دانشگاه آزاد اسلامی
واحد فسا

مجله زبان و ادبیات فارسی

شاپا: ۸۴۸۷-۲۲۵۱

• **بررسی اشعار عاشقانه فروغ فرخزاد بر اساس نظریه‌ی عشق رابرت جی استرنبرگ**
فاطمه بهار چتنی، کورس کریم‌پسندی

• **بررسی و تحلیل ظرفیّت‌های دراماتیک در داستان نبرد یازده‌رخ شاهنامه فردوسی**
محمدرضا جمالی، عباس خیرآبادی، حمیدرضا سلیمانیان، محمود فیروزی مقدم

• **مقایسه‌ی مضامین پایداری در اشعار کودک و نوجوان سلمان هراتی و قیصرامین‌پور**
محمود صادق‌زاده، طاهره تقوی شوازی

• **بررسی افکار و اندیشه های میرزاده عشقی براساس وقایع روزگار او**
سید محسن محرابی

• **بررسی تطبیقی معراج نبوی در مثنوی های شعر فارسی تا قرن هشتم هجری**
مریم محمدزاده

• **بازبینی رکن و زحاف فاعلن در بحور منسرح و بسیط**
ابوذر مرادی شهدادی، محمدرضا اکرمی

• **بررسی موسیقی تکرار آوایی در جناس اشتقاق و شبه‌اشتقاق و رابطهٔ آن‌ها با تکرار واژگانی**
سید حسین مصطفوی، اسداله جعفری

• **بررسی رابطه‌ی خصوصیات نحوی فعل و پارامتر ضمیرانداز بودن زبان در برخی از گویش‌های ایرانی بر اساس رویکرد حاکمیت و مرجع‌گزینی**
عبدالله میرزایی، محمدرضا اروجی، بهزاد رهبر، حیدر حسنلو

دانشگاه آزاد اسلامی، واحد فسا
معاونت پژوهشی

سال یازدهم
شماره دوم (پیاپی ۲۳)

به نام خداوند جان آفرین
حکیم سخن در زبان آفرین

فصل‌نامه‌ی علمی زبان و ادبیات فارسی

شاپا: ۸۴۸۷ -۲۲۵۱

دانشگاه آزاد اسلامی واحد فسا
معاونت پژوهشی

سال یازدهم، شماره‌ی دوم (پیاپی ۲۳)
پاییز ۱۳۹۹

واحد فسا

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

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

ویراستار فارسی: دکتر محمدعلی آتش سودا
ویراستار و مترجم انگلیسی: دکتر امین‌کریم‌نیا
کارشناس فنی: دکتر محسن رضائی
صفحه آرا: دکتر مهدی مدن‌دوست
طراح جلد: لاله اکرمی
چاپ و صحافی: انتشارات سازمان مرکزی دانشگاه آزاد اسلامی

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

نشانی: فسا، دانشگاه آزاد اسلامی واحد فسا، دفتر فصل‌نامه‌ی زبان و ادبیات فارسی
تلفن:۷- ۵۳۳۳۵۲۲۵-۰۷۱
نمابر: ۵۳۳۳۴۳۰۰-۰۷۱
پست الکترونیکی: 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

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

الف) شرایط کلی و اولیه:

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

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

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

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

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

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

۷- مقاله دارای اصالت و ایده‌ی تازه باشد.

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

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

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

ب) شرایط نگارش:

۱- ترتیب تنظیم مقاله:

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

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

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

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

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

۱-۶- متن اصلی شامل بحث و بررسی.

۱-۷- نتیجه‌گیری.

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

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

داوران این شماره:

دکتر محمدعلی آتش‌سودا، دکتر محمدرضا اکرمی، دکتر شمسی پارسا، دکتر حسین خسروی، دکتر سمیرا رستمی، دکتر سیدمحسن ساجدی راد، دکتر قاسم سالاری، دکتر سعید قشقایی

فهرست

بررسی اشعار عاشقانه فروغ فرخزاد بر اساس نظریه‌ی عشق رابرت جی استرنبرگ ۱۱
فاطمه بهار چتنی، کورس کریم‌پسندی

بررسی و تحلیل ظرفیّت‌های دراماتیک در داستان نبرد یازده رخ شاهنامه فردوسی ۲۹
محمدرضا جمالی، عباس خیرآبادی، حمیدرضا سلیمانیان، محمود فیروزی مقدم

مقایسه‌ی مضامین پایداری در اشعار کودک و نوجوان سلمان هراتی و قیصر امین‌پور ۴۷
محمود صادق‌زاده، طاهره تقوی شوازی

بررسی افکار و اندیشه های میرزاده عشقی براساس وقایع روزگار او ۶۷
سید محسن محرابی

بررسی تطبیقی معراج نبوی در مثنوی های شعر فارسی تا قرن هشتم هجری..... ۸۱
مریم محمدزاده

بازبینی رکن و زحاف فاعلن در بحور منسرح و بسیط ۱۰۱
ابوذر مرادی شهدادی، محمدرضا اکرمی

بررسی موسیقی تکرار آوایی در جناس اشتقاق و شبه‌اشتقاق و رابطهٔ آن‌ها با تکرار واژگانی ۱۱۳
سید حسین مصطفوی، اسداله جعفری

بررسی رابطه‌ی خصوصیات نحوی فعل و پارامتر ضمیرانداز بودن زبان در برخی از گویش‌های ایرانی بر اساس رویکرد حاکمیت و مرجع گزینی..... ۱۳۳
عبدالله میرزایی، محمدرضا اروجی، بهزاد رهبر، حیدر حسنلو

فصل‌نامه‌ی علمی زبان و ادبیات فارسی
دانشگاه آزاد اسلامی واحد فسا
س۱۱، ش۲ (پیاپی۲۳)، پاییز ۱۳۹۹
شاپا: ۸۴۵۷-۲۲۵۱ صص: ۲۷-۱۱

بررسی اشعار عاشقانه فروغ فرخزاد بر اساس نظریه‌ی عشق رابرت جی استرنبرگ

فاطمه بهار چتنی
دانشجوی دکترای زبان و ادبیات فارسی، واحد چالوس، دانشگاه آزاد اسلامی، چالوس، ایران
دکتر کورس کریم‌پسندی
استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد چالوس، دانشگاه آزاد اسلامی، چالوس، ایران

چکیده

با بررسی اشعار عاشقانه‌ی فروغ فرخزاد در می‌یابیم که عنصر عشق، محرکی است که به طور ناخودآگاه، ساحت بیرونی و درونی او را نشان می دهد؛ لذا با توجه به ساحت بیرونی و تمایلات تنانی، نوع نگرش فروغ به عنصر عشق، زمینی و فرودین می‌باشد که عنصر شوریدگی بر دو عنصر صمیمیت و تعهد می‌چربد. از طرف دیگر با توجه به ساحت درونی و ارضاء حس همسری و عواطف زنانگی ، نوع نگاه فروغ به عنصر عشق، آسمانی و متعالی می‌باشد که عنصرِ صمیمیت و تعهد بر شوریدگی غالب می‌آید.

از این رو نویسندگان این مقاله سعی دارند با توجه به بسامد بالای واژه عشق و مشتقات آن در آثار فروغ به روش تحلیلی و با مراجعه به منابع کتابخانه‌ای به بررسی اشعار عاشقانه‌ی او بر اساس نظریه مثلث عشق استرنبرگ و با کار بست سه مؤلفه: شوریدگی، صمیمیت و تعهد عشق بپردازند. البته برآیند مقاله حاکی از این است که بر اساس نظریه‌ی عشق استرنبرگ، فروغ با توجه به موقعیت های مختلف زندگی، نتوانسته تعادل و توازنی بین سه عنصر شوریدگی، صمیمیت و تعهدِ عشق برقرار کند؛ لذا در دست یابی به عشق آرمانی (عشق کامل) ناموفق بود.

واژگان کلیدی: فروغ فرخزاد، استرنبرگ، نظریه‌ی عشق، شوریدگی، صمیمیت، تعهد

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۸/۰۵/۱۱
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۹/۰۲/۰۱

Email: jafarmollamohammadi50@gmail.com
karimpasandi@iauc.ac.ir

۱- مقدمه

با تأمل و تدّبر در آثار شاعران و نویسندگان و مطالعه زندگی آنان می‌توان به این نکته پی برد که سروده‌ها و نوشته‌هایشان برگرفته از حالات روحی و روانی آنان در خلال زندگی و حوادث و اتفاقاتی است که در این مسیر پشت سر می‌گذارند. لذا زندگی پر هیجان و پردرد خالق اثر می‌تواند، انگیزه‌ای برای سرودن اشعاری سرشار از اندوه یا تراژیک و بالعکس ، داشتن روزهای شاد و فارغ از درد و رنج می‌داند دلیل شاعر یا نویسنده برای خلق آثاری طربناک و نشاط آور باشد. چنان که شاعر درباری سبک خراسانی که در فضای مرفه دربار می‌زیست او را به سرودن از شادی های زندگی و شاد خواری سوق می‌داد:

شادزی با سیاه چشمـــان شـــاد — که جهان نیست جزفسانـــه و بـــاد
زآمده شادمـــان ببـــایـــد بـــود — وز گذشتـه نـــکـــرد بـــایـــد یـــاد
من و آن جعد موی غالیه بـوی — مـــن و آن مـــاه روی حورنـــژاد ...
باد و ابرست این جهان فسوس — باده پیش آر هـر چـــه بـــادابـــاد

(رودکی، ۱۳۷۶: ۳۷)

در نقطه‌ی مقابل، محنت و رنج فردی و اجتماعی شاعر سبک معاصر از وی فردی درونگرا وانفسی ساخته و انگیزه‌ی سرودن اشعاری مالامال از غم و غصه را در وی بیدار می‌ساخت:

آن روزها رفتند/ آن روزهای خوب/ آن روزهای سالم سرشار/ آن آسمان‌های پر از پولک/ آن شاخساران پراز گیلاس ... (فرخزاد، ۱۳۷۹: ۲۸۹)

حال با تعمق در زندگی فروغ فرخزاد می‌توان به این نکته پی برد که از شاعران به نام معاصر و یکه تاز در بیان درونی ترین احساسات شاعرانه خود در آثارش می باشد که «در یک مقیاس جهانی، مدرن ترین و امروزی‌ترین شاعر و از معدود روشنفکران ما به شمار می‌رود که به اندیشه‌ی انسان مدرن تعلق دارد. » (حقوقی، ۱۳۸۴: ۵۵) لذا می‌توان بازتاب زندگی پرفراز و نشیب و آکنده از رنج و درد عشق را به وضوح در شعرهایش مشاهده نمود. در واقع شعر فروغ، تراژدی غم انگیزی از زندگی عاشقانه اوست. او در سراسر زندگیش عاشق بوده است؛ عشق توأم با خرسندی و ناخرسندی و یا عشقی که در هاله‌ای از ابهامات شاعر از هستی و جهان درون خود حاصل می‌شود:

.... و زخم‌های من همه از عشق است/ از عشق، عشق، عشق/ من این جزیره‌ی سرگردان را / از انقلاب اقیانوس/ و انفجار کوه گذر داده‌ام / و تکه تکه شدن، راز آن وجود متحدی بود/

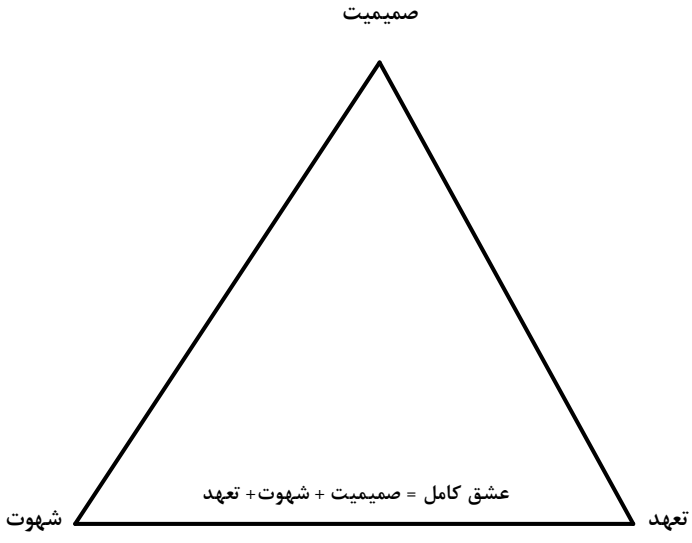
که از حقیرترین ذره‌هایش آفتاب به دنیا آمد... (فرخ زاد، ۱۳۷۹: ۴۲۹-۴۲۸)

از طرف دیگر مقوله‌ی عشق که در آثار شاعران به وفور از آن سخن گفته‌اند، رابطه‌ی تنگاتنگ با علم روان‌شناسی دارد؛ از این رو به پژوهشگران هر دو عرصه، به ویژه ادبیات فارسی این امکان را می‌دهد که آثار منظوم و منثور شاعران و نویسندگان توانای فارسی زبان را از دیدگاه روان شناسان مشهور دنیا، مورد بررسی و تحلیل قرار دهند.

از این رو یکی از موضوعات مورد بحث در روان شناسی و ادبیات فارسی، موضوع عشق و حالات و مراتب آن می‌باشد. از دیدگاه روان شناسان مثبت گرا، عشق از نیازهای درونی هر فرد، محسوب می‌شود که «تلاش برای درک و شناخت عشق، تلاشی عبث و توان فرساست؛ چرا که هر انسانی برداشت خاص خود را از عشق دارد و برداشت هیچ دو انسانی کاملاً یکسان نیست.» (استرنبرگ، ۱۳۹۶: ۲۶)

بنابراین با توجه به برجستگی موضوع عشق در آثار فروغ، ما در این مقاله برآنیم که اشعار عاشقانه او را بر اساس نظریه روان شناسی عشق رابرت استرنبرگ بررسی و تحلیل نماییم. استرنبرگ با نفوذترین نظریه روان سنجی را برای عشق به نام نظریه چند عاملی یا فرضیه «مثلث عشق» بیان کرده است که بر اساس آن «عشق می تواند ترکیبی از سه مؤلفه : صمیمیت، شوریدگی (شهوت) و تعهد (ازدواج) باشد.» (ابوالقاسمی، ۱۳۹۰: ۲۷۳)

در شکل زیر مثلث عشق پیشنهاد شده از سوی رابرت استرنبرگ نشان داده شده است:



شکل آرمانی عشق (عشق کامل) ترکیبی از این سه مؤلفه است. در صورت فقدان هر یک از این سه مؤلفه ، عشق حاصله در مرتبه‌ای پایین‌تر از عشق کامل به وجود خواهد آمد. البته میزان هر کدام در افراد مختلف، متفاوت است.

فرضیه‌های تحقیق:

۱-بازتاب عشق در اشعار فروغ فرخزاد نمایان است.

۲-به نظر می‌رسد سه مؤلفه (صمیمیت، شهوت و تعهد) که در سه رأس مثلث عشق رابرت استرنبرگ وجود دارد، در اشعار فروغ فرخزاد نیز قابل مشاهده است.

۳-حدس می‌زنیم سه عنصر (صمیمیت، شهوت و تعهد) در زندگی فروغ و اشعارش، تاثیر چشمگیری داشته است.

سئوالات تحقیق

۱-آیا اشعاری با محوریت عشق در دیوان فروغ، بازتاب فراوانی دارد؟

۲-آیا با دقت در اشعار فروغ فرخزاد، برای هر یک از عناصر عشق مطرح شده در نظریه مثلث عشق استرنبرگ می‌توان نمونه و شواهدی یافت؟

۳-آیا تأثیر عدم وجود هر یک از مؤلفه‌های سه گانه عشق استرنبرگ در زندگی فروغ، موجب انعکاس آن در اشعار وی شده است؟

اهداف تحقیق:

۱-شناسایی اشعار عاشقانه فروغ فرخزاد و تحلیل و بررسی آن طبق نظریه عشق استرنبرگ.

۲-شناسایی و بررسی هر یک از عناصر (صمیمیت، تعهد و شهوت)مثلث عشق استرنبرگ در اشعار فروغ فرخزاد.

۳-بررسی ارتباط هر کدام از مؤلفه‌های سه گانه عشق در اشعار فروغ فرخزاد.

۴-بررسی وجود یا عدم وجود عناصر عشق در اشعار فروغ و تحلیل آن از دیدگاه استرنبرگ.

پیشینه‌ی تحقیق:

درباره‌ی پیشینه‌ی این تحقیق باید گفت با توجه به بررسی‌های انجام شده، مقاله‌ای مستقل با عنوان «بررسی اشعار عاشقانه فروغ فرخزاد بر اساس نظریهٔ عشق رابرت جی استرنبرگ» تألیف نشده است. فقط مقاله‌ای با عنوان «بررسی تقابل عشق و مرگ در ساختار شعر فروغ فرخزاد» توسط اسد آبشیرینی در فصلنامه شعر پژوهی (بوستان ادب)

دانشگاه شیراز، دوره ۹، شماره ۲، شماره پیاپی ۳۲، تابستان ۱۳۹۶ به چاپ رسیده است.

۲- بحث و بررسی

۲-۱- نظریه مثلث عشق استرنبرگ

عشق، عشق، عشق. کلمه‌ای است که هرگز از زبان شاعران و نویسندگان نمی‌افتد. کلمه‌ای است که از آثار قدما گرفته تا روان شناسی امروز درباب ماهیّت و تعریف آن سخن‌ها گفته‌اند. اصولاً «هیچ نکته‌ای، نکته دیگری را تبیین نمی‌کند، مگر این که باریک‌تر و دقیق‌تر از آن باشد. نکته‌ای باریک‌تر از عشق نیست. پس چیست که بتواند آن را شرح دهد.» (ارنست، ۱۳۸۴، ج ۱: ۳۳۱) شاید قدیمی‌ترین تعریف از آنِ افلاطونِ فیلسوف باشد که عقیده دارد «عشق، آدمیان را به هم می‌پیوندد؛ به دریاها آرامش و صفا می‌بخشد. عشق ما را از بیگانگی می‌رهاند و در میان ما تخم انس و الفت می‌پراکند و آمیزش ما را با یکدیگر تحت نظام و قاعده در می‌آورد و ...» (افلاطون، ۱۳۳۷: ۴۴۶) از این رو در باب ماهیّت عشق از آن رو که برخاسته از حالات روحی و روانی فرد است- هیچ نظریه مشترک و عموماً پذیرفته شده‌ای وجود ندارد.

حال یکی از عمده‌ترین نظریه‌های عشق، توسط رابرت جی استرنبرگ ارائه شده است. استرنبرگ در سال ۱۹۸۷ نظریه‌ای را ارائه داد که در آن عشق را به شکل یک مثلث تصور کرد. از نگاه استرنبرگ، مثلث عشق دارای سه مؤلفه است: شوریدگی (شهوت)، صمیمیت و تعهد (ازدواج) که سه ضلع این مثلث را تشکیل می‌دهند. چنانچه این سه عنصر در کنار هم و به عنوان مکمل یکدیگر در افراد وجود داشته باشند، بهترین نوع عشق را به وجود خواهند آورد. «به رغم این سیر تکاملی عشق ورزی که ضمن آن شور رمانتیک به تدریج به احساس دلبستگی عمیق تبدیل می‌شود، این سه مدار مغزی شهوت، عشق رمانتیک و دلبسگی (صمیمیت) می‌توانند به اشکال مختلف با هم تلفیق شوند. » (فیشر، ۱۳۹۷: ۱۲۷)

۲-۱-۱- شوریدگی یا شهوت

شهوت، عنصر احساسی عشق است. «ماهیت شیمیایی عشق رمانتیک، موجد قوی‌ترین انگیزه طبیعت است. این ارتباط شیمیایی میان پدیده عشق رمانتیک و شهوت، جنبه‌ای تکاملی دارد. در هر حال اگر عشق رمانتیک پدید آمده باشد تا برانگیزاننده نیاز به حشر و نشر با شخصی خاص شود، باید موجد انگیزه برقراری ارتباط جنسی با این محبوب نیز بشود.» (همان: ۱۱۸) به تعبیر دیگر لذت جنسی، توأمان با عشق است و به عقیدهٔ فروید «لذت جنسی بدون عشق، فقط برای لحظهٔ کوتاهی می‌تواند فاصلهٔ دو انسان را از میان

بردارد. » (کجباف، ۱۳۷۸: ۶۰) بنابراین یک رأس نظریه‌ی مثلث عشق استرنبرگ در قالب شهوت و غریزۀجنسی و لذت حاصل از اشباع آن نمایان می شود.

۲-۱-۲- صمیمیت

یکی دیگر از ارکان اساسی مثلث عشق استرنبرگ، عنصر صمیمیت می‌باشد. صمیمیت، عبارت است از احساس محبت و اظهار آن. افراد به پیوند، وابستگی و حفظ روابط صمیمانه نیاز دارند. همچنین «صمیمیت یک عامل اساسی است که روابط بین فردی بر مبنای آن قرار دارد. صمیمیت، جنبۀ هیجانی و عاطفی دارد و نوعی احساس گرمی، محبت، نزدیکی، مرتبط بودن و در قید و بند طرف مقابل بودن را در فرد ایجاد می‌کند.» (مهندس، ۱۳۹۵ : ۴)

۲-۱-۳- تعهد (ازدواج)

تداوم صمیمیت و ایجاد رابطه‌ای سالم، مستلزم تعهد دو طرفه است. تعهد در طرفین این امکان را به آنها می-دهد که صمیمیت خود را در طول زندگی مشترک به یکدیگر ثابت کرده و از محبتی دائمی برخوردار گردند. لذا اهمیت تعهد در رابطه صمیمی و عمیق انکارناپذیر است.

از نظر استرنبرگ سه بُعد عشق به ندرت در فردی به طور مساوی جمع می‌شوند، میزان وجود هر کدام از ابعاد روابط عاشقانه ، متفاوت است. از لحظه ترکیب سه بُعد عشق، هفت نوع عشق دیگر به وجود می‌آید که عبارتند از:

۱-تمایل= صمیمیت (دوستی خالصانه بدون هوس یا تعهد دراز مدت)

۲-عشق رمانتیکی یا خیال انگیز = صمیمیت+ هوس (عاشقان از نظر جسمی و عاطفی مجذوب یکدیگرند اما بدون تعهد)

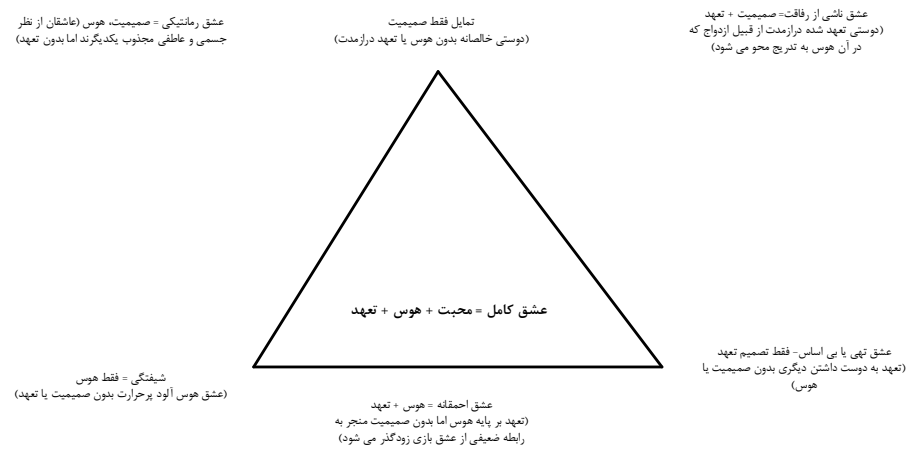
۳-شیفتگی= فقط هوس (عشق هوس آلود پر حرارت بدون صمیمیت یا تعهد)

۴-عشق احمقانه= هوس + تعهد (تعهد بر پایه هوس اما بدون صمیمیت منجر به رابطه ضعیفی از عشق بازی زودگذر می شود)

۵-عشق تهی یا بی اساس= فقط تصمیم تعهد (تعهد به دوست داشتن دیگری بدون صمیمیت یا هوس)

۶-عشق ناشی از رفاقت = صمیمیت + تعهد (دوستی تعهد شده دراز مدت از قبیل ازدواج که در آن هوس به تدریج محو می شود).

۷-عشق کامل= صمیمیت +هوس+تعهد (یک عشق کامل)



۲-۲- سه مؤلفه عشق استرنبرگ در اشعار فروغ فرخزاد

با دقت در اشعار فروغ فرخزاد می‌توانیم ردپای عشق را در جای جای آن بیابیم، چرا که او در تمام دوران شاعری‌اش همواره عاشق بوده است. عشق در اشعار فروغ، گاهی مرتبه‌ای زمینی و فرودین دارد و گاه مرزهای زمین را در هم شکسته و تعالی پیدا می‌کند. از این رو «زندگی و آثار فروغ چنان درهم تنیده است که جدا کردن یکی از دیگری چهره هر دو را مخدوش می‌کند. شعر فروغ از زندگیش تغذیه کرده و زندگی فروغ از شعرش. »(ساری، ۱۳۸۰: ۱۱)

اشعار فروغ، آینه تمام نمای عشق است؛ «عشقی که خود هَمبافت با غریزهٔ زندگی است، عرصه را خالی نمی-کند و پیوسته ذهن مجذوب خواننده را به تصّرف تعابیر و توصیف‌های شگفت و زیبای خود در می‌آورد.» (فرخ زاد، ۱۳۸۰: ۲۶۵) فروغ با قدرت و سحر کلامش، تصاویر ناب و بدیعی از عشق را ترسیم نموده است، عشقی راستین و پاکبازانه که سبب می‌شود عاشق از وجود خود خالی شود و غرض را کنار نهد و در طی رسیدن به محبوب باشد. این خود حاکی از زندگی عاشقانه اوست ، لذا می‌توانیم سه عنصر شهوت، صمیمیت و تعهد را که استرنبرگ در نظریه عشق خود، آن‌ها را در سه رأس مثلث قرار داده است، به وضوح در آثار فروغ ببینیم و مورد بررسی قرار دهیم.

۲-۲-۱- صمیمیت

چنان که گفته شد صمیمیت، عبارت است از احساس محبت و اظهار آن. هم چنین اظهار «علاقه، همدلی، غمخواری، مراقبت و مسئولیت نسبت به فردی که شخص او را

دوست دارد.» (استرنبرگ، ۱۳۹۶: ۱۳۴) لذا این بُعد از عشق در اشعار فروغ به فراوان یافت می شود که برانگیزاننده‌ی زیباترین و درونی ترین تجلیات و هیجانات عاطفی و احساسی شاعر نسبت به معشوق خود است:

در دل چگونه یاد تو می‌میرد / یاد تو آن خزانه دل انگیز است/ کاورا هزار جلوه رنگین است. (فرخزاد، ۱۳۷۹: ۴۱۷)

فروغ، بی پروا از عشق و آن چه در دل دارد؛ سخن می گوید و صمیمیت و تعلق خاطر خویش را نسبت به معشوقش ابراز می‌کند. در واقع شعرهای عاشقانهٔ فروغ جلوه‌ای دیگر از تجلیات عاطفی او هستند. فرخ زاد در عاشقی، سیری کمالی طی کرده و از عشق کودکانه به تفسیری انسانی از عشق رسیده است. عواطف عشقی فروغ، در آغاز کار، چارچوب محدودی دارند و به حال و تمناهای فردی او ختم می‌شوند ، اما فروغ در کوتاه زمان جهش می‌کند و به سمت دنیایی عاشقانه و در عین حال انسانی پیش می‌رود . از این رو، او به عنوان زنی عاشق، احساساتش را به زبان می‌آورد و به رشته تحریر می‌کشاند. «فروغ با برجسته کردن نقش زن در اشعارش برای نخستین بار موجب مطرح شدن صدای بلند زن ایرانی در شعر معاصر می‌شود.» (بختیاری، ۱۳۹۵: ۹) او واژهٔ «زن» را مستقیماً در شعر خود به کار می‌برد و با حس انسان دوستانه، نقش خود را به عنوان یک زن عاشق که نماینده تمام زنان سرزمین‌اش می تواند باشد را بازگو می‌کند:

آه من هم زنم زنی که دلش / در هوای تو می‌زند پر و بال/ دوستت دارم ای خیال لطیف / دوستت دارم ای امید محال. (فرخزاد، ۱۳۷۹ : ۱۱۴)

اگر بخواهیم نقش اساسی یک زن را که همسری، مادری و معشوقی است، در شعر فروغ بجوییم، خواهیم دید که فروغ در هر سه مورد ایفای نقش نموده است؛ اما آن نقشی که برجسته تر است و فروغ در آن بیشتر و درخشان‌تر جلوه کرده، نقش معشوقی یا عاشق است؛ به طوری که «در سال‌هایی که هنوز از آزادی زنان حرفی در میان نبود، فروغ بیست و یک ساله در برابر همه ناسزاها و طعن‌ها و لعن‌ها چنان رفتار کرد که در خود زنی آزاد و آزاده بود.» (بختیاری، ۱۳۹۵: ۱۰) اشعار عاشقانه فروغ، قسمت اعظم دیوان او را در بر می‌گیرند. او عشق را می-ستاید و خود را غرق در عشق و معشوق خود می‌کند. در این دسته از اشعار که مولفه یا عنصر صمیمیتِ نظریه مثلثی عشقِ استرنبرگ بیشتر از دو عنصر دیگر تعهد و شهوت، جلوه گر شده است؛ فروغ گاه عشق خود را نسبت به همسرش، پرویز شاپور که در هفده سالگی در دوران ناپختگی‌اش به او پیوست را ابراز کرده، گاه و البته بیشتر عشق و علاقه فراوان خود را به معشوقش، ابراهیم گلستان ابراز می‌دارد که فروغ پس

از جدایی از پرویز شاپور با وی آشنا شده بود و در اولین شعر از مجموعه تولدی دیگر، به واسطه‌ی عشق ورزی به گلستان، استحالهٔ درونی پیدا می‌کند و « با ضربه‌های مضطرب عشق، معشوق را به کرانه‌ای راهبر می‌گردد که شاعر را چه در حیات موّقت و مجبور و چه بعد از مرگ مخلّد و محتوم، دروازه‌ی سحر دیگر و طلیعه‌ی سفر دیگر و سپیده‌ی منّور دیگری است که سحرگاه شکفتن‌ها و رُستن‌های ابدی است. » (حقوقی، ۱۳۸۴: ۲۳) لذا فروغ این شعر را صراحتاً برای گلستان سروده است:

همه هستی من آیه تاریکیست / که تو را در خود تکرار کنان / به سحرگاه شکفتن‌ها و رستن‌های ابدی خواهد برد/ من در این آیه ترا آه کشیدم، آه/ من در این آیه تو را / به درخت و آب و آتش پیوند زدم. (فرخ زاد، ۱۳۷۹: ۱۸۹)

با توجه به نظریه استرنبرگ باید گفت که اگر هر سه عنصر (صمیمیت، تعهد و شوریدگی) در زوج وجود داشته باشد، تبدیل به عشق کامل خواهد شد که دچار خسران و ناکامی نمی‌گردد. ولی با مطالعه زندگی فروغ و آن چه بین او با شاپور و گلستان بود، در می‌یابیم که در هیچ یک از دوران عاشقی او این سه عنصر با هم ترکیب نشده بودند و همین امر علتی برای جدایی و شکست او در زندگی مشترک و عشق بوده است. «فروغ پر احساس، نا آرام و دیوانه بود و پرویز، منطقی، حسابگر و مردی عادی بود چون همه مردان. نحوه تلقی خاصی از زندگی نداشت. البته آن‌ها نمی‌توانستند با یکدیگر کنار بیایند.» (فرخزاد، ۱۳۸۰: ۱۸)

از این رو ازدواج زودهنگام او دوامی نداشت و فروغ پس از سه سال زندگی مشترک در سال ۱۳۳۲ از همسرش جدا شد و این در حالی بود که او پسری کوچک داشت و از دیدار او محروم شد. در عین حال فروغ به واسطهٔ عنصر صمیمتِ عشق، رضایت قلبی از جدایی‌اش نداشت و این امر موجب پشیمانی او در برخی مواقع می‌شد و همین موضوع او را به سرودن اشعار عاشقانه برای همسر سابقش سوق می‌داد:

پای مرا دوباره به زنجیرها ببند/ تا فتنه و فریب جایم نیفکند/ تا دست آهنین هوس‌های رنگ رنگ/ تبری دگر دوباره به پایم نیفکند. (فرخزاد، ۱۳۷۹: ۵۷)

او در جایی دیگر از همین مجموعه (اسیر) می‌گوید:

بخت اگر از تو جدایم کرده/ می گشایم گره از بخت چه باک/ ترسم این عشق سرانجام مرا/ بکشد تا به سر پرده خاک. (همان: ۴۶)

فروغ گاه خود را چنان نیازمند به عشق می‌دید که بدون آن موهبت الهی، زندگی برایش مفهومی نداشت؛ موهبتی که «با آن می‌توان ژرفای وجود دیگری را دریافت. کسی نمی‌تواند

از وجود و سرشت فرد دیگری کاملاً آگاه شود، مگر آن که عاشق او باشد. فرد می‌تواند به وسیله‌ی این عمل انسانی و روحانی، صفت‌های شخصی و الگوی رفتاری محبوب خود را به خوبی دریابد و حتی چیزی را که بالقوه در اوست و باید تبلور یابد، درک کند. » (فرانکل، ۱۳۶۷: ۳۷) لذا فروغ تمام تلاش خود را برای دست‌یابی به چنین عشقی گماشت:

این چه عشقیست که در دل دارم/ من از این عشق چه حاصل دارم/ می‌گریزی زمن و در طلبت/ بازهم کوشش باطل دارم. (فرخزاد، ۱۳۷۹: ۴۶)

فروغ در شعر «عاشقانه» از مجموعه تولدی دیگر، توصیف زیبایی از صمیمیت و دلبستگی در عشق دارد. فروغ در شعری تجسمی، نوع و شکل و نظم کلمات را طوری هنرمندانه انتخاب و چینش می‌کند که بر موضوع شعر (صمیمیت و دلبستگی) دلالت می‌کند. او با وام گرفتن از عناصر طبیعی و محیطی، هم چون: آتش، گندم زار، شاخه‌های زرین و خورشید، رابطه‌ای طبیعی میان صورت عینی و معنا برقرار می‌کند. به طوری که برای نمایاندن عنصر صمیمیت و وابستگی در عشق، بودن و زندگی با معشوق را برای دریافت حمایت عاطفی، قوی‌ترین اهرم می‌داند که او را از دردهای نازل و فرودین دنیوی نجات می‌دهد و به سمت و سوی دردهای متعالی و برین، هم چون: درد خوشبختی و سعادت می‌کشاند:

ای تپش‌های تن سوزان/ آتشی در سایه مژگان من/ ای زگندم زارها سرشارتر/ ای زززین شاخه‌ها پربارتر/ ای در بگشوده بر خورشیدها / در هجوم ظلمت تردیدها/ با توام دیگر زدردی بیم نیست/ هست اگر جز درد خوشبختیم نیست. (همان: ۲۲۷)

گاهی اوقات، نقش عنصر صمیمیت و وابستگی در عشق، آن چنان برجسته است که عشق دیگر هویتی غریزی و زمینی ندارد و «عشق محدود، بسته، منقبض و ذهنی که ناگهان در دنیای تصاویر شعر او نامحدود، باز و منبسط و عینی می‌شود. اویی که عشق را چنان می‌سازد و عشقی که او را چنان می‌پرورد که در مسیر این تداخل و وحدت و یگانگی، اندک اندک به هیئت معبودی در می‌آید. » (حقوقی، ۱۳۸۴: ۲۳) لذا فروغ مجنون وار، ابراز علاقه و محبت به معشوق خود می‌کند:

وقتی که زندگی من دیگر/ چیزی نبود، هیچ چیز به جز یک تیک تاک ساعت دیواری/ دریافتم باید، باید، باید/ دیوانه وار دوستت بدارم. (فرخزاد، ۱۳۷۹: ۳۲۶)

از نگاه فروغ و در بُعد متکامل‌تر، عنصر صمیمیت عشق، مرزهای زمینی و فرودین دنیوی را در می‌نورد و متعالی و آسمانی می‌شود و از جنبه‌ی درونی، انگیزشی است که انسان را به دنیای الوهیت متصل می‌کند:

آیا دوباره من از پله‌های کنجکاو خود بالا خواهم رفت/ تا به خدای خوب که در پشت

بام خانه قدم می‌زند، سلام بگویم؟ (همان: ۳۲۷)

در نگاه فروغ، دوست داشتن زیبا بود و رابطه‌ی سالم عاشقانه بدان معنا بود که دو موجود انسانی، خود انگیخته‌ی عشق باشند، یکدیگر را به واسطه‌ی عنصر عشق بشناسند و به واسطه‌ی عنصر عشق دوست بدارند. فروغ آن چنان در دریای عشق غوطه ور بود که سرانجام آن برایش اهمیتی نداشت:

آری آغاز دوست داشتن است/ گرچه پایان راه ناپیداست/ من به پایان دگر نیندیشم/ که همین دوست داشتن زیباست. (همان: ۸۳)

این حالت از وابستگی و صمیمیت عشق در جای جای دیوان فروغ به چشم می‌خورد؛ از آن رو که فروغ، عاشق است و «عاشقان به شدت به محبوب خود وابسته می‌شوند، به همین دلیل وقتی در حضور معشوق نیستند، مدام از اضطراب جدایی در عذابند.» (فیشر، ۱۳۹۷: ۳۰) به گونه‌ای که این وابستگی و علاقه مفرط شاعر به معشوقش در شعر زیر نمایان است:

دانی از زندگی چه می‌خواهم/ من تو باشم، پای تا سرتو/ زندگی گرهزار باره بود/ باردیگر تو، باردیگر تو. (فرخزاد، ۱۳۷۹: ۸۳)

۲-۲-۲- شهوت یا شوریدگی

شهوت یکی دیگر از رئوس مثلث عشق استرنبرگ را تشکیل می‌دهد. شهوت و «هوس در روابط کوتاه مدت، نقش تعیین کننده را به عهده دارد.» (ابوالقاسمی، ۱۳۹۶: ۲۷۳) به طوری که «وقتی انسان به تجربه دریافت که عشق جنسی، بالاترین خرسندی‌ها را ایجاد می‌کند و در نتیجه‌ی خرسندی جنسی، مظهر همهٔ کامرانی‌ها می‌شود، به ناچار دل به این هدف سپرد که در مدار جنسی، خوشی‌های بیشتری را به دست آورد و شهوت جنسی را هستهٔ مرکزی زندگی‌اش قرار دهد.»(فروید، ۱۳۴۳: ۲۷) از این رو «رابطه جنسی ، راهی است برای تبادل دوستی و تفریح و نشاط. رابطه جنسی، تفریحی برای کسانی است که با هم رابطه دوستانه دارند، فارغ از تنش‌های عشق و انتظارات و توقعات پنهانش، می‌تواند برای یکی از طرفین یا هر دوی آن‌ها لذت بخش و شیوه خوشایندی برای شناخت یک آدم جدید باشد.» (گلاسر، ۱۳۹۶: ۷۹-۷۸)

حال فروغ فرخ زاد در اشعارش، بی‌پروا از شوریدگی و شهوت سخن می‌گوید. به تعبیر روان‌شناسان از عشق جنسی، سخن می‌گوید؛ زیرا «عشق جنسی، وقتی خالص و دور از نیّت‌ها و محاسبات زندگی اجتماعی باشد، شور و شوقی است به درهم آمیختن جسم و روح دو نفر و نیروی عظیمی است در تامین سلامت جسمانی و روانی نسل و نوع انسان.» (گاست، ۱۳۸۰: ۴۶) از این رو فروغ با رویکرد آزادانه و آگاهانه به عشق جنسی به زبان زنده

جاری در متن جامعه و تبدیل آن به زبان هنر، آخرین گام بزرگ را در دموکراتیزه کردن زبان شعر معاصر برداشت. بعد از فروغ، زبان شعر در فضای کاملاً دموکراتیک تنفس می‌کند . فروغ از هوس گناه آلود سخن می‌گوید؛ هوسی که «می‌خواهد هر چه بیشتر میان عاشق و معشوق نزدیکی ایجاد می‌کند، هر چه بیشتر رابطهٔ صمیمانه برقرار کند، به طوری که عاشق، محبوب را لمس کند و در آغوش کشد.» (مزلو، ۱۳۶۷: ۲۲) هوس گناه آلود فروغ، نتیجهٔ جنبهٔ انگیزشی غریزهٔ جنسی بود که توأم با عنصر تعهدِ عشق نبود؛ لذا نتوانست ضامن خوشبختی او شود:

در عطر بوسه‌های گناه آلود/ رویای آتشین تو را دیدم/ همراه با نوای غم شیرین/ در معبد سکوت تو رقصیدم. (فرخزاد، ۱۳۷۹: ۱۰۳)

همان طور که گفته شد دوران آشنایی فروغ و گلستان با عشقی پرتب و تاب از جانب فروغ همراه بود. در این عشق، می‌توان گفت؛ صمیمیت هم دخیل بوده، زیرا عناصری چون: درک متقابل، ارائه و دریافت حمایت عاطفی، داشتن توجه زیاد، تجربه خوشحالی، اتکا به شخص مورد علاقه در هنگام نیازمندی و ... در آن مشهود است؛ اما تعهدی در آن که شامل تصمیم‌های خود آگاهانه و غیر خودآگاهانه‌ای می‌شود که فرد برای دوست داشتن دیگری اتخاذ و خود را متعهد به حفظ آن می‌کند، دیده نمی‌شد؛ لذا عشقی کامل و ناب را برای فروغ به ارمغان نیاورده و در نهایت با مرگ نابهنگام فروغ به ناکامی گرایید. فروغ در اشعارش، خواهان بُعد شوریدگی و شهوت عشق نیز بود. او خواهش‌های جسمانی‌اش را به واسطهٔ اشتغالات ذهنی مثبت نسبت به معشوق خود و در قالب شعر و به کمک واژه بیان می‌کرد:

ای سراپایت سبز/ دست‌هایت را چون خاطره‌ای سوزان در دستان/ عاشق من بگذار/ و لبانت را چون حس گرم از هستی/ به نوازش‌های لب های عاشق من بسپار. (همان: ۲۰۸)

در جای دیگر می‌گوید:

کاش در بستر تنهایی تو/ پیکرم شمع گنه می‌افروخت/ ریشه زهد تو و حسرت من/ زین گنه‌کاری شیرین می‌سوخت . (همان: ۱۰۷)

از نظر استرنبرگ «صمیمیت و تعهد نسبی در پایدار بودن روابط از حداکثر اهمیت برخوردار است.» (ابوالقاسمی، ۱۳۹۰: ۲۷۳) فروغ خود نیز اعتقاد به این دارد که عشق خالص و کامل تنها با شوریدگی و شهوت حاصل نخواهد شد، دو عنصر صمیمیت و تعهد عشق نیز بایسته است. در غیر این صورت، ثمری جز آلودن عشق به بار نخواهد آورد:

می‌توان در بستر یک مست، یک دیوانه، یک ولگرد/ عصمت یک عشق را آلود. (فرخزاد،

۱۳۷۹: ۲۳۷)

فروغ گاه در اشعارش، ناکامی در عشق را یادآور می‌شود. فعل «بودم» در شعر زیر بیانگر این واقعیت است که فروغ از خاطره‌ای در گذشته یاد می‌کند و عشقی را ترسیم می‌کند که محور آن شوریدگی و لذت جویی بود. عشقی که فاقد عنصر تعهد بود. عشقی که کانالیزه نشده بود و در مجاری هدفمندی چون: توالد و تناسل، بقا و جاودانگی نوع انسان هدایت نشده بود؛ لذا عشقی بود بر اساس ارضاء خواسته‌های تنانی و لذّات آنی:

من پیام وصل بودم در نگاهی شوخ / من سلام مهر بودم بر لبان جام/ من شراب بوسه بودم در شب مستی/ من سراپا عشق بودم کام بودم کام. (همان : ۱۵۲)

از نظر استرنبرگ «تصمیم به قطع رابطه اغلب دوجانبه نیست و جفتی که تنها مانده است در جست و جوی این است که بداند از دیدگاه دیگری، دلیل گسیختگی رابطه‌شان چیست. جفتی که عامل گسیختن رابطه بوده است، گاهی حس می‌کند که دارد دلایلی سرهم بندی می‌کند تا پاسخی برای علت شکست رابطه پیدا کند. این دلایل نه تنها برای قانع کردن جفت که برای قانع کردن خود او نیزهست؛ کسی که تنها به جا مانده است نیز ممکن است همین احساس را داشته باشد.» (استرنبرگ، ۱۳۹۶: ۵۸-۵۷)

این موضوع در مورد زندگی و افکار فروغ نیز صدق می‌کند. او در اثر عشق زودگذر و هیجانی با شاپور ازدواج می‌کند و البته این عشق و ازدواج شتابزده می‌تواند «به دلیل مسائل خانوادگی و فضای سرد و خالی از محبت خانه پدری فروغ بوده باشد که او را به دنبال جایی برای جبران این کمبودها و ناکامی‌ها کشانده و عاشق مردی ساخته که پانزده سال از او بزرگ‌تر بوده و احساسات شاعرانه او را نمی‌توانست درک کند. نگاه آن دو از زندگی بسیار متفاوت بود. فروغ همه زندگی را در شعر می‌دید در حالی که شاپور بیشتر نگاه منطقی به زندگی داشت، نه به اندازه فروغ عاطفی و رمانتیک. فروغ مجبور شد میان شعر و زندگی یکی را برگزیند. او به خاطر دلبستگی به شعر از زندگی و تنها فرزندش جدا شد و شعر برایش جفتی دیگر بود. زیرا دریچه‌ای بود که او را با هستی مرتبط می-ساخت و چیزی بود برای توجیه بودن خود. از نگاه فروغ، شعر جزئی از زندگی بوده و هرگز نمی‌توانست خارج از دایره نفوذ تاثیراتی باشد که زندگی واقعی به انسان می‌دهد. » (فرخزاد، ۱۳۸۰: ۲۲-۱۵)

۲-۲-۳-تعهد (ازدواج)

مؤلفه تعهد که یکی از سه رأس مثلث عشق استرنبرگ را تشکیل می‌دهد، اهمیت بسزایی در ادامه روابط دارد؛ زیرا «آرزوی پیوند مشترک، اساس نیرومندترین کوشش بشری است، نیرویی است که نوع بشر، قبیله‌ها، خانواده‌ها و اجتماع را متحد نگه می‌دارد.» (فروم،

۱۳۹۷: ۲۷) از این رو، چنان که گفته شد طرز نگاه فروغ به شعر و زندگی، منجر به جدایی وی از همسر و فرزند و عدم پایبندی به تعهداتی شد که لازمه زندگی مشترک است. او از اصول زندگی مشترک دست کشیده و به تنهایی و شعر پیوست. اینجاست که باید گفت تنها تعهد و ازدواج نمی‌تواند عشق آرمانی را به وجود آورد. مصداق این نظریه استرنبرگ را می‌توان در این بخش از زندگی فروغ هم به وضوح مشاهده کرد.

وجود تعهد یا عدم وجود آن در کنار دو مؤلفه دیگر (صمیمیت و شهوت) انکارناپذیر است. حضور این سه مؤلفه در کنار هم، عشق آرمانی و کامل را به ارمغان خواهد آورد. در زندگی فروغ با همسرش، تعهد وجود داشت؛ اما این تعهد بر اساس شناخت دو زوج از یکدیگر استوار نبود؛ لذا این مؤلفه در کنار رابطه جنسی تنها بخشی از عشق را شامل می‌شد؛ چرا که مؤلفه صمیمیت دو جانبه در آن دیده نمی‌شد. او در برخی اشعارش به این نکته اشاره کرده و می‌گوید:

دخترک خنده کنان گفت که چیست/ راز این حلقه زر/ راز این حلقه که انگشت مرا / این چنین تنگ گرفته است به بر. (فرخزاد، ۱۳۷۹: ۷۴)

فروغ در شعر فوق، اشاره به ازدواج و قرار گرفتن در موقعیتی جدید و رسمی می‌کند. واژه «حلقه» را که سمبل بستن عهد و پیمان برای زندگی مشترک است، مستقیماً در شعرش آورده است. او اقرار به این دارد که ازدواج و تعهد، دلیلی برای خوشبختی و سعادت نیست و ناخرسندی خود را از رابطه‌اش بیان می‌دارد و می‌گوید:

سال‌ها رفت و شبی/ زنی افسرده نظر کرد بر آن حلقه زر/ دید در نقش فروزنده او/ روزهایی که به امیدی وفای شوهر/ به هدر رفته ، هدر. (همان: ۷۴)

او تعهدی را که فاقد عنصر صمیمیت و ارائه و دریافت حمایت عاطفی باشد، اسارت و بردگی می‌خواند:

وای این حلقه که در چهره او/ بازهم تابش و رخشندگی است/ حلقه بردگی و بندگی است. (همان: ۷۹)

با بررسی اشعار فروغ که در ارتباط با زندگی مشترکش با پرویز شاپور سروده است و تحلیل آن بر اساس نظریه مثلثی عشق استرنبرگ، شاهد «عشقی پوچ» بین آن دو خواهیم بود. در نظریه عشق استرنبرگ، عشق پوچ (تهی) حاصل تعهد زیاد، صمیمت و محبت کم و شهوت کم می باشد. در عشق پوچ «رابطه جنسی در زندگی مشترک ادامه می‌یابد ولی رنگ کنترل کردن به خود می‌گیرد. یکی از طرفین یا هر دو از کنترل بیرونی استفاده می‌کنند و دیگر از عشق و محبت در زندگی مشترک خبری نیست وحالا هر یک دیگری

را برای احساس تنهایی خود سرزنش می‌کند. » (گلاسر، :۷۷۱۳۹۶) به طور معمول در عشق پوچ، رابطه بلندمدت راکد وجود دارد که در آن زوج‌ها، رابطه‌ی هیجانی و عاطفی متقابل را از دست داده‌اند و در عین حال که با هم زندگی می‌کنند؛ ولی تحت تاثیر عامل کنترل بیرونی، فرسنگ‌ها از هم فاصله دارند. این نوع از عشق (عشق پوچ) در زندگی فروغ و اشعارش کاملاً نمایان است:

درمنی و این همه زمن جدا / با منی و دیده ات به سوی غیر / بهر من نمانده راه گفتگو/ تو نشسته گرم گفتگوی غیر. (فرخزاد، ۱۳۷۹: ۱۸۰)

از این رو ناکامی در عشق کامل (عشق آرمانی) را فریاد می‌زند و می‌گوید:

عاقبت خط جاده پایان یافت/ من رسیدم زره غبارآلود/ تشنه بر چشمه ره نبرد و دریغ/ شهر من گور آرزویم بود. (همان: ۱۷۸)

۳- نتیجه گیری

از این بحث می‌توان این گونه نتیجه گرفت:

قسمت اعظم سروده‌های فروغ فرخزاد، مضمونی عاشقانه دارند که قابل انطباق با نظریه عشق استرنبرگ می-باشد. سه مؤلفه (شهوت، صمیمیت و تعهد) که سه رأس نظریه مثلثی عشق استرنبرگ را تشکیل می‌دهند در اشعار فروغ به وضوح نمایانند و هر کدام مؤید این موضوع هستند که فروغ، جنبه‌های گوناگونی از عشق را در اشعارش گنجانده و از آن جا که شعر او بازتابی روشن از زندگیش است؛ لذا زندگی فروغ،سرشار از عشق بوده است. از آن جا که عشق کامل و آرمانی از ترکیب هر سه مؤلفه ، هماهنگ با هم ایجاد می شوند؛ می‌توان گفت فروغ در رسیدن به چنین عشقی، ناکام بوده است.

چنان که سه مؤلفه (شهوت ، صمیمیت و تعهد) به صورت ناموزون با هم ترکیب شوند، شش نوع عشق دیگر به وجود خواهد آمد که در میان آن‌ها، عشق پوچ و عشق رمانتیک در مورد فروغ و اشعارش، نمود بیشتری داشته و هر کدام به دوره‌ای خاص از زندگی وی تعلق دارند. به طوری که عشق پوچ، بیشتر در زندگی با پرویز شاپور نمایان است و عشق رمانتیک در ارتباط با ابراهیم گلستان، نمود پیدا می‌کند.

جدول زیر بر اساس نظریه مثلث عشق استرنبرگ، انواع عشق از دیدگاه فروغ را با توجه به

موقعیت‌های مختلف زندگی او، نشان می دهد:

انواع عشق	صمیمیت	شهوت	تعهد
عشق پوچ (تهی)	ضعیف	ضعیف	قوی
عشق رمانتیک	قوی	قوی	ضعیف

منابع

۱-ابوالقاسمی، شهنام. (۱۳۹۰). **روان شناسی رشد،** جلد دوم. تهران: جهاد دانشگاهی.

۲-ارنست، کارل. (۱۳۸۴). **مراحل عشق در ادوار آغاز تصوف ایران از رابعه تا روزبهان،** میراث تصوف. لئونارد لویزن. ترجمه : مجدالدین کیوانی. جلد اول. تهران : مرکز.

۳-استرنبرگ، رابرت جی. (۱۳۹۶). **قصه عشق**. ترجمه : علی اصغر بهرامی. چاپ هفتم. تهران: جوانه رشد.

۴-افلاطون. (۱۳۳۷). **دوره‌ی آثار افلاطون**. ترجمه: محمد حسن لطفی و رضا کاویانی. چاپ دوم. تهران: خوارزمی.

۵-بختیاری، محمد رضا. (۱۳۹۵). «سیمای زن در شعر و اندیشه فروغ فرخزاد». فصلنامه مطالعات ادبیات عرفان و فلسفه. دوره ۲. ش ۳.

۶-حقوقی، محمد. (۱۳۸۴). **فروغ فرخزاد**: شعر فروغ فرخزاد از آغاز تا امروز. چاپ نهم. تهران: نگاه.

۷-رودکی سمرقندی، ابوعبدالله. (۱۳۷۶). **دیوان شعر**. تصحیح: سعید نفیسی. چاپ چهارم. تهران: نگاه.

۸-ساری، فرشته. (۱۳۸۰). **فروغ فرخزاد**. چاپ اول. تهران: قصه.

۹-فرانکل، ویکتور. (۱۳۶۷). **انسان در جستجوی معنی**. ترجمه: اکبر معارفی. تهران: دانشگاه تهران.

۱۰-فرخ زاد، پوران. (۱۳۸۰). **کسی که مثل هیچ‌کس نیست**. چاپ اول. تهران: کاروان.

۱۱-فرخ زاد، فروغ. (۱۳۷۹) **دیوان اشعار**. تهران: مروارید.

۱۲-فروم، اریک. (۱۳۹۷). **هنر عشق ورزیدن**. ترجمه: پوری سلطانی. چاپ سی و سوم. تهران: مروارید.

۳-فروید، زیگموند. (۱۳۴۳). **سه رساله درباره‌ی تئوری میل جنسی**. ترجمه: هاشم رضی. چاپ دوم. تهران: آسیا.

۱۴-فیشر، هلن. (۱۳۹۷). **چرا عاشق می‌شویم**. ترجمه: سهیل شمسی. چاپ سوم.

تهران: ققنوس.
۱۵-کجباف، محمد باقر. (۱۳۷۸). **روان شناسی رفتار جنسی**. چاپ اول. تهران: روان.
۱۶-گاست، خوزه اورتگای. (۱۳۸۰). **درباره عشق**. ترجمه: سید مهدی ثریا. چاپ اول. تهران: جوانه رشد.
۱۷-گلاسر، ویلیام. (۱۳۹۶). **تئوری انتخاب**. ترجمه : علی صاحبی. چاپ چهاردهم. تهران: سایه سخن.
۱۸-مزلو، آبراهام. (۱۳۶۷) **انگیزش و شخصیت**. ترجمه : احمد رضوانی. مشهد: آستان قدس رضوی.
۱۹-مهندس، لیلا. (۱۳۹۵). «بررسی مفهوم عشق از دیدگاه سعدی و استرنبرگ». دومین کنگره بین المللی توانمندسازی جامعه در حوزه علوم اجتماعی، روان شناسی و علوم تربیتی. تهران: مرکز توانمندسازی مهارت‌های فرهنگی و اجتماعی جامعه.

فصل‌نامه‌ی علمی زبان و ادبیات فارسی
دانشگاه آزاد اسلامی واحد فسا
س۱۱، ش۲ (پیاپی۲۳)، پاییز ۱۳۹۹
شاپا: ۸۴۵۷-۲۲۵۱ صص: ۴۶-۲۹

بررسی و تحلیل ظرفیّت‌های دراماتیک در داستان نبرد یازده‌رخ شاهنامه فردوسی

محمدرضا جمالی
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، واحد تربت حیدریه، دانشگاه آزاد اسلامی، تربت حیدریه، ایران
دکتر عباس خیرآبادی (نویسنده‌ی مسئول)
استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد تربت حیدریه، دانشگاه آزاد اسلامی، تربت حیدریه، ایران
دکتر حمیدرضا سلیمانیان
استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد تربت حیدریه، دانشگاه آزاد اسلامی، تربت حیدریه، ایران
دکتر محمود فیروزی مقدم
استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد تربت حیدریه، دانشگاه آزاد اسلامی، تربت حیدریه، ایران

چکیده

داستان‌های کهن ادبیّات کلاسیک فارسی، پشتوانه‌ای قوی برای ادبیّات دراماتیک یا نمایشی به شمار می‌آیند. یکی از منابع پربار در این زمینه داستان‌های شاهنامه فردوسی است. قابلیّت‌های دراماتیک نیرومند این داستان‌ها، شاهنامه را به اثری بی‌بدیل در این عرصه مبدّل ساخته است. در میان داستان‌های شاهنامه، داستان نبرد یازده‌رخ، با عناصر دراماتیکِ نیرومند، کم‌تر مورد توجّه پژوهشگران عرصه‌ی ادبیّات داستانی بوده است و ضرورت تحقیقاتی از این دست را توجیه می‌کند. در این مقاله، با روش توصیفی و تحلیلی و با استفاده از داده‌های کتابخانه‌ای، ظرفیّت‌های دراماتیک داستان نبرد یازده‌رخ بررسی شده است. نتایج حاصل از این پژوهش نشان می‌دهد که ساختار دراماتیک این داستان را می‌توان بر اساس چهار مبحث: پیش‌درآمد، ساخت، درگیری و زبان، بررسی کرد. هر کدام از این مباحث در ساختار دراماتیک داستان نبرد یازده‌رخ بسیار پُررنگند و شکوه این شاهکار کم‌نظیرِ دراماتیک را در برابر دیدگان پژوهش‌گران این عرصه قرار می‌دهند.

واژگان کلیدی: عناصر درام، تراژدی، شاهنامه فردوسی، نبرد یازده‌رخ

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۸/۱۱/۰۵
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۹/۰۷/۱۳

Email: jamalimohamadreza@gmail.com
khyrabadyabas@gmail.com

۱- مقدمه

بخش مهمّی از ادبیّات کلاسیک فارسی در قاب و قالب داستان تجلّی یافته است. بررسی و تحلیل ظرفیّت‌های دراماتیک این داستان‌ها و گره‌گشایی از دشواری‌هایی که در رابطه با آن‌ها وجود دارد به شناخت بهتر این داستان‌ها می‌انجامد. بدون شک، شاهنامهٔ داستان‌پرداز فرزان توس، فردوسی، از ظرفیّت‌های دراماتیک و نمایشی نیرومند و کم‌نظیری در گستره ادبیّات کلاسیک فارسی، برخوردار بوده و از دیرباز مورد توجّه و اقبال فراوان ایرانیان قرار داشته است. «توازن در شخصیّت‌پردازی، تجسّم چهره‌ها در اوج و فرود زندگی آدمیان و...، جاذبه‌های ماندگار دراماتیک در شاهنامه است» (طالبی، ۱۳۶۹: ۱۰۸). از میان سه‌بخش اسطوره‌ای، حماسی یا پهلوانی و تاریخی شاهنامه، «بخش پهلوانی آن از منظر جنبه‌های نمایشی از جایگاه والاتری برخوردار است» (حنیف، ۱۳۸۴: ۹). داستان نبرد یازده‌رخ، از اَبَرداستان‌های مهمّ بخش حماسی یا پهلوانی شاهنامهٔ فردوسی است که بیش از ۲۵۰۰ بیت از ابیات این اثر حماسی را به خود اختصاص داده است. اهمیّت این داستان از آن جهت که در آن، نبردهای ایران و توران به فرجام نهایی خود نزدیک می‌شوند، باعث زیبایی و جذابیّت این داستان در نظر خوانندگان شده و پژوهش‌گران را بر آن می‌دارد تا درباره ظرفیّت‌های دراماتیک (Dramatic) و نمایشی آن تفحّص کنند.

۱ - ۱- پرسش‌ها و فرضیّه‌ها تحقیق

این پژوهش که با رویکرد درون‌متنی، به بررسی ظرفیّت‌های دراماتیک داستان نبرد یازده‌رخِ شاهنامهٔ فردوسی می‌پردازد، در پی پاسخ به این مسأله است تا دریابد بر پایه چه مباحثی و چگونه می‌توان ظرفیّت‌های دراماتیک را در این داستان بررسی و تحلیل کرد. فرض نگارنده بر این است که داستان نبرد یازده‌رخ از ظرفیّت‌های دراماتیک بسیار نیرومندی برخوردار است و بررسی و تحلیل ساختار این داستان میزان دراماتیک بودن آن را آشکار می‌سازد.

۱- ۲- پیشینه تحقیق

در زمینه بررسی عناصر دراماتیک در داستان‌های شاهنامه، پژوهش‌های متعدّدی انجام شده است. اساس بیشتر این پژوهش‌ها، دو داستان رستم و اسفندیار و رستم و سهراب است. مهم‌ترین این پژوهش‌ها عبارتند از: مقاله «عناصر درام در برخی از داستان‌های شاهنامه» (خالقی‌مطلق، ۱۳۷۰) که در آن، چهار داستان معروف شاهنامه، داستان رستم و اسفندیار، داستان رستم و سهراب، داستان سیاوش و داستان فرود، اساس پژوهش قرار گرفته‌اند و از داستان «جنگ یازده‌رخ» هیچ استفاده‌ای نشده است. مقاله «نمایش‌نامه‌های ملهم از شاهنامه» (طالبی، ۱۳۶۹). در این مقاله پس از بیان مقدّمه‌ای از ظرفیّت‌های نمایشی

شاهنامه، تاریخچه نمایش‌نامه‌هایی که با الهام از داستان‌های شاهنامه ساخته شده‌اند بیان شده است. مقاله «نگاهی به جلوه‌های دراماتیک در شاهنامه فردوسی و خمسه نظامی» (اسماعیل حاکمی والا مصطفی رئیسی‌بهان، ۱۳۸۴). در این مقاله ظرفیّت‌های دراماتیک در شاهنامه فردوسی و خمسهٔ نظامی، بررسی شده است. اساس کار این مقاله در بررسی جلوه‌های دراماتیک شاهنامه، داستان رستم و اسفندیار است و در آن به ظرفیّت‌های دراماتیک داستان‌های دیگر شاهنامه چندان اشاره‌ای نشده است. مقاله «واکاوی جنبه‌های دراماتیک داستان رستم و سهراب شاهنامه بر پایه درام‌شناسی ارسطو» (نصراصفهانی- هاشمی- حاتمی، ۱۳۸۹). این مقاله نیز همان‌گونه که از عنوان آن پیداست جنبه‌های دراماتیک داستان رستم و سهراب را با توجّه به درام‌شناسی ارسطو بررسی می‌کند. مقاله «مقایسه جنبه‌های دراماتیک داستان‌های پهلوانی شاهنامه» (حنیف، ۱۳۸۰) که در آن به صورت بسیار مختصر، به یکی از عناصر دراماتیک داستان نبرد یازده‌رخ، کشمکش، اشاره شده و سایر عناصر دراماتیک در این داستان بررسی نشده است. مقالهٔ «عنصر داستانی کشمکش در داستان سیاوش» (موسوی زارعی، ۱۳۸۷). در این مقاله، یکی از عناصر مهم درام، کشمکش، در داستان سیاوش بررسی شده است. در کتاب قابلیّت‌های نمایشی شاهنامه (حنیف، ۱۳۸۴)، جنبه‌های دراماتیک چند داستان معروف شاهنامه، رستم و اسفندیار، رستم و سهراب، و سیاوش، بررسی شده امّا به ظرفیّت‌های دراماتیک داستان نبرد یازده‌رخ، اشاره‌ای نشده است. آن‌گونه که از عناوینِ آثارِ پدید آمده، برآمدنی است، هرچند این پژوهش‌ها به صورت کلّی در مورد داستان‌هایِ شاهنامه هستند، امّا بیشتر با انگیزه بررسی بررسی ظرفیّت‌های دراماتیک داستان‌هایی از شاهنامه، غیر از داستان نبرد یازده‌رخ پدید آمده‌اند.

۱- ۳- روش تحقیق

روش گردآوری اطلاعات در این مقاله کتابخانه‌ای است؛ روش تحقیق، توصیفی و تحلیلی و روش تحلیل داده‌ها هم کیفی است؛ به این ترتیب که تمام مقالات و کتاب‌هایی را که در آن‌ها درباره درام و ظرفیّت‌های نمایشی شاهنامه فردوسی، مطالبی آمده است، انتخاب کردیم و با توجّه به اهمیّت این آثار و میزان ارتباط آن‌ها با موضوعِ این پژوهش به بررسی آن‌ها پرداختیم. در میان این آثار، مقاله جلال خالقی‌مطلق با عنوانِ «عناصر درام در برخی از داستان‌های شاهنامه» به علّت پختگی مطالب و محتوای برتر آن، اساس این پژوهش قرار گرفت و بر پایه آن ظرفیّت‌های دراماتیک داستان نبرد یازده‌رخ بررسی و تحلیل شد.

۱-۴- مختصری درباره درام و ارتباط آن با داستان

«درام از واژه یونانی (Drama)گرفته شده است. این واژه به معنی نمایش دادن، نمایش

کاری، کاری که نمود می‌یابد، عمل (Action)، تقلید انسان در حال انجام کاری، هم‌چنین به معنی نمایش‌نامه‌های جدّی (اعم از آن‌که پایان شاد یا غم‌انگیز داشته باشد) است» (همان: ۱۱).

درام در اصل مربوط به هنر نمایش است و تاریخچه آن به یونان باستان می‌رسد. «در یونان باستان مراد از این کلمه کاری بود که بر روی صحنه نمایش در برابر چشم تماشاگران روی می‌داد» (دایره‌المعارف فارسی، ۱۳۸۱: ذیل مدخل «درام»). امّا اگر درام به نمایش، مربوط است، پس چرا این واژه را در حوزهٔ ادبیّات داستانی نیز به کار می‌برند؟ در پاسخ، ابتدا باید به این نکته توجّه کنیم که هر نمایش‌نامه، سناریویی دارد، که نمایش‌نامه با توجّه به آن سناریو اجرا می‌شود. این سناریو را می‌توان یک داستان دانست. چنان‌که در ادبیّات کلاسیک فارسی نیز ما در گذشته «به جای دراما داستان داشته‌ایم، یعنی فقط سناریوی نمایش را» (شمیسا، ۱۳۸۱: ۵۵). فارغ از این موضوع، در برخی آثار داستانی، جنبه‌های دراماتیک بسیار نیرومندی وجود دارد که «اثر ادبی را جالب توجّه، مهیّج، متحرّک و نمایشی می‌سازد...، عناصری که به خواننده یاری دهد تا شخصیّت‌ها و وقایع را آن‌گونه که هست، در ذهن خود مجسّم سازد» (حنیف، ۱۳۸۴: ۱۲). همین موضوع ارتباط میان درام با داستان را مشخّص می‌کند؛ درام نیز هم‌چون داستان، از عناصری تشکیل شده است که این عناصر با عناصر داستانی، پیوستگی‌ها و مشابهت‌های بسیار دارند و می‌توانند در بررسی آن عناصر مورد توجّه قرار گیرند. عناصر درام، بیشتر با آن بخش از عناصر داستانی پیوند دارد که جنبه‌های نمایشی در آن‌ها پررنگ است. به عنوان مثال، در پیش‌درآمد یک داستان، که فضای کلّی حاکم بر آن داستان، بیان شده است، و یا در گفت‌وگوهای نقش‌آفرینان یک اثر داستانی، عناصر درام نیز می‌تواند مورد توجّه قرار گیرد.

۱-۵-خلاصه‌ی داستان نبرد یازده‌رخ

داستان نبرد یازده‌رخ از آن‌جا آغاز می‌شود که افراسیاب، پادشاه توران، که به خاطر شکست از ایرانیان در نبردهای پیشین، سخت کینه آنان را به دل گرفته است، پس از رای‌زنی با بزرگان و پهلوانان توران، به پهلوانِ بزرگِ خود، پیران ویسه، فرمان می‌دهد با سپاهی انبوه به ایران حمله کند. کیخسرو، پادشاه ایران، با آگاهی از این حمله، سپاه چهارم خود را به فرماندهی گودرز به مقابله با او می‌فرستد. دو سپاه در منطقه زیبد و گنابد در برابر هم صف آرایی می‌کنند. نبردهای گروهی و انفرادی، میان دو سپاه رخ می‌دهد، گرچه در این نبردها دو برادر پیران، هومان و نستیهن، کشته می‌شوند، امّا نتیجه نهایی نبرد مشخّص نمی‌شود. سرانجام برای آن‌که خون بی‌گناهان کمتر ریخته شود، پیران ویسه، پیمان یازده‌رخ را پیشنهاد می‌کند که مورد قبول گودرز نیز قرار می‌گیرد. بر اساس این

پیمان، دَه پهلوان از سپاه ایران و دَه پهلوان از سپاه توران، به صورت تن‌به‌تن با یکدیگر نبرد می‌کنند، در نبردِ پایانی، یعنی نبرد یازدهم نیز فرماندهان دوسپاه، گودرز و پیران ویسه، در برابر هم قرار می‌گیرند و نتیجه جنگ را بر اساس نتیجه این نبردها مشخّص می‌کنند. در دَه نبرد نخست، پیروزی با سپاهیان ایران بود و هر دَه پهلوان ایرانی بر حریفان تورانی خود چیره شدند. در آخرین نبرد یا رخ یازدهم نیز پیران ویسه به دست گودرز کشته شد. با کشته شدن پیران، سپاهیان توران از پادشاه ایران زینهار می‌خواهند. لهّاک و فرشیدورد، دو برادر دیگر پیران، نیز که در حال گریز به سوی توران هستند به دست گستهم کشته می‌شوند.

۲- بحث و بررسی

ساختار دراماتیک داستان نبرد یازده‌رخ را در چهار مبحث می‌توان بررسی کرد. که عبارتند از: پیش‌درآمدِ درام، ساختِ درام، درگیری در درام، و زبان درام (ن.ک: خالقی مطلق، ۱۳۷۰: ۵۳).

۲- ۱- پیش‌درآمد در داستان نبرد یازده‌رخ

«در ادبیّات غرب، درام‌های بزرگ غالباً دارای یک پیش‌درآمد یا پیش‌پرده کوتاهی هستند که (prolog) نامیده می‌شود. این پیش‌درآمدها با موضوع درام، تنها یک ارتباط کوتاه و کلّی دارند که از راه آن خوانندگان و تماشاچیان به جوّ اصلی داستان و وضعیّت روانی اشخاص آن راه می‌یابند» (همان: ۵۳). پیش‌درآمدها در داستان را می‌توان چکیده‌ای برای آن داستان دانست و «اغلب برای داستان‌ها حکم آگهی تبلیغی یا پیش‌پرده را دارند که درباره‌ی آن‌چه خواهد آمد غلوآمیز اظهار نظر می‌کنند» (تولان، ۱۳۸۳: ۱۲۷). در اصطلاح علم بدیع، به این پیش‌درآمد یا چکیدهٔ داستان، براعت استهلال گفته می‌شود. «براعت استهلال در حقیقت نوعی حُسن مطلع است منتها مضمون مطلع با مقصود و منظور اثر تناسب و هماهنگی دارد» (وحیدیان کامیار، ۱۳۷۹: ۱۶۷). و نیاز هر داستان است. به عبارت دیگر، داستان‌ها نیاز به مقدّمه‌ای دارند، که در آن نویسنده فضای حاکم بر داستان را ترسیم و ذهن خواننده را برای ورود به تنهٔ اصلی داستان آماده می‌کند.

داستان نبرد یازده‌رخ نیز به مانند دیگر داستان‌های برجسته‌ی شاهنامه فردوسی پیش‌درآمدی دارد. در پیش‌درآمد این داستان، پس از آن‌که گوینده مختصری به خواننده، پند و اندرز می‌دهد، به نکته‌ای اشاره می‌کند که توجّه به آن، تا اندازه‌ای فضای حاکم بر داستان را در ذهن خواننده ترسیم و او را با ذهنیّت یکی از شخصیّت‌های این داستان آشنا می‌کند؛ در این پیش‌درآمد، در نکوهش آزمندی صحبت شده و به این نکته اشاره شده

است که کار دنیا بر شخص آزمند، دشوار و طولانی خواهد شد و علاوه بر این، او در جهان مورد ستایش دیگران قرار نخواهد گرفت:

چو بستی کمر بر در راه آز　　شود کار گیتیت یکسر دراز...
پرستنده آز و جویای کین　　به گیتی زکس نشنود آفرین

(فردوسی، ۱۳۹۴: ۶۹۱/۲)

این موضوع، اشاره‌ای است غیرمستقیم به افراسیاب. او با آزمندی و کینه‌توزی خویش، مسبّب دشواری‌های بسیار برای خود و تورانیان شده بود، که یک نمونهٔ مهمّ آن، همین نبرد یازده‌رخ است. افراسیاب در آن جنگ، شکست سهمگینی متحمّل شد و بزرگ‌ترین پهلوان و اصلی‌ترین یار و مشاور خود، پیران‌ویسه، را از دست داد. پهلوانی که با مرگ او ستون فقرات سپاه توران شکست، و زمینه نابودی و شکست کامل سپاه توران و کشته شدن افراسیاب فراهم شد. امّا جلوهٔ مهم دراماتیک در پیش‌درآمد داستان نبرد یازده‌رخ، ابیاتی است که با مهم‌ترین رخداد این داستان، یعنی کشته شدن پیران‌ویسه، مرتبط است و ذهن خواننده را برای روبرو شدن با آن رخداد آماده می‌کند:

چو سرو سهی کوز گردد به باغ　　بر او بر شود تیـــره روشـن چراغ،
کند برگ پژمرده و بیـخ سست　　سرش سوی پسـتی گراید درسـت
بروید ز خاک و شـــود بازِ خاک　　همه جای ترس‌ست و تیمار و باک

(همان: ۶۹۱).

این ابیات در پیش‌درآمد داستان نبرد یازده‌رخ، این حس را به خواننده القا می‌کند که باید در این داستان، در انتظار رخدادی تراژیک بود.

۲-۲-نبرد یازده‌رخ، نمایش یک تراژدی

تراژدی جزوی از ادب دراماتیک است، ارسطو در تقسیم ادب دراماتیک آن را به دو نوع تراژدی و کمدی تقسیم کرده و بحث کاملی در این زمینه ارائه نموده است (ن. ک: ارسطو، ۱۳۴۳: ۲۵-۲۸). تراژدی در اصل، «نمایش اعمال مهم و جدی‌یی است که در مجموع به ضرر قهرمان اصلی تمام می‌شوند یعنی هستهٔ داستانی (Plot) جدی به یک فاجعه (Catastrophe) منتهی می‌شود. این فاجعه معمولاً مرگ جان‌گداز قهرمان تراژدی است. مرگی که البته اتّفاقی نیست، بلکه نتیجه منطقی و مستقیم حوادث و سیر داستان است» (شمیسا، ۱۳۸۱: ۵۵-۵۶).

در داستان نبرد یازده‌رخ، چند شخصیّت اصلی وجود دارند. در میان این شخصیّت‌ها، گودرز و پیران ویسه، نقش‌شان پررنگ‌تر و کلیدی‌تر است. این دو شخصیّت، در فرازهای پایانی داستان، در برابر هم قرار می‌گیرند. زیان‌کارِ اصلیِ این تقابل، پیران‌ویسه است که به

دست گودرز کشته می‌شود. مرگ پیران‌ویسه مهم‌ترین رخداد داستان نبرد یازده‌رخ است و مطابق تعریف تراژدی که به آن اشاره شد، نه اتّفاقی، بلکه نتیجه منطقی حوادث و سیر داستان است. هم‌چنین بر پایه یکی دیگر از ویژگی‌هایی که برای تراژدی ذکر شده است، تراژدی «داستان مردی است که به سعادتی عظیم دست می‌یابد و سپس از جایگاه رفیعش سقوط می‌کند و به جایگاه شوربختی می‌افتد و زندگی‌اش به طرزی غم‌انگیز پایان می‌یابد» (لیچ، ۱۳۹۰: ۷). این ویژگی تراژدی در حقیقت، زبان حال پیران‌ویسه در داستان نبرد یازده‌رخ است؛ پهلوانی بزرگ که یار و مشاور افراسیاب بود و مورد توجّه و احترام ایرانیان، به‌ویژه کیخسرو نیز قرار داشت به گونه‌ای که در ابتدای داستان نبرد یازده‌رخ، کیخسرو، در مورد مدارا و مهربانی با پیران، به گودرز بسیار سفارش کرد. امّا سرانجام این پهلوان نامدار، از عرش به فرش می‌آید و به گونه‌ای غم‌انگیز و عبرت‌آموز به دست گودرز کشته می‌شود.

تراژدی، ویژگی‌های دیگری نیز دارد؛ یکی از این ویژگی‌ها که از زبان ارسطو بیان شده و از جذّابیّت‌های نمایشی و زیبای تراژدی است این است که «افسانه و داستان [تراژیک] باید چنان تألیف و ترکیب گردد که هرچند کسی نمایش آن را نبیند همین که نقل و روایت آن را بشنود از آن وقایع بلرزد، و او را بر حال قهرمان داستان رحمت و شفقت آید» (ارسطو، ۱۳۴۳: ۶۱). این ویژگی نیز در مورد سرنوشت پیران ویسه در داستان نبرد یازده‌رخ صادق است؛ پیران «نیکی‌های بالفعل داشته و هم بالقوّه امکان قرار گرفتن در صف نیکی» (حمیدیان، ۱۳۸۳: ۳۰۶). با توجّه به نیکی‌های بالفعل پیران که نمونهٔ آن را در رفتار نیک او با کیخسرو و مادرش، زمانی که در سرزمین توران به سر می‌بردند، می‌توان دید، طبیعی است وقتی خواننده، سرنوشت غم‌انگیز پیران را در داستان نبرد یازده‌رخ می‌خواند، نوعی شفقت و رحمت نسبت به او در خود احساس می‌کند و از بازی‌هایی که تقدیر و سرنوشت برای انسان تدارک می‌بیند دچار هراس می‌شود. ارسطو در ادامه می‌گوید که قهرمان تراژدی کسی است که در ذروه فضیلت و عدالت نیست، امّا افتادنش هم به حضیض شقاوت، به سبب بی‌بهرگی او از فضیلت و عدالت نیست، بلکه به جهت خطایی است که مرتکب شده است. خطایی که قهرمان تراژدی انجام می‌دهد و موجب افتادنش به حضیض شقاوت می‌شود، بر اثر نقطه ضعفی است که او دارد (ارسطو، ۱۳۴۳: ۵۹). «یکی از رایج‌ترین انواع نقطه ضعف در تراژدی‌های یونانی (hubris) به معنی غرور است. از خود راضی بودن و اعتماد به نفس بیش از حد که باعث می‌شود قهرمان تراژدی به نداها و اخطارها و علائم درونی و آسمانی توجّه نکند و یا از قوانین اخلاقی منحرف شود» (شمیسا، ۱۳۸۱: ۵۶). پیران ویسه در داستان نبرد یازده‌رخ، همین نقطه‌ضعف را دارد و دقیقاً به همین آفت غرور مبتلا شده است. در فرازهای نخستین این داستان، گودرز، فرزندش گیو، را با پیامی به نزد پیران،

می‌فرستد و در این پیام برای پیش‌گیری از جنگ شرط‌هایی می‌گذارد. پیران نیز با شتاب فرستاده‌ای به نزد افراسیاب می‌فرستد و از او کسب تکلیف می‌کند. افراسیاب، بی‌درنگ سی‌هزار سوار شمشیرزن را به یاری پیران می‌فرستد و به او فرمان می‌دهد که به جنگ با ایرانیان برود. هنگامی که چشم پیران به سپاه بزرگی که افراسیاب به یاریش فرستاده بود افتاد، غرور او را فرا گرفت، خود را نیرومند دید و عزم جنگ کرد:

چو پیران بدید آن سپـــاه بزرگ — به خون تشنه هر یک به کردار گرگ،
برآشفت از آن پس که نیرو گرفت — هنرها بشسـت از دل، آهـــو گرفت
جفاپیشه گشت آن دل نیک‌خوی — پُراندیشـــه شـــــد، رزم کرد آرزوی

(فردوسی، ۱۳۹۴: ۷۰۰/۲).

از ویژگی‌های دیگری که ارسطو برای تراژدی ذکر کرده است احتوای آن بر پیش‌گویی و پیش‌بینی است (ارسطو، ۱۳۴۳: ۶۸). در داستان نبرد یازده‌رخ، کشته‌شدن پیران به دست گودرز، توسّط یکی از شخصیّت‌های ایرانی داستان، پیش‌گویی شده است؛ هنگامی که در نبرد گروهی ایرانیان با تورانیان، گیو با پیران نبرد می‌کند، تلاش‌هایش برای کشتن پیران به نتیجه نمی‌رسد؛ تیرهایی که به سوی او می‌اندازد، اثری ندارد، حتّی با نیزه، کلاه‌خود پیران را از سرش می‌رباید امّا باز گزندی به پیران نمی‌رسد و بر عکس خودش به دست پیران، زخمی می‌شود. در این هنگام، بیژن نزد گیو می‌آید و به او می‌گوید که از شاه ایران چنین شنیدم که پیران، جنگ‌های بسیاری می‌کند و از بسیاری مهلکه‌های سخت، رهایی می‌یابد تا سرانجام جانش به دست گودرز برمی‌آید. پس ای پدر این‌قدر بر این کار اصرار مکن، هنوز عمراو به سر نیامده است:

به نزدیک گیـــو آمد آنگه پسر — که ای نامبـــــــــردار فرّخ‌پدر،
من ایدون شنیده‌ستم از شهریار — که پیـــــران فراوان کند کارزار
ز چنگ بسی تیـــزچنگ‌اژدها — مر او را بـــــود روز سختی رها
سرانجام بر دسـت گودرز هوش — برآرد، تو ای باب چندین مکوش!

(فردوسی، ۱۳۹۴: ۷۵۲/۲).

۲-۳- ساخت درام در داستان نبرد یازده‌رخ

دومین مبحث در بررسی درام، ساخت درام است. «در ادبیّات غرب درام‌های کلاسیک را از نظر ساخت دارای پنج مرحله می‌دانند مرحلهٔ نخستین، پرده اوّل درام است به نام (Exposition) یعنی درآمد که در آن تماشاچیان با موضوع و اشخاص درام آشنا می‌شوند... مرحله دوم درام آغاز لحظات شورانگیز است، نقطه اوج آن را که به درگیری میان دو جبهه می‌انجامد، مرحلهٔ سوم می‌دانند... مرحلهٔ چهارم درام پیدایش یک آرامش موقّتی است

که در واقع، آرامش پیش از طوفان است. با این آرامش موقّتی فاجعهٔ پایان داستان کمی عقب می‌افتد و از این راه بر هیجان داستان افزوده می‌گردد. مرحلهٔ پنجم که با آن درام به پایان می‌رسد، مرحله‌ای است که سرانجام، کار درگیری حاصل از دو بینش متضاد غالباً به مصیبت و فاجعه می‌کشد» (خالقی‌مطلق، ۱۳۷۰: ۵۶-۵۷). این مراحل با تفاوت‌هایی اندک در تقدّم و تأخّر آن‌ها و هم‌چنین یکسان بودن برخی مراحل، در داستان نبرد یازده‌رخ، قابل بررسی است؛ در این داستان، مرحله نخست در ساخت درام یا پرده اوّل درام را، اندکی پیش‌تر در پیش‌درآمد داستان بررسی کردیم و دانستیم که در این پیش‌درآمد، حال و هوای حاکم بر داستان بیان شده است.

مرحله دوم درام، آغاز لحظات شورانگیز یا به عبارتی شروع بحران در داستان است. در داستان نبرد یازده‌رخ، این لحظهٔ شورانگیز، هنگامی آغاز می‌شود که افراسیاب پس از شکست از رستم در ماجرای بیژن و منیژه، بزرگان توران را فراخواند و با آنان راز دل گشود؛ از گذشته و شکستی که در جنگ با رستم نصیبش شده بود بسیار یاد کرد، از عزم خود برای نبردی بزرگ با ایرانیان سخن گفت و از این‌که هزاران‌هزار جنگجو از ترکان و چینیان فراهم آورده و به جنگ ایرانیان، گسیل خواهد کرد:

ز ترکان و از چین هَزاران‌هَزار　　کمربستگـــان ازدرِ کارزار،
گماریم بـــر گردِ ایران سپاه　　بسازیم با هر سُوْی رزمگاه

(فردوسی، ۱۳۹۴: ۶۹۲/۲).

از سوی دیگر هنگامی که کیخسرو از لشکرکشی افراسیاب به ایران آگاه و برای مقابله با او آماده می‌شود، لحظات شورانگیز داستان، اندک‌اندک اوج می‌گیرد. با درگیری دوسپاه با یکدیگر و کشته شدن دو پهلوان تورانی، هومان و نستیهن، و رزم گروهی ایرانیان با تورانیان، بر این اوج‌گیری افزوده می‌شود.

مرحله سوم درام یا نقطه اوج در داستان نبرد یازده‌رخ، کشته‌شدن پیران ویسه به دست گودرز است. بحران یا لحظات شورانگیز این داستان که با رای‌زنی افراسیاب با بزرگان توران و تصمیم او برای لشکرکشی به ایران، به آرامی آغاز شده بود، با چند بحران دیگر، اندک‌اندک شدّت می‌گیرد و داستان را به اوج خود نزدیک می‌کند. طلایهٔ اوج در این داستان، آن‌جا آشکار می‌شود، که پیران ویسه به افراسیاب پیشنهاد می‌کند که تعدادی از پهلوان ایران و توران به انتخاب فرماندهان خود، با هم نبرد کنند و در آخر، فرماندهان دو سپاه، گودرز و پیران ویسه، به جنگ یکدیگر بروند تا نتیجه جنگ مشخّص و خون بی-گناهان نیز کمتر ریخته شود. گودرز این پیشنهاد را می‌پذیرد. دَه پهلوان از سپاه ایران و دَه پهلوان از سپاه توران انتخاب می‌شوند و به صورت جداگانه و تن‌به‌تن با یکدیگر نبرد می‌کنند. در هر نبردِ

تن‌به‌تن، بر آهنگ و هیجان داستان افزوده می‌شود تا سرانجام، در رخ یازدهم، گودرز و پیران ویسه در برابر یکدیگر قرار می‌گیرند. صحنه‌های نبرد این دو پهلوان بسیار زیبا و نمایشی است؛ مراحل نخستین این نبرد، هنگامی که دو پهلوان با ابزارهای مختلف جنگی چون: شمشیر، گرز، کمند و تیر و کمان با یکدیگر می‌جنگند، گریز پیران به سمت کوه و تعقیب او توسّط گودرز، گفت‌وگوهایی که در این تعقیب و گریز با یکدیگر دارند، لحظه‌ای که گودرز زخمی می‌شود و لحظه‌ای که گودرز با زوبین، زخمی مرگبار بر پیران می‌زند، همه و همه مواردی هستند که بر هیجان داستان و نمایشی‌شدن آن می‌افزایند. سرانجام در لحظه جان‌سپردن پیران که راوی داستان در آن لحظه، جهان‌بینی تقدیرگرایانه خویش را بیان می‌کند، داستان در نقطهٔ اوج خود قرار می‌گیرد:

چو شیـــــــر ژیان اندرآمد به سر — به زوپینِ پولادْ خستـــــــه جگر
بر آن کوه‌باره زمانـــــــــی تپید — سر از کیـــــــن و آوردگاه آرمید
زمانه به زهـــــرآب داده‌ست چنگ — بدرّد دل شیـــــــر و چنگ پلنگ
چنین‌ست خـــــود گردش روزگار — نگیردهمـــــــــــی پند آموزگار

(همان:۷۷۱).

مرحله چهارم درام: آرامش موقّتی یا آرامش پیش از طوفان است. این آرامش، پیش از نقطهٔ اوج داستان یازده‌رخ و کشته شدن پیران، با پیمان گودرز و پیران ویسه و نامزدکردن یازده پهلوان از هر سپاه برای جنگ تن‌به‌تن با یکدیگر، بر داستان حاکم شده بود. در حقیقت، آرامش موقّت در داستان یازده‌رخ را ما می‌توانیم، مرحلهٔ سوم در این داستان بدانیم.

مرحله پنجم درام، مرحلهٔ مصیبت یا فاجعه است. نقطه اوج داستان نبرد یازده‌رخ که کشته شدن پیران ویسه است در حقیقت، مصیبت یا فاجعه این داستان نیز به حساب می‌آید؛ آرامش موقّتی که با پیمان یازده‌رخ، میان دو سپاه ایران و توران پدید آمده بود، با جنگ‌های تن‌به‌تن پهلوانان دو سپاه که بر اساس پیمان یازده‌رخ، انتخاب شده بودند، از میان می‌رود و دوباره کشمکش‌ها در داستان شدّت می‌گیرد. سرانجام با کشته‌شدن پیران‌ویسه به دست گودرز در رخِ یازدهمِ نبرد یازده‌رخ، فاجعه و مصیبت داستان شکل می‌گیرد. ممکن است این شائبه پیش آَید که کشتن شدن فردی از سپاه دشمن چه فاجعه‌ای می‌تواند باشد؟ در پاسخ باید گفت که رفتار پُر از مهری که پیران با سیاوش در سرزمین توران داشت و یا زنده ماندن کیخسرو در سرزمین توران که در اصل مدیون درایت و فداکاری پیران بود، ستایش هر خواننده‌ای را نسبت به او برمی‌انگیزد. در همین داستان نبرد یازده‌رخ، برای آن‌که خون بی‌گناهان، کمتر ریخته شود، پیران پیشنهاد پیمان یازده‌رخ

را مطرح کرد که نشانه‌ای از خرد و منطق نیرومند اوست. با توجّه به پیشینه نیک پیران، کمتر خواننده‌ای است که فرجام غم-انگیز او را در داستان نبرد یازده‌رخ، بخواند و دچار تأثّر و اندوه نشود، تأثّر و اندوهی که همان‌طور که پیش از این گفته شد از ویژگی‌های تراژدی است.

۲-۴- درگیری (کشمکش) در داستان نبرد یازده‌رخ

عنصر مهم دیگر درام که به نمایشی شدن یک داستان کمک بسیار می‌کند، کشمکش یا درگیری است. کشمکش، نقش اساسی در هر داستان دارد. می‌توان گفت که «همه داستان‌ها از کشمکش استفاده می‌کنند تا گسترش یابند، هیجان ایجاد کنند، نمایش و اوج نهایی خلق کنند» (نوبل، ۱۳۸۷: ۱۴). در یک داستان دراماتیک «کشمکش یا درگیری (conflict) میان بینش‌ها و ارزش‌های متضاد است که یا درونی است، یعنی در ضمیر شخص اوّل داستان در جریان است و یا بیرونی است یعنی میان دو شخص یا دو جبهه روی می‌دهد» (خالقی‌مطلق، ۱۳۷۰: ۵۸).

جمال میرصادقی، در کتاب عناصر داستان،کشمکش‌های داستانی را به چهار نوع جسمانی، ذهنی، عاطفی و اخلاقی تقسیم می‌کند و معتقد است که در تمام داستان‌ها، دست‌کم، یکی از این چهار نوع کشمکش وجود دارد (میرصادقی، ۱۳۸۵: ۷۳-۷۴). در داستان نبرد یازده‌رخ، این چهار نوع کشمکش وجود دارند و هر کدام از آن‌ها از زبان راوی داستان، آن-چنان زیبا و هنرمندانه توصیف شده است که خواننده می‌تواند هم‌چون نمایشی، صحنه‌های آن را در ذهن خویش تصوّر نماید.

۲-۴-۱- کشمکش ذهنی

داستان نبرد یازده‌رخ، در اصل با کشمکش ذهنی آغاز می‌شود. «کشمکش ذهنی، وقتی است که دو فکر با هم مبارزه می‌کنند» (همان: ۷۳). مهم‌ترین کشمکش‌های ذهنی در داستان نبرد یازده‌رخ عبارتند از:

کشمکش آزمندی و کین‌خواهی

مهم‌ترین کشمکش ذهنی در داستان نبرد یازده‌رخ، کشمکش میان دو تفکّر است؛ آزمندی و کین‌خواهی. آزمندی، تفکّر غالب جبهه توران است و نماد آن افراسیاب:

دل شاه ترکان چنان کم شنود　　همیشه بـــه رنج از پی آز بود

(فردوسی، ۱۳۹۴: ۶۹۱/۲).

از سوی دیگر، ایرانیان در این جنگ نماد تفکّر کین‌خواهی هستند. «کین‌خواهی،... نخست حالتی روانی است که بر اثر یک بیداد بزرگ، یعنی مرگ آن‌که قربانی بیداد شده، ظاهر می‌گردد» (دوفوشکور، ۱۳۸۹: ۱۳). در شاهنامه فردوسی عامل اصلی نبردهای ایران

و توران از جمله نبرد یازده‌رخ، کین‌خواهی است، کین‌خواهی که با کشته شدن ایرج به دست برادرانش، آغاز شد و با کشته شدن سیاوش در سرزمین توران به اوج خود رسید. در داستان نبرد یازده‌رخ محور اصلی کین‌خواهی ایرانیان، کین سیاوش است. این ذهنیّت کین‌خواهانه، از خلال سخنانی که شخصیّت‌های ایرانی این داستان بر زبان جاری می‌کنند به روشنی مشخّص است؛ گودرز در پاسخ نامه پیران، درباره کین سیاوش چنین می‌نویسد:

من این کین اگـــر تا به سد سالیان بخواهـــم، همانست و اکنون همان!

(فردوسی، ۱۳۹۴: ۷۴۲/۲).

کشمکش تقدیرگرایی با واقع‌گرایی

با آن‌که تقدیرگرایی، جهان‌بینی غالب شخصیّت‌های شاهنامه است امّا در داستان نبرد یازده‌رخ، گاه نمونه‌هایی از واقع‌گرایی شخصیّت‌ها نیز دیده می‌شود. این موضوع، کشمکش‌های ذهنی را در برخی از شخصیّت‌های این داستان پدید می‌آورد. نمونهٔ مهم از این نوع کشمکش ذهنی را در شخصیّت بیژن می‌توان یافت؛ این شخصیّت گاه، تقدیرگراست و گاه، تقدیرگرایی را به سُخره می‌گیرد. در فرازهای نخست داستان نبرد یازده‌رخ هنگامی که بیژن از پدرش، گیو، درخواست می‌کند که به نبرد با هومان برود، سخنی می‌گوید که بیان‌گر دیدگاهی تقدیرگرایانه است:

یکی مردِ جنگست و من جنگجوی ازو برنتابم بـــه بخت تو روی!

نبشته مگـــــــر برسرم دیگرست زمانه به دست جهان‌داورست

(همان:۷۱۸).

شگفت آن‌که همین شخص تقدیرگرا، در فرازهای پایانی داستان نبرد یازده‌رخ، هنگامی که به نزد گودرز می‌رود تا از او برای رفتن به دنبال گستهم و یاری رساندن به او در جنگ با لهّاک و فرشیدورد، اجازه بگیرد، با تندی، تقدیرگرایی گودرز را به سخره می‌گیرد:

نه خوب آید ای پهلـوان از خرد که هر نامداری که فرمان برد،

مر او را به خیره به کشتن دهی بهانه به چـــــرخ روان برنهی!

(همان: ۷۷۷).

این تضاد فکری یا به عبارتی کشمکش ذهنی بیژن، تا اندازه‌ای برای خواننده غافلگیرکننده است و نشان از نوعی پیچیدگی در شخصیّت بیژن دارد؛ «نشانه شخصیّت پیچیده این است که می‌تواند ما را غافلگیر و متعجّب نماید» (کنیّ، ۱۳۸۰: ۵۵). امّا باید به این نکته توجّه داشت که این پیچیدگی چندان عمیق نیست و بیژن، بیشتر شخصیّتی به چشم می‌آید، جسور، گستاخ و سرشار از شور جوانی، شور و احساسی که با میهن‌دوستی و وفاداری نیز آمیخته شده و از او شخصیّتی جذّاب و استثنایی ساخته است.

۲-۴-۲-کشمکش جسمانی

«کشمکش جسمانی وقتی است که دو شخصیّت درگیری جسمانی دارند و به زور و نیروی جسمی متوسّل می‌شوند» (میرصادقی، ۱۳۸۵: ۷۳). کشمکش جسمانی، بارزترین و مهم‌ترین نوع کشمکش در داستان نبرد یازده‌رخ، و عاملی مهم در دراماتیک و نمایشی‌شدن این داستان است. خودِ عنوان این داستان یعنی نبرد یازده‌رخ، از کشمکش جسمانیِ یازده پهلوان ایرانی و یازده پهلوان تورانی با یکدیگر گرفته شده است. کشمکش‌های جسمانی ایرانیان با تورانیان را در داستان نبرد یازده‌رخ، می‌توان به دو دسته تقسیم کرد؛ کشمکش‌های پیش از پیمان یازده‌رخ و کشمکش‌های پس از پیمان یازده‌رخ.

۲-۴-۲-۱-کشمکش‌های جسمانی ایرانیان با تورانیان پیش از پیمان یازده‌رخ

- کشمکش بیژن با هومان.
- کشمکش سپاهیان توران به فرماندهی نستیهن با سپاهیان ایران.
- کشمکش گروهی ایرانیان با تورانیان.
- کشمکش گیو با پیران‌ویسه.
- کشمکش گیو با لهّاک و فرشیدورد.

۲-۴-۲-۲- کشمکش‌های جسمانی، ایرانیان با تورانیان، پس از پیمان یازده‌رخ

مهم‌ترین کشمکش‌های جسمانی این دوره، کشمکش‌های یازده‌گانه میان پهلوانان ایران و توران است که در پیمان یازده‌رخ، میان پیران ویسه و گودرز بر سر آن توافق شده بود. این کشمکش‌های جسمانی یازده‌گانه عبارتند از:

رخ نخست: کشمکش فریبرز از سپاه ایران با گُلبادِ ویسه از سپاه توران. رخ دوم: کشمکش گیوِ گودرز از سپاه ایران با گُرویِ زَرِه از سپاه توران. رخ سوم: کشمکش گُرازه از سپاه ایران با سیامک از سپاه توران. رخ چهارم: کشمکش فُروهِل از سپاه ایران با زنگَله از سپاه توران. رخ پنجم: کشمکش رَهّامِ گودرز از سپاه ایران با بارمان از سپاه توران. رخ ششم: کشمکش بیژنِ گیو از سپاه ایران با رُوینِ پیران از سپاه توران. رخ هفتم: کشمکش هُجیرِ گودرز از سپاه ایران با سِپَهرَم از سپاه توران. رخ هشتم: کشمکش زنگهٔ شاوَران از سپاه ایران با اَخواشت از سپاه توران. رخ نهم: کشمکش گرگین میلاد از سپاه ایران با اَندَریمان از سپاه توران. رخ دهم: کشمکش پَرته از سپاه ایران با گُهرَم از سپاه توران. رخ یازدهم: کشمکش گودرزِ گَشواد، فرمانده سپاه ایران با پیرانِ ویسه، فرمانده سپاه توران.

جدا از این کشمکش‌های جسمانی یازده‌گانه که در تمام آن‌ها پیروزی با پهلوانان ایران بود کشمکشِ دیگری نیز بعد از پیمان یازده‌رخ، میان گستهم از سپاه ایران با لهّاک و فرشیدورد از سپاه توران، رخ داد که آخرین کشمکش جسمانی مهم در داستان نبرد

یازده‌رخ است.

۲-۴-۳-کشمکش عاطفی

«کشمکش عاطفی، وقتی است که عصیان و شورشی در میان باشد و درون شخصیّت داستان را متلاطم کند، مثل کسی که ساکت نشسته امّا در وجودش غوغا و جوششی باشد که ناگهان سرریز کند و موجب دگرگونی و یا هیاهویی شود» (همان: ۷۴). مهم‌ترین کشمکش عاطفی در داستان نبرد یازده‌رخ، کشمکش مهرورزی با کین‌خواهی است. در این داستان، گیو، نخستین شخصیّتی که به این کشمکش گرفتار شده است. در صحنه‌ای از داستان نبرد یازده‌رخ که از جلوه‌های نمایشی زیبای این داستان است، گیو در نقش یک پدر دلسوز ظاهر می‌شود، پدری که غم فرزند را می‌خورد و حاضر نیست درخواستِ فرزند را که از او خواسته بود زرهِ سیاوش را در اختیارش بگذارد و با رفتن او به میدان جنگ برای نبرد با هومان، موافقت کند، بپذیرد:

نیم من بدین کار همـــــــداستان　　مزن نیز پیشم چنیـــــــن داستان

(فردوسی، ۱۳۹۴: ۲/ ۶۱۸).

بیژن پس از آن‌که از پدر ناامید شد، به نزد پدربزرگ خویش، گودرز، رفت و توانست از او برای نبرد با هومان اجازه بگیرد. پس از آن گودرز، گیو را فراخواند و از بیژن با او سخن گفت، زره خسروانی را به یاد او آورد و گفت که بیژن آن را برای جنگ می‌خواهد. گیو به پدر پاسخ داد که همه چیز من، همین فرزند است و جان او در نظر من خوار نیست. گودرز نیز به گیو یادآور می‌شود که باید بر فرزندش گمان بهتری ببرد زیرا هرچند بیژن جوان است امّا در هر کاری، خِرد را پیشهٔ خود می‌کند و دیگر این‌که این‌جا، جای کینه‌جستن و شستن دنیا از وجود اهریمنان است. برای به جا آوردن کین سیاوش و فرمان شاه، نمی‌توان به خویشاوندی و پیوند نگاه کرد. اگر از ابر گرز و شمشیر ببارد، نباید که ما از جان‌فشانی دریغ کنیم. سزاوار نیست برای جنگ، دل او را بشکنی و نباید باعث شوی تا او احساس ننگ کند. گیو در پاسخ به گودرز گفت:

به گودرز گفت: ای جهان‌پهلـــــوان　　به جایی که پیکـــــار خیزد به جان،
نه فرزند باید، نه گنـــــــــج و سپاه　　نه آزرم سالار و فرمـــــــــان شاه
مرا خـــــود شب و روز کارست پیش　　چرا داد باید مرا جـــــان خویش؟!
اگر جنگ جوید، سلیحش کجـــاست　　زره دارد، از من چه بایدش خواست؟!

(همان: ۶۷۸-۶۸۱).

بیژن با حالتی پرخاش‌گرانه، به پدر می‌گوید که به زره او نیازی ندارد، آن‌گاه سوار بر اسب می‌شود و به آوردگاه می‌رود. پس از رفتن او گیو از رفتارش با فرزند، پشیمان می‌شود

و خود را سرزنش می‌کند که بیهوده او را آزردم، چرا خواسته‌اش را به جا نیاوردم؟ اگر به دست هومان بدی به او رسد، دیگر زره و شمشیر و کمربند به چه کارم می‌آید؟ با دلی دردمند و غمگین و پرخشم و پر از آرزو می‌مانم و باید همیشه چشمانم اشک‌بار باشد. گیو، شتابان به نزد بیژن می‌رود و به او می‌گوید:

وُ زانجا دمان هم به کـــــردار گرد — به پیش پسر شد به جـــــای نبرد
بدو گفت ما را چـــه داری به ننگ — همی تیـــــزی آری به گاه درنگ!...
کنون سوی هومان شتابـــــی‌همی — ز فرمان مـــــــــن سر بتابی‌همی!
چنین برگزینی‌همـــی رای خویش — ندانی که چـــــون آیدت کار پیش!

(همان: ۶۹۶-۷۰۱).

بیژن، چنین پاسخ می‌دهد که ای پدر پهلوان، دل مرا از کین‌خواهی سیاوش برمگردان، هومان نه از روی و آهن است و نه پیل ژیان و اهریمن. من به خاطر تو از نبرد با روگردان نمی‌شوم و سرنوشت وتقدیر من به دست خداوند است. وقتی گیو حرف‌های پسرِ دلاور را شنید و او را مانند شیر، کمربسته میدان دید از اسب بادپایش پایین آمد و اسب و درع سیاوش را به او سپرد و با او سخن گفت:

چو بشنید گفتار پـــــــــور دلیر — میان‌بسته‌ی جنگ بـــــرسان شیر،
فرود آمد از شیـــــــده‌ی راه‌جوی — سپرد اسپ و درع سیـــاوُش بدوی
بدو گفت: اگـــــر کارزارت هواست — چنین بر خـــــرد کام تو پادشاست،
برین باره‌ی گامـــــــــزن برنشین — که زیر تو انـــــــــدر نوردد زمین!
سلیحم همیدون به کـــــار آیدت — چو با اَهرمن کـــــــــارزار آیدت

(همان: ۷۰۷-۷۱۱).

در داستان نبرد یازده‌رخ، گودرز دومین شخصیّتی است که به کشمکش مهرورزی با کین‌خواهی گرفتار است. در فرازی از این داستان دراماتیک، گودرز پس از کشتن پیران، نخست، می‌خواهد سر او را از تن جدا کند، امّا در خود توانایی انجام چنین کار زشتی را نمی‌بیند:

سرش را همـــی‌خواست از تن برید — چنان بدکنش خویشتـــــن را ندید

(همان: ۷۷۱).

شگفت آن‌که همین شخصیّتِ مهرورز که بریدن سر دشمن را عملی زشت می‌داند، اندکی پیش‌تر پنجه فرو برده و مشتی از خون پیران را نوشیده و چهره خویش را نیز با خون او رنگین ساخته بود:

فروبرد چنگـــــال و خون برگرفت　　بخورد و بیالـــــود روی، ای شگفت
(همان: ۲۰۲۹).

۲-۴-۴-کشمکش اخلاقی

«کشمکش اخلاقی، وقتی است که شخصیّت داستان، با یکی از اصول اخلاقی و اجتماعی سر مخالفت داشته باشد» (میرصادقی، ۱۳۸۵: ۷۴). تمام نبردهای ایران و توران از جمله نبرد یازده‌رخ، را می‌توان پی‌آمد زیر پا نهادن، ارزش‌های اخلاقی دانست. آزمندی سلم و تور و هم‌چنین حسادت آن‌ها، سبب شد که آن دو، دست به خون برادر خویش، ایرج، بیالایند و آتش دشمنی و کینه را میان ایرانیان و تورانیان، برافروزند. همین آزمندی، بعدها در وجود پادشاه توران، افراسیاب، پدیدار شد و باعث شد که او ارزش‌های اخلاقی از جمله مهمان‌نوازی را نادیده بگیرد و شاهزاده ایرانی، سیاوش، را که به سرزمین او پناه آورده و در حقیقت مهمانش بود، ناجوان‌مردانه به قتل برساند، کرداری زشت که کینه ایرانیان را نسبت به تورانیان، شعله‌ورتر ساخت. در حقیقت نبرد یازده‌رخ، نتیجه شورش و عصیان افراسیاب با ارزش‌های اخلاقی بود، عصیان و شورشی، که با کشته شدن سیاوش، بر همگان آشکار شده بود.

۲-۵- زبان درام

زبان درام ویژگی‌های خاص دارد که آن را از دیگر انواع ادبی چون: شعر تغزّلی و و شعر نقلی، متمایز می‌کند. این تمایز عبارت است از «۱) گفت و شنود یا (dialog) بی‌واسطه و مهیّج. ۲) بیان عمل (action) که بر عکس بیان لیریک، که به کمک عناصر تصویر و آهنگ قصد سحر کردن دارد و بر خلاف بیان اپیک، که قصد نقل کردن دارد، بیان دراماتیک زبان عمل است. ۳) تحرّک و جنبش (dynamism)، که بر عکس حرکت آرام در اپیک، در درام حرکت سریع به سوی هدف است» (خالقی‌مطلق، ۱۳۷۰: ۷۱). در داستان نبرد یازده‌رخ، از میان این سه ویژگی زبان درام، ویژگی نخست یا گفت و شنود بی‌واسطه و مهیّج، بسیار پررنگ‌تر است؛ در این داستان بیشتر گفت‌وگوها، مهیّج است و شخصیّت‌ها در اوج هیجان و حرارت با یکدیگر گفت‌وگو می‌کنند. نمونه‌ای از این گفت‌وگوها، گفت‌وگوی گودرز و پیران ویسه، هنگام نبرد تن‌به‌تن این دو پهلوان با یکدیگر است. در این گفت‌وگو گودرز به پیران می‌گوید:

فغان کـــرد کای نامورپهلـــــوان　　چه بودت که ایدون پیـــــاده دوان،
بکردار نخچیـــــــر در پیش من؟!　　کجـــات آن سپاه، ای سر انجمن؟! ...
ستونِ گـــــــوان، پشت افراسیاب　　کنـــــون شاه را تیره گشت آفتاب
زمانه زتـــــــو پاک برگاشت روی　　نه هنگام کیـن‌ست، چـاره مجوی!

چو کارت چنـین گشت، زینهار خواه / به جان، تات زنده برم نـــزد شاه!
بدو گفت پیـــران که این خود مباد! / به فرجام بر مـــن چنین بد مباد!
کزین پس مـــــــــرا زندگانی بود / به زینهاررفتـــــــــن گمانی بود
چُن اندر جهـــان مـــرگ را زاده‌ام / بدین کار گردن تـــــو را داده‌ام

(فردوسی، ۱۳۹۴: ۷۷۰/۲).

۳- نتیجه گیری

بر پایه بررسی‌های صورت‌گرفته، داستان نبرد یازده‌رخ، از جنبه‌های نیرومند دراماتیک برخوردار است؛ نخستین جنبه دراماتیک داستان نبرد یازده‌رخ، در پیش‌درآمد این داستان است که در آن، داستان‌پرداز با مباحثی که مطرح می‌کند، فکر و ذهن خواننده را برای ورود به صحنهٔ اصلی داستان آماده می‌سازد. در این پیش‌درآمد، اشاراتی به وقوع یک فاجعه در داستان شده که نمایان‌گر تراژیک‌بودن این داستان است. این موضوع از آن‌جا اهمیّت دارد که تراژدی خود جزوی از ادب دراماتیک است و مطابق آن‌چه ارسطو در کتاب فنّ شعر خود به آن اشاره کرده است، ویژگی‌هایی دارد. اکثر این ویژگی‌ها در ماجرای کشته شدن پیران ویسه در داستان نبرد یازده‌رخ وجود دارد و این داستان را از نظر دراماتیک، بسیار غنی ساخته است. از جنبهٔ دوم، یعنی ساخت، بررسی‌ها نشان می‌دهد که پنج مرحله‌ای که در ادبیّات غرب، درام‌های کلاسیک از آن برخوردارند در داستان نبرد یازده‌رخ نیز وجود دارد؛ پیش‌درآمد، لحظات شورانگیز، نقطهٔ اوج، آرامش موقّت و فاجعه داستان، همه با تفاوت‌هایی در تقدّم و تأخّر آن‌ها، در این داستان وجود دارند. سومین جنبه مهم درام، درگیری یا کشمکش، در داستان نبرد یازده‌رخ به صورت گسترده‌ای قابل بررسی است. بر پایه بررسی‌ها انجام‌شده، چهار نوع کشمکش: ذهنی، جسمانی، عاطفی و اخلاقی در این داستان وجود دارد و از میان این کشمکش‌ها، کشمکش جسمانی، مهم‌ترین و بیشترین کشمکش در داستان نبرد یازده‌رخ است. زبان به عنوان چهارمین جنبه درام، با ویژگی‌هایی که دارد در داستان نبرد یازده‌رخ، قابل بررسی است. یکی از ویژگی‌های زبان درام، گفت‌وگوهای بی‌واسطه و مهیّج است. بررسی گفت‌وگوهای شخصیّت‌ها در این داستان نشان می‌دهد، که این ویژگی در برخی گفت‌وگوهای نقش‌آفرینان داستان نبرد یازده‌رخ وجود دارد و زبان درام در این داستان با بهره‌گیری از این ویژگی از تحرّک و جنبش و حرکت سریع به سوی هدف برخوردار است.

منابع

۱- ارسطو. (۱۳۴۳). **فن شعر**. ترجمه عبدالحسین زرّین‌کوب. چاپ دوم. تهران: بنگاه

ترجمه و نشر کتاب.
۲- تولان، مایکل جی. (۱۳۸۳). **درآمدی نقّادانه زبانشناختی بر روایت**. ترجمه ابوالفضل حرّی. چاپ اوّل. تهران: بنیاد سینمایی فارابی.
۳- حمیدیان، سعید. (۱۳۸۳). **درآمدی بر اندیشه و هنر فردوسی**. چاپ دوم. تهران: ناهید.
۴- حنیف، محمّد. (۱۳۸۴). **قابلیّت‌های نمایشی شاهنامه**. چاپ اوّل. تهران: سروش.
۵- خالقی‌مطلق، جلال. (۱۳۸۱)، **سخن‌های دیرینه**. چاپ اوّل. تهران: افکار.
۶- _____ (۱۳۷۰). «عناصر درام در برخی از داستان‌های شاهنامه». ایران‌نامه. شماره ۳۷. صص ۵۲-۷۵.
- دایره‌المعارف فارسی. (۱۳۸۱). **به سرپرستی غلام‌حسین مصاحب**. ج۱. ذیل مدخل «درام». چاپ سوم. تهران: امیرکبیر.
۷- دوفوشکور، شارل هانری. (۱۳۸۹). **اخلاق پهلوانی و اخلاق رسمی در شاهنامه فردوسی. در تن پهلوان و روان خردمند**. ترجمه ب نادرزاده. تهران: طرح نو.
۸- شمیسا، سیروس. (۱۳۸۱). **انواع ادبی**. چاپ اوّل. تهران: دانشگاه پیام نور.
۹- طالبی، فرامرز. (۱۳۶۹). «نمایش‌نامه‌های ملهم از شاهنامه». تئاتر. شمارهٔ ۱۱و۱۲. صص ۱۰۵-۱۵۰.
۱۰- فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۹۴). **شاهنامه**. پیرایشِ جلال خالقی مطلق. چاپ اوّل. تهران: سخن.
۱۱- کنّی، دبلیو. پ. (۱۳۸۰). **چگونه ادبیّات داستانی را تحلیل کنیم**. ترجمه مهرداد ترابی‌نژاد و محمّد حنیف. تهران: زیبا.
۱۲- لیچ، کلیفورد. (۱۳۹۰). **تراژدی**. ترجمه مسعود جعفری. تهران: مرکز.
۱۳- میرصادقی، جمال. (۱۳۸۵). **عناصر داستان**. چاپ پنجم. تهران: سخن.
۱۴- نوبل، ویلیام. (۱۳۸۷). **تعلیق و کُنش داستانی**. ترجمه مهرنوش طلایی. اهواز: رَسش.
۱۵- وحیدیان‌کامیار، تقی. (۱۳۷۹). **بدیع از دیدگاه زیبایی‌شناسی**. چاپ اوّل. تهران: دوستان.

فصل‌نامه‌ی علمی زبان و ادبیات فارسی
دانشگاه آزاد اسلامی واحد فسا
س۱۱، ش۲ (پیاپی۲۳)، پاییز ۱۳۹۹
شاپا: ۸۴۵۷-۲۲۵۱ صص: ۶۵-۴۷

مقایسه‌ی مضامین پایداری در اشعار کودک و نوجوان سلمان هراتی و قیصرامین‌پور

دکتر محمود صادق‌زاده
دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد یزد، دانشگاه آزاد اسلامی، یزد، ایران
طاهره تقوی شوازی
دانش آموخته‌ی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، واحد یزد، دانشگاه آزاد اسلامی، یزد، ایران

چکیده

پایداری در برابر بیگانگان و حفظ ارزش‌ها در بسیاری از آثار شاعران کودک و نوجوان عصر انقلاب، بازتابی چشمگیر داشت. قیصر امین‌پور و سلمان هراتی، دو شاعری هستند که در حوزۀ شعر کودک و نوجوان، علاوه بر اشعاری که برای بزرگسالان می‌سرودند، به مضامین پایداری نیز توجّهی عمیق نشان دادند.

در این جستار به شیوۀ توصیفی، تحلیلی و کمی به بررسی و مقایسۀ ویژگی‌ها و شیوه‌های بیان مضامین پایداری در اشعار کودک و نوجوان سلمان هراتی و قیصر امین پور پرداخته شده‌است. ابتدا به گرایش‌های دینی و انقلابی، شیوه‌ها و مختصات بیان مضامین پایداری در اشعار کودک و نوجوان هر دو شاعر با ذکر نمونه‌هایی توجه شده و سپس اصلی‌ترین درون مایه‌ها و پیام‌های انقلابی و ارزشی آنان، همچون: مبارزه‌طلبی، دشمن‌ستیزی، بیداری‌آفرینی، اقتدار ملی، نوید پیروزی و شهادت‌طلبی مقایسه و ارزیابی و نتیجه‌گیری شده‌است. از بررسی ده نمونۀ شعر در اشعارکودک و نوجوان سلمان و قیصر مشخص شد که مفاهیم مبارزه‌طلبی، بیداری‌آفرینی و شهادت‌طلبی در آن‌ها از بسامد بیشتری برخورداراست.

واژگان کلیدی: مضامین پایداری، ادبیات دفاع مقدس، شعر کودک، قیصر امین پور، سلمان هراتی

Email: sadeghzadeh@iauyazd.ac.ir
taheretaghavi13@yahoo.com

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۸/۱۰/۲۶
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۹/۰۸/۱۱

۱- مقدمه

۱-۱- اهمّیت و ضرورت تحقیق

هراتی از نخستین کسانی است که با دریافت ضرورت زمان به حلقهٔ شاعران انقلابی در حوزهٔ هنری پیوست و همنوا و همگام با زنده‌نامانی هم‌چون: قیصرامین‌پور، سیّدحسن حسینی و... شعر خود را به خدمت انقلاب درآورد، امّا او درنگی شقایقی داشت. او شاعری انقلابی و شعرش ریشه در اندیشهٔ بلندش داشت. ایستادگی در برابر چپاولگران، غارتگران وجنگ‌افروزان در اشعار هراتی، از جمله اشعار مجموعهٔ ۶۳ صفحه‌ای «از این ستاره تا آن ستاره»، قابل پیگیری است.او با سرودن این اشعار در صدد است نگاه کودک و نوجوان را عمق ببخشد؛گرچه گاهی «پیش از آنکه برای کودکان سروده باشد، در بارهٔ آنان سروده است» (پورعمرانی، ۱۳۸۳: ۲۱۶)

قیصرامین‌پور را نیز «به عنوان شاعری پیشگام و موفّق در عرصهٔ دفاع مقّدس و انقلاب هم می‌شناسیم». (نظرآهاری، ۱۳۸۹: ۵۴۸) شعر او در هر حوزه‌ای که باشد، چون از عمق جانش برمی‌خیزد و تار و پود آن، ریشه در ایمان و اعتقادات ژرفش دارد، بر دل خواننده می‌نشیند. او شاعری معتقد است و فرهنگ ایرانی ـ اسلامی را در شعرش انعکاس داده و مبانی و اصول شعرش از اندیشه‌ها، آرمان‌ها و اعتقادات مذهبی، تعهّد و مسئولیّت او الهام می‌گیرد. (کرامتی‌مقدّم، ۱۳۸۹: ۲) اگرچه شعرهایی که امین‌پور برای بزرگسالان سروده است، بیشتر بر سر زبان‌هاست، امّا این از ارزش اشعاری که او برای نوجوانان سرود، نمی‌کاهد. او خود ماهنامهٔ سروش نوجوان را با برخی از دوستانش، پس از جدا شدن از حوزه‌ی هنری ـ که البتّه خود از مؤسّسانش بود ـ به راه انداخت و این مجلّه، «به تاریخ زندگی هزاران نوجوان که امروز جوان شده‌اند، پیوند خورد». (رهنما، ۱۳۸۹: ۶)

۱-۲- بیان مساله

ادبیّات، آیینهٔ اندیشه‌ها، خواسته‌ها و گرایش‌ها و آرمان‌های یک ملّت است و برای کودکان و نوجوانان که در دورهٔ بنیادین شکل‌گیری شخصیّت انسانی و دست یافتن به هویّت فردی اجتماعی و قومی هستند، سرودن شعر مقاومت، از اهمّیت بیشتری برخوردار است.شعر پایداری کودک و نوجوان ادبیات معاصر ایران در سه مرحلهٔ اصلی قابل بررسی است: مشروطه، پهلوی و انقلاب اسلامی؛ امّا دوران انقلاب و سپس جنگ تحمیلی، ادبیّات پایداری به صورتی دیگر در شعر کودک، همپای شعر بزرگسال جلوه‌گر شد.

سلمان هراتی و قیصر امین پور، دو شاعر نام آشنای این حوزه اند که علاوه بر اشعار بزرگسالان به اشعار کودک و نوجوان نیز توجه کرده اند و درون مایه‌های پایداری در آثارشان مشهود است.در این جستار ابتدا به اصلی‌ترین ویژگی‌های مضامین پایداری

اشعارکودک و نوجوان هراتی و امین پور توجه و سپس مهم‌ترین درون مایه‌های پایداری شعرکودک هر دو شاعر تحلیل و در پایان نیز شاخص‌های پایداری آن‌ها بررسی، مقایسه و به لحاظ کیفی و کمّی ارزیابی شده است.

۱-۳- پیشینهٔ تحقیق

تاکنون پژوهش‌های متعدّدی دربارهٔ نقد و تحلیل ادب پایداری، هم‌چنین ادبیّات کودک و نوجوان به صورت جداگانه به نگارش درآمده است که مهم‌ترین آن‌ها ذیلا ذکر می‌شود؛ امّا تحلیلی که به هر دو موضوع بپردازد، جز چند مقاله آن هم در بارهٔ بررسی اشعار کودکانه مربوط به جنگ و دفاع مقدّس، منبع دیگری موجود نیست و به‌یقین می‌توان گفت: دربارهٔ مقایسهٔ مضامین پایداری این دو شاعر، پژوهشی مستقل صورت نگرفته است.

حسنی، طاهره و دیگران، «بازتاب جنگ در شعر کودکان و نوجوانان ایران»، منتشر در سایت مرکز مطالعات کودک شیراز (www.shirazu.ac.ir)، ۱۳۹۰: ۸۲. محقّق،حامد،«دفاع مقدّس در شعر کودک و نوجوان»، منتشر در:سایت مرکز مطالعات کودک شیراز (www.shirazu.ac.ir)، ۱۳۹۰: ۱۵۴. نوبهار، نگار، «پاتک به لحظه‌های مخاطب»، مندرج در: کتاب ماه کودک و نوجوان، س۱۲، ش۱۴ (بهمن ۱۳۸۷): ۷۲. سنگری، محمّدرضا، ۱۳۸۰، نقد و بررسی ادبیّات منظوم دفاع مقدّس (۳ ج)، تهران: پالیزان. امیری‌خراسانی، احمد، ۱۳۸۷، نامهٔ پایداری، تهران، بنیاد حفظ آثار و ارزش‌های دفاع مقدّس. مکارمی‌نیا، علی، ۱۳۸۵، بررسی شعر دفاع مقدّس، تهران: ترفند. بصیری، محمّدصادق، «طرح و توضیح چند سؤال دربارهٔ ادبیّات پایداری»، مندرج در: نامهٔ پایداری، به اهتمام: احمد امیری‌خراسانی، تهران، بنیاد حفظ آثار و ارزش‌های دفاع مقدّس، ۱۳۷۸: ۹۳. نظرآهاری، عرفان، «بررسی ادبیّات دفاع مقدّس»، مندرج در: مجموعه مقالات و نشست‌هایی در موضوعات خاطره، شعر، داستان، زندگی‌نامهٔ داستانی، به کوشش: محمّدقاسم فروغی‌جهرمی، ج ۲، تهران، بی‌نا، ۱۳۸۹: ۵۴۷.

۱-۴- روش کار

روش تحقیق، شامل کتابخانه‌ای- اسنادی است. ضمن اینکه از دیدگاه صاحب‌نظران حوزهٔ کودک، به صورت حضوری و از طریق پست الکترونیکی بهره گرفته شده، مراجعهٔ مکرّر به مراکز کانون پرورش کودکان و نوجوانان و کتابخانه‌های آن مراکز نیز، در طول این پژوهش صورت گرفته‌است. شیوهٔ بررسی، توصیفی، تحلیلی و ارزیابی کمّی است و نتایج تحقیق به صورت آماری در جدول و نمودار مشخص شده‌است.

۲- بحث و بررسی

هراتی از آن دست شاعرانی است که کوشید برای کودکان فارغ از هرگونه تمهید و شکل زبانی شعر بسراید و در این میان، پیام شعر برای او بسیار بااهمّیّت است. او در اشعاری که برای مخاطب کودک و نوجوان سرود، شکل‌های نو را به‌کارگرفت. وی هرچند درآغاز، تحت تأثیر نو پردازان قرار داشت، به تدریج به اصالت و هویت شاعری دست یافت.

امین‌پور نیز شاعری اجتماعی است و شعرش را در خدمت اجتماع قرار داده و کوشیده ارزش‌های والای انسانی و اخلاقی را ترویج دهد.(کرامتی‌مقدّم، ۱۳۸۹: ۲) او در اشعار نوجوانانه‌اش که «می‌توان از نقطه‌های روشن تاریخ شعر کودک و نوجوان ایران به حساب آورد» (ارمغان، ۱۳۸۶: ۶۴) نیز از آوردن مضامین اخلاقی و انسانی غافل نبوده است. اشعاری که مخاطب بزرگسال هم آن را می‌پسندد؛ چرا که «از صمیمیّت روح شاعر حکایت دارد. شاعر در سرودن آن‌ها با خویشتن خویش صادق است و تصادفی در بیان سخنان خود ندارد». (امین‌پور، همان: ۶۴)

هرچند در این میان، هراتی بیشتر به متن شعر کودک و نوجوان وارد می‌شود و امین پور بیشتر به حاشیه می‌پردازد؛ چون «متن» کار شعری امین پور را شعر نوجوانان تشکیل نمی‌دهد، «متن» حس‌های او نیز بزرگسالانه است.» (رجب زاده، ۱۳۹۰: ۳۹۲)

به منظور شناخت بیشتر مختصات شعری، به‌ویژه پایداری سلمان و قیصر ابتدا ویژگی‌های مضامین پایداری هر کدام در مبحث جداگانه ای بررسی و سپس مقایسه و ارزیابی می‌شود.

۲-۱- مهم‌ترین ویژگی‌های پایداری در اشعار کودک و نوجوان سلمان هراتی

هرچند اصلی‌ترین هدف شاعری هراتی پیام رسانی و بیان ارزش‌های انسانی و دینی است، به لحاظ ویژگی‌های زبانی و ادبی نوگراست؛ به طوری‌که هم در شعرهای کودکانه و هم اشعار دیگرش، پایبندی چندان به وزن عروضی نشان نداد. او در بیشتر اشعارش از قالب‌ها و سبک‌های نو (نیمایی، آزاد و سپید) استفاده کرد.(پورعمرانی، ۱۳۸۳: ۲۱۷) سلمان در مجموعهٔ «از این ستاره تا آن ستاره»، که آن را برای مخاطب نوجوان سروده است، به تمامی عناصر ضروری شعر، از جمله زبان، عاطفه و موسیقی و... توجّه کرده است. زبان شعری سلمان هراتی کاملاً امروزی است و همواره او بین «ساختار آوایی» و «ساختار معنایی» هماهنگی لازم را برقرار کرده است. (عمرانی، ۱۳۸۳: ۱۸۹) در این مجموعه، او با زبانی عاطفی و بر احساس و بیانی پر از تشبیه و تصویر، مفاهیم جنگ و مقاومت را برای کودکان و نوجوانان بازگو می‌کند. (کریمی‌لاریمی، ۱۳۸۹: ۳۶)

او از طلایه‌داران شعر اعتراض است؛ (میرجعفری، ۱۳۸۳: ۲۴۲) بنابراین، هنگامی که

می‌بیند افرادی بدون هیچ‌گونه توجّه به ارزش‌ها، در پی آسایش خویشند، لب به اعتراض باز می‌کند و زبانش لحن طعن و کنایه به خود می‌گیرد. (علاء، ۱۳۸۳: ۱۱۵) «شعر سلمان که سرشار از ایمان و خلوص است، ارزش‌های بی‌بدیل هویّت اسلامی را نشان می‌دهد». (میرزایی، ۱۳۸۳: ۲۴۸) هرچند شاعر سعی می‌کند در نشان دادن ارزش‌ها، شعرش رنگ ابهام و پیچیدگی به خود نگیرد؛ چرا که او مخاطب خود را می‌شناسد.

«در بررسی اشعار نوجوانانهٔ سلمان هراتی، اوّلین دریافتی که به ذهن می‌رسد، تفاوت ماهوی و اساسی این شعرها با شعرهای بزرگسالی است».(علاء، ۱۳۸۳: ۱۱۵) او شگفتی‌آفرینی و هنرآوری را در حوزهٔ خیال کودک و نوجوان، محصول «جسارت زبانی» نمی‌داند؛ یعنی: آنگونه که«جسارت زبانی» سلمان در حوزهٔ شعر بزرگسال شگفتی‌آفرینی می‌کند، در این‌جا لازم نمی‌داند که در «سطح زبانی» به نوآوری یا عزم‌شکنی بپردازد. (عمرانی، ۱۳۸۳: ۱۸۷)

سلمان در شعر، هویّت و استقلال دارد؛ گرچه در آغاز، بی‌تأثیر از فروغ فرّخزاد و سهراب سپهری و هم‌چنین طاهره صفّارزاده نیست. پیام شعری این شاعر جوان شمالی برای نوجوانان، ترویج فرهنگ اسلامی و شیعی و پایداری در برابر کج‌روی‌ها و نابسامانی‌هاست. «از خصیصه‌های شعر سلمان، صمیمیّت و عاطفهٔ قوی است و دیگر، استفاده از همهٔ واژه‌هایی که دم دست دارد. او هرگز نمی‌خواهد با استعمال چند واژهٔ خاص، خود را شاعری متعهّد نشان‌دهد. تعهّد در واقع برایش درونی شده و با عقیده‌اش گره خورده است». (عزیزیان، ۱۳۸۹: ۳۴)

وقتی که می‌رفت / یک سرو کوچک / در پشت پرچین ما کاشت / او رفت و دیگر نیامد / امّا چه سبز و تناور / آن سرو تا آسمان قد برافراشت. (سلمان هراتی،۱۳۸۷: ۲۳)

او از فرهنگ دیارش و اصولاً شمال، عناصر خوبی در شعرش برمی‌گزیند. (عبدالملکیان، ۱۳۸۳: ۹-۱۰) در اشعاری که برای نوجوانان سروده، استفاده کرده است. آوردن واژه‌ای چون دریا در کنار واژه‌ای چون شهدا در شعر زیر، نشانه‌ی تکیهٔ او بر باورهای دینی و وسعت عشق او به شهدا دارد. «او از جنگ و شهدا می‌گوید، امّا زیبایی‌های آن را به زبان طبیعت ترجمه می‌کند و در اختیار خواننده می‌گذارد». (میرجعفری، ۱۳۸۳: ۲۴۲)

دفتر کوچک نقّاشی من / داخل هر برگت / طرح یک موج کشیدم با رنگ / گفته بودم شاید / بتوانم دریا را بکشم / آه افسوس نشد / دفتر کوچک نقّاشی من / برگ‌های تو کم است / موج امّا بسیار / خوش به حال شهدا / که زمین دفتر نقّاشی آنها شده است / می‌توانند هزاران دریا / داخل دفترشان رسم کنند. (هراتی، ۱۳۸۷: ۸-۹)

با شما هستم!/ بنشینید!/ بنویسید سر سطر/ که صبح/ از مزار شهدا/ می‌آید/ با سبدهایی

از میخک سرخ/ و سپس می‌آیند/ صبح و خورشید و نسیم/ و به لبخندی/ می‌گشایند در مدرسه را. (هراتی، ۱۳۸۲: ۱۲) شاعر به موسیقی بیرونی و درونی و قافیه در اشعارش، از جمله در این شعر توجّه داشته است.(عمرانی، ۱۳۸۳: ۱۸۹)

سلمان، آموزگار بود و آموزگاری بر سروده‌های او، خصوصاً اشعاری که برای او جنبهٔ اعتقادی داشت و دربارهٔ شهامت و شهادت و رشادت می‌سروده، تأثیر گذاشته است. او با استفاده از مهم‌ترین دغدغهٔ کودکان و نوجوانان ـ که همان درس و مدرسه است ـ اشعاری ماندنی در حوزهٔ پایداری می‌سراید؛ مانند:

«دفتر کوچک نقّاشی من / داخل هر برگت / طرح یک موج کشیدم با رنگ...». (هراتی، دفتر نقّاشی من، ۱۳۸۲: ۸) به ویژه پایداری در برابر نفس را در این شعر نوجوانانهٔ سلمان، می‌توان احساس کرد:

زندگی ساعت تفریحی نیست / که فقط با بازی / یا با خوردن آجیل و خوراک / بگذرانیم آن را / هیچ می‌دانی آیا / ساعت بعد چه درسی داریم / زنگ اوّل دینی / آخرین زنگ حساب. (هراتی، ۱۳۸۲: ۱۰-۱۱)

در شعر «هیچ می‌دانی؟» استفاده از واژهٔ درس، دینی و حساب قابل تأمّل است. ضمن اینکه قصد شاعر این است به مخاطب گوشزد کند، عاقبت، آخرت و حساب و کتابی در کار است و باید در تهذیب نفس کوشید.«سلمان برای اینکه دل مخاطب را به دست آورد، مضامین بلند و متعالی را از شعرش حذف نمی‌کند، بلکه با طرح یک موضوع ساده در ابتدای شعر، دست نوجوان را می‌گیرد و با خودش پا به پا جلو می‌برد». (علاء، ۱۳۸۳: ۱۵۶)

او دنیای کودکان و نوجوانان را خوب می‌شناخت. با آنان مدرسه می‌رفت و دردهای مردم کوچه و خیابان را خوب حس می‌کرد. (عمرانی، ۱۳۸۳: ۱۸۹) حرف دل او این است: اگر نروی، نجنگی و شهید نشوی، شب همه جا را خواهد گرفت. خورشید و نسیم در پی صبح خواهند آمد، منوط به اینکه اجازه ندهی دشمن بر کشورت سایه اندازد که در آن صورت دیگر نه رنگ نسیم را خواهی دید، نه صبح و نه خورشید را. اصولاً عنصر «عاطفه» در شعر سلمان بازتاب فراوانی دارد و این مبتنی بر دردهای اجتماعی و نگرش مذهبی و روحیهٔ حماسی متّکی بر درد و اندوهی است که شاعر از کوچ عزیزان و شهیدان دارد: روی دروازهٔ دبیرستان / پرچمی دست باد می‌لرزد / روی پرچم نوشته‌اند درشت: / احمد خوش‌نشین شهید شده است / بادها با صدایی از افسوس / این خبر را به دورها بردند... . (هراتی، ۱۳۸۷: ۲۰) واژهٔ مقدّس «شهید»، در بیشتر شعرهای این مجموعه به چشم می‌خورد. در شعر زیر هم سروده است: او رفت و امروز در کوچه‌ها / فریاد و غوغاست /

نقش شهیدی / بر دست مردم / از دور پیداست... . (هراتی، ۱۳۸۲: ۳۳)

مهم‌ترین درونمایهٔ اشعار نوجوانانهٔ سلمان هراتی، پایداری و مبارزه است. مبارزه با فقر و بی‌دینی، ستایش آزادی و شهادت و استقامت هم درون‌مایهٔ اشعار نوجوانانهٔ سلمان است. اصولاً «شعر سلمان از دیدگاه اندیشه و سایر عناصر شعر ساز باید در مقوله‌ای به نام «شعر متعهّد کودک و نوجوان» مورد توجّه قرار گیرد». (کریمی‌لاریمی، ۱۳۸۹: ۳۶)

۱- مبارزه‌طلبی:با هجوم وحشیانهٔ دشمن بعثی به خاک ایران، سلمان، برخی از درون‌مایه‌های شعرش را به دعوت مردم به مبارزه با دشمن خارجی اختصاص داد.

با من بیا نترس / من یک جنوبی‌ام / در فکر خوبی‌ام / از من به جز تفنگ نخواه... (هراتی: ۲۴). تفنگ، وسیلهٔ مبارزه است. با تفنگ می‌شود جنگید و به پیروزی رسید. او در شعر دیگری می‌سراید: و جبهه مدرسه است / شتاب کن برویم / که دیر خواهد شد .... . (هراتی همان: ۱۵)

۲- بیداری‌آفرینی و اقتدار:در روزهای پر التهاب جنگ و جبهه، فراوان بودند افرادی که از هر صنف و دسته و گروه به سوی جبهه‌ها می‌شتافتند. مدارس هم، از روح اقتدار خالی نبود و نوجوانان و جوانان بسیاری درس و تحصیل را رهاکرده، برای جنگیدن با دشمن به سوی جبهه‌ها می‌رفتند و سنگرها خالی نمی‌ماند.

باد آمـد میان شاخـه نشست — بر لبش این کلام جاری شد
جای احمد که می‌رود جبهه؟ — جـنگ دسـت‌ها نمـایان شد

(هراتی، همان: ۲۰)

۳-نوید پیروزی: پیروزی در جنگی که بر ایران تحمیل شده بود و روزانه خسارت فراوانی از لحاظ جانی، مالی و... به کشور وارد می‌کرد، به عنوان یک آرزو و آرمان در شعر شاعران جنگ نمود فراوانی دارد تا جایی که سلمان با گچ فشنگ می‌نویسد:... ما با گچ فشنگ / همواره بی‌درنگ / نوشتیم «پیروز می‌شویم». (همان: ۲۴)

یا: روی پیراهن درخت انار / یک پرنده به فکر گلدوزی است / آن طرف‌تر صدای گنجشکان / جیک‌جیک قشنگ پیروزی است. (همان: ۵۶)

جلوه‌های پایداری در ده شعر کودکانهٔ سلمان هراتی

درون‌مایه	فراوانی	درصد
مبارزه‌طلبی	۲	۴۰
بیداری‌آفرینی و اقتدار	۱	۲۰
جهل‌ستیزی	۰	۰
نوید پیروزی	۲	۴۰
جمع کل	۵	۱۰۰

۲-۲- مهم‌ترین ویژگی‌های پایداری در اشعار کودک و نوجوان امین‌پور

دفاع، پایداری و ایستادگی در برابر دشمن، مهم‌ترین مباحثی است که قیصر در روزگار جنگ و مقاومت، در اشعارش ـ از جمله اشعاری که برای نوجوانان می‌گوید ـ بازتاب می‌دهد. در آن روزگار، به ضرورت «بسیاری از موضوعات که سهم کودکان و نوجوانان بود و متعلّق به دنیای آن‌ها، کنار گذاشته شد و جبهه و جنگ و دفاع مقدّس، نه به عنوان موضوعی کودکانه، بلکه به عنوان پاسخی به نیازهای اجتماعی در قلمرو کودک و نوجوان، در اولویّت قرار گرفت». (نظرآهاری، ۱۳۸۹: ۵۴۸)

از این‌رو می توان گفت: «قیصر مثل معلمی بود که می خواست همهٔ نوجوانان خلاق رشدخود را داشته باشند و او هم بی آن‌که حتی دیده شود یا احساس شود، رشد خودش را بکند.» (سلیمانی، ۱۳۹۰: ۲۷۱)

«مثل چشمه مثل رود»، شامل بیست شعر برای نوجوانان است در قالب‌های: چهارپاره، غزل، مثنوی، دوبیتی نو و نیمایی. این کتاب در سال ۱۳۶۸ چاپ شده، امّا تاریخ سرایش اکثر شعرها در سال‌های دفاع مقدّس است و دارای مضامین دفاع، پایداری و مقاومت. «به قول پرستو»، کتاب دیگری از این شاعر کودک و نوجوان است که شامل نوزده شعر و اغلب در قالب چهارپاره و نو نیمایی است. این کتاب برای اوّلین بار در سال ۱۳۷۵ منتشر شده است. اشعار این مجموعه همانند دیگر اشعار امین‌پور، نه‌تنها برای نوجوانان که برای بزرگسالان هم خواندنی است. در ضمن اینکه «شعرهای بزرگسالانهٔ امین‌پور نیز زبانی سهل و ممتنع دارد و فهم و برقراری ارتباط با آن‌ها برای نوجوانان دشوار نیست». (نظرآهاری، ۱۳۸۹: ۵۴۸) شاعر در این مجموعه، یک شعر به صورت مستقیم با موضوع جنگ و دفاع مقدّس سروده و در دو شعر به صورت غیرمستقیم به پایداری رزمندگان در جنگ اشاره کرده است. اثر ماندنی دیگر امین‌پور، «منظومهٔ ظهر روز دهم» است و توصیف

پایداری سالار و سرور شهیدان امام حسین (ع) در ظهر عاشورا و در صحرای نینوا در برابر سپاه کفر. در این منظومه، دفاع و شهادت، مرگ با عزّت و نپذیرفتن زندگی توأم با ذلّت، به زیبایی ترسیم می‌شود.

رهایی از نیرنگ‌های دشمن متجاوز و رهایی از اسارت او در مرزهای جغرافیایی و دیگر حامیان او در سروده‌هایی که قیصر برای نوجوانان سرود، فراوان دیده می‌شود؛ از جمله در قطعهٔ «دریای آزادی» (امین‌پور، همان: ۱۴) در مجموعهٔ «مثل چشمه مثل رود». «در این قطعه، دریا نماد مردم انقلابی مسلمان ایران است که با موج‌های پرتلاطم (عملیّات در میدان نبرد) بر دشمن می‌تازند. عملیّاتی که گاه پیروزی به همراه داشت، گاه منجر به ناکامی می‌شد. به بیان دیگر، رزمندگان هم‌چون بال‌های مرغابیان دریایی، گاه در فرود، گاه در فراز بودند. دریای بی‌ساحلی و بیکران، موج در موج هم‌چون بال مرغابی در اوج است، امّا دشمنان می‌خواهد این موج‌ها را کنترل و در اختیار گیرند». (همان: ۷۰)

....دم به دم در پهنه‌ی دریا / موج شکلی تازه می‌گیرد / یک نفر با خط‌کش کوچک / موج را اندازه می‌گیرد / از پی هر موج، سرگردان / روز و شب بیهوده می‌تازد / تا بریزد موج دریا را / در قفس‌هایی که می‌سازد. (امین‌پور، ۱۳۸۵: ۱۴)

امّا دشمن متجاوز در نخواهد یافت که مؤمنان دریادل این سامان که هم‌چون ماهیان دریای آزادی‌اند، در قفس‌های کوچک آنان نمی‌گنجند و در برابرش خواهند ایستاد. امین‌پور که «آموخته‌هایش را به دنیای نوجوانان آورد و ثابت کرد می‌توان برای این گروه هم شعری جدّی گفت، هم در محتوا و مضمون و هم در زبان و فرم (نظرآهاری، ۱۳۸۹: ۵۴۹) در ادامهٔ قطعه‌ی «دریای آزادی»، در مجموعهٔ «مثل چشمه مثل رود» می‌سراید: در قفس، دریا نمی‌گنجد / زان که کار موج پرواز است / ما همان دریای آزادیم / دشمن ما آن قفس‌ساز است. (امین‌پور، ۱۳۸۹: ۱۴)

یا شاعر در همین مجموعه، در شعری با عنوان «بوی ماه مهر»، به صورت غیرمستقیم، از شهادت نوجوانی که جانش را در راه میهن فدا کرده و از هیاهوی دشمن نهراسیده است، خبر می‌دهد: باز بوی باغ را خواهم شنید/ از سرود صبحگاه مدرسه/ روز اوّل لاله‌ای خواهم کشید/ سرخ بر تخته‌سیاه مدرسه. (امین‌پور، ۱۳۸۵: ۱۹) «از ویژگی‌های مهم شعر امین پور، وفور مضامین مدرسه ای است.»:(رجب زاده، ۱۳۹۰: ۳۸۹)

این«من» و «تو» حاصل تفریق ماست/ پس «تو» هم با «من» بیا تا «ما» شویم/ حاصل جمع تمام قطره‌ها/ می‌شود دریا، بیا دریا شویم. (امین پور، ۱۳۸۵: ۱۱)

به جز این «از ویژگی‌های شعر امین‌پورکه در لابه‌لای آثار او مشاهده می‌شود، نوآوری‌های اوست. در نظر او، اثر هنری زمانی می‌تواند نو باشد که ضمن داشتن قدرت

تأثیرگذاری و دگرگون‌سازی، نگاه تازه‌ای به جهان پیرامون بیفکند و پاسخگوی نیازهای جدید باشد». (نامدار، ۱۳۸۹: ۲۰) شعر «مدرسه منهای چهار»، یکی از بهترین اشعار نوجوانانهٔ امین‌پور است که «تا پنهان‌ترین لایه‌های روح مخاطب نفوذ می‌کند و زیستن فعّالانهٔ او را در کسب دانایی، پاسخی می‌داند به حلّ مسأله و راهی برای مبارزه و دفاع». (نظرآهاری، ۱۳۸۹: ۵۵۴-۵۵۵) شاعر در این شعر، با استفاده از نماد گل و باغ، شعری زیبا می‌سراید. در این شعر، باغ، استعاره از مدرسه؛ گل، استعاره از شهید و باد بی‌رحم، استعاره از دشمن بعثی است که بهترین گل‌های مدرسه‌های ایران را می‌چیند و زیر پای وحشی‌اش لگدکوب می‌کند:

فصل گل بود و بهار/ فصل پر نقش و نگار/ باد بی‌رحم خزان/ ناگهان از سر دیوار پرید/ و بر این باغ وزید / بهترین گل‌ها را/ از دل باغچهٔ مدرسه چید / چهار گل، چهار شهید/ همهٔ مدرسه‌ی ما غم بود/ چها تا غنچهٔ سرخ/ در دل باغچهٔ ما کم بود/ من به خود می‌گفتم/ باید این مسأله را حل بکنیم!/ حاصل مدرسه منهای چهار/ می‌شود مدرسه منهای هزار/ می‌شود مدرسه منهای بهار/ باید این مسأله را حل بکنیم/ من به دنبال قلم می‌گشتم/ پدرم نیز به دنبال تفنگش می‌گشت. (امین‌پور، ۱۳۸۵: ۲۶)

آخرین شعر مجموعهٔ مثل چشمه مثل رود که در حوزهٔ «شعر پایداری» جای می‌گیرد، شعر «حضور لاله‌ها»ست؛ شعری ساده با زبانی امروزی و با تأثیری بسیار زیاد. این شعر به «مخاطب نوجوان فرصت می‌دهد در مشارکتی جمعی، یگانگی را تجربه‌کند. سپس عمل قهرمان اصلی شعر به دیگران تسرّی پیدا می‌کند و آن‌ها می‌توانند شکوه قهرمانی را حس‌کنند».(نظرآهاری، ۱۳۸۹: ۵۷۷) شاعر در این شعر با استفاده از فضاسازی محیط کلاس، حضور و غیاب بچّه‌ها و دست آخر دیدن سبدی لالهٔ سرخ که در ادبیّات فارسی لاله و سرخی‌اش نماد شهادت و ایثار است، رشادت، پایمردی و گذشت دانش‌آموز شهیدی را به ذهن متبادر می‌سازد. از ویژگی‌های سبکی امین‌پور، «الگو قرار دادن چهره‌های دینی، قرآنی و تاریخی در اشعارش است» (کرامتی‌مقدّم، ۱۳۸۹: ۲۵۷)؛ او در این شعر به صورت غیرمستقیم، از اسامی‌ای استفاده کرده است که هر کدام در حقیقت سمبل شهادت و ایثارند؛ اصغر پورحسین، اکبر لیلازاد و قاسم هاشمیان.

باز هم اوّل مهر آمده بود / و معلّم آرام / اسم‌ها را می‌خواند: / ـ اصغر پورحسین! / پاسخ آمد: / ـ حاضر / ـ قاسم هاشمیان! / پاسخ آمد: / ـ حاضر / ـ اکبر لیلازاد ... / پاسخش را کسی از جمع نداد / بار دیگر هم خواند: / ـ اکبر لیلازاد / همه ساکت بودیم / جای او این‌جا بود / اینک، امّا تنها / یک سبد لالهٔ سرخ / در کنار ما بود / لحظه‌ای بعد، معلّم سبد گل را دید / شانه‌هایش لرزید / همه ساکت بودیم / ناگهان در دل خود زمزمه‌ای حس کردیم /

غنچه‌ای در دل ما می‌جوشید / گل فریاد شکفت / همه پاسخ دادیم: / ـ حاضر! / ما همه اکبر لیلازادیم! (امین‌پور، ۱۳۸۵: ۲۷)

«ادبیّات مقاومت، تلاش‌های یک نسل مبارز را که برای رهایی سرزمین، دین، فرهنگ و سنّت‌های خود از چنگال تجاوزگران به حریم ارزش‌های ملّی و انسانی به پا خاسته است، برای همگان در بیان فخیم شعری و ادبی ترسیم می‌کند». (امین پور، ۱۳۹۰: ۴۱) امین‌پور، زیباترین اشعار کودک و نوجوان را در زمینهٔ پایداری سروده که بیشتر شامل درون مایه‌های زیر است:

۱- مبارزه‌طلبی: قیصر، همانند سلمان، شاعر متعهّد عصر انقلاب است و در اشعاری که برای جنگ و مقاومت ـ چه در حوزهٔ بزرگسال و کودک و نوجوان ـ سروده است، دعوت به مبارزه با دشمن را از یاد نبرده است. شاعر در شعر حضور لاله‌ها، از مجموعهٔ مثل چشمه مثل رود، می‌سراید:

ـ گل فریاد شکفت / همه پاسخ دادیم / حاضر! ـ / ما همه اکبر لیلازادیم. (امین‌پور، ۱۳۸۵: ۲۷) او در این شعر، از آمادگی همهٔ نوجوانان و جوانان برای دفاع از کشور سخن می‌گوید و اینکه مبارزه در وجودشان نهادینه است و سنگرها خالی نمی‌ماند یا در منظومهٔ فلسطین می‌گوید: مثل رگبار باران ببباریم / خانه را سر به سر گل بکاریم. (امین‌پور، ۱۳۸۵: ۳۵) در این شعر، «خانه» بیت‌المقدّس است که به اشغال درآمده است. «او به انقلاب‌های رهایی‌بخش ـ به‌ویژه فلسطین ـ توجّهی عمیق و ژرف دارد» (شرفیان و دیگران، ۱۳۸۸: ۳۶) و در شعری، با عنوان «مدرسه منهای چهار»، از میل به مبارزه می‌گوید: پدرم نیز به دنبال تفنگش می‌گشت. (امین‌پور، ۱۳۸۵: ۲۶)

۲- بیداری‌آفرینی و اقتدار: دریا، نماد وسعت است و بزرگی و اقتدار و این شاعر کودک و نوجوان، در شعری با عنوان «دریای آزاد» می‌گوید: ما همه دریای آزادیم/ دشمن ما آن قفس‌ساز است. (همان: ۱۴)

۳- پایداری در برابر جهل: باید این مسأله را حل بکنیم/ من به دنبال قلم می‌گشتم. (همان: ۲۶) مبارزه با نادانی برای شاعر معلّم که با درس و دانشگاه روزهایش را سپری می‌کند، از نان شب واجب‌تر است. برای همین است که او در بیشتر اشعارش، از اصطلاحات مربوط به درس، قلم و تخته‌سایه و... استفاده می‌کند. او خواندن درس را در کنار مبارزه در جبهه، در آن روزها بیشتر از هر زمان، واجب می‌داند.

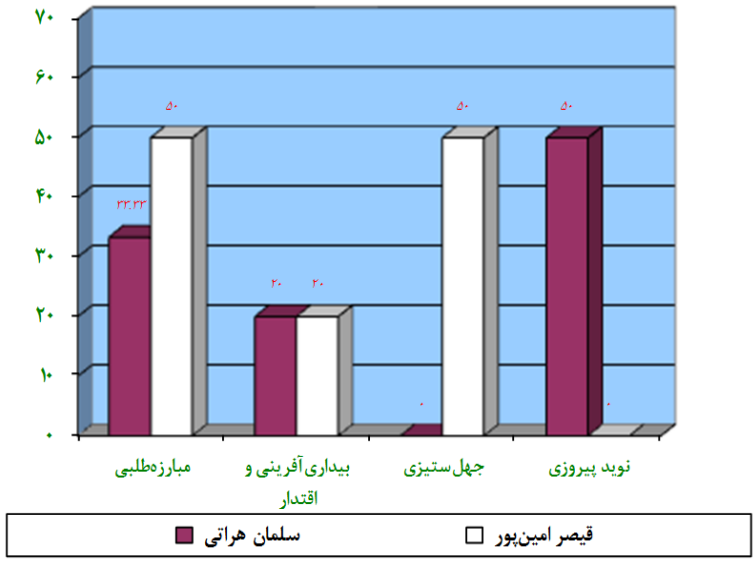
جدول جلوه‌های پایداری در ده شعر کودکانهٔ قیصر امین‌پور

درون‌مایه	فراوانی	درصد
مبارزه‌طلبی	۳	۶۰
بیداری‌آفرینی و اقتدار	۱	۲۰
جهل‌ستیزی	۱	۲۰
نوید پیروزی	۰	۰
جمع کل	۵	۱۰۰

جدول مقایسهٔ مضامین پایداری ده شعر کودک و نوجوان دو شاعر

درون‌مایه	سلمان هراتی		قیصر امین‌پور		جمع کل
	فراوانی	درصد	فراوانی	درصد	فراوانی
مبارزه‌طلبی	۱	۱۶/۷	۲	۳۳/۳۳	۳
بیداری‌آفرینی و اقتدار	۳	۶۰	۱	۲۰	۱
جهل‌ستیزی	۱	۵۰	۰	۰	۱
نوید پیروزی	۱	۵۰	۱	۵۰	۰

نمودار مقایسهٔ مضامین پایداری ده شعر کودکانه و نوجوانانهٔ دو شاعر



۲-۳- مقایسهٔ شاخصه‌های شعر پایداری دو شاعر

۲-۳-۱- دشمن‌ستیزی

در اشعار هر دو شاعر کودک و نوجوان، واژه‌هایی است که استبداد، استعمار و دشمن را به ذهن متبادر می‌کند.در اشعار کودکانه و نوجوانانهٔ سلمان هراتی، وی یک‌بار تخته‌سیاه را قلب دشمن اسلام می‌داند و می‌گوید: تخته سیاه ما / قلب دشمن اسلام است (هراتی، همان: ۲۵) و یک‌بار هم در شعر «قصّهٔ بازگشت پدر»، ابرهای کبود بی‌باران را دشمن قلمداد می‌کند.

امین‌پور در منظومهٔ «فلسطین»، از مجموعهٔ مثل چشمه مثل رود، سه بار از واژهٔ کرکس و دو بار از واژهٔ چنگال استفاده می‌کند؛ دو واژه‌ای که هر دو معنی‌ای مترادف با جنایت و ستم و سنگدلی دارد. او در اشعار دیگرش، ددمنشی رژیم بعث عراق را با این عبارات توصیف می‌کند: باد بی‌رحم خزان، یک بار در شعر مدرسه منهای چهار: باد بی‌رحم خزان از سر دیوار پرید. (امین پور، همان: ۲۶)

شب، یک بار (همان: ۱۴)؛ قفس‌ساز، یک بار: دشمن ما آن قفس‌ساز است. (همان: ۶۴)

یا این شعر: در این سو همه رنگ نیرنگ و درد (همان: ۳۱) ؛ که باز هم از ظلم و

بیدادگری دشمن بعثی می‌گوید.

۲-۳-۲- شهادت‌طلبی

«یکی از شاخص‌ترین مضامین شعر پایداری، شهادت است که بخشی از عالی‌ترین مفاهیم سروده‌های پایداری را روحی سرخ و مقدّس بخشیده است». (کریمی‌لاریمی، ۱۳۸۹: ۳۰) این واژه و واژگانی که این معنی را به ذهن می‌رسانند، هم‌چون لاله، غنچه و... در این ده شعر نسیم شمال که بررسی شد، وجود نداشت، امّا در اشعار نوجوانانهٔ امین‌پور و هراتی، موجود است. گرچه زمان سرودن اشعار، در استفاده از این واژگان بی‌تأثیر نبوده است. بسامد واژگانی چون: شهید، لاله، غنچه و شقایق، در ده شعر نوجوانانهٔ سلمان هراتی، از مجموعهٔ «از این ستاره تا آن ستاره»: شهدا، یک بار در شعر دفتر نقّاشی من، یک بار در شعر صبح و یک بار در شعر زنگ انشا؛ واژهٔ شهید: یک بار در شعر جای احمد، سه بار در شعر زنگ انشا، یک بار در شعر حجلهٔ سرخ و یک بار در شعر قصّهٔ بازگشت پدر؛ واژهٔ شقایق: یک بار در شعر جبهه به علاوهٔ تو، یک بار در شعر زنگ انشا؛ لاله: یک بار در شعر حجلهٔ سرخ، یک بار در جبهه به علاوهٔ تو؛ گل سرخ: یک بار در شعر قصّهٔ بازگشت پدر؛ واژهٔ میخک سرخ: یک بار در شعر صبح و واژهٔ غنچه: یک بار در قصّهٔ بازگشت پدر و یک بار در حجلهٔ سرخ تکرار شده است.

امین‌پور در دو مجموعهٔ کودکانه و نوجوانانه‌اش، یک بار از واژهٔ شهید، دو بار لاله در شعر حضور لاله‌ها از مجموعهٔ مثل چشمه مثل رود، یک بار در شعر بوی ماه مهر از همین مجموعه، ده بار از واژهٔ غنچه در شعر «حضور لاله‌ها»، یک بار در «خندهٔ غنچه»، هشت بار در شعر «آی گل‌ها چرا نمی‌خندید» و یک بار در شعر کشف قفس در مجموعهٔ «به قول پرستو» استفاده کرده است.

۲-۳-۳- وطن‌دوستی

در شعر دفاع و پایداری ایران، «موضوع وطن‌دوستی و وطن‌ستایی، سابقه‌ای بسیار درخشان دارد. تطابق اندیشه‌های دینی و ملّی با طرح روایت، «حبّ‌الوطن من الایمان» از قول شارع مقدّس اسلام سبب شد تا ایرانیان در چشم‌نواز عشق به میهن، آرمان‌های دینی را مدّ نظر قرار دهند».(کریمی‌لاریمی، ۱۳۸۹: ۳۲) «این که وطن‌دوستی و وطن‌خواهی عین ایمان است، در شعر امین‌پور جایگاه والایی دارد» (شرفیان و دیگران، ۱۳۸۸: ۳۵)؛ امّا قیصر امین‌پور، به صورت مستقیم از واژهٔ وطن استفاده نکرده است. او از واژگانی چون دشت، باغ و... در ستایش سرزمین مادری سود جسته است. سلمان هراتی هم در این مجموعهٔ نوجوانانه‌اش «از این ستاره تا آن ستاره»، وطن‌خواهی و وطن‌دوستی را به صورتی

غیرمستقیم نمایش داده است: دامن دریای بی‌ساحل / بیکران و موج در موج است / موج، هم‌چون بال مرغابی / گاه پایین، گاه در اوج است. (هراتی، همان: ۱۴)

دریای بی‌ساحل را می‌توان ایران پهناور به حساب آورد و موج‌هایی که از هر سوی به آن هجوم آورده‌اند تا او را از پا درآورد، امّا هم‌چنان محکم ایستاده است.

باز کـودک ز مـادرش پرسـید: «کی بهار و شکوفه می‌آیند؟»
گفت مادر که «هر زمان در باغ غنچه‌ها لب به خنده بگشایند

(همان: ۱۶)

یا:

باز بوی باغ را خواهم شنید از سرود صبحگاه مدرسه

(همان: ۶۳)

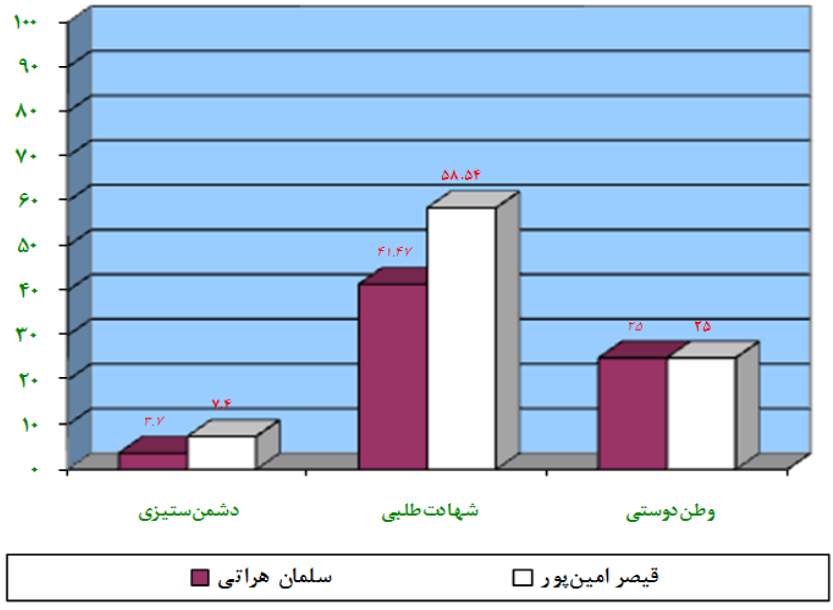
که باغ، همان میهن است از نگاه شاعر و باز هم باغ در شعر زیر: باد بی‌رحم خزان / ناگهان از سر دیوار پرید / و بر این باغ وزید / بهترین گل‌ها را / از دل باغچهٔ مدرسه چید / چار گل، چار شهید. (همان)

و هراتی می‌گوید: مرتضی گفت: شهید/ چون شقایق سرخ است/ دانش‌آموزی گفت:/ چون چراغی است که در خانهٔ ما می‌سوزد. و کس دیگر گفت:/ آن درختی است که در باغچه‌ها می‌روید.... . در این شعر شاعر از واژهٔ باغچه به جای وطن استفاده کرده است؛ یا باغ و دشت در این شعر: ای خدا/ مهربانی آبی!/ ابرها را بگو با درختان این باغ/ از سر مهربانی ببارند/ تا در این دشت / با بهاری که از راه فردا می‌آید/ لالهٔ ارغوانی بکارند. (هراتی، همان : ۵۸) هم‌چنین باغ در این شعر: باز کن باز چشم‌هایت را / این شکوفایی بهار من است / گل سرخی که باز شد در باغ / غنچهٔ سبز انتظار من است. (همان: ۵۶)

مقایسهٔ شاخص‌های پایداری در ده شعر کودک و نوجوان دو شاعر

درون‌مایه	سلمان هراتی		قیصر امین‌پور		جمع کل
	فراوانی	درصد	فراوانی	درصد	فراوانی
دشمن‌ستیزی	۲	۳/۷	۴	۷/۴	۵۴
شهادت‌طلبی	۱۷	۴۱/۴۷	۲۴	۵۸/۵۴	۴۱
وطن‌دوستی	۴	۲۵	۴	۲۵	۱۶

نمودار مقایسهٔ شاخص‌های پایداری در ده شعر کودک و نوجوان دو شاعر



۳- نتیجه‌گیری

با پیروزی انقلاب اسلامی و شروع جنگ تحمیلی، شاعران کودک و نوجوان که از نزدیک شاهد جنگی ویرانگر بودند، علی رغم میل عدّه‌ای که وارد شدن شعر کودک به این حوزه را جایز نمی‌دانستند، درون‌مایه‌های مربوط به جنگ و پایداری در برابر دشمن بعثی و مضامینی چون: شهادت، پایمردی، وطن‌دوستی و... را در اشعار کودک و نوجوان به کار گرفتند. قیصر امین‌پور و سلمان هراتی، دو شاعری هستند که در حوزهٔ نوجوان، در کنار اشعاری که برای بزرگسالان می‌سرودند، به مقوله‌ای مهم چون پایداری توجّهی عمیق نشان دادند و اشعارشان جاودانه شد. هر دو شاعر با سرودن مجموعه‌شعرهایی برای کودکان و نوجوانان، در حیطهٔ ادبیّات پایداری تأثیرگذار محسوب می‌شوند.

با بررسی شاخص‌های پایداری در اشعار کودکانه و نوجوانانه اشان مشخّص شد: مضامین شهادت طلبی دراشعار کودک و نوجوان سلمان هراتی و قیصر امین پور بیشتر و تقریبا یکسان به چشم می‌خورد. البته مضمون مبارزه طلبی و نوید پیروزی در اشعار هراتی بالاترین درصد و به یک میزان بوده، در حالی که به جهل‌ستیزی توجّهی نشده است؛ در ضمن درصد فراوانی نیز مضمون بیداری آفرینی و اقتدار اختصاص یافته است. هرچند نوید پیروزی در شعر هراتی پنجاه درصد

مضامین را به خود اختصاص داده در شعر امین پور به کار نرفته است.از سوی دیگر مضمون جهل ستیزی نیز در شعر امین پور به کار رفته که در شعر هراتی بدان توجهی نشده است.

منابع

۱-اقتصادی‌نیا، سایه. (۱۳۸۳). **شعرهای سلمان هراتی، ایدئولوژی و زبان،** مندرج در: گل چه پایان قشنگی دارد، یادنامهٔ سلمان هراتی، به اهتمام: محمّدرضا عبدالملکیان، شیراز: داستان‌سرا: ۱۰۳-۱۰۴.

۲-امیری‌خراسانی، احمد. (۱۳۸۷). **نافهٔ پایداری،** تهران: بنیاد حفظ آثار و ارزش‌های دفاع مقدّس.

۳-امین‌پور، قیصر.(۱۳۷۹). **تنفّس صبح،** تهران: سروش.

۴-ـــــــــــــ .(۱۳۸۵). **مثل چشمه مثل رود،** چ۴، تهران: سروش.

۵-ـــــــــــــ .(۱۳۸۷). **منظومهٔ ظهر روز دهم،** چ۳ تهران: سروش.

۶-ـــــــــــــ .(۱۳۸۸). **به قول پرستو،** چ۶ تهران: افق.

۷-بصیری، محمّدصادق. (۱۳۸۷). **طرح و توضیح چند سؤال دربارهٔ مبانی ادبیّات پایداری،** مندرج در: نامهٔ پایداری، به اهتمام: احمد امیری‌خراسانی، تهران: بنیاد حفظ آثار و ارزش‌های دفاع مقدّس: ۹۳.

۸-بهرامی، علیرضا. (۱۳۸۳). **معترض‌ترین شاعر و شاعرترین معترض،** مندرج در:گل چه پایان قشنگی دارد، یادنامهٔ سلمان هراتی، به اهتمام: محمّدرضا عبدالملکیان، شیراز: ۱۱۷.

۹-بیابانکی، سعید، **سلمان جریان‌ساز شعر انقلاب،** مندرج در: گل چه پایان قشنگی دارد، یادنامهٔ سلمان هراتی، به اهتمام: محمّدرضا عبدالملکیان، شیراز: داستان‌سرا،۱۳۸۳: ۱۲۲.

۱۰-رجب‌زاده، شهرام .(۱۳۹۰). **ده نکته در بارهٔ شعرهای نوجوانانهٔ قیصر امین پور،** مندرج در: یادمان همزاد عاشقان جهان، قیصر امین پور، به کوشش: زیبا اشراقی و دیگران، تهران: مروارید: ۳۸۹.

۱۱-سلیمانی، نقی.(۱۳۹۰). **قرار بود همه چیز متفاوت باشد،** سال‌های سروش نوجوان به روایت دوستان و همکارانش، مندرج در: یادمان همزاد عاشقان جهان، قیصر امین پور، به کوشش: زیبا اشراقی و دیگران، تهران: مروارید: ۲۷۱.

۱۲-سنگری، محمّدرضا.(۱۳۸۰). **نقد و بررسی ادبیّات منظوم دفاع مقدّس** (۳ ج)، تهران: پالیزان.

۱۳-عبدالملکیان، محمّدرضا. (۱۳۸۳). «امانتدار نجابت جنگل»،مندرج در:گل چه پایان قشنگی دارد، یادنامهٔ سلمان هراتی، به اهتمام: محمّدرضا عبدالملکیان، شیراز: داستان‌سرا: ۹-۱۰.

۱۴-عمرانی،علیرضا. (۱۳۸۳). **با سلمان از این ستاره تا آن ستاره،** مندرج در: گل چه پایان قشنگی دارد، یادنامهٔ سلمان هراتی)، به اهتمام: محمّدرضا عبدالملکیان، شیراز: داستان‌سرا: ۱۸۶.

۱۵-علاء، افشین. (۱۳۷۷). **نسیم دختر باد،** تهران: بنفشه.

۱۶-علاء، افشین. (۱۳۸۳). **آموزگار شاعر،** مندرج در: گل چه پایان قشنگی دارد، یادنامهٔ سلمان هراتی، به اهتمام: محمّدرضا عبدالملکیان، شیراز: داستان‌سرا: ۱۵۶.

۱۷-کرامتی‌مقدّم، سیّدعلی. (۱۳۸۹). «قیصر امین‌پور شاعر دردها و آلام اجتماعی در ادبیّات انقلاب اسلامی»، مندرج در: CD پنجمین همایش ترویج زبان و ادب فارسی: ۴.

۱۸-مکارمی‌نیا، علی .(۱۳۸۵). **بررسی شعر دفاع مقدّس،** تهران: ترفند.

۱۹-میرجعفری، اکبر. (۱۳۸۳). **سلمان هراتی شاعر پایداری،** مندرج در: گل چه پایان قشنگی دارد، یادنامهٔ سلمان هراتی، به اهتمام: محمّدرضا عبدالملکیان، شیراز: داستان‌سرا: ۲۴۲.

۲۰-نظرآهاری، عرفان. (۱۳۷۶). **پشت کوچه‌های ابر،** تهران: نیستان.

۲۱-نظرآهاری، عرفان. (۱۳۸۹). **بررسی ادبیّات دفاع مقدّس،** ج ۲، مندرج در: مجموعه مقالات و نشست‌هایی در موضوعات خاطره، شعر، داستان، زندگی‌نامهٔ داستانی، به کوشش: محمّدقاسم فروغی‌جهرمی، تهران: بی‌نا: ۵۴۷.

۲۲-_____. (۱۳۷۹). «در شعر نوجوان گرگی در کمین نیست»، مندرج در: پژوهشنامهٔ کودک و نوجوان، سال ششم، شمارهٔ ۲۱ (تابستان ۷۹): ۱۱-۱۲.

۲۳-نوبهار، نگار. (۱۳۸۷). «پاتک به لحظه‌های مخاطب»، مندرج در: کتاب ماه کودک و نوجوان، س ۱۲، ش ۴: ۷۲.

۲۴-ورعمرانی، روح‌الله. (۱۳۸۳). **شاعر اندیشه پرواز،** مندرج در: گل چه پایان قشنگی دارد (یادنامهٔ سلمان هراتی)، به اهتمام: محمّدرضا عبدالملکیان، شیراز: داستان‌سرا: ۲۱۶.

۲۵-هراتی، سلمان.(۱۳۸۷). **از این ستاره تا آن ستاره، چ۲،** تهران: سورهٔ مهر وابسته به حوزهٔ هنری.

منابع اینترنتی

۱-ابراهیمی، طاهره، برگرفته از: مجلّهٔ رشد نوجوان، سه‌شنبه ۸۷/۵/۱ (www.tebyan.net).

۲-اسماعیلی، رضا، «یادداشت‌های پراکنده وجه تمایز شعر جنگ و شعر پایداری»، منتشر در: روزنامهٔ کیهان، ش ۱۹: ۸۸، مندرج در سایت: www.maqiran.com : ۱۰.

۳-تهمتن، نسترن. (۱۳۸۹). «نگاهی به اشعار سلمان هراتی»، مندرج در: فصلنامهٔ رشد زبان و ادب پارسی، ش ۹۶: ۴۳، مندرج در سایت: www.maqiran.com .

۴-راکعی، فاطمه. (اردیبهشت۱۳۸۹). «قیصرحافظ زمانه است». www.qesaraminpour.

. minhanblog.com

۵-شرفیان و دیگران. (پاییز و زمستان ۱۳۸۸). «عشق به انسان، وطن و مقاومت در شعر قیصر امین‌پور»، مندرج در: پژوهشنامهٔ ادب غنایی، ش ۱۳: ۲۳، مندرج در سایت: www.maqiran.com .

۶-کریمی‌لاریمی، رضا. (زمستان۱۳۸۹). «جلوه‌های ادب پایداری در شعر سلمان هراتی»، مندرج در: رشد آموزش زبان فارسی (ویژهٔ ادبیّات معاصر و انقلاب)، ش ۹۶: ۲۸، مندرج در سایت: www.maqiran.com .

فصل‌نامه‌ی علمی زبان و ادبیات فارسی
دانشگاه آزاد اسلامی واحد فسا
س۱۱، ش۲ (پیاپی۲۳)، پاییز ۱۳۹۹
شاپا: ۸۴۵۷-۲۲۵۱ صص: ۸۰-۶۷

بررسی افکار و اندیشه‌های میرزاده عشقی براساس وقایع روزگار او

سید محسن محرابی
دانش‌آموخته دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه ارومیه، ارومیه، ایران

چکیده

بیان تأثیر اجتماع و محیط بر اندیشهٔ شاعران و نویسندگان که از گذشته مورد توجه منتقدان قرار گرفته بود در قرن حاضر پررنگ‌تر شد. در سال های پایان دورهٔ قاجار که ایران در کشمکش و هرج و مرج به سر می‌برد و قوای بیگانه از سه جهت خاک وطن را اشغال کرده بودند، اتفاقات مهمی چون انقلاب مشروطه، قرارداد وثوق الدوله با انگلیس و جمهوری رضاخانی رخ می‌دهد. آشنایی با دیدگاه و اندیشه‌های نویسندگان خارج از کشور و نیز اجتماع و محیط متفاوت زندگی اروپاییان با ایران، توجه روشنفکران و تجددخواهان را به خود جلب می‌کند. در این سال‌ها، میرزادهٔ عشقی به عنوان یک روزنامه نگار و شاعر انقلابی اندیشه‌های خود را در قالب شعر و نوشته بیان می‌کند، او ضمن دفاع از مشروطه‌خواهان، خواستار تغییر در قوانین و حذف سردمداران آن می‌شود؛ با جمهوری رضاخانی مخالفت کرده و از مخالفان اصلی قرارداد وثوق‌الدوله با انگلیس است. عدم آشنایی او با احزاب و جمعیت‌های سیاسی، سبب سطحی‌نگری و انتقاد بی‌نقشه و بدون هدف می‌شود که او را گاه در مقابل عامهٔ مردم و نیز روحانیت قرار می‌دهد. این پژوهش بر پایه مستندات تاریخی و اندیشه‌های روشنفکران و مبارزان ایران به بیان دیدگاه‌های عشقی در مبارزه و شیوه مقاومت او می‌پردازد.

واژگان کلیدی: میرزادهٔ عشقی، مشروطه، مهاجرت، قرارداد ۱۹۱۹، جمهوری، ناسیونالیست

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۸/۰۷/۲۱
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۹/۱۲/۰۴
Email: mohsen_mehrabi70@yahoo.com

مقدمه

در سال‌های میانی دورهٔ قاجار، با مطرح شدن بحث عدالت‌خانه که به جنبش مشروطیت انجامید و باعث محدود و مشروط کردن قدرت پادشاه شد، اوضاع اجتماعی و سیاسی در ایران تغییر کرد و همین تغییر در اوضاع سبب گرایش شاعران و روشنفکران به منافع جمعی، عدالت اجتماعی و آزادی‌خواهی شد که تا پیش از آن در ایران و در شعر فارسی سابقه نداشت (امین،۱۳۸۷:۳۲۳). آشنایی با اندیشهٔ روشنفکران و نویسندگان روسیه و نیز اندیشهٔ اروپاییان به ویژه نویسندگان فرانسه و صنعت در اروپا سبب تغغیر دیدگاه‌های روشنفکران و تجددخواهان ایران شد. با این حال نقش فرانسه از دیگر کشورها پررنگ‌تر بود. اگر تأثیرپذیری انقلاب مشروطه از انقلاب فرانسه را بپذیریم، می‌توانیم چنین بگوییم که تجدد ادبی این دوره هم تحت تأثیر تحولات ادبی پس از انقلاب فرانسه بوده است. شاعران و نویسندگان دورهٔ مشروطه دریافته بودند که فرانسه پس از انقلاب، مساوات ادبی را نیز به دست آورده بود. روی گرداندن از درباریان و گرایش به بیان مسائل حقیقی، حضور مردم در آثار ادبی و گرایش آثار ادبی و ایجاد سبک ساده، از تحولات ادبی این دوره بود. اعتقاد به تلازم انقلاب ادبی و انقلاب سیاسی در این دوره زبانزد نویسندگان است (امین‌پور،۱۳۸۶:۳۷۲). از این دیدگاه در این برههٔ تاریخی، تعدادی از نویسندگان روشنفکر فعالیت نافعی را آغاز کردند. البته تغییر در اوضاع و شرایط اجتماعی جدید، علاوه بر مفاهیم و مضامین ادبی در مسائل دیگر هم مؤثر بود اما این تحول به قالب شعری آن‌ها راه نیافت. هرچند تغییرات اندکی در تقطیع مصراع و شیوهٔ نوشتن شعر در آثار بعضی چون تقی رفعت، شمس کسمایی، لاهوتی، میرزادهٔ عشقی و... دیده می شد اما تحول اصلی شعر این دوره در مفهوم و محتوا دیده می شود (حقوقی،۱۳۸۰:۳۸۵).

در این سال‌ها ایران در بحبوحهٔ هرج و مرج، استبداد و یا حتی تجزیهٔ تمامیت ارضی کشور قرار داشت. سفر پرهزینهٔ مظفرالدین شاه به اروپا که به بهانهٔ زیارت مشهد بود به تعطیلی بازار انجامید و به نهضت مشروطه ختم شد (زرین کوب،۱۳۸۰:۸۷۲). دورهٔ استبداد صغیر، آشوب و وضع بد اقتصادی که بعد از جنگ جهانی اول تشدید شد، همه و همه باعث گردید که شاعران این دوره از تاریخ، سود جمعی را بر منفعت شخصی ترجیح داده و برای رسیدن به عدالت اجتماعی شعر بسرایند. مهمترین رویداد فرهنگی در چنین زمانی، استحالهٔ ارزش‌ها است که می‌تواند به دلایل اعتقادی و عقلانی و یا به انگیزه‌های عاطفی و روانی باشد. حرکت شاعر و نویسنده از فرد به اجتماع، یکی از نمونه‌های بارز این استحالهٔ ارزشی و پایداری در تاریخ ماست. این مقاله به بررسی دیدگاه‌های اجتماعی و تأثیر وقایع تاریخی مانند انقلاب مشروطه، انحراف انقلاب و مخالفت با مجلس، جنگ

بین‌الملل اول، قرارداد ۱۹۱۹ و جمهوری‌خواهی در اشعار و نوشته‌های میرزادۀ عشقی می‌پردازد.

میرزاده عشقی و شاعری

محمد رضا میرزادۀ عشقی (۱۲۷۲همدان -۱۳۰۳ تهران) بعد از این‌که سال‌های کوتاهی را به تحصیل فارسی و فرانسه در آموزشگاه‌های الفت و آلیانس گذراند، تحصیل را رها کرد و مدتی را در تهران و رشت به سر برد. او در سال‌های جنگ بین‌الملل اول، در هواخواهی از عثمانی به آن‌جا رفت و در همان‌جا بود که فعالیت‌های روزنامه-نگاری و شاعری خود را آغاز کرد. فعالیت عشقی در عرصه ادبیات به سه شاخۀ شاعری، روزنامه‌نگاری و نمایش‌نامه نویسی تقسیم می‌شود. او شاعری معمولی، روزنامه نگاری شجاع و نمایش‌نامه نویسی مبتکر است که به علت بیان صریح عقایدش و مبارزه با حاکمیت در سال‌های جوانیبه ضرب گلولۀ افرادی ناشناس به قتل می‌رسد. رشید یاسمی دربارۀ شعر او می‌نویسد: «عشقی معلومات کافی در ادبیات نداشت و خود نیز عمداً از ممارست در آثار فصحای قدیم خودداری می‌کرد. ولی در گفتار او مضامین نو بسیار است» (یاسمی،۷۲:۱۳۵۲). حسن امین می‌گوید: «اشعار عشقی از جهت زبانی ناهموار و از جهت وزنی و دستوری دارای ضعف بلکه گاهی اغلاط فاحش است» (امین،۲۴۱:۱۳۸۴). اما محمد اسحاق، ایران شناس هندی، دربارۀ شعر او نظر دیگری دارد: عشقی را می‌توان معلم و رهبر نهضت ایران جدید خواند. دو شعر «ایده‌آل» و «رستاخیز» مقام او را برجسته کرده است. ازآن‌جایی که مضامین، عالی، پرشور و پر کشش است، بعضی از نقایص تصادفی در لغت و وزن را نباید چندان مهم تلقی کرد. او نه تنها یک شاعر معروف، بلکه یک تصنیف‌ساز هم بود. عشقی زندگی‌اش را بر سر صداقت و صمیمیت در بازار افکار افراطی جمهوری خواهانه گذاشت. با وجود مرگ زودرس، شایسته است او را یکی از بهترین شاعران ایران جدید تلقی کنیم (اسحاق،۶۲:۱۳۷۹). آنچه شعر عشقی را دارای فراز و فرود و گاه ضعف می‌کند، عدم آشنایی او با آثار کلاسیک فارسی (ر.ک. یاسمی،۷۲:۱۳۵۲)، و نیز بهره‌گیری مصنوعی او از زبان عامیانه است. این ویژگی را در شعر عارف قزوینی هم می‌بینیم؛ آن‌ها می‌خواستند سنتزی از زبان عامه و زبان ادب به وجود آورند و چون این یک عمل اکتسابی است، زبانشان پر از غلط‌های دستوری می‌شود. در حالی‌که سید اشرف گیلانی به علت این‌که خالصانه عامیانه حرف می‌زند، کمتر اشتباه دستوری دارد (شفیعی کدکنی،۴۲:۱۳۹۰). از طرفی عشقی با اسلوب ادبیات غرب نیز همراه نمی‌شود. او خود در این‌باره می‌گوید: با برخی از ادبایی که به تازه در تجدید ادبیات ایران جدیت می‌ورزند، هم آرزو نیستم. زیرا آنان تجدید ادبیات فارسی را تبدیل اسلوب آن با اسلوب مغرب در

نظر گرفته، قالب کلام آن‌ها فارسی و روح آن مغرب زمینی است (عشقی،۱۳۵۰:۲۶۰). در واقع عشقی، شاعر با استعدادی است و اگر مطالعهٔ بیشتری می‌کرد، به دلیل استعداد سنت‌شکنی که داشت می‌توانست خیلی از کارهای نیما را قبل از نیما انجام دهد، ولی افسوس که در دورهٔ بحرانی‌ای زندگی می‌کرد و عاقبت عمرش هم وفا نکرد (شفیعی کدکنی،۱۳۹۰:۴۲).

داشتن اطلاعات اندک را در دیدگاه سیاسی او نیز می‌بینیم؛ او از احزاب و جمعیت‌های سیاسی جهان قرن بیستم، و مبارزات طبقاتی و علل تضاد منافع طبقات مختلف، و راه‌حل مسائل و مشکلات اجتماعی، چنانکه باید آگاه نبود و چنین می‌پنداشت که با عیدِ خون و کشتن اقلیتی از عناصر فاسد و فرصت‌طلب می‌توان جامعهٔ سیاسی را دگرگون کرد و به سوی سعادت و بهروزی راهنمایی نمود. رفته‌رفته انتقاد بی‌نقشه و هدف در وی قوّت گرفت و مردم را به پیکار مسلحانه با امپریالیسم و اصلاح اساسی زندگی دعوت کرد (راوندی،۱۳۷۴:۴۰۹). دکتر غلامحسین یوسفی دربارهٔ این دیدگاه او می‌گوید: به تدریج میهن‌پرستی توأم با بدبینی و یأس، اندیشهٔ او را به انتقادهایی آتشین و بدون هدفِ روشن و ویرانگر کشاند (یوسفی،۱۳۹۲:۳۷۰). در دورهٔ کوتاه اما بحرانی حیات وی، حوادث مهم و غالباً تأسف انگیزی اتفاق می‌افتد؛ انقلاب مشروطه و انحراف آن از موازین اولیه (به زعم شاعر)، جنگ بین‌الملل اول، قرارداد وثوق‌الدوله با دولت انگلیس، جمهوری رضاخانی، خیانت رجال ایرانی و ظلم و جور آن‌ها بر مردم، همه از این مواردند که شاعر در مقابل آن‌ها واکنش نشان داده و مقاومت می‌کند؛ که به بیان آن‌ها می‌پردازیم.

۲- بحث و بررسی

۲-۱- انقلاب مشروطه

در سال‌های صدارت عین‌الدوله، که شیوهٔ بی‌عدالتی را در ادارهٔ مملکت در پیش گرفته بود، گهگاه اغتشاشات ضد دولتی و ناخشنودی‌هایی از سوی علمای دینی دیده می‌شد. اقدام عجیب مستشار گمرکات آن زمان، مسیو نوز بلژیکی، که به لباس روحانیت توهین کرده بود و حمایت مظفرالدین شاه و صدر اعظم از او سبب اتحاد دو مجتهد بزرگ تهران، آقا سید محمد طباطبایی و آقا سید عبدالله بهبهانی شد؛ پشتیبانی عین‌الدوله از اقدام علاءالدوله در چوب زدن تعدادی از مجتهدان و بازاریان تهران نیز بر خشم مردم و علما افزود تا با تحصن در زاویهٔ حضرت عبدالعظیم خواستار تأسیس عدالتخانهٔ دولتی شوند (ر.ک. زرین کوب،۱۳۸۰:۸۵۵). از این زمان به بعد، انقلابیون توانستند در مبارزه‌ای چند ساله مجوز تأسیس مجلس شورای ملی و قانون مشروطه را بگیرند و کشور را از سلطنت

مطلقه خارج کنند (۱۳۲۴ ق). تلاش برای برقراری عدالت‌خانه و مجلس شورا که از میهن پرستی سردمداران آن نشأت می‌گرفت، روشنفکران آن سال‌ها را به گونه‌ای آگاه و ناخودآگاه به‌سوی ناسیونالیسم سوق می‌داد. می‌توانیم ناسیونالیسم این سال‌ها را این‌گونه تعریف کنیم: تعهد ایدئولوژیک به اتحاد و استقلال و منافع مردمی که خود را یک اجتماع معرفی می‌کنند و نیز خودآگاهی افراد و گروه‌ها به عضویت در یک ملت یا گرایش به بهبود آزادی، قدرت و سعادت ملت (معظم‌پور،۱۳۸۳:۴۰). از طرفی اندیشهٔ لیبرال نیز بر ذهن مشروطه خواهان سایه افکنده بود؛ لیبرالیسم بر مبنای دفاع از آزادی‌های فردی استوار است. ناسیونالیسم‌ها نیز برای ملت‌ها حق حاکمیت و آزادی برخوردار بودند. تلفیق این دو مقوله به ناسیونالیسم لیبرال می‌رسد که دو اصل اولیه دارد: تمام اشکال سلطهٔ خارجی را نفی می‌کند و بر دموکراسی تأکید دارد که در قالب مشروطه‌خواهی و محدودکردن قدرت حاکم استوار است (همان.۵۸). ناسیونالیسم‌های لیبرال معتقد بودند که به ایران و تمدن دیرینهٔ آن احترام می‌نهند اما بیشتر برای حقوق سیاسی و پایمال شدهٔ مردم اهمیت قائلند.

در این سال‌ها عشقی دوران کودکی را می گذراند و در واقع حضور او به عنوان یک نویسنده و یا روشنفکر، مصادف می شود با پایان دورهٔ استبداد صغیر و تصرف تهران به دست افراد سردار اسعد بختیاری و آغاز سلطنت احمد شاه (۱۳۲۷ق.). در این دوره، در مجلس تنش زیادی وجود داشت. فرقهٔ دموکرات به رهبری سید حسن تقی زاده و سلیمان اسکندری با اعتدالیون و روحانیون بلند پایه مثل بهبهانی و طباطبایی مخالفت می‌کرد (دیگار،هورکاد و ریشار،۱۳۷۷:۴۷). در واقع در مدت کوتاهی بعد از مشروطه اوضاع سیاسی و اجتماعی ایران واقعاً آشفته شد. شورش‌های محلی در گیلان، سوادکوه، دشت مغان و... مملکت را با بحران روبرو کرده و این بحران‌ها طیف وسیعی از روشن فکران و تودهٔ مردم را از بهبود اوضاع ناامید ساخته بود. روزنامهٔ شفقِ سرخ شرایط ایران را خراب‌تر از دورهٔ استبداد می‌دانست (معظم‌پور،۱۳۸۳:۸۴). میرزادهٔ عشقی در خط سوم خواستار گشودن راهی نو بود. او معتقد بود که سردمداران مشروطه، دیگر نباید در امور سیاسی و اجتماعی دخالت داشته باشند؛ زیرا به دلیل مبارزه متمادی چند ساله با افراد مستبد و مرتجع، خودشان مرتجع شده‌اند. در این عقیده حتی ملک الشعرای بهار، سردبیر عالم روزنامهٔ نوبهار را نیز مستثنا نمی‌کرد: «رجال دورهٔ مشروطیت و عناصر انقلاب اول که اغلب امروز در مجلس و دوایر دولتی هستند، معلم کلاس‌های مدرسهٔ تجدد و آزادی بوده‌اند و نمی‌توانند کلاس‌های بالاتر را تدریس کنند» (عشقی،۱۳۵۰:۱۵۳). به نظر عشقی، انقلاب کنندگان که دستاوردهایشان را مطابق آرمان‌هایشان نمی‌دیدند به این نتیجه رسیده‌اند

که اگر انقلاب نمی‌کردند بهتر بود و با این عقیده خود مرتجع شده‌اند (همان.۱۵۵). او در تابلوی سوم ایده آل از زبان پدر مریم می‌گوید:

چه گویمت من از این انقلاب بی‌بنیاد که شد وسیله‌ای از بهر دسته‌ای شیاد
چه مردمان خرابی، شـــدند از آن آباد گر انقـلاب بد این، زنـــده باد استبداد
که هر چه بود از این انقلاب بود بهین

(همان.۱۸۹)

البته دلیل اصلی تغییر عقیدهٔ بعضی از سردمداران مشروطه و تمایل آنان به محافظه‌کاری را می‌توان در مسائل دیگری غیر از ناامیدی دانست؛ در واقع لیبرال‌ها وقتی با قدرت توده‌های مردم روبرو شدند به محافظه‌کاری گرایش پیدا کردند؛ به این نتیجه رسیدند که آزادی بیان می‌تواند تهیدستان را تحریک کند و به بی‌نظمی جامعه منجر شود. پس محافظه‌کاران تأکید را روی حفظ وحدت ملی گذاشتند و گونه‌ای ناسیونالیسم محافظه-کاری ایجاد شد (معظم‌پور،۱۳۸۳:۶۰). با این‌حال مبارزهٔ عشقی با رهبران مشروطه و نمایندگان مجلس، سبب رویارویی‌اش با قاطبهٔ مردم می‌شود. در واقع او با قشر سنتی مردم که پیرو اعتدالیون بودند و نیز با طرفداران فرقهٔ دموکرات در یک جبهه مبارزه می‌کند. شیوهٔ عشقی در این مبارزه مبتنی بر ارائهٔ دلیل و سند است. او با تعریف دلیل انقلاب (ص۱۵۳)، روز انقلاب و فردای انقلاب (ص۱۵۶)، انقلابی مرتجع (ص۱۵۵) در شماره های ۶،۷ و۸ روزنامه قرن بیستم (۱۳۰۱ش.) به دنبال قبولاندن این اندیشه به خوانندگان و عامهٔ مردم است.

۲-۲- مهاجرت

آغاز سلطنت واقعی احمد شاه، مقارن با جنگ بین‌الملل اول (۱۹۱۴-۱۹۱۸) بود. هرچند دولت ایران در این جنگ اعلام بی‌طرفی کرد اما پس از اندک مدتی به اشغال نیروهای بیگانه در آمد و این به دلیل ضعف دولت مرکزی در ایران بود که از اختلاف احزاب مشروطه و دسته بندی‌های رجال حکومت ناشی می‌شد (ر.ک. زرین کوب، ۱۳۸۰:۸۲۹). در این سال‌ها گیلان در دست چریک‌های جنگلی و آذربایجان تا زنجان در اشغال عثمانی-ها بود. جادهٔ همدان قزوین و نیز منطقه فارس تا بوشهر تحت سیطرهٔ انگلیس بود (دیگار،هورکاد و ریشار،۱۳۷۷:۶۱). در ۱۵ نوامبر ۱۹۱۵ روس‌ها پایتخت را کنترل کرده و به قصد اصفهان و سپس کرمانشاه حرکت کردند (همان.۵۸). در چنین وضعیتی مهاجرت تعدادی از مجلسیان به عثمانی سبب تعطیلی مجلس و تشکیل دولت آزاد در خارج از ایران شد. به این ترتیب کلیهٔ خواسته‌های دول بیگانه که نیازمند تصویب مجلس بود، صورت قانونی پیدا نکردند (زرین کوب،۱۳۸۰:۸۳۰). عشقی نیز در همین

اوضاع همراه دولت ملی نظام-السلطنهٔ مافی و سید حسن مدرس به عنوان مهاجرت به استانبول رفته بود (امین،۱۳۸۷:۳۲۶). او در این باره می‌گوید:

رفتیم در برابر دشمن که تا کنیم ابراز زورمندی و اثبات قادری...
گشتیم ما مهاجر و بدبخت و دربدر گردون به ما نمود نهایت ستمگری
(همان.۳۵۵)

عشقی برنامهٔ همراهان خود را گونه‌ای خیانت می‌بیند. آن‌ها را اجنبی پرست و بیگانه‌پروری استاد می‌داند. مهاجرین را طالبان پول و رشوهٔ دشمن وطن دانسته، اعتراض‌های آنان را جنگ زرگری می‌خواند:

زین قوم پولکی، هنر جنگ می‌نخواه! هرگز مجو زجنس مؤنث مذکری...
ابله منم که صرف، پی لیلی وطن رو کرده‌ام به دشت چو مجنون عامری
(همان.۳۵۹)

شیوهٔ او برای بیداری خلق ذکر مصیبت است. یادآوری گذشتهٔ پرافتخار این سرزمین و بیان سیه روزی امروز آن. او در نمایشنامهٔ «رستاخیز شهریاران ایران در ویرانه‌های مداین» می‌گوید:

یاد ازآن عهدی که درمشرق تمدن باب بود
وز کران شرق نور معرفت پرتاب بود...
حیف نبود زادگان خسرو کشورگشای
دست بر شمشیر نابرده درآیندی زپای
خیرگی بنگرکه درمغرب زمین غوغا به‌پاست
این همی‌گویدکه ایران ازمن آن گوید زماست
(همان.۲۳۹).

سپس با صدای رسا مردم را به مبارزه و جهاد می‌خواند: خیز ای مشرق زمینی روز مغرب کن سیاه

۲-۳- جمهوری رضاخانی

طرح داستان جمهوری، در سطح حاکمیت و در زمان شهریاری احمدشاه، به پیش از کودتای سوم اسفند ۱۲۹۹ برمی‌گردد. احمدشاه در ۲۱ دی ماه این سال به نورمن، وزیر مختار انگلیس، می‌گوید که دولت انگلیس از وی حمایت نمی‌کند... پس چاره‌ای مگر استعفادادن و بیرون رفتن از ایران، به عنوان یک فرد عادی ندارد. سپس پیشنهاد می‌کند که شاید بهتر باشد رژیم جمهوری در ایران برقرار شود. با تشکیل اولین کابینه توسط سردارسپه در ۶ آبان ۱۳۰۲ احزابی چون: جمهوری، جمهوری خواهان، حزب

مستقل دموکرات و... سربرمی‌آورند. هرچند همهٔ آن‌ها سرسپردهٔ رضاخان نبودند اما همگی بازار جمهوری را داغ کردند (آصفی رامهرمزی و وطن-دوست،۴۶:۱۳۸۳). هنگامی که احمدشاه در پاریس خود را به سلطنت بی‌علاقه نشان داد، مقدمات انقراض قاجاریه از جانب رضاخان فراهم می‌شد. تلاش‌های مدرس نیز به عنوان رهبر اقلیت مجلس، برای بازگشت او بی‌ثمر بود. در این زمان تلاش‌های سردار سپه برای برقراری جمهوری که به تقلید از جریانات ضد دینی ترکیه بود با مخالفت شدید روحانیون و روزنامه نگاران مواجه گردید (ر.ک. زرین کوب،۸۶۶:۱۳۸۰). رهبر مخالفان جمهوری در مجلس و در بین قاطبهٔ مردم، سید حسن مدرس بود. در مجلس پنجم، چهل نماینده وابسته به رضاخان و چهارده نماینده وابسته به سوسیالیست‌ها از طرفداران جمهوری بودند و بیست نماینده به رهبری سید حسن مدرس با آن مخالفت می‌کردند. دلیل اصلی مخالفان این بود که گمان می‌کردند جستار جمهوری خواهی را انگلیسی‌ها به میان آورده‌اند. در واکنش به جمهوری خواهی، بازار تهران بسته شد و یک راهپیمایی از مسجد جامع تا مجلس برپاگردید (آصفی رامهرمزی و وطن‌دوست،۵۰:۱۳۸۳).

عشقی نیز یکی از مخالفان اصلی جمهوری رضاخانی به شمار می‌رفت. وی در این باره می‌گوید: «جمهوری که سی سال مقدمه لازم دارد و حتماً باید به دست اقلاً دو هزار دیپلمهٔ دارالفنون دیگر اجرا شود، ملت ایران با دست چند نفر بین‌النهرینی و... در عرض سه ماه آن را ساخت» (عشقی،۱۴۱:۱۳۵۰). او معتقد بود در مملکتی که هنوز قسمت اعظم اهالی آن معنی قانون و مشروطه را نفهمیده‌اند، جمهوری کار عبثی است (همان.۱۴۹). او به این جمهوری القابی چون سینمای جمهوری (همان.۱۴۲)، جمهوری قلابی و جمهوری نابالغ (همان.۱۴۶) داده بود. شاید برای عشقی به عنوان جوانی روشنفکر که به مزایای جمهوری آگاه و اصولاً طرفدار آن بود این مخالفت عجیب باشد، اما او «از بازی‌های سیاسی و دساسیس پشت پرده خبر داشت ... و علناً اظهار داشت که بازی‌های اخیر تهران به تحریک اجنبی است» (اسحاق،۸۰:۱۳۷۹). البته عشقی در این راه «قسمت اعظم از آزادی‌خواهان و متفکرین خصوصاً آن عده‌ای که از سایرین هوشیارتر بودند» را همراه خود در مخالفت با جمهوری قلابی می‌داند (عشقی،۱۴۲:۱۳۵۰).

۲-۴- قرارداد ۱۹۱۹

امپراطوری انگلیس که در وقایع امتیاز تالبوت و تحریم تنباکو، تماماً در مقابل روحانیت و علمای دینی قرار گرفته بود، به دنبال اجرای بازی جدیدی در سیاست خارجی ایران بود. وقایع انقلاب مشروطه و تحصن مخالفان دولت در حیاط سفارتخانهٔ انگلیس از جمله تلاش‌های دولت انگلستان برای مسلط شدن بر ملت و آشتی با روحانیت بود. در

سال‌های پایانی حکومت قاجار، انگلستان با الزام احمد شاه به برکناری صمصام السلطنه (رییس‌الوزرای وقت)، راه را برای روی کار آوردن یکی از مهره‌های اصلی خود یعنی وثوق‌الدوله، هموار کرد. حسین وثوق‌الدوله که به زبان‌های فرانسه، انگلیسی، عربی و ادبیات، و حکمت تسلط داشت، بعد از دو دوره نمایندگی مجلس و خدمت به عنوان وزیر مالیه، عدلیه، داخله و خارجه به سمت رییس‌الوزرایی رسید (ر.ک.یاسمی،۱۳۵۲:۹۱). او مردی ادیب، شاعر و در عین حال مدبر و مدیر و صاحب اقتدار بود و از احمد شاه و حکومت قاجار هم اظهار نارضایتی می‌کرد. وی به مجرد تأمین قدرت، به الزام انگلیس اقدام به طرح قرارداد تازه-ای بین الدولتین کرد که در اجرای آن، بی آنکه استقلال اسمی ایران از بین برود، اساس دستگاه دولت را که عبارت از قشون و مالیه بود تحت نظارت دولت بریتانیا در می‌آورد. ایران در این قرارداد، باید پرداخت مخارج قیمومیت بی اسم بریتانیا را از خزانهٔ بربادرفتهٔ خویش تعهد می‌کرد. با توجه به نبود مجلس، این قرارداد که بعدها به قرارداد ۱۹۱۹ معروف شد، به امضاء و تنفیذ شخص رییس‌الوزرا رسید (ر.ک. زرین کوب،۱۳۸۰:۸۳۲). قراداد اصول شش‌گانهٔ قرارداد، عایدات گمرکات، حمل و نقل و ارتش ایران را به انگلستان واگذار می‌کرد (ر.ک. ایگار، هورکار و ریشار،۱۳۷۷:۶۸). این قرارداد بدون اعلان قبلی به وسیلهٔ جراید در تهران منتشر شد و اعتراض ملیون آزادی‌خواه را برانگیخت. حتی احمدشاه نیز از طریق جراید از عقد این قرارداد مطلع شد؛ شاه در اعتراض به مفاد این قرارداد، با ملیون و مخالفین آن دیدارکرد و به آن‌ها اظهار لطف نمود اما به دلیل این‌که مخالفت رسمی با قرارداد برای سلطنت او زیان سیاسی به دنبال خواهد داشت، در مقابل آن حالت انفعال گرفت. او برای این کار به اروپا مسافرت کرد تا در زمان سفرش، مخالفین با رییس‌الوزرا داخل مبارزه شده آن‌را برهم بزنند تا شاه با هیچ‌کدام از طرفین موافقت یا مخالفت رسمی نکرده باشد (مکی،۱۳۶۲:۴۰). با این‌حال در سفر خارج به هیچ عنوان حاضر به تأیید مفاد قرارداد نشد. مردم ایران نیز در روز ورود او به کشور، علی‌رغم فشار شدید نظمیه که از طرف وثوق‌الدوله حمایت می‌شدند، با بیان احساسات از او استقبال کردند و مخالفت خود را با خائنین به وطن اعلام داشتند (همان.۷۵).

عشقی جایگاه وثوق‌الدوله را در رابطه با قانون اساسی ایران مانند جایگاه بنی امیه در قانون مقدس اسلام می‌داند. چون هر دوی این‌ها از هر قانونی متناسب با اهمیت آن قانون، کسب عظمت کردند (عشقی،۱۳۵۰:۱۲۳). او در مثنوی «جمهوری نامه» به طریق تمثیل و البته پس از آن با وضوح، جایگاه انگلیس و وثوق‌الدوله را بیان می‌کند (ر.ک. همان.۲۷۷) و به شیوهٔ اصلی خود با بیانی احساسی و ذکر مصیبت، ابعاد وسیع فاجعه را بیان می‌نماید: «شب و روز در وحشتم و هرگاه راه می‌روم فرض می‌کنم که روی خاکی قدم برمی‌دارم که

تا دیروز مال من بوده و حال از آن دیگری است! هر وقت آب می‌خورم می‌دانم این آب... و الخ؛ از این رو هر لحظه نفرینی به مرتکب این معامله می‌گفتم» (همان.۳۰۹).

رفت شاه ورفت ملک و رفت تاج و رفت تخت
باغبان زحمت مکش کزریشه کندند این درخت (همان.۳۱۰)

البته او در این راه به سکوت مردم نیز اعتراض دارد:

یا رب این مخلوق را از چوب بتراشیده‌اند؟
بر سر این خلق خاک مردگان پاشیده اند؟

(همان. ۳۱۰)

تا شاید بتواند به این طریق آن‌ها را به مقاومت و پایداری برای حفظ وطن تشویق نماید. و این مضامین بارها تکرار می شود:

وای از این مهمان که پادر خانه ننهاده هنوز
پای صاحب خانه را ازخانه بیرون می‌کند...
انگلیس آخر دلش بهر من و تو سوخته؟
آنکه بهر یک وجب خاک اینقدرخون می‌کند
آنقدر می‌دانم امروز ار که بر ما داده پنج
غاز، فردا دعوی پنجاه ملیون می‌کند

(همان.۳۳۴).

البته مخالفت ملیون و طبقهٔ عامهٔ مردم با این قرارداد مشهود است. حتی زندانی شدن و تبعید تعدادی از پیشوایان معترضین نیز موجب عقب‌نشینی مردم نشد. سید حسن مدرس که در رأس مخالفان بود، از میرزا کوچک‌خان برای مبارزهٔ مسلحانه نیروی چریک طلب کرد (مکی،۱۳۶۲:۸۰) و مشخص نیست که چرا عشقی به سکوت مردم در این زمینه اعتراض می‌کند. نارضایتی او از این قرارداد به حدی است که به مدح سیدضیاء، ملغی‌کننده این قرارداد، می‌پردازد. سید ضیاءالدین طباطبایی که از خاندانی روحانی و شخصی جاه‌طلب بود، به طرفداری از انگلیس و قرارداد ۱۹۱۹ شهرت داشت. او این قرارداد را رستاخیز نوی ایران می‌دانست و در خانهٔ ییلاقی خود کمیته‌ای مخفی مرکب از ایرانیان و ارامنه تشکیل داده بود و خودش نقش واسطه را میان اعضای کمیته و سفارت انگلیس بازی می‌کرد (مرکز بررسی اسناد تاریخی وزارت اطلاعات،۱۳۸۱:سیزده). از طرفی احساسات ضد بلشویکی را نیز در روزنامه رعد بیان می‌کرد. وی هنگامی که از سوی احمد شاه به ریاست وزرایی رسید، برای خنثی کردن تبلیغات بلشویکی، عهدنامهٔ مودت را بین ایران و شوروی امضاء کرد و قرارداد ۱۹۱۹ را ملغی نمود (دیگار، هورکاد

و ریشار،۱۳۷۷:۸۰). علی‌رغم این مواضع دوگانه، همیشه دیدگاه عشقی را نسبت به سید ضیاء مثبت می‌بینیم. او در قصیده‌ای ضمن ذکر خیر پادشاهان گذشتهٔ ایران چون داریوش، نوشیروان، نادر و... حال و روز فلاکت بار ایران در آن روزها را بیان می‌کند و البته در میان آن همه تاریکی فقط فروغ سید ضیاء است که بارقه‌های امید را نمایان می‌کند:

کنون قرنیست زایران گم شدست این روح کاین گونه
بنای ملک درهم گشت و نظم قوم برهم شد
مر ایزد را سپاس از بعدآن کز غیبتش ایران
همه اندوهگین صحنه سراسر پردهٔ غم شد
پی تجدید فیروزی نسل پاک ساسانی
مهین سیدضیاءالدین خجسته صدراعظم شد..
ببین«عشقی»که هرکابینه رانفرین نمود اینک
چه سان درمدح این کابینهٔ قدرت مصمم شد

(عشقی،۱۳۵۰:۳۳۳).

او در جای دیگر یکی از ویژگی‌های اصلی خود و عارف قزوینی را این می داند که به مدح افراد و مقامات نپرداخته‌اند. البته در این میان سیدضیاء یک استثنا است:

گرکه از سید ضیاء کردند تعریفی رواست چون ورا دانند تازه ساز ایران کهن
(همان.۴۳۰).

۲-۵- میهن پرستی افراطی

عشقی به همراه تنی چند از شاعران و آزادی خواهان دیگر چون عارف قزوینی، در میهن پرستی افراط می‌کنند (راوندی،۱۳۷۴:۴۲۱). در واقع روحیهٔ باستان‌گرایی او به سمت تعصب می‌رود آنچنان‌که رنگ و بوی شوونیسمی به خود می‌گیرد. این مضامین موتیف اصلی شعر عشقی است (اصفهانی عمران،۱۳۹۷:۱۳). صداقت او و شجاعتش باعث می‌شود که بدون هیچ‌گونه هراسی با خائنین به مملکت، و وطن‌فروشان به مبارزه برخیزد. از آن‌جا که حاکمان مملکت را ظالم و خائن می‌بینند، ایران برایش مهد استبداد می‌شود:

ای خدا این مهد استبداد را ویران نما
گرچه در سرتاسرش یک گوشهٔ آباد نیست (عشقی،۱۳۵۰:۳۶۴)

در راه مبارزه، به این نتیجه می‌رسد که تنها ایرانی می‌تواند درد ایران را دوا کند:

زحمت برای خود کش که خود به خود اسباب راحت تو مهیا نمی‌شود
(همان.۳۳۹)

با این‌حال به ماندگاری سرزمینش نیز اعتقاد راسخ دارد:

ایران نمی‌رود زکف، این‌ملک جسته است از چنگ فتنه‌های مغول و سکندری
(همان.۳۶۰)

میهن پرستی مفرط این گروه منجر به اندیشهٔ واهی ایجاد ایران بزرگ (پان‌ایرانیسم) می‌شد (راوندی،۴۲۱:۱۳۷۴). این اندیشه‌ها که ابتدا از طریق باورهای ناسیونالیست‌های تجددخواه آغاز شده بود به سوی افراط و پان ایرانیست سوق داده می‌شد. این گروه در عصر رضاشاه برای ساختن ایرانی نوین به شیوهٔ غرب، خواهان گسترش وحدت ملی، حکومت مرکزی مقتدر و استقلال سیاسی و اقتصادی بودند. این دیدگاه، در نوع افراطی با دیدگاه سید حسن تقی‌زاده و در نوع میانه با اندیشه‌های کاظم‌زاده در ایرانشهر مطرح می‌شد. ناسیونالیت تجددخواه بر تجدد آمرانه تأکید دارد. یعنی نخبگان باید به هر طریقی عوام را در مسیر تجدد قرار دهند (معظم‌پور،۱۱۳:۱۳۸۳) که خود منجر به دیکتاتوری می‌شود. به عقیدهٔ اینان یک دیکتاتور ایده‌آل می‌تواند روزنامه‌ها را تعطیل، و قدرت مجلس و علما را درهم بشکند و با سرنیزه و قدرت، جبر، حبس و قتل زمینهٔ یک انقلاب اجتماعی بزرگ را فراهم کند. چون معتقد بودند که ترقی با اتکاء به تودهٔ مردم به‌دست نمی‌آید و این همان استبداد منّوری است که در روزنامهٔ کاوه به آن اشاره می‌شد (ر.ک همان.۱۱۷). این اندیشه‌ها در دورهٔ استبداد رضاشاه حالت فراگیر گرفت.

در این زمان، گونه‌ای سردرگمی در اندیشه‌های عشقی ایجاد می‌شود. او با مبارزه با آزادی بیان و تعطیلی روزنامه‌ها، دیکتاتور ایده‌آل و اندیشه‌های استبداد منّور مخالف است اما با مبارزهٔ عملی و گونه‌ای اجبار در هدایت مردم هم آواز می‌شود:

کنون چارهٔ ما بجز جنگ نیست چه روی سیاهی دگر رنگ نیست
(عشقی،۳۸۸:۱۳۵۰)

نظریهٔ عید خون او نیز مؤید همین اندیشهٔ استبداد منّور است. پنج روز عید خون یعنی خانواده‌ها در هر سال پنج روز باید به حساب امنای قانون رسیدگی کنند تا هر یک از امنا را که به امانات ملت خیانت روا داشته‌اند از زحمت زندگی رهانده و جامعه را در سیصد و شصت روز دیگر از سلامتی جریان احوال قوانین عامه مطمئن سازند (همان.۱۲۴).

ناسیونالیست‌های تجددخواه عصر رضاشاه، تلاش گسترده‌ای برای احیای مفاخر ملی و معرفی هنر و ادبیات ایران قدیم می‌کنند. محمود افشار در نشریهٔ آینده برای حفظ وحدت ملی، ترویج زبان فارسی، ارتباط میان مناطق مختلف ایران، تغییر اسامی شهرها، وحدت در لباس اقوام و... را پیشنهاد می‌کند (معظم‌پور،۱۵۰:۱۳۸۳). عشقی در نمایشنامهٔ «رستاخیز شهریاران ایران» به ایران باستان و عظمت آن توجهی خاص دارد (ر.ک. عشقی،۲۳۱:۱۳۵۰). اما این روشنفکران از تلاش رضاشاه برای مبارزه با دین و روحانیت

غافل بودند. عشقی که در روزگار مخالفت با قرارداد ۱۹۱۹ و مبارزه با جمهوری رضاخانی از پیروان اندیشهٔ سید حسن مدرس بود در دام این تبلیغات می‌افتد و با روحانیت و شعائر مذهبی مخالفت می‌کند و به این ترتیب عملاً در مقابل اندیشه‌های عامهٔ ملت ایران که مردمی مذهبی هستند قرار می‌گیرد. او در نمایشنامهٔ «رستاخیز شهریاران ایران»، علناً مردم ایران را مردگان ایستاده، و ایران را قبرستانی خراب و ویران معرفی می‌کند (ر.ک. همان. ۲۳۴).

معلوم نیست مُرده یا آن‌که زنده‌اید ای قوم خواجه‌اید شما، یا که بنده‌اید؟
(همان.۲۳۶)

۳- نتیجه گیری

میرزادهٔ عشقی در یکی از بحرانی‌ترین سال‌های تاریخ ایران در چند قرن اخیر زندگی کرده است. انقلاب مشروطه، استبداد صغیر، قرارداد ۱۹۱۹ و کودتای رضاخان در دوره‌ای کمتر از ده سال رخ می‌دهد. کشور دارای هرج و مرج و بی‌قانونی می‌گردد. او بدون هیچ گونه چشم داشتی، در مقابل آن چه به ضرر ملت و وطن می‌داند می‌ایستد، مردم را به مبارزه فرا می‌خواند و از لزوم فداکاری و فداشدن می‌گوید. با این حال عدم آشنایی او با احزاب و جمعیت‌های سیاسی جهان قرن بیستم و نیز افراط وی در میهن پرستی، او را به انتقاد بی‌نقشه و هدف و تزلزل در افکار سوق می‌دهد. او که از طرفداران مشروطه بوده پس از استقرار آن با سردمدارانش به مخالفت برمی‌خیزد که گونه‌ای رویارویی با عقاید مردم تلقی می‌شود. در مخالفت با قرارداد ۱۹۱۹، همراه با مردم و از طرفداران سید ضیاءالدین طباطبایی می‌شود اما پس از مدتی با جمهوری رضاخانی مخالفت می‌کند. در این زمینه نیز با عامهٔ مردم هماهنگ می‌شود. اندک اندک اندیشه‌های ناسیونالیستی در او تقویت می‌شود و به اهمیت و ارزش ایران باستان پی می‌برد اما افراط در این اندیشه‌ها او را به مخالفت با دین و روحانیت و رویارویی دوباره با عامهٔ مردم سوق می‌دهد. در راه مبارزه و بیان اندیشه‌هایش، علی‌رغم این‌که گاه راه حل‌های پیشنهادی او (مانند برگزاری عید خون) مطابق اندیشه و خواست پیروان استبداد منوّر می‌شود، اما صداقتش در بیان و استقامتش در عمل که به ترور او می‌انجامد، نام او را به عنوان یک آزادی‌خواه مخالف استبداد در تاریخ ایران ثبت می‌کند.

منابع

۱-آصفی‌رامهرمزی، حمدالله و غلامرضا وطن‌دوست. (۱۳۸۳). **سردارسپه و فروپاشی دودمان قاجار**. شیراز: نوید. چاپ اول.

۲- اسحاق، محمد. (۱۳۷۹). **شعر جدید فارسی**. ترجمهٔ دکتر سیروس شمیسا.

تهران: فردوس.
۳- اصفهانی عمران، نعمت. (۱۳۹۷). «وطن‌خواهی در شعر دورهٔ مشروطه». در دو فصلنامهٔ علمی پژوهشی زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد فسا. سال نهم. شماره ۲ (پیاپی ۱۹) پاییز و زمستان ۱۳۹۷. صص ۱۱- ۲۹.
۴- امین، سید حسن. (۱۳۸۴). **ادبیات معاصر ایران**. تهران: دایره المعارف ایران شناسی. چاپ اول.
۵- _____. (۱۳۸۷). **دانشنامهٔ شعر**. تهران: دایره المعارف ایران شناسی. چاپ اول.
۶- امین‌پور، قیصر. (۱۳۸۶). **سنت و نوآوری در شعر معاصر**. تهران: علمی و فرهنگی. چاپ سوم.
۷- حقوقی، محمد. (۱۳۸۳). **مروری برتاریخ ادب و ادبیات امروز ایران**، تهران: قطره.چاپ پنجم.
۸- دیگار، ژان پیر و برنارهور کاد و یان ریشار. (۱۳۷۷). **ایران در قرن بیستم**. ترجمه عبدالرضا (هوشنگ) مهدوی تهران: البرز. چاپ اول.
۹- راوندی، مرتضی. (۱۳۷۴). **تاریخ اجتماعی ایران**. جلد هشتم بخش دوم. تهران: نگاه. چاپ اول.
۱۰- زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۸۰). **روزگاران (تاریخ ایران از آغاز تا سقوط سلطنت پهلوی)**. تهران: سخن. چاپ سوم.
۱۱- شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۹۰). **ادوار شعر فارسی از مشروطیت تا سقوط سلطنت**. تهران: سخن. چاپ هفتم.
۱۲- عشقی، میرزاده. (۱۳۵۰). **کلیات مصور**. تهران: امیرکبیر. چاپ ششم.
۱۳- مرکز بررسی اسنا تاریخی وزارت اطلاعات. (۱۳۸۱). **رجال عصر پهلوی (سید ضیاءالدین طباطبایی به روایت ساواک)**. تهران: مرکز بررسی اسناد تاریخی وزارت اطلاعات. چاپ اول.
۱۴- معظم‌پور، اسماعیل. (۱۳۸۳). **نقد و بررسی ناسیونالیسم تجددخواه در عصر رضا شاه**. تهران: مرکز اسناد انقلاب اسلامی. چاپ اول.
۱۵- مکی، حسین. (۱۳۶۲). **زندگانی سیاسی سلطان احمد شاه**. تهران: امیرکبیر. چاپ سوم
۱۶- یاسمی، رشید. (۱۳۵۲). **ادبیات معاصر**. تهران: ابن سینا. چاپ دوم.
۱۷- یوسفی، غلامحسین. (۱۳۹۲). **چشمهٔ روشن**. تهران: علمی. چاپ سیزدهم

فصل‌نامه‌ی علمی زبان و ادبیات فارسی
دانشگاه آزاد اسلامی واحد فسا
س۱۱، ش۲ (پیاپی۲۳)، پاییز ۱۳۹۹
شاپا: ۸۴۵۷-۲۲۵۱ صص: ۱۰۰-۸۱

بررسی تطبیقی معراج نبوی در مثنوی‌های شعر فارسی تا قرن هشتم هجری

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

چکیده

یکی از معجزات علمی و عملی پیامبر اکرم (ص) که به تصریح قرآن در سایهٔ عبودیت آن حضرت رخ داده، معراج ایشان است که در احادیث شیعه و سنّی به صورت متواتر آمده است؛ لیکن دربارهٔ جزئیات آن مانند زمان، مکان، چگونگی و جسمانی و روحانی بودن و سایر جزئیات آن، اختلاف نظرهایی وجود دارد که در شعر فارسی نیز انعکاس پیدا کرده است؛ از این رو، پژوهش حاضر، با هدف مطالعه و سنجش دیدگاه سخنوران در این زمینه، به روش توصیفی- تحلیلی، به بررسی معراج حضرت محمّد(ص) در نعتیات نبوی مثنوی‌های شعر فارسی از سنایی تا شیخ محمود شبستری پرداخته است. یافته‌ها نشان می‌دهد که نظامی و عطار در تمام ابعاد معراج از قبیل کیفیت، مکان، زمان، وسیله، همسفران و رهاوردهای معراج سخن گفته‌اند؛ لیکن بقیهٔ سخنوران به برخی از این ابعاد پرداخته‌اند. توجّه به رهاوردهای معراج، بیشترین بسامد و فراوانی را دارد و تمامی شعرای مورد بحث به آن توجّه کرده‌اند. عطار در مثنوی‌های خود، هفت رهاورد و نظامی، شش رهاورد برای معراج برشمرده‌اند.

واژگان کلیدی: حضرت محمّد (ص)، شعر فارسی، معراج، نعت

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۸/۰۳/۰۱
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۸/۱۲/۱۵

Email: ay_maryam@yahoo.com

۱- مقدمه

۱-۱- بیان مسئله

معراج پیامبر (ص) از وقایعی است که در آیهٔ ۱۰ سورهٔ اسری، آیات ۱۸-۱ سورهٔ نجم و آیات ۲۵-۱۹ سورهٔ تکویر، به صراحت از آن یاد شده است. احادیث متواتری هم از سوی علمای فریقین در کتب کلام و حدیث و تفاسیر قرآن روایت شده و هر دو دسته از منابع، در اصل رویداد به طور اجماع متفق القولند؛ خلاصهٔ سخن مفسّران دربارهٔ معراج این است که پیامبر (ص) توسط جبرئیل، سوار بر براق از مسجد الحرام (مکه) به مسجد الاقصی (بیت المقدس) رفته و از آنجا به سیر در آسمانها کشیده می‌شود. در این مسیر آسمانی جبرئیل تا آسمان هفتم، همراه پیامبر است و از این به بعد، اجازهٔ حضور ندارد. آنگاه پیامبر(ص) به تنهایی از سدره-المنتهی گذشته و به مقام قرب الهی داخل می‌گردد.

در این میان، در باب کیفیت و چگونگی معراج، اختلاف نظرهایی وجود دارد: از قبیل این که آیا معراج نبوی جسمانی بوده و یا روحانی؟ در خواب بوده یا در بیداری؟ همچنین در مورد مکان شروع معراج، وسیلهٔ معرج، رهاوردهای آن و مسائل دیگر، بحث‌هایی وجود دارد که در شعر سخنوران پارسی‌گوی نیز تجلّی و انعکاس یافته است؛ از این رو، با توجّه به این که بررسی و تحلیلی منسجم و طبقه‌بندی شده در خصوص مسائل مربوط به معراج در شعر فارسی ضروری می‌نماید؛ در پژوهش حاضر، بر اساس مثنوی‌های برجستهٔ شعر فارسی از سنایی تا شیخ محمود شبستری، معراج نبوی را به صورت کامل مورد بررسی قرار داده و تفاوت‌ها و تشابه‌های موجود در میان این نعت‌ها را مورد کاوش قرار می‌دهیم.

۱-۲-پیشینهٔ تحقیق

با بررسی پیشینهٔ تحقیقاتی که در مورد معراج پیامبر (ص) در ادبیات فارسی می‌توان مورد استناد قرار داد، در می‌یابیم که: «حقیقت قاب قوسین در معراج نامه‌های نظامی»، نظرات مفسران قرآن در مورد قاب قوسین را بیان کرده و به این نتیجه رسیده است که نظامی همانند بسیاری از مفسران معتقد است که پیامبر اسلام (ص) در شب معراج تا قاب قوسین أو ادنی به خداوند نزدیک شده و بر عکس مشبهه که می‌گویند خدا را مانند اجسام در مکان و زمان، با چشم می‌توان دید، قائل به رؤیت خدا است؛ اما با تنزیه از جهت زمان و مکان (حیدری، ۱۳۸۸). «بررسی معراج پیامبر در تفاسیر و تطبیق آن با شعر فارسی»، پس از تبیین جنبه‌ها و مراحل سه گانهٔ معراج در تفاسیر معتبر شیعه و سنّی، وجوب نماز، آموزش اذان، ذکر لاحول و لاقوه الابالله، وجود حضرت فاطمه و ولایت

حضرت علی (ع) را به عنوان رهاوردهای معراج معرفی کرده سپس به تطبیق اشعار شعرا در هر مورد پرداخته است (روغنگیری، ۱۳۸۸). «معراج پیامبر اعظم(ص) در مخزن‌الاسرار نظامی»، نتیجه می‌گیرد که نظامی در معراج‌نامهٔ خود مانند دیگر شاعران تنها به ذکر وقایع معراج نپرداخته؛ بلکه وصف این سفر آسمانی در زبان وی با تخیلات شاعرانه در هم آمیخته است (غنی‌پورملکشاه، ۱۳۸۸). «ماجرای معراج در کشف الاسرار میبدی»، در پی آن است تا در باب وجوه و ابعاد گوناگون ماجرای معراج از دیدگاه میبدی به بحث بپردازد. (کوشش،۱۳۸۸). «معجزات پیامبراعظم در شعر فارسی»، اعجازهای ایشان را در سه دستهٔ معجزاتی که در پیوند با شخصیت و اعضا و جوارح آن حضرت ظاهرگشته‌اند؛ معجزاتی که در پیوند با اجرام سماوی هستند و معجزاتی که در پیوند جمادات و نباتات و برخی از جانداران از آن حضرت ظاهرگشته‌اند؛ مورد بررسی قرار داده است (گلی، ۱۳۸۶). «بررسی تطبیقی اسراء و معراج در مدایح نبوی بوصیری و عطار نیشابوری»، به این یافته منجر می‌شود که عطار به اسراءیل سفر زمینی پیامبر (ص) اشاره نکرده است؛ اما بوصیری به این بخش نیز اشاره کرده است. اشارت بوصیری به داستان اسراء و معراج چندان شاعرانه نیست و بیشتر آیات قرآن و روایات را بازگو می‌کند؛ اما عطار این داستان را در قالب یک داستان عارفانه می‌ریزد. معراجنامه عطار بیشتر عاشقانه اما معراجنامه بوصیری بیشتر حماسی است (سرباز، منیجی، ۱۳۹۴).

۱-۳- روش پژوهش

در این تحقیق از روش کتابخانه‌ای و شیوهٔ توصیفی- تحلیلی استفاده شده است. گردآوری و طبقه‌بندی اطلاعات، تجزیه و تحلیل و دست یافتن به یافته‌ها و استنتاج کلی، ساختار اساسی این پژوهش را تشکیل می‌دهد.

۲- بحث و بررسی

۲-۱- کیفیت معراج

از جمله مسائلی که در باب معراج مورد اختلاف واقع شده، چگونگی معراج است که آیا پیامبر (ص) جسمانی روحانی به آسمان عروج کرده است و یا این که باید به معراج روحانی صرف معتقد باشیم؟ در این خصوص سه دیدگاه مطرح است:

دیدگاه اول: دیدگاه دسته‌ای از فلاسفه و متکلمان است که قائل به معراج روحانی هستند: عایشه همسر پیامبر (ص)، معراج او را روحانی دانسته و گفته: «ما فقد جسد رسول

الله (ص)، ولکن الله أسری بروح» (طبری،۱۴۱۲ق :۱۳/۵) جسد پیامبر در شب معراج از جای خود نشد؛ اما روح وی را به معراج بردند. پیروان این دیدگاه که باور دارند کل واقعهٔ معراج به صورت رؤیا بوده، سیر روحانی پیامبر در معراج را می‌پذیرند و به جسمانی بودن آن باور ندارند. از جملهٔ آنان شیخ الرئیس ابوعلی سینا است که می‌فرماید: «منظور از معراج روحانی بوده، و چون جسم نمی‌تواند مسافت دوری را قطع کند، معراج جسمانی نبوده است» (ابن‌سینا، بی‌تا: ۹۹). صاحب تفسیر روشن، معتقد است که به قرائن آیات الهی، منظور از سیر پیامبر، سیر روحانی است نه مادی و طبیعی (ر.ک. مصطفوی،۱۳۸۰: ۱۵۴/۱۳). روض الجنان نیز اشاره می‌کند که روح او را به معراج بردند و تن او در مکّه ماند (ابوالفتوح رازی، ۱۴۰۸ ق: ۱۲۹/۱۲).

دیدگاه دوم: دیدگاه کسانی است که به سیر جسمانی پیامبر در معراج اشاره دارند: طبری که از دانشمندان اهل سنّت است بر این باور است که مطابق نصّ صریح قرآن که می‌فرماید: أسری بعبده لیلاً، خداوند بندهٔ خود را در شب با جسم سیر داده است (ر.ک. طبری، ۱۴۱۲ق: ۱۵/۱۵) مکارم شیرازی نیز که از مفسرین شیعه است جسمانی بودن معراج را مورد بحث قرار داده و می‌نویسد: تعبیر به «عبد» نشان می‌دهد که این سفر در بیداری واقع شده و این سیر جسمانی بوده است نه روحانی؛ زیرا سیر روحانی معنی معقولی جز در مسأله خواب یا حالتی شبیه به خواب ندارد(ر.ک. مکارم شیرازی، ۱۳۷۴- :۹/۱۲).

دیدگاه سوم: دیدگاه کسانی است که معتقدند پیامبر با جسم و روح خود از مسجدالحرام به مسجدالاقصی و از آنجا نیز با جسم و روح خود به آسمانها عروج کرد. این نظر اغلب مفسّران و علمای شیعه و اهل سنّت از جمله شیخ طوسی در تبیان (بی‌تا: ۴۴۶/۴)، مرحوم طبرسی در مجمع البیان (۱۳۷۳: ۲۶۱/۹) و علامه مجلسی در بحارالانوار (۱۴۱۲ ق: ۲۸۹/۱۸) است.

سخنوران شعر فارسی، اغلب دیدگاه سوم را قبول می‌کنند و بر این باورند که معراج رسول (ص) هم جسمانی و هم روحانی بوده است. نظامی معتقد است که معراج پیامبر، نه تنها روحانی؛ بلکه جسمانی هم بوده است؛ از این رو، تصریح می‌کند که در شب معراج، در حالی که همگان در خواب سنگین فرورفته بودند، حضرت(ص) کاملاً بیدار بود و با قفس قالب یعنی همین جسم مادی که در حکم قفسی برای روح است به معراج رفته است (نظامی، ۱۳۸۵ث: ۲۷). عطار هم به معراج جسمانی و روحانی پیامبر (ص) معتقد است و از زبان رکن‌الدین اکّافی که از علما و عرفای قرن ششم بود، به همراهی جسم پیامبر با

روح ایشان در شب معراج اشاره دارد (عطار، ۱۳۸۷:۱۲۲)

اعتقاد بر این است که در مرحلهٔ اول معراج، پیامبر (ص) با جسم خود از مسجدالحرام به بیت المقدس و از آنجا نیز با روح خود به آسمانها عروج کرده است. سخنورانی همچون نظامی و عطار، این باور را بازتاب داده و گفته‌اند که پیامبر بعد از گذشتن از عرش، به سبب آن که تن و جان از این بیشتر ظرفیت نداشتند؛ در این مرحله باقی ماندند و تنها روح ایشان به قاب قوسین مشرّف شد (نظامی، ۱۳۸۵ث:۳۰؛ عطار، ۱۳۸۷: ۱۲۱). در این میان، شاعر عارف مسلکی همچون مولانا، در عین حال که منکر معراج جسمانی پیامبر نیست؛ بر این نکته تأکید می‌ورزد که ارزش و فضیلت معراج، نه به سبب عروج در سماوات؛ بلکه در تقرّب و نزدیکی جستن به حق است (مولوی، ۱۳۸۰ :۴۵۱۳/۳-۴۵۱۲).

۲-۲- مکان معراج

از آیهٔ معراج چنین برمی‌آید که سیر و عروج حضرت رسالت از مسجدالحرام آغاز شده است؛ لیکن برخی از صاحبنظران معتقدند که مسجدالحرام، مسجد و اطراف مسجد را نیز شامل می‌شود؛ از این رو، مکان دقیق اسرا را حجر یا خانهٔ امّ هانی معرفی می‌کنند. سنایی به شروع این سفر از مسجدالحرم توجّه می‌کند(۱۳۷۷: ۱۹۵) نکته‌ای که در این میان جلب توجه می‌کند؛ آن است که با این که نظامی در لیلی و مجنون، زمانی که از معراج حضرت رسول سخن به میان می‌آورد می‌گوید:

سر بر زده از سرای فانی　　بر اوج سرای امّ‌هانی

(نظامی،۱۳۸۵ت : ۲۸)

و در خسرو و شیرین نیز، مبدأ معراج را خانهٔ امّ هانی معرفی می‌کند و می‌گوید:

شبی رخ تافته زین دیر فانی　　به خلوت در سرای امّ هانی

(نظامی، ۱۳۸۵ب:۴۱۱)

لیکن در ادامهٔ ابیات، محل و مبدأ آن را در مدینه می‌داند (همان: ۴۱۱) این در حالی است که این خانه در حرم کعبه، نزدیک مسجدالحرام قرار داشت و شاید از همین روی یا بر اثر واقعهٔ معراج، از دیرباز نام یکی از درهای بیست و سه گانهٔ مسجدالحرام ، باب امّ هانی بوده است. علاوه بر این، اغلب عرفا و مفسران، مکّه را مکان شروع معراج می‌دانند؛ چنان که میبدی روایت می‌کند که ختمی مرتبت را از خانهٔ امّ هانی بنت ابی‌طالب و به

روایتی از حجر کعبه به آسمان‌ها بردند (ر.ک. میبدی، ۱۳۷۱: ۴۸۴/۵) عطار با اعتقاد به چنین باوری گوید:

از وثاق امّ هانی ز اشتیاق در کشید امّ الکتابش، بر براق
(عطار، ۱۳۸۶ ب: ۱۳۵)

سخنور گلشن راز، ضمن راهنمایی سالک در چگونگی سیر و سلوک، تلمیحی به معراج و مکان شروع آن دارد و می‌گوید: همانند رسول (ص) از سرای امّ هانی (نفس) بیرون آی و معراج کن؛ آنگاه به آسانی، حدیث من رأنی را بر زبان بیاور و بگوی که هر کس که مرا ببیند خدای را دیده است (شبستری،۱۳۸۶: ۱۲۲).

۲-۳- زمان معراج

طبق آیهٔ اوّل سورهٔ اسراء، زمان معراج اسراء بوده است. «اسراء به معنای سیر شبانه و انتقال از مکانی به مکان دیگر است... و قید لیلاً توضیح آن است که حرکت و سیر شبانه بوده است»(حسینی همدانی، ۱۴۰۴ ق:۶/۱۰) بر اساس روایات نیز، «پیامبر یک سال قبل از هجرت، پس از نماز مغرب در مسجد الحرام، از طریق مسجدالاقصی به وسیلهٔ براق به آسمانها رفت و چون بازگشت، نماز صبح را در مسجدالحرام خواند» (مجلسی، ۱۴۱۲ ق: ۳۸۹/۱۸)؛ چنانکه ابن عباس از پیامبر (ص) نقل می‌کند که حضرت رسول گفت «شب دوشنبه از ماه ربیعالاول در خانهٔ امّ هانی خواهر علی، رکعتی چند نماز کردم سر فرانهادم، جبرئیل آمد گفت یا محمد برخیز که امشب شب توست. خداوندت سلام می‌کند و مرا فرستاد تا ترا ببرم تا ملکوت هفت آسمان و هفت زمین و عجایب آن از عرش تا تحت الثری فرا تو نمایم» (سورآبادی، ۱۳۸۰: ۱۳۳۲/۲). سخنوران پارسی‌گوی نیز بر این امر تأکید دارند که این سیر آسمانی و مراجعت در یک شب و در نفسی اتفاق افتاده است. خاقانی در تحفه‌العراقین، زمان شروع معراج را در شب ذکر می‌کند (۱۳۸۶: ۱۱۰). نظامی با آوردن واژهٔ ملک نیمروز که از آن به پیامبر(ص)تعبیر می‌شود و عبارت مشعل گیتی‌فروز که از آن به براق تعبیر می‌شود، یادآور می‌شود که پیامبر(ص)، در شب هنگام به معراج رفت که این باور مطابق با نصّ قرآن در آیهٔ اول سورهٔ اسری می‌باشد. در مخزن الاسرار در این زمینه می‌خوانیم: نیم‌شبان که خورشید وجود نبوی بر اسب نور نشست و به عزم معراج، مشعل وجود خویش را متوجّه جهان برین کرد، نُه آسمان وجود او را بر کجاوهٔ چشمان خویش نهادند و زهره و ماه در پیشاپیش موکب والای او، وظیفهٔ مشعله‌داری را بر عهده

گرفتند؛ از این رو، حضرتش شراب رحمت الهی را نوشید و از سفری که عشق، سبب آن بوده؛ در یک نفس رفت و باز آمد (نظامی، ۱۳۸۵ث،۳۲-۲۷). در لیلی و مجنون نیز به وقوع این رخداد، در شب، اشاره شده است (نظامی، ۱۳۸۵ ت: ۲۹-۲۸) در اسرارنامه آمده است که جبرئیل، شبی پیامبر را از خواب بیدار کرد و به او گفت زندان تن را رها کند و با قدم نهادن در دارالملک روحانی به معراج بپردازد (عطار، ۱۳۸۶ الف: ۹۸).

۲-۴- وسیلهٔ معراج

در قرآن کریم، به وسیلهٔ معراج حضرت رسول(ص) اشاره‌ای نشده است؛ لیکن در تفاسیر مختلف نقل شده است که آن‌گاه که رسول اکرم (ص) جبرئیل را برای اجرای مأموریت الهی بر بالای سر خود دید، از جای برخاست و با او به راه افتاد. حضرت می‌فرماید: «بیرون آمدم نگه کردم، میکائیل را دیدم با یک سو ایستاده با هفتاد هزار فریشته و اسرافیل از دیگر سو با هفتاد هزار فریشته و براقی در میان بداشته سپید چهارپای، مَه از خری و کِه از اسبی،... میکائیل لگامش گرفته و اسرافیل رکابش گرفته. جبرئیل مرا گفت: إرکب یا محمّد. گفتم این چیست؟ گفت این براق است از بهشت آورده مرکب تو را» (سورآبادی، ۱۳۸۰: ۱۳۲/۲).

بر این اساس در شعر فارسی، خاقانی از براق به عنوان وسیلهٔ معراج پیامبر (ص) یاد کرده (۱۳۸۶: ۱۱۰) و نظامی ضمن آن که اشاره می‌کند که وشاق تنگ چشم هفت خرگاه (جبرئیل)، خنگ ختلی براق را پیش پیامبر آورد (۱۳۸۵) ب:۴۱۱)در تصویری که از براق می‌سازد، او را همانند کبک در حال خرامیدن و همانند کبوتر در حال جلوه وصف می‌کند و می‌گوید: این اسب آسمان پیمای با آن فرّ و شکوه و فرخنده بالی هماگونهٔ خویش، در پیمودن شب معراج، رسم و شیوهٔ مرغ فاخته را در پیش گرفت و تند سیری و تیز پروازی پیشه کرد تا توانست حضرت رسول(ص) را به والاترین آسمان برساند (نظامی،۱۳۸۵ث: ۲۹)؛ لیکن این موکب تیز پرواز رخش‌گون، وقتی که به بالاترین حجاب یا آسمان رسید، از ادامهٔ پرواز باز ماند؛ لذا غاشیه و زین خود را بر دوش ساکنان این آسمان افکند (همان: ۲۸). عطار معتقد است که حضرت باری تعالی، براق را از نور پاک آفریده است؛ از این رو، پیامبر اکرم (ص) با سوار شدن برآن توانسته است به سیر لامکان بپردازد (۱۳۸۷: ۱۲۰) در این میان، تعدادی از سخنوران شعر فارسی بر این باورند که حضرت محمد (ص) بعد از اینکه به همراه براق تا سدره المنتهی رسید، از آنجا تا عرش را بر اسب دیگری به نام رفرف سوار شد. در لیلی و مجنون اشاره می‌شود که بعد از این که جبرئیل و میکائیل

و اسرافیل به همراه براق از سیر در معراج بازماندند؛ پیامبر به رفاقت و همراهی رفرف به سیر خود در آسمانها ادامه داد (نظامی، ۱۳۸۵ت:۳۰۰) دهخدا بر این باور است که رفرف نام یکی از دو اسب حضرت رسول اکرم (ص) است که در شب معراج سوار بر آن شده بود و نام اسب دیگر براق بود (دهخدا،۱۳۷۳)؛ لیکن در المنجد آمده است که رف عبارت از چیزی است که از درخت و گیاه آویخته شده باشد و هر چیزی که از اندازه بیشتر باشد و تا بخورد. و پارچهٔ حریر نازک، و پارچه‌ای است که به سراسر قسمت پایین خیمه‌ها آویخته شود (ر.ک.معلوف، ۱۳۷۹). در این میان، در تفاسیری که در ذیل آیهٔ مُتَّكِئِينَ عَلَى رَفْرَفٍ خُضْرٍ وَ عَبْقَرِيٍّ حِسَانٍ (الرحمن/۷۶) آمده، اشاره‌های مختلفی به معنای رفرف شده است. «کتاب صحاح می‌گوید: کلمهٔ رفرف در اصل به معنای پارچهٔ سبزی است که با آن مجلس آذین درست می‌کنند. برخی هم گفته‌اند به معنای بالش یا متکا است» (موسوی همدانی،۱۳۷۴ :۱۸۸/۱۹) همچنین گفته شده است که «رفرف در اصل به معنای برگ‌های گستردهٔ درختان است و سپس به پارچه‌های زیبای رنگارنگ که بی‌شباهت به منظرهٔ باغ‌ها نیست اطلاق شده است» (مکارم‌شیرازی، ۱۳۷۴: ۱۸۵/۲۳). همچنین گفته‌اند که «رفرف مرغزاری است و گفته‌اند فرش است و گفته‌اند تختی است و گفته‌اند مسندی است» (سورآبادی ،۴: ۲۵۰۷/۱۳۸۰) با این حال، در هیچ کدام از تفاسیری که در ذیل آیهٔ اسری و معراج نبوی نوشته شده است به این که اسبی به نام رفرف وجود داشته باشد که پیامبر اکرم (ص) در شب معراج به همراهی آن سیر خود را طی کند اشاره‌ای نشده است. به نظر می‌رسد شاعران زبان فارسی به مدد تصویر سازی‌ها و تخیلات شاعرانهٔ خود چنین تصاویری خلق کرده باشند؛ از این روست که تناقض گویی‌هایی هم در این زمینه دیده می‌شود.

سنایی رفرف را مکانی می‌داند که جبرئیل تا آنجا پیامبر(ص) را همراهی کرد و پس از آن از سیر عاجز ماند (۱۳۷۷ : ۲۲۴). علیرغم این که نظامی در لیلی و مجنون به رفاقت و همراهی رفرف با پیامبر(ص) اشاره کرده؛ ولی در هفت پیکر، رفرف را مقامی در سدره المنتهی تصویر می‌کند (نظامی، ۱۳۸۵ج: ۲۵) در خسرو و شیرین نیز می گوید که بعد از این که جبرئیل از عروج بازماند، اسرافیل او را همراهی کرد و به مقام رفرف رسانید (نظامی، ۱۳۸۵ب: ۴۱۳).

۲-۵- همسفران معراج

از امام صادق (ع) روایت شده است که فرمودند: «جبرئیل و میکائیل و اسرافیل، براق

را نزد پیامبر خدا (ص) آوردند. یکی لگام آن را گرفت و دیگری رکاب آن را و سومی زین آن را منظم کرد» (جعفری، بی‌تا:۲۵۲/۶). از این رو، می‌توان گفت سه فرشتهٔ مقرب درگاه الهی، همسفران و همراهان ختمی مرتبت در سیر آسمان‌ها بودند. هنگامی که پیامبر به همراه این سه همسفر خود به سدره المنتهی رسیدند، جبرئیل که تاب قرب الهی نداشت، گفت: «تقدّم یا رسول الله، لیس لی أن اجوز هذا المکان و لو دنوتُ انملةً لاحترقت» (فروزانفر،۱۳۴۸: ۴۹/۲) ای رسول خدا وایستا، مرا جواز نیست که از این مرحله فراتر روم چه اگر سر انگشتی از این مرحله ای که هستم فراتر بروم فروغ تجلّی الهی مرا خواهد سوزاند. سنایی ضمن اشاره به این موضوع، در تفسیر عارفانه‌ای که از بازماندن جبرئیل از طی طریق می‌کند، تصویری هنری و شاعرانه از توجیه جبرئیل برای عجز خود دارد و می‌گوید:

گفت نز عجز بازگشتم من — یا به گرد نیاز گشتم من ...
چون ز کونین به در نهاد قدم — حدثان را بماند و ماند قدم ...
گفتم ار زین سپس سؤال کند — هر چه گوید مرا زوال کند ...
بی‌خبر بودم از حدیث قِدم — گشت ما را ضعیف، پر و قدم
بیش از آنم نماند تاب جواب — گشت از آن حال و کار من در تاب...
زین سبب قاصر آمدم زان راه — که نبودم زحال راه آگاه

(سنایی، ۱۳۷۷: ۲۲۵-۲۲۴)

عطار، ماجرای این بازماندگی را در قالب گفتگویی میان جبرئیل و حضرت رسول (ع) به تصویر می‌کشد (۱۳۸۷: ۱۲۱-۱۲۰) و در توجیه علت این بازماندگی می‌گوید: وقتی خواجهٔ کاینات با معشوق ازلی در خلوت خود جشنی ترتیب داده، حتّی فرشتهٔ مقرّبی چون جبرئیل هم اجازهٔ ورود ندارد (عطار،۱۳۸۳: ۲۴۷). در این میان، مولانا فلسفهٔ عجز و درماندگی جبرئیل از همراهی پیامبر را با اندیشه‌های عرفانی خود در هم می‌آمیزدو می‌گوید: همان‌طور که قوای جسمانی پیامبر از ظرفیت محدودی برخوردار است و او نیز مانند سایر مردم خسته می‌شود و نیاز به استراحت دارد، به همین میزان قوای معنوی جبرئیل نسبت به قوای معنوی رسول اکرم (ص) محدود می‌باشد. اگر چه پیامبر با دیدن هیبت فیزیکی جبرئیل دقایقی بی‌هوش گشت. جبرئیل اگر عظمت واقعی رسول اکرم برایش تجلّی کند تا ابد بی‌هوش می‌ماند، زیرا جبرئیل شأنی از آن بزرگوار است؛ از این رو،

جزء نمی‌تواند کلّ را درک کند. به همین دلیل ظرفیت او محدود است و ظرفیت رسول اکرم (ص) نامحدود؛ لذا در هنگام معراج نتوانست تا آخر همراه پیامبر بماند و از حرکت باز ایستاد (مولوی،۱۳۸۰: ۳۸۰۰/۴-۳۷۵۵). سعدی در بوستان داستان این مشایعت و عجز از سیر جبرئیل و عشق محمد (ص) به دیدار باری تعالی را، در شب معراج مطرح می‌کند (۱۳۸۶: ۲۰-۱۹) شیخ محمود شبستری نیز فراخور ذوق عرفانی خود به تفسیری از این مطلب دست یازیده و بر این باور است که در آن جایگاهی که نور حق، دلیل و راهنمای سیر و سفر(معراج) هست، حتّی فرشتهٔ مقرّبی چون جبرئیل هم از پویش باز می‌ماند؛ لذا اگر چه جبرئیل فرشته‌ای از مقربان درگاه الهی است؛ ولیکن او در مرتبهٔ لی مع الله وقت نمی‌گنجد؛ چرا که رخصت و شایستگی حضور در این مقام را ندارد (شبستری، ۱۳۸۶: ۸۷-۸۶).

پس از عجز جبرئیل از ادامهٔ سیر به آسمانها، میکائیل، همرکاب رسول الله گردید؛ ولی عاقبت او نیز از همراهی درمانده و عاجز گردید (نظامی، ۱۳۸۵ب: ۴۱۳) بعد به همراهی با اسرافیل روی آورد؛ لیکن اسرافیل هم ناتوان گشت (نظامی،۱۳۸۵ ج: ۲۵) بدین ترتیب مرغان سبک سیر جهان‌برین که فرشتگان مقرب بارگاه احدیت بودند به نشانهٔ عجز، بال و پر فراهم آوردند و به خاطر این که در ادامهٔ مشایعت حضرت رسول اکرم (ص) فروغ تجلّی را بر نتافتند؛ از همراهی با او بازماندند (نظامی،۱۳۸۵ت: ۲۵)؛ لذا باید گفت پیامبر در آغاز سفر روحانی خود همراهانی داشته که هر کدام بنا به عللی در میانهٔ راه از همراهی با ایشان باز ماندند بدین سان

پرده نشینان که درش داشتند　　هودج او یکتنه بگذاشتند

(نظامی، ۱۳۸۵ت: ۳۰)

۲-۶- رهاوردهای معراج

پیامبر در تمامی مراحل سیر و سلوک خود در معراج مراحلی را پشت سر گذاشتند و به مراتبی دست یافتند که از آنها می‌توان تحت عنوان رهاوردهای معراج یاد کرد؛ از آن جمله است:

الف: رؤیت خداوند

مشاهده و رؤیت خدا یکی از مباحثی است که دیدگاه‌های متفاوتی نسبت به آن در میان فرقه‌های مذهبی وجود دارد و در این زمینه بین گروه‌های مختلف مانند اشاعره و کرامیه و مشبهه که به رؤیت خدا قائل‌اند از یک سو و عدلیه و معتزله که به رؤیت خداوند

اعتقادی ندارند؛ اختلاف‌هایی دیده می‌شود. دیدگاه اول بر این باور است که نگاه حسّی و ظاهری با چشم توسط بندگان نسبت به خداوند وجود دارد و در مقابل دیدگاه دوم، رؤیت خدا را با چشم در قیامت و سرای آخرت امری محال می‌دانند.

بسیاری از اندیشه وران اهل سنّت بر این باورند که خداوند قابل رؤیت است و اگر در این جهان دیده نشود، در عالم قیامت دیده خواهد شد. استدلال عقلی ابن تیمه بر مرئی بودن خدا این است که شرائط مرئی بودن اشیاء، امور عدمی است. مثلاً هر اندازه، اشیاء ضعیف تر و خردتر باشند، امکان دیده شدنشان کمتر است و هر اندازه شیء قوی‌تر و کامل‌تر باشد، امکان دیده شدن آن بیشتر است. حال چون خداوند بزرگ‌تر و کامل‌تر از هر چیز است، پس امکان دیده شدن او بیشتر است (ر.ک. ابن‌تیمه،۱۴۰۶ ق:۲۱۶/۱-۲۱۵)؛ اما اینکه چرا خداوند در این جهان قابل رؤیت نیست، استدلال ابن تیمه آن است که دیدگان ما ضعیف است و به همین جهت است که موسی به هنگام تجلّی خداوند بر کوه نتوانست او را ببیند؛ اما در روز قیامت دیدگان انسان ها قوی خواهد شد و بنابراین خواهند توانست خدای خود را ببینند. اشاعره در استدلال عقلی خود بر اثبات رؤیت خداوند از آیات وجوهٌ یومئذٍ ناضرةٌ* الی ربّها ناظره (القیامه/۲۳-۲۲)؛ و آیهٔ ۱۴۳ سورهٔ اعراف و روایتی از پیامبر(ص) که فرمودند: إنکم ترون ربکم کما ترون القمر فی لیله البدر لا تُضامون فی رؤیته (بخاری، ۱۴۰۱ق:۱۴۵/۱) بهره جستند. در مقابل شیعه و معتزله بر ردّ نظریهٔ تجسیم پرداخته‌اند. امام صادق (ع) در پاسخ فردی که از او تفسیر رؤیت الهی توسط پیامبر اکرم (ص) و رؤیت خدا توسط بهشتیان را خواسته بود، فرمود که .. «ما دو نوع دیدن داریم: دیدن قلبی؛ دیدن با چشم. پس هر کس از رؤیت خدا، دیدن قلبی را در نظر بگیرد؛ درست فهمیده است و هر کس منظورش دیدن با چشم ظاهر باشد به خدا و آیاتش کفر ورزیده است؛ چرا که رسول خدا (ص) فرموده: کسی که خدا را به خلقش تشبیه کند، کافر است» (مجلسی،۱۴۱۲ق، ۴۰۳/۳۶)

همین اختلاف در مسألهٔ کلامی رؤیت خدا، در مورد جریان معراج و این که آیا پیامبر در شب معراج، خدا را با چشم سر دیدند یا با چشم قلب، نمود گسترده‌ای در شعر فارسی داشته است. سنایی در حدیقه الحقیقه، اشاره می‌کند که پیامبر(ص) در شب معراج، باری تعالی را با چشم دل رؤیت کرد (۱۳۷۷: ۲۲۵) خاقانی (۱۳۸۶: ۱۱۰)، نظامی (۱۳۸۵ث:۳۱) و عطار (۱۳۸۷: ۱۱۹) به رؤیت با چشم ظاهر اعتقاد دارند. نظامی می‌گوید: خواجهٔ کاینات در شب معراج، کلام خدا را بی‌آلت زبان، از زبان بی‌زبان شنید و لقایی که دیدنی است چنان دید که هیچ وهم و گمان در پیش عین الیقین او نبود

(نظامی،۱۳۸۵پ: ۳۴-۳۳) با این‌حال، نرگس دیدگان پیامبر (ص) جز به آستان مقدس الهی به هیچ نمی-نگریست و به واسطهٔ بهره‌مندی از توتیای«ما زاغ البصر و ما طغی» دیدگانش به چپ و راست منحرف نشد (نظامی،۱۳۸۵ث: -۲۹). شیخ محمود شبستری نیز بدون آنکه در چگونگی و کیفیت دیدار با خدا نظری دهد، اعلام می‌کند که آن شب که حضرت رسول (ص) آیات الهی را دید، چنان مجذوب معشوق گشت که به غیر معبود نپرداخت (۱۳۸۶: ۱۲۲).

ب: رؤیت پیامبران

مطابق حدیث «ارواح الانبیاء الذین بعثهم اللّه قبلی من لدن ادریس و نوح الی عیسی قد جمعهم اللّه عزّو جل فسلّموا علی و حیونی بمثل تحیهٔ الملائکه»(میبدی،۱۳۷۱: ۴۸۶/۵) که به حدیث ابی‌العالیه مشهور است، پیامبر وقتی در شب معراج به بیت المقدس رسید، ارواح تمامی پیامبران از آدم تا مسیح به او درود فرستادند چنان که پیامبر (ص) فرمود: «تا به در مسجد رسیدیم جبرئیل مرا از براق فرود آورد و زمام براق به حلقهٔ در مسجد استوار کرد. چون در مسجد رفتم انبیاء را دیدم فراوان و پیغامبران مرا همان تحیت گفتند که فرشتگان»(همان). به باور سخنور گنجه، پیامبر در شب معراج خواست که انبیا را امام و قبله قرار دهد و در مسجد اقصی به آنان اقتدا کند؛ لیکن به سبب تفضیل امانت، انبیا او را پیش بردند و بدو اقتدا کردند(نظامی،۱۳۸۵ب: ۴۱۱) بدین سان، حضرت پیامبر به هنگام عروج به قرب الهی از آسمانها عبور کرد و با پیامبرانی همچون آدم، ادریس، نوح، ابراهیم، اسماعیل، یعقوب،یوسف، موسی، داوود، سلیمان ، ایوب، یونس،خضر، یحیی و عیسی دیدار کرد (عطار،۱۳۸۷: ۱۲۰).

ج: رؤیت فرشتگان

بر اساس روایتی که پیامبر(ص) فرمود: «جبرئیل مرا به درجهٔ اول معراج نشاند، هزار فریشته را دیدم بر آن درجه که خدای را عزّ وجل، تسبیح و تکبیر می‌گفتند» (میبدی،۱۳۷۱: ۴۸۷/۵)؛ در شعر فارسی متداول شده است که در شب معراج، فرشتگان و نزدیکان قرب الهی که چشم به راه مقدم او بودند، محمل و کجاوهٔ حضرت رسول را به خلوت خانهٔ دوست هدایت کردند و جز او هیچ موجودی بدین منزلت دست نیافت (نظامی،۱۳۸۵ ث:۳۰ ؛ عطار،۱۳۸۷: ۱۲۰).

د. رؤیت بهشت و جهنم

مطابق روایات، حضرت پیامبر(ص) در معراج آرزوی دیدار بهشت و دوزخ کرد و خداوند این آرزو را بر او هموار کرد و به جبرئیل دستور داد، بهشت و دوزخ را به او نشان دهد. از این رو، پیامبر به همراه جبرئیل، هشت منازل بهشت و غرفه‌ها و قصرهای بهشت و نعمت‌های آن را دید. سپس به در دوزخ رفت و جبرئیل، هفت طبقهٔ جهنم، مالک دوزخ و زنجیرهای آتش را به او نشان داد (ر. ک. میبدی،۱۳۷۱: ۴۹۶/۵-۴۹۵) بر این اساس، پیامبر در شب وصال الهی به دیدار بهشت و دوزخ و ساکنان آن نیز نائل شده است (سنایی، ۱۳۷۷: ۲۳۵).

ه: گذشتن از سدره المنتهی

سدره همان درخت کُنار است که بر طبق روایات، درختی است در بالای آسمان هفتم که جز پیامبر (ص) کسی از آنجا نگذشته است. دربارهٔ سدره المنتهی در قرآن، هیچ توضیحی نیامده است؛ ولی به گفتهٔ تفسیر نمونه، «در اخبار و روایات اسلامی توصیف‌های گوناگونی پیرامون آن آمده است. این تعبیرات نشان می‌دهد که هرگز منظور درختی شبیه آنچه در زمین می‌بینیم نبود؛ بلکه اشاره به سایبان عظیمی است در جوار قرب حق که فرشتگان بر برگ‌های آن تسبیح می‌کنند و امت‌هایی از نیکان و پاکان در سایهٔ آن قرار دارند» (بابائی،۱۳۸۲: ۵۸۰/۴).

در شعر فارسی، نظامی با اشاره به این درخت (۱۳۸۵ ث:۲۹) ضمن بازنمایی عبور حضرت رسول از سدره المنتهی، این امر را فرایندی از عبور ایشان از عالم مادیات و ورود به عالم معنا و غیب تعبیر می‌کند (۱۳۸۵ت: ۲۵). عطار (۱۳۸۷: ۱۲۰) و مولانا (۱۳۸۰: ۳۸۰۱/۴) به سدره المنتهی و گذشتن حضرت رسالت از آن اشاره کرده‌اند. سنایی بر این باور است که در شب اسراء، جبرئیل از سدره به زمین آمده است (سنایی، ۱۳۷۷: ۲۲۲)؛ لیکن خاقانی اشاره‌ای به فراتر رفتن پیامبر از سدره دارد (۱۳۸۶: ۱۱۰).

و: شرح صدر

در کشف‌الاسرار آمده است که«رسول (ص) گفت: جبرئیل آمد و مرا از خواب بیدار کرد و بر گرفت و فراسقایهٔ زمزم برد و آنجا بنشاند. شکم من را بشکافت تا به سینه و به دست خویش باطن من بشست و با وی میکائیل بود به دست وی طشتی زرّین و در آن طشت توری زرّین پر از ایمان و حکمت. جبرئیل آن همه در شکم من نهاد و سینهٔ من از

آن بیاکند و آنگه آن شکافته فراهم آمد و به حال خویش باز شد و سینهٔ مرا از آن هیچ رنج نبود»(میبدی، (۱۳۷۱: ۴۸۶/۵). سنایی (۱۳۷۷:-۲۰۰) و عطار (۱۳۸۶ب: ۱۳۴) به این رخداد شب اسراء و شستن سینهٔ مبارک رسول در طشت با آب زمزم اشاره کرده و آن را از رهاوردهای معراج نبوی دانسته‌اند.

ز: شفاعت گناهان امّت

از حضرت مصطفی (ع) نقل است که در شب معراج خطاب به باری تعالی فرموده‌اند: «بار خدایا، شمار امت در قیامت سوی من کن. خدا گفت چرا؟ و او خود به دانست. گفتم تا تشویر در من خورند نه در تو. جواب آمد که یا محمّد هر چند که رسول کریمی و رؤوف رحیمی نه ارحم الراحمین‌ای، اگر گناهان امّت را در قیامت ببینی از ایشان تبرّا کنی، آن به که بر گناهان ایشان مطّلع من باشم و بس زیرا که رحمت من است که گناهان ایشان را فرا رسد و بس ولیکن چون این حاجت بخواستی هم ترا از این مراد بی‌نصیب نکنم، ترا در گناهان امّت شفاعت دهم، شفاعت از تو رحمت از من تا گناهان امّت تو میان شفاعت تو و رحمت من آمرزیده گردد» (سورآبادی، ۱۳۸۰: ۱۳۴۵/۲-۱۳۴۴)

نظامی با بهره جستن از این معنی، ضمن اشاره به دعای حضرت نبوت در حقّ گناهکاران، می‌گوید: خواجهٔ کاینات در عروج به آسمان‌ها، شراب رحمت الهی را نوشید و جرعهٔ آمرزش آن را نصیب ما بندگان کرد؛ از این رو، باید گفت رهاورد معراج پیامبر، آمرزش و عفو گناهان امّت بوده است (نظامی،۱۳۸۵ث: ۳۲) عطار نیز اشعاری در این مضمون سروده و می‌گوید: در آن شب، صدر کاینات فرمود: خدایا تو راز مرا می‌دانی. من برای امت خود با نیازم. از جناب حق ندا آمد که ای محمّد برای امّت خویش اندوهگین مباش که فضل و رحمت ما از گناه ایشان بیشتر است. (عطار،۱۳۸۷: ۱۲۲-۱۲۱). مولوی در توجیه مقبول افتادن شفاعت رسول اکرم (ص) اشاره دارد که چون پیامبر، تنها روی به بارگاه معشوق داشت و از غیر دوست دوری می‌جست؛ از این‌رو، شفاعتش پذیرفته گردید (مولوی، ۱۳۸۰: ۲۸۶۱/۶)

ح: رسیدن به قرب الهی

در روایات معراج، فرود آمدن رسول اکرم (ص) و نزدیک شدن او به مقام قرب را با آیهٔ« ثُمَّ دَنَا فَتَدَلَّى فَكَانَ قَابَ قَوْسَيْنِ أَوْ أَدْنَى (نجم/۹-۸) مرتبط دانسته‌اند؛ اما مفسّران در معنای آیه اختلاف دارند؛ دستهٔ اول تفاسیر، قاب قوسین را فاصلهٔ میان حضرت پیامبر با جبرئیل در نظر گرفته‌اند؛ چنان که «عبدالله‌بن عباس و حسن وقتاده و ربیع گفتند:

ثُمَّ دَنَی نزدیک شد یعنی جبرئیل پس از آن که به افق اعلی مستوی شد ... فَتَدَلَّی، فَدَلّ َ بالوحی الی محمّد (ع) و وحی به رسول (ع) فرود آورد تا به محمّد نزدیک شد که مقدار کمانی باشد» (ابوالفتوح رازی، ۱۴۰۸ ق: ۱۶۴/۱۸-۱۶۳) بخاری و مسلم از ابن مسعود نقل کرده‌اند که «پیغمبر، جبرئیل را در افق اعلی مشاهده فرمود ... بیهوش شد بعد از افاقه او را به صورت بشر یافت که نزدیک او نشسته بود و دستی بر سینهٔ مبارک او نهاد و دستی بر کتفش، حق تعالی به این اشاره فرمود ثُمَّ دنی پس نزدیک شد بر پیغمبر بعد از آنکه او را دیده بود و بیهوش شده فَتَدَلّی پس در آویخت از افق یعنی از آنجا سر فرود آورد و خود را بر سر پیغمبر آویخت به جهت سخن گفتن با وی... فکانَ پس بود مقدار قرب مسافه میان او و پیغمبر قاب قوسین مقدار دو کمان أو أدنی یا نزدیکتر از آن یعنی بر وجهی بر پیغمبر نزدیک شد که اگر کسی مشاهدهٔ قرب مسافت می‌کرد میان ایشان متردد می‌شد که آنرا میان دو کمان تقریر کند یا کمتر از آن» (کاشانی، ۱۳۷۳ق: ۴۴/۶)

دستهٔ دوّم تفاسیر، قاب قوسین را فاصلهٔ میان حضرت پیامبر با باری تعالی در نظر گرفته‌اند. تفسیر شریف لاهیجی چنین دیدگاهی دارد و می‌نویسد: «ثُمَّ دنی پس نزدیک شد پیغمبر به جناب احدیت یعنی مرتبهٔ قرب به هم رسانید، فتدلّی پس به جایی رسید که استماع کلام الهی می‌نمود و فهم آن می‌توانست کرد» (شریف لاهیجی، ۱۳۷۳: ۲۹۱/۴) علاوه بر این، در روایات متعددی که از منابع اهل بیت نقل شده این آیات تفسیر به جبرئیل نشده است؛ چنان که «کتاب امالی از رسول (ص) روایت نموده که فرمود: پروردگار مرا شبانه به معراج برد... آن چنان به حضور پرورگار نزدیک شدم که میان من و ساحت قدس به قدر دو قوس و یا نزدیک‌تر بود»(حسینی همدانی، ۱۴۰۴ق: ۹۶/۱۶)

بررسی مثنوی‌های شعر فارسی از سنایی تا شیخ محمود شبستری نشان می‌دهد که سخنوران پارسی‌گوی، قاب قوسین را فاصلهٔ میان حضرت پیامبر (ص) با جبرئیل در نظر نگرفته‌اند؛ بلکه با الهام از تفاسیر دستهٔ دوّم بر این باورند که پیامبر در شب معراج به مقام قرب دست یافت و فاصله‌اش با حضرت احدیت به اندازهٔ دو کمان بود. سنایی گوید:

یافته جای خواجهٔ عقبی　　قبهٔ قرب لیله‌القربی

(سنایی، ۱۳۷۷: ۱۹۵)

خاقانی نیز در تصویر شاعرانه‌ای که خلق می‌کند ضمن تأکید بر نیل حضرت رسول به مقام قرب می‌گوید: با رسیدن احمد به قرب الهی و سیر در لامکان، صفات انسانی از او زایل گشت؛ از این رو، میم احمد پاک شد و از وجود پاک نبوی چیزی جز احد باقی

نماند (۱۳۸۶: ۱۰۷) در هفت پیکر نظامی (۱۳۸۵ ج: ۲۶) و در خسرو و شیرین (۱۳۸۵ب: ۴۱۳)این نکته مورد اشاره قرار گرفته است که پیامبر در شب معراج به خداوند بسیار نزدیک شد، به طوری که فاصلهٔ بین او به اندازهٔ دو کمان بلکه کمتر بود. در این هنگام حجاب سیاست الوهیت را بر بالا زدند و لا مکان پدیدار گشت و سرور کاینات در این مکان بی‌جهت، به مقام قرب رسید و به دیدار معشوق ازلی دست یافت (همان:۲۷-۲۶). باری پیامبر پس از آنکه از عرش گذشت روی به لامکان نهاد و پس از سیر در آنجا، از بادهٔ جمال یار باقی سرمست گردید (عطار،۱۳۸۷: ۱۲۱) و با دست‌یابی به قرب الهی، جز خدا هیچ ندید(مولوی،۱۳۸۰: ۳۹۵۲/۱-۳۹۴۹). شبستری در مجموعهٔ عارفانهٔ گلشن راز اشاره‌ای به معراج رسول(ص) و تقرّب و نزدیکی ایشان به حضرت حق دارد و می‌گوید: در سلوک خود از شکاف کاف کونین بگذر و خود را از تنگنای دو جهان برهان و آنگاه بر قلّهٔ قاف و تقرّب با خدا تا حد قاب قوسین و نزدیکتر از آن بنشین (شبستری،۱۳۸۶: ۱۲۳)

۳- نتیجه‌گیری

سنایی، خاقانی، سعدی و شیخ محمود شبستری، هیچ اظهار نظری در زمینهٔ کیفیت معراج نکرده‌اند ولی نظامی، عطار و مولوی به جسمانی و روحانی بودن آن تأکید دارند. خاقانی، مولوی و سعدی، مکان شروع معراج را ذکر نمی‌کنند. سنایی شروع معراج را از مسجدالحرام می‌داند ولی نظامی، عطار و شبستری، مبدأ معراج را از خانهٔ امّهانی می‌دانند؛ با این تفاوت که نظامی این سرای را در مدینه می‌داند. سنایی، مولوی، سعدی و شبستری زمان شروع معراج را ذکر نمی‌کنند ولی خاقانی، نظامی و عطار زمان آن را در شب می‌دانند. همچنین سنایی، مولوی، سعدی و شبستری از وسیلهٔ معراج سخنی به میان نمی‌آورند. خاقانی و عطار از براق به عنوان وسیلهٔ معراج یاد می‌کنند و نظامی علاوه بر براق، به رفرف هم اشاره دارد. خاقانی از همسفران معراج سخنی به میان نمی‌آورد. بقیهٔ شعرا، همگی از جبرائیل به عنوان همسفر معراج حضرت رسالت، یاد می‌کنند؛ در حالی که نظامی علاوه بر جبرائیل، میکائیل و اسرافیل را نیز همسفر رسول(ص) در این سیر روحانی می‌داند. به غیر از سعدی، بقیهٔ سخنوران به مبحث رهاوردهای معراج اشاره کرده‌اند؛ چنان که نظامی و عطار بیش از بقیهٔ شاعران به بیان این رهاوردها پرداخته‌اند. عطار، هفت رهاورد و نظامی، شش رهاورد برای معراج پیامبر(ص) برشمرده‌اند. در حدیقهٔ سنایی، این رهاوردها در پنج مورد، تحفهٔالعراقین و مثنوی مولوی در سه مورد و در گلشن راز نیز دو رهاورد برای معراج تشریح شده است.

جدول شماره ۱: مباحث مربوط به معراج پیامبر(ص)

	سنایی	خاقانی	نظامی	عطار	مولوی	سعدی	شبستری
کیفیت معراج	-	-	روحانی و جسمانی	روحانی و جسمانی	روحانی و جسمانی	-	-
مکان معراج	مسجد الحرام	-	سرای امّ هانی	سرای امّ هانی	-	-	سرای امّ هانی
زمان معراج	-	شب	شب	شب	-	-	-
وسیلهٔ معراج	-	براق	۱. براق ۲ . رفرف	براق	-	-	-
همسفر معراج	جبرئیل	-	۱.جبرئیل ۲.میکائیل ۳. سرافیل	جبرئیل	جبرئیل	جبرئیل	جبرئیل
رهاورد معراج	۱.رویت خدا ۲.رؤیت بهشت و جهنم ۳. رسیدن به سدرالمنتهی ۴. شرح صدر ۵. قرب الهی	۱.رؤیت خدا ۲. رسیدن به سدرالمنتهی ۳. رسیدن به قرب الهی	۱.رویت خدا ۲.رویت انبیا ۳.رؤیت فرشتگان ۴. رسیدن به سدررالمنتهی ۵. شفاعت امت ۶. قرب الهی	۱.رویت خدا ۲.رویت انبیا ۳.رؤیت فرشتگان ۴. رسیدن به سدره المنتهی ۵. شرح صدر ۶. شفاعت امت ۷. قرب الهی	۱. رسیدن به سدرالمنتهی ۲. شفاعت امت ۳. قرب الهی	-	۱.رؤیت خدا ۲. قرب الهی

منابع

۱- قرآن.

۲- ابن‌تیمه، احمد بن عبدالحلیم. (۱۴۰۶). **منهاج السنه النبویه**، قاهره: دارالفکر.

۳- ابن‌سینا، حسین ابن عبدالله. (بی تا). **معراج‌نامه**، به اهتمام بهمن کریمی، بی‌جا: عروه الوثقی.

۴- ابوالفتوح رازی، حسین بن علی. (۱۴۰۸). **روض‌الجنان و روح‌الجنان فی‌التفسیر القرآن**، مشهد: آستان قدس.

۵- بابائی، احمدعلی. (۱۳۸۲). **برگزیدهٔ تفسیر نمونه**، تهران: دارالکتب اسلامیه.

۶- بخاری، محمدبن اسماعیل. (۱۴۰۱). **الصحیح**، بیروت: دارالفکر.

۷- جعفری، یعقوب. (بی تا). **تفسیر کوثر**، بی‌جا: بی‌نا.

۸- حسینی همدانی، سیدمحمّدحسین. (۱۴۰۴). **انوار درخشان**، تهران: لطفی.

۹- حیدری، علی. (۱۳۸۸). «حقیقت قاب قوسین در معراج‌نامه‌های نظامی» (مجموعه مقالات بازشناسی سیمای پیامبر اعظم در آئینه ادب فارسی، خرم آباد: شاپور خواست، صص ۸۵-۶۹.

۱۰- خاقانی، بدیل بن علی. (۱۳۸۶). **تحفه‌العراقین**، تصحیح و تعلیقات یوسف عالی عباس‌آباد، تهران: سخن.

۱۱- دهخدا، علی اکبر. (۱۳۷۳). **لغت‌نامهٔ دهخدا**، تهران: دانشگاه.

۱۲- روغنگیری، لیلا. (۱۳۸۸). «بررسی معراج پیامبر(ص) در تفاسیر و تطبیق آن با اشعار فارسی (مجموعه مقالات بازشناسی سیمای پیامبر اعظم در آئینه ادب فارسی)»، خرم آباد: شاپورخواست، صص ۱۸۹.

۱۳- سرباز، حسن، فواد منیجی. (۱۳۹۴). «بررسی تطبیقی اسراء و معراج در مدایح نبوی بوصیری و عطار نیشابوری»، دو فصلنامه ادبیات تطبیقی، سال اول، شماره دوم، صص ۲۱-۹.

۱۴- سعدی، مصلح الدین. (۱۳۸۶). **بوستان**، تصحیح و شرح رضا انزابی‌نژاد و سعیدالله قره بگلو، تبریز، آیدین.

۱۵- سنایی، مجدودبن آدم. (۱۳۷۷). **حدیقه الحقیقه**، به تصحیح مدرس رضوی، تهران: دانشگاه.

۱۶- سورآبادی، ابوبکر عتیق. (۱۳۸۳). **قصص القرآن**، به اهتمام یحیی مهدوی، تهران: خوارزمی.

۱۷- شریف لاهیجی، محمّدبن علی. (۱۳۷۳). **تفسیر شریف لاهیجی،** تهران: داد.
۱۸- شبستری، شیخ محمود. (۱۳۸۶). **گلشن راز،** تصحیح و شرح بهروز ثروتیان، تهران: چاپ و نشربین الملل.
۱۹- شیخ طوسی، محمدبن حسین. (بی تا). **التبیان فی تفسیر القرآن،** بیروت: دار احیاء التراث العربی.
۲۰- طبرسی، ابوعلی فضل بن حسن. (۱۳۷۳). **مجمع‌البیان فی التفسیر القرآن،** ترجمه مترجمان، تهران: ناصر خسرو
۲۱- طبری، محمدبن جریر. (۱۴۱۲). **جامع البیان فی التفسیر القرآن،** بیروت: دارالمعرفه.
۲۲- عطار، فریدالدیم. (۱۳۸۶). **مصیبت‌نامه تصحیح و تعلیقات شفیعی کد کنی،** تهران: سخن.
۲۳- ---------- **الهی نامه،** تصحیح و تعلیقات شفیعی کدکنی، تهران: سخن.
۲۴- ---------- . (۱۳۸۳). **منطق‌الطیر،** تصحیح و تعلیقات شفیعی کدکنی، تهران: سخن.
۲۵- غنی‌پور ملکشاه، احمد. (۱۳۸۸). «معراج پیامبر اعظم در مخزن الاسرار نظامی» (مجموعه مقالات همایش بازشناسی سیمای پیامبر اعظم در آئینه ادب فارسی)، خرم آباد، شاپور خواست، صص ۲۸۹-۲۷۹.
۲۶- فروزانفر، بدیع الزمان. (۱۳۴۸). **احادیث مثنوی،** تهران: امیرکبیر.
۲۷- کاشانی، ملافتح الله. (۱۳۷۷). **خلاصه المنهج،** تهران: اسلامیه.
۲۸- کوشش، رحیم. (۱۳۸۸). «**ماجرای معراج در کشف الاسرار میبدی**» (مجموعه مقالات بازشناسی سیمای پیامبر اعظم در آئینهٔ ادب فارسی)، خرم آباد: شاپورخواست، صص۴۲۸-۳۹۱.
۲۹- گلی، احمد. (۱۳۸۶). «معجزات پیامبر اعظم در شعر فارسی»، پژوهش زبان و ادبیات فارسی، شمارهٔ نهم، صص ۴۱-۲۱
۳۰- مجلسی، محمدباقر. (۱۴۱۲). **بحارالانوار،** تهران: دارالکتب الاسلامیه.
۳۱- مصطفوی، حسن. (۱۳۸۰). **تفسیر روشن،** تهران: مرکز.
۳۲- معلوف، لویس. (۱۳۷۹). **المنجد فی اللغه،** تهران: اسلام.
۳۳- مکارم شیرازی، ناصر. (۱۳۷۴). **تفسیر نمونه،** تهران: دارالکتب الاسلامیه.
۳۴- موسوی همدانی، سیدمحمّدباقر. (۱۳۷۴). **ترجمهٔ تفسیر المیزان،** قم: جامعهٔ مدرسین.

۳۵- مولوی، جلال الدین. (۱۳۸۰). **مثنوی، براساس نسخه نیکلسین،** تهران: ققنوس.
۳۶- میبدی، رشیدالدین. (۱۳۷۱). **کشف الاسرار و عدّه الابرار،** تهران: امیرکبیر.
۳۷- نظامی. (۱۳۸۵) **خسرو شیرین،** با تصحیح حواشی حسن وحیددستگردی، تهران: افکار.
۳۸- --------- . (۱۳۸۵) **شرفنامه،** با تصحیح و حواشی حسن وحیددستگردی، تهران: افکار.
۳۹- ---------. (۱۳۸۵) **لیلی مجنون،** با تصحیح و حواشی حسن وحیددستگردی، تهران: افکار.
۴۰- ---------. (۱۳۸۵) **مخزن الاسرار،** با تصحیح و حواشی حسن وحیددستگردی، تهران: افکار.
۴۱- ---------. (۱۳۸۵) **هفت پیکر،** با تصحیح و حواشی حسن وحیددستگردی، تهران: افکار.

فصل‌نامه‌ی علمی زبان و ادبیات فارسی
دانشگاه آزاد اسلامی واحد فسا
س۱۱، ش۲ (پیاپی۲۳)، پاییز ۱۳۹۹
شاپا: ۸۴۵۷-۲۲۵۱ صص: ۱۱۱-۱۰۱

بازبینی رکن و زحاف فاعلن در بحور منسرح و بسیط

ابوذر مرادی شهدادی
دانش‌آموخته‌ی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، واحد فسا، دانشگاه آزاد اسلامی، فسا، ایران
دکتر محمدرضا اکرمی
پژوهشگر همکار دانشگاه گوتینگن، بخش ایران‌شناسی، گوتینگن، آلمان

چکیده

مقاله پیش رو به بررسی و بازبینیِ رکن و زحاف فاعلن در بحور بسیط و منسرح پرداخته است و تلاش دارد با ذکر شاهدمثال از بعضِ قدیم ترین کتاب های تالیف شده در حوزه عروض تا برخی از نوین ترین آنها که به معرفی زحافات و ارکان این اوزان و بحور یعنی منسرح و بسیط پرداخته اند، اثبات کند که در نامگذاری زحاف و رکنِ فاعلن در بحور نامبرده شده، غفلت و خطایی رفته و این عدم توجه و دقت نظر در نامگذاری، از کتب متقدمین به متون متاخرین راه پیدا کرده است. براساس تحقیقات و پژوهشی که در این زمینه صورت گرفته، معین شده است که فاعلن، در بحر منسرح، زحافی از مفعولاتُ می باشد؛ اما آن را در بحر بسیط نمی توان به عنوان زحاف در نظر گرفت؛ بلکه رکن است؛ زیرا دچار کاهش و افزایش نشده است؛ و حتی خود به عنوان رکن اصلی برای نامگذاری یک بحر عروضی متحد الارکان مورد استفاده قرار می گیرد که متدارک نام دارد. بر اساس درک تفاوتی که بین تعریف زحاف و رکن وجود دارد و بیان این تفاوت، و نیز اینکه بحر منسرح در اصل، متشکل از چهاربار ارکان سالم مستفعلن مفعولاتُ بوده، فارغ ازین که در این وزن شعری سروده شده باشد یا خیر و بحر بسیط، تشکیل شده از چهاربار ارکان سالم مستفعلن فاعلن می باشد، نگارنده عقیده دارد که وزن مفتعلن فاعلن مفتعلن فاعلن را می‌بایست بحر بسیط نامید، نه منسرح.

واژگان کلیدی: عروض، منسرح، بسیط، رکن، زحاف

Email: d.mk91@yahoo.com
mrakrami@gmail.com

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۸/۱۲/۰۳
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۹/۰۷/۲۵

۱- مقدمه

در قدیمی‌ترین و جامع ترین منبعی که همواره مورد استناد مولفان کتاب های عروضی بوده کتاب المعجم فی معاییر اشعار المعجم، تالیف شمس قیس رازی است که پایه و اساس تحقیقات بسیاری از محققین علم عروض بوده و نیز نامگذاری بیشتر اوزان شعر فارسی بر اساس محتوای کتاب وی صورت پذیرفته و در اکثریت مواقع آنچه در این کتاب نقل شده بی هیچ تغییر در کتب متاخرین راه پیدا کرده است. تعیین نامِ صحیح و قاعده مند برای ارکان و زحافاتی که در کنار یکدیگر قرار می گیرند تا یک بحر عَروضی را اعم از متحد الارکان یا مختلف الارکان تشکیل دهند، نیازمند دقت بالایی است به حدی که در کتاب وزن و قافیه شعر فارسی آمده است: «ایراد دیگری که به عروض متداول وارد است کثرت زحافات و اسامی نامانوس آنهاست؛ چه به گفته یکی از عروضیان عرب، این زحافات را نزد عروضیان اسامی غریبی است که حفظ کردن آنها حتی برای اهل فن دشوار است.» (وحیدیان کامیار، ۱۳۸۶: ۶)

تعداد زحافاتی که مجموعا از ارکان عروضی حاصل می شوند بسیار زیاد است؛ به شکلی که اکثر اوزان، حداقل، دارای پنج یا شش زحاف گاه بیشتر و گاه کمتر- هستند که بعضا ممکن است با یکدیگر مشابهت داشته باشند و همین تعدد زحافات، کار نامگذاری را بسیار دشوار می کند؛ زیرا ممکن است به جای هم به کار رفته و منجر به نامگذاری نادرست یک بحر عروضی شوند. ذیلا تعداد برخی از زحافاتی که برای بحور مختلف ذکر شده است عنوان می گردد:

برای مفاعیلن در بحر هزج، پانزده زحاف. (قزوینی، ۱۳۱۴: ۷۶)
برای مستفعلن در بحر رجز، هفت زحاف. (همان، ۹۵)
برای فاعلاتن در بحر رمل، چهارده زحاف. (همان، ۹۹)
برای مفعولاتُ در بحر منسرح، نه زحاف. (همان، ۱۰۳)

علاوه بر این، ممکن است که زحافات به دست آمده از ارکان متفاوت، کاملا یکسان باشند که در این صورت تعدد نامگذاری ها بسیار زیاد می شود و این امکان وجود دارد که برای وزن یک شعر، چندین نام گوناگون که هرکدام از یک بحر منشعب شده اند، در نظر گرفته شود. برای مثال، در کتاب شعر و شاعری در آثار خواجه نصیرالدین طوسی که بحرها و انشعابات آنها را به دقت دسته بندی کرده، برای زحافِ فاعلن، در بحور مختلف، چند نام در نظر گرفته است که تنها مخاطب را در نامگذاری صحیح وزن شعر دچار سردرگمی می کند؛ بدین ترتیب:

فاعلن در مفاعیلن: اَشتَر
فاعلن در فاعلاتن: محذوف
فاعلن در مفعولاتُ: مطوی مکشوف
فاعلن در مفاعلتن: اجم (اقبالی، ۱۳۷۰: ۱۹۹-۲۰۱)

اینگونه به نظر می رسد که با تعیین یک دستور العمل منسجم نیز نتوان به صورت کامل از تعدد، کثرت و بروز خطا در نامگذاری های اوزان عروضی جلوگیری کرد اما می توان قانونی تعیین کرد که تا حدودی از این گسترش بی رویه بکاهد و این همان هدفی است که نگارنده تلاش می کند به واسطه طرح موضوع در این مقاله به آن دست یابد و علاوه بر کاهش کثرت نامگذاری ها، به نامگذاری برخی اوزان، نظم منطقی و قاعده مندی بدهد که در این مقال تنها به تصحیح نامگذاری یکی از اوزان حاصل از تلفیق ارکان مستفعلن / فاعلن، که همان وزن مفتعلن فاعلن مفتعلن فاعلن باشد، خواهد پرداخت.

۲- بحث و بررسی

۲-۱- بحرمنسرح:

عروضدانانی چون شمس قیس رازی در کتاب المعجم فی معاییر اشعار العجم، خواجه نصیرالدین طوسی در معیار الاشعار، سیروس شمیسا در عروض و قافیه و نیز فرهنگ عروضی، تقی وحیدیان کامیار در وزن و قافیه شعر فارسی و پرویز ناتل خانلری در وزن شعر فارسی در تالیفات خود، همواره تلفیق دو رکن اصلی مستفعلن / مفعولاتُ و زحافات آنها را بحر منسرح معرفی کرده اند و برای هر کدام ازین ارکان نیز انشعاباتی در نظر گرفته اند که بسته به میزان روانی و خوش آهنگی، مورد استفاده و کاربرد شاعران فارسی زبان بوده است. برای این بحر عروضی و انشعابات حاصل از آن مثال های فراوانی در کتاب های متقدمین و متاخرین آورده شده است. در کتاب المعجم بیت زیر به عنوان شاهدمثال برای بحر منسرح ذکر شده:

«یار ز من دل ربود، یار ز من رخ نهفت یار ز من جان بخواست، باز دل از من برفت
مفتعلن فاعلات مفتعلن فاعلات مفتعلن فاعلات مفتعلن فاعلات»

(قزوینی، ۱۳۱۴: ۱۴۳)

در بیت مذکور، مفتعلن با نام مطوی به عنوان انشعابی از مستفعلن و فاعلاتُ نیز (که در بیت بالا مختوم به ساکن است) با نام مطوی به عنوان انشعابی از مفعولاتُ آمده است که تلفیق آنها با یکدیگر به عنوان یکی از اوزان بحر منسرح قلمداد شده است. تعداد انشعاباتی

که برای مستفعلن و مفعولاتُ به عنوان ارکان اصلی بحر منسرح ذکر شده باتوجه به متن کتاب المعجم بدین قرار است: «اجزاء آن از اصل مستفعلن مفعولاتُ، چهاربار مفتعلن فاعلات اند[...] و اجزاء منشعبه آن از اصل مستفعلن هفت است:

مفتعلن مفاعلن مفعولن فع لن فع لان فاعلن مفعولان
مطوی مخبون مقطوع احذ احذ مسبغ مرفوع مقطوع مسبغ

و از اصل مفعولاتُ نه است:

مفاعیلُ فعولان فعولن فاعلاتُ فاعلن فاعلان
مخبون مخبون موقوف مخبون مکشوف مطوی مطوی مکشوف مطوی موقوف
مفعولُ فاع فع
مرفوع مجدوع منحور» (قزوینی، ۱۳۱۴: ۱۰۳-۱۰۴)

و این بدان معناست که هرگاه این زحافات در کنار یکدیگر قرار بگیرند فارغ از مورد پسند واقع شدن یا نشدنشان به طبع و ذوق فارسی زبانان- وزنی را به وجود خواهند آورد که از بحر منسرح منشعب شده باشد. در معیار الاشعار نیز شاهدمثالی برای وزن منسرح ذکر شده است که زحافات تشکیل دهنده آن مفتعلن فاعلات مفتعلن فاعلات (ختم به سکون در فاعلات) می باشد؛ به قرار زیر:

«وزن منسرح:

مفتعلن، فاعلات (دوبار): زن تو مرا باز رای، خوب نگارا به وصل» (اقبالی، ۱۳۷۰: ۱۹۲)

سیروس شمیسا نیز در کتاب عروض و قافیه، وزن مفتعلن فاعلن مفتعلن فاعلن را بحر منسرح مطوی مکشوف نام نهاده و در توضیح آن گفته: «مفتعلن از مستفعلن، مطوی و فاعلن از مفعولاتُ، مطوی مکشوف است.» (شمیسا، ۱۳۹۳: ۲۱)

در کتاب وزن و قافیه شعر فارسی نیز اینگونه ذکر شده است:

«مفتعلن فاعلن مفتعلن فاعلن (مثمن مطوی مکشوف)

گویی بط سفید جامه به صابون زده است
کبک دری ساق پای در قدح خون زده است»
(وحیدیان کامیار،۱۳۸۶: ۴۳)

اگرچه کامیار در نامگذاری وزن شعر فوق، مثمن مطوی مکشوف آورده و نام بحر، یعنی منسرح را آشکارا ذکر نکرده است؛ بر اساس لفظ مکشوف که نامی برای فاعلن به عنوان یکی از زحافات مفعولاتُ می باشد، پی می بریم که منظور بحر منسرح است. به همین ترتیب در کتاب فرهنگ عروضی نیز این وزن به صورت منسرح معرفی شده است؛ بدین ترتیب:

«مفتعلن فاعلان مفتعلن فاعلان
مفتعلان فاعلان مفتعلن فاعلن
منسرح مطوی موقوف عروض مکشوف ضرب
ای صنم خوبروی صابری از من مجوی با غم هجران یار کس نکند صابری»
(شمیسا، ۱۳۹۴: ۱۶۱-۱۶۲)

این شیوه نامگذاریِ تلفیقِ چهاربار مفتعلن فاعلن، که با نام منسرح مثمن مطوی مکشوف معرفی شده، تا به کتب درسی نیز پیش رفته و اینگونه آمده است:

«مفتعلن فاعلن// مفتعلن فاعلن
کرده گلو پر ز باد قمری سنجاب پوش کبک فرو ریخته مُشک به سوراخ گوش»
(وحیدیان کامیار و دیگران، ۱۳۹۶: ۵۲)

در تمام موارد فوق، فاعلن، زحافی است از مفعولاتُ، که از آن با نام مطوی مکشوف نام برده اند. نکته ای که در این مقام قابل توجه می باشد این است که اگر ما فاعلن را به عنوان رکن در نظر بگیریم و نه زحاف، آیا باز خواهیم توانست آن را بحر منسرح بنامیم یا خیر؟

۲-۲- اولویت رکن بر زحاف در نامگذاری اوزان:

در نامگذاری اوزان شعری، ارکان بر زحافات اولویت دارند؛ یعنی اگر وزن شعری تکرار چهاربار فعولن باشد و فعولن، به عنوان مثال، در چهار بحر فرضی، از انشعابات و فروعِ ارکان اصلی باشد و در یک بحر فرضی، خود، رکن اصلی به شمار آید، ما در نامگذاری وزنِ شعر، اولویت را براساس رکن بودن فعولن تعیین می کنیم، نه منشعب و زحاف بودنش. به همین دلیل است که وزن شعری را که مثلا حاصل تکرار چهاربار فعولن باشد، بحر متقارب مثمن سالم که خود یک رکن اصلی است می نامیم و از نامگذاری آن به اشکال دیگر که ممکن است حاصل زحافات به دست آمده از ارکان اصلی باشند- خودداری می کنیم تا یک وزن شعری، با یک بحر شناخته شود، نه بحور متفاوتی که منجر به سردرگمی مخاطب و شنونده می گردد. ابیات زیر نمونه هایی از این دسته اند:

غمش در نهانخانه دل نشیند به نازی که لیلی به محمل نشیند
فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن
بحر متقارب مثمن سالم (طبیب اصفهانی، بی تا: ۱۰۰)

شبی قیرگون، ماه پنهان شده بخواب اندرون پیل و مرغ و دده
فعولن فعولن فعولن فعل فعولن فعولن فعولن فعل

بحر متقارب مثمن محذوف (فردوسی، شاهنامه، جلد ۵: ۱۸۵)

نامگذاری ابیات فوق بر اساس رکن و اصل بودن فعولن صورت پذیرفته است تا از ایجاد اوزان متعدد با نام های مختلف جلوگیری شود و این در حالی است که اگر فعولن را به عنوان زحاف حاصل شده از ارکان اصلی دیگری به حساب می آوردیم چندین اسم برای نامگذاری این وزن شعری به دست می آمد. مانند:

۱. فعولن در مفاعیلن: محذوف

فعولن فعولن فعولن فعولن: بحر هزج مثمن محذوف

۲. فعولن در مستفعلن: مقطوع مخبون

فعولن فعولن فعولن فعولن: بحر رجز مثمن مقطوع مخبون

و قس علی هذا. بنابراین با ترجیح ارکان بر زحافات حاصل از ارکان، می توان تا حدودی از افزایش و تعدد نام های گوناگون برای یک بحر عروضی جلوگیری کرد و با دقت بالایی تعیین نمود که اجزای تشکیل دهنده یک بحر عروضی از چه ارکان و زحافاتی به وجود آمده است. سیروس شمیسا در کتاب فرهنگ عروضی، در نامگذاری و ریشه یابی زحافات تشکیل دهنده بحر منسرح، به منشعب بودن مفتعلن از مستفعلن اشاره دارد اما در مورد فاعلن سخنی به میان نمی آورد که از چه ریشه و اصلی منشعب شده است و اینکه آیا خودِ فاعلن در این بحر، اصل و رکن محسوب می گردد یا زحاف و فرع؛ بدین صورت:

«مفتعلن از منشعبات مستفعلن: مطوی

(مفتعلن به مفاعلن قابل تغییر است: مفتعلن فاعلن مفاعلن فاعلن

مفتعلن فاعلن مفتعلن فاعلن

کیست که پیغام من به شهر شروان برد یک سخن از من بدان مرد سخندان برد)»

(شمیسا، ۱۳۹۴: ۱۶۰)

۲-۳- بحر بسیط:

بحر بسیط را متشکل از ارکان اصلی مستفعلن / فاعلن دانسته اند. در معیار الاشعار چنین آمده است: «مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن و این را بسیط نام کرده اند.» (اقبالی، ۱۳۷۰: ۱۸۶) در کتاب وزن شعر فارسی نیز آمده است: «بسیط: مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن» (خانلری، ۱۳۶۷: ۱۶۷) شمیسا نیز درباره این بحر عروضی در کتاب فرهنگ عروضی چنین گفته است: «اجزاء آن چهاربار مستفعلن فاعلن است.» (شمیسا، ۱۳۹۴: ۳۳)

بر اساسِ اصلِ ترجیحِ رکن بر زحاف، تفکیک و ریشه یابی ارکان تشکیل دهنده بحر

بسیط نشان می دهد که مستفعلن، رکن اصلی برای بحر رجز، و فاعلن، رکن اصلی و غیرمنشعب برای بحر متدارک است. در حقیقت تلفیق دو بحر رجز و متدارک، منشا ایجاد بحر بسیط می شود؛ و به همین منوال زحافاتی که حاصل از آنها باشد با قرار گرفتن در کنار یکدیگر می توانند اوزانی خلق کنند که زیر مجموعه بحر بسیط شمرده شوند. قرارگیری زحافات مختلف از ارکان متفاوت در بحرهای مختلف الارکان معمول است؛ یعنی همانگونه که از تلفیق ارکان مفاعیلن / فاعلاتن و زحافات آنها با یکدیگر، اوزان متنوع در بحر مضارع خلق می شود، با قرارگیری ارکان اصلی مستفعلن / فاعلاتن و زحافاتشان در کنار هم نیز اوزان مختلفی در بحر مجتث به وجود می آید که بحر بسیط نیز از این قاعده مستثنی نیست.

برای ایجاد اوزان مختلف الارکان، دو بحر متحدالارکان کنار هم قرار می گیرند و از تلفیق آنها یک بحر جدید خلق می شود؛ مانند بحر مضارع، که تلفیقی است از مفاعیلن / فاعلاتن؛ بحر مجتث، از مستفعلن / فاعلاتن؛ بحر خفیف، از فاعلاتن / مستفعلن؛ بحر منسرح، از مستفعلن / مفعولاتُ؛ و ... . بحر بسیط نیز همانگونه که ذکر شد از تلفیق مستفعلن / فاعلن به وجود آمده است. در بین همین بحرهای مختلف الارکان، اوزانی وجود دارد که ممکن است شاعر برای خلق یک وزن شعری، از یک زحاف منشعب شده برای رکن اول استفاده کند اما رکن اصلی دوم را به صورت سالم آن به کار برد؛ مانند:

ای دوست دست حافظ تعویذ چشم زخم است　　یارب ببینم آن را در گردنت حمایل
مفعول فاعلاتن مفعول فاعلاتن　　مفعول فاعلاتن مفعول فاعلات
(حافظ، غزلیات: ۲۹۷)

آیینه سکندر جام می است بنگر　　تا بر تو عرضه دارد احوال ملک دارا
مفعول فاعلاتن مفعول فاعلاتن　　مفعول فاعلاتن مفعول فاعلاتن
(حافظ، غزلیات: ۳)

در صورت پذیرفتن این اصل که بحرهای مختلف الارکان، حاصل تلفیق بحرهای متحدالارکان است و اینکه اوزانی وجود دارند که می توان به جای رکن اول آنها، زحافی منشعب شده قرار داد و رکن دوم را به صورت سالم به کار برد و نیز این اصل که ارکان، در نامگذاری اوزان شعری، بر زحافات اولویت دارند، باید گفت که علاوه بر مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن که ارکان آن را به عنوان ارکان اصلی بحر بسیط معرفی کرده اند، وزن مفتعلن فاعلن مفتعلن فاعلن را نیز باید بحر بسیط محسوب کرد، نه منسرح؛ زیرا مفتعلن را می توان انشعابی از مستفعلن دانست و فاعلن را به عنوان رکن به شمار آورد، نه زحاف

و انشعابی از مفعولاتُ؛ چون اگر مبنا بر اساس زحاف پنداشتن فاعلن باشد، علاوه بر بحر منسرح، می توان نام بحر مجتث نیز بر وزن مفتعلن فاعلن مفتعلن فاعلن گذاشت؛ به این دلیل که بحر مجتث، حاصل تلفیق مستفعلن / فاعلاتن است و فاعلن را نیز می توان به عنوان یکی از زحافات فاعلاتن در نظر گرفت؛ و این همان مسیری است که منجر به نامگذاری های متعدد بر یک وزن عروضی می شود و مخاطب را در درک نامگذاری صحیح و ریشه یابی اساس تشکیل وزن دچار سردرگمی می کند.

در کتاب فرهنگ عروضی مثال هایی برای چند وزن در بحر بسیط ذکر شده است؛ بدین ترتیب:

الف. «بسیط مخبون

مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن

روزم سیاه چرا گر تو سیاه خطی

اشکم عقیق چرا گر تو عقیق لبی» (شمیسا،۱۳۹۴: ۳۴)

ب. «بسیط مطوی از مجزُو

مفتعلن فاعلن مفتعلن

دور مدار ای صنم ز لبم

تا بفزاید به دل در، طربم» (همان: ۳۴)

همانگونه که در مثال الف می بینیم رکن اول، یعنی مستفعلن، به صورت سالم آمده است و فعلن، به عنوان یکی از زحافات فاعلن؛ که البته عکس این شکل از چینش ارکان و زحافات نیز ممکن است؛ یعنی می توان به جای رکن ابتدایی یعنی مستفعلن، زحافی ازین رکن آورد و فاعلن را به عنوان رکن اصلی به کار برد. در گزینه ب که شمیسا آن را به عنوان بسیط مطوی مجزو آورده است، در حقیقت یک رکن از انتهای آن افتاده است؛ زیرا در کتاب فرهنگ عروضی در تعریف مجزو چنین آمده است: «مجزو یعنی جزوی بیفکنده. و آن بیتی باشد که از اصل دایره ی آن جزوی از عروض و جزوی از ضرب کم کرده باشند. مثلا چون بحری در اصل دایره مثمن الاجزا باشد، مسدس آن را مجزوء خوانند.» (شمیسا، ۱۳۹۴: ۱۳۳) و چون اساس بحر مختلف الارکانِ مثمن الاجزایی که مجزو شده است بر تناوب می باشد، می توان نتیجه گرفت که رکن انتهایی، فاعلن است؛ که با قرار گرفتن این رکن در انتهای مفتعلن فاعلن مفتعلن، وزنی که به دست می آید مفتعلن فاعلن مفتعلن فاعلن است که آن را همواره منسرح نامیده اند؛ و این چگونه ممکن است که وزن شعری در حالت مثمنِ خود، منسرح باشد و در حالت مجزو، که همان وزن با همان ارکان به مسدس تبدیل می شود، بسیط باشد؟

در توضیح برخی از ابیاتی که در کتب مختلف از آنها به عنوان بحر منسرح یاده کرده‌اند و به شرح زیر است:

«یار ز من دل ربود، یار ز من رخ نهفت یار ز من جان بخواست، باز دل از من برفت
مفتعلن فاعلات مفتعلن فاعلات مفتعلن فاعلات مفتعلن فاعلات»
(قزوینی، ۱۳۱۴: ۱۴۳)

«وزن منسرح:
مفتعلن، فاعلات (دوبار): زن تو مرا باز رای، خوب نگارا به وصل»
(همان: ۱۹۲)

ای پسر آخر بساز چاره و درمان من رحم کن ای دل ربای بر دل و بر جان من
مفتعلن فاعلان مفتعلن فاعلن مفتعلن فاعلان مفتعلن فاعلن
(همان: ۱۰۴)

چنین باید گفت که وزن این ابیات، دوری است؛ و پایان هر نیم مصراع، خود حکم یک مصراع را دارد؛ که این اصل، سبب می شود هجای پایانی هر نیم مصراع، با توجه به استثنائات شاعری که حکم می کند هجای پایان مصراع، چه کوتاه باشد و چه کشیده، لزوما بلند محسوب شود، بلند به حساب بیاید. در این خصوص در کتاب وزن و قافیه شعر فارسی چنین آمده است: «هجای پایانی نیم مصراعهای اول، مثل هجای پایانی مصراعها، به جای بلند می تواند کشیده یا کوتاه باشد.» (وحیدیان کامیار، ۱۳۸۶: ۵۱) در کتاب اختیارات شاعری نیز درباره تبدیل هجای کوتاه و کشیده به هجای بلند در انتهای مصراع، که از آن به عنوان یکی از استثنائات شاعری نام برده شده، چنین آمده است: «در پایان مصراع، کمیت هر شش هجا مساوی می شود و معادل یک بلند به حساب می آید.» (نجفی، ۱۳۹۴: ۶۷)

با این اوصاف، وزن شعر مفتعلن فاعلات مفتعلن فاعلات و مفتعلن فاعلان مفتعلن فاعلن، به ترتیب برای ابیات:

یار ز من دل ربود، یار ز من رخ نهفت یار ز من جان بخواست، باز دل از من برفت
ای پسر آخر بســـاز چاره و درمان من رحم کن ای دل ربای بر دل و بر جان من

شکل دیگری است از مفتعلن فاعلن، که وزنی دوری است اما هجای پایانی نیم مصراع‌های آن را کشیده به حساب آورده اند. ذکر این نکته نیز ضروری است که در رکن اصلی مفعولاتُ، فاعلات به ضم /ت/، زحاف و انشعابی از این رکن به شمار می آید، نه فاعلات به سکون /ت/.

۳- نتیجه گیری

در یک نتیجه گیری کلی چنین می توان گفت: این پندار که فاعلن در وزن شعری مفتعلن فاعلن مفتعلن فاعلن، زحافی است که از رکن مفعولاتُ منشعب شده است، همواره از قدیمی ترین منابع و مراجع علم عروض تا به نوین ترین کتاب های عروضی انتقال پیدا کرده است؛ که نگارنده در این مقاله با ذکر شاهدمثال های گوناگون از کتب متفاوت و بیان نظرات اساتید فن، سعی در اثبات این نظر داشته است که فاعلن، در این وزن خاص، یعنی مفتعلن فاعلن مفتعلن فاعلن، رکنی اصلی است که از ارکان دیگر منشعب نشده است و نمی توان نام بحر منسرح بر آن گذاشت؛ زیرا در صورت زحاف پنداشتن فاعلن، می توان آن را منشعب شده از ارکان دیگری مانند فاعلاتن در بحر مجتث که تلفیقی از دو رکن اصلی مستفعلن / فاعلاتن می باشد نیز دانست؛ که این شیوه از نامگذاری، خود، منشا به وجود آمدن اسامی متعدد برای یک وزن شعری است و همچنین مخاطب را از شناخت صحیح ریشه های تشکیل دهنده ارکان اوزان مختلف الارکان ناتوان می گرداند. با این اوصاف باید وزن مفتعلن فاعلن مفتعلن فاعلن را به جای بحر منسرح یا بحر مجتث، بحر بسیط نامید؛ که ارکان اصلی تشکیل دهنده آن، مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن است.

منابع

۱- اشتری، بهرام. (۱۳۹۱). **حافظ تصحیح تازه ای از نسخه ی ۸۲۷ه.ق.** (خلخالی)، تهران: آگه.

۲- اقبالی، معظمه. (۱۳۷۰). **شعر و شاعری در آثار خواجه نصیرالدین طوسی**، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

۳- بزرآبادی فراهانی، مجتبی. (بی تا). **تصحیح دیوان طبیب اصفهانی**، تهران: [بی نا. بی تا].

۴- جوینی، عزیزالله. (۱۳۹۰). **تصحیح شاهنامه از دستنویس موزه فلورانس محرم ۶۱۴**، تهران: موسسه انتشارات دانشگاه تهران.

۵- شمیسا، سیروس. (۱۳۹۴). **فرهنگ عروضی**، تهران: نشر میترا.

۶- _____. (۱۳۹۳). **عروض و قافیه**، تهران: دانشگاه پیام نور.

۷- قزوینی، محمد بن عبدالوهاب. (۱۳۱۴). **تصحیح المعجم فی معاییر اشعار العجم**، تهران: خاور.

۸- ناتل خانلری، پرویز. (۱۳۶۷). **وزن شعر فارسی**، تهران: انتشارات توس.

۹- نجفی، ابوالحسن. (۱۳۹۴). **اختیارات شاعری و مقاله های دیگر در عروض**،

تهران: انتشارات نیلوفر.
۱۰- وحیدیان کامیار، تقی. (۱۳۸۶). **وزن و قافیه شعر فارسی**، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
۱۱- وحیدیان کامیار، تقی و دیگران. (۱۳۹۶). **ادبیات فارسی (قافیه، عروض، سبک شناسی و نقد ادبی)**، تهران: سازمان پژوهش و برنامه ریزی آموزشی.

فصل‌نامه‌ی علمی زبان و ادبیات فارسی
دانشگاه آزاد اسلامی واحد فسا
س۱۱، ش۲ (پیاپی۲۳)، پاییز ۱۳۹۹
شاپا: ۸۴۵۷-۲۲۵۱ صص: ۱۳۱-۱۱۳

بررسی موسیقی تکرار آوایی در جناس اشتقاق و شبه اشتقاق و رابطه‌ی آن‌ها با تکرار واژگانی

سید حسین مصطفوی
کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه پیام نور، ایران
دکتر اسداله جعفری
استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه پیام نور، ایران

چکیده

تکرار یکی از ارکان مهم و اساسی موسیقی شعر و یکی از زیباترین شگردهای ادبا در زینت بخشیدن به کلام است. تکرار در سطوح آوایی، واژگانی و جمله، سبب پدید آمدن اوزان عروضی، تکرار در قافیه و ردیف شعر و آرایه‌های لفظی می‌شود. انواع جناس و از میان آن‌ها جناس‌های اشتقاق و شبه اشتقاق، بخش مهمی از موسیقی تکرار را تشکیل می‌دهند. به جناس‌های اشتقاق و شبه اشتقاق از دیدگاه تکرار آوایی نگریسته می‌شود؛ چرا که دو واژهٔ متجانس، آواها و واج‌های مشترکی دارند. نگارنده در این پژوهش با هدف دست‌یافتن به رابطهٔ جناس‌های اشتقاق و شبه اشتقاق با تکرار واژگانی، این جناس‌ها را به عنوان نوعی تکرار موسیقی آوایی، با تکرار واژه مقایسه کرده و به این یافته‌ها دست پیدا کرده‌است: وجود هر یک از انواع وندها (تصریفی یا اشتقاقی) در متجانسین تعیین می‌کند که این تکرار از نوع تکرار آوایی جناس اشتقاق و شبه اشتقاق است یا این‌که تنها تکرار واژگانی است و در مقولهٔ این جناس‌ها نمی‌گنجد؛ بدین ترتیب که اگر وند به کار رفته در ساختار واژگان، وند اشتقاقی باشد، تکرار از نوع آوایی جناس اشتقاق است و در غیر این صورت، وجود وند تصریفی، تکرار واژگانی را پدید می‌آورد و در مقولهٔ جناس اشتقاق نمی‌گنجد؛ اگر چه ممکن است از سایر دیدگاه‌ها، چون جناس مذیل، مطرف، واج‌آرایی و... بدان پرداخت. همچنین کلماتی که از یک ریشه بوده؛ ولی اشتقاق‌زایی در ساختار آن‌ها وجود ندارد، می‌توانند از دیدگاه جناس شبه اشتقاق در زبان فارسی مورد تدقیق و تحلیل قرار گیرند. پرداخت.

واژگان کلیدی: شعر، تکرار، تکرار آوایی، تکرار واژگانی، جناس اشتقاق

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۸/۰۸/۱۸
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۹/۰۳/۰۲

Email: hoseinmostafavi2011@gmail.com

۱- مقدمه

تکرار از زیرساخت‌های اصلی موسیقی شعر، به‌ویژه بدیع لفظی و از شگردهای زیبایی‌آفرینی در کلام است که موسیقی شعر را به وجود می‌آورد و از ارکان بنیادی در شعریّت شعر است. تکرار عاملی است که در آهنگ و موسیقی شعر دخالت دارد و بر موسیقی کلام می‌افزاید؛ از این رو تکرار موسیقایی، هر گونه تکراری است که در آن آواها، هجاها، واژگان، جملات یا ارکان و هجاهای عروضی تکرار شوند. تکرار به دو صورت کامل و ناقص و در سه سطح آوایی، واژگانی و جمله نمود دارد و صنایعی را پدید میآورد که به برونۀ زبان مربوطند. جناس مقوله‌ای است که هم از طریق واژگانی و هم آوایی قابل بررسی است. جناس‌هایی چون جناس مذیل، مطرف، ناقص، مکتنف و ... از دیدگاه تکرار آوایی و جناس‌هایی چون جناس تام و مرکب از دیدگاه تکرار واژگانی بررسی می‌شوند.

جناس اشتقاق یکی از انواع جناس‌هاست و آن آوردن واژههایی است در سخن که حروف آنها متجانس است و از یک ریشه مشتق شده باشند. در واقع جناس تکرار ریشۀ کلمات است. جناس شبه اشتقاق، جناسی است که کلمات متجانس از یک ریشه مشتق نیستند، اما حروف آن‌ها چندان شبیه و نزدیک به همند که در ظاهر توهم اشتقاق می‌شود.

هدف از انجام این پژوهش پاسخ به این پرسش اساسی است که بین تکرار آوایی جناس‌های اشتقاق و شبه اشتقاق با تکرار واژگانی چه ارتباطی وجود دارد؟ برای پاسخ به این پرسش، ابتدا مباحث موسیقی تکرار به عنوان یکی از عوامل مهم در تعالی موسیقی شعر و همچنین جناس، به‌ویژه جناس‌های اشتقاق و شبه اشتقاق مورد تدقیق قرار خواهند گرفت. سپس ارتباط میان تکرار آوایی در این جناس‌ها و تکراروژگانی تحلیل و واکاوی خواهد شد. فرض نگارنده بر این است که عاملی یا عواملی تعیین کننده و مبنای جناس‌های اشتقاق و شبه اشتقاقاست و ممکن است این عوامل، با مباحث دستوری و زبان‌شناختی مرتبط باشند.

۱-۱- پیشینۀ پژوهش

پژوهش‌های انجام شده در زمینۀ جناس و کارکرد موسیقایی آن بسیار است از جمله:

- جهان دوست سبزعلی پور(۱۳۸۸). در مقالۀ «تکرار بلاغی، اهمیّت و لزوم بازنگری آن»، پس از تعریف تکرار، انگیزۀ تکرار، تمایل انسان‌به‌تکرار و تکرار را در زبان و ادب فارسی مورد بررسی قرار داد و نتیجه گرفت که تکرار در زبان و ادبیات فارسی جایگاه خاصی دارد.

- مسعود روحانی و محمد عنایتی قادیکلایی(۱۳۸۹) در مقاله‌ای با عنوان «کارکرد واج‌آرایی و تکرار در موسیقی شعر احمد شاملو»، گروهی از آرایه‌های ادبی در اشعار شاملو را

که عناصر سازندهٔ آن‌ها بر تکرار واج‌ها استوار است، و نقش این عناصر را در ایجاد موسیقی درونی شعر شاملو واکاوی کردند و پی بردند که شاملو از انواع آرایه‌های تکرار و واج‌آرایی بهره برده است.

- غلامحسین غلام حسین‌زاده و حامد نوروزی.(۱۳۸۹) در مقالهٔ «نقش تکرارآوایی در انسجام واژگانی شعر عروضی فارسی»، تکرار آوایی‌را به عنوان یکی‌از عوامل‌انسجام دهندهٔ متن بررسی‌نمودند و پی بردند که عوامل انسجام متن ادبی به ویژه شعر، به دلیل تفاوتی که با متن غیرادبی دارد، از نوع اخیر گسترده‌تراست.

- محمّدعلوی مقدم.(۱۳۶۳) در مقالهٔ «سرّ بلاغی تکرار در آیات قرآن» پس از بررسی تکرار در قرآن به این نتیجه رسید که تکرار در قرآن یا در کلمات است یا عبارت یا قصص، و این تکرار از مقولات بلاغت است و جنبهٔ هنری دارد.

از آنجا که تاکنون پژوهش مستقلی دربارهٔ ارتباط تکرار آوایی جناس اشتقاق و شبه اشتقاق و مبانی جناس اشتقاق در زبان فارسی و مقایسهٔ آن با تکرار واژگانی انجام نشده؛ لذا این پژوهش، پژوهشی نو و ارزشمند است.

۱-۲- روش پژوهش

این پژوهش به روش توصیفی- تحلیلی انجام شده است، به این طریق که ابتدا داده‌ها با روش مطالعهٔ کتابخانه‌ای و بررسی اسنادِ علمی و با استفاده از ابزار یادداشت و فیش‌برداری گردآوری شده است. پس از طبقه‌بندی اطّلاعات به دست آمده، محتوای مطالب، تجزیه و تحلیل شده است.

۲- بحث و بررسی

۲-۱- موسیقی تکرار در شعر

تمامی هنرها به نحوی بر اساس تقلید بشر از طبیعت به وجود آمده و شعر و موسیقی نیز از این قاعده مستثنی نبوده‌اند. ارسطو در کتاب فن شعر می‌نویسد: «پیدایش هنرشعر، به طور کلی دو سبب داشته و هر دو سبب طبیعی است؛ زیرا تقلید کردن، از کودکی در نهاد مردمان است و دوم آنکه همگان از شبیه‌سازی‌ها لذت می‌برند؛ پس چون شبیه‌سازی در ما طبیعی بوده، همچنین آهنگ و ایقاع، کسانی که از آغاز توانایی این چیزها را زیادتر داشتند، اندک اندک پیشرفت کرده، از بدیهه‌گویی‌های خویش شعر آفریدند.» (ارسطو، ۱۳۹۲: ۸۷).

جهان‌هستی سرشار از هماهنگی‌ها و موسیقی‌های مختلف است. هماهنگی‌هایی که در پیدایش شب و روز، ایجاد فصل‌ها و گردش افلاک و ستارگان، کاملاً مشهود است. در حقیقت اگر این هماهنگی‌ها را از عالم هستی بگیریم، دیگر عالم و هستی وجود پیدا

نمی‌کند. عالم هستی و طبیعت، بزرگ‌ترین آموزگار بشر در تعلیم موسیقی بوده است. انسان‌های اولیه با شنیدن صدای مرغان، وزش باد و حرکت برگ درختان، لغزش آب جویباران و ریزش آبشارها، به‌تدریج و ناخودآگاه با موسیقی طبیعت آشنا شده‌اند. حس تقلیدی که در انسان وجود داشته، آن‌ها را بر آن داشته است تا به تقلید نغمات و اصوات طبیعت بپردازند و بعدها از این آثار طبیعی استفاده کرده و آلات گوناگون موسیقی را به حسب نیاز به وجود بیاورند. (خالقی، ۱۳۸۱: ۲-۱).

«در یونان قدیم موسیقی و شعر و رقص با یکدیگر توأم بوده، چنان‌که گفته‌اند این سه هنر، زادهٔ یک مادر هستند. همان آموزگاری که موسیقی را به بشر آموخته، سرودن شعر را نیز به او تعلیم داده و چون پایهٔ این دو هنر وزن بوده، رفته رفته حرکات موزون هم با آن آمیخته شده و رقص به وجود آمده است... بالاخره ادبیات (نظم و نثر)، موقعی قدم در میان نهاده که احساسات آدمی ترقی کرده و بشر خواسته است کلام خود را مؤثر و دل انگیز و جذاب نماید.» (همان: ۲-۱).

نتیجه آن است که شعر بدون موسیقی و وزن وجود ندارد و موسیقی جزء جدایی‌ناپذیر شعر است؛ به عبارت دیگر، شاعر خواه با علم موسیقی آشنا باشد یا نباشد، به‌صورت قریحی و ذاتی به موسیقی شعر خود توجّه دارد؛ بنابراین می‌توان گفت که شاعر هیچ‌گاه به طور اتفاقی کلمات را کنار هم قرار نمی‌دهد. همان‌طور که یک موسیقی‌دان، اصوات و عوامل صوتی را با حس زیبایی‌شناسانهٔ‌خود، در طول یا عرض هم قرار می‌دهد، شاعر نیز همین کار را با حروف و واژگان مختلف انجام می‌دهد؛ یعنی هنر شاعر همین است که او را از غیر شاعر متمایز می‌کند. این است که خواجه نصیرالدین طوسی، در کتاب معیارالاشعارمی‌نویسد: «شعر به نزدیک منطقیان، کلام مخیل موزون باشدو در عرف جمهور، کلام موزون و مقفی.» (طوسی، ۱۳۹۳: ۲۱).

در علم موسیقی و صداشناسی، صداها را به دو دستهٔ موسیقایی و غیرموسیقایی تقسیم می‌کنند: «صداهایی که دارای ارتعاشات نامنظم باشند، صداهای غیرموسیقایی و آن‌هایی که پریودیک هستند و ارتعاشات منظم دارند، صداهای موسیقایی نامیده می‌شوند.» (پورتراب، ۱۳۸۵: ۱۷). در شعر نیز به نحوی، کلمات در مواقع مختلف موسیقی شعر را تقویت، تضعیف یا تخریب می‌نمایند. برای نمونه، در این مصراع از حافظ: «منم که گوشه میخانه خانقاه من است» (حافظ‌شیرازی، ۱۳۶۴: ۷۵). اگر به جای کلمهٔ گوشه، مترادف آن «زاویه» را قرار دهیم، عدم هماهنگی موسیقی شعر به‌طور کامل احساس می‌شود؛ چرا که موسیقی کلمهٔ «گوشه» با «زاویه» متفاوت است، اگرچه هم معنا هستند. به عبارت دیگر، کلمهٔ «زاویه» در این‌جا، نقش همان صوت غیر موسیقایی را ایفا کرده است. از طرف دیگر در علم موسیقی

هر قطعه، دارای وزن خاص خود است که این ریتم و وزن را به وسیلهٔ علامتی به نام کسر میزان نشان می‌دهند. در شعر نیز، وزن را توسّط ارکان و بحور عروضی بیان می‌نمایند و این همان بخش از موسیقی شعر است که با عنوان موسیقی بیرونی بررسی می‌شود و محک آن علم عروض است.

به‌طور کلی تکرار، زمانی در شعر ارزشمند است که بر جنبهٔ زیبایی شناسی و هنری آن تأثیر مثبت داشته باشد. محمدرضا شفیعی کدکنی در کتاب موسیقی شعر می‌نویسد: «منظور من از تکرارهای هنری، تکرارهایی است که در ساختمان شعر نقش خلاق دارند و با اینکه لازمهٔ تکرار، ابتذال است و ابتذال نفی هنر، تأثیر گونه‌هایی از تکرار در ترکیب یک اثر هنری، گاه تا بدان پایه است که در مرکز خلاقیت هنری گوینده قرار می‌گیرد.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۹: ۴۰۸).

موسیقی جدا از تکرار و تناوب قابل تصور نیست؛ بنابراین وقتی صحبت از موسیقی شعر به میان می‌آید، یکی از عناصر مهم و یا شاید مهم‌ترین عامل در شکل‌گیری این موسیقی تکرار است. تکرار صامت‌ها و مصوت‌ها، ارکان عروضی و وزن واژگان و جملات، تکرار هجاها، کلمات، جملات و عوامل دیگری از این دست که در کل، موسیقی شعر را پدید می‌آورند.

اوزان عروضی چیزی به‌جز تکرار انواع هجاها، ارکان، پایه‌ها و ادوار مختلف عروضی نیستند. آرایه‌های بدیع لفظی چون جناس، سجع و ... همگی بر پایهٔ تکرار آوایی و واژگانی استوار هستند. تکرار مجموعه‌ای از واج‌ها یا حتی یک واج (حرف روی) موسیقی زیبای قافیه را در شعر رقم می‌زند. پس اگر عنصر تکرار و تناوب را از شعر حذف نماییم، می‌توان گفت دیگر شعر و شاعری وجود نخواهد داشت؛ زیرا شعر و شاعری، تکرار و پیوستگی بی‌چون و چرای حروف الفبا است. می‌گوییم بی‌چون و چرا؛ یعنی خارج از مقولهٔ منطق؛ زیرا هیچ‌گاه نمی‌توانیم از شاعری دلیل تکرار و به‌هم پیوستگی حروف را در شعر جویا شویم و جز عامل احساس، عوامل منطقی دیگری را دخیل بدانیم، مگر اینکه شاعر به عمد و از روی قصد، بعضی از عوامل را به اجبار در شعر دخالت دهد که آن هم طور معمول به موسیقی زیبا و انتزاعی شعر صدمه وارد می‌نماید و در کتب سنتی تحت عناوین مختلفی چون واصل‌الشفتین، جامع الحروف، رقطا، خیفا و امثال آن‌ها، بدان اشاره شده است. سیروس شمیسا در این مورد می‌نویسد: «و از این قبیل است، چندین صنعت دیگر که هیچ کدام ارزش بدیعی و زیباشناختی و موسیقایی ندارند و فقط بر اقتدار سخنور در انجام کاری دشوار، دلالت می‌کنند. مثال این‌گونه صنایع معمولاً تصنعی است و فقط در کتب بدیعی دیده می‌شود. البته گاهی می‌توان برحسب تصادف برای آن‌ها مثال‌های زیبایی یافت؛ اما می‌توان اطمینان داشت که گوینده به صنعت آن توجهی نداشته است.» (شمیسا، ۱۳۹۳:

.(۸۹

شفیعی کدکنی در کتاب ارزشمند موسیقی شعر، تمامی صنایع دویست و بیست‌گانهٔ بدیعی را که می‌توانند در قلمرو موسیقی شعر قرار گیرند، به دو گروه صوتی و معنایی بخش کرده است. (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۹: ۳۱۳-۳۰۰). بیشتر آرایه‌های صوتی اعم از جناس، ترصیع، تکریرو ... بر پایهٔ تکرار بنا شده‌اند و جلوه‌های مختلف موسیقی تکرار هستند.

یکی دیگر از تکرارهای واضح و زیبا در شعر فارسی ردیف است. در شعر صوفیانه، از تکرار ردیف‌ها جهت تبیین، تقریر و تثبیت مطلب در ذهن خواننده، استفاده‌های به جایی شده است. نمونهٔ بارز این نوع تکرار، در غزل نورعلی‌شاه اصفهانی با مطلع:

آب حیـــوان طلبی از در میخانـــه طلب

جـــوهـــر جان طلبـــی از لب پیمانـه طلب

(نورعلی‌شاه اصفهانی، ۱۳۷۰: ۴۴)

دیده می‌شود که شاعر به عنوان یک مرشد صوفی، شنونده را به طلب حقیقت از میخانه، لب پیمانه، مجلس رندانه و ... تحریض و تشویق می‌نماید. اصولاً ردیف در زیبایی و جنبهٔ جمال‌شناسی و استتیک شعر، نقش عمده‌ای را بازی می‌کند. شفیعی کدکنی می‌نویسد: «ردیف در حقیقت برای تکمیل قافیه به‌کار می‌رود و به طور قطع می‌توان ادعا کرد که حدود هشتاد درصد غزلیات خوب زبان فارسی، همه دارای ردیف هستند و اصولاً غزل بی‌ردیف، به دشواری موفق می‌شود و اگر غزلی بدون ردیف، زیبایی و لطفی داشته باشد، کاملاً جنبهٔ استثنایی دارد.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۹: ۱۳۸). مطلب یاد شده در مورد ردیف شعری، اهمیّت و جایگاه تکرار را در موسیقی شعر، حتی بدون در نظر گرفتن جنبه‌های دیگر کاملاً آشکار می‌سازد.

۲-۲- تکرار آوایی

«واج یا آوا به نشانه‌های هر زبان گفته می‌شود و کوچک‌ترین واحد صوتی است که باعث تغییر معنی در کلمه می‌شود. واج‌ها، بر اثر ارتعاش و فشار هوایی که از اندام‌های صوتی و مجرای گفتار می‌گذرد، به وجود می‌آیند.» (انوری و عالی، ۱۳۹۰: ۳-۲). به بیان دیگر آوا در اثر برخورد نفس به اندام‌های صوتی ایجاد می‌شود و وقتی همین آوا در قالب واژه یا جمله در یک زبان (برای نمونه زبان فارسی) قرار می‌گیرد، جزء واج‌های آن زبان درمی‌آید و صورت مکتوب واج را حرف می‌نامند. تکرار این واج‌ها یا آواها موسیقی تکرار آوایی را به‌وجود می‌آورد که در حقیقت زیر ساخت و پایهٔ سایر تکرارها چون تکرار هجا، تکرار واژگانی، تکرار جمله و تکرار آوایی قافیه است.

صفوی در کتاب از زبان‌شناسی تا ادبیات می‌نویسد: «تکرار آوایی می‌تواند یک واج،

چند واج درون یک هجا، کل هجا و توالی چند هجا را شامل شود. تکرارهای کلامی، در هر سطح تحلیل که قابل بررسی نماید، گونه‌ای از تکرار آوایی را متضمن است. این نکته بدان معنی نیست که انواع تکرار کلامی، تنها در سطح تحلیل آوایی قابل تبیین است؛ زیرا زمانی که توصیف تکرار کلامی ویژه‌ای، در چهارچوب ساخت آوایی هجا نگنجد، باید سطحی از تحلیل را در نظر گرفت که بتواند محدودهٔ عملکرد تکرار را در برگیرد. به همین دلیل، برخی از تکرارهای کلامی، الزاماً در سطوح تحلیل واژگانی و نحوی، مورد بررسی قرار خواهند گرفت.» (صفوی، ۱۳۹۴: ۱۸۴-۱۸۳).

شفیعی کدکنی، اضافه بر موسیقی بیرونی، درونی و کناری، نوعی از موسیقی شعر را با عنوان موسیقی معنوی مطرح می‌کند. او نام موسیقی را در حوزهٔ امور معنایی و ذهنی بر مبنای نظریهٔ فلاسفهٔ اخوان‌الصفا و مفهوم آن برگزیده‌است؛ چرا که فلاسفهٔ اخوان‌الصفا، موسیقی را «علم نسبت‌ها» و شناخت «کیفیت تألیف» دانسته‌اند. محمد وی معتقد است، همان‌گونه که تضادها، شباهت‌ها و تقارن‌ها در حوزهٔ آوایی زبان، موسیقی اصوات را پدید می‌آورد، همین تقارن‌ها، تشابه‌ها و تضادها، در حوزه‌ی امور معنایی و ذهنی، موسیقی معنایی را سامان می‌بخشد. وی معتقد است این بخش از موسیقی شعر جلوه‌هایی دارد که در قلمرو اصطلاحات موجود ادبی نمی‌گنجد. (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۹: ۳۹۲). موسیقی معنوی به تحقیق ما ارتباطی ندارد؛ زیرا موسیقی مورد بررسی در این تحقیق موسیقی اصوات و آواهاست که توسط گوش شنیده می‌شود و نه هماهنگی و تقارن در امور معنایی. برای نمونه در مبحث موسیقی تکرار آوایی جناس، ارتباط موسیقایی دو واژهٔ «کار» و «بار» یا دو واژهٔ «کار» و «پیکار» خواه و ناخواه (حتی در افرادی که با علم بدیع آشنایی ندارند)، به وسیلهٔ گوش و قدرت شنوایی احساس می‌شود؛ ولی در امور معنایی هیچ‌گونه صدایی وجود ندارد، بلکه این ذهن است که ابزار تشخیص قرار می‌گیرد و نه گوش. برای نمونه دو واژهٔ «ظلمت» و «روشنایی» وقتی به وسیلهٔ گوش شنیده می‌شوند، هیچ‌گونه رابطهٔموسیقایی بین آن‌ها احساس نمی‌شود؛ اما ذهن تضاد بین این دو واژه را از جنبهٔ معنایی ادراک می‌کند. نتیجه این‌که در موسیقی بیرونی، درونی و کناری، واژهٔ موسیقی در معنای ترکیب اصوات موسیقایی آواها(در موسیقی بیرونی وزن و ریتم توسط گوش حس می‌شود و نه آواها) و در موسیقی معنوی، در معنای تناسب و هماهنگی به‌کار رفته‌است و این امر دقت جالبی است که شفیعی کدکنی، در زمینهٔ موسیقی شعر به کار برده‌است.

۲-۳- تکرار آوایی جناس

جناس را می‌توان نوعی همگونی آوایی واژه‌ها تعریف کرد. این که معیار تشخیص جناس بین دو واژه چیست، از قدیم موضوع بحث علمای بلاغت بوده و هست. به نظر می‌رسد

معیار تشخیص منطقی و به اصطلاح خط‌کشی‌شده‌ای در این زمینه وجود ندارد. بنا بر نظر تجلیل در کتاب جناس در پهنهٔ ادب فارسی، رگه‌های جوشش جناس را باید در بررسی‌های روان‌شناسی جست؛ زیرا جناس از نظریهٔ تداعی الفاظ و تداعی معانی بیرون نیست. به بیان دیگر جناس از یک‌سو ایجاد موسیقی در کلام و از سوی دیگر سبب تداعی معانی مختلف از یک لفظ واحد می‌شود. (تجلیل،۱۳۸۵: ۸-۷).

تعاریفی که از جناس شده در حقیقت تعریفی جامع و مانع از لحاظ علم منطق نیست. برای نمونه شمس قیس رازی در «المعجم» می‌نویسد: «تجنیس الفاظ، به یکدیگر مانند، استعمال کردن است؛ و همه پسندیده و مستحسن باشد در نظم و نث و رونق سخن بیفزاید و آن را دلیل فصاحت و گواه اقتدار مردم شمارند بر تنسیق سخن؛ ولیکن به شرط آن‌که بسیار نگردد و برهم افتاده نباشد و در بیتی دو لفظ یا چهار لفظ بیش نیاید، به تقسیمی مستوی.» (قیس رازی، ۱۳۸۸: ۳۵۲). در این تعریف به یکدیگر مانند کردن، همان ترجمهٔ فارسی واژهٔ تجنیس است.

تجلیل تعاریفی از قول قدما ذکر کرده و سپس در نقد آن‌ها می‌نویسد: «در میان تعاریف یاد شده تعریف «رمانی» از دیگران سالم‌تر است، الا آن‌که جامع نیست(رمانی بیان معانی را با الفاظی که ریشهٔ واحدی آن‌ها را جمع می‌کند جناس می‌داند). در تعریف قدامه نیز، تعریف چیزی به نفسِ همان چیز واقع شده‌است که چنین تعریفی جایز نیست -قدامه جناس را اشتراک معانَی در الفاظ متجانس از جهت اشتقاق می‌داند- زیرا در عبارت «الفاظ متجانس» دور لازم می‌آید و می‌دانیم که آن نیز باطل است و ما لفظ متجانس را پس از شناخت جناس می‌توانیم بشناسیم.» (تجلیل، ۱۳۸۵: ۱۸). در ادامه تجلیل این احتمال را می‌دهد که قدامه، الفاظ متجانس را در معنی متداول آن یعنی مشابه به‌کار برده است و معتقد است که تعبیر «از جهت اشتقاق» نیز خالی از اشکال نیست؛ به جهت آن‌که فقط جناس اشتقاق را در بر می‌گیرد. او تعریف «ابن معتز» را دوری و تعریف «ابن اثیر» را نیز مانند تعریف رمانی جامع نمی‌داند. در پایان نقد، تجلیل نتیجه می‌گیرد که شرط جناس، اختلاف در معنی است با حفظ همانندی یا همانندگونه‌ای در لفظ. (تجلیل، ۱۳۸۵: ۱۸). نتیجه‌ای که تجلیل از بحث انتقادی خود می‌گیرد، در حقیقت شبیه تعریف جناس تام است، علاوه بر آن‌که او از واژهٔ «همانندگونه» نیز بهره برده‌است که باز هم باید معیاری جهت تشخیص همانندگونگی در دو واژه وجود داشته‌باشد.

همان‌گونه که ذکر شد، در زمینهٔ انواع جناس، معیار دقیق و مدونی جهت بررسی نظام‌مند آن‌ها وجود ندارد. البته این امر تا حدودی طبیعی است؛ چرا که در مباحث زیبایی‌شناسی، نسبی بودن پدیدهٔ زیبایی خود باعث اعمال سلیقه و اختلاف نظر می‌شود.

شاید یکی از دلایل آن، توجه بیش از حد علمای سنتی بدیع به زبان عربی و از دیگر سو، توجه بیشتر به جنبهٔ مکتوب واژگان نسبت به جنبهٔ شنیداری آن‌ها باشد. در بسیاری از مسایل بدیعی به ویژه بدیع لفظی، اختلاف نظریات و اعمال سلیقه وجود دارد.

۲-۴- جناس اشتقاق

مبحث جناس اشتقاق، مبحثی است که در کتب بدیع سنتی، بیشتر از جنبهٔ ریشه‌یابی کلمات عربی بدان پرداخته شده‌است. در حالی که مبحث اشتقاق در زبان فارسی، کاملاً با زبان عربی متفاوت است. در زبان عربی یک ریشهٔ سه حرفی وجود دارد که پس از صرف شدن در باب‌های مختلف ثلاثی و رباعی، معانی گوناگونی را ایجاد می‌نماید و به دلیل وجود همین ریشهٔ سه حرفی، همگی با هم متجانس هستند؛ اما در زبان فارسی ریشهٔ فعلی و غیر فعلی(اسم، صفت و ...) وجود دارد و روش اشتقاق‌زایی در آن‌ها مشابهتی با زبان عربی ندارد. در کتاب معالم‌البلاغه، تنها دو نمونه بیت فارسی برای جناس اشتقاق آورده شده، در یکی واژگان عربی «قران» و «قرین» و در دیگری واژگان فارسی «بشکیب» و «شکیبم» به عنوان نمونه ذکر شده‌است. (رجایی، ۱۳۵۹: ۴۰۶). در ادامه، بیان خواهیم کرد که دو واژهٔ «بشکیب» و «شکیبم» از نظر ما جناس اشتقاق ندارند؛ بلکه تکرار واژه محسوب می‌شوند. همایی، نمونه‌هایی را جهت جناس اشتقاق ذکر نموده که در میان آن‌ها نمونه‌های فارسیِ خواهان/ خواهش/ خواهنده، خندی/ خندند/ و می‌گرید/ گریان به‌چشم می‌خورند. (همایی، ۱۳۶۳: ۶۲-۶۱). از دیدگاه ما، از میان این نمونه‌ها، تنها نمونهٔ خندی/ خندند، نمی‌تواند به عنوان جناس اشتقاق مطرح شود (دلیل این موضوع در ادامه خواهد آمد) و این امر دلیل بر دقت همایی و توجه او به نحوهٔ اشتقاق‌زایی در زبان فارسی است. در کتاب عروسان سخن نمونه‌های فارسی بیننده/ نبینی، گویند/ می‌گویم، شکر/ شکرگزار، گفتن/ بگوی، می‌گویم/ گفته (صفت مفعولی)، رماندی/ رمیدیم، رمیدنی/ رمیده، فهمیدنی/ فهمیده‌اند و نمی‌پوشیم/ پوشیده‌اند آورده شده‌اند. (اسفندیارپور، ۱۳۸۸: ۵۱-۴۹). در بین نمونه‌های مطرح شده توسط هوشنگ اسفندیارپور نیز، نمونه‌های گویند/ می‌گویم، گفتن/ بگوی، رماندی/ رمیدیم و نمی‌پوشیم/ پوشیده‌اند، از نظر ما جناس اشتقاق ندارند و تکرار واژه محسوب می‌شوند. در کتاب فن بدیع، نمونهٔ فارسیِ بگذار/ بگذریم، بازپوشان/ بازپوشاند، بچرخ/ بچرخم و خورد/ خوراک آورده شده که در میان آن‌ها تنها نمونهٔ آخر از نظر ما جناس اشتقاق به شمار می‌آید. (راستگو، ۱۳۸۲: ۸۰-۷۸).

شمیسا در کتاب نگاهی تازه به بدیع، به نقد جناس اشتقاق پرداخته‌است. او دو نوع جناس اشتقاق مطرح نموده: یکی جناس اشتقاق یا اختلاف مصوت بلند که کاملاً از بحث جناس اشتقاق قدما جداست و دیگری جناس اشتقاق از دیدگاه قدما و نقد آن از دیدگاه

موسیقی آوایی. پیشنهاد شمیسا این است که جناس اشتقاق(اختلاف مصوت بلند) را همان جناس اختلاف مصوت بلند بنامیم. (شمیسا، ۱۳۹۳: ۶۰-۵۷). شاید دلیلش این است که این جناس با جناس اشتقاق و شبه اشتقاق قدما در نظر خواننده یکی انگاشته نشده، خلط مبحث پیش نیاید.

با بررسی نمونه‌های جناس اختلاف مصوت بلند، متوجه می‌شویم که بیشتر آن‌ها از جنبهٔ جناس اشتقاق و شبه اشتقاق قدما قابل بررسی است و شاید به همین دلیل شمیسا، نام جناس اشتقاق را برای آن برگزیده‌است. اینک به بررسی و مقایسهٔ چند نمونه از این دست می‌پردازیم:

دارا/ دارو (جناس شبه اشتقاق)، زمان/ زمین (جناس شبه اشتقاق)، قران/ قرین(جناس اشتقاق)، خطیب/ خطاب(جناس اشتقاق)، سینه/ سینا(جناس شبه اشتقاق)

تعدادی از جناس‌های اختلاف مصوت بلند نیز از جنبه‌ی جناس مکتنف قابل بررسی هستند:

سمین/ سیمین، کشیش/ کشش و کلمات مخففی چون گاه/ گه، بوستان/ بستان، شاه/ شه

البته شمیسا نمونه‌ای چون غار/ غول نیز مطرح می‌کند که از دیدگاه ما واجه‌آرایی هم‌آغازی دارد و تجانس در آن مورد تردید است. (شمیسا، ۱۳۹۳: ۵۹-۵۷).

شمیسا در بخش بعد، جناس اشتقاق قدما را مطرح می‌کند و آن را بحث ریشه‌یابی کلمات و بیشتر بحث معنایی می‌داند. او جناس اشتقاق قدما را، از دو جنبهٔ جناس پسوند و جناس ریشه مورد بررسی قرار می‌دهد. در بخش جناس پسوند، نمونه‌هایی چون غم/ غمخوار، ناز/ نازنین، نار/ ناردان، گل/ گلستان را می‌آورد و در بخش جناس ریشه، جدای از کلمات عربی هم‌ریشه، مانند رسول/ رسایل، واژگان فارسی چون خواهش/ خواهنده/ خواهان و پارسی/ پارسایی را مطرح می‌کند. او در پایان بحث جناس اشتقاق می‌نویسد: «جناس ریشه همان بحث کلمات هم‌خانواده در دستور است. مثلاً هر جمع مکسری با مفرد خود جناس ریشه دارد. ارتباط موسیقایی کلمات در جناس ریشه چندان قوی نیست، مخصوصاً اگر دو واژه با واج‌های همسان آغاز نشوند: تحویل/ احوال و یا مصوت مشترکی نداشته‌باشند: اسفی/ یوسف. از این رو باید اذعان کرد که آن‌چه در میان این کلمات ارتباط ایجاد می‌کند، بیشتر عامل معنایی است نه موسیقایی. به عبارت دیگر ارتباط معنایی قوی‌تر از ارتباط آوایی است؛ از این رو ما در ویرایش نخست این کتاب(نگاهی تازه به بدیع) این جناس را در بدیع معنوی مطرح کرده‌بودیم؛ اما از آن‌جا که بنا بر سنت بدیع‌نویسان، همهٔ انواع جناس در بدیع لفظی مطرح می‌شود، در ویرایش حاضر بحث را به بدیع لفظی منتقل

کردیم تا باعث اغتشاش نشود. (همان: ۶۰).

تا این‌جا به اندازهٔ امکان، در مورد نظرات مختلف بدیع‌نویسان در مورد جناس اشتقاق نوشتیم. اکنون به بررسی و تحلیل نحوهٔ اشتقاق‌زایی در زبان فارسی و نظر خودمان در مورد معیار تشخیص جناس اشتقاق می‌پردازیم. همان‌گونه که در ابتدا ذکر شد، زبان عربی و فارسی از نظر ساختاری متفاوت هستند. زبان عربی از خانوادهٔ زبان‌های سامی و زبان فارسی از خانوادهٔزبان‌های هند و اروپایی است. در زبان‌های سامی مانند عربی، واژگان جدید از ریشهٔ واحدی مشتق می‌شوند. به بیان دیگر در عربی که از خانواده زبان سامی است، هر لغتی را که از ریشهٔ سه حرفی فعل اخذ شده باشد، مشتق می‌نامند؛ ولی در زبان‌های هند و اروپایی مانند زبان فارسی، واژگان جدید از ترکیب تکواژها و واژگان با هم پدید می‌آیند. در زبان فارسی، صرف فعل به کمک «وندهای تصریفی» صورت می‌پذیرد. برای نمونه مصدر «خواستن» به کمک وندهای صرفی «م»، «ی»، «د»، «یم»، «ید»، «ند» صرف می‌شود. بنابراین ابتدا به تعریف دو اصطلاح «واژک»، «وند» و انواع آن‌ها می‌پردازیم:

الف) واژک و انواع آن: «واژک کوچک‌ترین واحد معنی‌دار یا نقش‌دار زبان است که در سلسله مراتب واحدهای دستوری زبان، در ساختمان واژه به‌کار می‌رود. واژک‌ها به دو دستهٔ «واژک آزاد» و «واژک مقید» تقسیم می‌شوند. «واژک آزاد» می‌تواند به تنهایی و به طور مستقل به‌کار رود که در این صورت یک واژهٔ «بسیط» محسوب می‌شود، مانند «مهر» و «کار». «واژک مقید» به طور مستقل به‌کار نمی‌رود و به واژک‌های دیگر می‌چسبد، مانند «مند» در کارمند و «بان» در «مهربان». (کلباسی، ۱۳۸۷: ۲۲-۲۱).

ب) «وند» از انواع واژک مقید است که به تنهایی و به طور مستقل به‌کار نمی‌رود. جزء بدون وند کلمه، «پایه» نامیده می‌شود؛ بنابراین در «کارمند» و «مهربان» واژک‌های «کار» و «مهر» پایه و «مند» و «بان» وند هستند. پایهٔ کلمه، معمولاً واژک آزاد است؛ ولی بعضی از پایه‌ها به طور مستقل به‌کار نمی‌روند و از همین رو آن‌ها را «پایهٔ مقید» نامند، مانند: «زا» در زایا و «آ» در آینده. پایه را گاه «ستاک» و «ریشه» نامیده‌اند. از طرفی پایه گاه به بخشی از کلمه اطلاق می‌گردد که عناصر دیگری از جمله وند یا واژک آزاد برای ساختن واژهٔ جدید به آن اضافه شده‌باشند که در این صورت پایه دارای بیش از یک واژک است، مانند «کارگر» در «کلمهٔ «کارگری» و «رفت و آمد» در کلمهٔ «کم رفت و آمد.» (همان: ۲۳-۲۲).

اکنون به بررسی و تحلیل انواع مختلف «وند» در زبان فارسی می‌پردازیم. وندها در زبان فارسی به دو گروه «وندهای تصریفی» و «وندهای اشتقاقی» بخش می‌شوند:

«وندهای تصریفی وندهایی هستند که واژه‌ها را برای قرار گرفتن در ساختار نحوی آماده می‌کنند و به آن‌ها، قابلیت صرف شدن می‌دهند؛ بنابراین این وندها نه واژهٔ جدیدی

می‌سازند و نه مقولهٔ دستوری واژه را تغییر می‌دهند.» (اسماعیلی‌شکوه،۱۳۸۴: ۷۴). پیش از این اشاره‌ای به وندهای تصریفی«م»، «ی»، «د»، «یم»، «ید»، «ند»، جهت صرف فعل داشتیم. همان‌گونه که در تعریف آورده شد، وندهای تصریفی، نه واژهٔ جدیدی می‌سازند و نه مقولهٔ دستوری آن را تغییر می‌دهند؛ یعنی واژگان «رفتم»، «رفتی»، «رفت»، «رفتیم»، «رفتید» و «رفتند» که از اضافه‌شدن وندهای تصریفی مذکور به مصدر «رفتن» حاصل شده‌اند، همگی از مقولهٔ دستوری، فعل هستند و در حقیقت نوعی تکرار واژه در آن‌ها صورت پذیرفته‌است. به همین دلیل، ما نمی‌توانیم دو واژهٔ «رفتم» و «رفتید» را جناس اشتقاق بنامیم، اگر چه از جنبهٔ واج‌آرایی دارای ارزش موسیقایی بوده، سه واج مشترک در آن‌ها وجود دارد. همچنین واژگان می‌بینم/ ببین، ساخت/ ساخته‌ام، دارم/ داشته‌ای و کلماتی از این دست، همگی تکرار واژگانی محسوب شده و از جنبهٔجناس اشتقاق قابل بررسی نیستند. اکنون انواع وندهای تصریفی زبان فارسی را مطرح می‌کنیم:

«الف) نشانه‌های جمع، مانند: درخت‌ها، مردان، سالیان، رفتگان.

ب) نشانهٔ صفت تفضیلی و عالی، مانند بزرگ‌تر، بزرگ‌ترین.

ج) نشانه‌های عدد ترتیبی، مانند: یکم، یکمین.

د) نشانهٔ فعل حال التزامی و امر، مانند: بروم، برو.

ه) نشانهٔ فعل حال و گذشتهٔ استمراری، مانند: می‌روم، می‌رفتم.

و) نشانه‌های زمان گذشته در فعل، مانند: «د»، «ت»، «اد»، «ید» در افعال «خورد»، «رفت»، «افتاد»، «خندید».

ز) شناسه‌های فعلی در زمان گذشته و حال، مانند رفتم، می‌رود، رفتیم.

ح)نشانه‌ی افعال سببی، مانند خورانید، خنداند.

ط)نشانه‌ی فعل دعایی، مانند بادا، کناد.

ی)نشانهٔ نفی فعل، مانند: نرو، منشین.

ک) وندهای عربی که در فارسی کاربرد دارند، مانند: نشانهٔ جمع مؤنث سالم، نشانه‌های جمع مذکر سالم، نشانهٔ تثنیه و نشانهٔ تأنیث.» (کلباسی، ۱۳۸۷: ۳۴-۳۳).

دو مورد از وندهای تصریفی در بالا ذکر نشده؛ یکی «ی» نکره و دیگری ضمایر «م»، «ت»، «ش»، «مان»، «تان»، «شان» که به صورت ضمیر ملکی یا مفعولی به کار رفته‌اند. شمار وندهای تصریفی در زبان فارسی معین و ثابت است و همین امر باعث شده که بسامد این وندها زیاد باشد.» (اسماعیلی‌شکوه، ۱۳۸۴: ۷۶ - ۷۴).

اکنون به بررسی «وندهای اشتقاقی» در زبان فارسی می‌پردازیم: «آن گروه از وندها که به واژگان یا تکواژهای آزاد می‌پیوندند و بر بار معنایی آن می‌افزایند یا مقولهٔ دستوری آن‌ها

را تغییر می‌دهند، وندهای اشتقاقی گویند.» (همان: ۷۷)؛ بنابراین «وندهای اشتقاقی»، معیار اشتقاق در زبان فارسی هستند و هرگاه این وندها به واژه‌ای افزوده‌شوند، به دلیل تغییر مقولهٔ دستوری و تغییر بار معنایی دیگر نمی‌توان واژهٔ جدید را تکرار واژهٔ قبل دانست. برای نمونه پسوندهای صفت‌سازی چون «آگین»، «مند»، «ناک» در کلمات «عطرآگین»، «دردمند» و «سوزناک». نمونهٔ بارز وند تصریفی و اشتقاقی به ترتیب «ی» نکره‌ساز و «ی» حاصل مصدری است که یکمی تصریفی و دومی اشتقاقی است. تعداد وندهای اشتقاقی فعال در زبان فارسی امروزی، بسیار بیشتر از وندهای تصریفی‌است که به برخی از آن‌ها اشاره می‌شود:

«الف) پسوندهایی که به آخر اسم اضافه شده، اسم دیگری می‌سازند، مانند: بخاری، جمعیت، صبحانه، نمکدان.

ب) پسوندهایی که به آخر بن فعل اضافه شده، صفت می‌سازند، مانند: شنیده، روان، دونده.

ج) پسوندهایی که به آخر بن فعل اضافه شده، اسم می‌سازند، مانند: ناله، دیده(ابزار دیدن)، خنده، آموزش.

د) پسوندهایی که به آخر صفت اضافه شده، صفت دیگری می‌سازند، مانند: چهارگانه، دروغین، مجرمانه.

ه) پیشوندهایی که به اسم اضافه‌شده، صفت می‌سازند، مانند: باادب، بیکار، ناکام، همکار.

و) پیشوندهایی که به بن فعل اضافه شده، صفت می‌سازند، مانند: ناگوار، نشکن، نسوز.

ز) پیشوندهایی که به ابتدای فعل اضافه شده، معنای آن را تغییر می‌دهند، مانند: فرورفت، فراگرفت، بازداشت، برداشت.

ح) میانوندها اغلب اشتقاقی هستند، از جمله میانوند «و» که در میان دو بن فعلی قرار گرفته، اسم می‌سازد، مانند گفت و گو، رفت و رو، خرید و فروش، رفت و آمد.» (اسماعیلی‌شکوه، ۱۳۸۴: ۷۹-۷۸).

ذکر این نکته لازم است که بعضی کلمات در ترکیب با کلمات دیگر معنی اصلی خود را از دست داده و به صورت «شبه‌وند» به‌کار می‌روند، مانند: عشق/ عشق‌آباد، مهره/ خرمهره، توت/ شاه‌توت، سیاست/ سیاست‌مدار. به بیان دیگر این کلمات با ایفای نقش «شبه‌وند» به کلمات دیگر اضافه‌شده، مشتقات جدیدی می‌سازند. (کلباسی، ۱۳۸۷: ۱۴۶-۱۴۵).

اکنون که از توضیح مبانی اشتقاق‌زایی در زبان فارسی آسوده شدیم، به بررسی مبانی تشخیص جناس اشتقاق در فارسی، بر اساس مطالب ذکر شده می‌پردازیم. واضح و مبرهن است که در بحث جناس اشتقاق دو مقولهٔ جناس و اشتقاق، باید تحقق پیدا کند. در مورد

تعاریف و مبانی جناس، در ابتدای فصل جناس بحث کردیم. در مورد مبانی اشتقاق‌زایی نیز توضیحاتی داده‌شد. اکنون به بررسی نمونه‌های جناس اشتقاق از این دیدگاه می‌پردازیم:

در فارسی کلمات دارای ریشهٔ فعلی و غیر فعلی هستند. اگر واژهٔ «زیبا» را به عنوان یک ریشهٔ غیر فعلی در نظر بگیریم، مشتقاتی چون «زیبایی»(زیبا + «ی» حاصل مصدری) و «زیبنده» از آن پدید می‌آیند که هر دو با واژهٔ «زیبا» جناس اشتقاق می‌سازند؛ زیرا هر دو شرط جناس و اشتقاق، در آن‌ها محقق شده‌است. اکنون دو واژهٔ زیبایی(زیبا+ «ی» نکره‌ساز) و زیبایان(در این‌جا صفت حکم اسم به‌خود گرفته و جانشین اسم شده‌است) را در نظر بگیرید. اگر چه هر دو واژه با واژهٔ زیبا جناس دارند؛ ولی نمی‌توان قایل به جناس اشتقاق در مورد آن‌ها شد؛ زیرا «ی» نکره‌ساز و علامت جمع «ان» هر دو از وندهای تصریفی هستند و هیچ‌گونه اشتقاقی در این موارد صورت نگرفته‌است. اگر چه هر دو از جنبهٔ جناس ملحق به زاید(ملحق به مذیل) قابل بررسی هستند. در حقیقت در این دو مورد، تکرار واژگانی صورت گرفته‌است. به نظر نگارنده اضافه‌شدن وندهای تصریفی به واژگان، مانند ترکیب فیزیکی دو جسم است. برای نمونه وقتی شکر را با آب ترکیب می‌کنیم، ماهیت هیچ‌کدام تغییر نمی‌کند و می‌توان آن دو را مجدداً از یکدیگر جدا نمود. وقتی واژهٔ «درخت» را جمع می‌بندیم و واژهٔ جدید «درختان» حاصل می‌شود، ماهیت واژهٔ «درختان» همان ماهیت «درخت» است و به بیان دیگر، واژه با اندک تصرفی تکرار شده‌است، اما اضافه‌شدن وند اشتقاقی به کلمات، به ترکیب شیمیایی مانندهاست که ماهیت مادهٔ به دست‌آمده با دو مادهٔ قبل متفاوت است. برای نمونه، وقتی مادهٔ سمی «سدیم» را با «کلر» ترکیب می‌کنیم، حاصل، مادهٔ خوراکی نمک طعام است که ماهیت هیچ کدام از مواد قبلی را ندارد. برای نمونه، پسوند صفت‌ساز «گر» و ترکیب آن با واژهٔ «درود»، واژهٔ جدید «درودگر» را می‌سازد که نه ماهیت «درود» را داراست و نه ماهیت «گر» را؛ بلکه ماهیت جدیدی است که در آن مردی درودگری می‌کند. در این قسمت، قدری به سوی مباحث معنایی گرایش پیدا کردیم؛ چرا که آرایه‌هایی چون تنسیق‌الصفات، سیاقةالاعداد، جناس تام، مرکب و جناس اشتقاق آمیزه‌ای از لفظ و معنا هستند.

وحیدیان کامیار در کتاب بدیع از دیدگاه زیبایی‌شناسی، مطلبی ذکر می‌کند که می‌توان آن را به عنوان تأییدی ضمنی بر نظریهٔ مطرح شده ما در این بخش انگارید. وحیدیان کامیار واژگان خندند/ خندی و می‌گریند/ گریی را در بیتی از خاقانی به عنوان جناس اشتقاق مثال زده، سپس می‌نویسد: «گفتنی‌است که واژه‌هایی که ریشهٔ مشترک دارند، الزاماً زیبا نیستند. مثلاً رابطهٔ واژه‌های «خندند»، «خندی»، یا «می‌گرید» و «گریان»، زیبا نیستند. هنگامی ترفند اشتقاق زیبا و دریافت آن همراه با لذت است که عادی نباشد و زود به ذهن

نرسد، یعنی بدیع باشد و مستلزم تأملی برای دریافت رابطهٔ آن‌ها، مانند «رها» و «رستگار» یا زنده و زیست. به عبارت دیگر، معمولاً واژه‌های مشتق، باید تغییر معنایی داشته باشند یا غرابت کاربرد، مانند: «روش» و «روا» یا «فریب» و «فریبا.» (وحیدیان کامیار، ۱۳۹۳: ۳۰). هر چهار نمونهٔ آورده شده به وسیلهٔ وحیدیان کامیار، منطبق با نظریه ما در این تحقیق هستند، به‌جز کلمات «رها» و «رستگار» که در متجانس بودن آن‌ها تردید و ابهام وجود دارد. همچنین جملهٔ «معمولاً واژه‌های مشتق باید تغییر معنایی داشته باشند» همان چیزی است که ما در توضیح وندهای اشتقاقی ذکر کردیم. ما در بخش تکرار واژگانی نیز همین بحث را در رابطه با تکرار واژگان مطرح خواهیم کرد.

شمیسا در بحث جناس اشتقاق، دقت جالبی به‌کار برده و آن جناس پسوند است که در همین بخش توضیح داده‌شد. او برای نمونه، غم/ غمخوار، گل/ گلستان را آورده‌است. (شمیسا، ۱۳۹۳: ۶۰). به عقیدهٔ ما، شمیسا می‌توانست نمونه‌های دل/ بیدل، چسب/ نچسب (صفت)، ادب/ باادب را نیز با عنوان جناس پیشوند مطرح کرده، با نام کلی «جناس وند» به بررسی آن‌ها بپردازد. در پایان نمونه‌های دیگری جهت درک مطلب ذکر می‌شود:

رو/ روان: جناس اشتقاق و ملحق به زاید هر دو را دارایند.

روم/ رو: جناس اشتقاق ندارند؛ اما جناس مذیل دارند.

دونده/ دوان: جناس اشتقاق دارند؛ زیرا هر دو از ریشه‌ی «دو» هستند و اشتقاق‌زایی نیز در آن‌ها صورت گرفته‌است.

خوب/ خوبی(حاصل مصدر): جناس اشتقاق و مذیل هر دو را دارایند.

کتاب/ کتابی(کتاب + «ی» نکره‌ساز): جناس اشتقاق ندارند؛ اما از جنبهٔ جناس مذیل و تکرار واژگانی قابل بررسی هستند.

۲-۵-ارتباط واژه‌آرایی با جناس اشتقاق و شبه اشتقاق

واژه‌آرایی، همان تکرار واژه‌ها به صورت‌های مختلف در طول بیت است. در این تحقیق، بین مبحث واژه‌آرایی و جناس اشتقاق رابطه‌ای است که در ادامه به بررسی آن خواهیم پرداخت. اصطلاح واژه‌آرایی، از کتاب فن بدیع سیدمحمد راستگو گزینش شده‌است. او در این‌باره می‌نویسد: «واژه آرایی، کاربرد چندبارهٔ یک واژه است. واژهٔ تکرار شده، گاه در یک جای عبارت یا مصراع یا بیت از پی هم تکرار می‌شود و گاه نیز به‌گونه‌ای پراکنده در چند جای بیت به‌کار می‌رود.» (راستگو، ۱۳۸۲: ۳۲). تکرار واژه، اگر به وسیلهٔ شاعر درست و به‌جا به کار برده شود، در زیبایی شعر نقشی به‌سزا دارد؛ به بیان دیگر تکرار نباید باعث ایجاد ملال و دلزدگی در خواننده گردد. این پرسش در ذهن ما وجود دارد که در تکرار واژه، باید واژه به عینه و بدون هیچ تغییری در ساختار تکرار شود، یا افزودن انواع وندها به

واژگان تکرار شده خالی از اشکال است؟ جهت پاسخ به‌این پرسش، توجه به نحوهٔ عملکرد انواع وندها در زبان فارسی ضروری است که در مبحث جناس اشتقاق به‌طور مبسوط، انواع وندها را توضیح دادیم و نیاز به شرح دوبارهٔ آن نیست. شاید عده‌ای از خوانندگان بر ما ایراد بگیرند، که چرا مباحث دستوری یا زبان‌شناسی را در این تحقیق که بحث موسیقی تکرار است، دخالت داده‌ایم. پاسخ این است که در برخی از آرایه‌هایی که در این تحقیق بررسی شده، خواه ناخواه، مباحث جانبی دیگر مطرح می‌شود. برای نمونه، در مبحث جناس تام و مرکب، بحث معنایی، در مبحث جناس اشتقاق و واژه‌آرایی، بحث دستوری و زبان‌شناسی، در مبحث تکرار آوایی قافیه و تکرار آوایی بیرونی بحث عروض و قافیه خودنمایی می‌کند؛ بنابراین ما ناگزیریم، وارد این بحث‌های جانبی شده، تفکیک آن‌ها از یکدیگر ناممکن به‌نظر می‌رسد.

با توجه به توضیحاتی که در مورد انواع وندهای تصریفی و اشتقاقی ذکر شد، واژهٔ «گرفتار» نمی‌تواند تکرار واژهٔ «گرفت» باشد، همچنین واژه‌های ادب و بی‌ادب، غم و غمین، داشت و برداشت، سوز و نسوز(در معنای صفت) تکرار یکدیگر به‌شمار نمی‌آیند. نکته این که واژگان یاد شده، می‌توانند از دیدگاه تکرار آوایی و جناس اشتقاق مورد بررسی قرار گیرند؛ اما تکرار واژگانی به‌شمار نمی‌آیند. در همین نمونهٔ آخر، اگر «سوز» فعل مثبت و «نسوز» منفی آن باشد پیشوند تصریفی است و این دو واژه تکرار یکدیگر محسوب می‌شوند. همین دو واژه را می‌توان از جنبهٔ جناس زاید(مزید یا مطرف) بررسی کرد؛ اما نمی‌توان بین آن‌ها قایل به جناس اشتقاق شد که در مبحث جناس اشتقاق به‌طور کامل توضیح داده شده‌است. اینک برای فهم بیشتر دو نمونهٔ دیگر را بررسی می‌کنیم:

روم/ می‌روم: تکرار واژگانی است (جناس اشتقاق ندارد) و جناس ملحق به زاید نیز محسوب می‌شود.

بین/ بینش: تکرار واژگانی محسوب نمی‌شود؛ اما جناس اشتقاق دارد و از جنبهٔ جناس مذیل نیز قابل بررسی است.

به عقیدهٔ نگارنده، کلماتی مانند روم / می‌روم یا گرفت / می‌گیرم را می‌توان جناس شبه اشتقاق در زبان فارسی نامید. توضیح آن‌که «جناس شبه اشتقاق، جناسی است که کلمات متجانس از یک ریشه مشتق نیستند، اما حروف آن‌ها چندان شبیه و نزدیک به همند که در ظاهر توهم اشتقاق می‌شود.» (همایی، ۱۳۶۳: ۶۱). در کتاب «معالم‌البلاغه» واژگان «تافت» و «متاب» به عنوان نمونه‌های جناس شبه اشتقاق ذکر شده‌اند. (رجایی، ۱۳۵۹: ۴۰۶). در کتاب بدیع رنجبر نیز، همین نمونه که در بیتی از عنصری قرار گرفته، با عنوان جناس «شبه اشتقاق» آورده شده‌است. (رنجبر، ۱۳۸۵: ۲۵). بنا بر تعریف سنتی جناس

اشتقاق، چون این دو واژه از یک ریشه هستند، مطابق قاعده ایجاب می‌کرد با عنوان جناس اشتقاق مطرح شوند. در کتب بدیعی دیگر، چون عروسان سخن، فنون بلاغت و صناعات ادبی و بدیع از دیدگاه زیبایی‌شناسی نیز، مواردی از این دست (تافت و متاب) تحت عنوان جناس شبه اشتقاق مطرح نشده‌اند. بنا بر دیدگاهی که مادر بحث جناس اشتقاق بیان کردیم، در این دو واژهٔ فارسی، اشتقاقی صورت نگرفته‌است و ما این‌دو را تکرار واژه محسوب کرده‌ایم. نگارنده با توجه به نمونهٔ مطرح شده توسط محمد خلیل رجایی و احمد رنجبر، معتقدم چون دو واژهٔ «متاب» و «تافت»، در ابتدای امر که به نحوهٔ اشتقاق‌زایی دو واژه توجهی نشده، جناس اشتقاق را به ذهن متبادر می‌کنند، پیشنهاد می‌کنم، این‌گونه کلمات علاوه بر جنبهٔ تکرار واژه، از جنبهٔ جناس شبه اشتقاق نیز در زبان فارسی مورد بررسی قرار داده‌شوند. به بیان دیگر واژگانی چون تافت/ متاب، روم/ می‌روم، می‌رفتم/ رفته‌اند و ... که از نظر ما به علت فقدان اشتقاق‌زایی در آن‌ها و وجود وندهای تصریفی، تکرار واژه نامیده شده‌اند(و نه جناس اشتقاق) به نوعی می‌توانند تحت عنوان «جناس شبه اشتقاق در واژگان فارسی» مطرح شوند؛ زیرا این کلمات هم‌ریشه هستند و در ابتدا خواننده این توهم را دارد که به خاطر هم‌ریشگی با یکدیگر جناس اشتقاق می‌سازند، در حالی که هیچ‌گونه وند اشتقاقی در ساختار این لغات مشاهده نمی‌شود. شاید خوانندگان و اساتید گرامی بر من خرده بگیرند که چگونه می‌توان یک لغت را هم از جنبهٔ جناس و هم تکرار واژه بررسی کرد. پاسخ آن است که در همین تحقیق، جناس تام و مرکب تکرار واژه نیز محسوب می‌شوند و به عقیدهٔ ما مشکلی در این امر مشاهده نمی‌شود.

نکته: بن‌های ماضی و مضارعی که از یک ریشه هستند، می‌توانند تکرار واژه به‌شمار آیند، مانند واژه‌های «گفت» و «گو»؛ چرا که بن مضارع «گو» پس از اضافه شدن به پسوند تصریفی و ماضی ساز «ت» و ابدال «و» به «ف» به بن ماضی «گفت» تبدیل شده‌است. به بیان دیگر «گفت» و «گو» را نمی‌توان جناس اشتقاق شمرد؛ زیرا وند «ت» وند تصریفی است و نه اشتقاقی. بن‌های ماضی و مضارع «بین» و «دید» نه تکرار واژه هستند و نه جناس دارند؛ زیرا از یک ریشه نبوده، جناسی نیز بین آن‌ها احساس نمی‌شود. به بیان دیگر به‌جز سجع متوازن رابطهٔ موسیقایی دیگری ندارند.

۳- نتیجه‌گیری

در این پژوهش جناس اشتقاق به عنوان نوعی تکرار موسیقایی آوایی، با تکرار واژه مقایسه شد و یافته‌های زیر به دست آمد:

در مبحث جناس اشتقاق و واژه‌آرایی، بحث دستوری و زبان‌شناسی نیز مطرح شد و این

نشان می‌دهد که گاه در انجام یک تحقیق مباحث جانبی دیگر نیز جهت روشن شدن بهتر مطلب مطرح می‌شود. در بحث جناس اشتقاق باید به نحوهٔ اشتقاق زایی در زبان فارسی دقت کرد؛ چرا که اشتقاق‌زایی در زبان عربی و فارسی متفاوتند.

در جناس اشتقاق، دو مبحث مهم وندهای تصریفی و وندهای اشتقاقی مورد بحث قرار می‌گیرد که معیاری مهم در ایجاد جناس اشتقاق در متجانسین است.

الف) افزودن وندهای تصریفی به واژه، به دلیل عدم ایجاد واژهٔ جدید یا عدم تغییر نوع دستوری واژه جزء تکرار واژگانی قرار می‌گیرد، مانند رابطهٔ میان روم/ می‌روم که تکرار واژگانی است و جناس اشتقاق ندارد.

ب) افزودن وندهای اشتقاقی به واژه، چون بار معنایی یا مقولهٔ دستوری واژه را تغییر می‌دهند، تکرار آوایی و جناس اشتقاق به شمار می‌آیند و در حوزهٔ تکرار واژگان نمی‌گنجند؛ اگرچه می‌توان این موارد را از جنبه‌های دیگر تکرار، مانند جناس مذیل، مطرف، واج‌آرایی و ... مورد بررسی قرار داد. رابطهٔ میان بین/ بینش، تکرار آوایی است و میان دو واژه جناس اشتقاق وجود دارد.

ج) واژگانی مانند بگو/ می‌گویم و رفت/ می‌روند را می‌توان از جنبهٔ جناس شبه اشتقاق در زبان فارسی مورد بررسی قرار داد؛ چرا که در ابتدا به دلیل هم‌ریشگی کلمات، این توهم ایجاد می‌شود که کلمات مزبور جناس اشتقاق دارند؛ ولی وند اشتقاقی و اشتقاق‌زایی در ساختمان آن‌ها وجود ندارد.

منابع

۱- ارسطو. (۱۳۹۲). **دربارهٔ هنر شعر**، به کوشش سهیل محسن افنان، چاپ دوم، تهران: حکمت.

۲- اسفندیارپور، هوشنگ. (۱۳۸۸). **عروسان سخن**، چاپ سوم، تهران: فردوس.

۳- اسماعیلی‌شکوه، اکبر. (۱۳۸۴). «وندهای تصریفی و اشتقاقی زبان فارسی»، آموزش زبان و ادب فارسی، شمارهٔ۷۴. صص ۷۹-۷۴.

۴- انوری، حسن و یوسف عالی. (۱۳۹۰). **دستور زبان فارسی**. جلد اول، چاپ دوم، تهران: دانشگاه پیام نور.

۵- پورتراب، مصطفی. (۱۳۸۵). **تئوری موسیقی**، تهران: چشمه. چاپ سیویکم.

۶- تجلیل،جلیل. (۱۳۸۵).**جناس در پهنهٔ ادب فارسی**، چاپ سوم، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

۷- حافظ شیرازی، شمس‌الدین محمد. (۱۳۶۴). **دیوان**، به کوشش خلیل خطیب

رهبر، چاپ دوم، تهران: صفی‌علی‌شاه.
۸- خالقی، روح الله. (۱۳۸۱). **نظری به موسیقی**، چاپ ششم، تهران: محور.
۹- رازی، شمس قیس. (۱۳۸۸). **المعجم فی معاییر اشعار العجم**، تصحیح قزوینی، رضوی و شمیسا. تهران: علم.
۱۰- راستگو، سید محمد. (۱۳۸۲). **هنر سخن آرایی**، تهران: سمت.
۱۱- رجایی، محمدخلیل. (۱۳۵۹). **معالم‌البلاغه**، شیراز: دانشگاه شیراز.
۱۲- رنجبر، احمد. (۱۳۸۵). **بدیع**، تهران: اساطیر.
۱۳- شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۸۹). **موسیقی شعر**، چاپ دوازدهم، تهران: آگاه.
۱۴- شمیسا، سیروس. (۱۳۹۳). **نگاهی تازه به بدیع**، چاپ پنجم، تهران: میترا.
۱۵- صفوی، کورش. (۱۳۹۴). **از زبان شناسی تا ادبیات**، جلد اول، چاپ پنجم، تهران: سورهٔ مهر.
۱۶- طوسی، خواجه نصیرالدین. (۱۳۹۳). **معیار الاشعار**، چاپ سوم، تهران: مرکز نشرجهاد دانشگاهی.
۱۷- کلباسی، ایران. (۱۳۸۷). **ساخت اشتقاقی واژه در فارسی امروز**، چاپ سوم، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
۱۸- نورعلی‌شاه اصفهانی. میرزا محمدعلی. (۱۳۷۰). **دیوان**، به کوشش احمد خوشنویس، تهران: منوچهری.
۱۹- وحیدیان کامیار، تقی. (۱۳۹۳). **بدیع از دیدگاه زیبایی‌شناسی**، چاپ ششم، تهران: دوستان.
۲۰- همایی، جلال‌الدین. (۱۳۶۳). **فنون بلاغت و صناعات ادبی**، چاپ دوم، تهران: طوس.

فصل‌نامه‌ی علمی زبان و ادبیات فارسی
دانشگاه آزاد اسلامی واحد فسا
س۱۱، ش۲ (پیاپی۲۳)، پاییز ۱۳۹۹
شاپا: ۸۴۵۷-۲۲۵۱ صص: ۱۵۱-۱۳۳

بررسی رابطه‌ی خصوصیات نحوی فعل و پارامتر ضمیر انداز بودن زبان در برخی از گویش‌های ایرانی براساس رویکرد حاکمیت و مرجع گزینی

عبدالله میرزایی
دانشجوی دکتری زبان‌شناسی همگانی، واحد زنجان، دانشگاه آزاد اسلامی، زنجان، ایران
دکتر محمدرضا اروجی (نویسنده‌ی مسئول)
استادیار گروه زبانشناسی همگانی، واحد زنجان، دانشگاه آزاد اسلامی، زنجان، ایران
دکتر بهزاد رهبر
استادیار گروه زبانشناسی همگانی، دانشکده‌ی ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه علامه طباطبایی، تهران، ایران
دکتر حیدر حسنلو
استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد زنجان، دانشگاه آزاد اسلامی، زنجان، ایران

چکیده

عملکرد ضمیر فاعلی در زبان‌ها متفاوت می‌باشد . یعنی زبان‌های مختلف در برخورد با ضمایر، با توجه به خصوصیات سازه‌های نحویشان ، واکنش‌های مختلف از خود نشان می‌دهند.در برخی از زبان‌ها مانند : زبان فارسی و ترکی ضمیر فاعلی به صورت اختیاری می‌باشد اما در برخی از زبان ها مانند زبان انگلیسی و فرانسه وجود ضمیر فاعلی امری بدیهی می‌باشد و عدم وجود آن باعث نادستوری شدن جمله می‌شود. از این رو پارامتری به نام "پارامتر ضمیر انداز بودن" زبان‌ها را در این مقوله از هم جدا می‌سازد ، به عنوان مثال زبان فارسی را جزء زبان‌های ضمیرانداز و زبان انگلیسی را ضمیرگذار دسته بندی می‌کند . تحقیق حاضر به بیان نقش فعل در ضمیر انداز بودن زبان در برخی از گویش‌های ایرانی می‌پردازد. با توجه به مشاهده مثال‌های فراوان از زبان‌های مختلف ، درزبان های ضمیر انداز فعل از قدرت تصریف بالایی برخوردار بود یعنی اینکه با تمام ضمایر فاعلی صرف می‌شد. و چنانچه ضمیر فاعلی حذف می‌شد جمله کاملا دستور به دست می آمد. ولی در زبان‌های ضمیرگذار فعل قدرت تصریف را نداشت در نتیجه با حذف ضمیر فاعلی مخاطب از تشخیص فاعل جمله عاجز می‌ماند. .با توجه به نتایج به دست آمده می‌توان به این نتیجه رسید که صرف فعل می‌تواند به عنوان یک ممیزی معتبر جهت تشخیص زبان‌های ضمیرانداز از زبان های ضمیرگذار ایفای نقش نماید.

واژگان کلیدی: اصول و پارامترها، پارامتر ضمیر انداز، حاکمیت و مرجع گزینی، صرف فعل

Email: mirzaieabdollah@yahoo.com
mohammadrezaoroji@yahoo.com
rahbarbehzad@gmail.com

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۸/۰۷/۱۷
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۹/۰۴/۰۲

۱- مقدمه

زبان شناسانی مانند گرین‌برگ با مطالعه زبان‌های مختلف در صدد یافتن همگانی‌هایی بودند، که بتوانند با آنها زبان‌های مختلف را مورد بررسی قرار دهند. چامسکی و برخی از زبان‌شناسان معتقداند که یکسری اصولی وجود دارند که در زبان های مختلف به صورت یکسان عمل می‌کنند، ماند اصل فرافکنی گسترده (EPP)[۱]. در عین حال یکسری پارامترهایی را پیدا کرده‌اند که می‌توانند از زبانی به زبان دیگر قابل تغییر باشند. از جمله این پارامترها می‌توان به پارامتر ضمیرانداز بودن یا فاعل تهی اشاره کرد که به عنوان یک پارامتر در بعضی از زبان‌های دنیا مانند فارسی، عربی، ترکی، ایتالیایی وچینی عمل می‌کند، یعنی در مواقعی می‌توان بدون اینکه جمله نادستوری شود ضمیر فاعلی را حذف کرد و مخاطب می‌تواند با توجه به سایر سازه‌های جمله به فاعل جمله پی ببرد و در برخی زبان ها اگر ضمیر فاعلی حذف گردد جمله از لحاظ دستوری با مشکل روبرو می‌شود و در نتیجه جمله برای مخاطب قابل درک و فهم نخواهد بود.

لذا در این پژوهش سعی می‌شود تا براساس رویکرد حاکمیت و مرجع‌گزینی به دلایل ضمیر انداز بودن زبان با بررسی خصوصیات صرفی نحوی افعال، پرداخته شود لذا برای روشن تر شدن مسأله سعی می‌شود از زبان‌های مختلف مثال‌هایی آورده شود. برای درک تفاوت بین زبان ضمیرانداز و زبان ضمیرگذار مثالهای (۱) و (۲) را از فارسی و انگلیسی با هم مقایسه می کنیم[۲].

۱- الف) علی می گوید که Ø شیرینی را دوست دارد.

ب) او بازی را باخت .

ج)Ø بازی را باخت.

د)Ø به نظر می رسد که علی ناراحت است.

2-a) * Jack says that Ø likes spaghetti.

b) He lost the game.

c) * Ø lost the game.

d) * Ø seems that Jack is unhappy.

همان طور که مقایسه مثال‌های فوق نشان می‌دهد در برخی جملات فارسی (۱، الف، ج و د) می‌توان ضمیر فاعلی را از جمله حذف کرد و ساختار باقیمانده کاملا دستوری است.

---

[1] extended extend1finitear

[۲] برای نشان دادن جایگاه تهی از علامت Ø و برای نشان دادن جمله غیر دستوری از علامت * استفاده شده است

در مثال‌های فارسی ضمایر فاعلی از ساخت‌های خود ایستا[3] یعنی ساختهایی که دارای فعل زماندار هستند حذف شده‌اند در حالیکه حذف ضمایر فاعلی از ساخت های خودایستای انگلیسی باعث نادستوری شدن جملات (۲، الف ، ج و د) شده است. در آثار مربوط به دستور زایشی به جای علامت تهی که نشان دهنده حذف ضمیر است از اصطلاح ضمیر انتزاعی[4] استفاده می‌کنند که در واقع همسان تهی یک ضمیر آشکار است. زبانهایی مانند فارسی که اجازه حضور ضمیر انتزاعی را در جایگاه فاعلی می‌دهند زبان های فاعل تهی[5] نامیده می‌شوند در حالی که زبان هایی مانند انگلیسی غیر فاعل تهی هستند (دبیرمقدم، ۱۳۸۷: ۲۶۵)

۱-۱- روش تحقیق

این پژوهش نظری و بنیادی است که به روش توصیفی-تحلیلی انجام گرفته است و روش جمع آوری اطلاعات، میدانی و کتابخانه‌ای می‌باشد.

نگارندگان سعی بر آن خواهند داشت تا از طریق توصیفی، بدون تجویز و صرفاً بر حسب داده‌های موجود اعم از گفتار و نوشتار به مطالعه رابطه ضمیر انداز بودن زبان و خصوصیات سازه‌های نحوی جمله بپردازد. در این تحقیق سعی بر آن است تا با جمع آوری داده‌ها از زبان‌های مختلف نسبت به بررسی فرضیات اقدام شود. منظور از روش توصیفی و تحلیلی این است که معلوم شود بر اساس داده های موجود، زبان باید چه خصوصیاتی برای ضمیر انداز بودن، داشته باشد. ابزار تحلیل این مطالعه روابط خصوصیات نحوی فعل می باشد

۱-۲- پیشینه تحقیق

نظریه حاکمیت و مرجع‌گزینی که نام دیگر آن اصول و پارامترها است، برای نخستین بار در سال ۱۹۸۱ از سوی چامسکی[6] در "خطابه هایی در حاکمیت و مرجع گزینی[7]" مطرح شد. دستور زایشی که از ۱۹۵۷ با کتاب "ساخت های نحوی[7]" چامسکی ظهور پیدا کرد، بنیادی ریاضی گونه دارد. از آن سال تاکنون این دستور زایشی صورت مختلفی به خود گرفته است و تحولات چندی را پشت سر گذاشته است. نظریه حاکمیت و مرجع گزینی که به اختصار به آن GB می گویند خود از درون نظریه معیار گسترده اصلاح شده بیرون آمده است.

زبان شناسان زایشی به پیروی از چامسکی به دنبال پاسخ دادن به مساله ای بودند که به توسط خود چامسکی مطرح شده بود. این مسأله را مسأله افلاطون[8] می نامند، زیرا افلاطون

[3] finite
[4] pro
[5] null-subject
[6] Chomsky
[7] lectures on government and binding theory
[8] syntactic structures

به توسط خود چامسکی مطرح شـده بود. این مسأله را مسأله افلاطـون[۹] می نامـند، زیـرا افلاطون (خردگرا) برای بار نخست آن را مطرح نمود. مساله افلاطون این است که کودک انسان چگونه در سن کم و مدت زمان اندک میتواند تنها با بودن در معرض داده های زبانی که گاه ناقص و گاه نادستوری نیز میباشند، زبانی را به درستی بیاموزد و ساخته های نادستوری آن را از دستوری تشخیص بدهد.

جواب این مساله یعنی فرضیه چامسکی به ذاتی[۱۰] بودن زبان آدمی باز میگردد. اصطلاح علمیتر آن این که زبان ماهیتی ژنتیکی دارد. او این دانش زبانی فطری و ژنتیکی انسان را، UG می نامد.

چامسکی در UG پی برد که در زبان یکسری اصولی وجود دارند که در کلیه زبان ها ثابت و بدون تغییر می‌باشند و کودک به هنگام تولد آن ها را با خود دارد.این اصول در همه افراد مشترک و یکسان است. (ایشان همچنین به وجود دستگاه فراگیری زبان [۱۱] (LAD) در مغز کودک معتقد می‌باشد که برای بالفعل شدن نیاز به اطلاعات زبانی از محیط پیرامون دارد). اما در کنار این اصول پارامترهایی هم وجود دارند که در زبان‌های مختلف با هم متفاوت می‌باشند و کودک آنها را از محیط زبانی اکتساب می‌نماید. در واقع مجموعه‌ای از ویژگی‌های منحصر به فرد زبانی که پارامتر محسوب شده و در دستور جهانی UG می‌توان برای آن‌ها دست به انتخاب زد. پارامتر را تجربه (بودن در معرض یک زبان خاص) تثبیت می کند.

چامسکی ضمیر افکن بودن زبان را برای برخی از زبان‌ها که افعال در آن‌ها دارای تصریف و مطابقه می‌باشند به عنوان پارامتر محسوب می‌نماید که دربرخی از زبان ها مانند فارسی و ایتالیایی وجود دارد.

هنگ[۱۲] (۱۹۸۴) با بررسی زبان چینی نشان داد که با وجود اینکه در زبان چینی فعل به طور کامل صرف نمی‌شود اما یک زبان ضمیر انداز محسوب می‌شود. وی فرایندهای کلامی را عامل مهم در ضمیر انداز بودن زبان چینی می‌داند (کوک،۱۹۹۸ :۶۰).

3-Lai le ren.
Come aspect particle person

کسی آمد.

اما در فعلی مانند Shuo حذف ضمیر جمله را نادستوری می کند:

---

[9] Plato's problem
[10] innate
[11] language acquisition device
[12] Huang

4-*Shuo ta
Speaks he

او صحبت می‌کند.

به نحوه عمل فعل kanjian (دیدن) توجه کنید:

5-a. kanjian ta le. see he LE
'pro saw him.'

6-b. Ta kanjian le
he see LE
'He saw pro.'

او، او را دید.

سیمسون[۱۳] (۲۰۰۵) با مطالعه زبان‌های اروپایی دریافت زبان‌های ایتالیایی و اسپانیایی که دارای الگوی مطابقه کامل بین فعل و فاعل می باشند می توانند ضمیر انداز باشند. اما زبان‌هایی مانند فرانسه ، انگلیسی و آلمانی که مطابقه کاملی بین فعل و فاعل در آن ها مشاهده نمی‌شود، نمی‌توانند ضمیر انداز باشند. برای روشن شدن موضوع مثال‌هایی را آورده‌اند:

جدول ۱- صرف فعل خوردن (Mangio) در ایتالیایی

شخص/فعل	۱مفرد	۲مفرد	۳مفرد	۱جمع	۲جمع	۳جمع
manga	mangio	mangi	mangia	mangiamo	mangiate	mangiano
خوردن	من می خورم	تو می خوری	او می خورد	ما می خوریم	شما می خورید	ما می خوریم

گریان مولر[۱۴] (۲۰۱۱) معتقد است هرگاه در زبانی فعل دارای خصوصیتی باشد که مطابقه ساخت واژی و فاعلی از لحاظ شخص، عدد و جنسیت با ضمیر محذوف برقرار باشد آن زبان ضمیر انداز محسوب می‌شود. زبان‌هایی که فاقد چنین ویژگی‌هایی هستند ضمیرگذار می باشند.یعنی اینکه زبان های ضمیرانداز دارای ویژگی‌های صرفی نحوی[۱۵] قوی می‌باشند. برای روشن شدن موضوع به مثالی از زبان ایتالیایی اشاره شده است.صرف فعل Parl (صحبت کردن) در زبان ایتالیایی:

---

[13] Simpson.Andre
[14] Gereon Muller
[15] morpho-syntactic

جدول ۲- صرف فعل گفتن در زبان ایتالیایی

شخص	۱مفرد	۲مفرد	۳مفرد	۱جمع	۲جمع	۳جمع
صرف فعل	parl-o	Parl-i	parl-a	parl-iamo	parl-iate	parl-iano

دبیر مقدم (۱۳۸۹) در کتاب "زبان شناسی نظری[۱۶]" ، ضمن پرداختن به کتاب خطابه‌هایی در حاکمیت و مرجع‌گزینی چامسکی یاد آوری کرده است که نظریه حاکمیت و مرجع‌گزینی نظریه‌ای است درباره دستور همگانی که می‌بایست واجد دو شرط باشد: یکی اینکه با تنوع ساختی زبان‌های موجود سازگار باشد به بیانی روشن‌تر آن قدر انعطاف داشته باشد که بتواند پاسخگوی تنوع ساخت زبان‌ها باشد.دیگر اینکه از محدودیت‌های لازم برخوردار باشد زیرا باید این واقعیت را در نظر داشت که زبانی که در ذهن زبان آموز نقش می‌بندد بر اساس داده‌ها و شواهد زبانی ناکافی شکل می‌گیرد. به بیانی رساتر، به نقل ایشان به ادعای چامسکی، ویژگی‌های بنیادی موجود در دستور زبان ها فراتر و جامع‌تر از داده‌ها و شواهد زبانی‌ای است که زبان آموز در معرض آن قرار دارد و از این رو این ویژگی‌ها را می‌بایست به دستور همگانی منتسب کرد.

بنابراین انتظار می‌رود که نظریه دستور همگانی شامل تعدادی اصول بنیادی و جهان شمول باشد که جملگی زبان‌ها این اصول را رعایت نمایند مانند اصل حاکمیت که طبق این اصل فعل بر مفعول صریح خود و حروف اضافه بر گروه‌های وابسته خود حاکمیت دارند. و نیز دستور همگانی شامل تعدادی پارامتر است که هر پارامتر دارای دو ارزش یا وضعیت است که زبان‌ها از بین آن دو ، دست به انتخاب می‌زنند.به عنوان مثال پارامتر هسته متمم یعنی بعضی از زبان ها ارزش هسته آغازین و بعضی دیگر ارزش هسته پایانی دارند و پارامتر ضمیر انداز بودن زبان که زبان ایتالیایی و فارسی ارزش مثبت آن را و انگلیسی و فرانسه ارزش منفی آن را انتخاب می‌کنند . (دبیرمقدم،۱۳۸۷ :۴۲۶)

به عنوان مثال ، در فارسی، آمدم که در آن ضمیر فاعلی محذوف است یک جمله دستوری می باشد اما Came در انگلیسی ، به عنوان ترجمه آمدم دستوری نیست و الزاماً می بایست به صورت I came یعنی با حفظ ضمیر فاعلی باشد.

محمد راسخ مهند (۱۳۸۴) در مقاله‌ای به نام "حذف ضمیر فاعلی در برخی زبانهای ایرانی" به رفتار ضمایر فاعلی در زبان انگلیسی و برخی از زبان های ایرانی پرداخته است و توانسته است به معیارهای ارزشمندی جهت تشخیص زبان های ضمیر انداز از زبان‌های ضمیر گذار دست پیدا کند که از جمله این معیارها می‌توان به مطابقه، آرایش واژگان وقلب

[16] theoretical linguistics

نحوی اشاره کرد. به نظر ایشان اگر در زبانی بین فعل و فاعل مطابقه قوی وجود داشته باشد و آن زبان، آرایش واژگان آزادتری داشته باشد و قلب نحوی سازه‌های جمله باعث نادستوری شدن جمله نشود ، به پارامتر ضمیر انداز بودن ارزش مثبت نشان می‌دهد. که اغلب زبان های ایرانی دارای این ویژگی‌ها می‌باشند که جزء زبان‌های ضمیر افکن محسوب می‌شوند.

علاوه بر ویژگی های فوق در مورد زبانهای ایرانی، ایشان دو ویژگی دیگر را نیز در این زبان ها بررسی کرده است که می‌توانند با پارامتر ضمیر اندازی در ارتباط باشند. این دو ویژگی وجود امکان انجام قلب نحوی و وجود ضمایرِ مفعولی پی بستی در این زبان هاست که جدول زیر نحوه تعامل این دو پارامتر را در زبان های ایرانی نشان می دهد.

جدول۳- تعامل قلب نحوی و ضمیر پی بستی

پارامتر	فارسی	گیلکی	لری	مازندرانی	اورامی	سورانی	ترکی	انگلیسی
قلب نحوی	+	+	+	+	+	+	+	–
ضمیر پی بستی	+	–	+	–	–	+	–	–

انوشه (۱۳۸۹) در مقاله‌ای به نام"رویکردی مشخصه بنیاد به فرایندهای مبتداسازی و تأکید در زبان فارسی" بیان می‌کند که مشخصهٔ تعریف EPP در زبانی مانند انگلیسی، قوی است و از این رو، در روند بازبینی خود ، سبب ارتقا فاعل به شاخص گروه زمان می‌شود. نزد برخی از تحلیلگران، در زبان های ضمیرانداز که گروه اسمی فاعل، گاهی تظاهر آوایی ندارد، مشخصهٔ تعریف با حرکت فعل ایستا به هستهٔ گروه زمان برآورده می‌شود؛ زیرا فعل در این زبان‌ها به اندازهٔ کافی ویژگی های اسمی دارد تا بتواند مشخصهٔ یادشده را برآورده کند و از این رو، انگیزهٔ تظاهر گروه‌های اسمی در آغاز جمله، صرفاً بازبینی مشخصه هایی همچون تأکید و تقابل است.

در سوی دیگر، کریمی (۲۰۰۵) بر این باور است که در زبان ضمیراندازی همچون فارسی، مشخصهٔ تعریف، نه با حرکت فعل به هستهٔ گروه زمان، که از طریق تطابق گروه حرف تعریف فاعل با مشخصهٔ متناظر گره زمان برآورده می‌شود. وی معتقد است که فرایند تطابق و بازبینی این مشخصه که در فارسی ضعیف است، بدون ارتقاء فاعل به شاخص گروه زمان صورت می‌گیرد. با این همه، شواهد زبانی نشان می‌دهند که ظاهراً برخلاف رویکرد یادشده ، مشخصهٔ تعریف گره زمان فارسی نیز قوی است و در فرایند بازبینی، سازهٔ فاعل را به جایگاه شاخص خود برمی‌کشد.

براساس پیشینه‌ای که در مورد این تحقیق توسط زبان شناسان مختلف ایرانی و خارجی انجام شده است که به برخی از آنها نیز اشاره شد ، اما هنوز این موضوع نیاز به به بحث و تحقیق دارد که بر اساس سؤالات تحقیق در زیر بررسی می‌شوند.

۲- بحث و بررسی

۲-۱ - خصوصیات نحوی فعل[۱۷]

می توان گفت فعل در برخی زبان‌ها مانند زبان فارسی دارای خصوصیات منحصر به فردی است که اغلب زبان‌های دنیا مانند انگلیسی و فرانسه فاقد این خصوصیات می‌باشند که از جمله آن ها می‌توان به صرف فعل با تمام اشخاص و در زمان‌های مختلف اشاره کرد که همین خصوصیت موجب آن شده است که برخی زبان‌ها به پارامتر ضمیر انداز بودن ارزش مثبت نشان دهد که در زیر با ارائه مثال هایی از زبان‌های ضمیر انداز و ضمیر گذار به نقش تصریف فعل در قبول کردن این پارامتر پرداخته می‌شود.

۲-۲- صرف فعل در برخی زبان‌های ضمیر انداز

زبان فارسی : فارسی یا پارسی یکی از زبان‌های هندواروپایی در شاخهی زبان‌های ایرانی جنوب غربی است که در کشورهای ایران، افغانستان، تاجیکستان و ازبکستان به آن سخن می‌گویند. فارسی زبان رسمی کشورهای ایران و تاجیکستان و افغانستان است. زبان رسمی کشور هندوستان نیز تا پیش از ورود استعمار انگلیس، فارسی بود. زبان فارسی را پارسی نیز می‌گویند. زبان فارسی در افغانستان به‌طور رسمی دری و در تاجیکستان تاجیکی خوانده شده‌است.

در سال ۱۸۷۲ در نشست ادیبان و زبان‌شناسان اروپایی در برلین، زبان‌های یونانی،فارسی، لاتین و سانسکریت به عنوان زبان‌های کلاسیک جهان برگزیده شدند. بر پایهی تعریف، زبانی کلاسیک به‌شمار می‌آید که یکم، باستانی باشد، دوم، ادبیات پر باری داشته باشد و سوم در واپسین هزاره زندگانی خود دگرگونی‌های اندکی کرده باشد (ماهوتیان ۱۳۸۲ :۱۳۸).

زبان فارسی به دلیل صرف قوی فعل جزء زبان‌های ضمیر انداز محسوب می‌شود چرا که در صورت حذف ضمیر فاعلی شنونده به وضوح مقصود گوینده را متوجه می‌شود:

---

[17] syntactic properties of verb

جدول شماره ۴- صرف فعل خوردن در فارسی

زمان/شخص	۱ مفرد	۲ مفرد	۳ مفرد	۱ جمع	۲ جمع	۳ جمع
خوردن	می خورم	می خوری	می خورد	می خوریم	می خورید	می خورند

مثال (۷) : من می خورم
Ø می خورم

همان طور که در مثال های فوق مشاهده می‌کنید شنونده با توجه به صرف فعل، می‌داند منظور گوینده از می‌خورم در واقع "من می خورم" می‌باشد . منظور گوینده از می‌خورند در واقع"آن‌ها می خورند" می‌باشد که این خصوصیت صرفی فعل در زبان فارسی باعث شده است تا زبان فارسی به عنوان یک زبان ضمیر انداز محسوب شود.

در صرف فعل در زبان فارسی شناسه یکی مهمترین سازه نحوی می‌باشد که باعث می‌شود فعل ضمن صرف شدن ضمیر متصل فاعلی رانیز به همراه داشته باشد. مفهوم شخص یعنی اول شخص یا گوینده یا متکلم، دوم شخص یا شنونده یا مخاطب و سوم شخص یا دیگر شخص یا غایب و نیز مفهوم فرد یا جمع را اجزایی مشخص می کنند که آنها را شناسه می‌نامند، که این خصوصیت باعث شده است تا زبان فارسی به پارامتر ضمیر انداز بودن ارزش مثبت نشان دهد. در زیر شناسه‌های زبان فارسی در زمان حال وگذشته به تفکیک ذکر شده است.:

جدول ۵- شناسه‌های مضارع

	فرد	جمع
اول شخص	م	یم
دوم شخص	ی	ید
سوم شخص	د	ند

جدول ۶- شناسه‌های ماضی

	فرد	جمع
اول شخص	م	یم
دوم شخص	ی	ید
سوم شخص	Ø	ند

زبان ترکی آذربایجانی: زبان ترکی آذربایجانی از خانواده زبان‌های ترکی است که با دو گویش درجمهوری آذربایجان و مناطق آذربایجانی نشین ایران تکلم می‌شود. عمده تفاوت بین دو گویش در تلفظ برخی واژگان، وام‌واژگان روسی ، فارسی، عربی و انگلیسی و تفاوت‌هایی مختصر در چند مورد دستوری است. این زبان در جمهوری آذربایجان زبان رسمی و در داغستان یکی از زبان‌های رسمی مصوب فدراسیون روسیه است. زبان ترکی آذربایجانی بخشی از شاخه زبان‌های اغوز زبان‌های ترکی است و به ترکی استانبولی و ترکمنی بسیار نزدیک است. ترکی آذربایجانی به عنوان زبان گفتاری همچنین در نواحی شرقی ترکیه و جنوب گرجستان وداغستان رایج است. زبان ترکی آذربایجانی از زبان‌های فارسی و عربی در واژگان، سامانه آوایی و دستوری اثر پذیرفته است. در ایران، شهرهای تبریز، ارومیه ، اردبیل، زنجان ، قسمت هایی از استان قزوین و همدان به ترتیب بزرگترین شهرهایی اند که ترکی آذربایجانی در آن‌ها تکلم می‌شود(هادی، ۱۳۷۴ : ۹). به مانند زبان فارسی زبان ترکی نیز صرف کامل فعل رادارد و جزء زبان های ضمیر انداز محسوب می‌شود.

جدول ۷- صرف فعل خوردن در ترکی

زمان/شخص	۱ مفرد	۲ مفرد	۳ مفرد	۱ جمع	۲ جمع	۳ جمع
ضمیر فاعلی	من	سن	او	بیز	سیز	اولار
صرف فعل (خوردن)Yimagh	Yi yi ram	Yi yirsan	yi yir	Yi yi rick	Yi yir siz	Yi yir lar
	می خورم	می خوری	می خورد	می خوریم	می خورید	می خورند

(۸ Man yiyiram
Ø yiyiram

در زبان ترکی به مانند زبان فارسی به لحاظ صرف فعل، در صورت حذف ضمیر فاعلی جمله کاملا دستوری بدست میدهد. در نتیجه شنونده با توجه به صرف فعل میتواند ماهیت ضمیر فاعلی را بشناسد.

زبانکردی: زبان‌های کردی یک زنجیره گویشی از زبان‌های هندواروپایی در شاخهی زبان‌های ایرانی غربی هستند که کردها هم اینک با آن‌ها سخن می‌گویند. زبان‌های کردی از زبان‌های ایرانی شاخه شمال غربی هستند که با زبان فارسی و بلوچی خویشاوندی دارند . تعریف یک زبان به عنوان «کردی» همواره دستخوش عوامل غیر زبان‌شناختی به‌ویژه عوامل سیاسی و فرهنگی است. در واقع زبان کردی زبان واحدی نیست و زبان واحدی به

نام کردی وجود ندارد، زبان کردی به معنای یک زبان با یک شکل استاندارد و مرز و تعریف مشخص نیست، آنچه هست زبان‌های مستقلی (سورانی، کرمانجی و ...) است که مجموعاً کردی نامیده می‌شوندو امروزه به طیفی از زبان‌های ایرانی شمال غربی اطلاق می‌شود که گاه به هم نزدیک و گاه نسبت به هم از نظر زبان‌شناسی دور هستند. این زبان‌ها عبارتند از: کردی شمالی)کرمانجی(، کردی جنوبی:ایلامی، کلهری می‌باشند(خرم دل ،۱۳۸۱ :۱۵۶).

جدول ۸- صرف فعل خوردن در کردی

زمان/شخص	۱ مفرد	۲ مفرد	۳ مفرد	۱ جمع	۲ جمع	۳ جمع
ضمیر فاعلی	مین	تو	اِو	اِمه	اِو	اِوان
خواردن	خواردم	خواردی	خوارد	خواردیم	خواردین	خوارديد
خوردن	خوردم	خوردی	خورد	خوردیم	خوردید	خوردند

مثال ۹) : مین خواردم

Ø خواردم

فعل در زبان کردی ، بعنوان زبان ضمیرانداز با تمام ضمایر فاعلی صرف می‌شود. لذا در صورت حذف ضمیر فاعلی جمله دستوری تولید می‌شود.

لری: لُری یک زبان ایرانی غربی و جنوب غربی است که توسط مردم ساکن و کوچ‌نشین منطقه بزرگی در غرب و جنوب ایران، استان لرستان و جنوب ایلام، و حداقل از نیمه جنوبی همدان (تویسرکان، نهاوند و ملایر) و همچنین شهر کنگاور و شهرستان گودین در استان کرمانشاه - که به گویش لری ثلاثی صحبت میکنند- استان خوزستان: دزفول، اندیمشک، مسجد سلیمان، لالی، اندیکا، رامهرمز، ایذه، باغملک، شوش، شوشتر، اهواز، باوی، ماهشهر، بهبهان، امیدیه و اکثر شهرستان‌های این استان، چهارمحال و بختیاری، کهگیلویه و بویراحمد، استان فارس،استان بوشهر و استان اصفهان تکلم می‌شود. این زبان در کنار فارسی به شاخه جنوبی زبان‌های ایرانی غربی تعلق دارند. زبان‌های لری خود به دو گروه متمایز متناظر با تمایز بین لر بزرگ و لر کوچک تقسیم می‌شوند. زبان لری همانند زبان فارسی نواده‌ای از زبان پارسی میانه است و واژه‌های آن همانندی بسیاری با فارسی دارد. ریشه زبان‌های ایرانی، لری-بختیاری و سایر گویش‌های لری مانند زبان فارسی به پارسی میانه و از طریق پارسی میانه به پارسی باستان برمی‌گردد (ایزدپناه ،۱۳۶۷ :۱۱).

جدول ۹- صرف فعل خوردن در لری

زمان/شخص	۱ مفرد	۲ مفرد	۳ مفرد	۱ جمع	۲ جمع	۳ جمع
ضمیر فاعلی	مو	تو	وو	ایما	ایشا	اونگل
هردن	هردم	هردی	هرد	هردیم	هردیت	هردن
خوردن	خوردم	خوردی	خورد	خوردیم	خوردید	خوردند

مثال۱۰): مو هردم

Ø هردم

با توجه به صرف کامل فعل در زبان لری این زبان نیز جز زبان های ضمیر انداز محسوب می‌شود.

بلوچی: بلوچی از زبان‌های ایرانی شمال‌باختری است و با زبان‌های تاتی، کردی،گیلکی و تالشی نزدیکی زیادی دارد. بلوچی بیشتر رابطه نزدیکی با زبان پارتی تا زبان پارسی میانه دارد. برای همین به نظر می‌رسد گویشوران این زبان در گذشتهی دور از نواحی شمالیِ ایران امروزی به بلوچستان کنونی کوچیده باشند. سخنگویان بلوچی احتمالاً نخست در حاشیه دریای خزر می‌زیستند و در حدود قرن۴ق/۱۰م به مناطقی که اکنون هستند مهاجرت کردند. بلوچی نزدیکی زیادی با هورامی و زازاکی دو لهجه کردی دارد و بلوچی مانند این دو لهجه کردی نزدیکی زیادی را با پهلوی اشکانی دارد اما به سایر لهجه‌های اصلی کردی مانند سورانی و کرمانجی تا حدودی نزدیک است(زهی موسی،۱۳۸۷:۲۵۳).

جدول ۱۰- صرف فعل خوردن دربلوچی

زمان/شخص	۱ مفرد	۲ مفرد	۳ مفرد	۱ جمع	۲ جمع	۳ جمع
ضمیر فاعلی	مو	تَـوْ – تَـه	آ - آهیا	ایما	ایشا	اشان
ورتن	varton /وارتن	وارتح	وارتی (وارت)	varten وارتن	وارتیح	وارتنت
خوردن	خوردم	خوردی	خورد	خوردیم	خوردید	خوردند

مثال ۱۱) من وارتن

Ø وارتن

در زبان بلوچی به عنوان یک زبان ضمیر انداز فعل به طور کامل صرف می‌شود. و درصورت حذف ضمیر فاعلی جمله دستوری تولید می‌شود.

گیلکی: از گروه زبان های ایرانی شاخه شمال غربی است که زبان مادری اکثر مردم استان گیلان و جوامع کوچکتری در استانهای مجاور، از جمله استانهای مازندران، استان قزوین و نیز در استان تهران است. گیلکی از شرق با گویشوران مازندرانی و از غرب با گویشوران تالشی و از جنوب با گویشوران تاتی همجوار است و در درون محدوده خود دارای گونه‌هایی است.

زبان گیلکی از گروه زبان‌های شمال غربی ایرانی و در مجموع زبان‌های حاشیه خزر است. علاوه بر گیلکی این خانواده شامل زبانهای تالشی، مازندرانی وتاتی می‌باشند. از دیدگاه تاریخی این زبانها به زبان پارتی(اشکانی) وابستگی دارند. گیلکی با دیگر زبان‌های ایرانی شمال غربی نزدیکی دارد. مردم شمال غربی گیلان، به زبانی دیگر از خانواده گویش‌های کناره دریای خزر که زبان تالشی باشد تکلم می‌کنند. گیلکی نزدیکی زیادی با زبان مازندرانی داشته و گویشوران این دو زبان تا حد نسبتاً زیادی می‌توانند سخنان هم دیگر را بفهمند. گیلکی تنها در ایران رواج دارد و شبکه استانی گیلان بخشی از برنامه‌های تلویزیونی خود را به این زبان اجرا می‌کند. گیلکی به عنوان زبان رسمی جلسات شورای شهرستان رشت تعیین شده‌است. باید توجه کرد که نه تنها بین گیلکی و مازندرانی تفاوت‌های زیادی وجود دارد بلکه هر یک از این دو گونه زبانی دارای لهجه‌های فراوانند. زبان گیلکی مشتمل بر سه گویش اصلی است، بیه پس، بیه پیش و گالشیکه در کوهستان‌های جنوب گیلان و غرب مازندران رایج است. بیه‌پس و بیه‌پیش توسط رودخانه سپیدرود از هم جدا می‌گردند(بخش زاده ، ۱۳۹۰: ۱۰۷). در زبان گیلکی نیز فعل با تمام ضمایر فاعلی صرف کامل می‌شود:

جدول ۱۱- صرف فعل گفتن در گیلکی

زمان/شخص	۱ مفرد	۲ مفرد	۳ مفرد	۱ جمع	۲ جمع	۳ جمع
ضمیر فاعلی	مؤ/من	تؤ	اۆن	امؤ/أمأن	شؤمؤ/شؤمان	ایشؤن/اوشأن
گوتن	بؤگوتم	بؤگوتی	بؤگوت	بؤگوتیم	بؤگوتین	بؤگوتن
گفتن	گفتم	گفتی	گفت	گفتیم	گفتید	گفتند

مثال ۱۲) مؤ بؤگوتم

Ø بؤگوتم

بختیاری: گویش مردم بختیاری و یکی از گویش‌های زبان لری است. بختیاری‌ها جزئی از مردم لر به‌شمار می‌آیند که به آن‌ها لُر بزرگ می‌گویند و در جنوب غربی ایران ساکن

هستند. گویش بختیاری از جمله گویش‌های جنوب غربی ایران و یکی از گویش‌های زبان لری به‌شمار می‌رود. این گویش لری۸۶ درصد با لری جنوبی و ۷۸ درصد با لری خرم‌آبادی شباهت دارد. دانشنامه ایرانیکا گویش بختیاری و زیرشاخه‌های آن را به همراه گویش‌های بویراحمدی، کهگیلویه ای و ممسنی دارای اشتراکات زیاد لغوی، مورفولوژی و ویژگی‌های واج‌شناسی دانسته و مجموعه این گویش‌ها را به همراه گویش لری از یک خانواده معرفی نموده‌است و بر تفاوت آن‌ها با کردی صحه گذاشته‌است (فارسانی،۱۳۷۵ :۳۰۶).

جدول ۱۲- صرف فعل خوردن در بختیاری

زمان/شخص	۱ مفرد	۲ مفرد	۳ مفرد	۱ جمع	۲ جمع	۳ جمع
ضمیر فاعلی	موُ/مُ	تو	هوُ/هُ	ایما	ایسا	هونو/هُنُو
خَردَن	خُرُم/خورُم	خُری/خوری	خُره/خوره	خُریم/خوریم	خُرین/خورین	خُرن/خورن
خوردن	می خورم	می خوری	می خورد	می خوریم	می خورید	می خورند

مثال(۱۳) هو خوره
Ø خوره

گویش مازندرانی: گویش مازَندَرانی یا مازنی، مازِرونی، تبری، طبریو گِلِکی ، نام یکی از زبان‌های ایرانی شمال‌غربی است. که درگروه زبان‌هایِ کاسین قرار دارد. این زبان ها شامل زبان های زازاکی ، گورانی ، تالشی گیلکی و مازندرانی می‌شود و از لحاظ تاریخی جزء شاخه شمال‌غربی زبان‌های ایرانی بوده و در ارتباط با زبان پهلوی اشکانی می‌باشد. زبان مازندرانی از غرب با گویشوران گیلکی، از جنوب با گویشوران تاتی و از شرق و جنوب شرق با گویشوران ترکمنی و فارسی همجوار است و در درون خود دارای گونه‌هایی است (دیهیم، ۱۳۷۴ :۵۳).

جدول ۱۳- صرف فعل گرفتن در مازندرانی

زمان/شخص	۱ مفرد	۲ مفرد	۳ مفرد	۱ جمع	۲ جمع	۳ جمع
ضمیر فاعلی	men /من	te/ ت	ve/ و	ema /اما	shema / شما	veshon/ وشون
بایتن	بایتمه	باتی	بایته	بایتمی	بایتنی	بایتنه
گرفتن	گرفتم	گرفتی	گرفت	گرفتیم	گرفتید	گرفتند

مثال(۱۵) اما بایتمی
Ø بایتمی

تاتی: تاتی از آنجا که یکی از زبان‌های ایرانی شمال غربی است به فارسی نزدیکی دارد و به گیلکی و مازندرانی و بخصوص به زبان لری و تالشی شبیه و نزدیکتر می‌باشد. زبان تاتی همچنین به زبان کردی و اوستایی نیز نزدیک است. تاتی، بسیاری از ویژگی‌های آوایی، واژگانی و صرف و نحوی کهن همچون تمایز جنس دستوری، ساخت ارگتیو، مجهول، گردش مصوت‌ها، حالت دوگانهی فاعلی و غیرفاعلی در اسم و ... را حفظ کرده‌است(رحمانی ، ۱۳۹۰ ، ص ۳۵).

جدول ۱۴- صرف فعل خوردن در تاتی

زمان/شخص	۱ مفرد	۲ مفرد	۳ مفرد	۱ جمع	۲ جمع	۳ جمع
ضمیر فاعلی	اَ	تَ	آ	آما	شما	آهاین
خورن	موخرم	موخری	موخر	موخرون	موخرا	موخرن
خوردن	می خورم	می خوری	می خورد	می خوریم	می خورید	می خورند

مثال (۱۶): تَ موخری

Ø موخری

همانطور که ملاحظه می‌کنید در زبان تاتی به عنوان یک زبان ضمیر انداز چنانچه فاعل جمله حذف شود ، جمله دستوری تولید می شود.

گویش خراسانی: گویشی است که در خراسان رایج است. گویشهای خراسانی به سه گروه اصلی تقسیم می شوند: گروه شمالی که در جوین سبزوار و نیشابور به آن تکلم می‌شود؛ گروه مرکزی که در ترشیز و گناباد رایج است؛ و گروه جنوبی که گویشوران آن در قائن، تون و بیرجند سکونت دارند. اختلاف میان این سه گروه بسیار اندک است و نمی‌توان آن‌ها را گویشهای مجزایی به حساب آورد؛ به‌علاوه، این گروهها واژه‌های بسیاری را از یکدیگر وام گرفته‌اند. این همانندی در خور توجه را به گویش شمال‌شرقی فارسی دری نسبت داده می‌شود که از قرون چهارم و پنجم به بعد زبان ادبی فارسی را شکل داده و گویشهای خراسانی کنونی از آن مشتق شده است(دانشگر، ۱۳۷۴ : ۹۹).

جدول ۱۵- صرف فعل خوردن در خراسانی

زمان/شخص	۱ مفرد	۲ مفرد	۳ مفرد	۱ جمع	۲ جمع	۳ جمع
ضمیر فاعلی	مو	تو	او	ما	شما	اونا
خوردن	بوخردم	بوخردت	بوخردس	بوخرما	بوخرتا	بوخرسا
خوردن	خوردم	خوردی	خورد	خوردیم	خوردید	خوردند

مثال (۱۶): اونا بوخرسا
Ø بوخرسا

گویش خراسانی هم در حذف ضمیر فاعلی همانند سایر زبان های ضمیر انداز عمل می کند.

زبان عربی: زبان عَرَبی (به عربی: اللغة العربیة)، یکی از پرگویش‌ترین زبان‌های جهان، بزرگ‌ترین عضو از شاخهی زبان‌های سامی (آفریقایی–آسیایی) است و با زبان‌های عبری و آرامی هم‌خانواده است. زبان عربی یکی از شش زبان رسمی سازمان ملل متحدست. آثار علمی، ادبی و مذهبی فراوانی به این زبان نوشته شده است. تأثیر عربی بر زبان‌های دیگر جهان اسلام مانندارد‌و، و زبان‌های گوناگون خانوادهی ترکی چشمگیر است (حجازی ، ۱۳۷۹: ۸۴). این زبان نیز یک زبان ضمیرانداز محسوب می شود و فعل به طور کامل صرف می شود:

جدول ۱۶- صرف فعل خوردن در عربی

زمان/شخص	۱ مفرد	۲ مفرد	۳ مفرد	۱ جمع	۲ جمع	۳ جمع
ضمیر فاعلی	انأ	أنتَ - أانتِ	هو- هیَ	نحن	أنتما	أانتم- انتنَّ
أکل	أکـُل	تأکل- تأکلین	یأکل- تأکل	نأکل	تأکلان	یأکلن
خوردن	می خورم	می خوری	می خورد	می خوریم	می خورید	می خورند

مثال(۱۷) أنت تأکل
Ø تأکل

با توجه به حذف ضمیر فاعلی جمله برای شنونده عرب زبان کاملا دستوری می باشد. کوک[18] نیز به نقل از چامسکی یکی از دلایل فاعل تهی یا ضمیر انداز بودن زبان را صرف فعل می داند (کوک، ۱۹۹۷: ۵۶). زبان های ایرانی عمدتاً ضمیر انداز محسوب می‌شوند لذا به ناچار جهت مقایسه بین زبان های ضمیر گذار و ضمیر انداز ، مثال‌هایی از زبان‌های ضمیر گذار که غیر ایرانی می‌باشند ، بیان می شود.

۲-۳ - صرف فعل در برخی از زبان های ضمیر گذار

در زبان‌های ضمیر گذار افعال به طور کامل با شمار و اشخاص صرف نمی‌شود، زبان هایی مانند انگلیسی ، فرانسه، آلمانی و اسکاتلندی از جمله زبان‌هایی هستند که فعل در آنها صرف نمی‌شود در نتیجه در صورت حذف ضمیر فاعلی شنونده قادر به تشخیص فاعل جمله نخواهد بود.

[18] V.J.Cook

جدول شماره۱۷- صرف فعل در زبان های ضمیرگذار

فعل/شخص	۱ مفرد	۲ مفرد	۳ مفرد	۱ جمع	۲ جمع	۳ جمع
انگلیسی	I	you	he,she,it	We	you	they
eat	eat	eat	eats	Eat	eat	eat
فرانسه	je	tu	il	Nous	vous	elles
finis	finis	finis	finit	finissons	finissent	finissent
آلمانی	ich	du	er / sie	Wir	ihr	sie
essen	esse	isst	isst	Essen	esst	essen
اسکاتلندی	ah	ye	he,she,it	We	youse	they
spick	spick	spick	spicks	Spick	spick	spick

۳- نتیجه‌گیری

با توجه به نتایج به‌دست می‌توان چنین عنوان کرد که برای اینکه زبانی به یک پارامتری ارزش مثبت نشان دهد ، بایستی دارای خصوصیات نحوی خاصی باشد، به بیان دیگر سازه‌های نحوی جمله بایستی دارای خصوصیات متمایزی نسبت به زبان هایی که به آن پارامتر ارزش منفی نشان می دهند، باشند .

با توجه به این که موضوع این مقاله در مورد رابطه پارامتر ضمیر انداز بودن زبان و تصریف فعل می‌باشد، می‌توان چنین نتیجه گرفت که نقش سازه نحوی فعل در زبان برای ارزش مثبت نشان دادن این زبان به پارامتر ضمیر انداز نسبت به سایر سازه‌ها پررنگ‌تر می باشد. با توجه به مثال‌های ارائه شده ، فعل در زبان‌های ضمیر انداز دارای قدرت تصریف بسیار بالاتری می‌باشد و با توجه به عدم صرف کامل فعل در زبان‌های ضمیر گذار می توان چنین بر داشت کرد که تصریف فعل به عنوان یک خصوصیت نحوی، نقش مهمی در ضمیرانداز یا ضمیر گذار بودن زبان دارد. یعنی اگر در زبانی فعل با تمام ضمایر فاعلی صرف شود آن زبان ضمیر انداز می‌باشد.

منابع

۱- انوشه، مزدک. (۱۳۷۸). «رویکردی مشخصه بنیاد به فرآیند های مبتدا سازی و تأکید در زبان فارسی»، مجله پژوهش های زبانی ، دوره ۱ ، شماره ۱ ،دانشگاه تهران.

۲-ایزدپناه، حمید. (۱۳۶۷). **فرهنگ لکی**، مؤسسه فرهنگی جهانگیری، تهران

۳- بخش‌زاد محمودی، جعفر. (۱۳۹۰). دستور زبان گیلکی: صرف و نحو و آیین نگارش (چاپ دوم)، رشت: نشر

۴- خرم دل ، مصطفی. (۱۳۶۰). **مکالمات روزمره زبان کردی**. سال چاپ: ۱۹۸۱ نشر: انتشارات کردستان

۵- دانشگر. احمد. (۱۳۷۴). **فرهنگ واژه‌های رایج تربت حیدریه**، ج۱، مشهد.

۶- دیهیم، گیتی. (۱۳۸۴). **بررسی خرده‌گویش‌های منطقه قصران**، چاپ اول، نشر فرهنگستان زبان و ادب فارسی

۷- دبیر مقدم , محمد. (۱۳۸۷). **زبانشناسی نظری, پیدایش و تکوین دستور زایشی**. تهران: سخن

۸- راسخ مهند، محمد(۱۳۸۵). «حذف ضمیر فاعلی در برخی از زبان های ایرانی»، مجله زبان شناسی،دانشگاه بوعلی ، همدان.

۹- رحمانی، رضا. (۱۳۹۰). **فرهنگ تاتی تاکستان**، انتشارات سال ، چاپ اول

۱۰- زهی موسی، محمود. (۱۳۸۷) **نگاهی به سابقه نژادی قوم بلوچ بر مبنای داده‌های زبانی**. دانشگاه سیستان و بلوچستان

۱۱- شکری، گیتی. (۱۳۷۴). **گویش ساری (مازندرانی)**، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، تهران،

۱۲- حجازی، محمود فهمی. (۱۳۷۹). **زبان‌شناسی عربی: درآمدی تاریخی- تطبیقی در پرتو فرهنگ و زبان های سامی**، تهران، سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها، شرکت به‌نشر،

۱۳- فارسان، محسن.(۱۳۷۵). **دیوان ملا زلفعلی بختیاری**، انتشارات مشعل.

۱۴-کریمی، سیمین. (۱۳۷۴). «از ژرف ساخت تا ساخت منطقی و نظریه مینیمالیست». مجله زبان شناسی، تهران: مرکز نشر دانشگاهی،سال دوازدهم، شماره اول و دوم.

۱۵- ماهوتیان، شهرزاد. (۱۳۸۲). **دستور زبان فارسی از دیدگاه رده‌شناسی**، ترجمه مهدی سمائی، تهران ۲، چاپ دوم.

۱۶- هادی، اسماعیل (۱۳۷۴) **ترکی هنر است**، انتشارات احرار تبریز.

1-Chomsky, N.(1981). Lectures on government and binding theory. Dordrecht: Foris.

2-Cook, V. J.(1988). Experimental approaches to second language learning, Oxford: Pergamon,23_37.

3-Cook, V. J. (1997). Inside language. London: Edward

Arnold.
4-Huang, C.(1991). Remarks on the status of the null object , In: Principles and parameters in comparative grammar. R. Fridin (ed.),Cambridge, Mass: MIT. Press.
5-Huang, C. (1992). On null subjects and null objects in generative grammar. Linguistics,33, 1081_1123.
6-Simpson,A.(2005). Dynamic antisymmetry. Cambridge, MIT press.

Scientific Quarterly of Persian Language and Literature
Islamic Azad University, Fasa Branch
Vol.11, No.2 (Ser.23), Autumn 2020
ISSN: 2251-8457

Investigation of the relationship between syntactic characteristics of verb and the pro-drop parameter of language in some Iranian dialects based on the government and binding

Abdollah Mirzaee
Ph.D Student in General Linguistics, Zanjan Branch, Islamic Azad University, Zanjan, Iran
Mohammad Reza Orouji, Ph.D
Assistant Professor in Department of General Linguistics, Zanjan Branch, Islamic Azad University, Zanjan, Iran
Behzad Rahbar, Ph.D
Assistant Professor in Literature and Humanities College, Allameh Tabatabai University, Tehran, Iran
Heidar Hasanloo, Ph.D
Assistant Professor in Department of Persian Language and Literature, Zanjan Branch, Islamic Azad University, Zanjan, Iran

Abstract

One of the most important areas of human psychology is the issue of "suffering" which is one of the most important tragic aspects of human life. This issue is reflected in art and literature in general, and in contemporary literature, so that its analysis and analysis requires extensive research. Persian poetry, which has begun its most social era from the constitutional era to the present, enters into the circle of society and people and contemporary human problems to provide means for expressing the pain and suffering that people face. Manouchehr Atashi is one of the contemporary poets who have a great deal of human suffering in his poetry. He is familiar with the literary and cognitive backing of his country and has a special interest in human affairs. In this article, we have tried to analyze the concept of pain and suffering, causes of genesis and ways to get rid of it from the perspective of fire poetry. The study of poetry is a atasi

Keywords: Dialect, Government and Binding, Pro-Drop Parameter, Principles and Parameters, Universal Grammar, Verb Inflection

Scientific Quarterly of Persian Language and Literature
Islamic Azad University, Fasa Branch
Vol.11, No.2 (Ser.23), Autumn 2020
ISSN: 2251-8457

Evaluation of phonetic repetition music in derivative and quasi-derivative sentences and their relation to lexical repetition

Seyyed Hosein Mostafavi
Ph.D Graduate in Persian Language and Literature, Payame Noor University, Iran
Asadollah Jafari, Ph.D
Assistant Professor in Department of Persian Language and Literature, Payame Noor University, Iran

Abstract

Repetition is one of the most important pillars of poetic music and one of the most beautiful literary techniques in adorning the word. Repetition at the phonetic, lexical, and sentence levels produces rhythmic rhythms, repetition in rhyme and rhymes of poetry and verbal arrays. Types of puns, including derivation and pseudo-derivation, are an important part of repetitive music. Derivative and pseudo-derivative genres are viewed from the perspective of phonetic repetition because they have two homogeneous words, phonemes and phonemes in common. In this study, the author compared these genres as a kind of phonetic music repetition with the word repetition in order to find out the relation between derivative and quasi-derivative genres with the repetition of the word: Derivative or Derivative) in homogeneity determines whether this repetition is a phonetic repetition of the derivative and quasi-derivative phonemes or that it is only a lexical repetition and does not fall within the category of these passages; , Is a derivative, is a repetitive phonetic derivative, and otherwise, there is a definite The repetition of words creates and does not fit in the category of pun derivation, although it may be of other approaches, such as pun Mzyl, Mtrf, alliteration and pay it. Also words that are of a root but do not have derivation in their structure can be analyzed and analyzed from the perspective of pseudo-derivative in Persian.

Keywords: Poetry, Repetition, Phonetic Repetition, Lexical Repetition, derivation

Scientific Quarterly of Persian Language and Literature
Islamic Azad University, Fasa Branch
Vol.11, No.2 (Ser.23), Autumn 2020
ISSN: 2251-8457

The revise of primary and secondary foot in Basit and Monsareh meter

Abouzar Moradi Shahdadi
M.Sc Graduate in Persian Language and Literature, Fasa Branch, Islamic Azad University, Fasa, Iran
Mohammad Reza Akrami, Ph.D
Collaborative Researcher, Iranology Department, Gottingen University, Gottingen, Germany

Abstract

The purpose of following article is to examine and revise the primary and secondary foot of Faeleyn in Basit and Monsareh meter and rhyme of poem and literature. It also attempts to exemplify and specify the primary and secondary foot of indicated meter Monrareh and Basit meters which are considered from the most ancient published references in poetic field to latest writing in order to ascertain that there is remarkable ignorance in nomination of "primary and secondary foot of Faeleyn" title and this inappropriate consideration and lack of attention of selecting has been emerged and conveyed from earliest to latest writings. According to related literature, Faeleyn is considered as secondary foot of Mafoulato in Monsareh meter which can not be referred to secondary foot in Basit meter but is primary foot, since not only any changes are not employed for it but also it is utilized as primary foot for integrated rhyme called Motadarek. As there are considerable distinguishes between interpretations of primary and secondary foot, and furthermore, the Monsareh meter connotes of entire tetrameter of Mostafaleyn Mafoulato and Basit meter consists of entire tetrameter of Mostafaleyn Faeleyn. Based on author's notion, the meter of Moftaelen Faeleyn Moftaelen Faeleynshould be called as Basit meter rather than Monsareh.

Keywords: Poetic, Monsareh, Basit, Primary and Secondary Foot

Scientific Quarterly of Persian Language and Literature
Islamic Azad University, Fasa Branch
Vol.11, No.2 (Ser.23), Autumn 2020
ISSN: 2251-8457

A comparative study of prophetic ascension in Masnavi of persian poetry until the eighth century AH

Maryam Mohammadzade, Ph.D
Assistant Professor in Department of Persian Language and Literature, Ahar Branch, Islamic Azad University, Ahar, Iran

Abstract

One of the scientific and practical miracles of the Holy Prophet (peace be upon him) which occurred in the shadow of the Prophet's Devotion is his ascension which has been followed Sequential in the Shiite and Sunni Hadiths, But there are disagreements about its details such as time, place, how it is physically and spiritually and its other details, which are also reflected in Persian poem; Therefore, the present study, in order to study and evaluate the viewpoints of the poets in this field, with the Utilization of descriptively-analytically method, studies the ascension of Prophet Mohammad in the prophetic prayers of the Persian poetry from Sana'i to Sheikh Mahmoud Shabestari. The findings show that nezami and Attar have spoken in all aspects of Ascension, such as quality, place, time, means, comrades and ascension Revelations; But other poets have paid attention some of these aspects. Attention to ascension Revelations is the most frequent and most abundance by all the poets. Attar in his Masnavi, mentioned seven Revelations and nezami, , mentioned six Revelations for ascension.

Keywords: Prophet Mohammad, Persian Poetry, Ascension, Prayer

Scientific Quarterly of Persian Language and Literature
Islamic Azad University, Fasa Branch
Vol.11, No.2 (Ser.23), Autumn 2020
ISSN: 2251-8457

Investigation of Eshqi's reflections base on historic event

Seyyed Mohsen Mehrabi
Ph.D Graduate in Persian Language and Literature, Urmia University, Urmia, Iran

Abstract

Influence on society in reflections poets and authors had been attend from past to now up to this branch of critical literature was one of the important term in this science. This viewpoint is foremost at past in contemporary century. After Qajar era, important event happen such as Mashroute revolution, Reza Khan's republic, treat of Vosouq Aldowle and etc. On the other hand, authors get acquainted whit reflections of foreign. Mirzade Eshqi as poet and journalist describes his viewpoint in poems and prose. He is adherent of Mashroute reveliotion, but he want to omit its leader. He is apposed with Reza Khan's republic and Vosouq Aldowle. He dosn't has information at poletical party, so his reflections is superficial and without aim, then spirituality are opponents of he. This paper base on the history document and book of Eshqi describe his reflections.

Keywords: Eshqi, Mashroute, Migration, 1919 treaty, republic, Nationalist

Scientific Quarterly of Persian Language and Literature
Islamic Azad University, Fasa Branch
Vol.11, No.2 (Ser.23), Autumn 2020
ISSN: 2251-8457

Comparison of resistance themes in children and teenager poems of Salman Harati and Qeysar Aminpour

Mahmoud Sadeghzade, Ph.D
Associate Professor in Department of Persian Language and Literature, Yazd Branch, Islamic Azad University, Yazd, Iran
Tahereh Taqavi Shavazi
M.Sc Graduate in Persian Language and Literature, Yazd Branch, Islamic Azad University, Yazd, Iran

Abstract

Resistance against outsiders and preservation of values has been significantly reflected in many of children and teenager poems of the Revolution era poets. QeysarAminpour and Salman Harati are two poets who used to compose in the field of children and teenager poems aside from composing poems for adults and they also had a precise focus of resistance themes.
In this study, with a descriptive, analytic and quantitative method, the characteristics and expression methods of resistance themes are reviewed and compared in the children and teenager poems of Salman Harati and QeysarAminpour. First, while presenting instances of the poems of each poet, the religious and revolutionary tendencies, styles and expression coordinates of resistance themes in the children and teenager poems of these two poets are studied, and then, the main revolutionary and value related themes and messages of these poems such as defiance, joust, awakening, national strength, Promise of liberty and martyrdom are compared with each other, assessed and a conclusion is made upon them.

By studying ten samples of Salman Harati and QeysarAminpour's children and teenager poems, it was identified that the concepts of defiance, awakening, and martyrdom are more frequent in these poems.

Keywords: Resistance Themes, Holy Defens Literature, Children Poems, Qeysar Aminpour, Salman Harati

Scientific Quarterly of Persian Language and Literature
Islamic Azad University, Fasa Branch
Vol.11, No.2 (Ser.23), Autumn 2020
ISSN: 2251-8457

Evaluation and analyzing the dramatic capacity of the story of Yazdah Rokh of Ferdowsi's Shahnameh

Mohammad Reza Jamali
Ph.D Student in Persian Language and Literature, Torbat Heydarieh Branch, Islamic Azad University, Torbat Heydarieh, Iran
Abbas Kheir Abadi, Ph.D
Assistant Professor in Department of Persian Language and Literature, Torbat Heydarieh Branch, Islamic Azad University, Torbat Heydarieh, Iran
Hamid Reza Soleimanian, Ph.D
Assistant Professor in Department of Persian Language and Literature, Torbat Heydarieh Branch, Islamic Azad University, Torbat Heydarieh, Iran
Mahmoud Firouzi Moghaddam, Ph.D
Assistant Professor in Department of Persian Language and Literature, Torbat Heydarieh Branch, Islamic Azad University, Torbat Heydarieh, Iran

Abstract

Ancient stories of classical Persian literature are strong endorsements for dramatic or dramatic literature. One of the rich sources in this field is the stories of Ferdowi's Shahnameh. The powerful dramatic capabilities of these stories make Shahnameh an unparalleled work in this field. Among the stories of the Shahnameh, the story of the Battle of the Yazdah Rokh, with its powerful dramatic elements, has received little attention from detectors in the field of fiction and justifies the necessity of this research. In this paper, by analyzing the descriptive and analytical methods and using library data, the dramatic capacities of Yazdah Rokh are investigate. The results of this study show that the dramatic structure of this story can be examined based on four themes: context, structure, conflict and language. Each of these themes are highly accentuated in the dramatic structure of the story of the return battle, and the magnificence of this unparalleled dramatic masterpiece in the eyes of the researchers in this field.

Keywords: Drama Elements, Tragedy, Ferdowsi's Shahnameh, The Battle of the Yazdah Rokh

Scientific Quarterly of Persian Language and Literature
Islamic Azad University, Fasa Branch
Vol.11, No.2 (Ser.23), Autumn 2020
ISSN: 2251-8457

Study of Forough Farrokhzad's love Poems based on Robert J. Sternberg's theory of love

Fateme Bahar Chatni
Ph.D Student in Persian Language and Literature, Chalus Branch, Islamic Azad University, Chalus, Iran
Kouros Karim Pasandi, Ph.D
Assistant Professor in Department of Persian Language and Literature, Chalus Branch, Islamic Azad University, Chalus, Iran

Abstract

By examining Forough Farrokhzad's love poems we find that the element of love , is instrumental which consciously and unconsciously, expresses his outer and inner realms, so with regard to outer realm, the consciously and the motivational aspect of the physical instincts and body tendencies, the type of Forough's attitude to the element of love is earthly and downward, that element of lust over the two elements of intimacy and commitment.

On the other hand , according to the inner domain , unconsciously and satisfy the sense of being married , the type of forground is the element of love , heavenly and transcendent , which finds the element of intimacy and commitment dominated by lust.

So the authors of this article are trying, given the high frequency of the love word and its derivatives in Forough's works, analytically and by referring to library sources to examine his romantic poems, based on sternberg's love triangle theory, by applying the three components of lust , intimacy , and commitment to love.

Of course, the result of the article is based on sternberg's love theory , due to different situations in life , Forough has not been able to balance the three components of lust, intimacy and commitment to love , she was therefore unsuccessful in attaining ideal love . (perfect love)

Keywords: Forough Farrokhzad, Sternberg, Theory of Love, Lust, Intimacy, Commitment

Abstracts of Article in English

Index

Study of Forough Farrokhzad's love Poems based on Robert J. Sternberg's theory of Love 5
Fateme Bahar Chatni, Kouros Karim Pasandi

Evaluation and Analyzing the Dramatic Capacity of the Story of Yazdah Rokh of Ferdowsi's Shahnameh 6
Mohammad Reza Jamali, Abbas Kheir Abadi, Hamid Reza Soleimanian, Mahmoud Firouzi Moghaddam

Comparison of resistance themes in children and teenager poems of Salman Harati and QeysarAminpour 7
Mahmoud Sadeghzade, Tahereh Taqavi Shavazi

Investigation of Eshqi's reflections base on historic event 8
Seyyed Mohsen Mehrabi

A Comparative Study of Prophetic Ascension in Masnavi of Persian Poetry until the Eighth Century AH 9
Maryam Mohammadzade

The revise of primary and secondary foot in Basit and Monsareh meter ... 10
Abouzar Moradi Shahdadi, Mohammad Reza Akrami

Evaluation of phonetic repetition music in derivative and quasi-derivative sentences and their relation to lexical repetition 11
Seyyed Hosein Mostafavi, Asadollah Jafari

Investigation of the Relationship between Syntactic Characteristics of Verb and the Pro-drop Parameter of Language in Some Iranian Dialects Based on the government and binding 12
Abdollah Mirzaee, Mohammad Reza Orouji, Behzad Rahbar, Heidar Hasanloo

Scientific Quarterly **of Persian Language and Literature**
Islamic Azad University, Fasa Branch
Concessionaire: Islamic Azad University, Fasa Branch
Managing Director: Dr. Seyyed Mohsen Sajedi Rad
Editor- in- Chief: Dr. Mohammad Ali Atashsoda
Exccutive Director: Dr. Mehdi Madandoust

Editorial Board
Dr. Kavoos Hasanli (Professor)
Dr. Seyyed Jafar Hamidi (Professor)
Dr. Mohammad Fesharaki (Professor)
Dr. Mohammad Ali Atashsoda (Associate Professor)
Dr. Jalil Nazari (Associate Professor)
Dr. Mohammad Reza Akrami (Associate Professor)
Dr. Saeed Ghashghaee (Associate Professor)

Persian Proofreader: Dr. Seyyed Mohsen Sajedi Rad
English Proofreader and translator: Dr. Amin Karimnia
Technical expert: Mohsen Rezaei
Page Layouter: Dr. Mehdi Madandoust
Cover Designer: Laleh Akrami
Print: Printing & Publishing Organization of Islamic Azad University

According to the letter numbered 87/472197 dated 18.12.90 issued by Islamic Azad University Research and Technology center and letter issued by the commission on Academic Journals of Islamic Azad University dated 10.11.90, the journal of Persian Language and Literature of Islamic Azad University, Fasa Branch was granted the status of "Academic Research". This journal has also been granted the privilege of being included among journals ranked as Scientific Information Database (SID).

The journal reserves the right to accept, reject and edit the papers.
Submitted papers will not be returned to the authors.
The authors are responsible for the published material.

Address: Scientific Quarterly of Persian Language and Literature, Persian Language Department, Islamic Azad University, Fasa Branch, Fasa
Tel: 07153335225-7
Fax: 07153334300
Email Address: Fasamagazine@gmail.com
Website: adabiatmagazine.iaufasa.ac.ir

Scientific Quarterly of Persian Language and Literature
ISSN: 2251-8457

Islamic Azad University, Fasa Branch
Deputy of Research

Vol. 11, No. 2 (Ser. 23), Autumn 2020

In the Name of God

Journal of
Persian Language and Literature
ISSN: 2251-8487

Islamic Azad University
Fasa Branch

• **Study of Forough Farrokhzad's love Poems based on Robert J. Sternberg's theory of Love**
Fateme Bahar Chatni, Kouros Karim Pasandi

• **Evaluation and Analyzing the Dramatic Capacity of the Story of Yazdah Rokh of Ferdowsi's Shahnameh**
Mohammad Reza Jamali, Abbas Kheir Abadi, Hamid Reza Soleimanian, Mahmoud Firouzi Moghaddam

• **Comparison of resistance themes in children and teenager poems of Salman Harati and Qeysar Aminpour**
Mahmoud Sadeghzade, Tahereh Taqavi Shavazi

• **Investigation of Eshqi's reflections base on historic event**
Seyyed Mohsen Mehrabi

• **A Comparative Study of Prophetic Ascension in Masnavi of Persian Poetry until the Eighth Century AH**
Maryam Mohammadzade

• **The revise of primary and secondary foot in Basit and Monsareh meter**
Abouzar Moradi Shahdadi, Mohammad Reza Akrami

• **Evaluation of phonetic repetition music in derivative and quasi-derivative sentences and their relation to lexical repetition**
Seyyed Hosein Mostafavi, Asadollah Jafari

• **Investigation of the Relationship between Syntactic Characteristics of Verb and the Pro-drop Parameter of Language in Some Iranian Dialects Based on the government and binding**
Abdollah Mirzaee, Mohammad Reza Orouji, Behzad Rahbar, Heidar Hasanloo

Islamic Azad University, Fasa Branch
Deputy of Research

Vol. 11
No.2 (Ser.23)
Autumn 2020