:**

علی‌رغم این که هدایت در بسیاری اوقات، شخص اهل معاشرت و اجتماعی به نظر می‌آمد؛ لیکن تفحص در زندگی او نشان دهنده‌ی میل او به انزوا و درون گرایی است. در خانه‌ی محقری در یک محل ساکت و آرام که در اطراف خرابه‌ای در خارج شهر بود به دور از آشوب و جنجال زندگی مردم به سر می‌برد (هدایت، ۱۳۵۱: ۶) و احساس می‌کرد که موجود تنهایی است که به این دنیا پرت شده است؛ از این‌رو، به خلق قهرمانانی سرخورده، تنها و انزواطلب که همسو با احساساتش باشند، روی آورد. زنده به گور، سه قطره خون، و بوف کور، تصاویری از انسان‌های منزوی و تنهایی هستند که از جامعه می‌گریزند و به گوشه‌ای پناه می‌برند. تاریک‌خانه، قوی‌ترین تصویر از این دست است که در آن، تاریکی، انزوا و درونگرایی را جزء ذات انسان می‌پندارد و تمامی تلاش‌های بشر برای رهایی از آن را بیهوده می‌شمارد و می‌گوید:

« افسوسی که دارم اینه که چرا مدتی بی‌خود از دیگرون پیروی کردم. حالا پی برده بودم که پرارزش‌ترین قسمت من همین تاریکی، همین سکوت بوده. این تاریکی در نهاد هر جنبنده‌ای هست، فقط در انزوا و برگشت به طرف خودمون، وختی که از دنیای ظاهری کناره‌گیری می‌کنیم به ما ظاهر میشه امّا همیشه مردم سعی دارن از این تاریکی و انزوا فرار بکنن ... » (هدایت، ۱۳۴۲ب: ۱۳۴).

قهرمانان داستان‌های تامر نیز به سبب تناقضی که میان دنیای آرمانی خود و جهان بیرون می‌بینند به انزوا روی می‌آورند و بدون تلاش برای ایجاد تغییر، با تسلیم شدن در مقابل واقعیت به عالم درون پناه می‌برند. داستان الرجُل-الزَنجی، قصه‌ی جوانی است که از تنهایی خود آزرده‌خاطر است و با فرورفتن در رؤیا ارتباط عمیقی بین خود و منِ شخصی خود برقرار می‌کند. برای منِ درونش جسمی مجسّم می‌کند و او را مرد زنگی می‌نامد و جز با او با کسی گفت‌وگو نمی‌کند:

«الرجلُ الزَنجیُ صدیقی الا وحَد و هُو یُحبُّنی بِصدقٍ و لا یُفارِقُنی لَحظَه اِنَّه قابِع فی داخِلی و أنا أُتحدِثُ معه باِستمرارٍ » (تامر، ۱۹۸۷: ۱۴).

در داستان التثاوب نیز قهرمان تامر، ضمن آنکه تنها راه گریز از مشکلات خود را در پناه بردن به عالم درون متبلور می‌بیند، در برخورد با زندگی تلخی که با فقر و گرسنگی همراه است به توهم می‌پردازد و در عالم خیال در جستجوی شهری جدید با مردمانی است که در آن از گرسنگی و دلتنگی خبری نباشد.

«أغمضُ عَینی وَ عُدتُ أحُلُمُ بالرَّحیلِ اِلی مَدینَه شَنقَت الجوع و الکآبَه و الضَجر» (همان: ۶۸).

**۲- ۲- ۳- پوچ انگاری:**

استغراق در نهیلیسم، صادق هدایت و زکریا تامر را به جایی رسانده که زندگی را یک‌نواخت، بی‌معنی و بی‌مقصد تفسیر می‌کنند و احساس پوچی، احساس مشترک شخصیت‌های داستانی هر دو نویسنده است. به نظر هدایت، اگر انسان انگیزه‌ی مهمی برای زیستن نداشته باشد و عمرگرانمایه‌ی خود را در خوردن و خوابیدن خلاصه کند زیستن برایش دردآور است. در داستان س.گ.ل.ل اگرچه انسان در رفاه و آسایش زندگی می‌کند؛ ولی از آن‌جا که هیچ انگیزه‌ی باارزشی برای زیستن ندارد، زندگی در نظرش پوچ و بی‌معنی جلوه می‌کند.

«احتیاج تشنگی،گرسنگی، عشق‌ورزی و احتیاجات دیگر زندگی برطرف شده بود، پیری، ناخوشی و زشتی محکوم انسان شده بود، زندگی خانوادگی متروک و همه‌ی مردم در ساختمان‌های‌بزرگ چندین مرتبه مثل کندوهای عسل زندگی می‌کردند؛ ولی تنها یک درد مانده‌بود یک‌دردبی‌دواو آن خستگی و زدگی از زندگی بی‌مقصد و معنی بود» (هدایت، ۱۳۳۱:۹)

هدایت به پوچی دنیا و نبودن هیچ‌گونه منظور و مقصودی در زندگی ایمان دارد و سرتاسر زندگی را «یک قصه‌ی مضحک و یک متل باورنکردنی و احمقانه» (هدایت، ۱۳۵۱: ۹۴) می‌بیند و زمانی که از دریچه‌ی اتاقش به بیرون نگاه می‌کند و سایه‌های تاریک درهم آمیخته‌ی درخت سیاه کنار دکان قصابی را می‌نگرد حس می‌کند که «همه چیز تهی و موقت است.» (همان: ۳۹) از این رو؛ به توابع زندگی رجاله‌ها تن درنمی‌دهد و ضمن اینکه زندگی خود را در یک منطقه‌ی سردسیر و در تاریکی جاودانه‌ای می‌یابد (همان: ۳۷) همه چیز را بازیچه می‌داند.

«دنیا، مردم همه‌اش به چشم یک بازیچه، یک ننگ، یک چیز پوچ و بی‌معنی است» (هدایت، ۱۳۴۲الف : ۲۸)

و معتقد است:

«همه‌ی کارهایی که کرده بودم و کاری که می‌خواستم بکنم و همه چیز به نظرم بیهوده و پوچ بود. سرتاسر زندگی به نظرم مسخره می‌آمد» (همان : ۲۸)

زکریا تامر هم کوچک‌ترین امیدی به زندگی و آینده نمی‌بیند و هر اندازه پیش می‌رود، زندگی برایش پوچ‌تر و بی‌معنی‌تر می‌شود. شخصیت‌های داستانی مجموعه‌ی صهیل‌الجواد الابیض او، انسان‌های تنها و درمانده‌ای هستند که هیچ انگیزه و شور و نشاطی برای حیات ندارند و بر اثر معناباختگی، احساس پوچی می‌کنند. روایت راوی داستان القبو در این مجموعه از وضعیت شخصیتی پرده برمی‌دارد که از شرایط زندگی یکنواخت خسته شده و امیدی به بهبود آن ندارد.

«کانَت کاَبَتی أقسی مِن أرضٍ بِلا مَطَرٍ و لَم أَکُن اَکثَر مِن کومِه بائِسَه لا یَستَطیع مُساعدتها ای اله» (تامر،۱۹۸۷: ۳۲).

راوی داستـان الرجل من دمشـق نیز فردی گریزان از کار و فعـالیت است که همیـشه محتـاج دیـگران است. از سر بـی‌پـولی، روزی سـه بار سـر سـفره‌ی مادرش می‌نشـیند و هزینه‌ی سیگار، قهوخانه و سینما رفـتن را از مادرش مـی‌گیرد؛ از این رو، خود را جـوانی احمق و بی‌خاصیت می‌بیند و از ایـن رهگذر، زندگی را پوچ و بی‌معنا می‌یابد و در حدیث مونولوگی که با خود دارد می‌گوید وقتی انگـیزه‌ای نـدارم که به خـاطر آن زنـدگی کنم و هیچ فایده‌ای در هستی من نیست چرا خودکشی نکنم؟

«لِماذا أَعیشُ مادامَ لَیسَ هناکَ ما أَعیشُ مِن أَجلِهِ و لافائِدَهَ مطلَقاً فی وجودی لِماذا لا أَنتَحِرُ» (همان: ۵۲).

زمانی هم که دروغین بودن زندگی دیگران، او را به تأمّل وامی‌دارد، زندگی دیگران را همچون آیینه‌ای می‌بیند که در آن بیهودگی زندگی خود و خالی بودنش از سعادت واقعی را می‌یابد.

«کانَت حَیاهُ‌الاخرینَ مرأهً أُشاهِدُ فیها تُفاهَه حَیاتی و خُلوُّها عن ایّ سعادَهٍ حَقیقیهٍ»(همان:۵۲).

**۲- ۲- ۴- مرگ‌اندیشی:**

هدایت، به تبع افسردگی و تحت تأثیر فلسفه‌ی نهیلیستی، با زندگی قهر است؛ از این‌رو، در آثار داستانی و نمایش نامه‌هایی چون سگ ولگرد، آبجی خانم، داش آکل، پروین دختر ساسان، زنده به گور، سه قطره خون و... بیزاری از زندگی و اشتیاق به مرگ را به طور گسترده‌ای انعکاس داده است. چنان‌که در داستان گجسته دژ، اصل اسارت‌ها را زندان زیستن می‌داند:

«زندگی یک زندان است، زندان‌های گوناگون. ولی بعضی‌ها به دیوار زندان، صورت می‌کشند و با آن خودشان را سرگرم می‌کنند، بعضی‌ها می‌خواهند فرار بکنند، دستشان را بیهوده زخم می‌کنند و بعضی‌ها هم ماتم می‌گیرند، ولی اصل کار این است که باید خودمان را گول بزنیم، همیشه باید خودمان را گول بزنیم، ولی وقتی می‌آید که آدم از گول زدن خودش هم خسته می‌شود» (هدایت، ۱۳۴۱:۱۷۳-۱۷۲)

مرگ از دیدگاه او پایانی برای نیرنگ‌های زندگی است، به همین دلیل نه تنها از مرگ نمی‌هراسد؛ بلکه «نوعی وسواس(obsession) نسبت به مرگ دارد... این وسواس البته در حد یک فکر باقی نمی‌ماند، بلکه او را به نوعی دچار اشتیاق سوزان، غیر قابل‌کنترل و مکرر برای تخریب خود می‌کند که به شکل خودکشی ناموفق در دوران جوانی و موفقیت در این امر در پایان عمر متجلّی می‌شود» (بهارلوئیان و اسماعیلی،۱۳۷۹:۳۸۶)

باری، نیست‌انگاری و ناتوانی از رویارویی با مسائل، بیشتر قهرمانان داستان‌های او را به تبع طرز تفکر خود او، به خودکشی سوق می‌دهد. این قهرمانان که سرنوشتی محتوم به مرگ دارند مرگ را پایان‌بخش تهمت زندگی می‌دانند و همین امر سبب می‌شود تا برای رهایی از آن به خودکشی متوسّل شوند. هدایت به ویژه

در زنده به گور و بوف کور با اندیشه‌ی مرگ و خودکشی گلاویز شده و معتقد است: «کسی تصمیم خودکشی را نمی‌گیرد، خودکشی با بعضی‌ها هست. در خمیره و در سرشت آنهاست، نمی‌توانند از دستش بگریزند... » (هدایت، ۱۳۴۲الف:۱۱)

استغراق در نهیلیسم، هدایت را به جایی رسانده است که زمانی که با اندیشه‌ی مرگ گلاویز می‌شود به گورستان پناه می‌برد و ضمن اینکه بر مرده‌ها رشک می‌ورزد، مردن را سعادت و نعمتی می‌داند که ارزانی هر کسی نمی‌شود. «بی‌اختیار رفتم در قبرستان ... اسم برخی از مرده‌ها را می‌خواندم. افسوس می‌خوردم که چرا به جای آنها نیستم با خود فکر می‌کردم: اینجا چقدر خوشبخت بوده‌اند! ... به مرده‌هایی که تن آنها زیر خاک از هم پاشیده شده بود رشک می‌بردم» (همان:۱۴)

یکی از واژه‌های پربسامد آثار تامر نیز مرگ است. در مجموعه‌ی صهیل الجواد الابیض، بیشتر شخصیت‌ها آرزوی مرگ دارند و گاهی تصمیم به خودکشی می‌گیرند. در داستان المسرات الصغیره، راوی داستان که هر روز از درد پوچ‌گرایی به قهوه‌خانه پناه می‌برد تنها راه گریز از این احساس را در انتحار و خودکشی می‌بیند؛ از این‌رو، مقدمات خودکشی‌اش را فراهم می‌سازد و با پس‌انداز پول توجیبی‌اش چاقوی تیزی می‌خرد که با آن به زندگی خویش خاتمه دهد. «اِشتَریتُ بالنقُودُ التی اِقتَصَدتُها مُوسی نَصلُها أبیضُ بارِدٌ هکذا سَأموتُ... عِندَئِذٍ سَیَنتَهی کسلٌ شَیء » (تامر، ۱۹۸۷: ۵۳)

در داستان صهیل الجواد الابیض، راوی شیفته‌ی مرگ است و پوچ‌گرایی و نیست انگاری او را وامی‌دارد که از شور و هیجانی سخن به میان می‌آورد که زندگی از خلق آن عاجز است و تنها با مرگ به وجود می‌آید.

«سَأموتُ خُطوه واحِدَه الی الامام و أَهرَبُ مِن تَعَبِ المَعمل و الصیاح و الوجوهِ القاسیه .... سَأموتُ و ابتدأاتُ أبتَلَعُ الحُبوبَ المِلساء الصَغیره و أنا أبتسمُ مُشفیه هی وَحدَها بِاستطاعها أن تُنقذَنی من تَعاستی» (همان: ۳۷)

**۲- ۲- ۵- بدبینی نسبت به جامعه و افراد:**

نهیلیسم تامر و هدایت، منجر به خلق عالمی در پس داستان‌های‌شان شده که مهم‌ترین ویژگی آن، مردم‌گریزی، دوری از آداب و سنن اجتماعی و بدبینی نسبت به جامعه و انسان‌ها است. وارونگی ارزش‌ها و هنجارهای اجتماعی، تزویر و ریاکاری، تقلّب، خرافه‌پرستی، فریب‌کاری، مظلومیّت زنان، فقر و بیکاری و... همه نشانگر وضعیت نابسامان و مبتذل جامعه‌ای است که دست در دست هم داده و با تیره کردن نقطه‌های روشن

امید در وجود هدایت، زمینه‌های تشدید یأس و بدبینی را در او فراهم آورده‌اند. «جهل و بی‌سوادی عموم مردم و خرافه‌پرستی طبقات محروم او را آزار می‌داد. از تزویر و ریاکاری و سودجویی تحصیل‌کرده‌ها نیز رنج می‌برد. با ادبای رسمی و آکادمیک نیز که او را به بی‌سوادی متّهم می‌کردند میانه‌ی خوبی نداشت حتّی از دوستانش در گروه ربعه که درباره‌ی غلط‌های املایی و انشایی بوف کور سخن گفتند، می‌رنجید. از حقوق و درآمد اندک خود و از اینکه ناشران آثار او را منتشر نمی‌کنند و خوانندگان از آنها استقبال نمی‌کنند، گله می‌کرد» (رضی و بهرامی، ۱۳۸۵:۱۱۱)؛ لذا با به تصویر کشیدن زوایای مختلفی از محیط اجتماعی، با بیانی حاکی از عصیان و انزجار بر این گروه از افراد خرده می‌گیرد:

«... درین محیط پست احمق نواز سفله پرور و رجاله‌پسند که شما رجل برجسته‌ی آن هستید و زندگی را مطابق حرص و طمع و پستی‌ها و حماقت خودتان درست کرده‌اید و از آن حمایت می‌کنید، من درین جامعه که به فراخور زندگی امثال شما درست شده، نمی‌توانم منشأ اثر باشم؛ وجودم عاطل و باطل است؛ چون شاعرهای شما هم باید مثل خودتان باشند. اما افتخار می‌کنم درین چاهک خلا که به قول خودتان درست کرده‌اید و همه چیز با سنگ دزدها و طرارها و جاسوسها سنجیده می‌شود و لغات، مفهوم و معانی خود را گم کرده، در این چاهک، هیچکاره‌ام ...» (هدایت، ۱۳۳۰ :۸۹)

ناهمگونی هدایت با هنجارهای تعریف شده اجتماع موجب سوءظن او نسبت به مردم شده است؛ چنان‌که در جاهای مختلفی از دون ژوان در مجموعه‌ی سگ‌ولگرد، آنگاه که عاشق‌پیشگی مسخره‌ی تازه به دوران رسیده‌ها را بازگو می‌کند، به خوبی می‌توان انزجار نویسنده را از تیپهای دن ژوانی دریافت:

«دن ژوان نسبت به قضایایی که مربوط به او می‌شد، کیکش نمی‌گزید و کاملاً برایش طبیعی بود. من فهمیدم که حرفهای بی‌سروته، اداهای تازه به دوران رسیده، اطوارش، دروغهای لوس و تملقهای بیجائی که می‌گفت، قرت انداختن و خودآرایی‌اش، کاملاً بی‌اراده و از روی قوه‌ی کوری بود که با محیط و طرز محیط او وفق می‌داد. او حقیقتاً یک دن ژوان محیط خودش بود، بی‌آنکه خودش بداند.»(هدایت،۱۳۴۲ب:۳۸-۳۷)

داستان مردی که نفسش را کشت، حکایت انسان سرگشته‌ای است که می‌خواهد از شرّ اجتماع به دین پناه ببرد؛ اما با مشاهده‌ی افراد دغل‌بازی که در ظاهر زندگی زاهدانه دارند؛ لیکن در پسِ پرده به زندگی شاهانه‌ی خود مشغولند به زندگی خود پایان می‌دهد. (هدایت، ۱۳۴۱) در داستان طلب آمرزش نیز افکار پوچ مردم روزگار به تصویر کشیده می‌شود. (همان)

زکریا تامر نیز به عنوان عضوی از جامعه‌ی فقیر که به خاطر شرایط نامناسب اقتصادی، مجبور به ترک تحصیل شد نسبت به مردم و جامعه بدبین بود. در داستان

الرجل من‌دمشـق، راوی داسـتان نفرت خود را از مردم برملا می‌سـازد و اعلام می‌کند که بعضی اوقات دوسـت دارم که همه‌ی مردم تبـدیل به سگانی شوند که حتی یک لحظه به شکلی آزار دهنده دست از پارس کردن برندارند.

«أوَدُّ أن یَتَحَوَّلَ النّـاسُ کافَةً الی کلابٍ لاتَتَوَقَّفُ لَحظَةً عَن النباحِ بِصورهٍ مزعجهٍ.»(تامر، ۱۹۸۷: ۷۲)

این تنفّر تا بدان‌جا است که ایـجاد دشمـنی و درگیری بیـن مـردم را از سرگرمی‌های خود معرفی می‌کند.

«هَوایتی المُفضلهُ اِثارَهُ المُشاجرات » (همان:۷۴)

**۲-۲-۶- پناه بردن به افیون و مشروب:**

مشکلات و سختی‌های زندگی از نظر یک نهیلیست چنان درشت و بغرنج می‌نماید که تنها چاره برای گریز از ازدحام و هجوم این قبیل افکار را تخدیر قوّه‌ی تفکّر می‌یابد و به جای چاره‌جویی و کوشش در پیدا کردن راه‌حلّ به پاک کردن صورت‌مسأله اقدام می‌کند. از این‌رو، هدایت و تامر به دلیل پیروی از اندیشه‌ها و آموزه‌های نهیلیستی در نوع نگاه خاص به دردها و مشکلات، برای آرامش درون و التیام شیوه‌های نامتعارف و غیرمعقول را در پیش می‌گیرند. هدایت، زندگی خود را زهرآلود می‌داند و برای گریز از رنج تحمّل نشان شوم زندگی دیرینه‌ی خود به شراب و افیون پناه می‌برد زیرا از نظر او

«در زندگی زخم‌هایی هست که مثل خوره در انزوا روح را آهسته می‌خورد و می‌تراشد. این دردها را نمی‌شود به کسی اظهار کرد... زیرا بشر هنوز چاره و دوایی برایش پیدا نکرده و تنها داروی آن فراموشی به توسط شراب و خواب مصنوعی به وسیله‌ی افیون و مواد مخدره است، ولی افسوس که تأثیر این گونه داروها موقت است» (هدایت،۱۳۵۱:۳)

برای فراموشی معشوقی با اندام اثیری، باریک و دارای چشمان درشت متعجب، نیز به شراب و تریاک پناه می‌برد (همان: ۱۳). باری، استفاده از مشروبات الکلی و افیون چیزی است که هدایت بی‌پروا و گاه چنان با آب و تاب از آن سخن می‌گوید که گویی یکی از افتخارات زندگی اوست.

«پای بساط تریاک، همه‌ی افکار تاریکم را میان دود لطیف آسمانی پراکنده کردم، در این وقت جسمم فکر می‌کرد. جسـمم خواب می‌دید. می‌لغـزید و مثـل این‌که از ثقل و کثافت هوا آزاد شده در دنیای مجـهولی که پر از رنگها و تصـویرهای مجـهول بود، پرواز می‌کرد. تریاک، روح نبـاتی، روح بطیءالحرکت نباتی را در کالبد من دمیده بود. من در عالم نباتی سیر می‌کردم. نبات شده بودم.» (همان: ۷۸).

قهرمان و شخصیت داستانی تامر نیز شراب را از لوازم و ضروریات زندگی می‌شمارد و معنای زندگی در نزد او در مستی و شکم بارگی خلاصه می‌شود. در داستان صهیل الجواد الابیض

وقتی‌احساس پوچی، کارگر خسته را فرا می‌گیرد وناامیدی، اضطراب و سردرگمی بر او غلبه می‌کند برای‌فرار از مشکلات‌وارد میخانه می‌شود و جام‌شراب را جرعه جرعه می‌نوشد و می‌گوید:

« أَتَجَرعُ بِنَهـُم خُموراً رَديئه، اللـيلُ دونَها كآبِه فاجِـعَه و شَعَرتُ بِشَـوقٍ الی اِرتيادِ غابِ الخدرِ وَ قادَتنی قدمای الی خمارِه » (تامر، ۱۹۸۷: ۳۴).

در داسـتان الخبز و الكآبه وقتی روزنامـه فـروش، شایـعه‌ی گران شدن قیمت باده را تکذیب می‌کند و اطمـینان می‌دهد که قیـمت عرق هیچ تغییری نـکرده است، مرد جوان خوشحال می‌شود و ضمن آنکه زندگی را بدون شراب هیچ می‌انگارد، می‌گوید:

« فَثَمنُ العِرقِ و النّـساءِ و الخُبزِ يَجِبُ أَن يـظلَّ على الدوامِ رَخـيصاً. لانَّ هـذه الاشياءَ وحدَها تُعطی معنی مُمتعاً للحَياه » (همان: ۶۹).

**۲- ۳- عوامل سوق دهنده هدایت و تامر به نهیلیسم:**

**۲- ۳- ۱- زمینه‌های فکری:**

هدایت به دلیل تحصیل در مدسه‌ی وابسته به غرب به نام سن‌لوئی، و سپس عزیمت به اروپا و تسلّط به زبان‌های انگلیسی و فرانسه با آثار اندیشمندان اروپایی آشنا گردید. در واپسین سال‌های زندگی خود نیز به افکار کافکا علاقه نشان داد. کتاب مسخ او را ترجمه کرد و پیام کافکا را نوشت و بدین‌گونه با نهیلیسم آشنایی یافت. تامر نیز از طریق مطالعه‌ی آثار ادبی نویسندگان بزرگ معاصر جهان از جمله ژان پل سارتر، آلبرکامو، کافکا و دیگر ادبا با اندیشه‌های متفکّران غرب آشنا شد. او همچنین«کتاب‌ها و مقالات بسیاری را درباره‌ی مکاتب مختلف ادبی مانند اگزیستان‌سیالیسم، امپرسیونیسم و سورئالیسم مورد تأمّل قرار داد که همین امر، بیشتر از دیگر نویسندگان معاصرش بر شیوه‌ی بیان و ارتقای سطح ادبی او تأثیر نهاد» (حسینی، ۱۳۸۹: ۲۹-۲۸) و سبب آشنایی با نهیلیسم شد.

**۲- ۴- ۲- زمینه‌های سیاسی و اجتماعی:**

در داستان‌های هدایت و تامر، نگرش تیره نسبت به زندگی و جامعه نمایان است. این نگرش که یادآور انعکاس افکار بزرگانی چون ادگار آلن‌پو، سارتر و کافکا است بر سرتاسر آثار این دو نویسنده سایه افکنده و تشکیل دهنده‌ی بن مایه‌ی اصلی داستان‌های آنهاست.

صادق هدایت چهار سال قبل از صدور فرمان مشروطیت پای به عرصه‌ی هستی نهاد و در آغاز جوانی شاهد هرج و مرج کشور پس از جنگ جهانی اول و کودتای سیدضیاء و رضاخان شد. وی که در فضای نسبتاً باز سیاسی دوران مشروطه رشد یافته بود، پس از سفر به فرانسه و آشنایی با فضای سیاسی اجتماعی اروپای آن روزگار، شکاف عمیقی میان اوضاع استبداد زده‌ی ایران و وضعیت اروپا مشاهده کرد؛ از این‌رو، هرگز نتوانست نسبت به اوضاع کشور بی‌اعتنا باشد؛ لذا «همواره نه به عنوان یک عنصر سیاسی بلکه به

عنوان یک منتقد اجتماعی مخالفت خود را با رضاشاه بیان نمود» (همایون کاتوزیان، ۱۳۷۷: ۳۳۴)؛ لیکن زمانی که از هرگونه امیدی نسبت به بهبود اوضاع ایران ناامید شد، تحت تأثیر روشنفکران سرخورده‌ی دوره‌ی رضاشاه قرار گرفت و به جای اتّخاذ تدابیر فعالانه در برخورد با فقر و فلاکت مردم و محرومیت از حقوق طبیعی، اجتماعی و مدنی آنها و همچنین جهل و نادانی حاکم بر جامعه به آغوش نهیلیسم پناه برد.

زکریا تامر نیز درد و رنجی را که جامعه‌ی عرب به ویژه سوریه پس از شکست ۱۹۶۷ به آن گرفتار شده را به تصویر کشیده است. داستان‌های او بیان‌گر مشکلات و دغدغه‌هاست چنان که در دمشق‌الحرائق با به کارگیری رمز به بررسی مشکلات اجتماعی و سیاسی سوریه می‌پردازد. در الرجل من دمشق، مشکلات اجتماعی و فرهنگی انسان معاصر را در زمینه‌ی مسائلی همچون عشق، کار، غرور، عزّت نفس، آینده، خانواده و ... بیان می‌کند. در مجموعه‌ی داستانی ربیع فی الرماد که شامل یازده داستان کوتاه است نیز مسائلی مانند فقر و بیکاری، خرافات، تبعیض و فاصله‌ی طبقاتی را از زوایای گوناگون مورد کنکاش قرار داده و انتقادهای خود را نسبت به سلطه‌ی جابرانه‌ی حکومت‌های عربی و سنّت‌های فاسد اجتماعی بیان می‌کند.

باری مشاهده‌ی وارونگی ارزش‌ها از یک سو و بدبختی‌ها و ناکامی‌های مردم روزگار از سوی دیگر، ضمن آنکه موجب رهیافتی نقّادانه نسبت به ظلم‌پذیری و تسلیم مردم جامعه‌ی عرب می‌شود سبب بروز نگرش منفی و نگاه غبارآلود در تامر و روی آوردن او به نهیلیسم می‌شود.

**۲- ۳- ۳- زمینه‌های شخصی:**

بسامد بدبینی و پوچ‌انگاری در آثار هدایت بیشتر از نوشته‌های زکریا تامر می‌باشد. شاید افسردگی هدایت را بتوان به عنوان عاملی فزاینده در این زمینه تلقّی کرد که سبب شده اندیشه‌های نهیلیستی در او قوّت گیرد و گفتمان غالب داستان‌هایش را بیش از تامر به خود اختصاص دهد.

به هر حال، آنچه درباره‌ی هدایت و افسردگی او گفته شده، واقعیتی است انکارناپذیر. هدایت از کودکی فردی کم‌رو و خجالتی بود. به گفته‌ی برادش «در پنج شش سالگی خیلی زودتر از معمول و سنّ خودش، آرامش و سکوتی در او دیده می‌شد. شیطنت‌های بچه‌گانه نداشت. غالباً در خودش فرومی رفت و از دیگر کودکان کناره می‌گرفت» (دستغیب، بی‌تا: ۱۳).

شکست‌های متعدد در زمینه‌ی تحصیلات دانشگاهی، عشق و اشتغال، او را به نوعی از افسردگی دچار کرده بود. چنان که می‌گوید:

«شرح حال من هیچ نکته‌ی برجسته‌ای دربرندارد. نه پیش‌آمد قابل توجّهی در آن رخ داده، نه عنوانی داشته‌ام، نه دیپلم رسمی ... » (بهارلوئیان و اسماعیلی، ۱۳۷۹: ۲۵).

نشانه‌های این افسردگی که از دوران جوانی در هدایت وجود داشت با افزایش سنّ و فشارهای ناشی از مسائل فکری، سیاسی و اجتماعی روبه فزونی نهاد تا این که سرانجام به خودکشی او منجر شد.

## ۳-نتیجه‌گیری

زکریا تامر و صادق هـدایت که اوضـاع اجتـماعی جامـعه‌ی خود را به شکل ملموسی تجربه کرده‌اند، داسـتان کوتاه را به عـنوان راهی برای به تصـویر کشـیدن آلام اجتـماعی برمی‌گزینند؛ لیکن طوفان خفقان و استبداد و استعمار، درخت امید به نجات را در وجـود آنها می‌خشکاند و آشنایی با آثار فیلسوفان و متفکران غرب، یأس، بدبـینی و پـوچ انگاری را در آنها قوّت می‌بخشد؛ لذا به جای اتخاذ تدابـیر فـعالانه و یافـتن راه‌های برون رفت از مشکلات، انگیزه‌ی خود برای زندگی را از دست می‌دهند و با پاک کردن صورت مسأله در یک حرکت ناشیانه به آغوش نهیلیسم پناه می‌برند.

هر دو نویسنده در داستان‌های خود با خلق شخصیت‌ها و قهرمانانی انزواطلب که هم‌سو با احساسات خودشان می‌باشد، انسان سرخورده، سرگردان و نا امیدی را در فضای تیره نشان می‌دهند که گوشه‌گیر و مردم‌گریز است و برای التیام دردها و رسیدن به آرامش درون، با اتّخاذ شیوه‌های نامتعارف، به شراب و افیون پناه می‌برد و خودکشی را بهترین راه برای نجات از فساد و تباهی می‌یابد. با این‌حال نفوذ نهیلیسم در اندیشه‌ی صادق هدایت بیش از زکریا تامر بوده است چنان که خودکشی را در مورد خودش به عنوان مهم‌ترین مؤلفه‌ی نهیلیسم به مرحله‌ی عمل درآورد.

## منابع


۱-اردستانی رستمی، حمیدرضا. (۱۳۹۲). «بررسی افکار و باورهای گنوسی ابوالعلا معرّی و صادق هدایت»، ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی، دوره‌ی نهم، شماره‌ی ۳۱، صص۲۳-۱۱.

۲-بهارلـوئیان،شهـرام و فتح‌الله اسماعیلی. (۱۳۷۹). **شناخت‌نامه‌ی صادق هدایت،** تهران: قطره.

۳- پروانه، علی و علی سلیمی و سارا حسنی. (۱۳۹۴). «بررسی تطبیقی رمانتیسم اجتماعی در داستان کوتاه گیله‌مرد اثر بزرگ علوی و النّهر زکریا تامر،» کاوش نامه‌ی ادبیات تطبیقی (دانشکده‌ی ادبیات و علوم انسانی دانشگاه رازی کرمانشاه)، سال پنجم، شماره‌ی ۱۹، صص۴۶-۲۷

۴- تامر، زکریا. (۱۹۸۷). **صهیل الجواد الابیض،** دمشق: منشورات مکتبه النوری.

۵- حسینی فاطمی، آذر و مصطفی مرادی مقدم و مژگان یحیی‌زاده. (۱۳۹۲). «گوتیک در ادبیات تطبیقی» (بررسی برخی از آثار صادق هدایت و ادگار آلن پو)، مطالعات زبان و ترجمه (دانشکده‌ی ادبیات و علوم انسانی مشهد)، دوره‌ی ۴۶، شماره‌ی ۴، صص۱۵۵-۱۳۵.

۶- حسینی، شـمسی. (۱۳۸۹). بررسی اسلوب داسـتان‌نویـسی در داسـتان‌های زکریا تامر (بررسی مورد پژوهانه: مجـموعه‌ی داسـتان کوتاه دمشق الحـرائق)، دانشگاه بیرجند،

پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد، به راهنمایی دکتر علی سلیمی.
۷--دستغیب، عبدالعلی. (بی‌تا). **نقد آثار صادق هدایت**، تهران: سپهر.
۸- رضی، احمد، مسعود بهرامی، ۱۳۸۵، «زمینه‌ها و عوامل نومیدی صادق هدایت»، فصلنامه‌ی پژوهش‌های ادبی، شماره‌ی ۱۱، صص ۱۱۴-۹۳
۹- زرشناس، شهریار، ۱۳۹۴، **درباره‌ی نهیلیسم و سیر تطوّر آن**، تهران: کانون اندیشه جوان.
۱۱- زمانیان، علی، ۱۳۸۵، «نهیلیسم از انکار تا واقعیت»، فصل‌نامه‌ی راهبرد، شماره‌ی ۴، صص۱۱۴-۸۷
۱۰- سلیمی، علی، مصیب قبادی، حسین عبادی، ۱۳۹۲، «تحلیل برخی داستان‌های مجموعه‌ی دمشق‌الحرائق زکریا تامر از منظر رئالیسم جادویی»، دو فصل‌نامه‌ی علمی پژوهشی نقد ادب معاصر عربی، سال سوم، پیاپی۵، صص۱۰۲-۸۱
۱۱- شایگان، داریوش. (۱۳۷۱). **آسیا در برابر غرب**، تهران: باغ آیینه.
۱۲- شکروی، شادمان و افسانه صحتی. (۱۳۸۶). «بررسی وجوه اشتراک و افتراق داستان‌های کوتاه آنتوان چخوف و صادق هدایت»، پژوهش‌نامه‌ی علوم انسانی، شماره‌ی ۵۴، صص ۳۳۰-۳۱۳.
۱۳- صادقی، رضا.(۱۳۹۱). رئالیسم و نهیلیسم- نقدی بر مبانی معرفت شناختی ضد رئالیسم، تهران: پژوهشگاه فرهنگ و اندیشه‌ی دینی.
۱۴- طهماسبی، فرهاد. (۱۳۸۸). «نگاهی موازی به زندگی و آثار صادق هدایت و سهراب سپهری»، دهخدا، شماره‌ی ۱، صص۱۱۱-۴۷.
۱۵- عبدی، صلاح الدین و مریم مرادی. (۱۳۹۱). «بازتاب مصادیق فقر فرهنگی و سلطه‌ی سلطنت در پهنه‌ی داستان کوتاه صادق هدایت و زکریا تامر»، ادب عربی (دانشکده‌ی ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران)، دوره‌ی ۴، شماره‌ی۴ ، صص۸۹-۷۱.
۱۶- غفوری، عفّت. (۱۳۹۲). خوانش هرمنوتیکی نام داستان در آثار صادق هدایت و زکریا تامر، دانشگاه بیرجند، پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد، به راهنمایی دکتر ابراهیم محمدی.
۱۷- فرنتسل، ایو. (۱۳۸۷). **زندگی و آثار نیچه**، ترجمه‌ی فرشته کاشفی، تهران: آگاه.
۱۸- کرباسی‌زاده‌ی اصفهانی، علی و سیّد آزاده امامی. (۱۳۹۴). «نیست‌انگاری، خاستگاه، اقسام و پیامدهای آن از منظر نیچه،» مجله‌ی علمی پژوهشی متافیزیک، سال پنجاه و یکم، شماره‌ی ۲۰، صص۱۱۰-۹۳.
۱۹- کیا، مژگان. (۱۳۷۹). **نهیلیسم و تأثیر آن بر نقاشی معاصر**، تهران: تندیس.
۲۰- گندم‌زاده، حبیب‌اله و مهرنوش کی فرخ. (۱۳۸۸). «مطالعه‌ی تطبیقی رؤیا

در بوف کور اثر صادق هدایت و اورلیا اثر ژرار دونروال،» پژوهش زبان و ادبیات فارسی (نشریه‌ی دانشکده‌ی ادبیات و علوم انسانی تبریز، دوره‌ی۵۲، شماره‌ی ۲۱۳، صص ۶۸-۴۵.

۲۱- مشایخی، حمیدرضا و محمود دهنوی. (۱۳۹۰). «جلوه‌های نیهیلیسم در اشعار ایلیا ابوماضی،» فصلنامه‌ی لسان مبین، دوره‌ی۲، شماره‌ی ۴، صص ۲۵۹-۲۳۳.

۲۲- محمدی، ابراهیم و عصمت غفوری‌حسن‌آباد و عبدالرحیم حقدادی. (۱۳۹۳). «تحلیل تطبیقی عنوان داستان در آثار صادق هدایت و زکریا تامر،» پژوهش‌های ادبیات تطبیقی،دوره‌ی ۱، شماره‌ی ۲، صص۲۱۷-۱۹۱.

۲۳- نذری دوست، مسعود و مهدی بهنوش. (۱۳۸۹). «خودکشی در آثار صادق هدایت و گی‌دوموپسان،» مجله‌ی زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد فسا، سال اول، شماره‌ی ۱، صص۱۷۴-۱۵۹.

۲۴-نصراصفهانی، محمّدرضا و رضا فهیمی. (۱۳۹۰). «نگاهی به طنز اجتماعی در دو اثر از آنتوان چخوف و صادق هدایت»، جستارهای زبانی، دوره‌ی ۲، شماره‌ی ۳، صص۱۰۷-۸۵.

۲۵-نیچه، فریدریش ویلهلم. (۱۳۸۲). **نیست‌انگاری اروپائی،** ترجمه‌ی محمّدباقر هوشیار و اصغر تفنگساری، آبادن: پرستش.

۲۶- هدایت ، صادق. (۱۳۵۱). **بوف کور،** تهران: سپهر.

۲۷- ـــــــــــ . (۱۳۳۰). **حاجی آقا،** تهران: جاویدان.

۲۸- ـــــــــــ (۱۳۴۲ الف). **زنده بگور،** تهران: امیر کبیر.

۲۹- ـــــــــــ . (۱۳۳۱). **سایه روشن،** تهران: سینا.

۳۰- ـــــــــــ . (۱۳۴۲). **ب، سگ ولگرد،** تهران: امیر کبیر.

۳۱- ـــــــــــ . (۱۳۴۱). **سه قطره خون،** تهران: امیر کبیر.

۳۲- همایون کاتوزیان، محمدعلی. (۱۳۷۷). **هدایت از افسانه تا واقعیت،** تهران: طرح نو.

دو فصل‌نامه‌ی علمی-پژوهشی زبان و ادبیات
فارسی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد فسا
س۹، ش۲ (پیاپی۱۹)، پاییز و زمستان ۱۳۹۷

# عناصر فرهنگ عامیانه در شعر یدالله طارمی

**دکتر سید مهدی خیراندیش**
دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، مرکز شیراز، دانشگاه پیام نور، شیراز، ایران
**پروین محمدی‌زاده**
دانشجوی دکترای زبان و ادبیات فارسی، واحد اقلید، دانشگاه آزاد اسلامی، اقلید، ایران

## چکیده

این پژوهش در جستجوی بازتاب عناصر فرهنگ عامه، درکتاب شمیم نسترن از مجموعه شعرهای یدالله طارمی شاعر شیرازی است که عمده‌ی شعرهای وی به لهجه‌ی شیرازی سروده شده است. پژوهنده سعی کرده است، نمونه‌هایی از جلوه‌های فرهنگ و زبان عامه در این مجموعه را که برجسته‌تر بوده بیابد و دسته‌بندی کند. بنا بر نتایج این پژوهش می‌توان گفت که مهم‌ترین موضوعات شعری یدالله طارمی عبارت است از اعتقادات مذهبی و برخی باورهای عمومی اجتماعی. در سطح زبانی نیز کنایات و ضرب‌المثل‌های عامیانه نمود بیشتری در شعر این شاعر دارد. طارمی همچنین از دو ترفند توصیف و تشبیه برای بیان مفاهیم عامیانه بهره می‌برد و استفاده از واژگان و اصطلاحات عامیانه‌ی شیرازی مهم‌ترین ویژگی زبان شعری اوست.

**واژگان کلیدی:** فرهنگ عامیانه، شعر محلی، یدالله طارمی، شعر شیرازی

---

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۷/۱/۲۰
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۷/۵/۷

Email: pmzfa@yahoo.com

## ۱- مقدمه

بدیهی است که فرهنگ هر سرزمین، تنها شامل فرهنگ کتبی آن نیست، بخش بزرگی از فرهنگ رایج در زندگی مردم، بی‌آن‌که از ابتدا در جایی مکتوب شده باشد، به طور شفاهی راه خود را در جامعه می‌پیماید و چه بسا که اگر کسانی هم آنها را مکتوب نکنند؛ زمان‌های طولانی از نسلی به نسل دیگر منتقل شوند؛ اما این امکان هم وجود دارد که در اثر آمیختن با فرهنگ‌های دیگر یا تغییر وضعیت‌های اجتماعی، سیاسی و جغرافیایی تغییرکنند؛ یا فراموشی شوند. این‌جاست که ثبت، نگهداری و پژوهش پیرامون آن، ضرورت پیدا می‌کند.

در همین راستا این مقاله در پی جلوه‌های مختلف فرهنگ مردمی به بررسی محتوای اشعار و برخی عناصر فرهنگ‌عامه‌ی به کار رفته در مجموعه شعر شمیم نسترن از شاعر ارزشمند «یدالله طارمی» می‌پردازد. دراین نوشتار ابتدا مطالب ضروری در باب فولکلور، معرفی مختصر این شاعر ارجمند و پس از آن نمونه‌هایی از جلوه‌های فرهنگ عامه در شعر ایشان آورده خواهد شد.

زندگی‌نامه‌ی یدالله طارمی: یدالله طارمی شاعر پیشکسوت شیرازی در سال ۱۳۱۱ متولد شد. او تا سال ۱۳۷۳ حضور پررنگی در محافل و انجمن‌های شیراز داشت و آثارش در روزنامه‌ها و مجلات استانی و ملی منتشر می‌شد. طارمی از سال ۱۳۷۳ تصمیم به سرودن اشعار فولکلور شیرازی در ادامه‌ی راه بیژن سمندر گرفت و تاکنون سه مجموعه شعر نسیم دلگشا، شمیم نسترن و بهار نارنج را با لهجه شیرازی به زیور طبع آراسته است. انتشار مجموعه‌ی صوتی «بهار نارنج» با صدای این شاعر در فضای مجازی با استقبال کم‌نظیری مواجه شده و اشعار طارمی دهان به دهان می‌چرخد. در این مجموعه اشعاری سنتی با موضوع عاشقانه، با لهجه‌ی شیرازی به نظم درآمده ضمن آن که پس از هر شعر آوا نگاری واژه‌ها همراه با معنی آن‌ها آورده شده است؛ بنابراین خواننده مشکلی با طرز خواندن و درک مفهوم شعرها ندارد و این کار بر ارزش کتاب ایشان افزوده است.

شعرهای گویشی یدالله طارمی به چاپ دوم هم رسیده و الگوی بسیاری از شاعران بومی‌سرا شده‌است. یدالله طارمی همچنین مجموعه غزل‌های خود را در کتابی با عنوان «بانوی عشق» راهی بازار نشر کرده است.

درمجموعه‌ی شمیم نسترن شاعر، محتوایی عاشقانه را همراه بن مایه‌ای از طنز اجتماعی، با لهجه‌ی شیرازی، بیان می‌کند و در ضمن پاسداشت این لهجه، به بیان عناصری از فرهنگ عامه یا فولکلور مردم این خطه نیز می‌پردازد. وی زبانی ساده، لطیف و مردم پسند را برای شعر خود برگزیده و آن‌گونه که در بافت اجتماعی، سخن مردم آینه‌ی باورها و سرشار

از عناصر فرهنگی است؛ در شعر او نیز همین مطالب انعکاس یافته است و مجموعه‌ای ارزشمند برای حفظ فرهنگ مردمی و زبان با لهجه‌ی اصیل شیرازی پدید آورده است.

گویش یا لهجه شیرازی، یکی از شیرین‌ترین لهجه‌های رایج در ایران به‌شمار می‌رود. با وجودی که گویش شیرازی پیوسته رنگ زبان رسمی مملکت را به خود می‌گیرد، هنوز هم با لهجه‌ی رسمی تفاوت‌هایی دارد و پاره‌ای واژه‌ها، اصطلاحات و ترکیب‌های ویژه‌ی این لهجه به گوش می‌رسد که برای غیر شیرازی‌ها بیگانه به‌نظر می‌رسد. بسیاری از واژه‌هایی که در گویش شیرازی کاربرد دارند، دقیقاً با همان تلفظ و معنی معمول در شیراز، در فرهنگ‌های معتبر ضبط شده است و این امر، نشانه‌ی درستی این گونه واژه‌هاست.

بازمانده‌ی لهجه یا گویش شیرازی هم اکنون دارای چند شاخه است؛ اما در زمان آل بویه تا دوره قاجار یک گونه بوده‌است، همان که به نام شیرازی اصیل شناخته می‌شود. اما در شیراز به آن شیرازی میانه می‌گویند. شاخه‌ی دیگر «شیرازی پودنکی»، یا همان «شیرازی غلیظ» و شاخه‌ی دیگر «شیرازی شهری» است،که به آن «شیرازی قصردشتی» می‌گویند. علت اصلی این تفاوت به ساختار جمعیتی شیراز در محله‌های مختلف آن برمی‌گردد.

لهجه‌های به ظاهر متفاوت شیرازی همه از یک لهجه‌ی اصیل، سرچشمه می‌گیرند اما اصطلاحاتی که در لهجه‌های منشعب وجود دارد؛ گاهی باعث می‌شود که این تصور حاصل شود که این لهجه‌ها از ریشه با هم متفاوتند.

به هر روی مطالب مطرح‌شده در این اشعار تصویری واقعی از متن جامعه و واقعیت‌های موجود در آن را به تماشا می‌گذارد؛ بنابراین می‌توان آن را در دسته‌ی «ادبیات واقع گرایانه» یا رئالیستی، قرار داد.

یدالله طارمی در باره‌ی این که چرا این روش ر ا برای شعرگفتن برگزیده است در همین کتاب، خود را اهل دل و شیفته‌ی شادمان کردن مردم و کم کردن غصه‌های آنان دانسته و با همان زبان شیرین و دوست داشتنی در شعری با عنوان «که چی چی؟» گفته است:

«تو باید هوش و حواس و عقلتِ رو هم کنی/ بشینی پِی چی بیگی که غصه‌ها رِ کم کنی»

گفتم اَی قصه بگم، می‌رم تو خطّ نقّالا / اَی ترانه بسازم، می‌رم تو نخشِ قوّالا

«اَگه عرفانی بگم، بایه مو رِ از ماس بِکشم/ اَگه دردا رِ بگم، لازمه شلاق بِچشَم»

«اومدیم بُو آب وتاب، گفتیم اینا رِ که چی چی؟/ باری کَلّو، آفرین، صد تُ شنفتیم که چی چی؟»

«نه کاکو ما از اوناش نیسیم، ما اهل دلیم/ اگه یی جُوی بیشینیم، دل نباشه ما کِسلیم»

(طارمی، ۱۳۸۸، ص۱۹)

به همین مناسبت زبان شیرین طنز گونه را که مورد پسند همگان هست؛ انتخاب‌کرده و در آن جلوه‌های واقعی عشق در زندگی گذشتگان نه چندان دور را همراه با آیین‌ها و آداب اجتماعی خاص خودش، به نمایش گذاشته است.

«هر کی هر چی خواس بِگه میشنُوفَم و گوش نَمیدم/ غیرِ عشق و عاشقی، جور دیگِه‌ی شعر نمی‌گم» (همان)

از لوازم غزل آنچه در شعر او به زیبایی بیان شده شامل: عشق و عاشقی، قهر و آشتی، گله و شکایت پیش بزرگان خانواده، خشم، انتظار، شیطنت‌ها، پا در میانی بزرگترها، وصف‌ها و تشبیهات زیبا، و یادآوری برخی خاطرات و آیین‌های اجتماعی روزگاری نه چندان دور است، همان‌گونه که در زبان و زندگی واقعی مردم رواج داشته و هنوز نیز کم و بیش در ژرفنای بافت‌های اجتماعی پیدا می‌شود علاوه بر محتوا و مفهوم و شکل زبانی این کتاب که خود، نمادی از فرهنگ عامه می‌باشد؛ جلوه‌های دیگر عناصر فرهنگی نیز در این اثر منعکس شده و با مهارت در شعرها به‌کارگرفته شده‌است. زبان او به شدت باکنایه‌ها در آمیخته، با ضرب المثل‌ها، پیوند یافته و به طرح آداب و رسوم رایج پرداخته است که با باورهای مذهبی مردمی مثل اعتقاد به ظهور امام زمان، میلاد حضرت علی (ع) درکعبه، زیارت امام رضا (ع)، شاه‌چراغ و احترام و بزرگداشت بزرگان ادب «حافظ و سعدی» با شور و شوق عاشقی با تمام لوازم اجتماعی زمان خودش، جلوه پیدا می‌کند و در هم می‌آمیزد.

## ۲- بحث و بررسی

۲-۱- ادبیات عامیانه چیست؟ در فرهنگ‌نامه‌ها ذیل واژه‌ی فولکلور به توضیحات زیر برمی‌خوریم:

لغت‌نامه دهخدا: فولکلور. [ فُل ْک ْ لُرْ ] (فرانسوی ، اِ) (از دو کلمه‌ی انگلیسی فولک به معنی توده و لور به معنی دانش) علم به آداب و رسوم توده‌ی مردم و افسانه‌ها و تصنیف‌های عامیانه، توده شناسی، فرهنگ عامه، مجموعه‌ی عقاید، اندیشه‌ها، قصه‌ها، آداب، رسوم، ترانه‌ها و هنرهای ساده و ابتدایی یک ملت را فولکلور گویند.

فرهنگ فارسی معین: (فُ لْ لُ) [ فر. ] (اِمر.) توده شناسی، علم به افسانه‌ها، باورها، ترانه‌ها، و ... توده‌ی مردم ، فرهنگ مردم (فره).

دیکشنری عربی به فارسی: رسوم اجدادی، معتقدات و اداب و رسوم قدیمی و اجدادی، افسانه های قومی و اجدادی، فولکلور: واژه فولکلور از دو جزء تشکیل شده است: الف) فولک (Folk): به معنی عوام و توده مردم ب) لور(Lore): به معنی دانش و دانستنی‌ها.

از نظر «ریشه‌یابی و تاریخچه، واژه فولکلور، کلمه‌ای انگلیسی است که در سال ۱۸۴۸

میلادی برای اولین بار به وسیله «آمبروز مرتن» عنوان مقاله‌ای قرار گرفت که موضوع آن بحث در باره‌ی دانش عامیانه و آداب و رسوم سنتی بود.» (فاضلی، ۱۴۷،۱۳۸۰)

آداب و رسوم وجه مشترک همه‌ی این تعریف‌هاست که طیف وسیعی از رفتارهای فردی و اجتماعی مردمان هر سرزمین را شامل می‌شود؛ که می‌تواند میراث به‌جا مانده از گذشتگان یا رفتاری باشد که عادت همیشگی مردم در آن سامان به حساب آید.

بنابراین تعریف‌های کلی، «مقدار زیادی از فعالیت‌های روزمره جوامع، نظیر: نحوه‌ی غذا خوردن، شیوه‌ی لباس دوختن و لباس پوشیدن، آداب رسوم کفن و دفن، مراسم عروسی و مانند اینها در شمار فولکلور محسوب می‌گردد. (وارانیاک) در تعریف فولکلور به ویژگی‌های آن استناد می‌جوید و این‌گونه بیان می‌دارد: فولکلور را نه بر اساس خصوصیات عامیانه‌اش و نه بر مبنای ویژگی‌های سنتی‌اش نمی‌توان به درستی تعریف کرد، ولی می‌توان سه ویژگی یا سه وجه مشخصه برای آن در نظر گرفت:

۱ـ فولکلور بر میراث و اصول تمدنی قدیمی و کهن بنا شده است. ۲ـ فولکلور با هیچ‌گونه روش علمی و استدلال منطقی همراه نیست. ۳ـ در جریان اشاعه‌ی اصول تمدن جدید، فولکلور بدون اینکه با آنها ترکیب شود، در کنارشان قرار می‌گیرد و در نتیجه عناصری بسیار قدیمی را تقریباً دست نخورده حفظ می‌کند.» (فاضلی، ۱۳۸۰، ص۱۴۷) «بدین ترتیب با عنایت به خصوصیاتی که در تعاریف مربوط به مفهوم فولکلور نهفته است اگر بخواهیم تعریفی از آن ارائه دهیم به‌طور کلی می‌توان گفت فولکلور یا فرهنگ عامه: «مجموعه‌ای از دانستنی‌ها و اعمال و رفتاری است که در بین عامه مردم بدون در نظر گرفتن (و حتی بدون وجود) فواید علمی و منطقی آن، سینه به سینه و نسل به نسل و به صورت تجربه به ارث رسیده است». (همان)

«فرهنگ عامه به عنوان واقعیت اجتماعی از زمانی که مطالعه و تحقیق درباره‌ی فرهنگ عامه (فولکلور) جنبه علمی پیدا کرد، (از اوایل قرن نوزدهم به بعد) تحقیق و پژوهش در باره معتقدات و ادبیات شفاهی و دانستنی‌ها و اعمال و رفتار توده مردم دیگر صرفا به منظور امر به انجام آن و یا نهی آن صورت نگرفت بلکه به فرهنگ عامه به عنوان یک واقعیت اجتماعی نگریسته‌شد». (همان)

۲- ۲- جنبه‌های اجتماعی ادبیات عامیانه: در حقیقت ادبیات عامیانه ارزش و اعتبار خود را از پیوندی که با جامعه و واقعیت‌ها دارد دریافت می‌کند. نه از جنبه هنری و زیباشناسی. بنابراین ادبیات عامیانه را ویژگی‌های اجتماعی، ارزشمند می‌کند نه ویژگی‌های هنری که در صورت‌های دیگر ادبی هم وجود دارد.

جنبه‌های اجتماعی ادبیات عامیانه را می‌توان به صورت زیر توضیح داد:

ادبیات عامیانه در طول تاریخ در کنار ادبیات رسمی و کلاسیک به‌صورتی ساده و آرام در جریان بوده است. اما درکتاب‌های تاریخ ادبیات کمتر نامی از آنها به چشم می‌خورد. زیرا ادبیات عامیانه به توده‌ی مردم وابسته است و آنها نیز معمولاً در شرایطی نبودند که بتوانند آن را ثبت و مکتوب کنند و سیر این قسمت مهم ادبیات به طور شفاهی ادامه یافته است و در ضمن کار و فعالیت و زندگی عادی مردم ادامه‌ی حیات داده است؛ پس تجملی و ساختگی نیست. در متن زندگی است. رئالیستی و واقع‌گراست. به همین دلیل ساده و بی‌پیرایه است از زندگی مردمی سرچشمه می‌گیرد که هنگام سخن گفتن جز بیان مطلب، هدف دیگری ندارند دشوار و پیچیده نیست؛ در دسترس همگان هست بنابراین کمتر از یاد می‌رود. هرچه در زندگی عادی مردم وجود دارد در ادبیات عامه نیز حضور دارد: طبیعت، ابزار و وسایل کار، مبارزه با ستم‌گری و آرزوها و امیدها و ...

ادبیات عامیانه همگام با دگرگونی نسل‌ها دگرگون می‌شود و خود را با حوادث و شرایط جدیدی سازگار می‌کند، گاه شادمان و امید بخش است گاه غمگین و سوگوار، هر چند تغییرات آهسته نیز رخ دهند؛ باز در دل ادبیات مردمی رسوخ می‌کند و آن را تغییر می‌دهد.

صورت‌های مختلف فرهنگ شفاهی: «جلوه‌های فرهنگ مردم عبارتند از: ترانه‌های محلی، قصه‌ها و افسانه‌ها، لالایی‌ها، زبانزدها (ضرب‌المثل‌ها)، واسونک‌ها، ترانه‌های مادران، مثل‌ها، آداب و رسوم، باورهای مردم، جشن‌ها و اعیاد، غذاهای بومی، طب سنتی، بازی‌های محلی، لباس و پوشش‌های محلی، واگوشک، معما و لغز و ....» (فقیری، ۱۳۸۹، ص ۹)

۲-۳- نمونه‌هایی از عناصر فرهنگ مردمی در شعر ید الله طارمی:

۲-۳-۱- اعتقادات مذهبی

کتاب با شعری به نام «آخ اگر آقام بیاد»، آغاز شده با محتوای «اعتقاد به انتظار ظهور امام عصر(ع)» و سپس «شعرتو شاه ملک ایرونی» نشان احترام به امام رضا (ع) و افتخار به وجود مرقد مطهرایشان در سرزمین عزیز ایران و شعر بعد با عنوان «مولود کعبه» توصیفی ساده و عامه فهم از تولد حضرت علی (ع) و « قربون علی که حب او معنی عشقه» در باره‌ی عید غدیر با همان زبان دلنشین، همگی مبین اعتقادات مذهبی رایج و مورد افتخار شاعر و مردم می‌باشد. احترام و بزرگداشت امام رضا(ع) و سایر ائمه نیز در زندگی آنها باورهای فراوانی به وجود آورده که بزرگی وارج آنها را نمایش می‌دهد. به عنوان نمونه در این ابیات به عقاید رایج در بین مردم در باره‌ی زیارت ائمه اشاره شده است:

فرا خوانده شدن از طرف ائمه‌ی معصوم و امامزادگان شرط اصلی توفیق زیارت ایشان است (در اصطلاح عوام «طلبیدن») :

«یا علی موسی الرضا؛ قربون گمبذ طلات / ما رِ پیش خودت بوخون، تو ما بیفتیم پیش

پات» (طارمی، ۱۳۸۸، ص۱۰ )

زیارت امام رضا (ع) حج فقراست:

یا علی موسی الرضا قبر تو حج فقران/ دیدن مرقد تو مثِّ دیدن خونه‌ی خدان» (همان)

شفیع بودن ائمه:

«یا علی پیش خدا تو قرب و منزلت داری/ می‌تونی مشکل از پیش پاهامون ورش داری» (همان)

«یا حیدر کرار، تو ما ر کن شفاعت/ ا ی نِه روزِ جزا، جلو خدا، کی روش سیا نیس!» (همان)

زیارت امامزاده‌ها:

شمار زیادی از امام‌زادگان در شیراز به خاک سپرده شده‌اند؛ که در نزد مردم هر کدام دارای قرب و منزلت خاصی هستند.

از جمله حضرت احمد بن موسی(ع)، پسر امام موسی بن جعفر (ع)، برادر امام رضا (ع) معروف به شاه‌چراغ.

«نمدونی تو شاه‌چراغ چه حالی داره/ چه شکوه و شوکت وُ جلالی داره

اول از هر جُو می‌ریم اون جُو زیارت/ می‌خونیم دوتوئیمون نماز حاجت» (همان،۲۳)

و حضرت سید میر محمد (ع)

«بعدشم بو هم می‌ریم سید میر محمد/می‌کنیم بو هم طوافِ دور مرقد» (همان، ص۲۳)

و حضرت سید علاءالدین حسین (ع)

«بعد می‌ریم تو آسُّونه بری مناجات/ سید علاءالدین حسین شاه کرامات». (همان)

به سروری رسیدن مسلمانان در نهایت پس از ظهور امام زمان (ع)

«اِی آقای جونیم بیات، مسلمونا آقو می‌شن» (همان، ص۷)

آقای جونیم: سرور دوست داشتنی‌ام امام زمان (ع)

آقو می‌شن: به سروری می‌رسند.

۲-۳-۲- باورهای اجتماعی:

تأثیر بزرگان فامیل در مراسم‌ها

خواستگاری:

شعر« قج قجیم می داد» (به معنی: به رخم می‌کشید)

«خالقزیم نه وردُشت نه گُذشُت، یه دهن پر گف/ خب چرو نمی‌آن تُو مگه نمی‌دونید پسینه؟

حرف خالقزیم، اونا رِ بد جوری تکون داد/ یکی گف میان، اَمون بیدین، خانم سکینه!»

(همان، ص۷۱)

داش دُرُس می‌شد، که باز خالقزی نطق کِرد/ هر چی ما به هم دوخته بودیم، کِرد پاره پیته.» (طارمی، ۸۸، ص ۷۱)

با بیان طنزی شیرین تأثیر سخن خاله را بر تصمیم عروس و داماد نشان می‌دهد.

میانجگری برای رفع دل خوری‌ها و شکایت‌ها:

«رفته عارض شده پهلوخان داداش / که بِهِم گفته: نگاه چیشوی سیاش»!

«حالو یی هفته تمومِ که بی‌خود/ رفته بس نشسّه پهلو زن کاکاش» (طارمی، ۸۸، ص۶۴)

سوگند خوردن

«واژه سوگند از لفظ «سَوکنتَ وَنّتَ» اوستایی است به معنی دارای گوگرد و مراد آن است که در دوران قدیم آب آمیخته به گوگرد به هنگام قضا و داوری، به‌کار می‌رفته است، بدین ترتیب که این‌گونه آب را به متهم می‌نوشانیدند و از دفع یا در شکم ماندن آن، بی‌تقصیری یا مقصر بودن او معلوم می‌شده است. استعمال فعل «خوردن» با سوگند یادگار همین مفهوم است.» (کیانی،۹۲،ص؟)

سوگند خوردن در زبان عامیانه بدون توجه به بار شرعی آن و یا معنی اصلی و کهن آن به عنوان سندی برای راست‌گویی افراد و نیز گاهی نیز به حالت تکه کلام یا تعارف در سخن افراد رواج پیدا می‌کند در جاهای مختلفی از اشعار ایشان نیز به همین شکل، دیده می‌شودکه به عنوان نمونه به برخی از آنها اشاره می‌شود:

«آقـو جـونی، سـر جـدت بیـو ما منتـظریـم/ هی می‌گـم آقـام مـی‌آت، کارا رِ رُوب را می‌کنه.» (همان،۷)

« آقو جونی، جون جدّت، نا امیدمون نکن/ بیو مِی اجل به ما تو کی مدارا می‌کنه؟»(همان)

«یا علی موسی الرضا، سرور ما، امام ما / جون جدت مصطفی حاجت‌مون بُکن روا»(همان)

«جون آقات کوتا بیو/ یرذه (یک ذره) به ما تو را بیو» (همان، ص۵۴ )

«همچی که شومو اومدی، همه جا رِ روُشن کِردی» (همان، ص۶۷ )

«والّو خوب شد اومدی، تَ نُوگی کوم کرده بودم» (همان، ص۶۷ )

«ما شیرازیا، دس دلمون وازه به جدت» (همان، ص)

«بیو قربون قدمت همه چی رِ رو ب را کردی.» (همان، ص۶۷)

«تُو چیشام نگا بُکن، اگر نفهمیدی چی می‌خوام/ می‌رم و به جون تو، هر گِه ای راسا نمی‌آم!» ( همان، ص۶۹)

«خنده کِرد، آمُو بی نمک بود به خدا» (همان، ص)

باور به این که فرزند آخر با دیگر فرزندان فرق دارد و در دانه است یا احمق و دیوانه بار می‌آید:

«گفتی که بَچِی آخری و دُردونه هستی/ هر کاری بُکنی، صاب اختیاری پسر عمه؟» (همان، ص۱۵۲)

«بعد بوغصه گُف: قدیمیا، بی‌خود نگفتن/ خُل وُ چِل می‌شه رود تَه طَغاری پسر عمه!» (همان)

مراسم آشتی کنان:

بزرگان فامیل برای صلح دادن کسانی که با هم قهر بودند و از بین بردن کینه‌ها مراسم آشتی‌کنان ترتیب می‌دادند.

«وعده گُذشته واسمون، باید بریم آشتی‌کُنُون» (طارمی، ص۱۵۰)

«چه خوب دوباره تُو دلِش، مِهر تو شُونده شعر من» (نشان‌ده شعر من) (همان)

رفتن به مکان‌های دیدنی (سعدیه و حافظیه) شیراز:

«دیگه نقل سعدی هسُّ و حوض ماهی/تو که او دور و برا نرفتی گاهی» (همان، ص۲۳)

«اَی دیدم دلت هنوز قرار نداره/ شعر حافظ دِلِتِ جلا می‌آره» ( همان)

۲- ۳- ۳- ضرب المثل‌ها:

«هی با دس پس می‌زنی ما رِ، به پات پیش می‌کشی» (همان، ص ۱۴۸)

«خَرِت از پل که گذشت، همّه چی از سرت پرید» (همان، ص ۱۴۵)

۲- ۳- ۴-کنایات:

«کنایه در اصل بین دو نفر یا دوگروه به‌وجود می‌آید و اندک اندک در میان گروه‌های دیگر جامعه رواج می‌یابد.» در فرهنگ هر خانواده و قبیله و ملتی کنایه‌های خاصی است بنابراین می‌توان آنها را نمادی از فرهنگ عامه‌ی آن جامعه به شمار آورد.» (شمیسا، ۱۳۸۱، ص ۲۷۶)

طارمی به صورت زیبایی ازکنایات رایج در زبان فارسی با لهجه‌ی شیرازی در شعرهای خود استفاده نموده است. اسم اشعارش به گونه‌ای انتخاب شده است که هرکدام یکی از کنایات رایج را به خاطر می‌آورد یا خود، کنایه است مانند کنایه‌های زیر که نمونه‌هایی از نام‌های منتخب برای اشعار ایشان است:

«که چی چی؟» (طارمی، ص ۱۹): عبارتی کنایی است به معنای این‌که کار انجام شده فایده ندارد و بی‌حاصل است.»

«دیگه مرده بود دلم» (همان ، ص ۳۳): افسرده بودن.

«از مرحله پرتم» (همان ، ص ۳۵): از چیزی بی خبر بودن.

«پیش من تو روت سیان» (همان، ص ۳۸) :آبرو نداشتن و شرمنده بودن.
«دس خودم نیس به خدا» (همان، ص ۷۵): خود را بی‌تقصیر جلوه دادن.
«چروماتکت برد؟» (همان، ص ۱۵۲): چرا تعجب زده شدی؟
برخی دیگر از کنایات کتاب «شمیم سخن» در این‌جا آورده می‌شود:
«کارا رِ رُوب را می‌کنه»: کارها را رو به راه کردن: سر و سامان دادن به کارها (طارمی، ۱۳۸۸، ص: ۷)
«عقده‌ی دلامونِ بو اومدنش وا می‌کنه» (همان): عقده‌ی دل‌ها را وا کردن: دل‌ها را امیدوار و شاد می‌کند.
اذان گفتن روی پشت بام کعبه: همه را آگاه کردن
«میدونم و ختی میات، میره رو بونِ خونه‌ی خدا/ وُیمیسه اذون می‌گه، همّه رِ آگا می‌کنه»! (همان)
مچشون می‌گیره، مشتشون وا می‌کنه اومدن از خونه‌تون مچم گرفتن (همان)
مچ کسی را گرفتن: او را در حال انجام کاری دیدن
مچ کسی را بازکردن: رسوا کردن
«میات و زخم هزارساله ر مرهم میذاره» (همان)
مرهم گذاشتن: بهبود بخشیدن. مداوا کردن
«آخ اگر آقام بیات شهرِ گلسّون می‌کنه» (همان)
جایی را گلستان کردن: آباد کردن.
«اِی آقای جونیم بیات، مسلمونا آقو می شن» (همان)
آقو می شن: به سروری می‌رسند.
«بیو مِی اجل به ما تو کی مدارا می‌کنه؟» (همان)
مدارا کردن اجل: به تعویق افتادن مرگ
«ما رِ پیش خودت بوخون، تو ما بیفتیم پیش پات» (همان، ص۱۰)
پیش پای کسی افتادن: التماس کردن و احترام گذاشتن
«یا علی موسی الرضا، جلو خدا رومون سیان» (همان)
رو سیاه بودن: گناه‌کار بودن و شرمنده بودن
«ای باید کاری کنه کارسّون/ یعنی دنیا رِ بُکنه باغسّون» ( همان، ص ۱۲)
کاری کنه کارسّون: کار مهم و موثری انجام بدهد.
بُکنه باغسّون: دنیا را از بدی‌ها پاک کند.
بس که از عاشقی گفتم دیگه شورش در اومه. (همان، ص۱۹)

دیگه شورش در اومه: شور چیزی در آمدن: از حد گذشتن
«...که داره شعر قشنگت، می‌شه تلّه‌ی بختونی» (همان)
میشه تله بختونی: وسیله‌ی بهتان زدن می‌شود.
«گفتم اَی قصه بگم، می‌رم تو خطّ نقّالا» (همان)
تو خطّ نقّالا: توی خط کسی رفتن: از گروه آنان به حساب آمدن.
«اَی ترانه بسازم، می‌رم تو نخشِ قوّالا» (همان)
می رم تو نخشِ قوّالا: در نقش کَسی یا گروهی رفتن: مانند آنها رفتار کردن.
«اگه عرفانی بگَم، بایه مو رِ از ماس بکشم» (همان)
بایه مو رِ از ماس بکشم: نکته بین باشم
« اَگه دردا رِ بگم، لازمه شلاق بچشم»
لازمه شلاق بچشم: یعنی لازم است عواقب آن را تحمّل کنم.
«اومدیم بُو آب و تاب، گفتیم اینا رِ که چی چی؟» (همان)
بُو آب وتاب، گفتیم: با شور و هیجان بیان کردیم.
« باری کَلّو، آفرین، صد تُ شنفتیم که چی چی؟» (همان)
صد تُ شنفتیم: زیاد شنیدن یک موضوع
«چی بگم من زبونُم هیچ جوری یارُوی نداره» (همان، ص۲۳)
یارُوی نداره: توانایی ندارد، مرا یاری نمی‌کند.
«پا توکُوشُم نَکُو، هی سر به سرم نیذو برو» (همان)
پا توکُوشُم نَکُو: پا در کفش من نکن: کنایه از این که در کار من دخالت نکن.
«سر به سرم نیذو برو» (همان)
سربه سر کسی گذاشتن: مزاحم کسی شدن و او را اذیت کردن.
«دیگه من خُوُم نمی‌شَم، عشق تو پِر پُوی نداره» (همان)
من خُوُم نمی‌شَم: من خام نمی‌شوم:کنایه از این‌که من فریب نمی‌خورم.
پِر پُوی نداره: قابل اعتماد نیست.
«به خدا دِلُم واسِی تو کِرده پرواز» (همان، ص۲۲)
دِلُم واسِی تو کِرده پرواز: آرزوی دیدار تو را دارم.
« قَدَمِت کاکو رو چیشم، پوشو بیو شیراز» (همان، ص۲۳)
قَدِمت کاکو رو چیشم: قدم کسی بر چشم بودن: گرامی داشتن.
«به خدا راسِشِه می‌گم، فکر نکُو خِشته» (همان)
خشت بودن: بیهوده بودن و برای رفع تکلیف گفتن.

«بیوسِی کن که چِطو آتیش به حاصل می‌زنه» (همان، ص ۲۵)
آتیش به حاصل می‌زنه: آتش به حاصل زدن: از بین بردن کشت و زراعت.
«بی بیرون نگا بکن، کی داره قیومت می‌کنه» (طارمی، ۱۳۸۸، ص ۲۵)
قیومت می‌کنه: قیامت به پا کردن: شور به پا کردن، جلب توجه کردن.
«والّو انگار تو دِلُم، تیر ناغافل می‌زنه» (همان)
تیر ناغافل می‌زنه: تیر ناگهانی زدن: غافلگیر کردن.
«داره لُوی زخم دِلُم، نمک بُو فلفل می‌زنه» (همان)
لُوی زخم دِلُم، نمک بُو فلفل می‌زنه: نمک لای زخم کسی پاشیدن: او را آزار دادن.
«وختی پُوی بنچاق عشقُم، مهر باطل می‌زنه (همان) مهر باطل می‌زنه: مهر باطل زدن: از اعتبار انداختن.
«هی بِهِم پا پیچ شدن گوشُم پیچوندن» (همان، ص۲۷)
هی بِهِم پا پیچ شدن: به من اصرار کردند.
گوشُم پیچوندن: گوش کسی را پیچاندن: تنبیه کردن
«بوُامَم هر چی می‌گُف، او رِ می‌پیچوندم»: (همان)
کسی را پیچاندن: از مطلب اصلی دور کردن.
«دلی که من بِهت باخته بودم» (همان، ص؟)
دلی باخته بودم: عاشق و دل‌داده بودم.
«مِی کفترِ دُو بود که تو از سرت پرندُیش» (همان، ص ۳۱)
از سر پراندن: اندیشه‌ی آن را از سر دور کردن
«زود کَلَکِ می‌کندی، نه ای جور سَر می‌دُوُندیش»! (همان)
کَلَکِ می‌کندی: کلک چیزی را کندن: آن را به پایان رسانیدن.
سَر می دُوُندیش: سر دواندن: معطل کردن، سرگردان کردن.
«خنده کِرد، آمُو بی‌نمک بود به خدا» (همان، ص ۳۳)
بی نمک بود:بی نمک بودن: بی‌مزه بودن
«خواس که باز را تُو دلُم پیدُو کنه» (همان)
را تُو دلُم پیدُو کنه: راه در دلم پیدا کند.
راه در دل کسی پیدا کردن: محبت کسی را جلب کردن.
«چی می‌شد کِرد، دیگه مرده بود دِ لُم»: (همان)
دل مرده بودن: افسرده بودن، شور و شوق نداشتن.
«دید بِهِش نم‌جوشم، از خودش وا رفت» (طارمی، ۱۳۸۸، ص۳۳)

از خودش وا رفت: از شور و هیجان افتاد؛ سست شد.
انگار آتیشت سرد شده، کسی چیزی گفته؟ (همان، ص۱۵۲)
آتش سرد شدن: از شور افتادن. دلسرد شدن.
«شاید که آقات راتِه زده، قاپته پیچونده» (همان)
«خدارِ صد کورور شکر، قاپشه پیچونده شعر من» (همان، ص۱۵۰)
راه کسی را زدن: کسی را از کاری منصرف کردن.
قاپ کسی را پیچاندن: فریب دادن. (همان)
«حَقّتم هَس که گَدوی مثل منِ به چیش نیاری» (همان، ص ۱۴۸)
به چشم نیاوردن: ندیدن و به حساب نیاوردن
«خَرت از پل که گذشت، همّه چی از سرت پرید» (همان، ص ۱۴۵)
از سر پریدن: از فکر چیزی بیرون آمدن.
«ما شیرازیا، دس دلمون وازه به جدت» (همان، ص ۱۴۲)
دس دلمون وازه: دست دل‌مان باز است: کنایه از سخاوت‌مند بودن.
«آمُو اِنگار که بی‌تور به آب زدم/ خُوم بودم من، تو رِ نشناخته بودم.» (همان، ص۱۴۱)
بی‌تور به آب زدم:کار بیهوده انجام دادم.
خُوم بودم من: من خام بودم: بی‌تجربه بودم.
«از جواب سرد من، آتیش گِرف، نِشسُّ وُ گف/ نمی‌رزیدم واسَت، به یه سئوال مختصر؟» (همان، ص ۱۳۰)
آتیش گِرف: خشمگین شد.
جواب سرد من: پاسخ سرد دادن: بی‌اعتنایی کردن.
نمی‌رزیدم واسَت: برای تو ارزش نداشتم. (ارزیدن: ارزش داشتن.)
«دَسُّ و پام گم شد وُ عقل از سر من گوروخت و رفت.» (همان، ص۱۲۷)
دَسُّ و پام گم شد: دست و پای کسی گم شدن: هیجان زده شدن و دست‌پاچه شدن.
۲-۳-۵- نمونه‌هایی از تشبیهات زیبای عامیانه:
«گردنش انگو بولور با رفتن»: گردن او مانند بلور با رفتن سفید و صاف و صیقلی است. (همان، ص۶۴)
«گیس او مث شب یلدا می‌مونه»: موی او مانند شب یلدا بلند و سیاه است.» (همان)
«نمدونم چطو بگم که چی چی دیدم/ ماه بود که داش می‌رفت به چپ یُو راس» (همان، ص ۸۵)
«گفتی با اَلوِ نگاهت، همه ر می‌سوزونی»: گفتی با نگاه مانند آتشت ...» (همان، ص۱۱۹)

«صورت رنگ پریدش، انگو سیبوی سرمو زده» همان، ص ۱۳۸): چهره‌ی رنگ پریده‌ی او مثل سیب‌های سرمازده است.

«دیدمش کا کو شده بود مثِ گل بارون خورده»: او را دیدم که مثل گل باران خورده پژمرده بود.» (طارمی، ۱۳۸۸ص ۱۳۸)

«صورتِ انگو گل محمدیش/...» (همان، ص ۳۳): صورت او که مثل گل محمدی بود؛...

۲-۳-۶- وصف زیبا و دلنشین یک مراسم عروسی با جلوه‌هایی از قسمت‌های مختلف یک خانه و لباس‌های قدیمی و آداب ازدواج، غذاها و پذیرایی و ...

در شعر«بی بی انگو دیرو بود.» (مثل این که همین دیروز بود.) ( همان، ص۵۷)

«اومدن لاله و مردنگی چیدن تو سرسرا/ کیپ تو کیپ، مخده و پشتی،گذشتن پسرا مجموی کنگره دار کرده بودن پر شیرینی/ گردو و گیونی و شکر پنیر، چنتو سینی چیده بود قاب و قدح، بو شربت سکنجبین/ آجیل و تنقلک، گذشته بود بالوتا پویین»

«سفره‌ی ترمه ر پهن کرده بودن تو شانشین/ اینه و شمدون و قرآن، جلوش بود رو زمین» (همان)

***

کالو و سرداری و شال و قباش که دیگه نگو/ چه جلوه‌ای بخشیده بود به سر توپاش، که دیگه نگو

***

توکبشکن، سر منقل، همی‌طو بو خوش می‌سوخت/ یی نفر نشسه بود، هی الکی، پارچه می‌دوخت» (همان)

توکبشکن، سر منقل، همی‌طو بوخوش می‌سوخت/ یی نفر نشسه بود، هی الکی، پارچه می‌دوخت» (همان)

لاله و مردنگی، مخده و پشتی، سر سرا و کار کردن پسران در مراسم، استفاده از مجمعه‌های کنگره‌دار، سفره‌ی ترمه، کلاه، روسری، قبا، کفشکن (قسمتی از خانه)، استفاده از منقل، دوختن پارچه در گوشه‌ای از مراسم برای دوختن و محکم کردن بخت و اقبال عروس و داماد از مصادیق اَین مورد است.

## ۳- نتیجه‌گیری

آن‌چه از این پژوهش در این نوشتار به‌دست آمد؛ نشان می‌دهد که طارمی، علاوه بر پاس‌داشت لهجه‌ی شیرازی در متن با محتوای شعرهایش توانسته است تا فرهنگ توده‌ی مردم این سامان را نیز پاس بدارد و در همین راستا نمودهای فراوانی از عناصر فرهنگ عامه

از جمله کنایات رایج در زبان مردم و آداب و رسوم اجتماعی شیراز را درشعر خود جای داده است. به عنوان مثال: اعتقادات مذهبی، مراسم خواستگاری و ...

در این میان کاربرد کنایات و ضرب المثل‌ها سهم بیشتری دارد .

او به زبان شیرین غزل، مناسبات اجتماعی این بافت فرهنگی را به نمایش گذاشته و به نسلی که خود در این فضا رشد نکرده اما به‌شدت از آن اثر پذیرفته منتقل‌کرده و آنها را قبل از دگرگونی‌های عمیق و نابودی کامل فرهنگ، در اختیار دوست‌داران و پژوهش‌گران قرار داده است. به گونه‌ای که می‌توان اشعار او را یکی از ارزش‌مندترین آثار فرهنگ عامه به شمار آورد.

## منابع


۱- انوری، حسن. (۱۳۸۳). **فرهنگ کنایات سخن،** ۲ ج، تهران: سخن.

۲- خوش‌فر، محمد رضا. (۱۳۸۷). «درآمدی بر شناخت مفهوم فرهنگ عامه»، نشریه هفتگی حریف، ش. ۱۶۹

۳- رضایی، محمد و ویس‌کرمی و امید و کیا، حسین. (۱۳۹۶). «باورهای عامیانه درباره‌ی اختلاج و بازتاب آن در ادبیات فارسی» دو ماهنامه‌ی فرهنگ و ادبیات عامه، بهمن و اسفند.

۴- شمیسا، سیروس. (۱۳۸۱). **بیان،** تهران: فردوس.

۵- طارمی، یدالله. (۱۳۸۸). **شمیم نسترن، شعرهای عاشقانه شیرازی،** شیراز: نوید.

۶- فاضلی، نعمت اله. (۱۳۸۰). «فرهنگ عامه و ادبیات عامیانه فارسی»، کتاب ماه هنر، آذر و دی، ص ۱۴۷.

۷- فقیری، ابوالقاسم. (۱۳۸۹). **باورهای سرزمین مادری‌ام،** شیراز: نوید.

۸- کیانی، حسین. (۱۹۹۲). **سوگند در زبان فارسی،** تهران: دانشگاه تهران.

۹- معین، محمد. (۱۳۸۰). **فرهنگ فارسی،** ۶ ج، تهران: امیرکبیر.

دو فصل‌نامه‌ی علمی-پژوهشی زبان و ادبیات
فارسی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد فسا
س۹، ش۲ (پیاپی۱۹)، پاییز و زمستان ۱۳۹۷

# انگیزه روحی انوری در تقاضاییه سرایی

**سکینه مرادی**
دانشجوی دکترای زبان و ادبیات فارسی (گرایش غنایی)، دانشگاه شیراز، شیراز، ایران

## چکیده

یکی از شاخصه‌های هنر شاعری انوری سرودن قطعه است. در دیوان موجود انوری، در مجموع ۴۳۹ قطعه، ۱۰۰ قطعه تقاضایی وجود دارد که افزون بر تکنیک‌های ناب شعری، از لحاظ مضمون، فصل مشترک ادبا برای چالش درباره روحیه و خلق و خوی انوری است. این پژوهش، با رویکرد توصیفی- تحلیلی، ضمن بررسی ۱۰۰ قطعه تقاضایی انوری و تعیین بسامد و انواع تقاضا به لحاظ مادی و غیرمادی بودن، تلاش می‌کند با مقایسه و تحلیل انواع تقاضا، انگیزه روحی انوری را در سرایش این اشعار دریابد. بر اساس یافته‌های تحقیق حاضر، بیشترین قطعات تقاضایی انوری را تقاضاهای مادی با ۹۶ مورد (۸۹/۸ درصد) در مقابل ۱۱ مورد (۱۰/۲ درصد) تقاضای غیر مادی تشکیل می‌دهند. همچنین در میان تقاضاهای مادی، تقاضای خوردنی با ۴۶ مورد تقاضا بیشترین تقاضا را به خود اختصاص می‌دهد. در این میان، شراب با ۳۵ مورد (۳۲/۷درصد) سهم اصلی را در میان همه تقاضاهای مادی و غیرمادی دارد.

**واژگان کلیدی:** انوری، قطعه، تقاضاییه، شراب

---

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۷/۲/۱۴
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۷/۵/۷

Email: sa.moradi4375@gmail.com

## ۱- مقدمه

اوحدالدین محمد بن محمد اسحاق ابیوردی متخلص به انوری، از شاعران بزرگ قرن ششم است. جایگاه انوری در شعر فارسی به گونه‌ای است که پیشینیان او را یکی از سه پیامبر شعر فارسی می‌دانند.«یکی از شعرا گفته و الحق گوی انصاف سفته:

در سه شعر سه تن پیامبرانند هر چند که لانبی بعدی
اوصاف و قصیده و غـــزل را فردوسی و انوری و سعدی»

(جامی، ۱۰۵: ۱۳۶۷)

او فردی ادیب، فاضل و مسلط به علوم روزگار است که به مقتضای زمان، برای گذران امور معیشتی خود و چه بسا کسب جاه و مقام به عنوان شاعر مدیحه‌سرا به دربار سلطان سنجر می‌پیوندد. در میان جمع کثیر شاعران مدیحه‌سرای ادب فارسی، نام و شعر انوری بیش از دیگران بازتاب می‌یابد. «نظام قاری از شعرای قرن نهم، در دیوان البسه خویش، فصلی پرداخته است درباره شاعران و انواع شعر به نام رساله اوصاف شعراو در آن فصل امتیازاتی را که هر کدام از شعرا در یکی از انواع سخن دارند، به زبان ویژه خود مقالات عطار و اسرار مولانا و مخترعات خاقانی و شطحیات سنایی، حقایق عراقی و محرمات نزاری از مدایح انوری یاد می‌کند که وهم از دیده تفکر در آن دوختن قاصر است» ( شفیعی‌کدکنی، ۸۲: ۱۳۷۴).

روال معمول در میان شاعران مدیحه سرا، سرودن ستایش نامه‌هایی مملو از تملق و اغراق، در وصف شاهان و حکام روزگار، وزرا، بزرگان و نزدیکان شاهان بنا به مصلحت و یا برای دریافت صله و پاداش است. ستایش نامه‌هایی «مشحون از مطالبی پر مبالغه در وصف ممدوحانی است که اغلب بویی از علم و ادب و گاه حتی تربیت نبرده ... آنچه به‌ندرت در این گونه اشعار مطرح شده، اندیشه‌های بلند، موضوع‌های متعالی از زندگانی بشر و نیازهای معنوی انسان و تحلیل زوایای روح آدمیان است» (وزین‌پور، ۲۱۸: ۱۳۷۴). انوری نیز همسوی دیگر شاعران مدیحه‌سرا در گریز از عسرت و تنگدستی پای در میدان مدیحه‌سرایی می‌گذارد؛ اما در مقایسه با دیگران، نه تنها در ستایش‌گری، مبالغه و تملق، گوی سبقت را از دیگر شاعران می‌رباید؛ بلکه در خواهش‌گری و تقاضای صله و انعام نیز راه افراط را در پیش می‌گیرد؛ «زیرا مدایح درحکم کالاهایی بودند که صاحب هنر یا صنعتی در برابر دریافت مزد برای خواستاران پدید می‌آورد و می‌دانیم که هر متاعی باید طبق تمایل و سفارش مشتری ساخته شود نه بر وفق ذوق و تمایل پیشه‌ور و سوداگر. شاید بتوان‌گفت که مبالغات سخن‌سرایان و دروغ‌های بزرگ آنان در مدح بیشتر امرا تدبیری بوده برای

دریافت صله و پاداش». انوری در شعرهای خود، تقاضاهای حقیرانه و ناچیزی از ممدوحان خود التماس کرده که نام او را در نوع ادبی ملتمسات یا تقاضا زبانزد اهل ادب کرده است. حسام‌الدین خویی از منشیان معروف دربار سلاجقه روم در قرن هفتم در ملتمسات خود، از انوری یاد می‌کند و او را مبدع نوع شعری ملتمسات می‌داند.

«گویند که انوری شب و روز — از سرعت طبع همچو الماس
هر چیز که التماس کردی — بیتی دو رقم زدی به قرطاس
بگـــذار حدیث انـوری را — ای پاک دل و خجسته انفاس
کو سرور عصر خویشتن بود — نه زین شعرای پر ز وسواس
گر ملتمسات من بخـــوانی — دانـی که گذشته ام ز عباس»

(حسن زاده،۵۲: ۱۳۹۲)

دکتر شفیعی‌کدکنی ضمن شرح حال انوری، با اشاره به ملتمسات انوری می‌گوید: «از بس که تقاضا در میان شاعران درباری رواج داشته است و بخش قابل ملاحظه‌ای از شعر شاعران درباری را تقاضاهای ایشان تشکیل می‌دهد. بعضی از قدمای اهل ادب و نقد، مقوله‌ای به نام ملتمسات در طبقه‌بندی موضوعی شعرها قائل شده‌اند» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۴: ۱۱۶).

تقاضا یا مُلْتَمسات به سروده‌هایی گفته می‌شود که شاعر در قالب آن‌ها، چیزی یا چیزهایی از ممدوح و مخاطب خود می‌خواهد. این درخواست‌ها می‌توانند جنبه مادی یا معنوی داشته باشند و یا حتی در شکل یک تمنای ساده عاشقانه مطرح شوند. درگستره ادب فارسی از عنوان ملتمسات با نام استعطاف نیز یادکرده‌اند. «استعطاف در لغت به معنی مهربانی خواستن و در اصطلاح بدیع آن است که شاعر در شعر مدحیه خود تقاضایش را بر درخواست پول، خوراک، لباس، حیوان، کالا، خدمات و .... با صراحت برای ممدوح خود بیان کند. شاعران اغلب در تقاضاهای‌شان، سعی بر رعایت ادب و احترام داشته‌اند اما گاهی ممدوح را در صورت عدم توجه به درخواست‌شان به هجو تهدید کرده‌اند. استعطاف را تقاضا نیز نامیده‌اند» (انوشه، ۸۵ : ۱۳۸۱)

می‌توان گفت که از همان زمان شکل‌گیری شعر پارسی، تقاضا و ملتمسات نیز به نوعی وجود داشته و با رواج قصاید مدحی و رونق بازار صله و به تعبیر دیگر رواج شعر درباری، دامنه‌ی این موضوع نیز گسترده شده است. نمونه های بسیاری از این نوع در اشعار رشید وطواط، خاقانی وجود دارد، به‌ویژه در شعر انوری که این شیوه را به نهایت رسانده است

(خالقی راد، ۱۳۷۵ : ۱۱۹). انوری حجم بسیاری از این درخواست‌ها را در قالب قطعات تقاضایی سروده است. «بخش عظیمی از هنر شاعری انوری در میدان قطعه‌سرایی است. شاید از این لحاظ او بزرگترین شاعر زبان پارسی باشد ولی قسمت اعظم این قطعات معروف، تقاضاهای حقیر و گدامنشانه‌ی شاعر شده است که از یک برگ کاغذ گرفته تا یک توبره کاه تا مقداری گوشت و قدری هیزم را در میدان این تقاضاها قرار داده است و چنان استادانه از عهدهی این گدایی برآمده است که خواننده نمی‌تواند از تحسین او سرباز زند.» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۲: ۱۱۷-۱۱۶) در دیوان انوری تصحیح مدرس رضوی، ۴۹۳ قطعه با مضامین گوناگون آمده‌است. در میان این قطعات، صد قطعه با مضمون تقاضا وجود دارد. با توجه به اهمیت جایگاه انوری در شعر فارسی، پژوهش‌های متعددی در مورد شخصیت، شعر و هنر شاعری انوری صورت گرفته است. اما با وجود پژوهش‌هایی چون:

- عناصر عناصر شریعت دوگانه شاعرانه‌ی انوری، هادی جوادی امامزاده و محمد امیر عبیدی‌نیا، مجله شعرپژوهی دانشگاه شیراز، سال ششم، شماره ی سوم، ۱۳۹۳، پیاپی ۲۱. صص ۹۲- ۷۳.

- بررسی سیمای معشوق در شعر انوری، محمدحسین کرمی و محمد مرادی، پژوهشنامه ادب غنایی، سال هشتم، شماره‌ی پانزدهم، ۱۳۸۹. صص ۱۱۸- ۹۹.

و نیز اشاراتی در مورد تقاضاییه‌سرایی انوری در پژوهش‌های ادبی چون شفیعی‌کدکنی (۱۳۷۲)، وزین‌پور (۱۳)، یوسفی (۱۳۷۳) تاکنون پژوهش مستقلی، به تفصیل به قطعات تقاضایی انوری نپرداخته است. بر این اساس، این پژوهش درصدد است با در نظر داشتن نظرات منتقدان درباره‌ی روحیه گدامنش انوری، با بررسی مجموع صد قطعه تقاضایی انوری، ضمن بررسی بسامد و نیز تفکیک نوع تقاضا از لحاظ مادی یا غیرمادی بودن، علت روحی گرایش انوری به سرودن قطعات تقاضایی را دریابد.

## ۲- بحث و بررسی

یکی از شاخصه‌های برجسته شاعری انوری، سرودن قطعه است. «انوری به قطعه‌سرایی نزد ادبا معروف است. قطعه‌های خوب که نظیر آن‌ها در دواوین شعرا کم به نظر می‌رسد، بسیار دارد. قسمتی از این قطعه‌ها اخلاقی و قسمت دیگر در سایر اغراض گفته شده است.» (فروزانفر، ۱۳۵۰: ۳۳۷). در دیوان انوری، تصحیح مدرس رضوی، ۴۹۳ قطعه با مضامین گوناگون آمده است. «با اینکه تعداد قطعه‌های انوری از تعداد قطعه‌های اغلب شاعران دیگر بیشتر است ولی کمتر از آنها مطلب دارد و با این‌که او در عصری می زیست که شعر ایران رنگ عرفانی می‌گرفت در دوره و خطه‌ای نه چندان دور از عطار اما شعر او خالی از عرفان

است. به هرحال از میان شاعران قبل از انوری، هیچ شاعری را نمی‌شناسیم که به فراوانی و پختگی او قطعه سروده باشد و از این لحاظ بر دیگران فضل تقدم دارد. بیشترین و مهم‌ترین قطعه‌های انوری عبارت است از: مدح، هجو، خواهش و تقاضا و پند و اندرز اخلاقی» (خالقی راد، ۲۹۲:۱۳۷۵). در میان مضامین گوناگون، بخش قابل ملاحظه‌ای از قطعات انوری، صد قطعه را ملتمسات یا قطعات تقاضایی تشکیل می‌دهد. این قطعات خطاب به افراد با نام و گاه بی‌نام سروده شده‌است. انوری با این سروده‌ها، با بهره‌گیری از شیوه‌های گوناگون، خواسته‌های مورد نظر خود را از ممدوحانش درخواست کرده است. در واقع «هدف اصلی شاعر هم در این‌گونه اشعار همین بود تصرف در نفوس ممدوحان به قصد تحریک سخاوت آن‌ها و هر جا که این مقصود حاصل نمی‌شد عکس‌العمل شاعر سخت بود و غیرشاعرانه. گاه تخلص به نام ممدوح دیگر می‌شد کاری که عنصری هم بدان متهم است و گاه ممدوح تهدید می‌شد و کار به عتاب می‌کشید یا به هجو» (زرین کوب، ۱۳۸:۱۳۶۳). انوری در برخی قطعات، رضایت و قدردانی خود را نسبت به ممدوح برای دریافت صله بیان کرده است.

ای خداوندی که پیش لطف خاک پای تو — آب حیوان از وجـــود خویش بیزاری کند
پای باست زین اگـــر بر خنگ ایام افکنـد — فتنه نتواند کـه در ظلمش ستم‌کاری کند
روی‌هر خاکی که‌ازموزه‌ت‌جمالی‌کسب‌کرد — تـــا ابـــد با زمـزم و کوثر کله‌داری کند
موزه خاص تو را دستـــــار کـــــردم از شرف — موزه خاص ترا زیبـــد کـه دستـاری کند
نام میمـــــون تـو تـا بـر ساق او بنوشته‌اند — ساق‌عرش‌ازرشک‌آن‌دولت‌همی‌زاری‌کند

(انوری، ۱۳۷۲: ۶۲۳)

گاه نیز طبق الگوی شاعران مدیحه سرا ، عدم پذیرش تقاضایش را با شعر هجوی تلافی کرده است.

گفته بودی که کاه و جو بدهم — چون ندادی از آن شدم در تاب
بـــــر ستوران و اقـربـات مدام — کـــاه کهتاب باد و جو کشکاب

(همان: ۵۲۰)

با تامل در دیوان انوری به ویژه قطعات او، تعدد و تنوع تقاضاهای انوری جلب توجه می‌کند. تقاضاهای واقعی و یا تفننی که انوری، فارغ از هر آزرمی، با احساس کمترین نیاز بی‌درنگ در قالب شعر به ممدوح خود عرضه‌کرده است. نیازهایی چون سیم گرمابه، کاه،

عرق نسترن، پرداخت وظیفه، کفش، شراب و حتی عزل فردی از مقامش. اما به طورکلی، می‌توان تقاضاهای انوری را در دو دسته مادی و غیرمادی از یکدیگر تفکیک کرد.

### ۲- ۱- تقاضاهای مادی

بیشترین حجم قطعات تقاضایی انوری را درخواست های مادی تشکیل می‌دهد. انوری، در این تقاضاها، از راتبه و صله پرداخت‌نشده تا حقیرترین درخواست‌ها مثل هیزم برای دیگک نیم جوشیده‌اش را از ممدوحانش طلب می‌کند. اما به طورکلی، درخواست‌های مادی انوری در مقطعات را می‌توان در سه گروه خوردنی‌ها، پوشیدنی‌ها، اسباب و لوازم روزمره زندگی قرار داد. در این میان، درخواست شراب از گروه خوردنی‌ها بیشترین سهم را در کل تقاضاهای انوری به خود اختصاص می‌دهد.

### ۲- ۱- ۱- خوردنی ها:

انوری در۴۶ مورد از قطعه‌های تقاضایی خود، از ممدوح خود درخواست خوردنی کرده است. خوراک‌هایی چون گوشت، خربزه، سرکه، شکر، نی‌شکر، عرق نسترن و شراب که می‌توان آن‌ها را جزء اقلام مورد استفاده طبقه مرفه جامعه به‌شمار آورد. جدول (۱) نوع و تعداد تقاضاهایی از نوع خوراک را نشان می‌دهد. در بین اقلام خوراکی درخواستی انوری، شراب با ۳۵ مورد تقاضا بیشترین سهم را به خود اختصاص داده است. به‌طور معمول، در این قطعات انوری با بهره‌گیری از شیوه واقعه‌نگاری، ضمن توصیف محفل و بزم اش با حضور دوستان و معشوقان، از ممدوح خود شراب می‌طلبد.

خدایگانا مهمان بنده بودستند — تنی‌دودوش‌به‌سیکی‌ونقل‌ورودوشراب
به طبع خرم و خندان شراب نوشیدند — که بر خماهن گردون فروغ او سیماب
نه در مزاج کسی گرمیی بد از سیکی — نه در دماغ کسی غلبه کرد قوت خواب
شرابشان نرسیده است و بنده درمانده — خدایگانا تدبیر بنده کن به شراب

(انوری، ۱۳۷۲: ۵۳۱)

من و نگار من امروز هر دو رگ زده‌ایم — من از حرارت عشق و وی از حرارت تب
بزرگ بارخدایی کنی‌وبفرستی — ورا شراب عناب و مرا شراب عنب

(همان، ۵۲۱)

همچنین با استفاده از چاشنی لغز و چیستان در یکی از قطعه‌های تقاضایی، از ممدوح خود شراب و گوشت و مزه درخواست می‌کند. در این قطعه، او از ممدوح خود طمع تصحیف مقلوب لفظ پارس را دارد. مقلوب لفظ پارس، سراپ و مصحف آن شراب است. تصحیف قافیه مصراع آخر هم کوست که تصحیف آن گوشت می‌شود و در نهایت از ممدوح می‌خواهد که چیزی را که اگر آن را قلب کنی، باز خود او حاصل گردد، با شراب همراه کند. چیزی مانند نان، کبک و کزک که در زبان فارسی به آن مزه می‌گویند.

مقلوب لفظ پارس به تصحیف از کفت — دارم طمع که علت با من ز دست کوست
تصحیف قافیه که به مصراع آخر ست — گر ضم کنی بر آنچه مسماست هم نکوست
آن دو لطیف را سیمی هست هم لطیف — وآنچش کنی تو قلب بمقلوب او هم اوست
امروز اگر از این سه برون آریم بجود — فردا زشکر هر سه برون آرمت ز پوست

(همان، ۵۶۳)

در قطعه‌ای دیگر تقاضایش را با تهدید به هجا توام می‌کند و از ممدوح خود حمیدالدین نی‌شکری وعده داده شده را طلب می‌کند.

آفتاب سخا حمیدالدین — دور از مجلس تو مرگ فجا
نی‌شکر گفته‌ای و می‌نرسید — شاعرم هم به مدح و هم به هجا

(همان، ۵۱۵)

انوری در قطعه‌ای دیگر، با استفاده از زیبایی آرایه‌ی تناسب و با امید به تاثیر این زیبایی در تحریک روح سخاوت ممدوحش، نسیم، سوسن، بنفشه، لاله و نوبهار را به خدمت می‌گیرد تا به ممدوح خود یادآوری کند که زمانی به او عرق نسترنی را وعده داده است که هنوز از آن خبری نیست.

ایا به عالم عهد از تو نوبهار وفا — چرا چنین ز نسیم صبات بی‌خبرم
به صد زبانت چو سوسن بگفته‌بودم دی — که چون بنفشه ز سستی فروشده‌است سرم
گر اندکی عرق نسترن به دست آری — به من فرست و گرنه بگوی تا بخرم
زبان چو لاله به گرد دهان درافگندی — که گر نیارمت از سبزه دمن بترم

(همان، ۶۸۵)

**جدول ۱- فراوانی تقاضای خوردنی**

| ردیف | نوع تقاضا | فراوانی | شماره قطعه |
|---|---|---|---|
| ۱ | شراب | ۳۵ | ۷، ۲۰، ۲۱، ۳۳، ۲۴، ۴۲، ۴۹، ۷۳، ۹۶، ۱۱۰، ۱۱۶، ۱۵۷، ۲۰۷، ۲۱۱، ۲۲۶، ۲۲۷، ۲۲۹، ۲۴۴، ۲۵۰، ۲۵۲، ۳۱۴، ۳۱۵، ۳۷۷، ۳۸۸، ۴۱۰، ۴۱۳، ۴۱۴، ۴۲۵، ۴۲۷، ۴۳۰، ۴۳۲، ۴۶۸، ۲۸۶، ۴۰۳، ۲۸۷ |
| ۲ | گوشت | ۱ | ۹۶ |
| ۳ | خربزه | ۱ | ۷۲ |
| ۴ | عرق نسترن | ۱ | ۳۴۹ |
| ۵ | سکنجبین | ۱ | ۹۷ |
| ۶ | شکر | ۱ | ۲۷۷ |
| ۷ | نی شکر | ۱ | ۹ |
| ۸ | مزه | ۱ | ۹۶ |
| ۹ | یخ | ۱ | ۱۴۰ |
| ۱۰ | سرکه | ۱ | ۴۲۲ |
| ۱۱ | آبکامه | ۱ | ۴۲۲ |

**۲- ۱- ۲- پوشیدنی‌ها:**

لباس از جمله ملزوماتی است که انسان برای محافظت از گرما، سرما و همچنین زینت و تجمل استفاده می‌کند. اما دشواری تهیه منسوجات در گذشته، باعث ارزشمندی انواع پوشش‌ها بوده است. بر همین اساس، یکی از هدایای معمول دربار شاهان تحت‌عنوان خلعت، انواع جامه و پوشیدنی با جنس‌ها و بافت‌های متنوع است. انوری نیز در برخی از تقاضاهای خود از ممدوحانش انواع پوشیدنی‌ها را درخواست کرده‌است. جدول (۲) فراوانی انواع پوشش‌های مورد تقاضای انوری را نشان می‌دهد. موزه و کفش با سه مورد درخواست، بیشترین تقاضا را در این گروه به خود اختصاص می‌دهد.

فخر دین یک التماس است از توام — روزها شد تا همی پنهان کنم
خرده اکنون در میان خواهم نهاد — بر تو و بر خویشتن آسان کنم

کبشکی داری اگر بخشی به من　　خویشتن در پیش تو قربان‌کنم
(همان، ۶۹۳)

انوری همچنین در دو قطعه، از ممدوحان خود تقاضای بخشش قبا را دارد.

بدان که موسم آن است مثل و جنس مرا　　که روز چند برآرند رنگ بر بوزه
عجب مدار که اندیشه مندیی دارم　　به تازه کردن این کهنه‌های نادوزه
ز داه ریزه‌ام آکنده خانه‌ای است چو گور　　همه دو دست به هم برنهاده چون کوزه
اگر کرامت و دلسوزیی کنی چه عجب　　که باد عالمت از دوستان دلسوزه
(همان،۷۱۹)

**جدول ۲- فراوانی تقاضای پوشیدنی**

| ردیف | نوع تقاضا | شماره قطعه | فراوانی |
|---|---|---|---|
| ۱ | قبا | ۲۶۳،۴۲۰ | ۲ |
| ۲ | عتابی | ۲۹۸ | ۱ |
| ۳ | موزه و کفش | ۳۶۳، ۲۶۸ ،۲۷۳ | ۳ |
| ۴ | پیراهن کتان سنبلی | ۳۹۲ | ۱ |
| ۵ | مسحی و رانین | ۳۹۴ | ۱ |

### ۲- ۱- ۳- اسباب و لوازم زندگی

بخشی از لوازم مورد درخواست انوری در قطعات تقاضایی مربوط به اسباب و لوازمی می‌شود که در زندگی روزمره‌ی آن روزگار مورد نیاز بوده است جدول (۳). در این نوع قطعات تقاضایی، انوری از کوچکترین تا بزرگترین احتیاجات خود دست به قلم برده و فارغ از مناعت طبع، کدیه‌وار درخواست‌های حقیرانه‌اش را با ممدوحان خود در میان گذاشته‌است. تاریکی شب‌ها و نیاز به روشنایی، یکی از دشواری‌های دوران گذشته است، به‌خصوص برای شاعری که بسا قریحه و ذوق شاعری‌اش، به ناگاه در تاریکی شب به غلیان درمی‌آید و برای ثبت این تراوشات روحی، نیاز به روشنایی، کاغذ و دوات دارد. از جمله تقاضاهای خاص انوری، درخواست پنبه و روغن برای روشنایی، کاغذ و سیاهی برای نوشتن اشعارش است. نمونه‌های زیر، قطعه‌هایی است که بیان حال انوری و شرح نیاز او به اقلامی است که تهیه آن از عهده بزرگان و طبقه مرفه جامعه برمی‌آمده است.

پنبه و روغن:

ایـا خورشید و مـــه در پیش رایـت تیـره و تـاری
به روز و شب گهی خورشید و ما هم ثقبه روزن
پس این سردی و تاریکی که در من هست بازم خر
از ایـن سردی و تاریکی به انـدک پنبه وروغن
(همان، ۷۰۵)

شمع:

صعب و تاریک است دور از وصل تو شب‌های من
شمع‌ها بایـد که این تاریـک را روشن کند
پـــاره‌ای از اعتقاد خـویش نـزد مـــن فـــرست
تا شبم را روشن و این حجره را گلشن کند
ورنـه فـــراش ســـرای مکـرمت را نصب کـــن
تا دو دانگـی در وجوه یک منی روغن کند
(همان، ۶۲۱)

کاغذ:

ماجـرایی خـرده‌وار اندر میـان خواهـم نهـاد
باورم کن گرچه کس را از من این باور نشد
دسته‌ای ده کاغـــذم فرمـــوده‌ای آن روزهـا
در تقاضا گرچه ز آن پس نوک کلکم تر نشد
خواستـــم تا قطعه‌ای پـــردازم امـروز اندر آن
زین مطول‌تـر ولیکـــن زیـن مطول‌تـــر نشد
زآن‌که چون اندیشه‌کردم از بیاضش چاره نیست
حالی از بی‌کاغذی دستـم به نظمش در نشد
(همان، ۶۰)

همچنین، تنگی و عسرت معیشت به خاطر اختلال حال به دلیلی ناگفته، انوری را بر آن می‌دارد که با وجود صایم بودن و کوشش در صواب و دست کشیدن از خطا، در یکی از قطعه‌ها از ممدوح خود تقاضا کند که از طریق کرم، برای دیگک نیم جوشیده‌اش، دو چوب بفرستد. ممدوحی که به گفته‌ی خود شاعر از تجاسرهای او ملول است.

ای ز دست تجاسر خادم — شربـــهای ملال نـوشیـده
اختلالی که حال من دارد — نیست بر خاطر تو پوشیده
بدو ایام بیض و من صایم — و ز خطا در صواب کوشیده
نیم جوشیده دیگکی دارم — قلقلش گـــوش نا نیوشیده
از طریق کرم توانـــی کرد — بدو چـــوبش تمام جوشیده

(همان، ۷۱۸)

**جدول ۳- فراوانی تقاضای اسباب و لوازم زندگی**

| ردیف | نوع تقاضا | فراوانی | شماره قطعه |
|---|---|---|---|
| ۱ | کاغذ | ۳ | ۱۹۱، ۳۳۲، ۴۳۹ |
| ۲ | سیاهی | ۱ | ۳۰۱ |
| ۳ | کاه | ۲ | ۴۰۳،۱۸۸ |
| ۴ | پنبه و روغن | ۲ | ۲۴۲،۳۸۹ |
| ۵ | کیسه | ۱ | ۳۵۲ |
| ۶ | کارد | ۱ | ۳۵۲ |
| ۷ | هیزم | ۱ | ۴۱۸ |
| ۸ | جنیبت | ۱ | ۱۵۱ |
| ۹ | جو | ۲ | ۴۷، ۴۳۴ |
| ۱۰ | اسب | ۳ | ۵۶، ۱۵۱، ۴۸۶ |
| ۱۱ | زین | ۱ | ۵۶ |
| ۱۲ | فرش | ۱ | ۵۶ |
| ۱۳ | خیمه | ۱ | ۵۶ |

| | | | |
|---|---|---|---|
| ۱۴ | روشنایی و شمع | ۱ | ۲۱۷ |
| ۱۵ | عود | ۱ | ۲۷۷ |

**۲- ۱- ۴- راتبه، صله:**

در سنت شعرگذشته فارسی، شاعران مدیحه‌سرا به‌عنوان یکی از ارکان دربار شاهان، در ازای همنشینی با سلطان و انتساب به دربار از ممدوح خود مقرری و راتبه دریافت می‌کنند. علاوه برآن، به خاطر خلق قصاید در مناسبت‌ها و به تصویرکشیدن رخدادهای مهم دربارشاهی در زبان شعر، پاداشی اصطلاحا صله نیز به آنان تعلق می‌گیرد و یا در حواله و براتی آن را به شاعر وعده می‌دهند. اما گاه پرداخت مقرری، صله و وعده‌های مالی ممدوحان به تاخیر می‌افتد. انوری در تعدادی از قطعات تقاضایی خود، وظیفه و مقرری پرداخت‌نشده، صله، برات انعام، سکه‌های وعده‌داده شده در بزم‌های درباری را به ممدوحان خود یادآوری می‌کند. در ۱۲ مورد از این قطعات با نام تقاضا، لطف و احسان، انوری با این‌که به صراحت، مورد تقاضای خود را بیان نمی‌کند؛ اما در لفافه ستایش جود و سخاوت ممدوح و گله و شکایت از بی‌خبری او، بخشش و توجه مادی ممدوح را التماس می‌کند.

شعری به سان دیبه زربفت بافتم — و آن‌گه به سوی صدر مجیری شتافتم
عیب من این که نیستم از شعری سپهر — ورنه به فضل موی معانی شکافتم
گر پرسدم کسی که ز جودش چه یافتی — ای آفتاب جود بگویم چه یافتم؟

(همان، ۵۴۳ )

وی در یکی از قطعه‌های تقاضایی، با مخاطب قرار دادن ممدوح و بیانی شیرین و محاوره‌ای به شرح وضعیت خود می‌پردازد و ممدوح خود را آگاه می‌کند که هنوز انعام و احسان او را دریافت نکرده است.

ای خداوندی که بر درگاه جاهت بنده‌وار
چرخ و انجم سال‌ها اجری و راتب خورده‌اند
بنده را فخرالزمان اسحق و چندین کس جز او
تازه از انعام تو چیزی حکایت کرده‌اند

گر درستست این سخن معلوم کن تا آن برات

خود که آورده‌است و کی باری به من ناورده‌اند

(همان، ۶۱۳ )

جدول(۴) این گونه درخواست‌ها را نشان می دهد.

**جدول ۴- فراوانی تقاضای صله و راتبه**

| ردیف | نوع تقاضا | فراوانی | شماره قطعه |
|---|---|---|---|
| ۱ | وظیفه | ۱ | ۳۰۹ |
| ۲ | سیم گرمابه | ۱ | ۳۳۷ |
| ۳ | راتبه | ۲ | ۱۹۷، ۲۲۵ |
| ۴ | برات انعام | ۳ | ۲۰۳، ۲۴۶، ۳۲۷ |
| ۵ | صله و پاداش | ۱ | ۳۸ |
| ۶ | تقاضا | ۷ | ۸۱، ۲۸۹، ۳۳۸، ۴۲۹، ۴۵۹، ۴۶۹، ۴۵۷ |
| ۷ | لطف | ۳ | ۳۶، ۴۵۷، ۴۵۸ |
| ۸ | احسان | ۲ | ۶۸،۱۹۰ |

**۲- ۲- تقاضاهای غیرمادی:**

هرچند نیاز مادی، محرومیت و تنگدستی مهم‌ترین دلیل روی‌آوردن شاعران به دربار سلاطین بوده است تا با فراغت از فکر معاش، ضمن ستایش خواسته و یا ناخواسته شاهان و درباریان، جلوه‌های ذوق و اندیشه‌اش را با سرودن شعر و آفرینش مضامین نو آشکار سازد؛ اما فارغ از نیازهای مادی، طبع لطیف و انسانی شاعران به عشق، محبت و دوستی‌ها و گاه نیزکینه، خشم و غضب گرایش دارد. این امر در مورد انوری نیز صدق می‌کند. با همه تصوری که از روحیه مادی‌گرای انوری وجود دارد، تعدادی از تقاضاهای انوری جنبه غیرمادی دارند. چنان‌که در تعدادی از قطعه ها که با عنوان حضور دوست در جدول آمده است، طالب حضور دوستانش در کنار خود است.

جایـی است نشسته چاکر تو　　جایـــی که در و طـرب فـزاید

با مطربـــه‌ای چـو مـاه تابان　　چنگی تر و خوش همی‌سراید

اسباب نشاط جملـــه داریم　　جـز طلعت تـو کـه می‌بباید
درخواست همی‌کنیم هر دو　　تشریـف دهـــد سبـک بیـاید
( همان، ۶۳۵ )

در قطعه ۳۴۴ نیز از فردی، فرستادن نامه و باز کردن باب مکاتبه، محبت و دوستی را تقاضا می‌کند.

ز روزگار بـه یک نامـه‌ی تو خرسندم　　که در دعا همه آن خواهـم از خداوندم
شنیده‌ام که به خرسند کم گراید غم　　غمم چراست که از تو به نامه خرسندم
(همان، ۶۸۳)

کینه و دشمنی هم از جمله خصایص انسانی است. انوری در قطعه ۱۱عزل خواجه شهاب نامی را از ممدوح خود تقاضا می‌کند.

ای صدر نایبی به ولایت فرست زود　　معزول کن شهابک منحوس دزد را
زرهـای بی‌شمـار به افسوس می‌برد　　آخـر شمار او بکـن از بهـر مـزد را
(همان،۵۱۶)

در همان حال، با سرودن قطعاتی از ممدوحانی اجازه دخول به بارگاهشان را می‌خواهد که به دلایلی چون فراموشی، خشم و غضب آن‌ها، از محضرشان دور مانده است.

ای خاک درت سرمه شده چشم ولی را　　از بس که کف پای تو بر خاک درآید
بر درگه تو بند به پای است به خدمت　　دستوری او چیست رود یا که درآید
(همان، ۶۳۹ )

جدول (۵) تقاضاهای غیرمادی انوری را نشان می‌دهد.

**جدول۵- فراوانی تقاضاهای غیرمادی**

| ردیف | نوع تقاضا | فراوانی | شماره قطعه |
|---|---|---|---|
| ۱ | نامه | ۱ | ۳۴۴ |
| ۲ | حضور دوست | ۵ | ۲۴۵، ۲۴۸، ۴۱۳، ۴۳۰، ۱۸۹ |
| ۳ | اجازه دخول به بارگاه | ۴ | ۵، ۷۸، ۱۹۶، ۲۴۹ |
| ۴ | عزل | ۱ | ۱۱ |

### ۲- ۳- مادی‌گرایی انوری

تقاضاییه و گزافه‌های انوری در مدیحه‌پردازی در کنار اشعاری در ستایش قناعت، عزلت گزینی، نصیحت نفس و نیز پاره‌ای نظرات انوری در نکوهش شعر و شاعری، دستاویز ادبا برای توجه به خلق و خوی انوری است. مخاطبان شعر انوری، به‌ویژه معاصرین همواره با بیان وجود نوعی دوگانگی در شعر انوری، به افراط انوری در ستایشگری اعتراض و به آن انتقادکرده‌اند. «انوری همواره میان زهد و حرص، خردگرایی و خردستیزی و مفاخره به شعر و نفرت از شعر در نوسان است و تناقض مرکزی وجود او را این نکات تشکیل می‌دهد. این تناقض‌ها در شعر کمتر شاعری تا بدین حد خود را آشکارکرده‌اند.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۴: ۱۱۲ ). نیز (زرین کوب،۱۳۵۳ : ۱۴۸-۱۴۹) و (فروزانفر،۱۳۵۰ : ۳۳۶- ۳۳۸).

وجود این تناقض‌ها در شعر انوری، او را به فقدان پایگاه روحی استوار (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۲: ۱۱۴)، خطیب مزدور (زرین کوب، ۱۳۵۳: ۱۴۹) و باده‌خواری منهک با زبانی آزاردهنده و هجاگو (انوری،۱۳۷۲: ۱۱۸) متهم می‌کند. برخی از منتقدان انوری، با اعتقاد به این‌که انوری درتلاطم گردابی بین خوب و بد، کرانه‌ای نمی‌یافته است، گاه درکشف علت این پارادوکس‌ها، به گوشه‌نشینی و عزلت انوری در پایان عمر متوسل می‌شوند تا علت این تناقض گویی‌ها و دوگانگی روحی را حاصل دو دوره متفاوت زندگی انوری بدانند. «وقتی علا الدین غوری او را نزد خود خواند قطعه‌ای بدین مطلع گفت:

کلبه‌ای کاندرو به روز و به شب  جای آرام و خورد و خواب من است

به انزوا و عزلت خویش اشاره کرده، از رفتن استعفا خواست و همچنین در قطعه دیگر هم که گوید:

دی مـــرا عاشقکـــی گفت غـزل مـــی‌گویی
گفتم از مدح و هجا دست بیفشاندم هم
گفت چون گفتمش آن حالت گمراهی رفت
حالت رفتـــه دگـر باز نیـایـد زعـــدم

همین معنی را خواسته و ترک شعر و شاعری خویش را بیان کرده است.»( همان، ۳۲)

انوری با توجه به شرح حال و قراین بازمانده در اشعارش، فردی فاضل و دانشمند است. نگاه او به شعر نگاهی از سر خشنودی نیست. او به این شیوه که برای اندک صله‌ای، در برابر انسانی همانند خود، سر فروافکنده، دست گدایی را در پیش دارد، راضی نیست. او این

اعتراض خود را بارها با مذمت شعر و شاعری نشان می‌دهد.

تو اگر شعر نگویی چکنی ای خواجه حکیم
بی وسیلت نتوانی که بدرها پویی
من اگر شعر نگویم پی کاری گیرم
که خلاصی دهد از جاهلی و بدخویی
من همه شب ورق زرق فرو می شویم
تو همه روز رخ آز به خون می شویی
قیمت عمر من و عمر تو یکسان نبود
کانچه من جویم ازاین عمرتو آن کی جویی
باد رنگین بدل عمر که در خانه نهند
بوی آن می برم الحق تو همانا اویی
ضایع از عمرمن آنست که شعری گویم
حاصل از عمر تو آنست که شعری گویی
(همان، ۷۶۱)

و گاه خود را برای دوری از حرص، شعر و کدیه اندرز می‌دهد.

انوری شعر و حرص چیست — این یکی طفل و آن دگر دایه
پایه حرص کدیه و طمعند — تا نگردی بگرد آن پایه
تاج داری خروس وار از علم — چکنی همچو ماکیان خایه
(همان،۷۲۴)

با این همه، زمانی نیز نمی‌تواند از انعام و صله ممدوحان چشم طمع بردارد و از نامساعدی بختش در شاعری شکوه می‌کند.

شعر تر و خوب بنده می گوید — انعام نصیب غیر باشد
این رسم نو آمده است امسال — ان شاء الله که خیر باشد
(همان، ۶۰۵)

با این‌حال، باتوجه به نبود نشانه‌های تاریخی برای دریافت زمان و ضرورت‌های حقیقی انوری در سرایش انواع شعر، این استنباط که شعر انوری حاصل دو دوره زندگی و برآمده از دو روحیه و خصلت متفاوت حریص و گدامنش و یا قانع و با مناعت طبع است، استدلالی غیرمنطقی است. داده‌های اولیه این پژوهش و بسامد و انواع تقاضاهای مادی و غیرمادی انوری نشانه‌هایی را در خود دارد که چه بسا بتواند اندکی به شناخت انگیزه‌های انوری با توجه به گرایشات خلقی او به ویژه در سرودن قطعات تقاضایی کمک کند. بر پایه‌ی یافته‌های پژوهش، بیشترین قطعات تقاضایی انوری را تقاضاهای مادی با ۹۶ مورد در مقابل ۱۱مورد تقاضای غیرمادی تشکیل می‌دهند. بر این اساس می‌توان انوری را دارای روحیه‌ای مادی‌گرا دانست.جدول (۶) فراوانی انواع تقاضاهای مادی و غیرمادی در قطعه‌های انوری را نشان می‌دهد.

**جدول۶- مقایسه فراوانی انواع تقاضاهای مادی و غیرمادی**

| | درصد | فراوانی | نوع تقاضا | فراوانی | درصد | بیشترین تقاضا |
|---|---|---|---|---|---|---|
| تقاضای مادی | ۹۶ | ۸۹/۸ | خوراک | ۴۶ | ۴۲ | شراب ۳۵ |
| | | | پوشاک | ۸ | ۷/۴ | ۳۲/۷درصد |
| | | | اسباب‌و لوازم زندگی | ۲۲ | ۲۰/۵۰ | |
| | | | راتبه و صله | ۲۰ | ۱۸/۷ | |
| تقاضای‌غیرمادی | ۱۱ | ۱۰/۲ | نامه | ۱ | ۰/۹ | حضوردوست |
| | | | عزل | ۱ | ۰/۹ | ۵ |
| | | | حضور دوست | ۵ | ۴/۶ | ۴/۶ |
| | | | اجازه دخول به بارگاه | ۴ | ۳/۷ | |

با توجه به یافته‌های پژوهش، درمیان تقاضاهای مادی، تقاضای خوردنی با ۴۶ مورد تقاضا بیشترین تقاضا را به خود اختصاص می‌دهد و در این میان شراب با ۳۵ مورد سهم اصلی را در میان همه تقاضاهای مادی و غیرمادی دارد. این یافته‌ها می‌تواند مصداقی روشن بر این نکته باشد که مطابق شرح احوال انوری، او فردی خوش‌گذران و عشرت‌طلب بوده است. علاوه بر این تقاضاییه‌ها که به طور آشکار این خصلت روحی انوری را نشان می‌دهد، برخی از قطعه‌های تقاضایی غیرمادی که انوری با سرودن آن‌ها، حضور دوستی را طلب می‌کند نیز بر این عشرت‌طلبی صحه می‌گذارند. ضمن آن‌که انوری، درمیان خواسته‌های

متنوع خود، اقلامی چون عود، اسب، جنیبت، فرش را نیز از ممدوحان خود درخواست می‌کند که باتوجه به شرایط آن زمان جامعه، این خواسته‌ها در زمره‌ی اسباب رفاهی طبقه ثروتمند و مرفه اجتماع به شمار می‌آید.

در میان دیگر تقاضاهای مادی، در گروه پوشیدنی‌ها، کفش و موزه با ۳ مورد درخواست و قبا با ۲ مورد، بسامد بالاتری در بین دیگر پوشش‌ها دارد. این خواسته‌های انوری نیز از سویی به دشواری تهیه و ارزشمندی لباس اشاره می‌کند و از سوی دیگر می‌تواند به علاقمندی انوری برای داشتن ظاهری متناسب با محافل درباری و مجالس بزم بزرگان اشاره داشته باشد. درخواست نیازهای حقیرانه ای چون کاغذ، کاه، پنبه و روغن و جو درحالی است که انوری در ۲۰ قطعه تقاضایی به صورت مستقیم و غیرمستقیم از ممدوحان خود، دریافت صله و هدیه‌های نقدی را تقاضا می‌کند. صله‌ها و هدایای پرداخت‌نشده‌ای که می‌تواند یکی از عوامل ناگزیری و ناچاری شاعر برای توسل به تقاضاییه سرایی با بهره‌گیری از شگردهایی چون طنز و کنایه باشد تا ضمن درخواست دوچوب برای دیگک نیم جوشیده‌اش، نهایت تنگی معیشت خود را به او نشان دهد. در ۷ مورد از این گونه تقاضاهای مادی، شاعر با کنایه و ضمنی بدون هیچ اشاره‌ای به نوع خواسته‌اش، لطف و احسان ممدوح را طلب می‌کند تا با بهره‌بردن از جوشش بحر سخاوت ممدوح، نیازهای معیشتی خود را برطرف کند. با این همه، تمامی نیازهای انوری در قالب تقاضاهای مادی مطرح نمی شود. تعدادی هرچند اندک از تقاضاهای او، تقاضاهای غیرمادی است. در میان تقاضاهای غیرمادی تقاضای همراهی و حضور دوست و حضور در بارگاه بزرگان به ترتیب با ۵ و ۴ مورد درخواست، بیشترین تقاضای غیرمادی انوری است. بسامد بالای این نوع تقاضا نیز دلیلی دیگر بر توجه روحی انوری به خوش‌گذرانی می‌تواند باشد.

همچنین رهاورد این جستار نشان می‌دهد، تقاضای کالاهای حقیرانه‌ای چون جو، کاه که اغلب در قالب تکنیک‌هایی چون طنز و کنایه درخواست می‌شوند، صرفا تقاضای آن کالای خاص نیست، بلکه این گونه قطعات تقاضایی، پوششی برای نشان‌دادن عسرت و تنگی شاعر و در نتیجه مطالبه انعامی بیش از تقاضای موردنظر باشد.

دعـا گو اسبکـــی دارد که هر روز ز بهـــر کـاه تـا شب می خروشد
غـــزل می گویـم و در وی نگیرد دو بیتـی نیـز کمتـر می نیوشد
توقـع دارد از اصـــطبل مخـــدوم کـــه او را کـولـــواری کاه نوشـد
وگر که نیست در اصطبل مخـدوم در این همسایه شخصی می فروشد

(انوری، ۶۰۶: ۱۳۷۲)

## ۳- نتیجه‌گیری

انوری شاعر بزرگ قرن ششم را به مدیحه‌سرایی می‌شناسند؛ اما مدایح اغراق‌آمیز و درخواست‌های حقیرانه انوری در اشعار تقاضایی همراه با ستایش حکمت، خرد و قناعت قضاوت‌هایی را پیرامون شخصیت دوگانه و متناقض انوری به‌وجود آورده است. رهاورد این پژوهش با هدف تبیین انگیزه روحی انوری در سرودن قطعات تقاضایی نشان می‌دهد در مجموع ۴۹۳ قطعه موجود در دیوان انوری، ۱۰۰ قطعه تقاضایی وجود دارد. بر پایه یافته‌های این پژوهش، بیشترین قطعات تقاضایی انوری را تقاضاهای مادی با ۹۶ مورد (۸۹/۸ درصد) درمقابل ۱۱مورد (۱۰/۲درصد) تقاضای غیرمادی تشکیل می‌دهند. نتایج اولیه تحقیق حاضر، انوری را دارای روحیه‌ای مادی‌گرا معرفی می‌کند. همچنین درمیان تقاضاهای مادی، تقاضای خوردنی با ۴۶ مورد تقاضا بیشترین تقاضا را به خود اختصاص می‌دهد و در این میان، شراب با ۳۵ مورد (۳۲/۷ درصد) سهم اصلی را در میان همه تقاضاهای مادی و غیرمادی دارد.که می‌تواند دلیلی روشن بر عشرت‌طلبی و خوش‌گذرانی انوری باشد. ضمن آن‌که بیشترین تقاضاهای غیرمادی او، تقاضای همراهی و حضور دوست در بزم و حضور در بارگاه بزرگان به ترتیب با ۵ و ۴ مورد درخواست، بر خوش‌باشی و توجه روحی انوری به خوش‌گذرانی صحه می‌گذارند.

از سوی دیگر، تقاضای کالاهایی چون جو، کاه و هیزم در قالب تکنیک‌هایی چون طنز می‌تواند صرفا پوششی کنایه‌آمیز برای نشان دادن عسرت و تنگی معیشت شاعر به ممدوح و طلب انعامی بیشتر باشد. ضمن آن‌که انوری در میان خواسته‌های متنوع خود، اقلامی چون عود، اسب، جنیبت، فرش را نیز از ممدوحان خود درخواست می‌کند که باتوجه به شرایط آن زمان جامعه، این خواسته‌ها در زمره‌ی اسباب رفاهی طبقه ثروتمند و مرفه اجتماع و نشان دهنده روح مادی‌گرای اوست.

بر این اساس، به نظر می‌رسد تناقض در شعر انوری، مدیحه‌پردازی و درخواست‌های حقیرانه توام با ستایش قناعت و خویشتن‌داری، حاصل مقتضیات زمان و مکان است. چنان‌که در احوال انوری آمده است، انوری فردی عشرت‌طلب و خوش‌گذران بوده که ثروت پدری خود را در اندک زمانی به باد فنا می‌دهد. با تمام فضل و دانش انوری، گذران امور زندگی از راه علم برای شخصی با روحیه‌ی انوری دشوار بوده است و راه شاعری راهی آسانتر برای تامین نیازهای معیشتی. در ایام شاعری نیز با وجود دریافت صله و پاداش‌های بی‌شمار، آنچه به درخواست‌های حقیرانه او دامن زده، روحیه خوش‌گذران و توام با تساهل اوست.

## منابع

۱- انوری، اوحدالدین. (۱۳۷۲). **دیوان اشعار.** تصحیح محمدتقی مدرس‌رضوی. چاپ سوم. تهران: علمی و فرهنگی.

۲- انوشه، حسن. (۱۳۸۱). **فرهنگ‌نامه ادبی فارسی،** ج ۲. چاپ دوم. تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاداسلامی.

۳- جامی، عبدالرحمان. (۱۳۶۷). **بهارستان.** تصحیح اسماعیل حاکمی. تهران: اطلاعات.

۴- جوادی‌امام‌زاده، هادی و عبیدی‌نیا، محمدامیر. (۱۳۹۳). «عناصر شریعت دوگانه شاعرانه‌ی انوری». مجله شعرپژوهی دانشگاه شیراز. سال ششم. شماره‌ی سوم. پیاپی ۲۱.

۵- حسن‌زاده، شهریار. (۱۳۹۲). «دربار ادبی آل‌چوپان و حسام‌الدین خویی». نشریه بهارستان‌سخن. شماره۲۲. صفحه۵۲.

۶- خالقی‌راد، حسین. (۱۳۷۵). **قطعه و قطعه سرایی‌در شعر فارسی.** چاپ اول. تهران: علمی و فرهنگی.

۷- زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۵۳). **با کاروان حله.** چاپ سوم. تهران: جاویدان.

۸-_____. (۱۳۶۳). **شعر بی‌دروغ، شعر بی‌نقاب.** چاپ چهارم. تهران: جاویدان.

۹- شفیعی‌کدکنی، محمدرضا. (۱۳۷۴). **مفلس کیمیافروش.** چاپ دوم. تهران: سخن.

۱۰- فروزانفر، بدیع الزمان. (۱۳۵۰). **سخن و سخنوران.** چاپ دوم. تهران: خوارزمی.

۱۱-کرمی، محمدحسین، مرادی، محمد. (۱۳۸۹). «بررسی سیمای معشوق در انوری»، پژوهش‌نامه ادب غنایی. سال هشتم. شماره‌ی پانزدهم. ۱۳۸۹. صص ۹۹- ۱۱۸.

۱۲- وزین‌پور، نادر. (۱۳۷۴). **مدح، داغ ننگ بر سیمای ادب فارسی.** چاپ اول. تهران: معین.

۱۳- یوسفی، غلامحسین. (۱۳۷۳). **چشمه‌ی روشن، دیداری با شاعران.** تهران: علمی.

دو فصل‌نامه‌ی علمی-پژوهشی زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد فسا
س۹، ش۲ (پیاپی۱۹)، پاییز و زمستان ۱۳۹۷

# تحلیل بلاغی رباعی «جامی است که...» همراه با نقدی بر مقاله‌ی «کوزه‌گر عقل‌آفرین»

**دکتر هوشنگ مرادی**
استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، مرکز تهران، دانشگاه پیام نور، تهران، ایران
**دکتر محمدمهدی ترابیخواه جهرمی**
استادیار واحد لارستان، دانشگاه آزاد اسلامی، لار، ایران

## چکیده

برخی از دوست‌داران خیّام، رباعی معروف او را به گونه‌ای دیگر می‌خوانند. از منتقدان نیز کسانی به راه آنان رفته و درباره‌ی چگونگی و عوامل سبب‌ساز این دیگرخوانی و انگیزه‌ی خود از این کار سخن گفته‌اند. آنان مصراع اول: «جامی است که عقل آفرین میزندش» را: جامی است که عقل‌آفرین، می‌زندش. می‌خوانند. این نوشته با توجه به پیشینه‌ی تحقیق و رویکردهای چندگانهٔ خیّام‌شناسی، کوشش خواننده و منتقد در تطابق و همسوکردن اندیشه‌ی شعری با نگرش و باورهای خود را انگیزه‌ای قوی در دیگرخوانی این رباعی پنداشته و در بخش کلیات به آن پرداخته است. در بخش دیگر، مقاله‌ی «کوزه‌گر عقل‌آفرین» بررسی و نقد شده است. و در بخش آخر، با بررسی و تحلیل بلاغی رباعی، نشان داده شده است که زبانی که تخیّل شاعر در آن ریخته شده، به سبب ایجاز، خواننده را به اشتباه افکنده و مهم‌ترین عامل دیگرخوانی و برداشت‌های دور، همین زبان نارسای رباعی بوده است. بنابراین اگر هنگام خواندن رباعی، ضمیر اشاره و معرفه‌ساز «این»، حذفی مقدّر در نظر گرفته شود، دیگرخوانی و برخی برداشت‌ها، ناروا جلوه می‌کنند: (این) «جامی است که عقلْ آفرین میزندش،...»

**واژگان کلیدی:** خیام، رباعی،«جامی است که عقل آفرین می‌زندش»، «کوزه‌گر عقل‌آفرین»، تحلیل بلاغی

---

Email: hoshangmoshkan@gmail.com
mehdi.torabikhah@yahoo.com

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۷/۲/۱۲
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۷/۶/۱۵

## ۱- مقدمه

شِکوه از دهر در سنت ادب فارسی ویژه‌ی خیّام نیست (۱)، امّا گویا تنها این حکیم است که با استناد به برخی از سروده‌های منسوب به او، بیش از همه به دهریگری نام برآورده، یا در الحاد و دهرگرایی بدنام‌تر از دیگران شده است. یکی از سروده‌هایی که درآن نشانه‌ها یا بهانه‌هایی برای این اتهام یافته‌اند یا میتوان یافت، این رباعی معروف است:

«جامی‌است که‌عقل‌آفرین‌میزندش، صد بوسه ز مهر بر جبین میزندش؛
این کوزه‌گر دهر چنین جام لطیف می‌سازد و باز بر زمین میزندش!»

(ترانه‌های خیّام، هدایت: ش۴۳ نیز خیّام‌شناسی، فولادوند: ش۹۵)

در این نوشته بیشتر به ساختار زبانی و شیوه‌ی بیانی این رباعی نگریسته شده است، امّا از آن‌جا که در کنار دیگر عوامل، رفع اندیشه‌ی دهری از این رباعی، انگیزه‌ای استوار برای کسانی که آن را دیگرگونه خوانده یا می‌خوانند، پنداشته شده، در کلیات تحقیق به این موضوع هم توجه شده است.

با اینکه برخی از بزرگان اهل فن(۲)، جایگاه مکث در مصراع اول این رباعی را مشخص کرده‌اند و با گذاشتن نشانه‌ی مکث بعد از واژه‌ی «عقل»، به اصطلاح زبانشناسی، ابهام ساختاری نوشتاری جمله را از میان برداشته‌اند، (صفوی، ۱۳۹۲: ۲۲۲) امّا باز کسانی، شاید به همان انگیزه‌ی قدرتمند پیش‌گفته، با استفاده از ویژگی ترکیبی زبان، از واژه‌های «عقل» و «آفرین» ترکیب «عقل‌آفرین» می‌سازند، سپس فعل «زدن» را به هر شکل ممکن، در معنای ساختن بکار می‌برند تا بتوانند مصراع را اینگونه بخوانند: جامیست که عقل‌آفرین، می‌زندش. جام را همان انسان می‌انگارند و به‌درستی جز خداوند عقل‌آفرین، کسی یا چیزی را شایسته‌ی ساختن چنین موجودی نمی‌دانند. و آنگاه که بوی الحاد را از این شعری که در سینه دارند، برچیدند، گه‌گاه موحّدانه با آن به دریغاگویی می‌پردازند؛ اینانِ خیّامخوانانِ علاقه‌مند و صاحب‌اختیارند (۳) ولی در بخشی از این نوشته، مقاله‌ای که اتفاقاً با نگرش آنان همسو بود ولی از صاحبان آن در شیوه‌ی کار «توقع نه چنین» بود، به آهستگی مورد بررسی قرار گرفته و به نرمی نقد شده است. در بخش پایانی این نوشته، پس از بررسی رباعی در دو محور افقی و عمودی، شیوه‌ی بیان رباعی و نارسایی آن در ابلاغ پیام، مهم‌ترین عاملی تشخیص داده شده که میدان را برای دیگرخوانی و برداشتهای دورتر فراهم کرده است.

### ۱- ۱- پیشینه و کلیات

با نگاهی فراگیر به رویکردهای چندگانه‌ی خیام‌شناسی در سده‌ی چهاردهم خورشیدی (۴)، می‌توان دریافت که از میان انبوه تناقضات پیشِ رویِ خیام‌پژوهان ایرانی، چشم‌گیرترین و شاید دست و پاگیرترینِ این تناقض‌ها، ناهم‌خوانی‌های دینی و اعتقادیِ اندیشه‌های بازتافته

در رباعیاتی است که ناچار می‌بایست آنها را به حکیمی بازمی‌خواندند که از نزدیک به یک قرن پس از وفاتش، سایه‌ی سنگینِ پاره‌ای انتقادات، از جمله طعنه‌های نیش‌دار، کوبنده و شاید از سرِ «تعصبات مذهبی» (شمیسا ۱۳۸۷: ۷۸ پاورقی) صوفی معروف قرن هفتم، شیخ نجم‌الدین رازی را تا امروز به دنبال کارنامه‌ی هستی‌شناسی و « رازِ دهر جوئی‌های» خود کشانده است.

در رویارویی با چنین کارنامه‌ای، بسته به نوع نگاه و نگَرش خیام‌پژوهان، گروهی که بیشتر به یک سویِ این تناقضات نظر داشته و مانند صادق هدایت، انتقاد صاحب مرصادالعباد را بر پاره‌ای از رباعیات روا دانسته‌اند، خیام را فیلسوفی مادی و طبیعی انگاشته‌اند. (ترانه‌های خیام، هدایت: ص ۱۲-۱۳) گروهی از جمله کیوان قزوینی با گرایش‌های عرفانی و با تأویل رباعیاتی «به دلخواه خود»، «به تبرئه‌ی» (صفایی،۱۳۹۱: ۱۰۴) فیلسوف/ شاعر/ صوفی سرگردانی پرداخته‌اند که به تعبیر شمس تبریزی با سخنان درهم و بی‌اندازه و تاریکش، بر فلک و روزگار و بخت و حضرت حق تهمت‌ها نهاده بود. (نقل از موحد،۱۳۹۳: ۲۱۳)

محمدرضا شفیعی کدکنی که با دیدی فراتر به تناقض‌های وجودی هنرمندان بزرگ نگریسته است، تناقض را لازمه‌ی خلاقیت هنری می‌داند و به‌ویژه بر ظهور تناقضات «الاهیاتی» در شعر شاعرانی چون خیّام، حافظ و مولوی تأکید می‌کند. (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۰۱: ۵۵۳ و ۵۵۰ نیز همو، ۱۳۹۰۲: ۲۱۷ و ۲۱۳) او همچنین، نظر داشتن خیّام و حافظ به هر دو سوی تناقضات وجودی انسان را یکی از دلایل حضور همیشگی آنها در «ما» می‌داند؛ بدین معنی که گاه مبتهج از نظام آفرینشند و آن را نظام احسن می‌بینند و گاه نیز معترضِ بر این نظامند. (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۶: ۴۳۴ و ۴۳۵ پاورقی) در روی‌کرد پُرهمراه و پُرهوادارِ فروغی و غنی، نیز گویا همّت در حفظ هر دو سوی این تناقضات و طرح « نقشی ساده» از خیّام بوده است؛ از اینروست شاید، که به سادگی می‌گویند: « حرف ما این است که سخن خیّام نوع دیگری است و آن هم به جای خویش نیکوست...» (رباعیات خیام، فروغی و غنی، ۱۳۷۳: ۹۳)

امّا این رهیافت شاید نتواند همگان را خرسند کند زیرا کسی که خیّام را یک حکیم الهی و یک حجۀالحق عصر می‌نگرد و نومیدی و بدبینی الحاد آمیز او را در رباعیات می‌بیند، دوست دارد این رباعیات از او نباشد. (زرین‌کوب، ۱۳۸۴: ۱۴۱) که در این صورت، ممکن است به راه خیّام‌پندارانی چون صدیقی نخجوانی، محیط طباطبایی و محمدتقی جعفری برود و خیّام شاعر را از خیّامیِ حکیم جدا بپندارد. امّا درنگِ این مقاله درباره‌ی ناخرسندانِ دیگری است که گمان می‌رود خیّام را به گونه‌ی خیّام‌پنداران می‌نگرند ولی رفتارشان از گونه‌ای دیگر است.

هرچند این گروه در رویکردهای خیّام‌شناسی نامی ویژه برنیاورده‌اند و اگرچه نمی‌توان رویکرد «رباعی‌پنداری» یا «خیّام سرایی» یا ... را به آنان بازخوانْد، امّا در مقایسه با خیّام‌پنداران می‌توان گفت که اینان دیگرخوانانی هستند که در رویارویی با رباعیات که

خیّام از خلالِ مجموعه‌ی آنها تناقض وجودی انسان را شکل بخشیده، (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۰۱: ۵۵۲) به جای این که خیّام دیگری آرزو کنند، «دوست دارند» که این رباعیات به گونه‌ای دیگر باشد و اگر عواملی چون «وجود نام چند خیّام در برخی منابع تاریخی» آنان را در تاختن در میدان خیّام‌پنداری دلیر کرده است، «امکان تأویل و برداشت‌های گوناگون از رباعی‌های موجود» (حسام‌پور، ۱۳۸۸: ۱۹۹) و عوامل دیگری از جمله ویژگی ترکیبی زبان فارسی نیز، می‌تواند دستاویزی برای توجیه دیگرخوانی‌های اینان باشد.

در مقایسه‌ی این گروه با رویکرد صادق هدایت هم می‌توان گفت: آنان که به نظر می‌رسد از آن‌سوی بام افتادند شاید با کوته نظری یا قضاوت عجولانه (دشتی، ۱۳۸۹: ۳۵۹) و با رنگی که از اندیشه‌ی شخصیت «یک بُعدی» خود به خیّام دادند، (فولادوند، ۱۳۷۸: ۳۲ و ۴۵) بی آن‌که «به حقیقت مطلب» کار داشته باشند، نتوانستند از صانعی که خیّام به او باور داشته، تصوّری جز آن «کوزه‌گر دیوانه و خون‌خوارِ» پرده‌ی نقاشیِ «آقای درویش»، تصوّر دیگری داشته باشند (ترانه‌های خیام، هدایت: ۳۳ و ۸۳) و اینان که گویی به این‌سوی بام روی کرده‌اند، بی آن‌که به واقعیتِ سخن کار داشته باشند، چه در اندیشه‌ی روسفید کردنِ حکیمی الهی باشند، چه نباشند، می‌خواهند ساختار زبانِ زبان‌بسته را در این رباعی، با باورهای الهی و بی‌شک صحیح خود هماهنگ کنند. امّا اگر ساختار منسجم این رباعی کوشش آنها را در این هماهنگی ناکام گذاشت، شاید به سختی بتوانند سراینده‌ی این رباعی را بر همان کیش و آیینی بخوانند که خود بر آن باور دارند.

راست این است و پنهان نشاید کرد که در فرایند گردآوری مطالب این نوشته، در رویارویی با هم‌همه‌ی رهیافت‌های گونه‌گون خیّام‌پژوهی و خیّام‌شناسی، و درنگ در کشمکش افراد در تطابق هر بخش از پرسش‌های حیرت‌آلود او با اندیشه‌های گروهی خاص، (حسن‌لی، ۱۳۸۴: ۷۲) گه‌گاه این سخن با یاد می‌آمد که: « گویا موز هنگامی که تازه از درخت چیده شده باشد مزه‌ی بهتری دارد: اثر ذوقی نیز باید فی‌المجلس مصرف شود.» (سارتر، ۱۳۸۸: ۱۵۴) پر آشکار است که مجلسِ تأثیر سخن خیّام، زمان و مکان و حتی زبان را در نوردیده است؛ آن‌چه به‌نظر می‌رسد شایسته‌ی درنگ باشد مجلسِ «دریافتِ» خیّام و «عمیق‌ترین پرسش‌های انسانیِ» (دینانی، ۱۳۹۳: ۱۵۴) بازتافته در سخن اوست؛ مجلسی به درازنای «دریغا گویی‌های» اندیشناک بشری در پهنای معارف عمیق وحیانی بالأخص اسلامی، که دریافت آن به همان اندازه که به شناخت عمیق فرهنگ دینی وابسته است، بیشتر از آن شاید به پختگی اندیشه‌های دینی، عقلانی و انسانیْ در پیچ و خمِ تجربه‌های ریز و درشتِ یک عمر طولانی نیازمند است. و از این‌روست شاید، که از شَراب چنین مجلسی که خیّام بر صدر آن تکیه زده، قطره‌ای نه در جام شکسته و بی‌سامان «هدایت‌ها»

جای‌گرفته و نه در کام خشکیده و فروبسته از تعصبِ «نجم رازی‌ها» فرو چکیده است.

با همین نگاه است که این نگارنده با احتیاط کمتری می‌پندارد که ممکن است اعتراض توحیدیان پخته و سوخته، به برخی از سخنان خیّام، نسبت به صدای اعتراض موحّدان جوانتر که به گونه‌های مختلف از جمله دگرخوانیِ رباعی مورد بحث، نمود یافته‌است آهنگ ملایم‌تری داشته باشد. نیز اقرار می‌کند که در این نوشته، آن‌جا که قلم اندکی به تلخی گراییده، تنها به همدرسانِ جوانی نظیر خود نظر داشته و فرهیختگانِ صاحب‌ذوق و علاقه‌مند را که گه‌گاه رباعی‌های دل‌انگیز خیّام را زمزمه میکنند و ممکن است این رباعی را به گونه‌ای دیگر بخوانند جز به دیده احترام ننگریسته است. امّا در پیوند با نویسندگان مقاله‌ی مورد نقدِ این نوشته، دریغ این است که: اگر جوانیِ اندیشه‌ی دینی، آنان را به دگرخوانیِ این رباعی واداشته، چرا تخصص در رشته دانشگاهی خود، آنان را از نوشتن چنین مقاله‌ای باز نداشته است؟

## ۲- بحث و بررسی

### ۲- ۱- خلاصه‌ی مقاله «خواندن یک رباعی خیام به شیوه‌ای متفاوت «کوزه‌گر عقل‌آفرین»:

در این مقاله سعی بر آن بوده است که از رباعی «جامی است که ...» «خوانش جدیدی ارائه شود که به اندیشه‌ی شاعر نزدیکتر باشد.» با چنین هدفی ابتدا بخشی به «علل پیدایش خوانش‌های متفاوت در شعر خیّام» اختصاص یافته و پس از آن در بخش «کوزه‌گر عقل‌آفرین» ادعا این است که رباعی نامبرده «از نظر علم دستور و بسامد واژگانی آن در کل رباعیات» و نیز «با توجه به دوره‌ی تاریخی که شاعر در آن می‌زیسته و سبک ادبی حاکم بر آن» بررسی شده و گرچه «خوانش معمول» رد نشده ولی نویسندگان آن برای «موجه» دانستن «خوانش مورد نظر خود»، «موارد قابل تأملی» را در خوانش معمول آن دیده و در توجیه نظر خود از آن «استفاده» کرده‌اند. سپس در بخش «خدا باوری» مطالبی را با همین موضوع درباره‌ی «اندیشه‌ی فلسفی» خیّام بیان کرده و در بخش دیگری که «تمایل به طنز پردازی منتقدانه» نام گرفته، خوانش جدید را از این منظر نیز موجه‌تر دانسته و «شناختِ طنز» مفروض در رباعیات خیام را «به منزله‌ی کلیدی در جهت خوانش صحیح و نزدیک به مقصود شاعر» دانسته‌اند.

با نگاهی گذرا به مقاله‌ی مورد بحث و با اندک توجّهی به توجیهات، به روشنی می‌توان دریافت که همه‌ی کوشش‌ها برای بیرون راندنِ نقش سازندگی یا آفرینندگیِ دهرْ از معنای حاصل از رباعی بوده است و آنجا که ساختار رباعی به دستکاری‌ها تن‌درنداده، گویی به اجبار، در «یعنی‌ها» به «همان‌گویی» روی آورده شده است تا آفریننده و بازشکننده‌ی جام در این

رباعی، چیزی جز «خودِ پروردگار» (ر. ک. ص۱۸۰) نبوده باشد: «همان کوزه‌گر دهری که جام را ساخته است و صد بوسه بر جبین او زده است یعنی همان عقل‌آفرین. یا بهتر بگوییم این کوزه‌گر دهر تأکیدی است برای عقل‌آفرین سازنده‌ی جام و بوسه‌زننده از مهر بر او. «چنین جام لطیف» یعنی همان جام لطیفی که عقل‌آفرین، آفریده و صد بوسه از روی مهر بر او زده است.» (ص ۱۷۹) و در جای دیگری آمده است: «یعنی پروردگار عقل‌آفرینی که جام را می‌سازد وقتی از مهر بوسه بر وی می‌زند باز هم آن را می‌شکند و از بین می‌برد.» (ص۱۸۰) از نگاه طنزجویی نیز چنین برداشتی از رباعی شده است: «یعنی می‌توان از رباعی مورد بحث این‌گونه برداشت کرد که شاعر می‌خواسته بگوید از عقل‌آفرین که جام را چنین لطیف ساخته انتظار کار غیر عاقلانه‌ای چون شکستن جام نمی‌رود.» (ص۱۸۴)

**۲- ۲- «علل پیدایش خوانش‌های متفاوت در شعر خیام»:**

در این بخش ابتدا کوچک بودن قالب رباعی برای پذیرش و حمل حجم وسیعی از مفاهیم که باعث می‌شود «زبان به سمت چند معنایی، ابهام و رازآلودی» سوق داده شود و نیز وجود «آرایه‌های ادبیِ کمتر» در رباعی، از «دلایل ایجاد خوانش‌های متفاوت و تحلیل‌های مختلف از رباعیاتِ خیّام» یاد شده است. سپس «محدودیت خاص بیان اندیشه» در زمان خیّام و موارد «مربوط به رسم‌الخط» از جمله: «فصل و وصل حروف، عدم رعایت اعراب‌گذاری و نقطه‌گذاری در متون قدیم» چونان عواملی جهت «ایجاد بستر مناسب برای چند خوانشی بودن یک شعر» به دلایل بالا افزوده شده است. (ص۱۷۲- ۱۷۳)

شاید در سراسر مقاله‌ی مورد بحث، جایی نتوان یافت که آشکارا، نقش یکی از عوامل بالا در دیگرخوانیِ این رباعی نشان داده شده باشد. پر آشکار است که عواملی چون «فصل و وصل حروف و عدم رعایت اعراب‌گذاری و نقطه‌گذاری» هیچ‌یک نمی‌تواند در دگرخوانیِ مصراع اول رباعی تأثیرگذار بوده باشد. دیگرگونه بودن «رسم‌الخط در متون قدیم» نیز در این دگرخوانی، می‌تواند بی‌تأثیر باشد؛ زیرا این مقاله به نسخه‌های چاپی و تصحیح شده‌ای استناد کرده، که در آنها رسم‌الخط واژه‌هایی شبیه عقل‌آفرین در ریخت ترکیبی و غیر آن یکسان آمده است، تا آن‌جا که حتی برخی فُضلا را که در پیِ یافتن «معادل‌های دقیقی» برای واژه‌ی مورد نظر خود، مثل ترکیب «سخن‌آفرین» در مصراع دوم بیتِ «به نام خداوند جان‌آفرین/ حکیم سخن در زبان آفرین» بوده‌اند به اشتباه افکنده و به جای آن، «زبان‌آفرین!» را برگزیده و در یک صفحه دو بار تکرار کرده‌اند. (ص ۱۷۴)

شگفت‌انگیز است که در آغازِ مقاله‌ای عوامل مختلفی دست به دست هم داده باشند تا شعر خیّام، چندمعنایی و مبهم و رازآلود و چندخوانشی شناسانده شود و در پایان همان مقاله، «برهنگی و عریانیِ کلام خیّام» از عواملی باشد که باعث شده باشد «منتقدان و

پژوهش‌گرانِ» شعرِ او «کمتر اجازه‌ی خوانش‌های جدید و برخلاف سنت معمول را به خود» داده باشند. (ص ۱۸۴)؛ انصاف را که حق به‌دستِ همانان بوده است؛ زیرا می‌دانسته‌اند که «در شعر خیّام تصویر رمزی» وجود ندارد (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱۲: ۵۸۲) و «هیچ راز و معنایی را کتمان نمی‌کند.» (پورنامداریان، ۱۳۸۸: ۸۵) امّا باید کم یافت شوند آنان که به هر دلیلی به خود اجازه می‌دهند نشانه‌ی سکون یا مکثِ کوتاه «٠» امّا بسیار سنگینی را که یکی از همان منتقدان، با کوله‌باری از دانش و تجربه، همراه با درایت و احتیاط، بر روی واژه‌ی «عقل» نهاده است، به آسانی جابه‌جا کنند: «جامی‌ست که عقلْ آفرین می‌زندش» (ر. ک. شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱۱: ۴۰۱؛ مقاله‌ی تکامل موتیف «کوزه‌گر» در شعر خیّام)

**۲- ۳- «کوزه‌گر عقل‌آفرین»:**

در آغاز این بخش، جمله‌هایی کلّی درباره‌ی «سبک ادبی حاکم» بر دوره‌ی خیّام، بدون ذکر شماره‌ی صفحه نقل شده است که مطابقت برخی از آنان با این رباعی، عجیب به‌نظر می‌رسد: «آفرینش کلمات جدید که قبلاً مستعمل نبوده‌اند.»؛ که شاید نظر به آفرینشِ! ترکیب خودساخته‌ی(۵) «عقل‌آفرین» بوده است و گرنه از صفحه‌ی احتمالیِ کتابی که بدون ذکر صفحه به آن استناد شده؛ چنین برداشتی نمی‌توان کرد. (ر.ک. غلامرضایی،۱۳۹۱: ۳۲ ) اشاره به «وجود اشکالات عروضی بسیار در شعر این دوره» نیز شاید برای توجیه اندک اشکال عروضی‌ای که با این‌گونه خواندن رباعی پدید می‌آید، بوده باشد. امّا آنچه شگفت‌تر از همه بنظر می‌رسد، دیگرخوانیِ معنادارِ یک عبارت از منبع مورد استناد است که برای سازگاری با «ش» مفعولی در «می‌زندش» که زاید هم نیست به جای فاعلی، «مفعولی» خوانده و نقل شده است: «آوردن ضمیر «ش» مفعولی یا به تعبیر دستور نویسان «ش» زاید در جمله پس از فعل» (ص۱۷۳)؛ برای مقایسه (ر. ک. همان: ص ۲۹ )

در ادامه‌ی این بخش، زیر عنوان «بررسی رباعی از دیدگاه واژگانی و دستوری» ، ابتدا «عقل‌آفرین» به این دلیل که «معادل» واژه‌هایی مانند جان‌آفرین است و می‌تواند صفتی برای خداوند به شمار آید، برگزیده شده (ص ۱۷۴) و کاربرد آن «با توجه به حدیث نبوی «اول ما خلق الله العقل» کاملاً قابل توجیه» (ص۱۷۵) دانسته شده است. سپس به این دلیل که «فعل شبه مرکبِ آفرین زدن و مترادف[ات] آن، نظیرِ مرحبا زدن، احسنت زدن و ... در هیچ منبع قبل و بعد از خیّام پیدا نشد[ه...] نتیجه اینِ شد[ه] که آفرین زدن به معنای آفرین گفتن بکار گرفته نشده است.» (ص۱۷۶) همچنین «خودِ فعل زدن [...] چه در حالت بسیط و چه در حالت مرکب و یا حالتهای دیگر[؟]، در هیچ اثر مکتوبی همراه با فعلِ[!؟] «آفرین» یا مترادفات آن [...] به معنای گفتن یا تقدیم کردن بکار نرفته است. امّا از فعل «زدن» در معنای ساختن در افعال شبه مرکبی نظیر «خشت

زدن»، «تونل زدن»، «سقف زدن» و ... استفاده شده است.» (ص۱۷۷) نیز در همین صفحه، اشاره شده که فعل «زدن» در لغتنامه‌ی دهخدا به معنای گفتن نیامده است.

**۲- ۴- آفرین زدن:**

با نگاهی کلّی و با توجه به بی‌سر و سامانی رباعیات خیّام و فعل مرکب، می‌توان گفت وجه مشترک خیّام‌شناسان با دستوریان و زبان‌شناسانی که در این زمینه به پژوهش پرداخته‌اند این است که همان گونه که هر خیّام‌پژوه (یا بیشتر آنها) نگرش و شیوه‌ی خود را راهکار بهتری برای شناخت رباعیات خیّام می‌دانند، این گروه نیز در زمینه‌ی شناخت و تشخیص فعل مرکب از بسیط در زبان فارسی، هنوز نظریّه‌ی جامعی ارائه نکرده و هریک روشی را برای شناخت بهتر این‌گونه افعال پیشنهاد داده‌اند. به هر روی «ترکیب یک خصلت زبانی است که از دو کلمه‌ای که دارای معنی جداگانه هستند، معنی جدیدی می‌سازد.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۳: ۲۸) و فعل مرکب «به فعلی گفته می‌شود که از پیوند یک فعل «همکرد» مانند: کردن، کشیدن، دادن، زدن، خوردن، بستن و... با یک اسم یا صفت یا قید یا جز آن که «فعلیار» نامیده می‌شود، پدید می‌آید که ماحصل ترکیب یک فقره‌ی واژگانی متفاوت با اجزاء ترکیب است که مفهوم تازه‌ای را در زبان به‌وجود می‌آورد. [...] » (خانلری۱۳۶۶، ج ۲: ۱۲۷؛ نقل از خوئینی، ۱۳۸۹: ۴۶) نیز همانگونه که شاعریِ خیّام را که گویا اشعار خود را مدوّن نکرده و یا در زمان خود «ابداً» به شاعری شهرت نداشته است (شمیسا، ۱۳۸۷: ۴۹ پاورقی.) نمی‌شود انکار کرد، وجود فعل «آفرین زدن» مرکب یا بسیط را نیز نمی‌توان نادیده گرفت؛ گو این‌که فقط یکبار، آن هم در این رباعی خیّام آمده و در لغتنامه‌ی دهخدا نیز ضبط نشده باشد و اهل زبان، همکردهای «گفتن»، «خواندن»، «کردن» و ... را با فعلیارِ «آفرین» مناسبتر یافته و به کار برده باشند. البته این سخن گرچه تحقیقی نیست امّا قابل طرح است که همراهی و سازگاریِ «زدن» با «آفرین» که «نوایی است در موسیقی قدیم» (معین، ۱۳۷۷: ذیل آفرین) چندان بیراه نمی‌تواند باشد؛ زیرا واژه‌های «راست»، «پرده»، «نغمه»، «راه» و ... از همین خانواده با «زدن» در زبان به‌کار رفته‌اند. از جمله «راست زدن» در این رباعی:

«در دایره‌ای که آمد و رفتن ماست — او را نه بدایت نه نهایت پیداست
کس می‌نزند دمی در این معنی راست — کاین آمدن از کجا و رفتن به کجاست»

(رباعیات خیّام، تصحیح فروغی: شماره ۳۴)

نیز با توجه به تعریف فعل مرکب و این‌که در برخی از فعل‌های مرکب مانند «فریاد کشیدن»، «آتش زدن» و ... که «معنای فعل میان دو جزء فعل (فعلیار و همکرد) تقسیم

می‌شود؛ یعنی از ترکیب این دو، معنای سومی تولید می‌شود که با معنای تک‌تک اجزای فعل متفاوت است، (خوئینی، ۱۳۸۹: ۵۲) باید گفت که قائل شدن معنای «ساختن» برای همکرد «زدن» به تنهایی، در فعل‌های «خشت زدن، تونل زدن، سقف زدن»، پذیرفتنی نیست؛ زیرا در این فعل‌ها، تنها «زدن» نیست که معنای «ساختن» می‌دهد، بلکه «ساختن» مفهوم تازه‌ای است که از هر دو جزءِ این ترکیب‌ها برآمده است. درباره‌ی آمدن یا نیامدن فعل‌هایی چون «مرحبا زدن و احسنت زدن» در متون قدیم، همچنین برآمدن یا برنیامدن مفهومِ «گفتن» از افعال مرکبی که از همکرد «زدن» پدید آمده‌اند، ابیات زیر که فعل‌های «گپ زدن، مرحبا زدن، و بخ-بخ زدن» را در خود دارند، کافی به‌نظر می‌رسند:

«هرکجا زلف ایازی دید خواهی در جهان  عشق بر محمود بینی گپ زدن بر عنصری.»
(سنایی، نقل از فرهنگ فارسی: ذیل گپ زدن)

«طریق عشق می‌پویی، خرد را الوداعی گو  بساط قرب می‌جویی بلا را مرحبایی زن.»
(سلمان ساوجی، نقل از همان: ذیل مرحبا زدن)

«محمد بن عمر مهتری که خاطر من  مرا بمدحت وی مرحبا زد و بخ‌بخ»
(سوزنی، نقل از، لغت‌نامه: ذیل زدن)

در صفحات ۱۷۵ و ۱۷۶ مقاله‌ی مورد بررسی، در توجیه مصراع دوم رباعی، به طور پراکنده، از نفی کارکرد «فاعلی» عقل و رفتار انسان‌گونه‌ی آن، شبیه بوسه زدن، در رباعیات خیّام سخن رفته و در صفحه‌ی ۱۷۸، به طور کلّی استدلال شده است که «عقل همیشه در حوزه‌ی اعمال غیر عاطفی و عقلانی و به صورت تک بعدی کارکرد داشته است[...] پس این‌که در این رباعی آن را فاعل مصراع دوم در نظر بگیریم چندان مناسب نیست.» و همان‌جا در بیانِ هیچ‌کاره بودن عقل در متون ادبی و عرفانی، بیتی از حافظ به نمایندگی از همه‌ی آنها آورده شده است: «ما را ز منع عقل مترسان و می بیار[/] کآن شحنه در ولایت ما هیچ‌کاره نیست (حافظ)».

درباره‌ی این بیت حافظ و کاره بودن یا هیچ‌کاره بودن عقل در آن، جای دیگر بفراخی سخن رفته است (۶). امّا برخلاف نظرات قاطعانه‌ی مقاله‌ی مورد بررسی، عقل در متون ادبی، به گواهیِ ابیات زیر، هم نقش فاعلی گرفته، هم رفتار انسان‌گونه به او اسناد داده شده، هم مهر ورزیده و هم بر جایگاه‌هایی پایین‌تر از «جبینِ جام» بوسه زده است:

«عقل با نقشِ نگاران پریروی چگل  نسخه از صورت گرمابه چرا برگیرد»
(سیف اسفرنگ، نقل از، لغت‌نامه، ذیل عقل)

«مردم از زیرکان دژم نشود  مهر کز عقل بود کم نشود»
(سنایی، نقل از شمیسا، ۱۳۷۸: ۲۴۵)

«نه کرسی فلک نهد اندیشه زیر پای  تا بوسه بر رکاب قزل ارسلان دهد»

(ظهیر فاریابی، نقل از بوستان سعدی، یوسفی، ۱۳۷۹: توضیحات: ۲۲۵)

«عزت داغ جنون دار که فرمانده عقل　　بوسه از دور بر این مهر همایون زده است»

(دیوان صائب، غزل ۷۳۷)

اینجا شاید درنگی بایسته باشد تا از مقاله‌ای که متنِ آن، برای واژه‌ی «عقل» مرزبندی کرده و با تنگ‌نظری، آن را از بوسه زدن بر جبینِ یک جام در یک متن ادبی، بازداشته است، پرسیده شود که چرا با وسعت مشرب، نویسندگانش را از آوردن ترکیب «کوزه‌گر عقل‌آفرین» بر پیشانی نوشته‌ی خود، که می‌خواسته‌اند علمی باشد بازنداشته است؟ کسی چگونه باور کند که یک کوزه‌گر بتواند عقل‌آفرینی کند؟ چگونه می‌توان دریافت که مقصود خداوند بوده است؟ پر آشکار است که اگر شخص گله‌مندی بسراید: کوزه‌گر عقل‌آفرینْ عقل مرا کم آفرید!، از کوزه‌گر جز خداوند فهمیده نمی‌شود؛ زیرا جمله‌های خبری، بسته به متن، کارکرد متفاوتی دارند. از این گذشته، مقاله‌ای که در متنِ خود کوشیده تا اثبات کند که در رباعی خیّام، «عقل‌آفرین» کوزه‌گری کرده و جام ساخته و بر جبینش هم بوسه زده است، چرا در عنوانش، کوزه‌گر عقل‌آفرینی میکند؟

در ادامه‌ی توجیهات، «کوزه‌گر دهر» در مصراع سوم، ترکیب وصفی، و تأکیدی برای «عقل‌آفرین» دانسته شده (ص۱۷۹) و جای دیگر (ص۱۸۵)، همین ترکیب، «بدل» از «عقل‌آفرین» خوانده شده است. در مصراع چهارم نیز «فعل می‌سازد تأکید برای فعل زدن به معنای ساختن در مصراع اول» (ص۱۷۹) معرفی شده است.

پیداست که «کوزه‌گر دهر» یک ترکیب اضافی (البته امروز چنین فهم می‌شود) است؛ «دهر» اسم است، «کوزه‌گر» جانشین موصوف و در حکم اسم است. مقلوب آن یعنی «دهر کوزه‌گر» هم نمی‌تواند ترکیب وصفی باشد. در هر دو صورت، اضافه‌ی تشبیهی است و شباهت میان آن دو، ادعایی بیش نیست. البته ممکن است به کلّ ترکیب همان‌گونه نگریسته شده باشد که به ترکیب «علامه‌ی دهر» (۷) آنگاه که بخواهند در وصف کسی در دانش یا دانایی اغراق کنند. با این نگاه و بدون در نظر گرفتن مصداق عقل‌آفرین، ترکیب «کوزه‌گر دهر» می‌تواند صفتی برای این واژه باشد، که در این صورت، جمله‌ی: عقل‌آفرین کوزه‌گر دهر است، با جمله‌ی: عقل‌آفرین علامه‌ی دهر است، تفاوتی ندارد؛ عقل‌آفرینِ جمله‌ی اول در کوزه‌گری بسیار ماهر است، و آنِ جمله‌ی دوم، بسیار داناست. امّا آنگاه که مصداق عقل‌آفرین خداوند باشد شاید دیگر نتوان گفت: خداوند کوزه‌گر دهر یا علامه‌ی دهر است و او را در دایره‌ی دهر محدود کرد.

در پیوند با نقش «تأکیدی» باید گفت که از نگاه دستوری، تأکید چه لفظی که «عین لفظ را مکرر نمایند» و چه معنوی، که برای آن «از واژه‌هایی چون: خود، همه،

خویش و [...]» استفاده می‌کنند، پس از متبوع خود در همان جمله می‌آید. (مرزبان راد، ۱۳۷۸: ۱۹۷) «بدل» هم کلمه‌ای است که «در جمله همراه با اسمی دیگر می‌آید و [...] او را برای مخاطب یا خواننده بهتر می‌شناساند.» (احمدی گیوی، ۱۳۷۸: ۱۰۴) بنابراین در مقاله‌ای که ادّعا می‌کند این رباعی را «از دیدگاه واژگانی و دستوری» بررسی کرده، به نظر می‌رسد به برخی نکات در این‌باره توجه نداشته است. حتّی از واژه‌ی «چنین» هم، برای تأکیدِ «جام لطیف»، یاد شده، حال آن‌که دستوریان کارکردِ این واژه را تأکیدی نمی‌دانند بلکه آن را بیشتر «برای اشاره و تشبیه و چگونگی» مناسب می‌دانند. (انوری، ۱۳۸۴: ۱۰۴) بنابراین باید توجه داشت که حاصل این تأکید گویی و بدل خوانی و همان‌گویی‌ها برخلاف خواسته‌ی مقاله که به «نفی عقاید دهری خیّام» (ص۱۸۵) نیز نظر داشته است به جملاتی منجر نشود که نتیجه‌ای عکس مطلوب مقاله در پی داشته باشد؛ بدین معنا که وقتی، عقل‌آفرین خداوند است و کوزه‌گر دهر همان عقل‌آفرین باشد، ممکن است نتیجه این شود: کوزه‌گر دهر خداوند است. و اگر «کوزه‌گر» که مشبهٌ‌به دهر است از جمله جدا شود نتیجه ترسناکتر هم می‌شود: دهر خداوند است.

**۲- ۵- «خداباوری» و «تمایل به طنزپردازیِ منتقدانه»:**

طنز در شعر خیّام را البته نمی‌توان نادیده گرفت؛ زیرا «طنز از مشخصات آثار بزرگ ادبی است. در آثار کسانی که به معرفت رسیده‌اند مثلاً خیّام و حافظ طنز فراوان است، زیرا امور را مطابق با واقع نمی‌بینند و این برای آنان مضحک است.» (شمیسا، ۱۳۸۲: ۷۲) امّا در این‌باره شاید حق با فروغی باشد که با توجه به شصت و شش رباعی که با «اطمینان» از خیّام دانسته، سخن او را جدّی ارزیابی کرده و «مختصر طیبتی» که گه‌گاه در آن دیده می‌شود را باریک و ظریف خوانده است. (رباعیات خیّام، فروغی، ۱۳۷۳: ۸۸ ـ ۸۹) با این نگاه، نمی‌توان با مقاله‌ی مورد بررسی هم‌داستان بود و شناخت طنز در رباعیات خیّام را «به منزله‌ی کلیدی جهت خوانش صحیح و نزدیک به مقصود شاعر» (ص۱۸۵) قلمداد کرد.

همچنین نویسندگان مقاله که به مناسبت‌های گوناگون به عصر خیّام ارجاع می‌دهند و از جمله در مبحث طنز نیز، بدون ذکر منبع، «عصر خیّام را عصر جنگ و فتنه و کینه نام نهاده‌اند» (ص۱۸۴) ، شاید این واقعیت را از نظر دور داشته‌اند که «قرون چهارم و پنجم از بهترین و پرثمرترین اعصار تمدن اسلامی به شمار می‌رفته است.» (فولادوند، ۱۳۷۸: ۳۹) کسانی که این دوران را اوج شکفتگی و خلاقیت فکری و فرهنگی مسلمانان می‌دانند، مهم‌ترین علت آن را «آزادی عقیده در محیط‌های فرهنگیِ» آن زمان ذکر کرده‌اند و «ظهور رازی‌ها و خیّام‌ها و معرّی‌ها» بی آن‌که کسی مزاحم‌شان شود، را دلیل این ادّعا می‌دانند. (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱۱: ۳۰۱ـ۳۰۲)

**۲- ۶- بررسی و تحلیل رباعی با توجه به دو محور افقی و عمودی (خیال و تخیل):**

همان‌گونه که در کلیات و پیشینه‌ی این نوشته اشاره شد، در نگاهی فراگیر، اعتقادات و باورها یکی از عوامل بحث انگیز در پیوند با اندیشه‌های خیّام و رباعیّات منسوب به او بوده است. در بخش پیش هم دیده شد که چگونه نگارندگان مقاله‌ی مورد نقد کوشیده‌اند که با دگرخوانی رباعی، اندیشه‌ی حاکم در رباعی را با اشاره‌هایی که در فرهنگ اعتقادی و عرفانی جامعه وجود دارد پیوند بزنند. اکنون این بخش که برآمده از اندیشه‌ی درست یا نادرست این نگارنده در ساختار رباعی است، کوشیده است تا نشان دهد: این رباعی، خود چه نقشی در دگرخوانی‌ها داشته است؟ جایگاه مصراع دوم در برداشت‌هایی که از این رباعی شده، کجاست؟ آیا موازین بلاغت در رباعی رعایت شده است؟ و روی‌هم‌رفته چه چیز در این رباعی ممکن است نیامده باشد که هنگام خواندن آن، تخیّل خواننده و شاعر با هم هماهنگ نمی‌شوند؟

**۲- ۷- جایگاه مصراع دوم در رباعی از نظر معنی:**

قالب رباعی که بیان کننده و نشان دهنده‌ی یک «تجربه‌ی خاص شعری» است، ساختار منسجمی دارد که در آن هر چهار مصراع در دو محور افقی و عمودی خیال، در کمال هماهنگی و هم‌خوانی هستند و برخی از رباعیات خیّام نیز از نمونه های برجسته‌ی چنین ساختاری به شمار می‌روند. (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱۲: ۱۸۵) امّا درنگ در رباعی مورد بحث نشان می‌دهد که مصراع دوم، در انتقال این تجربه، از معیار بالا پیروی نمی‌کند و از منظر معنی‌شناسی در بردارنده‌ی پیام تازه و جداگانه‌ای نیست. از دیدگاه دستور نیز می‌توان گفت به جمله‌ای معترضه می‌ماند و نبودنش خللی در معنای کلی سخن ایجاد نمی‌کند. از نظر فولادوند نیز این رباعی سه رکنی است و شرط «اربعۀ الارکانِ» رباعی‌های مسلّم الصدور خیّام را ندارد. (فولادوند، ۱۳۷۸: ۷۳)

هدف از طرح اینِ بحث در اینجا، توجه به تأثیر این مصراع در دیگرخوانی‌ها و تأکید بر این نکته است که نباید سخن حشوی که برای پر کردن یک رکن از ارکان چهارگانه‌ی رباعی آمده و شاعر برای خنثی کردنِ زائد بودن آن به شگردهای بلاغی متوسّل شده (شمیسا، ۱۳۸۳: ۱۸۵) و میان دو مصراع قرینه‌ی تعادلی برقرار کرده است (حسن لی، ۱۳۸۴: ۲۱) را اصل پنداشت و مقصود اصلی سخن شاعر را در آن جستجو کرد. اگر چه در حشو انگاشتن بخشی از یک سخنْ «ذهنیت خواننده» نیز بی‌تأثیر نیست. (شمیسا، ۱۳۹۳۱: ۱۰۰)

به هر روی، حضور آگاهانه یا ناآگاهانه‌ی واژه‌های «بوسه»، «مهر» و به‌ویژه «جبین» در این مصراعِ حشوگونه، اگرچه از نظر بیانیْ تخییل را می‌پرورند و جام و انسان را به هم پیوند می‌زنند و بر ملاحت این حشو می‌افزایند امّا با جذب در محلول پرقدرت آموزه‌های وحیانی

و فرهنگ اسلامی در زمینه‌ی اشاره به آفرینش انسان و تفکر در آن و «تبارک الله» های خداوندیْ بر خویش از شعف خلق انسان، یکسره فهم و التذاذ هنری از کلام را به سویی دیگر می‌کشانَد و به اصل رسانگی کلام آسیب می‌زند تا آن‌جا که از دید علم معانی، با دیگرگونی قرینه‌ها (قرینه‌های معنوی)، خواننده را در بازیابی صحیح موارد حذف شده در این کلامِ موجز به اشتباه می‌افکند و درک معنا را دشوار می‌سازد. (شمیسا، ۱۳۹۳۲: ۱۶۸ـ۱۷۰)

**۲- ۸- سخنی در فصاحت و بلاغت رباعی:**

شاید به درستی گفته‌اند که خیّام «دنبال سخنوری و لفّاظی نیست، همه مستغرق فکر خود است...» (رباعیات خیّام، فروغی: ۶۱) و در شعر او بحث ادبیّت از سطح لفظ می‌گذرد و بیشتر این مسائل فکری است که به دریغاگویی‌هایِ او سیمای ادبی بخشیده است. (شمیسا، ۱۳۸۱: ۳۶۹) و در همین رباعی گرچه زیبایی حضور دارد امّا مسحور کنندگیِ آن، افزون بر جادوی وزن، بیشتر ناشی از جلوه و جریان «شکوهِ مسائل ماورایی و بیرون از اختیار انسان» است. (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۰۲: ۲۱۱) از اینرو هرچند نمی‌توان به سادگی گفت که این رباعی یک سخن معمولی است که بر زبان اندیشمندی صاحبْ ذوق جاری شده است امّا اندکی درنگ نشان می‌دهد که فصاحت لازم برای یک سخن ادبیْ در آن نیست یا کم است؛ گذشته از حشو مصراع دوم، «جام» در مصراع اول به شکل «جامی» و نکره دیده می‌شود و پس از آن توصیفاتی آمده که در نگاه اول گویی چیستان یا لغزگونه‌ای است که خواننده باید پس از دیدن آن اوصاف، به مقصود گوینده پی ببرد. (همایی، ۱۳۷۷: ۳۳۶) امّا در واقع چنان‌که در ادامه خواهد آمد نه جام نکره است و نه دریافت خواننده از صفات داده شده، با این جام منطبق تواند بود. لغزندگی واژه‌ی «چنین» در ادات تشبیه یا صفت تشبیه بودن (نشاط، ۱۳۷۰: ۵۵-۵۶ و ۶۳) و شیوه‌ی به‌کارگیری آن، علاوه بر اینکه تشبیه و استعاره را برآشفته و همانندی و این‌همانی را در هم تنیده، سخن را نیز گاه تا حدّ یک قیاس ساده‌ی زبانی پایین آورده و از ارزش هنری آن کاسته است. نیز اگر ترکیب «کوزه‌گر دهر» هم، کلیشه‌ی زمانه‌ی شاعر بوده باشد (۸)، از سهم شاعر در تصرف در خیال و آفرینش ایماژ برای بیان اندیشه، تا اندازه‌ای کاسته می‌شود. بنابراین، این شعر برخلاف آن‌چه برخی درباره‌ی رباعیّات خیّام گفته‌اند نه تنها در نهایت فصاحت و بلاغت نیست بلکه چندان هم فصیح به نظر نمی‌رسد، گرچه موجز است امّا آن‌چنان «درست و استوار» نیست و به ایجاز مخل نزدیکتر است. (رک. رباعیّات خیّام، فروغی: ص۸۸)

**۲- ۹- بررسی رباعی از محور افقی (خیال):**

بررسی شعر در محور افقی، همانا گشتن در بیت برای یافتن تصاویری است که شاعر با تصرّف در خیال به آنها دست یافته است. از آن‌جا که برخی «جام» را در این رباعی

استعاره از انسان دانسته‌اند (۹)، بررسی آن از دیدگاه علم بیان بایسته می‌نماید. «استعاره در جمله به‌کار می‌رود و محتاج قرینه است.» (شمیسا، ۱۳۹۳۱: ۱۶۳) بنابراین نه تنها در جمله‌ی اول، که در کل بیت هم نمی‌توان قرینه‌ای یافت که نشان دهد «جام» در معنای اصلی یا حقیقی خود به‌کار نرفته است؛ حتی «جبین» که پیوند دهنده‌ی جام و انسان است و «قیامتی» در بیت و کل رباعی برانگیخته است هم نمی‌تواند قرینه‌ی صارفه باشد زیرا جبین ویژه‌ی انسان نیست و جبینِ جام هم می‌تواند بوسه‌گاهِ هر چیزی از جمله عقل (یا هر صاحب‌عقلی) باشد. جام محصور در عبارت «چنین جام لطیف» در مصراع سوم نیز با وجود اِسناد دو فعل «ساختن» و «زمین زدن» به فاعلی که غیرحقیقی به نظر می‌رسد، نمی‌تواند استعاره باشد؛ زیرا زبان در هر دو جمله در مرحله‌ی زبان خودکار باقی مانده است و واژه‌ی «چنین» نه تنها خود افاده‌ی شباهت یا مانندگی بلاغی نمی‌کند بلکه جام دوم، یعنی موصوف خود را به جام حقیقی آغاز رباعی پیوند می‌زند. اندکی درنگ در جمله‌های: جوانی آمد، من چنین جوان رعنایی را دوست دارم. و سروی آمد، من چنین سرو رعنایی را دوست دارم. به درک کارکرد «چنین» در این رباعی، کمک بیشتری می‌کند. بنابراین می‌توان گفت که هر دو جام در معنای حقیقی بکار رفته‌اند.

علاوه بر مجاز، نکته‌ی پر اهمیت دیگری که باید در پیوند با استعاره بودن یا نبودن «جام» در مصراع اول مطرح کرد این است که ژرف‌ساخت استعاره تشبیه است و در تشبیه «وجه شبه همواره از مشبه‌به اخذ می‌شود و از اینرو [...] مشبه‌به باید از مشبه، اعرف و اجلی و اقوی باشد یعنی صفت موجود در دو طرف تشبیه [...] باید در مشبه‌به آشکارتر و قابل قبول‌تر باشد.» (شمیسا، ۱۳۹۳۱: ۱۰۶) بنابراین جام با این صفات، ضعیف‌تر از انسان است؛ زیرا انسان از این نظر که مورد تحسین عقل واقع شود و عقل بر او بوسه زند، اعرف و اجلی و اقوی از جام است. و شاید برای همین است که در محور افقی رباعی، جام در برابر انسان محو می‌شود و در بیت اول هیچ نمودی ندارد. بررسی این موضوع از محور عمودی نیز نشان می‌دهد که جام در این رباعی در معنای مجازی به‌کار نرفته است.

**۲- ۱۰- محور عمودی:**

«خیال که جوهر اصلی و عنصر ثابت شعر است چیزی است که از نیروی تخیّل حاصل میشود.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱۲: ۱۸) خیال «فقط زینت شعر است در حالی که تخیّل روح آن است.» (مقدادی، ۱۳۹۳: ۲۱۰) در اصطلاح نقد ادبی، ادراک غیر ارادی شاعر در بازسازی دنیا و آفرینش شعر را تخیّل اولیه، و ادراک ارادی و آگاهانه‌ی خواننده در بازآفرینی تخیّل اولیه‌ی شاعر را تخیّل ثانویه نامیده‌اند. (همان: ۱۶۰-۱۶۱) به عبارت دیگر آنچه را شاعر با تخیّل اولیه و تجربه‌ی نخستین کشف می‌کند، خواننده با تخیّل ثانویه و تجربه‌ی

ثانوی ادراک می‌کند و از کشف او آگاهی می‌یابد. (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱۲: ۱۹) پر آشکار است که هرچه سخن فصیح‌تر و بلیغ‌تر باشد، کشف تخیّل اولیه‌ی شاعر برای خواننده آسان‌تر و دل‌رباتر خواهد بود. همان چیزی که گمان می‌رود در این رباعی کم است و تخیّلْ به زبانی سخته و رسا در نیامده، و از قضا همین نارسایی، آن را به آسمان رسانده است.

گونه‌ای از بازسازی تخیّل اولیه‌ی شاعر می‌تواند این باشد که، شاعر با مشاهده و اندیشه در سازه‌ی گلین، ظریف، مزیّن و شاید اندام‌وارِ یک جام در کارگاه یک کوزه‌گر، در یک محفل یا هر جای دیگری، ظرافتِ سازه و مهارت سازنده را هم‌زمان درخور تحسین یافته و پایش و نگهداشت این سازه‌ی هنری را در رفتار کوزه‌گر و اطرافیان او دیده است. این تجربه یا چنین تجربه‌ای، با عواطف و عناصر معنوی ذهن شاعری که با ناسازها و ناسازگاری‌های جهان در جنگ بوده، گره خورده و همراه با قیاس‌های منطقی چنین ذهنی در «جدول امکانات خیالِ» (همان: ۴۷) او جای گرفته است. اکنون این حادثه باید در زبان، رخ بنماید تا شعر آفریده شود. شاعر برای گنجاندن این تجربه‌ی شعری در وزن و قالب ویژه، از پاره‌ای زدودن‌ها و افزودن‌ها ناگزیر بوده و به دلیل تعرّف جام و حضور مخاطب و تخاطبِ میان آن دو، آنچه را که حذف کرده، در انتقال و دریافت پیام خللی ایجاد نمی‌کرده است. امّا خواننده در دریافت این پیام با مشکل روبرو می‌شود؛ زیرا در این سخن موجز، آشکارا قرینه‌ای (لفظی یا معنوی) نمی‌یابد و آن‌چه را جای‌گزین مورد محذوف می‌کند ممکن است پیام شعر را دگرگون کند. حضور مخاطب حتی در پُر کردن مصراع دوم که حشو به‌نظر می‌رسد نیز بی‌تأثیر نبوده است و ممکن است شاعر «بوسه‌ها» بر جام و «جبین» را نیز از همان محفل، یا با تصور چنان محفل آشنایی برگزیده باشد. امّا آن‌چه این‌جا اهمیت بیشتری دارد، یافتن مورد یا موارد محذوف در این رباعی است.

تخیّل ثانوی آنچه را که شاعر به دلیل حالت تخاطُب و استفاده از زبان اشاره، از آوردنش بی‌نیاز بوده را دوباره به رباعی بازمی‌گرداند. ضمیر یا صفت اشاره‌ی «این» می‌تواند از مهم‌ترین و تأثیرگذارترین موارد محذوف در این سخن موجز باشد. با بازگشت واژه‌ی «این»، تخیّل اولیه و رنگ‌پریده‌ی شاعر دوباره در رباعی جاری می‌گردد و در زبانش عینیت جای‌گزین ذهنیت و انتزاع می‌شود، شباهت و استعاره به مشابهه و مقایسه رنگ می‌گردانند و از آنجا که «نوع تصاویر هر شاعر صاحب اسلوب و صاحب شخصیتی بیش و کم اختصاصی اوست»، (همان: ص۲۱) این رباعی معروفْ با دیگر رباعی‌های منسوب به خیّام نیز سنجیدنی می‌شود؛ رباعیی که به سبب ایجاز بیش‌ازاندازه‌ی شاعر خردورز امّا نه‌چندان سخن‌ورزش و به لطف رویکردِ «تجریدی» ما خوانندگان، (رک. با چراغ و آینه، شفیعی کدکنی، ۱۳۹۰۱: ۶۰۲ ؛ نیز، همو، ۱۳۸۶: ۴۱۲) به آسمان‌ها رفته بود و در آن‌جا به پشتوانه‌ی معارف وحیانی و فرهنگ اسلامی،

جام معمولی (شرابش) جام جهان‌نما گشته و پیشانی انسان مفلوکش بوسه‌گاه خالق اشرف مخلوقات شده بود، به زمین بازمی‌گردد و هرچند بر زمین نمی‌خورَد و به دلیل «بار عاطفی» و گره‌خوردگی عناصر شعریش تا ابد می‌پاید، (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۳: ۹۰ و۱۴۶) امّا در رده‌بندی‌های بلاغی و زیبایی‌شناسی شاید بالاتر از رباعی‌هایی نظیر رباعی زیر قرار نگیرد:

«این کوزه‌چومن‌عاشق‌زاری‌بوده‌است، در بند سر زلف نگاری بوده است؛
این دسته که بر گردن او می بینی: دستی‌است که‌بر گردن یاری‌بوده‌است!»
(ترانه‌های خیام، هدایت: شماره ۷۲)

و اینک رباعی مورد بحث همراه با برخی حذفیات احضاری:

(این)جامی‌است که‌عقل‌آفرین‌میزندش صد بوسه ز مهر بر جبین می‌زندش
این کوزه‌گر دهر چنین جام لطیف می‌سازد و باز بر زمین می‌زندش

(حتی اگر مصـراع سوم این‌گونه بود: «این کـوزه‌گر دهر چنین جام لطیف[ی]» ، معمولی (یا منطقی) بودنِ زبان رباعی بیشتر به چشم می‌آمد.)

اینگونه است که رباعی دو پاره می‌شـود؛ در بیت اول سخن از جامِ کوزه‌گر (نیشابور)، و در بیت دوم سخن از جامِ کوزه‌گر دهـر (انسان) است. از این‌رو دیگر نشاید گفت: انسان جامی است که عقل ... . بلکه بایسته‌تر (و شاید علمی‌تر یا عالمانه‌تر) آنست که گفته شود: (انسان هم (نه همان)) جام لطیف(ی) اسـت که کوزه‌گر دهر آن را می‌سازد و [دریغا که] باز بر زمینش می‌زند.

باری با ابزار تخیّل در صورت فهم و کاربرد درست آن در این نوشته یکی از «این»های پربسآمدِ خیّام که از «شگردهای تأکیدی» و از نشانه‌های «عینیت گرایی» او به شمار می‌رود، (حسام‌پور، ۱۳۸۴: ۱۳۹) به گونه‌ایی نا محسوس به آغاز این رباعی افزوده می‌شود. این افزوده تغییر چندانی در نظر منتقدانی(۱۰) که از هر دو جنبه‌ی محور افقی و عمودی به این رباعی نگریسته‌اند، ایجاد نمی‌کند؛ تنها با اندک جسارتی به اندازه‌ی دو سه جام کوچک، از معنای «این رباعی سرشار و پرمعنی» بر می‌گیرد و نیز تصاویری که بدرستی در آن دیده‌اند را با قید معمولی (۱۱) همراه می‌کند. امّا رویهمرفته با توجه به نظرات عمومی‌تر، از واژه‌ی پرطمطراق و بلندآوازه‌ی «عقل» در مصراع اول، چنان می‌کاهد تا بیشتر از یک خرد معمولی در نظر نیاید. از تجربه‌ی زاد و مرگ آدمی که سراسر رباعی را فراگرفته، به هیچ روی نمی‌کاهد امّا انسان در معنای مفهوم استعاری جام را به‌کلّی از بیت اول بیرون می‌کشد و به اندازه‌ی یک «جبین» هم برای او جا نمی‌گذارد؛ تا برخی گمان نبرند که شاعر در این بیت با عرفان‌بافی(۱۲) «درباره‌ی کمال خلقت انسان با عرفا همرأی» بوده است. (دشتی، ۱۳۸۹:

۳۴۳)، تا بسیاری نپندارند که جام در مصراع اول «همان انسان است که عقل به زیبایی‌اش آفرین می‌گوید» (دینانی، ۱۳۹۳: ۷۹) و از همه مهم‌تر اینکه برخی بنگرند و دریابند که اصلاً انسانی در بیت اول نیست تا نیاز باشد آنها «عقل‌آفرین مهربانی» بسازند تا او را بزنند! ( بسازد!)

## ۳- نتیجه‌گیری

برخی از علاقه‌مندان به رباعی‌های خیّام، مصراع اول رباعی «جامی است که...» را بیشتر با انگیزه‌ی دهرزدایی به گونه‌ایی دیگر می‌خوانند و بر این گمانند رباعی با چنین صورتی با اندیشه‌های یک حکیم الهی سازگارتر است. یک مقاله که با نگرش این گروه سازگار بود مورد بررسی قرار گرفت و بیشتر شیوه‌ی کار نویسندگانش نقد شد. در پایان با بررسی رباعی از دو منظر خیال و تخیّل، مشخص شد آنان که رباعی را دیگرگونه خوانده‌اند، «انسان» را جایگزین ضمیر اشاره‌ی «این» در آغاز رباعی کرده‌اند و در تحلیل‌ها به اشتباه دچار شده‌اند:

(انسان) جامی است که ...، متفاوت است با (این،) جامی است که عقلْ آفرین می‌زندش.

### پی‌نوشت‌ها

۱- حتی در ادبیات معاصر: «زادن و کشتن و پنهان کردن/ دهر را رسم و ره دیرین است» (دیوان پروین اعتصامی، قطعه‌ای که برای سنگ مزارم سرودم: ص۴۵۰)

۲- «جامی‌ست که عقلْ آفرین می‌زندش» (رستاخیز کلمات، شفیعی کدکنی: ص۴۰۱؛ مقاله‌ی «تکامل موتیفِ «کوزه‌گر» در شعر خیّام».

۳- البته سلیقه‌ی ادبی و ستمی که بر واژه‌های بی‌زبان می‌کنند را نمی‌توان نادیده انگاشت.

۴- آن‌چه درباره‌ی رویکردها و رهیافت‌های خیّام‌شناسی در این نوشته آمده، برگرفته از دو مقاله‌ی: «رویکردهای پنج‌گانه در خیّام‌شناسی» و «بررسی و تحلیل رویکردهای خیّام‌شناسی در دوران معاصر» است.

۵- البته منظور از«خودساخته» این نیست که ترکیب «عقل‌آفرین» پیش از این ساخته نشده باشد. پیش از این، سخن‌دانی! از خداوندان سخن، رضی‌الدین آرتیمانی (قرن دهم). این ترکیب را چنان نغز! به‌کار برده است که تنها دیوانه‌ای چون خودش باور می‌کند که خداوند عقل‌آفرینان دیوانه هم دارد! : «خدایا به مستان میخانه‌ات/ به عقل‌آفرینان دیوانه‌ات» (ر.ک. زبان فارسی ۳، شاخه نظری به استثنای رشته‌ی ادبیات و علوم انسانی، گروه مؤلفان: ص۱۷۶).

۶ـ ر.ک. (مرادی، ۱۳۹۴: ۲۰۱ـ ۲۱۶).

۷ـ در گلستان سعدی ترکیب «دانای دهر» در این بیت آمده است: «که گر دانای دهری خر بباشی/ و گر نادانی ابله‌تر بباشی» (گلستان، تصحیح یوسفی: باب هشتم ص۱۸۵)

۸- محمد بن سرخ نیشابوری (متوفی ۴۵۲) که یک متفکر اسماعیلی مشرب نیمه اول قرن پنجم است میگوید: «ابداع مبدع را به کوزه‌گری همی مانند کنند» (رستاخیز کلمات، شفیعی کدکنی: مقاله «تکامل موتیف کوزه‌گر» ص ۴۰۲ ـ ۴۰۳)

۹- رک. مقاله‌ی « خواندن یک رباعی خیّام به شیوه‌ای متفاوت»، دری، ۱۳۹۲: ۱۷۶. و مقاله‌ی «زیبایی‌شناسی شعر خیّام پیوند هنری اجزای کلام»، حسام‌پور، ۱۳۸۴: ۱۳۷)

۱۰- استاد شفیعی کدکنی افزون بر مقاله‌ی «تکامل موتیف «کوزه‌گر»، که خارج از این بحث است دو جای دیگر درباره‌ی این رباعی سخن گفته‌اند: جایی «شکوه» موجود در آن را بر زیباییش ترجیح داده‌اند، (حالات و مقامات م.امید: ص ۲۱۱) و جایی دیگر آن را «سرشار و پرمعنی» خوانده‌اند و دو تصویر از آن بیرون کشیده‌اند امّا تصریح نکرده‌اند که این دو تصویر، معمولیند یا ایماژی، به عبارت دیگر، مشخص نیست که این تصاویر، صور خیالند یا از یک مقایسه‌ی در زبان عادی برخاسته‌اند. (صور خیال در شعر فارسی: ص ۲۷)

۱۱- گویا اخوان در نقد این رباعی به سادگی تصاویر توجه داشته است: «با کدام صراحتی بتواند بهتر از این صورتگری ساده مقصود و معنیش را در ما حلول دهد؟» (بدعت‌ها و بدایع، ص ۲۶۹ نقل از ترانه‌های خیّام، نجف‌زاده بارفروش: ص۳۳۴)

۱۲- تعبیر از آقای محمدعلی فروغی یا دکتر غنی است: «[خیّام] نه مناجات می‌گوید، نه تضرع و زاری می‌کند، نه عرفان می‌بافد.» (رباعیات خیّام، فروغی: ۹۰)

## منابع


۱- ابراهیمی دینانی، غلامحسین. (۱۳۹۳). **هستی و مستی: حکیم عمر خیام به روایت حکیم دکتر دینانی**، چاپ پنجم، تهران: اطلاعات.

۲- احمدی گیوی، حسن و حسن انوری. (۱۳۷۸). **دستور زبان فارسی۱**، ویرایش دوم، تهران: فاطمی.

۳- اعتصامی، پروین. (۱۳۷۴). **دیوان پروین اعتصامی**، با مقدمه اسماعیل شاهرودی، چاپ سوم، تهران: فخر رازی.

۴- انوری، حسن. (۱۳۸۴). **دستور زبان فارسی۱**، چاپ هفدهم، تهران: پیام نور.

۵- پورنامداریان، تقی. (۱۳۸۸). **گمشده‌ی لب دریا**، چاپ سوم، تهران: سخن.

۶- حسام‌پور، سعید و کاووس حسن‌لی. (۱۳۸۸). «روی‌کردهای پنج‌گانه در خیام‌شناسی»، فصل‌نامه علمی پژوهشی کاوش نامه، سال دهم شماره ۱۸، صفحه ۱۸۳ - ۲۰۰.

۷-ـــــــــــــــــــــــــــــ (۱۳۸۴). «زیبایی‌شناسی شعر خیام پیوند هنری اجزای کلام»، فصل‌نامه پژوهش‌های ادبی، بهار ۸۴، شماره ۷، صفحه ۱۲۱-۱۴۴.

۸-حسن‌لی، کاووس و سعید حسام‌پور. (۱۳۸۴). «پرسش‌های حیرت‌آلود خیّام چگونه پدید آمد؟»، مجله علوم اجتماعی و انسانی دانشگاه شیراز؛ دوره بیست و دوم، شماره سوم، صفحه ۶۴- ۷۵.

۹- ـــــــــــــــــــــــــــــ .(۱۳۸۴). «قرینه‌گرایی خیام در رباعیات»، نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید باهنر؛ دوره جدید، شماره ۱۷(پیاپی ۱۴). صفحه ۱ـ ۲۶.

۱۰- خوئینی، عصمت. (۱۳۸۹). «نکته‌هایی درباره‌ی فعل مرکب»، نشریه علمی- پژوهشی پژوهش‌نامه زبان و ادب فارسی (گوهر گویا). سال چهارم، شماره دوم، پیاپی ۱۴، صفحه ۴۵- ۵۸.

۱۱- خیام، عمر. (۱۳۵۵). **ترانه‌های خیام**، تصحیح صادق هدایت، تهران: انتشارات جاوید.

۱۲-ـــــــــ (۱۳۸۸). **ترانه‌های خیام**، [مقدمه، تصحیح و تحقیق] محمدباقر نجف‌زاده بارفروش، تهران: امیرکبیر.

۱۳-ـــــــــ (۱۳۷۳). **رباعیات خیام**، تصحیح فروغی و غنی، ویراسته‌ی بهاءالدین خرمشاهی، تهران: ناهید.

۱۴-دری، نجمه و مهتا بردبار. (۱۳۹۲). «خواندن یک رباعی خیام به شیوه‌ای متفاوت «کوزه‌گر عقل‌آفرین»، فصل‌نامه تخصصی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی(بهار ادب). سال ششم، شماره اول، صفحه ۱۷۱ ـ ۱۸۷.

۱۵- دشتی، علی. (۱۳۸۹). **دمی با خیّام**، چاپ سوم، تهران: اساطیر.

۱۶- دهخدا، علی‌اکبر. (۱۳۷۷). **لغت‌نامه**، ج ۸، چاپ دوم، تهران: موسسه لغت‌نامه دهخدا به همکاری انتشارات روزنه.

۱۷- زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۸۴). **با کاروان حُلّه**، چاپ چهاردهم، تهران: علمی.

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

۱۹- سعدی شیرازی. (۱۳۷۹). **بوستان**، تصحیح و توضیح غلامحسین یوسفی، چاپ

ششم، تهران: خوارزمی.
۲۰- ـــــــــــــ (۱۳۸۱). **گلستان،** تصحیح و توضیح غلامحسین یوسفی، چاپ ششم، تهران: خوارزمی.
۲۱- شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۸۳). **ادوار شعر فارسی،** چاپ دوم، تهران: سخن.
۲۲-ـــــــــــــ (۱۳۹۰). **با چراغ و آینه،** چاپ اول، تهران: سخن.
۲۳-ـــــــــــــ (۱۳۹۰). **حالات و مقامات م. امید،** چاپ اول، تهران: سخن.
۲۴-ـــــــــــــ (۱۳۹۱). **رستاخیز کلمات: درس گفتارهایی درباره...،** چاپ اول، تهران: سخن.
۲۵-ـــــــــــــ (۱۳۸۶). **زمینه‌ی اجتماعی شعر فارسی،** چاپ اول، تهران: اختران.
۲۶-ـــــــــــــ (۱۳۹۱). **صور خیال در شعر فارسی،** چاپ پانزدهم، تهران: آگاه.
۲۷-ـــــــــــــ (۱۳۷۶). **موسیقی شعر،** چاپ پنجم، تهران: آگاه.
۲۸- شمیسا، سیروس. (۱۳۹۳). **بیان،** چاپ سوم از ویراست چهارم، تهران: میترا.
۲۹-ـــــــــــــ (۱۳۸۱). **سبک‌شناسی شعر،** چاپ هشتم، تهران: فردوس.
۳۰-ـــــــــــــ (۱۳۸۷). **سیر رباعی،** چاپ سوم از ویرایش سوم، تهران: نشر علم.
۳۱-ـــــــــــــ (۱۳۷۸). **کلیات سبک‌شناسی،** چاپ پنجم، تهران: فردوس.
۳۲-ـــــــــــــ (۱۳۹۳). **معانی،** چاپ چهارم از ویراست دوم، تهران: میترا.
۳۳-ـــــــــــــ (۱۳۸۲). **نگاهی به سپهری،** چاپ نهم، تهران: صدای معاصر.
۳۴-ـــــــــــــ (۱۳۸۳). **نگاهی تازه به بدیع،** ویرایش سوم، تهران: میترا.
۳۵- صفایی، علی و محسن بتلاب. (۱۳۹۱). «بررسی و تحلیل روی‌کردهای خیام‌شناسی در دوران معاصر»، دانشگاه تبریز: نشریه زبان و ادب فارسی، سال ۶۵، بهار و تابستان ۹۱، صفحه ۸۷ ـ ۱۲۱.
۳۶- صفوی، کورش. (۱۳۹۲). **درآمدی بر معنی‌شناسی،** چاپ پنجم، تهران: سوره مهر.
۳۷- غلامرضایی، محمد. (۱۳۹۱). **سبک‌شناسی شعر پارسی از رودکی تا شاملو،** چاپ چهارم، تهران: جامی.

۳۸- فولادوند، محمد مهدی. (۱۳۷۸). **خیام‌شناسی**، چاپ اول، تهران: موسسه فرهنگی هنری الست فردا.
۳۹-گروه مولفان. (۱۳۹۴). **زبان فارسی(۳)- ۳/۲۴۹**، چاپ هفدهم، تهران: شرکت چاپ و نشر کتابهای درسی.
۴۰- معین، محمد. (۱۳۷۷). **فرهنگ فارسی (۶جلدی)**. چاپ دوازدهم، تهران: امیرکبیر.
۴۱- مرادی، هوشنگ. (۱۳۹۴). «بررسی و تحلیل ساختاری کارگی یا هیچکارگی (شحنه‌ی) عقل در ولایت رندانه‌ی بیتی از حافظ»، فصل‌نامه‌ی تخصصی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب). سال هشتم، شماره‌ی چهارم، صفحه ۲۰۱ـ ۲۱۶.
۴۲- مرزبان راد، علی. (۱۳۷۸). **دستور سودمند**، چاپ دهم، تهران: دانشگاه امیر کبیر.
۴۳- مقدادی، بهرام. (۱۳۹۳). **دانش نامه نقد ادبی از افلاتون تا امروز**، چاپ اول، تهران: چشمه.
۴۴- موحد، محمدعلی. (۱۳۹۳). **شمس تبریزی**، ویراست دوم چاپ اول، تهران: فرهنگ نشر نو.
۴۵- نشاط، سیدمحمود. (۱۳۷۰). **ادات تشبیه در زبان فارسی**، چاپ دوم، تهران: نشر سهند.
۴۶- همایی، جلال‌الدین. (۱۳۷۷). **فنون بلاغت و صناعات ادبی**، چاپ پانزدهم، قم: موسسه نشر هما.

Journal of Persian Language and Literature
Islamic Azad University, Fasa Branch
Vol.9, No.2 (Ser.19), Autumn & Winter 2018_19

# A Rhetorical Analysis of Ruba'i "'Tis Grail Made …" and a Commentary on the Article "Potter Creating Wisdom"

**Hushang Moradi, PhD**
Assistant Professor in the Department of Persian Language and Literature, Tehran Center, Payame Noor University, Tehran, Iran
**Mohammad Mehdi Tarabikhah Jahromi, PhD**
Assistant Professor of Larestan Branch, Islamic Azad University, Larestan, Iran

## Abstract

Some lovers of Omar Khayyam read his famous Ruba'i differently. Meanwhile, some of his critics have also followed the same reading and mentioned the reasons and motives of their different view of the poem. They read the first hemistich, which is "'Tis grail made by Wisdom-Creator", as "The grail made by Mind-Creator." Based on the past studies and several approaches to studying Khayyam, this paper finds the attempts by the readers and the critics to adapt the poetic ideas of Khayyam the main motive in reading the Ruba'i in a different way, and then reviews the motive in the general section. In another section, the article "Potter Creating Wisdom" is discussed. In the final section through a rhetorical analysis of the Ruba'i, it is shown that the technique employed by the poet is the reason the readers are misled. Hence, the reason that the Ruba'i is read differently is its inexpressive language. Therefore, if the readers of the Ruba'i consider the determiner ""Tis", omitted at the beginning, then the hemistich would be read in a different way: "The grail made by Mind-Creator".

**Keywords:** Khayyam, Ruba'i, "'Tis Grail of which", "Potter Creating Wisdom", Rhetorical Analysis

Journal of Persian Language and Literature
Islamic Azad University, Fasa Branch
Vol.9, No.2 (Ser.19), Autumn & Winter 2018_19

## Ruhi Anwari's Motivation in Writing Entreaties

**Sakineh Moradi**
PhD Student in Persian Language and Literature, Shiraz University, Shiraz, Iran

### Abstract

One of Anwari's traits in the art of poetry is writing ballads. There are about 439 ballads in his Diwan and a hundred of them are entreaty ballads. In addition to great poetic techniques in terms of content, these poetic pieces are a common ground for the literati to discuss Anwari's morale and mood. In this paper, we employ a descriptive-analytical method to review a hundred entreaty ballads of Anwari's writings to determine their frequency and type of entreaty in terms of corporeal and incorporeal motives, and compare and analyze each type of entreaty to find out Anwari's motives in writing the poems. According to the findings, most of Anwari's entreaties are corporeal (96 items, %89.8) compared to the 11 items of incorporeal entreaties (%10.2). In addition, among the corporeal entreaties, 46 are for food, which is the highest number among the corporeal entreaties. Furthermore, the highest number of entreaties are concerned with wine with a frequency of 36 (%32.7), among all corporeal and incorporeal entreaties.

**Keywords:** Anwari, Ballad, Entreaty, Wine

Journal of Persian Language and Literature
Islamic Azad University, Fasa Branch
Vol.9, No.2 (Ser.19), Autumn & Winter 2018_19

# Folkloric Elements in Yadollah Taremi's Poetry

**Seyyed Mehdi Kheir Andish, PhD**

Associate Professor in the Department of Persian Language and Literature, Shiraz Center, Payame Noor University, Shiraz, Iran

**Parvin Mohammadizadeh**

PhD Student in Persian Language and Literature, Eghlid Branch, Islamic Azad University, Eghlid, Iran

## Abstract

This study explores the reflection of folkloric elements in Yadollah Taremi's Shamim-e Nastaran, which is a collection of Yadollah Taremi's poems. Yadollah Taremi is an Iranian poet who was born in Shiraz and most of his poems are in Shirazi accent. In this study, the author seeks to gather some more obvious samples of folkloric culture and language in the collection and categorize them. According to the findings of this study, it is obvious that the most poetic themes that Yadollah Taremi has conveyed through his poetry include a variety of religious, public, and social beliefs. In addition, folksy allegories and proverbs are more apparent in Taremi's poetry at the linguistic level. In addition, Taremi has employed description and simile to define folksy concepts and implemented local (Shirazi) vocabulary and expressions, which are among the most important features of his poetry.

**Keywords:** Folklore, Local poetry, Yadollah Taremi, Shirazi Poetry

Journal of Persian Language and Literature
Islamic Azad University, Fasa Branch
Vol.9, No.2 (Ser.19), Autumn & Winter 2018_19

# Nihilism in Arabic and Iranian Fiction

**Maryam Mohammadzadeh, PhD**
Assistant Professor in the Department of Persian Language and Literature, Ahar Branch, Islamic Azad University, Ahar, Iran

## Abstract

Taking a pessimistic approach to the world and its relations has always been an issue in the history of humankind. Consequently, approaching this type of viewpoint has become an official school of thought called Nihilism, which is a product of Modernism. This school of thought has lived through the works of philosophers and scholars and has been reflected in the Persian and Arab poetries. One of the best methods to explain this topic is comparing it to the samples that fall into the same category. Therefore, the current study explores the components of Nihilism in the works of Sadegh Hedayat and Zakaria Tamer, who are two prominent writers in the realm of modern story writing in Iran and Syria, using a descriptive-analytical method. This study seeks to find the inconveniences arising from Nihilism and the reasons these two writers were drawn into Nihilistic ideas. Although Hedayat and Tamer belong to two different cultures and societies, the findings show that they were both drawn to Nihilism as a result of pessimism toward the people and society, thoughts of death, and introversion. In addition, familiarity with the works of Western scholars, despotism, and political repression are among the motives that pushed these two writers toward Nihilism.

**Keywords:** Nihilism, Sadegh Hedayat, Zakaria Tamer, Introversion, Thoughts of Death

Journal of Persian Language and Literature
Islamic Azad University, Fasa Branch
Vol.9, No.2 (Ser.19), Autumn & Winter 2018_19

# Analyzing Ferdowsi's "Khosrow and Shirin" within the Framework of Modern Story Writing

**Masood Pakdel, PhD**
Assistant Professor in the Department of Persian Language and Literature, Ramhormoz Branch, Islamic Azad University, Ramhormoz, Iran

## Abstract

Ferdowsi was an innovator in rhetoric, a leading poet among the many prominent poets, and a skilled storyteller. The stories in Shahnameh (The Epic of the Kings) are masterpieces in themselves and none of them can be simply considered superior to the others, when one contemplates on them. The story of Khosrow and Shirin offers an abundance of grace and beauty, elegance and glory, valor and chastity, combat and banquet, which upon multiple readings, the reader feels the pleasure more profoundly. However, the rules and standards that are applied to the storytelling today were not an issue in the past, but the lasting stories of the past can be reviewed and critiqued according to the contemporary standards. This study tries to conform the story of Khosrow and Shirin to the standards of the modern story writing. Hence, after a brief introduction, an excerpt of the story is presented and then the issue of conformity is discussed.

**Keywords:** Ferdowsi, Khosrow and Shirin, Story Elements, Shahnameh

Journal of Persian Language and Literature
Islamic Azad University, Fasa Branch
Vol.9, No.2 (Ser.19), Autumn & Winter 2018_19

# Intertextuality of the Educational Concepts of Qur'an and Hadith in Religious Themes of Akhavan-Sales and Ahmad Shamlou's Poetry

**Abolghasem Amir Ahmadi, PhD**
Assistant Professor in the Department of Persian Language and Literature, Sabzevar Branch, Islamic Azad University, Sabzevar, Iran
**Ali Eshghi Sardehi, PhD**
Assistant Professor in the Department of Persian Language and Literature, Sabzevar Branch, Islamic Azad University, Sabzevar, Iran
**Elham Badloo**
PhD Student in Persian Language and Literature, Sabzevar Branch, Islamic Azad University, Sabzevar, Iran

## Abstract

Intertextual analysis is an approach to investigate all types of textuality. This means that one should read every text in juxtaposition to other texts, keeping in mind that texts are not closed systems, and that every text is connected to others intentionally or unintentionally. On the other hand, the unbreakable bond that the Persian poets hold with Quranic Verses and Hadiths of Prophet's Household (Peace be upon them) boosted the longevity and durability of their poetry. Intertextuality in one sense is the interaction of texts, an interesting topic for researchers and literary critics, and a modern achievement in the field of literature that reviews the similarities, differences and influence of texts in juxtaposition to other texts both in poetry and in prose. This paper tries to analyze the poetry of Akhavan-Sales and Ahmad Shamlou based on their association to the verses and Quranic tales, in order to reveal how they borrowed from those verses and tales and the way they used the borrowings in their poetry. The methodology here is an analytical-descriptive one conducted based on the approach of intertextual theorists to show that, apart from the cohesive structure of the verses; they involve some revelational-narrational themes incorporated into their poetry, and that unlike what many critics suggest, the two poets rendered their poetry in a religious and Quranic fashion.

**Keywords:** Hadiths and Quranic Tales, Intertextuality, Akhavan-Sales, Ahmad Shamlou

Journal of Persian Language and Literature
Islamic Azad University, Fasa Branch
Vol.9, No.2 (Ser.19), Autumn & Winter 2018_19

# Archetypal Analysis of Attar of Neyshabur's Musibat-Nama

**Azadeh Eghrani Argi**
Doctorate of Persian Language and Literature, Neyshabur r Branch, Islamic Azad University, Neyshabur, Iran
**Parvindokht Mash-hoor, PhD**
Assistant Professor in the Department of Persian Language and Literature, Neyshabur branch, Islamic Azad University, Neyshabur, Iran

## Abstract

Archetype is a fundamental notion in Jung's teachings, which is rooted in the individual and collective unconscious of all human beings as humanity's common heritage. Jung has mentioned a variety of archetypes, among which the 'Hero's Journey', 'The Wise Old', and 'Rebirth' are discussed in this paper. Among the main manifestations of the unconscious mind and archetype, which is a product of unconscious mind, are Art and Literature. In Attar of Neyshabur's Musibat-Nama the three archetypes that were mentioned earlier are noticeable. Accordingly, in this study the concept of archetype in Jung's teachings is compared to the mystical thoughts of Attar of Neyshabur through a descriptive-analytical method. The findings show that the Hero's Journey archetype conforms to the mystical journey of the disciple in Musibat-Nama. Additionally, it is shown that the guiding function of The Wise Old is vividly manifested in the Musibat-Nama. Furthermore, the transition from one level of the mystical to the next with the help of The Wise Old and gaining intuitive and epistemic experiences, while reaching the gates of perdition leading to the eternal life, are the characteristics of "Rebirth."

**Keywords:** Attar, Musibat-Nama, Jung, Archetype, Hero's Journey, The Wise Old, Rebirth

Journal of Persian Language and Literature
Islamic Azad University, Fasa Branch
Vol.9, No.2 (Ser.19), Autumn & Winter 2018_19

## Patriotism in the Poetry of Persian Constitutional Revolution Era

**Nemat Esfahani Omran, PhD**
Assistant Professor in the Department of Persian Language and Literature, Jiroft Branch, Islamic Azad University, Jiroft, Iran

### Abstract

Committed poetry is a division of poetry in which the poet praises and describes his/her motherland with outmost love and devotion. It should be noted that the concept of home country in the poetry of the era of Persian Constitutional Revolution differs from the one presented in the Ancient Persian Poetry. The concept of home country pertained to the birthplace in the classical literature, meaning that it was the place that the poet grew up there. In addition, in a broader sense and from an Islamic viewpoint it was the whole territory of Islam. The concept of homeland, however, in its modern sense especially in the post-Constitutional Revolution Era pertains to a land, in which its people share ethnic, linguistic and cultural values and feel really proud of those values. This loyalty to one's home country, ethnicity, language and culture is worthy of praise, of course, when it avoids fanaticism (Chauvinistic ideologies), and degradation of other nations. The interest in this topic rose after the Persian Constitutional Revolution took place, especially during the reign of Pahlavi I, when the Academy of Persian Language and Literature was established; it was then when a wide range of patriotic and committed poets took interest in that particular topic. In this paper, some foundations of poetry in the era of the Persian Constitutional Revolution including, the praise for the homeland, are investigated.

**Keywords:** Poetry of Persian Constitutional Revolution Era, Homeland, Iranian Homeland, Islamic Homeland, Iranian Islamic Homeland

# Abstracts of Article in English

# Index

**Patriotism in the Poetry of Persian Constitutional Revolution Era ..... 5**
Nemat Esfahani Omran

**Archetypal Analysis of Attar of Neyshabur's Musibat-Nama ..... 6**
Azadeh Eghrani Argi, Parvindokht Mash-hoor

**Intertextuality of the Educational Concepts of Qur'an and Hadith in Religious Themes of Akhavan-Sales and Ahmad Shamlou's Poetry ..... 7**
Abolghasem Amir Ahmadi, Ali Eshghi Sardehi, Elham Badloo

**Analyzing Ferdowsi's "Khosrow and Shirin" within the Framework of Modern Story Writing .....,.....8**
Masood Pakdel

**Nihilism in Arabic and Iranian Fiction ..... 9**
Maryam Mohammadzadeh

**Folkloric Elements in Yadollah Taremi's Poetry ..... 10**
Parvin Mohammadizadeh

**Ruhi Anwari's Motivation in Writing Entreaties ..... 11**
Sakineh Moradi

**A Rhetorical Analysis of Ruba'i "'Tis Grail Made …" and a Commentary on the Article "Potter Creating Wisdom" ..... 12**
Hushang Moradi, Mohammad Mehdi Tarabikhah Jahromi

**Biannual Journal of Persian Language and Literature**
Islamic Azad University, Fasa Branch
**Concessionaire:** Islamic Azad University, Fasa Branch
**Managing Director:** Dr. Saeed Ghashghaee
**Editor- in- Chief:** Dr. Mohammad Ali Atashsoda
**Exccutive Director:** Dr. Mohammad Reza Akrami

**Editorial Board**
Dr. Kavoos Hasanli (Professor)
Dr. Seyyed Jafar Hamidi (Professor)
Dr. Mohammad Fesharaki (Professor)
Dr. Mohammad Ali Atashsoda (Associate Professor)
Dr. Jalil Nazari (Associate Professor)
Dr. Mohammad Reza Akrami (Associate Professor)
Dr. Saeed Ghashghaee (Associate Professor)

**Persian Proofreader:** Dr. Seyyed Mohsen Sajedi Rad
**English Proofreader and translator:** Dr. Amin Karimnia
**Technical expert:** Mohsen Rezaei
**Page Layouter:** Dr. Mehdi Madandoust
**Cover Designer:** Laleh Akrami
**Print:** Printing & Publishing Organization of Islamic Azad University

According to the letter numbered 87/472197 dated 18.12.90 issued by Islamic Azad University Research and Technology center and letter issued by the commission on Academic Journals of Islamic Azad University dated 10.11.90, the journal of Persian Language and Literature of Islamic Azad University, Fasa Branch was granted the status of "Academic Research". According to the letter numbered 91/34353, this journal has also been granted the privilege of being included among journals ranked as ISC.

The biannual journal reserves the right to accept, reject and edit the papers.
Submitted papers will not be returned to the authors.
The authors are responsible for the published material.
Address: Biannual Journal of Persian Language and Literature, Persian Language Department, Islamic Azad University, Fasa Branch, Fasa
Tel: 07153335225
Fax: 07153334300
**Email Address: Fasamagazine@gmail.com**
**Website:** adabiatmagazine.iaufasa.ac.ir

Semi-Annual Journal of Persian Language

**Islamic Azad University, Fasa Branch**
**Deputy of Research**

**Vol. 9, No. 2 (Ser. 19), Autumn & Winter**
**2018_19**

# *In the Name of God*