دانشگاه آزاد اسلامی
واحد فسا

مجله زبان و ادبیات فارسی

شاپا: ۸۶۸۷-۲۲۵۱

• **مؤلفه‌های ذهن آگاهی در اشعار سهراب سپهری**
فرناز ثامنی کیوانی، وجیهه ترکمانی باراندوز، احمد کریمی، فهیمه مشایخ

• **وجه غالب فرمالیسم در قصاید ملک الشعرای بهار**
اصغر خلیلی، آرش مشفقی، عزیز حجاجی کهجوق

• **بازتاب نمادین داستان یوسف (ع) در غزلیات شمس**
مریم رئیسی باغ شهبازی، عطا محمد رادمنش، قربانعلی ابراهیمی

• **نماد پردازی«آب» در آثار عطار نیشابوری**
لیلا روحانی سروستانی، محمد علی آتش سودا، سمیرا رستمی

• **تأمّلی بر باورهای عامیانه در دیوان خواجه عصمت بُخارایی**
علی کابیلی، مریم محمد زاده، رضا آقایاری زاهد

• **تطبیق نظریه‌ی کمال و فردیّت در غزلیات شمس و آراء یونگ**
کاملیا محمد بیگی، امیرحسین ماحوزی، شهین اوجاق علیزاده

• **منشآت معتمدالدوله، مقامه‌ای در دوره‌ی قاجاریه (بررسی و تحلیل ویژگی‌های مقامه در منشآت معتمدالدوله)**
سید محسن مهرابی

• **خلاقیت ادبی در کاربرد عناصر و نشانه‌های طبیعت در شعر سپهری با تکیه بر رویکرد سوسور و پیرس**
الخاص ویسی، رؤیا پروین

دانشگاه آزاد اسلامی، واحد فسا
معاونت پژوهشی

سال چهاردهم
شماره دوم (پیاپی ۳۴)
تابستان ۱۴۰۲

به نام خداوند جان آفرین
حکیم سخن در زبان آفرین

فصل‌نامه‌ی علمی زبان و ادبیات فارسی

شاپا: ۸۴۸۷ -۲۲۵۱

دانشگاه آزاد اسلامی واحد فسا
معاونت پژوهشی

سال چهاردهم، شماره‌ی دو (پیاپی ۳۴)

تابستان ۱۴۰۲

واحد فسا

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

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

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

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

نشانی: فسا، دانشگاه آزاد اسلامی واحد فسا، دفتر فصل‌نامه‌ی زبان و ادبیات فارسی
تلفن:۷- ۵۳۳۳۵۲۲۵-۰۷۱
نمابر: ۵۳۳۳۴۳۰۰-۰۷۱
پست الکترونیکی: iau.fasa@yahoo.com
پایگاه اینترنتی: adabiatmagazine.iaufasa.ac.ir

تاییدیه درجه علمی

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

دکتر عبدالله افشار
معاون پژوهش و فناوری دانشگاه آزاد اسلامی

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

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

شرایط پذیرش مقاله

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

الف) شرایط کلی و اولیه:

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

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

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

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

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

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

۷- مقاله دارای اصالت و ایده‌ی تازه باشد.

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

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

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

ب) شرایط نگارش:

۱- ترتیب تنظیم مقاله:

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

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

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

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

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

۱-۶- متن اصلی شامل بحث و بررسی.

۱-۷- نتیجه‌گیری.

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

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

داوران این شماره:

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

فهرست

مؤلفه‌های ذهن آگاهی در اشعار سهراب سپهری ۱۱
فرناز ثامنی کیوانی، وجیهه ترکمانی باراندوز، احمد کریمی، فهیمه مشایخ

وجه غالب فرمالیسم در قصاید ملک الشعرای بهار ۳۹
اصغر خلیلی، آرش مشفقی، عزیز حجاجی کهجوق

بازتاب نمادین داستان یوسف (ع) در غزلیات شمس ۷۵
مریم رئیسی باغ شهبازی، عطا محمد رادمنش، قربانعلی ابراهیمی

نماد پردازی« آب» در آثار عطار نیشابوری ۸۷
لیلا روحانی سروستانی، محمد علی آتش سودا، سمیرا رستمی

تأمّلی بر باورهای عامیانه در دیوان خواجه عصمت بُخارایی ۱۰۳
علی کابیلی، مریم محمد زاده، رضا آقایاری زاهد

تطبیق نظریه‌ی کمال و فردیّت در غزلیات شمس و آراء یونگ ۱۲۷
کاملیا محمد بیگی، امیرحسین ماحوزی، شهین اوجاق علیزاده

منشآت معتمدالدوله، مقامه‌ای در دوره‌ی قاجاریه (بررسی و تحلیل ویژگی‌های مقامه در منشآت‌معتمدالدوله)..... ۱۴۷
سید محسن مهرابی

خلاقیت ادبی در کاربرد عناصر و نشانه‌های طبیعت در شعر سپهری با تکیه بر رویکرد سوسور و پیرس ۱۶۳
الخاص ویسی، رؤیا پروین

فصل‌نامه‌ی علمی زبان و ادبیات فارسی
دانشگاه آزاد اسلامی واحد فسا
س ۱۴، ش ۲ (پیاپی ۳۴)، تابستان ۱۴۰۲
شاپا: ۸۴۸۷-۲۲۵۱ صص: ۳۷-۱۱

مؤلفه‌های ذهن آگاهی در اشعار سهراب سپهری

فرناز ثامنی کیوانی
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، واحد چالوس، دانشگاه آزاد اسلامی، چالوس، ایران
دکتر وجیهه ترکمانی باراندوز (نویسنده‌ی مسئول)
استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد چالوس، دانشگاه آزاد اسلامی، چالوس، ایران
دکتر احمد کریمی
استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد چالوس، دانشگاه آزاد اسلامی، چالوس، ایران
دکتر فهیمه مشایخ
استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد چالوس، دانشگاه آزاد اسلامی، چالوس، ایران

چکیده

استفاده از روش‌های مرتبط با ذهن آگاهی در دهه اخیر به طور چشمگیری افزایش یافته است. این مقاله اشعار سهراب سپهری را با تمرکز بر ذهن آگاهی بررسی می‌کند. سبک شخصی او و استفاده از ابزارهای مختلف شعری، خواننده را قادر می‌سازد تا ذهن آگاهی را در شعر او کشف کند. ذهن آگاهی یک موضوع گسترده در بودیسم را تشکیل می‌دهد و نیاز روزافزون به حمایت از سلامت روان در سراسر جهان سبب می‌شود تا از پیامدهای خاص ذهن آگاهی استفاده کنیم. هدف مقاله حاضر برجسته کردن اشتراک‌های مبتنی بر ذهن آگاهی و اشعار سهراب سپهری است. پرسش اصلی نیز این است که ارتباط بین مؤلفه‌های ذهن آگاهی و اشعار سهراب سپهری به چه شکلی است؟ بعلاوه در این پژوهش به روش توصیفی-تحلیلی هرکدام از مؤلفه‌های ذهن آگاهی در شعر سپهری را به شکل جداگانه مورد بحث قرار خواهیم داد تا به درک چگونگی عملکرد خاص هر کدام در شعر او کمک کنیم. بررسی و معرفی مفاهیم و تصاویر شعری جهان سپهری، نشان دهندهٔ شگفتی سپهری و رابطه مبتنی بر ذهن آگاهی با جهان طبیعی است، که عنصر اصلی کار او را تشکیل می دهند.

واژگان کلیدی: ذهن آگاهی، کابات زین، سهراب سپهری

Email: sameni.farnaz.64@gmail.com
torkamani.vajihe@gmail.com
a.karimio49@gmail.com
f-mashaykh7894@yahoo.com

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۱/۱۰/۰۶
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۲/۰۲/۰۲

۱- مقدمه

ذهن آگاهی اخیراً به یک موضوع پرطرفدار تبدیل شده است. با این حال، ذهن آگاهی به دوران باستان برمی‌گردد و ریشه های آن در آموزه‌های فلسفه‌های شرقی بودیسم نهفته است. از طریق تمرین ذهن آگاهی، بهتر می‌توانیم با چالش‌های عاطفی‌ای که روزانه با آن روبرو هستیم مقابله کنیم.

به نقل از کابات زین (۱۹۹۰) که روش کاهش استرس مبتنی بر ذهن آگاهی را حدود ۲۵ سال پیش معرفی کرد: "ذهن آگاهی، آگاهی است که از طریق توجه عمدی، در لحظه حال و بدون قضاوت به آشکار شدن لحظه به لحظه تجربه منجر می شود" (zinn،۲۰۰۳ :۱۴۷)

ذهن آگاهی مبتنی بر نگرش‌های کلیدی خاصی است:قضاوت نکردن و پذیرش یا مشاهده بدون ارزیابی. صبور بودن؛ داشتن "ذهن مبتدی"، یعنی ملاقات با هر موقعیتی که انگار برای اولین بار است. اعتماد به شهود خود؛ عدم تلاش و تجربه لحظه حال بدون تمرکز بر اهداف آینده؛ و رها کردن، به معنای نه گرفتن و نه هل دادن.

از آنجایی که هدف همه تقریبا از ذهن آگاهی، بهبود رنج، پریشانی و تضعیف روحیه است، طبیعی است که تکنیک‌های مشابهی در فرهنگ‌های مختلف یافت می‌شود. این تکنیک‌ها به‌طورکلی شامل چهارچوب بندی مجدد و روشی جدید برای نگریستن به مشکلات زندگی است که در نهایت، اعتقاد و امیدواری را ایجاد می‌کنند که این "یک زندگی خوب" است که آرامش را بازیابی می‌کند.در دنیای ادبیات؛ شعر نیز راهی قدرتمند برای ارتباط نزدیک با تجربهٔ ذهن آگاهی است. صرف نظر از اینکه شناخت کاملی داشته باشیم، ذهن آگاهی شعر می‌تواند به ما کمک کند تا درون خود را در دنیای پر از تحول بازیابی کنیم. همچنین ذهن اگاهی شعر می‌تواند به ما الهام بخشد و مارا به لذت زندگی آگاهانه و دلسوزانه نزدیکتر کند.

نکتهٔ قابل توجه درمورد شعر این است که ما اغلب لذت تجربهٔ شعر را دور می‌زنیم و مستقیماً به کار تفسیر آن می‌رویم، به امید اینکه معنای آن را بفهمیم. وقتی شعری را می‌خوانیم، به جای تفسیر و توضیح، می‌توانیم بر توجه و احساس تمرکزکنیم و خود را در فضای شعر، لحن‌ها، صداها و تصاویر آن غرق کنیم. ریتم‌ها، نحوهٔ حرکت و احساس آن، همچنین جزئیات نحوهٔ ساخت آن. انجام این کار نیازی به آموزش ادبی خاصی ندارد. آنچه عمدتاً مورد نیاز است هوشیاری و کنجکاوی است، تمایل به بودن با آنچه در شعر اتفاق می‌افتد بدون نگرانی زیاد در مورد آن. شعرها ایده‌ها را منتقل می‌کنند، ما از آن لذت می‌بریم و آن‌را به صورت حسی و همچنین مفهومی تجربه می‌کنیم. هر چه بیشتر

بتوانیم در سطح توجه و احساس به جای تفکر و توضیح با شعر بمانیم، بیشتر از آن لذت خواهیم برد.

شعر معاصر، در آثار شاعری مانند سهراب سپهری، همهٔ چیزهایی را ارائه می‌دهد که ذهن آگاهی موجود در آن‌را جلوه‌گر می‌نماید:خرد، شفقت، آرامش و توانایی جذب و بیان عمیق‌ترین احساسات انسانی غم و شادی؛ همه کمک می‌کنند تا شعرها را از نگاه احساسی و غیر تحلیلی ببینیم و با این نوع خوانش به نوعی تجربهٔ ذهن آگاهی وارد شویم.

در همین چهارچوب است که در این مقاله به معرفی ذهن آگاهی و شعر سهراب سپهری می‌پردازیم که به‌عنوان منبع الهام متفاوتی از نظر تحقیق در مورد آگاهی و نیز روش‌های ادبی، امیدوارکننده به نظر می رسد.

پیشینهٔ پژوهش

ذهن آگاهی یکی از روش‌های مدرن و تعیین کنندهٔ آرامش درجریان مستمر زندگی است. تاکنون تحقیقات بسیاری دربارهٔ ذهن آگاهی و روانشناسی صورت گرفته اما در ادبیات چه در شعر و چه در داستان، تحقیقات دربارهٔ ذهن آگاهی قابل توجه نیست که به دو مورد از آن اشاره می‌کنیم. در بررسی پیشینهٔ تحقیق، مطالعات در حوزهٔ ذهن آگاهی در آثار سهراب سپهری صورت نگرفته است. آنچه در این زمینه به آن اشاره می‌شود، مطالعات مربوط به زمینهٔ روانشناسی در آثار سهراب است که بسیار محدود می‌باشد.

- قاسم زاده، سید علی،نیکو بخت،ناصر (۱۳۸۲)، "روانشناسی رنگ در اشعار سهراب سپهری"، مجله پژوهش‌های ادبی ، دوره ۱، شماره ۲. در این مقاله کوشیده شده است تا با توجه به بسامد رنگ‌ها از راهی علمی‌تر به پاره‌ای از ویژگی‌های رفتاری، اخلاقی سهراب دست یابیم.

- سرامی، قدمعلی،کمالی بانیانی،مهدی رضا(۱۳۹۱)، "پیکره نگارین آنیما در هشت کتاب سهراب سپهری" مجله ادبیات فارسی(دانشگاه آزاد مشهد) ، دوره۲، شماره ۳۳. در این مقاله به بررسی و تفسیر صور مثالی آنیما در هشت کتاب سهراب سپهری پرداخته می‌شود.

- رضایی، محمد امین (۱۳۹۷)، "مولانا و روان درمانی بر اساس ذهن آگاهی"، نخستین همایش ملی تحقیقات ادبی با رویکرد مطالعات تطبیقی، تهران، دانشگاه علامه طباطبایی. تلاش و بحث مقاله این است که ضمن روشن کردن شباهت های مولانا و این روش روان درمانی، راه برای کارآمدی آن در فرهنگ و حافظهٔ ایرانی هموار شود.

- اصلاحی، فاطمه، ابوالمعالی الحسینی، خدیجه، اصغرنژاد علی اصغر و خلعتبری، جواد (۱۳۹۹)، "بررسی استعاره‌های مبتنی بر ذهن آگاهی در ابیات مولانا"، نشریه پژوهش‌های

مشاوره ، دوره ۱۹، شماره ۷۳. این پژوهش به مطالعه و شناسایی استعاره‌های بومی و فرهنگی مبتنی بر ذهن آگاهی در سه دفتر اول مثنوی معنوی می‌پردازد و نتیجه می‌گیرد که به منظور انتقال بهتر مفاهیم و آسان سازی آموزش و درمان ذهن آگاهی مبتنی بر شناخت، می‌توان از استعاره‌های بومی و فرهنگی مبتنی بر ابیات مولانا استفاده کرد.

روش تحقیق

روش تحقیق در این پژوهش تحلیلی "توصیفی است .هدف از این تحقیق بررسی تأثیر ذهن آگاهی بر شعر سهراب سپهری و همچنین بررسی مؤلفه‌های ذهن آگاهی در شعر سهراب سپهری با توجه به تئوری کابات زین است . این پژوهش نیز با بررسی ذهن آگاهی در شعر سهراب سپهری، بودن و زندگی در لحظه را پیش زمینه می‌کند که درآن عادات فکری محدود کننده از میان رفته و خلاقیت را ارائه می‌کند. شیوه ی گردآوری این تحقیق به صورت کتابخانه ای است.

مبانی نظری

امروزه بدن، ذهن و روح ما به گونه‌ای به چالش کشیده است که اجداد ما هرگز تصور نمی‌کردند. تعداد زیادی از مردم اکنون برای پیشرفت در این زمان پرتحول، ذهن آگاهی را تمرین می‌کنند. درمورد تئوری و عمل ذهن آگاهی مطالب زیادی نوشته شده است.

بنیانگذار جنبش ذهن آگاهی مدرن، جان کابات زین، ذهن آگاهی را اینگونه تعریف می‌کند: "توجه به شیوه‌ای خاص، عمداً، در لحظهٔ حال و بدون قضاوت." zinn)، ۱۹۹۰: ۱۴۷). یعنی حفظ آگاهی لحظه به لحظه از افکار، احساسات؛ بدون انتقاد درونی. اساساً تمرکز حواس، تمرین آگاه شدن عمدی از لحظهٔ حال است.

ذهن آگاهی معادل کلمه sati در زبان مقدس بودائیان است، قدمتی ۲۵۰۰ ساله دارد و با آگاهی، توجه (که همان آگاهی تمرکز یافته است) و یادآوری (که به معنی زندگی کردن در خاطرات نیست. بلکه شامل جهت‌دهی مجدد آگاهی و توجه‌مان به تجربهٔ جاری به روش پذیرنده و همه جانبه است) مرتبط است، و این نیازمند آن است که اراده کنیم تا از خیال پردازی‌هایمان رها شویم و تجربهٔ در لحظه بودن را به طورکامل داشته باشیم(گرمر، سیگل و فولتن،۲۰۰۵).در حقیقت آگاهی و توجه در هم تنیده شده اند. به این معنی که توجه در زمینه و بافت آگاهی سنجیده می‌شود(گرمر، سگل و فولتون،۲۰۰۵).

بر این اساس ذهن آگاهی می‌تواند به‌عنوان "توجه به شیوهٔ خاص، با هدف، در زمان حاضر و بدون قضاوت تعریف شود" (موری و مالینووسکی،۲۰۰۹).

بنابراین ذهن آگاهی یک عامل زیر بنایی مهم برای رسیدن به رهایی است؛ زیرا روش موثر و قوی برای خاموش کردن و توقف فشارهای دنیا و یا فشارهای ذهنی خود فرد

می‌باشد. حضور ذهن صحیح بدان معناست که شخص آگاهی خود را از گذشته و آینده به حال حاضر معطوف کند. تمرین ذهن این توانایی را به فرد می‌دهد که دریابد "افکار، صرفاً افکار هستند و زمانی که می‌فهمد افکارش ممکن است حقیقت نداشته باشند، راحت‌تر می‌تواند آن‌ها را رها کند" (سگال، ویلیامز و تیزدل،۲۰۰۲).

سهراب و زندگی در لحظهٔ اکنون(عامل ذهن آگاهی)

سهراب سپهری بی‌شک یکی از بزرگ‌ترین شاعران معاصر ایران و نقاشی ماهر است. نقاشی او رنگ شعر و اشعار او تصاویری شاعرانه دارند و این به گفتهٔ غالب منتقدان از رابطهٔ عرفانی او با طبیعت ناشی می‌شود. سپهری همان‌گونه که در زندگی تنها بود، در شیوهٔ شاعری نیز منحصر به فرد بود. شعر او همواره به دور از جریانات و جهت گیری‌های هنری و سیاسی بود و به همین خاطر است که نگاه وی همواره به لحظه است که چگونگی حضور در هر لحظه جهان مارا متحول می‌کند.

لحظه و اکنون در شعر و ذهن سهراب همان مفهومی است که درمیان گذشتگان بوده است؛ یعنی لحظاتی که شخص در آن زندگی می‌کند بدون دخالت گذشته و آینده و تنها در زمان حال بودن. همان تعبیری که سهراب سپهری در دفتر "صدای پای آب" آورده:

زندگی تر شدن پی در پی/زندگی آب تنی در حوضچهٔ اکنون است (سپهری،۱۳۷۶، ۲۹۱).

زیستنِ آگاهانه در اینجا و اکنون، از جمله دل‌مشغولی‌های سهراب بوده است. اشاره به برخی دیگر از اشعار سپهری نشان می‌دهد که او زندگی کردن در این‌جا و اکنون و بیداری و حضور را همواره به تصویر کشیده است.

بیا زندگی را بدزدیم، آن وقت/ میان دو دیدار قسمت کنیم/ بیا با هم از حالت سنگ چیزی بفهمیم/ بیا زودتر چیزها را ببینیم/ ببین، عقربک های فواره در صفحه ساعت حوض/ زمان را به گردی بدل می‌کنند/بیا آب شو مثل یک واژه در سطر خاموشی‌ام/ بیا ذوب کن در کف دست من، جرم نورانی عشق را(همان ،۳۹)

تمام شعر سهراب تصویری از یک ذهن آگاهی و آرامش است: در فرودست کفتری از آب زلال می‌خورد، و درجایی این آب روان در پای سپیداری، اندوه دلی را فرو می‌نشاند، یا در آبادی، کوزه‌ای برای آشامیدن آب پر می‌شود. و جایی درویشی، نان خشکیده‌اش را برای میل کردن در آب فرو برده و ....(همان : ۳۴۵).

با بررسی اشعار سهراب می‌توان فهمید که او به درون آرام و بی دغدغه‌ای دست یافته و از ذهن آشفته، خود را نجات داده است. این درون آرام، حقیقت وی را در اشعارش به خوبی نشان داده است.

اصول ذهن آگاهی در روانشناسی سپهری

بررسی و مطالعهٔ اشعار سپهری نشان می‌دهد که مفاهیم کلیدی که در آموزه‌های سپهری به آن می‌پردازد، به شرح زیر است: پذیرش و تصدیق تجربیات مثبت و منفی، فراموش کردن عادات قدیمی و نگاه کردن به جهان با چشمان جدید. تمرکززدایی، تغییر تمرکز از خود به دیگری. اعتراف به زوایای تاریک هستی و پذیرش تماس با حالات، افکار، احساسات و عواطف ناخوشایند ودردناک درونی، مضمونی است که در شعرسپهری تکرار می‌شود. پذیرفتن و دربر داشتن آنچه به دست ما می‌رسد برای سپهری اقدامی آگاهانه و وسیله‌ای برای کسب دانایی و تجربه است. درچنین شرایطی است که آموزه‌ها و اندیشهٔ سپهری با مؤلفه‌های ذهن آگاهی قابل بررسی است که در این پژوهش به آن می‌پردازیم.

کابات زین نّه مولفه اساسی ذهن آگاهی را بیان می کند که در شکل ذیل نشان داده می‌شود:

۲- بحث و بررسی

اکنون به بررسی هریک از این مؤلفه‌های ذهن آگاهی بر ادبیات سهراب سپهری می‌پردازیم:

ذهن مبتدی

ذهن مبتدی به معنی داشتن نگاهی نو و شگفت‌آور به زندگی است که تاکید بر لحظهٔ حال و تازگی امور دارد. ذهن مبتدی قادر است بدون توجه و اتکاء به باورها و اعتقادات و نظرات قبلی به بررسی مسائل بپردازد، که در این میان با بررسی اشعار سهراب سپهری درمی‌یابیم که او هم از این مؤلفه برخوردار بود. او در شعر "سایبان آرامش ما، ماییم" همهٔ انسان‌هایی را مورد خطاب قرارمی‌دهد که در جستجوی حقیقت و دچار شک و دو دلی هستند. او به این افراد می‌گوید که شک و تردید را کنار بگذارند، ترسی از تجربه‌های نو

نداشته باشند و در رسیدن به هدف و مقصود خود، نگریزند. او از همه می‌خواهد که شوق و اشتیاق رسیدن به حقیقت را داشته باشند و آن‌را در درون و ضمیر خود جست‌وجوکنند، و اعتقاد دارد که انسان‌ها باید با کنار زدن قضاوت ها وتردیدهای مخرب و نگاه‌های سطحی، گوهر مقصود درونی خود را پیدا کنند. (واتس ، ۱۳۶۶ : ۸۶)

"در هوای دو گانگی، تازگی چهره‌ها پژمرد/ بیایید از سایه - روشن برویم/ بر لب شبنم بایستیم، دربرگ فرودآییم.../ نیاویزیم، نه به بند گریز، نه به دامان پناه/ نشتابیم، نه به‌سوی روشن نزدیک، نه به سمت مبهم دور/ عطش را بنشانیم/ پس به چشمه رویم" (سپهری ، ۱۳۷۶ : ۱۶۲-۱۶۳).

او با یک ذهن باز به دنیا نگاه می‌کند و زندگی را به سادگی پریدن یک سار تعریف می‌کند. یعنی حادثه‌ای به این کوچکی مفهوم بلند زندگی را در خود دارد. او معتقد است تولد یک کودک، پریدن یک پرنده، طلوع خورشید و ... همه وهمه معنای واقعی زندگی و حیات را در خود دارند.

"زندگی یعنی: یک سار پرید/ از چه دلتنگ شدی؟/ دلخوشی هاکم نیست: مثلا این خورشید/کودک پس فردا/ کفتر آن هفته" (همان :۳۸۶).

به اعتقاد سهراب سپهری، سادگی در عین زیبایی و مساوی با حقیقت است. ساده زیستن، ساده نگاه کردن، ساده بودن ...که همهٔ این‌ها یک ذهن باز و مبتدی را می‌طلبد که تنها کافی است در انجام کارهای روزمره بتوانیم آگاهی ودرک درستی ازآن داشته باشیم. او در دفتر "حجم سبز" زندگی معمول و روزمرهٔ خود را توضیح می‌دهد که این نشان از میزان اهمیت این موضوع برای شاعر است:

"می‌پرد در چشمم آب انار/ اشک می‌ریزم/ مادرم می‌خندد/ رعنا هم..." (همان ، ۳۴۴)

همچنین او در بخشی از منظومهٔ "صدای پای آب" نگاهی متفاوت و نو به زندگی دارد:" زندگی "هندسهٔ" ساده و یکسان نفس‌هاست" (همان،۲۹۱). که بیانگر ذهن مبتدی و بدون اتکاء به نظرات قبلی است. همان‌طورکه همهٔ مردم می‌دانند، هندسه علمی دشوار و پیچیده است اما سهراب سپهری مغلق بودن آن‌را به چالش می‌کشد و حقیقت و واقعیت زندگی را در سادگی آن می‌بیند. برای سهراب سپهری، اطاعت و پیروی از هنجارها و قراردادهای ثابت اجتماعی مفهومی ندارند. درواقع او در اشعارش تمام بایدها و نبایدهای منطقی را شکسته است وخواهان نگاهی نو و متفاوت به هستی است. او مانند بقیهٔ مردم به زندگی نگاهی عادی و معمولی ندارد زیرا از مفاهیم کلیشه‌ای و تکراری بیزار است و در زمینهٔ فکری به نوعی به ساختارشکنی دست زده است.

نگاه سهراب به زندگی، نگاهی متفاوت، جدید وتازه است. او درصدد برداشتن غبار عادت

از دید انسان‌ها نسبت به زندگی است و همهٔ انسان هارا به این نگرش جدید فرا می‌خواند، از همین رو است که می‌گوید: "چشم ها را باید شست، جور دیگر باید دید" (همان،۲۹۱) باید درطرز نگاه و نگرش خود نسبت به زندگی تجدیدنظر کنیم و نگذاریم زندگی به امری عادی و مبتذل تبدیل شود:

"زندگی چیزی نیست که لب طاقچهٔ عادت از یاد من و تو برود" (همان،۲۹۰)

و این‌که برای دستیابی به خوشبختی و سعادت و درک زیبایی واقعی هستی و دوری از پلیدی‌ها و پلشتی‌های زندگی شهری و تمدن بشری، بهترین راه، رفتن به سوی سرچشمهٔ حیات و همان "آب زندگی" است. آبی که به قول سپهری در "حوضچهٔ اکنون" جریان دارد.

"زندگی تر شدن پی در پی/ زندگی آب تنی کردن در حوضچهٔ اکنون است"(همان،۲۹۲). "سپهری با کنار هم گزاردن اشیاء، کلمات و مفاهیم نامتجانس و بخشیدن خصلتی تازه به آنها قادر شده است که هم به بینش عرفانی و شاعرانه، بُعد تازه و امروزی بدهد و هم واژگان و کلمات مستعمل را از نو خلق کند. آنچه به تکنیک سپهری قدرت می‌بخشد نگاه تازهٔ او به جهان وکلمات است" (نفیسی،۱۳۶۹:۴).

در اشعار سپهری، هیچ جزئی در جهان، تکراری وعادی و دور از شگفتی نیست. آن‌گونه که با دیدن هر پدیده‌ای شگفت‌زده می‌شود و به وجد می‌آید، گویی که اولین بار است که آن‌را می‌بیند. این حیرت و شگفتی خصلت ذاتی کلام سپهری و وجه مهمی از تفکر و نگرش شاعر است که با بیانی ملموس و نمادهایی ساده "که اکثراً اشیا و پدیده های معمول و شناخته شده هستند" بازگفته می‌شود. در دید سپهری کوه، دشت، آب، برگ، نور و هر پدیده‌ای مظهر و جلوه‌ای از تازگی آفرینش است و دیدن آن، موجب شگفتی است. "دشت‌هایی چه فراخ! کوه‌هایی چه بلند/ در گلستانه چه بوی علفی می‌آمد!" (سپهری ، ۱۳۷۶ : ۳۴۸)

"...به! چه هوایی! / در ریه‌هایم وضوح بال تمام پرنده‌های جهان بود/ آن روز/ آب چه تر بود!" (همان :۴۱۲)

سهراب سپهری شرط رسیدن به چنین شگفتی و حیرتی را در گذر از مرز پیش داوری، ندانستگی و پیراسته شدن از دانستگی‌ها می‌داند. ندانستگی، اصلی از اصول فکری سهراب سپهری است که در آیین بودایی، آن‌را "خویشتن‌داری در حواس" (ر.ک:لوکا،۱۳۶۲:۱۲۶) می‌گویند وآن، حضوری همه جانبه در "لحظه" و دوری از وابستگی و تعلق از گذشته وآینده است.

"باید کتاب را بست/ باید بلندشد/ درامتداد وقت قدم زد/ گل را نگاه کرد/ ابهام را شنید/

باید دوید تا ته بودن/ باید به بوی خاک فنا رفت/ باید به ملتقای درخت و خدا رسید/ باید نشست نزدیک انبساط/ جایی میان بی خودی و کشف ..." (سپهری ، ۱۳۷۶ :۴۲۸).

عدم قضاوت

ذهن آگاهی در عدم قضاوت به این معنی است که فرد متوجه می‌شود که ذهن مدام در حالت تفسیر و تغییر است و این توانایی را به فرد می‌دهد که به افکار خود بیشتر دقت و تمرکز کند تا از قضاوت‌ها به دور باشد و او آگاه می‌شود که این افکار فقط افکار هستند و حقیقت ندارند و سعی می‌کند بدون قضاوت و پیش داوری به امور توجه کند. این عدم قضاوت در واقع شکل ظریفی از بصیرت و روشن‌بینی است که درآن ارتباط پدیده‌ها همان گونه که هستند، درک و دریافت می‌شود.

وقتی انسان بدون علم به چیزی نگاه می‌کند، بدون آنکه آن را قبلا دیده باشد و از ماهیت و چگونگی آن آگاهی داشته باشد، با نگاهی سوال‌برانگیز به آن نگاه می‌کند و تمایل دارد که وجود و هستی و چیستی آن‌را شناسایی کند، در اینجاست که آن‌را بدون قضاوت و پیش داوری، بدون دانایی قبلی، تجربه و شناخت گذشته، همانطور که هست می‌بیند. (برنشتاین ، ۱۳۹۸ : ۱۲۳)

سهراب از دفتر سوم "سایبان آرامش ما، ماییم" سعی می‌کند بدون قضاوت به بررسی شناخت درون خود برسد.

"در هوای دو گانگی، تازگی چهره‌ها پژمرد/ بیایید از سایه "روشن برویم/ برلب شبنم بایستیم، در برگ فرود آییم واگر جا پایی دیدیم/ مسافر کهن را از پی برویم..." (سپهری ، ۱۳۷۶ : ۱۷۲)

سهراب از همهٔ انسان‌ها می‌خواهد که با تمام احترامی که هر فرد به هر دینی دارد، شوق و اشتیاق و درد رسیدن به حقیقت را داشته باشد و آن‌را در درون خود پیدا کند. او معتقداست که انسان باید با کنار گذاشتن قضاوت‌ها و نگاه‌های سطحی و شک وتردیدهای مخرب، گوهر مقصود درونی خود را پیدا کنند. اما در دفتر چهارم "شرق اندوه" دوباره قضاوت و پیش داوری می کند و می‌خواهد برحسب علم و دانش گذشته به بررسی شک و تردید خود بپردازد که این امر باعث می‌شود هنوز شک وتردید او دوام داشته باشد.

"زنجره رابشنو/ چه جهان غمناک است/ و خدایی نیست و خدایی هست و خدایی..." (همان:۲۱۸).

سهراب همانند ادیان شرق، خدا را در چهارچوب خاصی تعریف نمی‌کند. و او به همهٔ اعتقادات و مذاهب احترام می‌گذارد. و دلیل احترام او به همهٔ مذاهب هم همین بی‌قضاوتی او شامل می‌شود. او خدا را اختصاص به افراد یا دین خاصی نمی‌داند.

انسان باید خالی‌الذهن به شناخت موجودات بپردازد تا هر چیزی را بلافاصله پس از دیدن درک کند و بشناسد. ما وقتی به چیزی نگاه می‌کنیم برای شناخت آن قبل ازهرکاری به سراغ فکر می رویم، حتی قبل از آنکه اجازه دهیم چشم ما آن را دقیق ببیند و بشناسد، چون فکر ما مانند مخزنی است که دریافت‌ها و شناخت‌های گذشتگان از هر موجودی در آن ذخیره شده و به‌راحتی و به سرعت زیاد و در دسترس است.

اگر دقت کنید متوجه می‌شوید که هنگامی که با پدیدۀ جدیدی روبه‌رو می‌شویم ، پدیده‌ای که هرگز وجود نداشته و ندیده‌ایم و نمی‌شناسیم، تا زمانی‌که نامی بر آن نگذاشته باشیم، فقط به آن خیره می‌شویم و با دقت بسیار نگاهش می‌کنیم، تا بتوانیم به‌درستی آن‌را بشناسیم. تا قبل از آنکه نامی برای آن بگذاریم آن پدیده نو است، اما بلافاصله پس از واژه‌گزینی دیگر کهنه و قدیمی می‌شود و مربوط به گذشته است و ما با توجه به نگاه و دریافت و قضاوت قبلی به آن پدیده از این به بعد نگاه می‌کنیم. بنابراین ما با توجه به نگاه و دریافت خود به آن پدیده نامی مناسب از دیدگاه خود گذاشته‌ایم و استفادۀ سایر افراد از این واژۀ ساخته شده توسط ما یعنی پیروی کورکورانه ازتجربیات ما. یعنی برحسب دانایی و علم گذشته به بررسی پرداختن است. (برنشتاین ، ۱۳۹۸ : ۱۲۳)

"واژه هارا باید شست/ واژه باید خود باد/ واژه باید خود باران باشد" (سپهری ، ۱۳۷۶ :۲۹۲).

همچنین سهراب از موجوداتی نام می‌برد که به اعتقاد مردم زشت و بی‌فایده آفریده شده هستند و بود و نبودشان هیچ تأثیری در روند هستی ندارد. اما او این قضاوت عجولانه را رد می‌کند و به ضرس قاطع بیان می‌کند که اگر هرکدام از این موجودات آفریده شده نبودند، کار خلقت با مشکل و معضل روبرو می‌شد.

"و نخواهیم مگس از سرانگشت طبیعت بپرد/ و نخواهیم پلنگ از در خلقت برود بیرون/ و بدانیم اگر کرم نبود/ زندگیچیزی کم داشت/ و اگر خنج نبود، لطمه‌ای می‌خورد به قانون درخت/ واگر مرگ نبود/ دست ما در پی چیزی می‌گشت" (همان،۲۹۴).

هدف سهراب از شمردن موجودات به ظاهر کریه و زیبا و بیان فایدۀ آنها، نشان دادن همانندی و یکسانی آن‌هاست یعنی نیک و بد وجود ندارد، و هر چه هست از قضاوت‌های عجولانه و نادرست ما انسان‌ها است. به باور سهراب خوب و بد در طبیعت وجود ندارد و همه چیز به‌جا و درست وصحیح آفریده شده است. و این ما انسان‌ها هستیم که با نگاه سطحی وخام خود دست به قبول یا رد این پدیده ها می‌زنیم. اگر بدانیم که هرچیز در طبیعت، در جای مناسب خود قرار دارد، آن‌گاه می‌توان به دیدگاه و دنیای سهراب نزدیک شویم، دنیایی که در آن از تبعیض و خوب و بد کرن خبری نیست.

"در جنگل من از درندگی نام و نشان نیست/ در سایه - آفتاب دیارت/ قصه "خیر وشر"می‌شوی/ من شکفتن‌ها را می‌شنوم/ و جویبار از آن سوی زمان می گذرد" (همان،۱۶۴).

سهراب گله‌مندی خود را از قضاوت کردن و برتری دادن به یک موجود و نپذیرفتن موجود دیگری را این‌گونه بیان می کند:

"به گل جایزه می‌دهند، به نقاش جایزه می‌دهند، به میمون در باغ وحش دیدیم که جایزه داده اند، زیباترین گل، بهترین نقاش، قشنگ‌ترین میمون و کاری چه ناپسند! چه در این گل دیدی و در گل‌های دیگر .... نه؟....عرعر چه کم از سرو داشت و دیده‌ای که هر دو در خاکی و هوایی یکسان می‌روید" (سپهری،۵۲:۱۳۸۲).

سهراب معتقد است که هنگامی که غبارهای عادت و تجربه و قضاوت‌ها از نگاه پاک شود، می‌توان یک سرو را آنچنان که وجود دارد دید، بنابراین سهراب سعی دارد که با کنار زدن بایدها و نبایدهای عقلی و تجربی چشم و نگاه انسان را به روی ماهیت حقیقی موجودات و پدیده‌ها بگشاید تا از این رهگذر و با قبول هدفمندی و نظم جهان هستی، همه چیز را در جای خود بپذیرند و با چوب قضاوت سطحی و منحط دربارۀ موجودات رأی ندهند.

"درآ، که کران را برچیدم، خاک زمان رفتم، آب "نگر" پاشیدم/ در سفالینه چشم "صدبرگ" بنشاندم، بنشستم" (سپهری،۱۳۷۶ : ۲۵۲).

پذیرش

پذیرش اوضاع، یعنی اینکه اتفاقات و شرایط زندگی خود را همانگونه که هستند، بپذیریم. در این‌صورت فرد پیرو آزادی است. یعنی ذهن و فکر خود را از هرچه تعلق‌پذیر است خالی می‌کند. اگر فکر و روح انسان از دانش، آگاهی، آرزو، میل و تجربه خالی گردد آن‌وقت تمام حواس او از نو آمادۀ شناخت هستی و پیرامون آن می‌شود. در واقع انسان با دور انداختن زواید زیستی خود، ذهن و جان خود را برای گرفتن اطلاعات تازه خالی می‌کند. (بنت و ای . الیور ، ۱۳۹۸ : ۳۳)

با بررسی اشعار سهراب درمی‌یابیم که او در بعضی مواقع نسبت به کائنات، خدا، هستی، زندگی، مرگ و... به یک پذیرش رسیده است. او در واقع نمونۀ حقیقی فرزانه است. کسی است که به هدفمندی ارکان خلقت ایمان کامل دارد و هرگز سعی نمی‌کند که در آن دست ببرد و تلاش می‌کند که شرایط را همان‌گونه که رخ می‌دهد بپذیرد:

"و نپرسیم کجاییم/ بو کنیم اطلسی تازه بیمارستان را" (سپهری ، ۱۳۷۶ : ۲۹۴).

سهراب سپهری عاشق طبیعت است و آن‌را به همان‌صورت که خلق شده است می‌پذیرد. بسیار ناراضی است که چرا گاهی از وضع طبیعی موجود راضی نیستند و سعی می‌کنند که در آن تغییر و حتی تخریب کنند. سپهری به‌خوبی می‌داند که سراسر کائنات و هستی با

نظم فوق‌العاده‌ای آفریده شده است و حتی آفرینش ذره‌ای ناچیز، نابه‌جا و بیهوده و عبث نیست.

"هستی مهربان‌تراز آن است که پنداشته‌ایم ... نگاه می‌کنم، زندگی را جور دیگر نمی‌خواهم، چنان سرشار است که دیوانه‌ام می‌کند. دست به پیرایش جهان نزنیم ... اگر من نبودم هستی چیزی کم داشت، اگر این شاخهٔ بید خانهٔ ما هم اکنون نمی‌جنبید، جهان در چشم به راهی می‌سوخت. همه چیز چنان است که می‌باید. آموخته‌ام که خرده نگیرم. شکفتگی را دوست دارم و پژمردگی را هم" (سپهری،۱۰۱:۱۳۸۲). اگر درک کنیم که هرچیزی در طبیعت وجود دارد، در جای مناسب خود قرار دارد، یعنی به پذیرش طبیعت و هستی دست زده‌ایم. دنیایی که در آن هیچ خبری از خوب و بد و تبعیض وجود ندارد:

"درجنگل من، از درندگی نام و نشان نیست/ در سایه آفتاب دیارت، قصه خیر و شر می‌شنوی/ من شکفتن‌ها را می‌شنوم/ و جویبار از آن سوی زمان می‌گذرد" (سپهری ، ۱۳۷۶: ۱۶۴).

بنابراین به اعتقاد سهراب باید غبار عادت‌ها را از دیده‌ها پاک کرد و پلک‌ها را تکان داد تا بتوان به دیدی متفاوت و شناسایی شهودی دست پیدا کرد. او معتقد است که زمانی‌که نگاه‌هایمان بی غبار و نو شوند، می‌توان یک سرو را آنچنان که هست دید، واژهٔ سلامت ابتکار شاعرانه سهراب سپهری در توصیف نگاه بی غش و صحیح است. شاعر در شعر "هم سطر ، هم سپید" تعبیر ساده و جالبی از دیدن دارد. او برای درک گل، تنها یک پیشنهاد دارد: "باید بلندشد/ در امتداد وقت قدم زد/ گل را نگاه کرد" (همان،۴۲۸). شاعر نگفته است که باید گل را چید یا پرپر کرد تا به شناخت آن رسید، منظور او این است گل هرجور که هست باید آن‌را بپذیریم.

سهراب سپهری در نگرش به هستی و پیرامون آن، تمام موانع و حصارهای عقلی و منطقی را کنار زده و به همه چیز با دید دیگر و جدیدی نگاه می‌کند. موضوع مرگ یکی از اساسی‌ترین موضوعاتی است که شاعر با نگرش تازه نه تنها هراسی از آن ندارد بلکه مرگ را پذیرفته است و آن را برای معنا یافتن حیات لازم می‌داند.

"ونترسیم از مرگ / مرگ پایان کبوتر نیست / مرگ وارونه یک زنجره نیست / مرگ در ذهن اقاقی جاری است / مرگ در آب و هوای خوش اندیشه نشیمن دارد / مرگ در ذات شب دهکده از صبح سخن می‌گوید / مرگ با خوشه انگور می‌آید به دهان / مرگ گاهی ریحان می‌چیند / مرگ گاهی ودکا می‌نوشد / گاه در سایه نشسته و به ما می‌نگرد / و همه می‌دانیم / ریه‌های لذت پر از اکسیژن مرگ است" (همان ،۲۹۶).

همین دلیل است که سهراب از روبه‌رو شدن با مرگ هیچ ترسی ندارد و به نیکی آن

را به عنوان بخشی از زندگی پذیرفته است: «نه تو می پایی و نه من، دیدهٔ تر بگشا، مرگ آمد، دربگشا» (همان،۲۳۴).

سهراب سپهری در مشهورترین سرودهٔ خود "صدای پای آب" که این شعر را به بهانهٔ مرگ پدرش سروده است می‌گوید:

"پدرم وقتی مرد آسمان آبی بود/ مادرم بی خبر از خواب پرید ، خواهرم زیبا شد/ پدرم وقتی مرد پاسبان‌ها همه شاعر بودند" (همان،۲۷۴).

بنابراین این، نوشتهٔ سهراب سپهری نشان دهندهٔ تن سپاری و پذیرش کامل او به مقدرات است که عقیده دارد هرچه که پیش آید را باید پذیرفت و نباید بر خلاف جریان هستی قدمی برداشت. مرگ هم یکی از این مقدرات است که به طور یکسان همهٔ افراد را دربر می‌گیرد و نمی‌توان مانع آن شد. پس چه زیباست که با دید و نگرش زیبا بتوانیم آن‌را بپذیریم.

سهراب سپهری بر این باور است که زندگی را باید آن‌گونه که هست پذیرفت و کامیابی‌ها و خوشی‌ها و ناخوشی‌ها و ناکامی‌های آن را نیز از جان و دل پذیرفت و گلایه و شکوه از روزگار را باید به کنار گذاشت:

"مادرم صبحی می‌گفت: موسم دلگیری است/ من به او گفتم: زندگانی سیب است گاز باید زد با پوست." (همان :۲۴۳)

"سپهری، زندگی را به سیب مانند می‌کند و مشکلات و سختی‌های زندگی را به پوست سیب تشبیه می‌کند. او می‌گوید: اگرچه امروز هوا پاییزی و دلگیر است اما باید با تمام خوبی‌ها و بدی‌های زندگی و تمام مشکلات و ناراحتی‌های حیات ساخت و زندگی نمود."(عماد،۱۳۷۸:۳۴۴).

بنابراین باید وجود هرچیزی را حتی اگر بر طبق میل و خواسته ما نباشد، پذیرفت. زندگی گاهی تلخ و رنج آور است و گاهی شیرین و شادی بخش است. "زندگی یافتن سکه دهشاهی در جوی خیابان است" (سپهری ، ۱۳۷۶ : ۲۹۰)

سهراب گاهی زندگی خود را آلوده به لحظه‌های تلخ می‌خواند: "سرگذشت من به زهر لحظه‌های تلخ آلوده است." (همان ،۳۷)

اما با این حال او با تمام وجود، دردها و رنج‌های زندگی را می‌پذیرد و با آرامشی فارغ از هرگونه شکوه و گلایه آن‌را با لذت درمی‌آمیزد : "درد را با لذت آمیزد/ در تپش‌هایت فرو ریزد." (همان ، ۳۷)

به طور کلی ، یکی از عواملی که باعث شد تا در سرودهٔ سهراب سپهری وجود زشتی‌های طبیعی نفی شوند و این عامل در چهره ای دوست داشتنی و دیگرگون ظاهر شوند همان

نگاه ویژه و خاص سهراب به زندگی و هستی است.

"در جهان سپهری، آنچه هست، اگر نیک درآن بنگری همان است که باید باشد و نیازی به تغییر ندارد. کافی است زیباشناسی سپهری را بپذیریم، حجاب عادت را کناری بنهیم و از دیدگاه سپهری به جهان بنگریم، تا همه چیز رنگی دیگر به خود بگیرد. دیگر از بدی و شر نشانی نمی‌ماند دراین‌صورت نه شب بد است و نه کرکس چیزی کمتر از هزار دستان دارد. اگر زیباشناسی سپهری را بپذیریم ، جهان با همهٔ ارکان هستی و کائنات پذیرفتنی است" (سیاهپوش ، ۱۳۸۵ : ۱۰۲- ۱۰۱ ، با تصرف و تلخیص).

"و نگوییم که شب چیز بدی است/ و نگوییم که شب تاب ندارد خبر از بینش باغ"(سپهری ، ۱۳۷۶ : ۱۳۳).

رها کردن و نچسبیدن

رها کردن و نچسبیدن بیانگر این است که بگذاریدکه بگذرد، یعنی به هیچ چیز نچسبید و دل نبندید. خود را با هیچ چیز دیگری در این عالم یکی ندانید. مانند دم و بازدم در نفس کشیدن، دریافت کنید و رها کنید. این بخش طبیعی از زندگی ما است.

"سهراب سپهری، سخنی ساده با ما دارد. او خواهان این است که به ما یادآوری کند که ما آدم‌ها دربند حصار شهرهای کنونی هستیم و بیشتر از هرزمان دیگری برای لذت بردن از زندگی حرص و جوش می‌خوریم و به تبع آن بیشتر از همیشه از واقعیت و حقیقت زندگی دور شده‌ایم" (آشوری ،۱۳۷۱ : ۱۹-۱۸). حقیقت و واقعیت زندگی در زیر جریان پرتلاطم تمدن و صنعت امروزی، پنهان و مخفی شده است و انسان باید از میان این آدم‌ها و آهن‌های این قرن پرهیاهو، راهی به سوی وجود هر پنهان زندگی که همان پاکی، سادگی، عشق، عرفان و خدا است پیدا کند:

"و راه دور سفر، از میان آدم و آهن/ به سمت جوهر پنهان زندگی می‌رفت" (سپهری، ۱۳۷۶ : ۳۱۸).

از دیدگاه سپهری، مفهوم زندگی در احساس غربت مرغی مهاجر می‌توان خلاصه شود، چرا که این حس همواره به جستجو، طلب، آزادی و رهایی منجر می‌شود. زندگی سهراب سپهری هم در همین حس غریب خلاصه می‌شود برای اینکه از این حس رها شود به اقصی نقاط جهان سفر می‌کند و همواره به دنبال رهایی و آشنایی است زیرا که زندگی برای سپهری یعنی حرکت.

"کفش‌هایم کو/ چه کسی بود صدا از سهراب؟/ آشنا بود صدا مثل هوا با تن برگ/ ... بوی هجرت می‌آید: بالش من پر از آواز پر چلچله‌هاست" (سپهری ، ۱۳۷۶ : ۳۹۱).

سهراب مطلع و آگاه است که آدمی باید از هر چیزی دل بکند و فقط به زمان "اکنون"

توجه کند. و می‌داند که تنها آن چیزی که در این لحظه تجربه می‌کند، حقیقی است و این به معنی دم را غنیمت شمردن است و به معنی این است که همه چیز را باید رها کرد و فقط در این لحظه زندگی کرد. گذشته ارزشمند است چرا که گذشته ما را به اینجا رسانده است. آینده هم ارزشمند است اما در رویا و خیال. تنها و تنها این لحظه و اکنون ارزش حقیقی دارد چرا که اینجاست. سهراب با توجه به زمان حال لحظه‌هایش را از جاودانگی لبریز می‌کند و می‌سراید: "تا به دیوار همین لحظه که در آن همه چیز/ رنگ لذت، آویزم" (همان ، ۵۳)

سپهری نمی‌خواهد و مایل نیست که به پشت سرش نگاه کند. قطاری که شاعر بر آن به سفر می‌رود، منازلی را پیموده است و اکنون از پنجرهٔ کوپهٔ خود مناظر را زیبا می‌بیند. او می‌خواهد در همین لحظه، همین منظره را نگاه کند. منازل گذشته و ایستگاه‌های آینده در راه هستند، اما آنچه واقعیت دارد همین منظرهٔ اکنون است:

"پشت سر نیست فضایی زنده/ پشت سر مرغ نمی‌خواند/ پشت سر باد نمی‌آید/ پشت سر پنجره سبز صنوبر بسته است" (همان ،۲۹۳).

"تا زمانی که گذشته در ذهن و فکر ما وجود دارد، دنیای واقعی از برابر نگاه‌های ما گریزان است. عشق گذشته، از میان رفته است، عشق آینده، هنوز نیامده است. عشق در زمان حاضر چیزی است که وجود دارد. همین حالا در دستان شماست. آن را شکوفا کنید و به آن ارزش بدهید" (مالکانی ، ۱۴۳:۱۳۸۴).

"لحظه‌ها می‌گذرد/ آنچه بگذشت، نمی‌آید باز/ قصه‌ای هست که هرگز دیگر/ نتواند شد آغاز" (سپهری، ۱۳۷۶ : ۵۳)

زندگی کردن در لحظهٔ اکنون، رهایی بخش است و ما را به آرامش و راحتی سوق می‌دهد. به همین خاطر سهراب به صلح و آرامش درونی رسیده است. و این آرامش را نیز به خواننده منتقل می‌کند. او معتقد است که بهتر آن است که در لحظه زندگی کنیم و اجازه دهیم که فردا خود حکایت خود را بگوید: "لحظه باید پی لحظه گذرد/ تا که جان گیرد در فکر دوام" (همان ، ۵۳)

سپهری می‌داند و آگاه است که ارادهٔ خداوند بر شادی زمان حال ما تعلق دارد. او می‌داند که قادر است در این لحظه، این زمان عشق بورزد. آن هنگام است که ذهنش شادی حاصل از آوردن نور به ظلمت را می‌یابد. راه رهایی از اندوه و غم را حاصل رها شدن از زمان حال و از عادات گذشته و دانش‌های ظاهری پاک کردن می‌داند. "لباس لحظه ها پاک است" (همان ، ۳۷۵)

همچنین "حضور خداوند، تنها در زمان حال قابل احساس است، لحظه‌ای که همهٔ

نگاه‌ها به گذشته‌مان بازمی‌گردد یا درگیر آینده می‌شود، به نفس اجازه می‌دهیم راه را بر تجربهٔ عشق الهی در زمان حال سد کند. برای زنده گردانیدن و بیدارکردن قابلیت دریافت و درک عشق الهی باید وابستگی به گذشته و دلبستگی به آینده را رها کنیم. آن‌گاه می‌توانیم دریابیم ثبات وضعیت یکی از وجوه آرامش، شادی و عشق است" (جامپولسکی ۱۳۸۵ : ۲۱۷).

سهراب سپهری از انسان‌ها می‌خواهد که از بند تعلقات روحی رها شوند او معتقد است که انسانی که از وضعیت موجود خود گله‌مند و ناراضی است باید سعی کند و در راه تعالی روح و در مسیر انسانی خویش، از همهٔ تعلقات بگذرد و خود نیز برای رسیدن به این هدف، قصد دارد از سرزمینی که در آن احساس غربت می‌کند عبور کرده و به آرمان‌شهر خویش سفر کند.

"قایق از تور، تهی/ و دل از آرزوی مروارید/ همچنان خواهم راند/ نه به آبی‌ها دل خواهم بست/ نه به دریا "پریانی که سر از آب به در می‌آرند" (سپهری ، ۱۳۷۶ : ۳۶۳).

سپهری معتقد است که دلبستگی در این آرمان‌شهر نباید وجود داشته باشد؛ بنابراین شاعر در مسیر رسیدن به آرمان‌شهر از هرگونه تعلق و دلبستگی به دور است، نه به مادیات و بهره‌مندی از آنها می‌اندیشد و نه اسیر زیبایی‌های محدود و زودگذر می‌شود .

اعتماد و اطمینان

اعتماد و اطمینان یعنی اعتماد کردن و اطمینان داشتن به خود و دیگران و به ویژه به قوانین جهان هستی است اگریاد بگیریم که به خودمان و شهودمان و قوانین اعتماد کنیم، به قدرت عمیقی دست می‌یابیم و این قدرت به ما احساس امنیت می‌دهد. درواقع، تن سپاری به رخدادها و حوادث نشان از این دارد که به علم خالق و نظم کائنات اعتماد و یقین کامل داریم. علم و نظمی که هر چیزی بدون کوچک‌ترین اشتباه و غفلت، در سر جای خود قرار دارد . (فیض آبادی : ۱۳۹۰ : ۸)

"چرا مردم نمی دانند/ که لادن اتفاقی نیست" (همان ، ۳۸۴).

و یا: "سنگ آرایش کوهستان نیست/ همچنانی که فلز/ زیوری نیست به اندام کلنگ"(همان ،۳۷۴).

البته باید اذعان داشت که سهراب در آغاز جوانی در ابتدای سرودن "هشت کتاب"درباره ماهیت خدا، جهان، هستی، انسان و کائنات دچار سرگشتگی و سرگردانی بود، به همه چیز با دیده شک نگاه می‌کرد و ابهام بر اعتقادات و باورهایش سایه افکنده بود:

"من در پس در تنها مانده بودم/ همیشه خودم را در پس یک در تنها دیده‌ام/گویی وجودم در پای این در جا مانده بود در گنگی آن ریشه داشت/ آیا زندگی ام صدایی بی پاسخ

نبود ؟/ آیا من سایه گمشده خطایی نبودم" (همان :۱۲۸-۱۲۹)

این سروده گویای عدم اعتماد شاعر به زندگی است؛ زیرا وی به شدت احساس تنهایی کرده و خود را در پایان راهی می‌بیند که به زندگی بی‌ثمر آینده ختم شد. "هنگامی انسان برای خلق شدن خود هدفی را احساس نکند و به خداوند به عنوان خالق و حاکم بلامنازع هستی اعتقاد و اطمینان نداشته باشد، بدون شک به انکار معاد و روز رستاخیز هم خواهد پرداخت. عدم اعتقاد به روز قیامت و اعتماد نکردن به خداوند و کائنات و جهان هستی موجب تقویت احساس پوچی و بی معنایی زندگی در انسان می‌شود" (ر.کنیگل ۲۷۵:۱۳۸۸).

عدم اعتماد به زندگی و ترس از نیستی باعث شده که زندگی از دید او مانند سرابی باشد که سراسر پر از فریب است. فرصت کوتاه عمر آدمی در این زندگی بی‌اعتبار نیز، بر بی‌ثباتی آن افزوده است.

"دنگ...، دنگ.../ لحظه‌ها می‌گذرد/ آنچه بگذشت نمی‌آید باز/ قصه‌ای هست که هرگز دیگر/ نتواند شد آغاز" (سپهری ، ۱۳۷۶ : ۴۵)

اما شاعر کم کم به تفکرات خود جهت داده و به شناخت درونی رسیده است و به یک اعتماد و اطمینانی نسبت به خدا، هستی و هر چه در آن است رسیده است.

"در هوای دوگانگی/ تازگی چهره ها پژمرد/ بیایید از سایه روشن برویم/ بر لب شبنم بایستیم ،در برگ فرود آییم/ اگر جا پایی دیدیم/ مسافر کهن را از پی برویم ..." (همان، ۱۷۲)

"دنیای سپهری با دنیای دیگر معاصرانش تفاوت‌های بسیار دارد. سپهری روحی لطیف و طبیعتی آرام و سر به زیر دارد و به اقتضای آن زندگی را مجموعه‌ای منظم و پویا از زیبایی و شکوه و عاری از نقصان می‌بیند" (معصومی،۱۳۷۵:۲۱۰)

احساس حضور نیروی بی‌کرانه در زندگی، برای هر فردی، باعث اطمینان قلبی و آرامش روحی او می‌شود. سهراب هم حضور خداوند و تجلی او را در زندگی‌اش احساس کرده است و کشش غیبی، راهنما و دلیل او برای طی کردن راه زندگی به حساب می‌آید او همچنین نزول حقیقت و معرفت از سوی خداوند را حاصل رحمت خداوند برای رهایی انسان‌های محصور در بند ناآگاهی و اسیر در تیرگی جهل می‌داند. "زندگی، جذبه دستی است که می‌چیند" (سپهری ، ۱۳۷۶ : ۲۹۰)

"نور در کاسه مس، چه نوازش‌ها می‌ریزد!/ نردبان از سر دیوار بلند، صبح را روی زمین می‌آرد/ پشت لبخندی پنهان هر چیز" (همان ، ۳۳۶).

سخن از انعکاس تجلی حق در قلب و روح شاعر، همچنین در زندگی او است، زیرا او

نزول معارف و حقایق پنهان را از سوی حق، در کاسه قلب و روح خویش احساس می‌کند و همه چیز را حاصل لطف بیکران خداوند می‌داند که به واسطهٔ رحمت او به ما می‌رسد. "بنابراین افرادی که تصور مثبتی از خداوند دارند و خدا را حمایت کننده، مهربان، مراقب، قادر و توانا تصور می‌کنند احساس هدفمندی و معنای بیشتری در زندگی دارند." (خاکشور و همکاران. ۵۳:۱۳۹۲) درواقع اعتماد به خداوند ناشی از ایمان به لطف و رحمت خداوند است و سبب توکل به او می‌شود و این اعتماد به خداوند همانطور که عنوان شد در آثار سهراب موج می‌زند. سپهری همهٔ ما را به توکل و امید به خداوند فرا می‌خواند. او که در زبان شعریش آرام و پر طراوت است وقتی از خدا و خداشناسی سخن می‌گوید دل‌های آگاه را به وجد و شور و حال می‌آورد و در جستجو، همگان را برمی‌انگیزد تا مانند او "چشم‌ها را بشویند و همانندش جور دیگر ببینند" عرفانی که در شعرِ سهراب سپهری دیده می‌شود؛ ملموس‌تر از عرفانی است که درشعر بقیهٔ شعرا است؛ مثلاً وقتی می‌سراید:

"من نمازم را وقتی می‌خوانم/که اذانش را باد گفته باشد/ سر گلدسته سرو/ من نمازم را پی تکبیرةالحرام علف می‌خوانم/ پی قد قامت موج" (سپهری ، ۱۳۷۶ : ۲۱۶).

"بیان عاطفی همراه با دید خوش بینانه و آرمان خواه و اعتقاد به آینده‌ای روشن و سالم و امید به رهایی و خوشبختی و پیوستن به جهان معنوی پاک و زیبا و تلاش برای ارائهٔ جهانی دوست داشتنی و به دور از کینه‌ها و بی عدالتی‌های اجتماعی و مادی و توجه به جهان معنوی و روحانی و رستگاری روح بشری از جهان مادی همه و همه از ویژگی‌هایی است که از شعر سهراب سپهری، شعری می‌سازد دلنشین و خوشایند که مخاطبِ خواهان سعادت، رستگاری و آرامش را که از حل و فصل مسائل مادی جهان در شگفت مانده است؛ به سوی خویش می‌خواند و به همین دلیل شعر سپهری، شعری است موفق و همه گیر که به راحتی در میان مردم نفوذ کرده و طیف گسترده‌ای از طبقهٔ شعر خوان را به سوی خود می‌کشاند و در نهایت برای شاعر شهرت و محبوبیتی فراهم می‌آورد که در بین معاصرین نصیب کمتر شاعری شده است" (ترابی، ۱۳۷۷: ۱۶- ۱۵)

بردباری و صبر

بردباری و صبر حاکی از حوصله داشتن و شکیبا بودن است. فرد بردبار به اتفاقات حق می‌دهد تا در زمان مناسب خودشان رخ دهند. بردباری آرامش در لحظه و سلامت روان را به دنبال دارد. (رایان ، ۱۳۹۴ : ۳)

در نظر سهراب همهٔ اشیاء دارای سیر تکاملی هستند و روی به تعالی دارند. پس با این دید که انسان نیز به عنوان علت غایی هستی، رو به کمال و تعالی دارد و به عروج از خاکدان خاک، عالم ملکوت می‌اندیشد؛ این تفکر و اندیشه به او توان و قدرت را می‌دهد تا دردها

و رنج‌های زندگی را پذیرا باشد و صبوری پیشه کند. هرچند که در مجموعه‌های نخستین وی از حزن، اندوه و غم بسیار سخن می‌گوید، اما طرز تلّقی وی از هستی و جهان آفرینش، سرشار از آرامش و تأمّل و سکوت است. سپهری آرام و پر طراوت به زندگی نگاه می‌کند و همه چیز در نظر او زیباست. حتی درد و رنج نیز در دیدگاه او پذیرفتنی و لذت‌آفرین است. "سهراب سپهری از انسان زندگی حرف می‌زند و به همین دلیل وسیع است" (سیاه پوش ، ۱۳۸۵: ۲۶۵). فروغ فرخزاد دربارهٔ سهراب سپهری می‌گوید:" می‌دانم او به آب و خاکش تعلّق داشت و سعی کرد تصویرگر این سرزمین باشد. نیازی نیافت ابروهای کمانی و بتّه جقّه نقاشی کند تا کارش ملّی نما یا محلّی نما شود. آن دیوارهای نرم و کاهگلی و آن خاک مخملی بسیط و ممتد را که می‌بینی؛ درمی‌یابی کجا را می‌گوید . هر هنرمندی اگر هنرمند باشد گواهی است بر زمانه‌اش و دارد حدیث سرزمین و آداب و فرهنگش را نقل می‌کند و معنای وجودش را و حاصل بودنش را منتقل می‌کند... او در نسلی که از میانش برخاسته بود؛ سرفراز ماند. کمتر از هرکس دروغ گفت و ریا ورزید، صبور ماند و کارکرد. حرفی برای گفتن داشت" (همان ، ۲۱۹- ۲۱۸).

سهراب گذشت و ایثار و بخشش را عملی بزرگ و شکوهمند می‌داند: "آه، در ایثار سطح‌ها چه شکوهی است!" (سپهری ، ۱۳۷۶ : ۳۹۷). او معتقد است که عفو و بخشش، دنیای اطراف را آرام و دلپذیر می‌کند. گذشت و صبوری، صلح و لذت را برای زندگی به ارمغان می‌آورد و خط بطلانی را بر روی تمامی اغتشاشات که سبب خشم و غضب در روح می‌شود می‌کشد و به ما یاد می‌دهد که با تحمل و صبوری و تفاهم و بردباری با زندگی روبه رو شویم. در مسیر عشق، سپهری آموخته است که عشق، صبور و مهربان است. بنابراین هم درونش آرام است هم آرامش را به دنیا می دهد.

عدم واکنش

عدم واکنش یعنی نجنگیدن با دیگران و تسلیم و سکوت کردن است. عدم واکنش یعنی واکنش نشان ندادن به احساسات در حال وقوع است. حضور داشتن در لحظه کمک می‌کند که فرد بدون واکنش و بدون قضاوت افکار و احساساتش را مشاهده کند. (هورن ، ۱۳۹۴ : ۲۴۵)

سهراب فکر مرگ است. مرگ جزء زندگی است. او مسألهٔ مرگ را با نگاه تازه برای خود حل می‌کند. او سعی می‌کند در لحظه حضور داشته باشد و با تقدیر نمی‌جنگد، او بر این مسأله واکنشی انجام نمی‌دهد و سعی می‌کند تسلیم تقدیر شود:

"و نترسیدیم از مرگ/مرگ پایان کبوتر نیست" (همان، ۲۹۶).

سهراب با آگاهی از بیماری خود و اینکه مرگ در هر لحظه او را دنبال می‌کند،گاه تسلیم

مرگ می‌شود و خودش را ارزانی می‌کند و در این تسلیم، احساس شکوه و قدرت می‌کند و گاه به اطراف خویش نگاه می‌کند و درختان را می‌بیند و سپس با خود فکر می‌کند که وقتی درخت وجود دارد پس تو هم باید وجود داشته باشی.

"وقتی که درخت هست/ پیداست که باید بود/ باید بود/ و رد روایت را/ تا متن سپید دنبال کرد" (همان ، ۴۱۹).

در واقع می‌توان این گونه گفت که سهراب به عنوان فردی آزاد اندیش، مرگ را جز و فصلی از زندگی انسان‌ها می‌داند و معتقد است که انسان آگاه و عاقل، فناپذیری خود را باوردارد و مرگ را می‌پذیرد و نسبت به آن واکنشی انجام نمی‌دهد.

"نه تو می پایی، و نه من/ دیدهٔ تر بگشا/ مرگ آمد/ در بگشا" (همان ، ۲۲۰)

او مرگ را چنان با آغوش باز پذیرفته که گویی در مرگ، زندگی را می‌بیند، زیرا او بدون هراس از مرگ، آن را پایان راه نمی-بیند، بلکه سرآغاز زندگی می‌داند که در همه جا جاری است.

همچنین برحسب پیوند اشعار سهراب سپهری با طبیعت، به جرأت می‌توان او را "عاشق طبیعت" معرفی کرد. با توصیف تخیل‌برانگیز مناظر طبیعی باعث برانگیخته شدن احساسات مخاطب می‌شود و بدین ترتیب به بیان پاکی طبیعت می‌پردازد. "او تسلیم این عشق (عشق به طبیعت) است. تسلیم به معشوقی که حتی عیب‌هایش را زیبا می‌بیند. البته باید یادآور شد او این عشق را فقط برای خود نمی‌خواهد، او آن را برای همهٔ افراد می‌خواهد و خواهان آن است که همهٔ افراد، عریان و برهنه، به دور از جامهٔ عادتی خود، جهان را نگاه کند و همهٔ مفاهیم را از حد تعریض خود درآورد. او می‌خواهد واژه‌ها را بشوید و ذهن خود را از آنچه به آن هیات " عادت" و "قرارداد" بسته است، پاک کند و طبیعت را آنچنان که هست بپذیرد و واکنش انجام ندهد." (حقوقی ۴۸:۱۳۷۵)

"لب دریا برویم/ تور در آب بیندازیم/ و بگیریم طراوت را از آب/ ریگی از روی زمین برداریم/ وزن بودن را احساس کنیم" (سپهری، ۱۳۷۶ : ۲۹۵)

سهراب همیشه از جار و جنجال‌های بیهوده دوری می‌کرد و در اجتماعاتی که بوی هیاهو و بحث و جدل و مشاجرات لفظی و بیهوده می‌داد، حتی الامکان شرکت نمی‌کرد. همیشه محیط پاک و باصفا و دور از همهمهٔ روستا را ترجیح می‌داد. هر وقت از این همه شلوغی خسته و دلگیر می‌شد به کاشان و نهایتاً به روستاهای موردعلاقه‌اش(چنار و گلستانه) پناه می‌برد. او تمام کمالات و خواسته‌هایش را در دیار سکوت و خاموشی و نجنگیدن و آرامش می‌جوید و هرگز بحث و جدل و مبارزه با حریف و تلاش برای بیرون راندن او از میدان را نمی‌پسندید و در هر واقعه و پدیده‌ای به دنبال آرامش و تسلیم بود.

قدر شناسی و سپاسگزاری

قدرشناسی و سپاسگزاری بیان می‌کند که ما باید قدر خودمان، زندگی و زنده بودنمان را بدانیم و شاکر و سپاسگزار باشیم. زندگی ما همیشگی نیست و ما باید قدر شناس داشته‌هایمان در هر لحظه باشیم.

سهراب سپهری هم قدردان زندگی خود است و به هرچه دارد قانع است. دنیای خود را به نقاشی می‌کشد و رنگ بی‌نیازی و آرامش را به آن می‌زند، دنیای او دنیای پر از باغ پر میوه و محصول است. او راضی است و آنچه دارد:

"اهل کاشانم/ روزگارم بد نیست/ تکه نانی دارم/ خرده هوشی، سر سوزن ذوقی/ مادری دارم بهتر از برگ درخت دوستانی بهتر از آب روان" (همان ، ۲۷۱).

شاعر شکر خدا را می‌کند که تکه نانی، خرده هوشی، سر سوزن ذوقی دارد که برای نفس کشیدن و زنده ماندن و زندگی کردن این سه چیز که کفایت می‌کند. تکه نانی که در واقع همان غذایی است که بخورد تا نمیرد.

سهراب سپهری با نگاه موشکافانه و دقیق به جهان و هستی، در همه جا، حتی در زشتی‌های آفرینش البته از دید دیگران، وجود خداوند را احساس می‌کند و عاشقانه سر به آستان او می‌ساید:

"هر تکه نگاهم را جایی افکندم، پر کردم هستی ز نگاه/ بر لب مردابی، پارهٔ لبخند تو بر روی لجن دیدم/ رفتم به نماز» (همان ، ۲۵۶)

سهراب انسان را دارای فطرت و سرشتی الهی می‌داند، در شعر "محراب" حالت نیایش و عبادت آدمی را به حضرت حق، با عباراتی کوتاه اما زیبا و جذاب بیان می‌کند که همهٔ این‌ها نشان از قدرشناسی سهراب به زندگی و هستی و خدا دارد:

"تهی بود و نسیمی/ سیاهی بود و ستاره‌ای/ هستی بود و زمزمه‌ای/ لب بود و نیایشی/ "من" بود و "تو"یی/ نماز و محرابی" (همان ، ۲۱۲ - ۲۱۱).

"سهراب سپهری مسلمان است و عرفان اسلامی را نیز در ذات خویش احساس می‌کند. نماز می‌خواند، وضو می‌گیرد و آنگاه که به قصد نیایش و ثنا، سر به دامان طبیعت می‌ساید، خود می‌داند که حضرت دوست را آستان بوسیده است" (قدوسی ۱۳۸۷: ۱۳۶).

"من مسلمانم/ قبله ام یک گل سرخ/ جانمازم چشمه/ مهرم نور/ دشت سجاده من/ من وضو با تپش پنجره‌ها می‌گیرم" (سپهری ، ۱۳۷۶ : ۲۷۲).

در واقع نیایش سهراب سپهری در طبیعت و همراه با خود طبیعت است که به اندیشهٔ سپاس و قدردانی از خداوند به پا می‌خیزد و به خروش در می‌آید: "من نمازم را پی "تکبیره الاحرام" علف می خوانم/ پی "قد قامت" موج" (همان ، ۲۷۳).

و همچنین خداوند جهان را به سبب پی‌ریزی بنای زندگی برای بشریّت، شکرگزار می‌گردد: "ای که با یک پرش از سر شاخه خاک/ حرمت زندگی را/ طرح می‌ریزی" (همان، ۴۳۲).

او زندگی را قدر می‌داند و می‌داند که قدرشناسی باعث می‌شود از زندگی لذت ببرد، به نوعی زندگی را زندگی کند و می‌داند تا زمانی که عشق در وجود انسان نفس می‌کشد و اتحاد و یگانگی آدمی با ارکان هستی و طبیعت ادامه دارد، زندگی معنا دارد و به حیات خود ادامه می‌دهد.

بخشندگی و مهربانی

بخشندگی و مهربانی حاکی از خوشحال کردن دیگران برای لذت بردن آن‌ها است. بخشندگی یک حس اتصال درونی با افراد دیگر ایجاد می‌کند با بخشندگی، ما نشان می‌دهیم که دیگران با ارزش هستند و ما بخشی از توجهمان را صرف فردی غیر از خودمان می‌کنیم و این در ما نیز ایجاد شادی می‌کند. علاوه بر بخشندگی و مهربانی به دیگران، بخشندگی و مهربانی به خود از مؤلفه‌های ذهن آگاهی است.درواقع یکی از ویژگی‌های مثبت در جامعه، مهربانی نسبت به دیگران است که پیامدهای مثبت روحی و جسمی دارد. "مهربان بودن ، توانایی ویژۀ فرد را به کار می‌اندازد و در نتیجه به‌جای لذتی آنی، رضایتی بلند مدت به شما می‌بخشد" (لیمون و مک ماهون ۱۲۰:۱۳۹۱).

زیبا دیدن و نیک‌اندیشی، آزار نرساندن، دیدۀ وحدت‌بین داشتن، دلسوزی برای همنوع و ... از خصایص بارز و انسانی سپهری است که در شعرش متبلور شده است. یکی از دغدغه‌های سهراب سپهری، مهربانی و همدردی نسبت به همۀ موجودات است. او، همۀ مردم را به نوع دوستی و مهربانی فرا می‌خواند و هدف او آن است که با انسان‌سازی، جامعۀ آرمانی بسازد، جامعه‌ای که در آن مردم در حق هیچ موجودی ظلم و ستم روا نمی‌دارند. نگران صدمه دیدن طبیعت است و حتی از پر پر کردن یک گل هم دوری می‌کند. با ستم و زور میانه‌ای ندارد و اهل مدارا است. او با دیگران رفتاری محترمانه و بدون کوچکترین تعرض و خودخواهی دارد و هرگز به خاطر خود، حق دیگر افراد را پایمال نمی‌کرد رفتاری انسانی با همگان دارد:

"خواهم آمد/ گل یاسی به گدا خواهم داد/ زن زیبای جذامی را/ گوشواری دیگر خواهم بخشید/ کور را خواهم گفت: چه تماشا دارد باغ ! .../ هرچه دشنام از لب ها خواهم برچید/ هرچه دیوار/ از جا خواهم برکند .../ آشتی خواهم داد/ آشنا خواهم کرد/ راه خواهم رفت/ نور خواهم خورد/ دوست خواهم داشت" (سپهری،۱۳۷۶ : ۳۴۰ -۳۳۹)

بدون هیچ توضیحی کاملاً مشخص است که سهراب سپهری چگونه مهربانی خود را نثار

همگان کرده است. او در مهربانی و بخشندگی کردن، به همهٔ افراد فکر می‌کند. از گدا و بیمار جذامی گرفته تا کودکان. او آنقدر مهربان و بخشنده است که همواره درصدد برطرف کردن گرفتاری‌ها و نقصان‌های مردم است. گدا در این شعر، گدای محبت است که سهراب با دادن شاخه گلی به او، او را از عشق و محبت، بی نیاز می‌کند. فرد نابینا اگرچه نمی‌تواند زیبایی‌های دنیا را ببیند، اما سهراب با بیان کردن جلوه‌های طبیعت، او را نیز از لذت‌های فراوان بهره‌مند می‌کند. او رایحهٔ تازگی و طراوت را درکوچه‌ها پراکنده می‌کند. او ابرهای تیره ناامیدی و یأس را کنار می‌زند تا حرارت و عشق خورشید همگان را یکسان دربر بگیرد و در نهایت دشمنی ها از بین رفته و دوستی و آشتی جایگزین آن شود:

"آب را گل نکنیم/ در فرودست انگار، کفتری می‌خورد آب/ یا در آبادی، کوزه‌ای پر می‌گردد/ آب را گل نکنیم/ شاید این آب روان، می‌رود پای سپیداری/ تا فرو شوید اندوه دلی/ دست درویشی شاید، نان خشکیده فرو برده در آب/ زن زیبایی آمد لب رود، آب را گل نکنیم، روی زیبا دو برابر شده است" (همان ، ۳۴۶ - ۳۴۵)

سهراب سپهری در وجود خود بذر محبت و دوست داشتن و مهربانی کاشته است و اگر به دیگران مهربانی و محبت می‌کند بخاطر برداشت محصول بذرهای دوستی است. وجود سهراب پر از عشق و زیبایی است و این عشق و خوبی را به همه هدیه می‌کند.

بهترین و زیباترین چیزها قابل دیدن هستند و نه قابل لمس کردن، بلکه باید در دل احساس شود. مهربانی و محبت یکی از قشنگ‌ترین چیزهای جهان است که در دل احساس می‌شود که سهراب آن را برای همگان می‌خواهد.

شعر "و پیامی در راه" شعر انتظار است؛ شعر نیکی و خوبی است. شعر شعرهاست، شعری است که صلح و دوستی و صفا را پراکنده می‌کند. در این شعر سهراب در هیئت یک منجی است که به خیر و نیکی و رستگاری بشارت می‌دهد:

"من برای دهان تماشا/ میوهٔ کال الهام می بردم" (همان ، ۴۳۱)

این شعر حکایت از زندگی دوبارهٔ شاعر و بار رسالتی است که بر دوش خود می‌بیند. رسالت او نور بخشیدن به جامعهٔ انسانی است و او نوشداروی رنج های بشری را با خود همراه دارد. شاد نمودن مستمندان و بیچارگان و همراهی حق جویان، از بین بردن خباثت‌های اخلاقی و کم کردن فاصله بین انسان ها، خواسته‌های سهراب سپهری است.

او می داند که در دست زمین گوهر ناپیدایی (عشق و محبت و حقیقت) است. بنابراین از همهٔ مخاطبانش می‌خواهد که در پی یافتن این گوهر باشند و تمام لحظه‌های خود را سرشار از "محبت عشق ورزیدن" سازند:

"روزی، خواهم آمد و پیامی خواهم آورد / در رگ ها، نور خواهم ریخت/ و صدا خواهم

درداد: ای سبدهاتان پر از خواب!/ سیب آوردم/ سیب سرخ خورشید" (همان ، ۳۳۶).

سهراب معتقد است که انسان مطلق خوب یا بد وجود ندارد. او عشق و مهربانی خود را نثار همه می‌کند. وقتی عشق و محبت بی قید و شرط خود را عرضه می‌کند، در حقیقت اندیشه‌هایش را با دیگران پیوند می‌زند. به‌جای انتخاب وحشت، درگیری و گناه، آرامش را انتخاب می‌کند: "نور خواهم خورد / دوست خواهم داشت" (همان ، ۳۳۸) سهراب برای مردمش صدای قدم پیک امید و شادی را و همچنین آوای گل سرخ عشق و مهربانی را مژده می‌آورد.

"عشق و مهربانی و بخشندگی که در شعر سهراب دیده می‌شود، اگر آدمی وجود خود را با همهٔ موجودات یکی بداند، خمیر خویش را اندک اندک می‌گسترد و هرچه را در خود جای می‌دهد، دوست دارد، تا آن جا که هر تپش قلب کائنات می‌شود... سرانجام آنچه فردی و شخصی است جای خود را به کل می‌دهد" (عابدی ، ۱۳۸۴ :۲۲۰). سهراب از سایه هم افتاده‌تر است. فروتن است و می‌خواهد که ما هم ساده و فروتن باشیم چه در باجهٔ یک بانک و چه در زیر درخت. سپهری شاعری است به تمام معنای کلمه فروتن. از این رو سخنان او به قدری خوب هستند که گاهی از شدت خوبی آن را افسانه می‌خوانیم. نه از دوستان، که حتی از دشمنان خود خشمی ندارد. به همه یکسان عشق می‌ورزد و خورشید عشق و امید را به همهٔ آنها نشان می‌دهد. او می‌داند که هر شخصی امکان دارد که خطاکار و مقصر باشد. پس به دیدهٔ انسان بودن به او نگاه می‌کند و می‌داند که تنها نیرویی که دشمن را به دوست تبدیل می‌کند، مهربانی و محبت است.

۳- نتیجه‌گیری

در این مقاله کوشیده‌ایم تا با روش توصیفی- تحلیلی، سازگاری بین یکی از تئوری‌های روانشناسی معاصرغرب، یعنی ذهن آگاهی، و روش شاعرانهٔ سهراب سپهری برای درک و برخورد با زندگی را نشان دهیم. هدف این مقاله تشویق به روان درمانی حرفه‌ای نیست؛ بلکه توجه به برخی مفاهیم، تصاویر و اصطلاحاتی در اشعار سهراب است که می‌توانند منبع الهام برای رویکردهای مدرن در ناآرامی و رنج باشند.

جنبهٔ مشترک اشکال مختلف مؤلفه‌های ۹ گانهٔ ذهن آگاهی؛ مبتنی بر تئوری کابات زین (ذهن مبتدی، عدم قضاوت، پذیرش، رها کردن و نچسبیدن، اعتماد و اطمینان، بردباری و صبر، عدم واکنش، قدرشناسی و سپاسگزاری، بخشندگی و مهربانی) و ذهن آگاهی موجود در شعر سهراب، قابلیت بررسی این دو را باهم فراهم می‌آورد. دریچه‌ای برای ورود به دنیایی که تصاویری از نگاه نو و ذهن آگاه شاعر به نمایش می‌گذارد.

بررسی ذهن آگاهی سرشار در شعر سهراب با نگاه و اندیشهٔ متفاوت و قابل تأمل شاعر، ذهن کنجکاو و جستجوگر را تحت تأثیر قرار می‌دهد. حضور این ذهن آگاهی، چیزهایی را ارئه می‌دهد که درون انسان را عمیق‌تر می‌کند. بحث مطرح شده بیانگر این است که وقتی شعر سهراب را بدون هیچ تحلیل و یا توضیحی دربارهٔ معنای شعر می‌خوانیم در تصاویر غرق می شویم، زبان ساده و آهنگین، حسی که کلمات ایجاد می‌کنند همه منحصر به فرد است. شعری طنین انداز می‌شود که نقطهٔ کانونی در هرج و مرج روزانه است که به آرامی مارا در اینجا و اکنون نگه می‌دارد.

در نتیجه با شعر ذهن آگاه سهراب، ما با مکان و زمان دقیق و واقعی زندگی ملاقات می‌کنیم و نشان می‌دهد که خواندن شعر او با توجه کامل به معنای حضور در لحظهٔ حال، بدون قضاوت است. به سادگی از احساس و صدای شاعر در کلمات آگاه می‌شویم و شنیدن آن ذهن و درون را تحت تاثیر قرار می‌دهد.

شعر سهراب مارا به‌گونه‌ای در فضای خود به آرامی نگه می‌دارد که سطرهای کوتاه، اندیشهٔ نو و مملو از ذهن آگاه، کلمات موجز و زبان سادهٔ آن، همگی دست به دست هم می‌دهند تا مارا به لحظه‌ای خواندن یا شنیدن بکشانند. شعر او از ما توجهی می‌خواهد که دنیای بیرون، نگرانی‌های پیش پا افتاده و پیچیدهٔ زندگی در این قرن را حذف می‌کند. آنها مارا به دنیایی از زیبایی حس و امیدواری دعوت می‌کنند. با زبانی که به دقت انتخاب کرده‌اند، دلداری می‌دهند یا به چالش می‌کشند. اشعاری که چنین تأثیر و ویژگی‌هایی دارند آرامش‌بخش و درمان روح هستند.

منابع

۱- آشوری، داریوش / امامی، کریم / همدانی، حسین. (۱۳۷۱). **پیامی در راه**. چاپ چهارم . تهران : انتشارات کتابخانه طهوری

۲- برنشتاین، گابریل. (۱۳۹۸). **رهایی از قضاوت**. مترجم: محمد مهدی قاسملو . چاپ اول. تهران : انتشارات البرز.

۳- بنت، ریچارد و ای. الیور، جوزف. (۱۳۹۸). **درمان مبتنی بر پذیرش و تعهد:۱۰۰ نکته کلیدی و تکنیک ها**. مترجم: ابراهیم علیزاده

۴- پروهان، مرضیه. (۱۳۷۰). «نشانی از دوست (گفتگو با پروانه سپهری)». **ادبستان فرهنگ و هنر**. سال دوم ، شماره نوزدهم .ص : ۱۲ - ۱۰.

۵ - ترابی، ضیاء الدین. (۱۳۷۷). **سهرابی دیگر (نگاهی تازه به شعرهای سهراب سپهری)**. چاپ سوم. تهران : نشر دنیای نو

۶- جامپولسکی، جرالد. (۱۳۸۵). **عشق یعنی پرهیز از گناه**. ترجمه مهدی افشار. چاپ اول، تهران : چامه .
۷- حقوقی، محمد. (۱۳۷۵). **شعر زمان ما**، سهراب سپهری . تهران : انتشارات نگاه
۸- خاکشور، فاطمه / غباری بناب ، باقر/ شهابی زاده، فاطمه. (۱۳۹۲). «نقش تصور از خدا و هویت مذهبی در معنای زندگی»، **روانشناسی دین**. دوره ی ششم، شماره دوم. صص: ۵۶ - ۵۳.
۹- رایان، ام جی. (۱۳۹۴). **قدرت صبر**. مترجم : زهره زاهدی، تهران: نشر میم .
۱۰- سپهری، سهراب. (۱۳۷۶). **هشت کتاب**. چاپ هجدهم. تهران: نشر کتابخانه طهوری .
۱۱- ــــــــــــــــ . (۱۳۸۲) . **هنوز در سفرم**. به کوشش پریدخت سپهری . چاپ سوم . تهران : نشر و پژوهش فروزان روز .
۱۲- سیاهپوش، حمید. (۱۳۸۵) . **باغ تنهایی**. چاپ دهم . تهران : نشر نگاه
۱۳- شمیسا، سیروس. (۱۳۷۲) . **نگاهی به سپهری**. تهران. نشر مروارید .
۱۴- عابدی، کامیار. (۱۳۸۴). **از مصاحبت آفتاب**. چاپ اول، تهران : ویستار .
۱۵- عماد، حجّت. (۱۳۷۸). **به باغ همسفران**. چاپ اول . تهران: نشر کتاب خوب
۱۶- فیض آبادی، حمیده. (۱۳۹۰). **اعتماد و اطمینان**. چاپ دوم . تهران: فیض دانش.
۱۷- قدوسی، کامران. (۱۳۸۷). «بررسی تطبیقی طبیعت گرایی عارفانه در آثار سهراب سپهری و جبران خلیل جبران». **فصلنامه ادبیات تطبیقی**. دانشگاه آزاد واحد جیرفت، سال دوم . شماره ششم . صص :۴۵- ۲۹.
۱۸- لوکا، نیانه تی. (۱۳۶۹). **سخن بودا**. ترجمه ع ، پاشایی. تهران: طهوری
۱۹- لیمون، آوریل و مک ماهون، گلادینا. (۱۳۹۱). **مثبت اندیشی**. ترجمه مهدی دوایی و شیرین کوهپایه. تهران : سخن.
۲۰- مالکانی، ویکاس. (۱۳۸۴). **بازگشت به عشق**. ترجمه گیسو ناصری. چاپ اول، تهران : پل.
۲۱- معصومی، سحر. (۱۳۷۵). **راز گل سرخ**. چاپ اول تهران: نشر به نگار
۲۲- نفیسی، آذر. (۱۳۶۹). **چشم ها را باید شست**. ماهنامه کلک . شماره دوم . ص : ۴.
۲۳- نیگل، تامس. (۱۳۸۸). **پوچی، معنای زندگی**. ترجمه ی حمید شهریاری . چاپ اول. قم : پژوهشگاه علوم و فرهنگ اسلامی.
۲۴- واتس، آلن. (۱۳۶۶). **طریقت ذن**. ترجمه دکتر هوشمند ویژه، تهران : انتشارات

کتابخانه بهجت .

۲۵- هورن، سم. (۱۳۹۴). **برخورد با افراد دشوار.** مترجم: نفیسه معتکف. تهران: انتشارات درسا.

26-Baer, R. A., Hopkins, J., Krietemeyer, J., Smith, G. T., & Toney, L. (2006). «Using self-report assessment methods to explore facets of mindfulness». **Assessment**, 13(1), 27–45.

27-Kabat-Zinn, J. (2003). «Mindfulness-based interventions in context: Past, present and future». Clinical Psychology:Science and Practice, 10, 144–156.

28-Kabat-Zinn, J. (1990). **Full catastrophe living: Using the wisdom of your body and mind to face stress**, pain and illness. New York: Delacorte.

29-Gutierrez, O., Luciano, C., & Fink, B. C. (2004). «Comparison between an acceptance-based and a cognitivecontrol-based protocol for coping with pain». **Behavior Therapy**, 35, 767–784.

30-Moore , A ., & Malinowski , P . (2009) . «Meditation , mindfulness and cognitive flexibility». **consciousness & cognition** , 18 , 176 – 186.

31-Segal , Z.V ., Williams , J . M . G ., & Teasdale , J . (2002). **Mindfulness – based cognitive therapy for depression : A new approach to preventing relapse**. New York : Guilfordpress.

فصل‌نامه‌ی علمی زبان و ادبیات فارسی
دانشگاه آزاد اسلامی واحد فسا
س ۱۴، ش ۲ (پیاپی ۳۴)، تابستان ۱۴۰۲
شاپا: ۸۴۸۷-۲۲۵۱ صص: ۷۳-۳۹

وجه غالب فرمالیسم در قصاید ملک الشعرای بهار

اصغر خلیلی
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، واحد بناب، دانشگاه آزاد اسلامی، بناب، ایران
دکتر آرش مشفقی (نویسنده‌ی مسئول)
استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد بناب، دانشگاه آزاد اسلامی، بناب، ایران
دکتر عزیز حجاجی کهجوق
استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد بناب، دانشگاه آزاد اسلامی، بناب، ایران

چکیده

ملک‌الشعرای بهار در میان شاعران معاصر ایران، در شمار کسانی قرار دارد که هم به مضمون و محتوای شعر خود اهمیت داده و هم به شکل و ساختار بیرونی آن توجه کرده‌است، به همین دلیل، بررسی فرمالیستی اشعار او دارای نتایج مطلوبی خواهد بود که جنبه‌های زیبایی شناختی و هنری شعر او را بیش از پیش آشکار می‌سازد. آزادی و وطن، دو مقوله‌ای است که در ساختار قصاید او حضوری همیشگی و مؤثر دارند و فرم و شکل شعر او را تحت الشعاع خود قرار داده‌اند. وجه غالب بسیاری از قصاید او را مسائل سیاسی - اجتماعی و مفاهیم مرتبط با آنها تشکیل داده است که در قالب زبان، تصویر، موسیقی، واژگان، ترکیبات و دیگر هنر سازه‌ها متجلی شده است. هنر بهار در این است که تمام عناصر فرمالیستی را در خدمت انتقال مفهوم و محتوای مورد نظر خود قرار می‌دهد. صورخیال شعر بهار تقریبا در سراسر قصایدش برگرفته از شعر قدیم فارسی است. زبان شعر او هم اگرچه بسیار ساده و روان است، اما دارای زیر ساخت کاملاً سنتی است و به همین دلیل، انواع و اقسام هنجارگریزی‌ها در شعر وی دیده می‌شود. تعادل و تعاملی که میان زبان و موسیقی و تصاویر و آرایه‌های ادبی در ساختار قصاید بهار وجود دارد، مهم‌ترین رویکرد فرمالیستی او در عرصه شاعری است و رمز موفقیت و محبوبیت روزافزون او هم شاید همین گرایش به سادگی و پرهیز از افراط و تفریط در محتوا و شکل اشعارش باشد.

واژگان کلیدی: فرمالیسم، وجه غالب، ملک الشعرای بهار، قصاید، زبان، محتوا

Email: asghar.khalili95@gmail.com
arash.moshfeghi@yahoo.com
hjajykhjwqz@gmail.com

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۱/۰۸/۰۷
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۱/۱۲/۰۸

۱- مقدمه

وجه غالب «یکی از حساس‌ترین و دقیق‌ترین و پر محصول‌ترین وجوه و مفاهیم در نظریه فرمالیسم روسی است. (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۳۵۹) تعریف رومن یاکوبسن از وجه غالب به این صورت است: «جزء مرکزی از مجموعه اجزای سازنده اثر ادبی و هنری که فرمان می‌دهد و جنبه تعیین‌کننده دارد. جزئی که دیگر اجزا را دگرگون می‌کند.» (همان: ۳۵۹) همچنین، «وجه غالب را می‌توان با عبارت "مؤلفه برجسته یک اثر هنری" تعریف کرد. این مؤلفه، نه‌تنها بقیه مؤلفه‌ها را اداره می‌کنند بلکه درعین‌حال، می‌توان آن را در هنر یک دوره خاص و از منظر یک کلیت خاص، جستجو کرد.» (خسروی شکیب، ۱۳۸۸: ۱۰۴) وجه غالب فقط منحصر به یک‌چیز نیست بلکه ممکن است که دارای چند وجه و گونه باشد به این معنی که گاهی شامل یک کلمه یا یک تصویر یا یک عبارت و جمله و... می‌شود و تمام عناصر دیگر متن را تحت‌الشعاع خود قرار می‌دهد. یک متن برحسب این‌که کدام جنبه‌اش موردبررسی و تحلیل قرار بگیرد، عناصر غالب متفاوتی خواهد داشت. اگر نمونه‌ای از نظم دانسته شود، یکی از عناصر غالب در تاریخ نظم، غلبه خواهد داشت. اگر آن را نمونه‌ای از هنر کلامی محسوب دارند، کارکرد زیباشناختی آن، عنصر غالب است.» (مدرسی، ۱۳۹۰: ۳۴۵)

وجه غالب، یکی از مهم‌ترین و خلاقانه‌ترین مفاهیمی است که فرمالیست‌ها و ساختارگرایان در سده بیستم برای تبیین روابط عناصر مختلف فرم و ساختار استفاده کردند. «وجه غالب» از حیاتی‌ترین ابزارها در همسو کردن و برانگیختن ساختارهای گوناگون حول ساختار ساختارهاست و گاه هم‌ارز و مترادف ساختار ساختارها برشمرده می‌شود. وجه غالب علاوه بر ایجاد استحکام در استخوان بندی، شعر را به فرمی اپیزودیک تبدیل می‌کند. (خسروی شکیب، ۱۳۸۸: ۱۰۷)

وجه غالب را نه‌تنها می‌توان در شعر شاعری منفرد یا در قوانین و احکام شعری، یعنی مجموعه‌ای از معیارهای مکتب شعری مشخصی جست‌وجو کرد؛ بلکه می‌توان در هنر یک دوره تاریخی معین نیز به‌مثابه کلیتی ویژه به دنبال آن گشت (یاکوبسون، ۱۳۸۰: ۱۱۵)

از سوی دیگر وجه غالب یا مسلط عامل پدیدآورنده مرکز و کانون تبلور اثر است و یگانگی یا سامان کلی (گشتالت) آن را تسهیل می‌کند. این عنصر در پیش‌زمینه قرار می‌گیرد و عناصر دیگر را در پس‌زمینه نگاه می‌دارد» (سلدن، ۱۳۷۳: ۵۹) و در حقیقت گره‌گاه ممتازی است که سایر عناصر ساختار حول آن منظم می‌شوند و معنا و جایگاه خود را از رابطه‌شان با گره‌گاه اخذ می‌کنند و ضامن انسجام ساختار اثر است. بنابراین باید گفت: «وجه غالباً، ساختار شعر را ازنظر بافت صدا، ساختار نحوی و صنایع بدیعی دچار تغییرات

بنیادی می‌کند»(تایلور، ۱۹۸۰: ۱۷)

وجه غالب کارآمدترین ابزار در خدمت ساختار ساختارهاست که تمام ساختارهای عصر، آثار شاعر و کل هنرمندان) یا یک اثر را از کوچک‌ترین اجزا تا کلان‌ترین آن‌ها دگرگون و همسو و هم‌نوا با کلیت ساختار ساختارها می‌سازد. حتی یافت صوری، تصویرپردازی و انشای شعر را نیز تغییر و نظم می‌دهد. وجه غالب از کوچک‌ترین عناصر ساختاری یک متن می‌تواند خود را آشکار کند و تا گسترده‌ترین عوامل مایگانی و ساختاری در یک یا چندین دوره، سیطره خود را محفوظ نگه دارد و بر مجموعه فرهنگ یک قوم چیرگی خود را گسترش دهد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۱۹۵).

از چشم‌انداز بوطیقا و نقد ادبی، اگر وجه غالب را نقطه شروع کار در نظر بگیریم، تعریف اثر هنری در مقایسه با سایر مجموعه ارزش‌های اجتماعی از اساس دچار تغییر می‌شود که نقش زیبایی‌آفرینی علت غایی اثر هنری نیست، بلکه باید گفت در اثر هنری نقش زیبایی‌آفرینی، «وجه غالب» است نسبت به دیگر نقش‌های زبان از نگاه متدلوژی ساختارگرایانه، در یک نگاه کلی، ساختار ساختارها از یک‌سو آمیزه‌ای است از ساختارگرایی تکوینی و تاریخ‌مند؛ زیرا باید یک سری شرایط تاریخی، فرهنگی، مذهبی، سیاسی و ... ظهور کند تا ساختاری با وجه غالب خاص مانند خردگرایی در این پژوهش) حکم‌فرما شود و از سوی دیگر تاریخ ستیز و فرازمان است (یعنی فاقد بعد زمانی مانند مبناهای منطق ریاضی)؛ یعنی هرگاه ساختار ساختارها با این شرایط ویژه با وجه غالب خاص، در هر دوره زمانی فراهم شود، ساختارهای کلی و کوچک‌تر فرهنگی، سیاسی، اجتماعی، مذهبی و ... دارای چنین ساختار و کلیتی ورای عناصر خاص خود خواهند بود و از قوانین و وجه غالب مترتب بر آن پیروی خواهند کرد. نکته دیگر اینکه فقط از اجتماع اتمیستی عناصر (و ساختارها) نیست که ساختار و ساختار ساختارها ایجاد می‌شود، بلکه تأثیرات آن گشتاری است و پایا و همیشگی به دیگر سخن، نظریه ساختار ساختارها از یک‌سو خواص اتمیستی دارد و حاصل اجتماع کل عناصر فرهنگی، سیاسی، اجتماعی و ... جامعه است و از سوی دیگر ورای نظریات اتمیستی است؛ چراکه ایستا و همیشگی نیست و گاه باوجود عناصر یکسان، گشتارهای متفاوت ساختاری را بر آن حکم‌فرما می‌کند؛ درصورتی‌که در نظام‌های اتمیستی از اجتماع عناصر یکسان با شیوه چینش یکسان، ساختارهای ملکولی یکسان و ایستا به وجود می‌آیند؛ حال‌آنکه باوجود عناصر و شیوه چینش و بودش عناصر فرهنگی، اجتماعی، سیاسی و ... در کشور ما در رهگذر تاریخ شاهد گشتارهای عمیق و متمایز ساختارهای فکری، فرهنگی، فلسفی و اجتماعی و ... باوجود ساختار ساختار یکسان بوده‌ایم؛ بنابراین ساختار ساختارهای جامعه امری وراتمیستی است، هرچند از ویژگی‌های نظام

اتمیستی بی‌بهره نیست؛ بنابراین باید گفت نظریه ساختار ساختارها جامع تمام پیوندهای عوامل ساختاری و مایگانی ممکن است که خواصی از آن‌ها را در دل نهان دارد اما در دایره تنگ شمول آن‌ها باقی نمی‌ماند.

با توجه به مطالب بیان‌شده، در یک نگاه کلی، می‌توان گفت که «ساختار ساختارها» یک روش توضیح و تبیین فرهنگ و نقد ادبی و علوم است که یک مکتب فلسفی صرف؛ و مانند تمام روش‌ها از منظری خاص به ادبیات و فرهنگ می‌نگرد با امکانات و نقاط قوت و ضعف خاص خود؛ یعنی نوعی نگاه است که از ارتباط ویژه ساختارهای ریزودرشت و عناصرشان و همکاری آن‌ها با یکدیگر بحث می‌کند.

محمدتقی بهار که در اوان جوانی و پس از فوت پدر، به سبب استعداد و قریحه خارق‌العاده به دریافت عنوان ملک‌الشعرایی آستان قدس رضوی از مظفرالدین شاه نائل آمد، به‌حق بزرگ‌ترین شاعر قصیده‌سرای زبان فارسی در دوره جدید است. شعر او در دوره نوجوانی، هم از حیث موضوعات شعری و هم ازلحاظ سبک و سیاق و اسلوب بیان، کلاسیک و کاملاً سنت‌گرا بود؛ اما شرکت در محافل آزادی خواهان و ورود به عرصه فعالیت‌های اجتماعی و سیاسی، رنگ و روی دیگری به شعر وی بخشید.

مهم‌ترین و اثرگذارترین بعد شخصیت ادبی و فرهنگی بهار، بعدی است که در آن وی مبارزی اجتماعی و شاعریست که ازنظر محتوای شعر نوگراست. درخشان‌ترین آثار بهار، به‌ویژه در حوزه قصیده، ریشه در شکوفایی همین بعد از شخصیت او دارد. سرآغاز این بعد شخصیتی، دورهٔ جوانی شاعر است که طی آن، وی با اوج‌گیری مبارزات مردمی در جریان انقلاب مشروطه، در وادی مبارزات اجتماعی گام می‌نهد. «اشعار این دوره سرشار از شور مبارزه است. اشعار او در این دوره نشان می‌دهد که او درصدد آن است که ضمن رعایت اصول مکتب قدما شعر خود را به حیث محتوایی با خواسته‌های مخاطبان عصر جدید هماهنگ نماید» (زرقانی، ۱۳۸۴: ۱۰۸).

میدان هنرنمایی بهار، قصیده است. اما، تفاوت او با قصیده‌سرایان پیش از خود، تلاش او برای واردکردن مفاهیم و مضامین و معانی نو در این قالب کهن و انطباق این قالب کهن با مسائل و نیازهای جامعه تازه و مخاطبان جدید بود. بهار شاعر عشق و غزل نیست. او را بیش از هر چیز باید شاعر قصیده‌سرا شمرد؛ واپسین شاعر قصیده‌سرای موفق که توانست قالب فراموش‌شده قصیده را یک بار دیگر با همان صلابت شاعران سبک خراسانی، در روزگاری زنده کند که مضمون‌های تازه و متناسب با آن روزگار، تحول اساسی در قالب و محتوای شعر فارسی را بیش از هر دوره‌ای الزامی ساخته بود (یاحقی، ۱۳۷۶: ۳۴-۳۵)

یکی از عوامل مهم توفیق بهار در عرصه قصیده‌سرایی، تسلط و تبحر او در ادب فارسی و

وقوف کامل او بر زبان فارسی به‌ویژه زبان سبک خراسانی و نیز مطالعات عمیق و آگاهی‌های گسترده او در زمینه‌های مختلف تاریخ و فرهنگ ایران است. در دانش ادبی و تسلط او در زبان و ادبیات فارسی و به‌ویژه زبان سبک خراسانی، کسانی چون صبوری، پدر بهار، و نیز ادیب نیشابوری، که در مشهد مجلس درس و افاده داشت، نقش بسزایی داشته‌اند. اما مهم‌تر از همه آنان، برابر اشاره خود بهار، صید علی‌خان درگزی بود. وی از اساتید مسلم بود و مکتب مخصوصی داشت؛ و بهار بزرگ‌ترین شاگرد این مکتب بوده است (بهار، ۱۳۶۸: ۳). بااین‌حال، چنین می‌نماید که مهم‌ترین عامل توفیق بهار آن بود که دانش عظیم و آگاهی عمیق و گسترده و تجربه‌ای را که از تدقیق و تعمق در آثار قدما به دست آورده بود، در خدمت بیان معانی و مسائلی قرار داد که در ادب کلاسیک مطرح نبود بلکه مسائل عمده عصر خود شاعر بود.

«اگر نبوغ را نوعی حسن تصادف در مسیر زندگی افراد ندانیم، یکی از اموری که سبب توفیق چشمگیر بهار در شعر فارسی شده است، این است که او در پایان یک دوره عظیم از تجارب قدما، بخش مهمی از تجربه‌های آنان را به خدمت مسائلی درآورده که قدما از پرداختن به آن محروم بوده‌اند. یعنی ساخت و صورت قدمایی شعر را که بیشتر در خدمت معانی محدودی از هجو و مدح و اخلاق بود، به قلمرو گسترده‌ای از مسائل سیاسی و اجتماعی و فرهنگی عصر جدید درآورده است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۰: ۳۸۶). امتیاز بزرگ بهار این است که با وجود انتساب به مکتب شعر قدیم، توانسته است شعر خود را با خواسته‌های ملت هماهنگ سازد و ندای خود را در مسائل روز بلند کند (آرین پور ،۱۳۵۱: ۱۲۷). قصاید اولیه بهار نیز، که دربردارنده روح دیانت و گرایش‌های دینی شاعر است، از استادی و تبحر او در زبان و ادب فارسی خبر می‌دهد، اما بهار شهرت خود را در جوانی مدیون سروده‌های سیاسی و اجتماعی خویش است و شعرهای اولیه او، بعد از رواج اشعار سیاسی و اجتماعی او رنگ می‌بازد.

بهار را به‌حق می‌توان در جرگه بزرگ‌ترین شاعران قصیده‌سرا در طول تاریخ ادب فارسی قرار داد و بی‌تردید از قرن ۶ به بعد، قصیده‌سرایی به عظمت او سراغ نداریم. قصیده در معنای درست کلمه بر بنیاد سنت‌های کهن و دور از هرگونه پریشان‌گویی، آخرین بار در شعر او تجلی کرد و پس از چندین قرن بار دیگر چهره یک چکامه‌سرای بزرگ را در صفحات تاریخ ادبیات آشکار ساخت » (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۰: ۳۸۷).

اگرچه در ژرف‌ساخت شخصیت شاعری بهار، چهره یک شاعر متمایل به سبک خراسانی را می‌بینیم که پیوسته زمینه غالب شخصیت او را همین پرسناژ شکل می‌دهد و حتی در غزلیات خود از تشعشعات این زمینه شخصیتی در امان نمانده است، وی در مقام

تئوری هرگز خود را از صف نوپردازان دور نکرده است (زرقانی، ۱۳۸۵: ۲۵۰). بنابراین، اگر سخنش را در یکی از کهن‌سال‌ترین قالب‌های شعر کلاسیک عرضه کرده است، نباید او را مخالف تجدد و تحولات جدید ادبی بدانیم. بلکه، همان‌گونه که در قطع‌نامه نخستین کنگره نویسندگان ایران در سال ۱۳۲۵ (هنگامی‌که خود وزیر فرهنگ بود) اعلام کرده است، وی از ستایش نوگرایی و تحول ادبی دریغ نداشته است.

شعر بهار در مرکز شعر مشروطیت قرار دارد. برخلاف اقرانش، شعر او پس از مشروطیت نیز ادامه یافته است و قریب سه دهه پس از نادیده گرفته شدن مشروطیت از سوی رضاشاه را نیز زیر چتر خود دارد؛ و این سی سال بهترین سال‌های شاعری اوست. «از نوادر حوادث تاریخ شعر فارسی در قرن اخیر اینکه شعر بهار تا آخرین روزهای حیاتش همواره در اوج زندگی و پیوند با نبض جامعه بوده و هرگز به ابتذال و سستی و تکرار که از ویژگی‌های دیگران در سنین کهولت و پیری است گرفتار نشده است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۰:۳۸۲). اتفاقاً وی چند نمونه از بهترین آثار خود را در اواخر عمر سروده است که از آن جمله می‌توان به قصاید «جغد جنگ»، «هدیه باکو» و «به یاد وطن» اشاره کرد.

علاوه بر این‌ها، قصاید «دماوندیه »، «گیهان اعظم »، «فتح دهلی»، «سینما»، «خوک نامه»، «جمال طبیعت»، «سپیدرود»، «راز طبیعت»، «آمال شاعر»، «آرمان شاعر»، «رستم نامه» و «سکوت شب» در شمار قصاید معروف بهار قرار دارد که به حد شاهکار رسیده است. با توجه به مطالب یادشده، سؤالات پژوهش عبارت‌اند از:

الف- وجه غالب ادبی در شعر ملک الشعرای بهار کدام است؟ ب- رابطه و میزان تأثیر ساختار ساختارهای عصر ملک الشعرای بهار بر اشعار و ساختار ساختارهای شعرهای او چگونه است؟

پیشینه تحقیق

پژوهش‌های زیادی دربارۀ اشعار ملک‌الشعرای بهار صورت گرفته است، ولی با تفحص در سایت‌های معتبر این اطمینان حاصل شد که هیچ پژوهشی در ارتباط با وجه غالب در قصاید ملک الشعرای بهار صورت نگرفته است. تنها مقاله‌ای که به بررسی زبان‌شناسی قصاید بهار پرداخته است می‌توان به مقاله زیر اشاره کرد:

پهلوان نژاد محمدرضا, سزاوار علیرضا،(۱۳۸۹)، پژوهشی با عنوان بررسی زبان شناختی قصاید بهار انجام دادند. به زعم نویسندگان در این مقاله از سه دیدگاه زبان شناختی، قصاید بهار را بررسی نموده‌اند. گرچه در بسیاری از موارد مجبور شده‌ایم وارد حوزه پرپیچ و خم ادبیات فارسی شویم، این حوزه‌ها عبارت است از:-۱ حوزه آواشناسی-۲ حوزه ساخت واژی-۳ حوزه نحویدر بخش آوایی به مختصات کلمات از قبیل تشدید، تخفیف، افزایش، کاهش

و ابدال در واژه‌ها و موسیقی که در اثر همنشینی لغات پدید می آید، پرداخته شده است. در بخش ساخت واژی استعمال لغات کهن با معانی تازه و قدیمی و غیره آورده شده است. مختصات نحوی به موضوع ساخت زبان ها در گذشته و کاربرد آنها در شعر بهار و متمم‌ها و انواع «را» و غیره پرداخته است.

روش تحقیق

روش تحقیق این پژوهش از نظر هدف، اکتشافی و به دنبال دانش و درک بهتر از دیوان ملک الشعرای بهار است. رویکرد این پژوهش، استقرایی و نحوه انجام آن، کیفی و در پاره‌ای موارد کمی است که از متدلوژی و آرای فرمالیست‌ها، ساختارگرایان و منتقدان جدید بهره برده است. هدف عمده آن، تبیین میزان تأثیر یک پدیده (ساختار ساختارها) از طریق مشخص کردن و ارزیابی عناصر کلیدی و ساختارها و مایگان‌های مختلف در قصاید ملک الشعرای بهار است.

۲- بحث و بررسی

۲- ۱- ساختار قصاید بهار

جلد اول دیوان بهار مشتمل است بر قصاید او. این قصاید برحسب سال‌های عمر شاعر ترتیب یافته و هر بخش از آن نمودار کیفیت معیارهای شاعری و نیز تحول اندیشگی اوست. با مطالعه این بخش‌ها می‌توان سیر تحول کیفیت هنری و ادبی و نیز سیر تحول اندیشه‌های شاعر را سنجید. بر این اساس، قصاید بهار به چند دسته قابل‌تقسیم است:

الف) دسته اول قصایدی به شیوه کاملاً کهن است که در دوره اول شاعری او و هنگام ملک‌الشعرایی او در آستان قدس سروده شده است. این قصاید کاملاً کلاسیک و واجد تمامی ویژگی‌های صوری، ساختاری، زبانی و محتوایی قصاید سنتی است. در حقیقت، در این قصاید با یکی از شاعران دوره بازگشت روبرو هستیم که سعی در تتبع قصاید سبک خراسانی دارد. در اغلب این قصاید، سایه‌ای از شاعران کهن، او را مشایعت می‌کند و آهنگ کلام قدما از آن‌ها به گوش می‌رسد. تغزلات بهار در این قصاید نیز اغلب تداعی‌گر تغزلات روان فرخی و رودکی است و یا وی در وصف بهار و نیز توصیف شراب به شاد خواران کهن نظیر منوچهری نظر دارد. باید گفت که بهار در تمام این قصاید از تتبع قدما به مدد طبع و قریحه توانای خود سرفراز بیرون آمده و این قصاید گویای تسلط او بر زبان و لفظ و تعبیرات گوناگون است. بهار در قصاید این دوره حتی به برخی سنت‌های کهن قصیده‌سرایی نیز که متضمن نوعی تصنع و تکلف است، نظر دارد. مثلاً در تمام ابیات قصیدهٔ «انگشتری» که به مناسبت دریافت صله (یک حلقهٔ انگشتری) سروده شده، بهار واژه انگشتری را التزام کرده

است:

تا لب جانان ز تنگی شکل انگشتر گرفت　　پشتم از بار فراقش صورت چنبر گرفت
(بهار، ۱۳۶۸: ۸)

محتوا و موضوعات قصاید دوره اول نیز در حد موضوعات قصاید کهن، از قبیل مدح، مفاخره، مرثیه و هجو و منقبت است. از حیث ساختار نیز این قصاید اغلب پیرو ساختار قصاید سنتی است. بیشتر آن‌ها با مقدمه‌ای از تغزل یا توصیف آغاز می‌شود و با تخلص به متن اصلی قصیده گریز می‌زند و به شیوه شاعران کهن، با شریطه خاتمه می‌یابد. گفتیم که تغزلات بهار، همانند تغزلات فرخی، ساده و روان و از حیث عاطفه اثرگذار است. گاه ساختار این تغزلات نیز شبیه ساختار تغزلات کهن است: نوعی وحدت معنایی و وجه غالب در ابیات آن وجود دارد که ذکر ماجرایی در ابیاتی به‌هم‌پیوسته است.

ب) دسته دیگری از قصاید بهار با حفظ همان زبان سنتی و ترکیبات و تعبیرات، تحت تأثیر وقایع روز، به‌ویژه وقایع دوره مشروطیت، موضوعات جدید و افکار تازه‌ای را می‌پرورد. به‌بیان‌دیگر، وجه غالب قصاید شاعر با وارد شدن به فعالیت‌های اجتماعی در دوره مشروطه و کسب تجربیات و افکار جدید، کاملاً دگرگون‌شده است. در این قصاید، شاعر موضوعات و محتوای مربوط به مسائل سیاسی و اجتماعی و به‌طورکلی، مسائل روز را با فصاحت کامل و با توجه دقیق به ظرایف و دقایق زبان قدما و نیز استخدام برخی واژه‌های جدید بیان می‌کند. شاعر در این قصاید تجربیات قصیده‌سرایان سنتی را به خدمت مسائل اجتماعی و سیاسی روز درآورده و قالبی را که طی قرون، خاص موضوعات محدودی چون مدح و هجا و مرثیه بود، در بیان مسائل و موضوعات متنوع و گسترده اجتماعی و سیاسی به کار گرفته است. علاوه بر فضا و زبان این قصاید، ساختار و شکل درونی اغلب آن‌ها نیز با قصاید دسته اول بهار تفاوت دارد. وجه غالب این قصاید، برخلاف قصاید دسته اول، مقید به حفظ و رعایت ساختار و شکل مألوف قصاید سنتی نیست. در قصاید مدحی این دسته، شاعر به‌جای مدح و ستایش‌های سنتی، به پند و اندرز و گاه تهدیدهای کنایه‌آمیز روی می‌آورد و گاه برای عبرت ممدوح، سرگذشت گذشتگان را همچون آیینه‌ای مقابل او قرار می‌دهد. قصاید «انقراض قاجاریه »، «اندرز به شاه»، «پیام ایران» و «جزر و مد سعادت» در این گروه جای می‌گیرد.

پ) بهار در دسته دیگری از قصاید، نظیر حبسیات، شکوائیه‌ها و اخوانیه‌ها، توصیف محیط یا توصیف احوال شخصی را زمینه‌ای برای ورود به طرح مسائل اجتماعی و انتقادهای سیاسی و اجتماعی قرار می‌دهد. یعنی، وی بعد از مقدمه‌ای در توصیف محیط، به طرز ماهرانه‌ای به مسائل انتقادی گریز می‌زند. قصاید «شاعری در زندان»، «بث الشکوی»،

«هیجان روح»، «سرگذشت شاعر»، «دل‌شکسته» و سکوت شب» مصادیقی از این قصاید اوست. گذشته از قصاید دسته اول که بهار در آن‌ها تتبع قدما می‌کرده و شکل بیرونی آن‌ها نیز اغلب به اقتفای گذشتگان بوده است، در شکل بیرونی (وزن و قافیه و ردیف) بسیاری از قصاید دسته دوم نیز، شاعر به اقتفای قصیده‌سرایان کهن رفته است. «بهار در بسیاری از قصاید خود، ساخت و صورت قدمایی شعر را که در خدمت معانی و موضوعات محدودی بود به قلمرو گسترده مسائل سیاسی و اجتماعی و فرهنگی جدید درآورد. غیر از چند اثر استثنایی، شاهکارهای او همگی استقبال‌هایی است که از قدما کرده است و در حقیقت تجربه‌های آنان را در زمینه زبان و موسیقی و تصویر به خدمت اندیشه‌های عصر خویش درآورد. اما در شعر بهار، ساخت و صورت‌های قدمایی، در اثر ترکیب با عوالم روحی انسان عصر جدید، بافت تازه‌ای به خود گرفته که درمجموع نوعی سبک شخصی را در شعر او به وجود آورده است (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۰ الف: ۳۸۶). درواقع بهار توانسته است با حفظ زبان قدمایی و مسائل فنی سنتی، عاطفه‌ای اصیل را که حاصل تجربه شخصی خویش و متناسب با انسان معاصر است، وارد شعر کند. برخلاف کسانی چون نسیم شمال، عارف قزوینی و عشقی، که شعرشان در کانون شعر مشروطیت قرار دارد، شعر بهار، شعری ذوجنبتین است که از یک‌طرف جوانب مربوط به سنن قدمایی را رعایت می‌کند و از طرف دیگر، رنگ زمانه با رنگی از تجدد دارد.

۲- ۲- ساختار غالب زبانی

بهار شاعریست که وابستگی ذهنی و زبانی تام و تمام به سبک باشکوه و پر طنطنه و درشتناک و ناهموار خراسانی دارد و به همین دلیل، هر کسی توان گام نهادن در گستره شعر او را ندارد. علاوه بر وجه تعلیمی و اجتماعی و تاریخی و جنبه‌های آرمان‌گرایانه ملی و میهنی آن، که در قیاس با تغزل و گرایش‌های فردگرایانه اقبال کمتری به آن صورت می‌گیرد، گرایش‌های باستان گرایانه و آرکائیک زبان، شعر او را از دسترس ذوق و پسند عامه دور می‌دارد و آن را در عداد اشعار ارجمند فاخری قرار می‌دهد که مخاطبان خاص خود را می‌طلبد. برخلاف زبان شعر بسیاری از معاصران بهار و شاعران عصر مشروطیت که بنا به اقتضای شرایط سیاسی و اجتماعی روزگار، شعارگونه و عامیانه و حتی دارای تسامحات زبانی بود، زبان او بسیار فخیم‌تر و دست نایافتنی‌تر است. حتی در اشعار سیاسی و اجتماعی او، که بیان ایده‌ای نو در قالب و شکل کهن است، باز زبان او فاخر و فخیم است و فی‌المثل، با زبان شاعرانی نظیر عارف قزوینی، نسیم شمال و عشقی بسیار فاصله دارد. در روزگار مشروطه شعر چندان از عشق و شور مردم به آزادی و برانداختن پایه‌های استبداد مایه می‌گرفت که با شعارگونگی پهلو می‌زد... و نه‌تنها استواری و استحکام زبان شعر که

حتی دقت و رسایی معنا هم در آن فروگذار می‌شد. جز بهار که استاد مسلم زبان و ادب فارسی است و روزبه‌روز هم دامنه آگاهی‌ها و توانایی‌های ادبی‌اش را گسترش می‌دهد » (عابدی، ۱۳۷۶: ۱۵۹).

مطالعات گسترده و دامنه‌دار بهار در زمینه‌های مختلف تاریخ و فرهنگ و نیز تسلط کامل او به زبان فارسی، به‌ویژه ظرایف و دقایق زبان کهن و علی التخصیص زبان سبک خراسانی از رهگذر تأمل و تفحص مستمر در متون ادبی کهن و تلمذ در محضر کسانی چون ادیب نیشابوری و صید علی‌خان درگزی، غنای خاصی به شعر او بخشیده است.

۲- ۲- ۱- زبان شعر بهار

زبان شعر بهار در همه دوره‌های شاعری او بر اساس معیارها و مؤلفه‌های زبان خراسانی شکل می‌گیرد و او در تمامی این دوره‌ها وابستگی ذهنی کاملی به این سبک دارد، اما میان قصاید اواخر دهه دوم و نیمه دهه سوم زندگی بهار و قصاید واپسین دهه‌های زندگی او، همان‌گونه که تفاوت‌هایی ازنظر احساس و مضمون دیده می‌شود، ازنظر زبان نیز تفاوت‌هایی وجود دارد.

هرچند همه این اشعار به همان سبک عمومی خراسانی است، تحول و توسعه روزافزون دانش اجتماعی او و شرکت درازمدت وی در جریان‌های سیاسی زمان خود، او را از ملک‌الشعرایی استان قدس به ستایشگری صلح و آزادی کشانید و آشنایی مناسب وی با زبان و ادبیات ایران پیش از اسلام و تحقیقات ارزشمندش در نظم و نثر ادبیات فارسی، زبان و بیان او را سخت غنی و شکوهمندتر ساخت (رک. بهار ۱۳۶۸، سی ویک). قابل‌ذکر است که بهار در میان اقران خود تنها شاعری است که با زبان و ادبیات پهلوی و اوستایی آشنایی داشت و مدتی در نزد پرفسور هرتسفلد آلمانی‌زبان و ادبیات پهلوی تحصیل‌کرده بود (رک. بهار ۱۳۶۸، سی و یک). آشنایی او با زبان و فرهنگ ایران باستان، در آثار دوره‌های شاعری او بازتاب دارد.

البته، وجه غالب زبان همه قصاید دوره‌های بعدی شاعری بهار، ساده نیست. بلکه او بعد از دوره اول شاعری خود توانسته است با توجه به مخاطب شعر، هماهنگی بیشتری بین صورت و معنای شعر برقرار کند؛ و این زبان ساده بیشتر در اشعاری به کار می‌رود که مخاطب آن مردم و موضوع آن مسائل روز است:

هر کو در اضطراب وطن نیست　　آشفته و نژند چو من نیست
کی می‌خورد غم زن و دختر　　آن را که هیچ دختر و زن نیست

نامرد جای مرد نگیرد سنگ سیه چو در عدن نیست
مرد از عمل شناخته گردد مردی به شهرت و به سخن نیست

این زبان ساده و مردمی و خالی از زینت‌های بلاغی در غالب شعرهایی که زمینه معنایی آن‌ها مسائل روز است و مخاطب مستقیم یا غیرمستقیم شعر، مردم‌اند، حضور دارد. اما، در شعرهایی که موضوع و معانی آن به احوال و احساسات و عواطف شخصی شاعر و مطالب جدی مربوط می‌گردد، وجه غالب زبان او استوارتر و عاری از کلمات و ترکیبات و بافت نحوی روز می‌گردد و نکته‌ها و ظرایف بلاغی در آن فزونی می‌گیرد؛ و به‌تناسب عواطف غالب شاعر، سرشت موسیقایی آن نیز تغییر می‌کند. مثلاً، در قصیدهٔ «نفثه المصدور» (سروده سال ۱۳۰۴) شاعر، حالات روحی خود را از زندگی در شهر تهران و در میان مردمان تیره‌دلی که نه غم وطن دارند و نه غم بیچارگان و درماندگان و نیز زمامداران ظالمی که جز ظلم و جور و کبر و غرور پیشه‌ای ندارند، بیان می‌کند. مخاطب اصلی شعر اگرچه خود شاعر است، اما بهار بیتی از قصیده معروف دوست خود، وثوق‌الدوله، وزیر اسبق ایران، را ضمن قصیدهٔ خود آورده است. در حقیقت، مخاطب غیرمستقیم شعر، وثوق‌الدوله است که شاعر قصد همدردی با او و نیز قصد طبع‌آزمایی با شاعری مانند خود را دارد. درنتیجه، زبان شعر، ساده نیست و ترکیبات و واژگان و لغاتی در آن به کار می‌رود که هرچند برای افرادی چون وثوق‌الدوله و خود بهار آشنا و مأنوس است، برای همه و مرم عادی چنین نیست. علاوه بر این، هماهنگی زیادی بین موضوع و محتوا و حالت عاطفی شاعر با صورت و زبان و ترکیبات و تصاویر شعر که نشان‌دهنده خشم و ناخرسندی شاعر است وجود دارد. این هماهنگی گویای توانایی و مهارت او در سخن‌دانی و سخنوری است (پور نامداریان، ۱۳۸۷: ۲۹۲).

فریاد از این بئس المقر وین برزن پر دیو و دد این مهتران بی‌هنر وین خواجگان بخرد
شهری برون پر هلهله وز اندرون چون مزبله افعی نهفته در سله کفچه فشرده در سبد
قومی به فطرت متکی نه احمدی نه مزدکی سر تافته در گبرگی از مسمغان و هیربد
کی زین سراب خشم کین شهد آید و ماء معین؟ کندوش خالی ز انگبین واکنده چاهش ز انگژد
در پیرهنشان اهرمن گشته نهان همباز تن زنده به دیو است این بدن این دیو هرگز کی مرد
هر خواجه بهر آزمون چون اشتر مست حرون بر مردم خوار زبون نهمار پراند لگد

(بهار، ۱۳۶۸: ۴۲۶)

روی‌هم‌رفته می‌توان گفت: وجه غالب زبان قصاید دوره اول بهار، که طی آن وی بیشتر به تتبع قصاید قدما اشتغال داشت، باستان‌گراتر و تعبیرات کلاسیک و باستانی و واژگان

کهن و کم‌استعمال و حتی کلمات مهجور در آن بیشتر است و درمجموع، رنگ و بوی کلاسیک‌تری دارد. اما، او هر چه به سمت موضوعات اجتماعی و سیاسی و انتقادی گرایش بیشتری پیدا می‌کند و وجه تعلیمی و اخلاقی و انتقادی شعرش پررنگ‌تر می‌شود، از زبان ساده‌تری بهره می‌گیرد؛ و هرچند معماری سخن، همان معماری زبان سبک خراسانی است، بسامد واژگان مهجور کاهش می‌یابد و در عوض، واژگان و تعبیراتی از زبان معاصر، وارد آن می‌شود. شعرهای بهار در زمینه‌های سیاسی و اجتماعی درمجموع از یک‌زبان فاخر برخوردار است. اما در مقایسه با شعرهای غیرسیاسی و غیراجتماعی او ساده‌تر و مردمی‌تر است. حتی باگذشت زمان در بعضی از شعرهای او می‌توان نوآوری در صورت و سادگی در زبان را نیز ملاحظه کرد» (عابدی، ۱۳۷۶: ۱۷۰).

۲- ۲- ۲- باستان گرایی

باستان‌گرایی، به‌ویژه ویژگی‌های زبانی سبک خراسانی، در زبان قصاید بهار، در هر دو حوزه صرف و نحو زبان و نیز در حوزه ویژگی‌های آوایی آن، نمودهای بارزی دارد:

یکی از تلاش‌های بهار در زمینه زبان فارسی، کوشش او برای احیای واژگان و لغات اصیل فارسی بود که سال‌ها از دایرهٔ استعمال شعر خارج‌شده بود؛ واژگان مهجور و کم‌کاربردی که در شعر شاعران سبک خراسان کاربرد داشت و در دوره‌های بعد مغفول واقع‌شده بود. بهار کوشیده است این واژگان را از نو زنده کند و حیات تازه‌ای به آن‌ها بخشد. البته، این واژگان در بافتی یکدست و هماهنگ به‌کاررفته و نحو زبان نیز با آن متناسب است. ازاین‌رو، واژگانی نظیر «اورند»، «پادافره»، «فره»، «دروند»، «قزاگند»، «نژند»، «بویه»، «ارغند»، «کرامند»، «رود» (در معنای فرزند)، «میغ»، «پنام»، «دوستکانی»، «ژاغر»، «کَردر»، «کندآور»، «مرغوا»، «آفند»، «بومهن »، «پرگست»، «ترفند»، «خشین»، «دستاورنجن»، «انگرد» و «گشن»، به‌طور طبیعی و به فراوانی در زبان قصاید او به کار می‌روند. بسامد این واژگان کهن و اصیل، هم در قصاید اولیه و هم در دوره‌های بعدی بهار چشمگیر است.

او به دلیل توجه به زبان خراسانی، گاه صورت اصلی و تلفظ قدیم برخی واژگان را نیز به کار می‌برد. فی‌المثل، به‌جای «فرشته»، «فریشته » یا «فرشته» یا «افریشته» را برمی‌گزیند. به‌جای واژه «بازرگان»، صورت اصلی یعنی «بازارگان» و به‌جای واژه «پاداش»، «پاداشن» را به کار می‌برد.

۲- ۲- ۳- کاربرد لغات عامیانه

بهار علاوهٔ بر خلق ترکیبات تازه و نیز احیای لغات و واژگان متروک و کهن پارسی، در اشعاری که موضوعات تازه و محتوای جدید سیاسی و اجتماعی و انتقادی دارد و از زبان ساده‌تری برخوردار است، توانسته برخی از واژگان و لغات عامیانه را که تا آن دوره در قصیده

جایی نداشت، به زبان قصیده وارد کند. بهار درعین‌حال که از لغات و ترکیبات کهن زیاد استفاده می‌کند و از این راه به قدرت کلام و متانت اسلوب خود می‌افزاید، از استعمال لغات و واژگان و ترکیبات امروزی و اصطلاحات عامیانه نیز پروایی ندارد. در اشعار او، علاوه بر واژگان عامیانه، بسیاری از امکانات زبان محاوره، ازجمله ضرب‌المثل‌های رایج زبان فارسی نیز به‌کاررفته است. «کلمات در شعر او استقلال و شخصیتی دارند جز آن‌که در شعر قصیده‌سرایان دوره‌های اخیر دیده‌ایم. وی باآنکه زبان خویش را از زبان شاعران خراسان کهن... می‌گرفت، از به کار بردن واژه‌های امروزین که در قلمرو زبان فارسی و نیازمندی‌های زندگی معاصر به‌تازگی چهره نموده است روی‌گردان نبود. اما در این رهگذر چندان استادی و هنر نشان می‌دهد که به‌دشواری می‌توان تازه بودن آن کلمات را بازشناخت و از دیگر واژه‌های قدیمی زبان امتیاز داد» (شفیعی، ۱۳۹۰ب: ۳۹۱). «این هنر اوست که از به کار بردن کلمات ناشاعرانه یا عامیانه دریغ نورزد بی‌آنکه به ابتذال گراید» (اسلامی ندوشن، ۱۳۷۵: ۱۷۳):

در بین شعرای ادوار اخیر کسانی که به تقلید از شعر قدیم شعر گفته‌اند کمتر کسی توانسته است به این خوبی و تمامی، الفاظ و ترکیبات جدید را در اسلوب قدیم بگنجاند و در هم آمیزد، به‌طوری‌که هم وحدت اسلوب و متانت الفاظ مراعات گردد و محفوظ بماند و هم لغات و ترکیبات نو و کهن در پهلوی یکدیگر بیگانه نیفتد» (خطیبی، ۱۳۷۸ الف، ۴۳۱). دایره واژگانی و گسترهٔ لغات زبان بهار بسیار فراخ است. افزون بر واژه‌ها و اصلاحات عامیانه، به سهولت بسیاری از واژه‌ها و لغات بیگانه را نیز چنان در سیاق سخن و قالب سبک قدیم می‌گنجاند که در مجاورت الفاظ اصیل و فصیح فارسی، متنافر و ناهنجار به نظر نمی‌رسد. الفاظ بیگانه‌ای مانند «کراسوس»، «لندن »، «والرین»، «ترن»، «ولکان»، «ورشو»، «اسلو»، «بالتیک»، «تانک» و «سر ادوارد گری» را در قصایدی نظیر «فتح ورشو»، « پیام به وزیر خارجه انگلستان»، «سپیدرود» و «به یاد وطن» یا «لُزنیه» می‌توان دید:

علاوه بر ویژگی‌های صرفی سبک خراسانی، بافت‌های دستوری و الگوهای نحوی سبک خراسانی نیز اساس کار بهار در زبان قصاید اوست. چنان‌که گفته شد، معماری زبان و ساختمان جملات او همان معماری زبان سبک خراسانی است.

۲- ۳- ساختار بلاغی و ادبی

۲- ۳- ۱- اوزان عروضی

اوزان قصاید بهار و اغلب، اوزان متداول و رایج در زبان فارسی است و اکثر آن‌ها اوزان مختلف‌الارکان است. این اوزان نسبت به اوزان متفق الأرکان، در تحرک و پویایی فضای شعر و تقویت موسیقی آن نقش بیشتری دارد. غالب قصاید بهار در اوزان بلند است اما به دلیل

توجه به سبک شاعران خراسان و نیز تتبع قصاید اساتید کهن، بسامد اوزان کوتاه نیز در قصاید او چشمگیر است. گر چه قصاید بهار بیشتر در اوزان متعارف و متداول شعر فارسی سروده شده، او در مواردی نیز که قصد تفنن و طبع‌آزمایی دارد یا درصدد تقلید از اساتید قدیم یا پاسخ به قصاید شعرای سلف است، اوزان نامتداول و دشوار و کم‌کاربرد را به کار می‌برد. فی‌المثل، قصاید «هیجان روح» و «آرمان شاعر» که در آن‌ها به استقبال مسعود سعد رفته، در بحر هرج مسدس اخرب مقبوض (مفعول مفاعلن مفاعیلن) است. با قصیدهٔ «یا مرگ یا تجدد» نیز که در اقتفای قصیده مسعود سعد است، در بحر مضارع مسدس اخرب مکفوف (مفعول فاعلات مفاعیلن) سروده شده است. همچنین، قصایدی نظیر «گروه لئام»، «شیراز»، «خزانیه» و نیز قصیدهٔ ناتمام «مراسم صبحانه یک خانواده زرتشتی قدیم» ، در اوزان نامتعارف و کم کاربرد است

بهار قصیدهٔ «جغد جنگ» را به تقلید از منوچهری، که او خود نیز آن را به تقلید از قصیده «اما صحا»ی ابن درید سروده، به نظم آورده است. وزن این قصیده در شعر عربی متداول اما در فارسی نامتداول است.

همچنین، بهار قصیدهٔ «پرده سینما» را، که در توصیف سینماست، در وزن جدید «مفتعلن مفتعلن فاعلن فعولن» سروده است. این وزن بنا به گفته خود بهار، در شعر فارسی مسبوق به سابقه نیست (خطیبی ۱۳۸۷ب، ۳۸۰):

اما نکته مهم در گزینش وزن، تناسب آن با محتوای کلام است و این تناسب و هماهنگی وزن و محتوا در وجه غالب اغلب قصاید بهار است. بهار «در گزینش وزن همواره به‌تناسب آهنگ کلام با مضمون سخن می‌اندیشید و هر وزنی را برای هر مضمونی به کار نمی‌گرفت. در قصاید حماسی و وطنی خود، معمولاً وزنی حماسی و در قصاید وصفی و غنائی وزنی هماهنگ با مضمون و در اشعار انتقادی قالبی را برمی‌گزید که با محتوای کلام او هم‌نوایی داشته باشد» (خطیبی، ۱۳۸۷ب: ۳۷۹).

او قوافی را بیشتر از میان کلمات زودیاب برمی‌گزیند تا قصاید مفصل خود را بی‌نیاز از دشوار گزینی و تکرار قوافی به پایان ببرد. قدما در قصیده و غزل، تکرار قافیه را به‌سادگی مجاز نمی‌دانستند. در قصاید مفصل بهار، به تکرار قوافی برمی‌خوریم اما چنان نیست که چشمگیر باشد. زیرا اولاً تکرار قافیه بافاصله زیاد رخ می‌دهد و ثانیاً تکرار در قوافی برجسته نیست. به‌طور مثال، در قصیدهٔ بلند «عدل مظفر»، قافیه‌های «افسر»، «لشکر»، «شر»، ستمگرا»، «لاغر» و «اختر» یا در قصیدهٔ «فتح الفتوح » قافیه‌های «کمر»، «راهسپر»، «شرر» و «اسکندر» و در قصیدهٔ «لزنیه» قافیه‌های «دهن»، «بدن» و «کهن» با فواصل بیش از ده بیت تکرار شده است. بهار در انتخاب ردیف نیز راه تصنع و تکلف نمی‌پیماید.

ردیف‌های قصاید او بیشتر فعلی است و این افعال غالب افعال ربط یا افعال ساده‌ای مثل «برد»، «کرد»، «کند»، «آورند»، «برآید»، «کردی»، «می‌بینم»، «کرده‌اند»، «نداد»، «می‌آید»، «گرفت» و «ساختیم» است. بنابراین، غالب ردیف‌های فعلی او کوتاه است و به‌ندرت ردیف‌های طولانی در قصاید و دیده می‌شود. در برخی موارد نیز ردیف‌های قصاید بهار ردیف‌های اسمی است. تعداد این قصاید قابل‌اعتناست، اما در قیاس با ردیف‌های فعلی بسیار کمتر است. کلماتی مثل «ادب»، «باد»، «بی‌خبر» و «گرسنه» و اسامی خاصی نظیر «پاکستان»، «تهران»، «محمد» و «رستم» ردیف پاره‌ای از قصاید بهار را تشکیل می‌دهد. علاوه بر ردیف‌های فعلی و اسمی، ردیف معدودی از قصاید او در حد متعارف و طبع پذیر، جمله‌ای است؛ جملات کوتاهی نظیر «نوش جانت»، «به چه‌کارید»، «زنده‌باد»، «چگونه‌ای» و «دریغ من».

بهار «در بیشتر موارد مضمونی را به‌گونه‌ای می‌آفریند و با کلمات و ترکیباتی بیان می‌کند که به‌آسانی به قافیه و ردیف می‌پیوندد و خواننده را در فهم کلام به درنگ و تأمل ناگزیر نمی‌سازد» (خطیبی، ۱۳۸۷ب: ۱۳۸).

۲- ۳- صورخیال

از منظر صورخیال، در قصاید بهار با دو گونه وجه غالب مواجه هستیم. در قصاید سنتی او، یعنی قصاید دورهٔ ملک‌الشعرایی، نظام تصویرگری به تمامه سنتی حاکم است و صورخیال این قصاید در حال و هوای قرون گذشته سیر می‌کند. فضای حاکم بر آن‌ها به‌گونه‌ای است که خواننده احساس می‌کند در حال خواندن شعری از منوچهری، فرخی و امثال آن‌هاست. اما، از این قصاید که حجم آن‌ها در قیاس با دوره‌های بعدی کمتر است، بگذریم، در قصاید اجتماعی و سیاسی او، نظام تصویرگری هرچند تا حد زیادی ریشه در سنت دارد، درجاهایی از آن‌ها نشانه‌های ابتکار و آفرینش‌گری شاعرانه بهار را نیز می‌توان مشاهده کرد. البته، قصاید دوره اول اقامت او در تهران که بیشتر باحال و هوای شعر مشروطه گره می‌خورد، از حیث تصویر، چندان چشمگیر نیست. در این قصاید اجتماعی و سیاسی، در اشعار بهار، همانند تمامی اشعار دوره مشروطه که دوره‌ای بحرانی و متلاطم بود، به دلیل غلبه لحن خطابی و مستقیم و صریح، حضور تصاویر خیال، کم‌رنگ‌تر است. «صور خیال این اشعار ریشه در سنت دارد اما به‌طور کامل در سنت نمانده است. بهار در آن سطح از شخصیت ادبی‌اش می‌خواهد از فرهنگ و ادب گذشته به‌عنوان پشتوانه فرهنگی شعرش بهره ببرد و در این راستا از صور خیال کلاسیک هم استفاده کرده است» (زرقانی، ۱۳۸۴: ۱۰۸).

به‌طورکلی، یکی از ویژگی‌های شعر بهار در قصاید اجتماعی و سیاسی دوره اول اقامت

او در تهران، غلبه لحن خطابی است و دلیل آن ورود شعر به درون تلاطم‌های جامعه و بحران اجتماعی و مخاطب بودن مردم در این شعرهاست. جامعه انقلابی در این برهه، بیشتر اقتضای شعر خطابی را داشت. اما، در قصاید دوره‌های بعد که تلاطم اجتماعی فروکش می‌کند باز حضور تصاویر خیال نسبت به دوره گذشته پررنگ‌تر می‌شود و فضای شعر را شاعرانه‌تر می‌سازد؛ به‌ویژه در دوره آخر عمر شاعری او، که عصاره بهترین تجارب شعری خود را ارائه می‌دهد. اما، قصاید وصفی بهار از حیث تصویر وضع دیگری دارد. اشعار توصیفی او تصویری‌ترین اشعار اوست. در این قصاید تصاویری زنده از طبیعت با توجه دقیق به جزئیات منظره، عرضه می‌شود. بهار در فضاسازی با صحنه‌پردازی از طریق توصیف جزئیات مهارت ویژه دارد و در این اشعار، وقتی شاعر پای در توسن تخیل می‌آورد، تصاویری بدیع خلق می‌کند.

به دلیل گرایش کلی به سبک خراسانی، بسامد تشبیه و انواع آن در قصاید توصیفی بهار بیشتر از استعاره است. تشبیهات و تصاویر حسی در شعر او، به‌ویژه در توصیفات، حضور گسترده دارد. در این تصاویر، رنگ، شکل و هیئت نقش مهمی بازی می‌کند:

ارغوان هست یکی خیمه نو رنگ شده — کامده بیرون از خم بقم اکنونا
دشت قرمز شد یکپارچه از لاله سرخ — ریخته گویی در دشت فراوان خونا
گل آزرمی از شرم سرافکنده به زیر — که چرا غازه کشیده گل آذر گونا
(بهار، ۱۳۶۸: ۵۰۱)

روی شلیل شد به‌مثل چون رخ خلیل — نیمی زهول زرد و دگر سرخ از التهاب
آلوی زرد چون رخ در باخته قمار — شفرنگ سرخ چون رخ دریافته شراب
شفتالوی رسیده بناگوش کودکی است — وان زرد مویکانش به صندل شده خضاب
(بهار، ۱۳۶۸: ۵۰۴)

همانند شعر خراسانی، در توصیف طبیعت یا محیط بیرونی، کاربرد تشبیه مرکب در قصاید بهار بسیار چشمگیرتر است؛ یعنی نمایش هیئت سکون و طرز قرار گرفتن عناصر و اجزای یک پدیده در کنار یکدیگر و تشبیه آن هیئت به وضعیتی همانند آن. در این تشبیهات مرکب نیز عموماً طرفین تشبیه امری حسی و عینی است:

با مه نو زهره تابان شد ز چرخ چنبری — چون نگین دانی جدا از حلقه انگشتری
راست چون نیلوفر بشکفته بر سطح غدیر — سر زدند انجم ز سطح گنبد نیلوفری
(بهار، ۱۳۶۸: ۳۶۴)

کوه از درخت گویی مردی مبارز است　　پرهای گونه گون زده چون جنگیان به خود
(بهار، ۱۳۶۸: ۶۸۳)

به شیوه شاعران قرون اولیه شعر فارسی، تشبیهات تفصیلی یا گسترده، یعنی تشبیهی که در فضای چند بیت گسترده می‌شود، نیز در قصاید بهار به‌ویژه در توصیفات او کم نیست:

و آن سنبل کبود نگر کز میان دشت　　با سنبل سپید به یک جای بشکفید
چون پاره‌های ابر رده بسته بر هوا　　واندر میانش جای به‌جای آسمان پدید
(بهار، ۱۳۶۸: ۵۵۰)

چو خورشید بر پشت ابر سیاه　　زکه بامدادان جهاند نوند
تو گویی که بر پشت دیو دژم　　نشسته است طهمورث دیو بند
(بهار، ۱۳۶۸: ۷۰۸)

این تشبیهات بیشتر در توصیف طبیعت حضور دارد و در آن‌ها، همانند تصاویر شاعران سبک خراسانی نظیر منوچهری، هدف، خلق تصویر برای تصویر است؛ و عواطف و درونیات شاعر چندان جایی ندارد.

در این تصاویر، شاعر عواطف و احساسات خود را به طبیعت منتقل نمی‌کند بلکه تابلویی مستقل پدید می‌آورد:

نادر فتد میان گلان لاله سپید　　چون مفتی معمم در شهر انقره
(بهار، ۱۳۶۸: ۵۸۱)

آن شاخ‌های نارنج اندر میان خوید　　چون پاره‌های اخگر اندر میان دود
(بهار، ۱۳۶۸: ۶۸۴)

در تشبیهات دوره‌های بعد شعر فارسی، غالباً یکی از ارکان تشبیه محذوف است. اما، در قصاید بهار، علاوه بر بسامد بالای تشبیهات بلیغ (اضافه تشبیهی یا حذف ادات)، همانند سبک خراسانی، تشبیهات کاملی که همه ارکان تشبیه در کلام حاضر است، حضور گسترده دارد:

ز بالا نگه کن سوی جویبار　　پر از خم به مانند سیمین کمند
(بهار، ۱۳۶۸: ۷۰۹)

بستان شود از سبزه و گل چون پر طاووس　　بلبل به نشاط آید و قمری به تکاپو
آن برق جهان همچو یکی نیزه زرین　　کاو را فکنی هر دم از این‌سوی بدان سو
(بهار، ۱۳۶۸: ۷۹۴)

در حوزه استعاره نیز، بسامد تشخیص و اسناد مجازی چشمگیرتر است. به همین سبب،

حرکت و حیات و تجسم در شعر بهار موج می‌زند. بهار مخاطب را هر که و هر چه هست بی‌واسطه مورد خطاب قرار می‌دهد. بررسی بسامد منادا در دیوان او این نکته را ثابت می‌کند و البته در بسیاری موارد، نظیر قصیدهٔ «دماوندیه»، لحن منادا برای بیان خشم و خروش و انتقادهای شاعر از اوضاع‌واحوال اجتماعی، لحن بسیار مناسبی بوده است:

ای دیو سپید پای‌دربند ای گنبد گیتی‌ای دماوند
نی‌نی تو نه مشت روزگاری ای کوه نی‌ام ز گفته خرسند
(بهار، ۱۳۶۸: ۳۵۷)

وی خامه دو تاشو و به خط مگذر وی نامه دژم شو و زهم بر در
ای گوش دگر حدیث کس مشنو وی دیده دگر به‌سوی کس منگر
(بهار، ۱۳۶۸: ۳۴۷)

تصاویر حسی و مادی نقش مهمی در پویایی و تحرک فضای شعر دارد. ازاین‌رو، بهار علاوه بر پرهیز از ارائه تصاویر ذهنی و عرضه تصاویر و تشبیهات بی‌شماری که هر دو طرف تشبیه امور عینی است، می‌کوشد امور ذهنی را نیز با تشبیه به امور عینی، حسی و ملموس سازد.

بر قبر عزت و شرف خود نشسته‌ام چون قارئی که هست نگهبان مقبره
غم کودکی است مادر او رشک و بخل و کین می کار این سه را کند از طبع یکسره
غم لشکری است میمنه اش رنج و خستگی بهر شکست میمنه اش هست می، سره
(بهار، ۱۳۶۸: ۵۸۱)

پنج سال افزون بر بیست گذشته است اکنون که ابر استقلال افشانده بر این خاک مطر
(بهار، ۱۳۶۸: ۷۷۳)

آن خوی پلنگیت ایستاده پیرامن حسنت به پاسداری
(بهار، ۱۳۶۸: ۶۹۱)

یکی دیگر از شیوه‌های بیان در قصاید بهار که بعد تصویری شعر او را تقویت می‌کند، استفاده از تمثیل است. کاربرد تمثیل در آثار انتقادی و تعلیمی، ابزار بسیار مؤثری در زمینه القای معناست. قدرت و بلاغت تمثیل، از کلام معمولی بیشتر است:

طامع نکند مصلحت خویش فراموش ...لقمه به‌مثل گم نکند راه دهن را
بی نیروی قانون نرود کاری از پیش جز بر سر آهن نتوان برد ترن را
(بهار، ۱۳۶۸: ۸۱۱)

با جوروظلم‌وخشم‌وکین شورش‌پدیدآید یقین با دی مه آید پوستین با تیرماه آید شمد
(بهار، ۱۳۶۸: ۴۲۷)

با حاسد ار پنجه‌زنی آن مرده را زنده کنی بر آتش ار چوب افکنی افسون شود او را لهب
(بهار، ۱۳۶۸: ۲۸۳)

علاوه بر این نوع تمثیل، بهار در سراسر برخی از قصاید از بیان تمثیلی و رمزی استفاده می‌کند. در آن‌ها، اشیا و موجودات، معادل مفاهیمی خارج از حوزه آن روایت قرار می‌گیرد. قصاید «ضیمران»، «بهشت و دوزخ»، «لوح عبرت» و «اختر حقیقت» از این قبیل است. درواقع، تمثیل رمزی، نوعی استدلال است که برای اقناع مردم عادی و انتقال فکر به آن‌ها به‌عنوان بهترین شیوه بیان شناخته می‌شود» (پور نامداریان، ۱۳۶۷: ۱۲۱)

یکی از عواملی که در تصویرسازی قصاید بهار نقش عمده دارد، توجه او به شاهنامه فردوسی است. با توجه به اشراف بهار بر تاریخ ادبیات و عشق و علاقه وافر او به فردوسی، وی علاوه بر تأثیرپذیری از شاهنامه در دوره‌های مختلف زندگی و جهت‌گیری‌های سیاسی و اجتماعی خود و نیز الهام گرفتن از زبان و لحن حماسی آن، در صحنه‌پردازی و توصیفات حماسی و تلمیحات ملی و اسطوره‌ای نیز از شاهنامه متأثر شده است. علاوه بر انس و الفت او با شاهنامه و آشنایی گسترده‌ای با ادب کهن و شیفتگی او به شیوه‌های کهن، اقبال گسترده بهار به شاهنامه و انعکاس وسیع آن در اشعار خود، معلول حوادث و محیط مقارن نهضت مشروطیت و هیجان عمومی و روحیه انقلابی مردم در آن دوره است. درباره انعکاس شاهنامه و فردوسی در شعر بهار، در بحث از سطح فکری و محتوایی قصاید او بحث خواهد شد. در اینجا، تنها به تأثیرپذیری او از شاهنامه در تصویرسازی اشاره می‌شود.

یکی از شیوه‌های تصویرسازی و صحنه‌پردازی در قصاید بهار، استفاده از واژگان ویژه رزم‌آوری و ساختن تصاویر حماسی در اشعار غیر حماسی است که در بیشتر آن‌ها، این رزم افزارها و صحنه‌ها کاربرد تشبیهی و استعاری و نمادین دارد. بیان مضامین غیر حماسی ازجمله مضامین تغزلی با استفاده از تصاویر حماسی، حاکی از ذهنیت حماسی بهار است:

گه ز غمزه ناوک پیکان گیر گه ز مژه خنجر و زوبین زن
گر کشی به خنجر مژگان کش ور زنی به ساعد سیمین زن
بر بساط دادگری پا نه برکمیت کینه وری زین زن
(بهار، ۱۳۶۸: ۱۳)

تصاویر حماسی در توصیف طبیعت و در توصیف ماه‌ها و فصول مختلف سال نیز جلوه ویژه‌ای دارد. شاعر مکرر در تصویرسازی و توصیفات طبیعت از تصاویر رزمی و نام‌های

شاهنامه بهره گرفته است:

غران همی برآید ابر از کوه　　چون کوس برکشیده یکی لشکر
برف از ستیغ کوه فروغلطد　　هر صبح کافتاب کشد خنجر
(بهار، ۱۳۶۸: ۵۱)

دی گشت هزیمتی که زی بستان　　از فروردین طلایه دار آمد
انبوه بنفشه چون سپاه مور　　کز لشکر جم به زینهار آمد
نرگس به مثال دیده‌بان برخاست　　لاله به مثال نیزه‌دار آمد
(بهار، ۱۳۶۸: ۷۲۲)

در خطاب به کوه دماوند، تصاویر حماسی او از کوه کاملاً با حالات درونی و خشم و خروش شاعر تناسب دارد:

از سیم به سر یکی کله خود　　ز آهن به میان یکی کمربند
بر ژرف دهانت سخت بندی　　بربسته سپهر زال پرفند
من بند دهانت برگشایم　　گر بگشایند بندم از بند
(بهار، ۱۳۶۸: ۳۵۸)

علاوه بر تصاویر حماسی شاهنامه‌ای، تلمیحات شاهنامه‌ای نیز در قصاید بهار انعکاس بارزی دارد. یکی از کارکردهای تلمیحات شاهنامه در قصاید بهار، مدح است. استفاده از تلمیحات و تصاویر شاهنامه‌ای در اشعار مدحی، از سنت‌های رایج شعر فارسی است. بهار نیز بنا به این سنت ادبی و به دلیل علاقه وافر و احترام به پهلوانان شاهنامه، در موارد متعدد ممدوحان خود را به پهلوانان و شهریاران شاهنامه تشبیه کرده و به‌ندرت ممدوح را بر آن‌ها برتری داده است. در اغلب این موارد، تصویر مبتنی بر همانندی ممدوح و دلاوران شاهنامه است:

به سر بنهاد احمدشاه دیهیم کیانی را　　ببین با تاج کیکاووس، کیکاووس ثانی را
الاای کاوه خنجرکش سوی ضحاک لشکرکش　　فریدون است هان برکش درفش کاویانی را
(بهار، ۱۳۶۸: ۶۲۵)

تشبیه و همانندی به شاهان و دلاوران شاهنامه در دوره‌هایی است که به این افراد به دیده احترام نگریسته می‌شود و ازآنجاکه به‌حکم قواعد بلاغت در تشبیه، مشبه‌به از مشبه قوی‌تر است، مرتبه قهرمانان اساطیری و پهلوانان و بزرگان پیشین، از کسانی که به آن‌ها همانند شده‌اند فراتر است» (مولایی، ۱۳۷۹: ۱۳۱)

تلمیحات شاهنامه و اشاره به نام‌های قهرمانان و پهلوانان و دلاوران اسطوره‌ای و تاریخی در قصایدی که رویکرد اجتماعی و سیاسی دارد، بیشتر است. در این قصاید، بهار برای تفاخر به وطن و فرهنگ گذشته و نیز برای تحریک و تحریض مردم و زمامداران وقت با برشمردن افتخارات ایران در اعصار پیشین، مردم و حاکمان را برای تجدید آن عظمت و مجد پیشین ترغیب می‌کند و از این رهگذر، حس میهن‌دوستی و استقلال‌طلبی آن‌ها را تحریک می‌نماید:

بنگر کاین ملک باستانی از آغاز — جایگه عدل و داد بود نه زیدر
ملک کیومرث بود و کشور جمشید — جای منوچهر بود و بنگه نوذر
این بود آن کشوری که داد به کاووس — طوق و نگین و سریر و یاره و افسر
طوق سپهبد در او فراشته رایت — رستم دستان در او گماشته لشکر

(بهار، ۱۳۶۸: ۳۵)

یکی دیگر از کارکردهای تلمیحات شاهنامه‌ای در قصاید بهار، بیان حسرت و اندوه شاعر از سپری شدن روزگار مجد و عظمت ایران است. در این مواقع، بهار با مرور حوادث تاریخی ایران، از قهرمانان و دلاوران هر دوره نام می‌برد و از اینکه دیگر از آن قهرمانان و آن دوره‌های مجد و عظمت و شکوه اثری نیست، خون‌دل می‌خورد. به‌عنوان‌مثال، او در انتهای قصیده تمام مطلع «پاییز و زمستان» گریزی به وضع کشور می‌زند و چنین می‌گوید:

دریغا کشور ایران بدین حال نزار اندر — دریغا آن دلیری‌ها به چندین روزگار اندر
چه شد رستم که هرساعت به دشت کارزار اندر — گرامی جان سپر کردی به‌پیش شهریار اندر
بر گودرز یل هفتاد پور نامدار اندر — به میدان داد جان هر یک به عز و افتخار اندر

(بهار، ۱۳۶۸: ۷۰۴)

مؤثرترین این تلمیحات، همراه با بیان حسرت‌بار شاعر، در قصیدهٔ «لزنیه » دیده می‌شود که بهار آن را در سال ۱۳۲۷ در غربت و به یاد وطن سروده و در آن از عظمت گذشته ایران با شوق و حسرت یاد کرده است:

آن روز که گودرز پی دفع عدو کرد — گل‌رنگ زخون پسران دشت پشن را
و آن روز که دارای کبیر از مدد بخت — برکند زبن ریشه آشوب و فتن را
افزود به خوارزم و به بلغار حبش را — پیوست به لیبی و به پنجاب ختن را

(بهار، ۱۳۶۸: ۸۰۸-۸۱۰)

۲- ۵- ساختار فکری غالب در شعر بهار

بهار شاعری است پرورده انقلاب مشروطیت و فرهنگ مردم‌گرای آن. بنابراین، بخش اعظم سطح اندیشگی شاعر با این فرهنگ گره می‌خورد. شعر بهار به لحاظ اندیشگی قابل‌توجه است و عالی‌ترین نمونه اندیشه شعری عصر مشروطه تا روزگار معاصر در شعر او تبلور دارد. هرگز نمی‌توان شاعری را در دوره مشروطه پیدا کرد که ازنظر ژرفا و تنوع اندیشه و عقبه فرهنگی شعر، با بهار در یک طراز قرار داشته باشد (زرقانی، ۱۳۸۴:۱۱۱).

برای بررسی وجه غالب اندیشگی شعر بهار، توجه به موضع‌گیری‌های اجتماعی و سیاسی در مراحل مختلف عمر شاعری او ضرورت دارد. شاید بتوان در یک نگاه دقیق‌تر، زندگی ادبی بهار را به پنج دوره تقسیم کرد:

۱- دورۀ جوانی در مشهد و در سمت ملک‌الشعرایی آستان قدس رضوی: شعر او طی این دوره، چه از حیث صورت و چه از حیث معنا و محتوا، صبغه کلاسیک دارد. البته، در این دوره نیز، زبان و مسائل فنی قصاید او، از تبحر و تسلطش بر زبان و ادب حکایت دارد.

۲- دورۀ انقلاب مشروطه: او از همان سنین جوانی در محافل آزادی خواهان شرکت می‌کرد و زندگی سیاسی او بسیار زود آغاز شد. بهار در این دوره شاعری است مبارز و شعرش در خدمت جامعه و مبارزات اجتماعی قرار دارد.

۳- دوره پس از پیروزی انقلاب مشروطه تا زمان روی کار آمدن رضاخان: در این دوره او شاعری است منتقد و اصلاحگر و معترض.

۴- دوره رضاشاه: در این دوره، کار شاعری در حاشیه قرار می‌گیرد و او به کار تحقیقات ادبی روی می‌آورد. ۵- دوره پایانی عمر: در این دوره، ضمن پرداختن به تحقیقات ادبی و کارهای سیاسی، عصارۀ بهترین تجارب شعری خود را عرضه می‌کند.

تنوع موضوعات شعری نیز در دیوان بهار مسئله مهمی است که موردتوجه برخی از صاحب‌نظران قرارگرفته است. هرچند بهار آموختگی ذهنی و زبانی با سبک خراسانی دارد، اگر قصاید او را با قصاید سبک خراسانی که موضوعات شعری آن‌ها بسیار محدود و تکراری است، مقایسه کنیم، با تنوع موضوعات و اغراض شعری در قصاید او مواجه می‌شویم.

۲- ۵- ۱- مدح

موضوع اصلی قصاید شاعران سبک خراسانی، مدح بود و در آثار آنان کمتر به موضوع دیگری برمی‌خوریم. فی‌المثل، در سراسر دیوان قصاید انوری، به‌استثنای دو سه مورد، مضمون و محتوای همه قصاید مدح است و تقاضا؛ و جز این چیز دیگری نیست. بنابراین، قصاید بهار نه‌تنها در میان هم‌عصران خود بلکه اگر دو تن از اساتید قدما را استثنا کنیم، در قیاس با قدما و شعرای کلاسیک نیز دارای متنوع‌ترین موضوعات شعری است. شاید

در میان شعرای کلاسیک تنها دو تن، یعنی سنایی و خاقانی از حیث تنوع موضوعات شعری قصیده با بهار قابل قیاس باشند. اما، به دلیل عدم وقوع تحولات سیاسی و اجتماعی چشمگیر و ثابت بودن ساختار اجتماعی در روزگار آنان، امکان پرداختن به موضوعات متنوع اجتماعی و سیاسی برای این دو شاعر وجود نداشت. به‌هرروی، شعر بهار به دلیل واردکردن بسیاری از مسائل و اندیشه‌های دنیای جدید متنوع‌تر است (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۰ الف: ۳۸۴).

اشعار دوره اول شاعری بهار، همان‌طور که در زبان و طرز بیان کاملاً کلاسیک است، از حیث موضوع و مضمون نیز رنگ و بویی کلاسیک دارد. موضوعات عمده این دوره متناسب با منصب ملک‌الشعرایی او در آستان قدس است. مضامین عمدهٔ قصاید بهار در این دوره عبارتست از:

۱- مدح و منقبت و مرثیه‌های مذهبی از قبیل «در مدح حضرت ختمی‌مرتبت»، «در منقبت امام هشتم» ، «در مدح امیر مؤمنان»، «مولودیه و منقبت» (به مناسبت میلاد امام علی (ع))، «در رثای سید الشهداء»، «در منقبت حضرت فاطمه زهرا» و قصاید دیگری برای مناسبت‌های مذهبی نظیر «تهنیت عید قربان »، «غدیر خم»، «غدیریه» و.... این اشعار، باآنکه اکثر آن‌ها بنا به وظیفه ملک‌الشعرایی آستان قدس سروده شده، نشان‌دهنده روح دیانت در بهار است. ابیات زیر آغاز قصیده‌ای در مدح امام علی (ع) است:

زهی به کعبه شرافت فزای رکن و حطیم　　زهی مقام تو فخر مقام ابراهیم
زهی حریم تو چون کعبه لازم الاکرام　　زهی وجود تو چون قبله واجب‌التعظیم
(بهار، ۱۳۶۸: ۱۳۶)

۲- مدایح و ابراز تهنیت به مناسبت جلوس پادشاهان و بزرگان دولتی از قبیل «مدح مظفر الدین شاه» (ص ۳)، «صد شکر و صد حیف» (به مناسبت وفات مظفرالدین شاه و بر تخت نشستن محمدعلی شاه) که بخشی از این اشعار نیز به‌حکم منصب ملک‌الشعرایی است. ۳) توصیفات او به شیوه کلاسیک، شامل بهاریه، تغزل و توصیفات طبیعت. و ۴) شکوه از روزگار و حاسدانی که به مقام شعری او رشک می‌بردند و حتی آن را انکار می‌کردند. از نمونه‌های آن، قصاید «خدعه حسود»، «شکوه از حسود» و نکوهش چرخ» قابل‌ذکر است.

۲- ۶- مسائل سیاسی - اجتماعی

با ورود بهار به عرصه مسائل اجتماعی و سیاسی، وجه غالب شعری او تغییر چشمگیری پیدا کرد. جوانی بهار مصادف با انقلاب مشروطه بود. او بعد از مرگ پدر خیلی زود پا به

عرصه فعالیت‌های اجتماعی و همکاری با مراکز انقلابی گذاشت و به‌صف آزادی خواهان و مبارزان مشروطیت پیوست؛ و در سرنوشت ملی مردم ایران شریک شد. وی با واردکردن مضامین و موضوعات جدیدی که تا آن دوره در شعر سابقه نداشت، فضای جدیدی را در شعر فارسی خلق کرد و از این جهت، می‌توان بهار را شاعری متجدد نامید. بهار با وجود انتساب به مکتب شعر قدیم، توانسته است شعر خود را با خواسته‌های ملت هماهنگ سازد و ندای خود را در مسائل روز و حوادثی که هم‌وطنان وی را دچار اضطراب و هیجان ساخته بود بلند کند» (آرین پور، ۱۳۷۳: ۱۲۷) و این هماهنگی شعر با احتیاجات عصر، مهم‌ترین تجدد و تحول شعری بهار نسبت به شعر سنتی فارسی است (حقوقی، ۱۳۷۸: ۱۳۸۵). در این دوره، بهار در کنار نشر روزنامه و نوشتن مقالات روشنگرانه، اشعاری راجع به مسائل سیاسی و اجتماعی می‌سراید و در مقام شاعری مشروطه‌طلب، به ستایش آزادی و آزادی خواهان می‌پردازد. قصاید اولیه بهار نیز که دربردارنده روح دیانت و گرایش‌های دینی شاعر است، از استادی و تبحر او در زبان و ادب فارسی حکایت دارد، اما او شهرت خود را در جوانی مدیون سروده‌های سیاسی و اجتماعی خویش است.

از دوره‌ای که شعر بهار با مبارزات سیاسی و اجتماعی گره می‌خورد، دو وجه غالب عمده، به نام‌های «آزادی» و «وطن»، در شعر او غالب می‌شود. «اگر دو نهنگ بزرگ از شط شعر بهار بخواهیم صید کنیم، یکی مسئله وطن است و دیگری آزادی. بهترین ستایش‌ها از آزادی در آثار بهار وجود دارد و زیباترین ستایش‌ها از مفهوم وطن بازهم در دیوان او به چشم می‌خورد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۰: ۳۵).

قصاید «به شکرانه توشیح قانون اساسی» و «عدل مظفر» (هر دو سروده سال ۱۲۸۴) در بررسی سیر تاریخی شعر بهار و ورود رسمی مضامین اجتماعی و سیاسی در شعر او حائز اهمیت است. در این شعرهای آغازین دو مضمون اساسی وجود دارد که تا پایان عمر در آثار فراوان بهار جوانه می‌زند و شکوفا می‌شود: آزادی‌خواهی و میهن‌دوستی. مایه میهن‌دوستی در گرایش به تاریخ و تمدن باستانی ایران ظهور می‌کند هم در بعد افسانه‌ها و هم در بعد تاریخ رسمی و مکتوب. و مایهٔ آزادی‌خواهی متأثر از جوامع اروپایی و پیشرفت تمدن و از همه مهم‌تر بر اساس پذیرش اصل حاکمیت ملی به شکل تجلیل از حکومت مشروطه» (سپانلو، ۱۳۸۲: ۱۵).

۲- ۶- ۱- آزادی

در اینجا، علاوه بر دو مسئله آزادی و وطن، مفاهیم و مضامین پررنگ قصاید بهار را که نشان‌دهنده وجه غالب اندیشگی شعر اوست بررسی می‌کنیم.

یکی از موضوعات اساسی شعر مشروطه و ازجمله شعر بهار، آزادی است. اما باید توجه

کرد که آن آزادی که مدنظر بهار و دیگران شاعران مشروطه است، اساساً با آزادی ازنظر قدما تفاوت بنیادی دارد.

نزد بهار آزادی معادل دموکراسی غربی است و سخن گفتن از آزادی در این مفهوم، قبل از مشروطیت موضوعیت نداشت. وی چنان شوق و رغبتی به حصول آزادی دارد که در قصیدهٔ «بث الشکوی» به طریق مفاخره می‌گوید:

ای آزادی خجسته آزادی　　از وصل تو روی برنگردانم
تا آنکه مرا به نزد خود خوانی　　یا آنکه ترا به نزد خود خوانم
(بهار، ۱۳۶۸: ۳۲۷)

البته، آزادی در اندیشه بهار جنبه‌های مختلفی از قبیل آزادی بیان، آزادی اندیشه، آزادی قلم، آزادی مطبوعات و آزادی احزاب دارد. برای مثال، او در قصیده‌ای که در سال ۱۲۹۶ - وقتی روزنامه نوبهار از طرف احمدشاه قاجار توقیف شد - سروده است، از عدم اعطای آزادی بیان و بستن زبان روشنفکران شکوه می‌کند:

شاه را گفتند تا بندد زبان دوستان　　دشمنان را این نخستین فتح باب است ای ملک
(بهار، ۱۳۶۸: ۳۱۶)

بنابراین منظور بهار از آزادی، مطلق نیست بلکه به‌طورکلی مفهومی نزدیک به دموکراسی و مردم‌گرایی غربی دارد که وی حصول آن را از طریق قانون میسر می‌داند. به‌عبارت‌دیگر، او آزادی و قانون را جدا از هم نمی‌داند و این اندیشه را گاه با صراحت و گاه با اشاره در شعر خود بیان می‌کند. فی‌المثل، بهار این مفهوم، یعنی ارتباط قانون و آزادی را در قصیده‌ای که در سال ۱۳۳۶ در دوره کابینه مستوفی‌الممالک و در اعتراض به توقیف نوبهار سروده است، این‌گونه بیان می‌دارد:

عمری به هوای وصلت قانون　　از چرخ برین گذشت افغانم
گفتم که مگر به نیروی قانون　　آزادی را به تخت بنشانم
و امروز چنان شدم که بر کاغذ　　آزاد نهاد خامه نتوانم
(بهار، ۱۳۶۸: ۳۲۷)

بهار «آزادی و قانون» را نیاز بزرگ ملت خویش می‌دانست که قرن‌ها از آن محروم بوده‌اند» (یوسفی، ۱۳۷۱:۴۵۶). دلیل محرومیت ایرانیان از آزادی در طی قرون، عدم تربیت مردم و حاکمان بوده است و بهار نیز خود به این مسئله توجه دارد. یعنی، او به موانع تحقق آزادی، که همان بی‌فرهنگی و بی‌نصیبی مردم و حاکمان از تربیت است، تأکید می‌کند و

ازنظر او بدون رفع این موانع، آزادی و قانون‌گرایی محقق نخواهد شد:

اصلاح ز نامرد نخواهید که نبود　　یک‌مرتبه شمشیرزن و دایره‌زن را
بی‌تربیت آزادی و قانون نتوان داشت　　سعفص نتوان خواند نخوانده کلمن را
بی نیروی قانون نرود کاری از پیش　　جز بر سر آهن نتوان برد ترن را
(بهار، ۱۳۶۸: ۸۱۱)

اما بهار نماد برپایی حکومت قانون و حصول آزادی را در تشکیل مجلس شورا می‌داند تا بیخ استبداد را برکند و اراده ملت در آن به تحقق بپیوندد:

امروز امید همه زی مجلس شوراست　　سر باید کاسوده نگه دارد تن را
گر سر عمل متحد از پیش نگیرد　　از مرگ صیانت نتوان کرد بدن را
جز مجلس ملی نزند بیخ ستبداد　　افریشتگان قهر کنند اهریمن را
(بهار، ۱۳۶۸: ۸۱۱)

او در کنار آزادی و قانون، به مسئله عدالت نیز تأکید خاصی دارد. از همان نخستین اشعار سیاسی، یعنی قصاید مشهور به شکرانه توشیح قانون اساسی» (ص ۳۲) و «عدل مظفر» (ص ۳۳) که در ستایش مشروطیت سخن می‌گوید، بر عدالت و دادگری تکیه دارد و نظارت عدل و قانون را بر حکومت مشروطه لازم می‌شمارد:

ملک یکی خانه است بنیادش عدل　　خانه نپاید اگر نباشد بنیاد
(بهار، ۱۳۶۸: ۳۳)

دولت و دین هر دو توامند ولیکن　　این دو پسر راست عدل و قانون مادر
مادر باید که پرورد پسر خویش　　قانون باید که ملک یابد زیور
ملکی کو راست عدل و قانون در دست　　سر بفرازد همی به برج دوپیکر
(بهار، ۱۳۶۸: ۳۵)

بنابراین، بهار در عصر مشروطیت به قانون، عدالت و آزادی تکیه می‌کند و این سه مسئله را اصول اساسی حکومت مشروطه معرفی می‌نماید. حتی در دوره بعد از مشروطیت، که به گواهی بسیاری از اشعار خود خواستار ایجاد حکومت مقتدر مرکزی است، این سه اصل را لازمه تشکیل چنین حکومتی می‌داند. در اشعار یادشده، وی آرزومند تأسیس حکومت مرکزی مقتدری است که قادر باشد استقلال سیاسی ایران را تأمین نماید.

همان‌گونه که استقلال سیاسی بدون ایجاد این نوع حکومت دست‌نیافتنی است، تحقق آزادی نیز بدون استقلال سیاسی میسور نیست. بنابراین، به‌طورکلی مفهوم آزادی در شعر

ملک‌الشعرای بهار و در بنیاد نظری او، در اساس با مفهوم استقلال ایران هم‌خوانی و هماهنگی و حتی همانندی دارد. منظور او از آزادی و قانون خواهی، حتی آنجا که از جلوه‌های مدنی و اجتماعی آزادی، یعنی آزادی در بیان و قلم و احزاب و غیره سخن می‌گوید، بیشتر متوجه همین مفهوم بنیادی یعنی استقلال ایران است. ازاین‌رو، بهار طالب ایجاد حکومت مقتدر مرکزی مبتنی بر قانون است؛ زیرا بدون قانون و حکومت قانون، هیچ تضمینی برای آزادی یا استقلال متصور نخواهد بود. مظهر این حکومت قانون نیز مجلس ملی است که اراده ملت در آن تجسم عینی یافته باشد؛ و این ممکن نخواهد بود مگر باتربیت ملت به آزادی و قانون پذیری (آجودانی، ۱۳۸۷: ۴۱۶).

قانون منشأ و پشتوانه آزادی است. قانون در اندیشه بهار چنان جایگاهی دارد که او حکومت مشروطه را «حکومت قانون» و تدوین قانون اساسی را پایان خودکامگی و آغاز آبادانی و پیشرفت ایران می‌داند (حسن‌زاده، ۱۳۸۶: ۱۳). بر این اساس، اصل اساسی برای بهار همان استقلال سیاسی و اقتدار دولت مرکزی است که با تکیه‌بر آن می‌توان با هر بیگانه و نفوذ هر قدرت خارجی مقابله کرد.

۲- ۶- ۲- وطن

عشق به وطن و ایران‌دوستی یکی از برجسته‌ترین وجه غالب فکری بهار است و شیفتگی او به ایران در قصاید متعدد او آشکار است. شعر او اوج ستایشگری وطن است. البته، تلقی بهار از وطن با تلقی شاعران سنتی تفاوت دارد. وطن در نگاه شاعران سنتی بیشتر ناظر بر منطقه جغرافیایی خاصی است که در آن زاده شده‌اند. به دیگر سخن، وطن از دید قدما تنها زادگاه آنان است.

عشق و علاقه بهار به وطن از همان نخستین اشعار او، بعد از آشنایی با فعالیت‌های اجتماعی و سیاسی خود را نشان می‌دهد. فی‌المثل، قصیدهٔ «ای وطن من» که در سال ۱۲۸۹ سروده شده، یعنی هنگامی‌که ارتش روس تزاری به خراسان و نواحی شمالی کشور لشکرکشی کرده بود، از نخستین جلوه‌های عشق و علاقه او به وطن است:

ای خطه ایران مهین ای وطن من — ای گشته به مهر تو عجین جان و تن من
ای عاصمه دنیی آباد که شد باز — آشفته کنارت چو دل پر حزن من
دور از تو گل و لاله و سرو و سمنم نیست — ای باغ گل و لاله و سرو و سمن من
بس خار مصیبت که خلد دل را بر پای — بی روی توای تازه شکفته چمن من

(بهار، ۱۳۶۸: ۲۰۸)

یکی دیگر از نمودهای وطن‌دوستی بهار قصیدهٔ «حب الوطن» است که آن را در سال

۱۳۲۰، به استناد حدیث حب الوطن من الایمان، به‌رسم پند و اندرز سروده است:

هر کرا مهر وطن در دل نباشد کافر است　　معنی حب الوطن فرموده پیغمبر است
هرکه بهرپاس عرض و مال و مسکن داد جان　　چون شهیدان از می فخرش لبالب ساغر است
(بهار، ۱۳۶۸: ۷۴۵)

بهار بزرگ‌ترین ستایشگر وطن است و کمتر شعری از اوست که ستایش از وطن و نشانه علاقه او به حفظ وطن و دفاع از آن و علاقه به اصلاح و آبادانی آن در آن نباشد. وطن‌پرستی و میهن‌دوستی در شعر بهار به چند شکل ظهور و بروز می‌یابد:

الف) علاقه به تاریخ و تمدن ایران کهن

یکی از نمودهای وطن‌دوستی بهار علاقه او به تاریخ و تمدن ایران کهن است. بهار به سبب مطالعه گسترده در تاریخ و تمدن ایران کهن، آگاهی‌های دقیق و مایه‌های بسیار از تاریخ ایران اندوخته بود و از سر وطن‌دوستی به گذشته تاریخی ایران عشق می‌ورزید. او در قصاید متعدد خود، بنا به اقتضای مقال، از سرگذشت میهن و از فرازوفرود تاریخ آن سخن به میان می‌آورد. بنابراین، «وطن برای او چه به لحاظ تاریخی و چه به لحاظ جغرافیایی از امتداد بیشتری برخوردار است. وطن او، ایران بزرگی است که از دوران اساطیر آغاز می‌شود و عرصه جغرافیایی آن بسی پهناورتر از آن است که اکنون هست»(شفیعی کدکنی، ۱۳۵۲: ۲۲).

بر این اساس، تاریخ تمدن ایران و فراز و نشیب‌های تاریخی این مرز کهن در آثار بهار بازتاب فراوانی دارد. «اصولاً نسل بهار برخلاف پسینیان دوستدار تاریخ و آگاه از تاریخ بودند و به همین سبب علاقه‌شان به وطن آگاهانه بود و به استعدادها و نیازها و مقتضیات ملت و مملکت خویش به‌خوبی آشنایی داشتند. بی‌خبری از تاریخ و فرهنگ که ثمره‌اش بی‌ریشگی و بی‌ثباتی است، به نظر آنان ناروا می‌نمود» (یوسفی، ۱۳۷۱: ۴۵۳).

بهار در مرور تاریخ ایران بیشتر به یادآوری دوران شکوه و عظمت و مجد ایران و بیان پیروزی‌ها و فتوحات آن می‌پردازد تا بدین‌وسیله، حس غرور ملی و شجاعت و شهامت مردم ایران را برانگیزد. او همچنین آرزوی احیای دوره‌های مجد و عظمت را در دل می‌پرورد. بااین‌حال، گاه نیز برای عبرت حاکمان، از بیان تیره‌روزی‌ها و دوره‌های ننگین شکست نیز یاد می‌کند. اما، چون مقصود بهار از بیان تاریخ ایران بیشتر برانگیختن همت و شجاعت و بزرگ‌منشی ایرانیان است، از پیروزی‌ها و از دوران درخشندگی فرهنگ و برقراری عدل و داد، بیشتر سخن می‌راند. علاوه بر ترکیب‌بند بلند «آیینه عبرت» (ص ۵۶) که از آثار دوره نخست شاعری بهار است و شاعر آن را در سال ۱۲۸۵ پس از مرگ مظفرالدین شاه و

جلوس محمدعلی شاه از باب نصیحت و عبرت او سروده و در آن به ذکر سلاطین گذشته ایران پرداخته و تاریخچه ایران را به نظم کشیده است، وی در برخی قصاید خود نیز به‌مرور تاریخ ایران پرداخته است. در قصیدۀ «رزم‌نامه »، از اشعار دوره اول شاعری بهار که در سال ۱۳۸۹ هنگام بازگشت محمدعلی شاه به ایران سروده شده است، وی به ذکر پیروزی‌ها و افتخارات شهریاران ایران باستان ازجمله جمشید، کیخسرو، گشتاسب، اردشیر و شاپور و بیان افتخارات ملوک دوره اسلامی ازجمله سلطان محمود، شاه اسماعیل، شاه‌عباس و نادرشاه پرداخته و با شوق و شور و احترام از آن‌ها یاد کرده است:

و آنکه جمشیدش برکرد ز کیوان دیهیم — و آنکه کاووسش بنهاد به گردون اورنگ
شاه کیخسرو او برد حشم تا در مصر — شاه گشتاسب او راند سپه تا در گنگ
شاه دارای کبیرش زخط وادی نیل — ...تا خط وادی آمویه درآورد به چنگ
چند گه کیش زرتشتش آراست به روی — زان سپس دولت اسلامش نو کرد به رنگ
ملک منصوری او از در ری تا در چین — ملک محمودی او از در چین تا لب گنگ

(بهار، ۱۳۶۸: ۲۱۰)

در قصیدۀ «جزر و مد سعادت» نیز شاعر برای امیدبخشی به ملت ایران، پیروزی‌های تاریخ ایران را بعد از هر شکست به ترتیب تاریخی آن بیان می‌کند و امید می‌دهد که بعد از هر غمی، آسایشی و بعد از هر بلیه‌ای، رفاهی عیان می‌شود و سرگذشت کشور ایران گواه روشنی بر این سخن است. شاعر سیاه و سپید اوراق دفتر تاریخ ایران را یکی پس از دیگری ورق می‌زند تا به تاریخ معاصر ایران می‌رسد:

و آنگه ز تیره‌بختی خوارزمشه نهاد — چنگیز بر گلوی وطن تیرخون فشان
بیش از دو قرن و نیم نیاکان ما شدند — خوار و ذلیل زیر پی ترک و ترکمان
اندر مصاف تاخت سماعیل شاه و یافت.. — ایران جلال و شوکت رفته به‌رایگان
و آنگه که شد ز سستی آل صفی بلند — در زیر تیغ افغان، افغان ز اصفهان
روسیه تاخت تا طبرستان و اردبیل — ترکیه تاخت از همدان تا به ایروان
آمد برون ز میغ وطن تیغ نادری .. — وز وی گرفت روشنی این تیره خاکدان

(بهار، ۱۳۶۸: ۴۱۷)

گاه نیز او با حسرت و اندوه، به ذکر و یادآوری تاریخ گذشته ایران و بیان مجد و عظمت آن پرداخته است و درواقع هدف او در این قبیل موارد، بیان حسرت و اندوه خویش است از اینکه آن دوره‌های شکوه و عظمت سپری‌شده است و دیگر اثری از آن پیروزی‌ها و دلیری‌ها

و آن قهرمانان و پهلوانان نیست. در قصیده «پاییز و زمستان»، بعد از توصیف طبیعت پاییزی، وضع رقت‌بار کشور ایران در روزگار معاصر برای او تداعی می‌شود و از سپری شدن روزگار خوشی و ظفر و غلبهٔ خرابی و تباهی سخن می‌رود:

بدین معنی یکی بنگر به احوال دیار اندر — درافتاده به چنگ دشمنانی دیو سار اندر
دریغا کشور ایران بدین احوال زار اندر... — دریغا آن دلیری‌ها به چندین روزگار اندر
چه شدرستم که هرساعت به دشت کارزار اندر — گرامی جان سپر کردی به‌پیش شهریار اندر
بر گودرز یل هفتاد پور نامدار اندر — به نقش بیستونش بین و آن والا شعار اندر
(بهار، ۱۳۶۸: ۴۰۷)

شورانگیزترین جلوه‌های تاریخ ایران و بیان شجاعت‌ها و رشادت‌های قهرمانان و پهلوانان ایرانی در دوره پیش و پس از اسلام در یکی از آخرین قصاید عمر بهار، یعنی قصیدهٔ «به یاد وطن» یا «لزنیه» بازتاب یافته است. او این شعر را در سال ۱۳۲۷ در لوزان سوئیس و در حال بیماری سروده است. در این قصیده، شاعر به هنگام توصیف منظره زیبای کوه لوزان، با فرود آمدن مه غلیظ و تاریک و جلوه خورشید از زیر مه و ابر و تاریکی افق که همه منظره زیبا را ازنظر پنهان می‌سازد، با حسن تخلصی هنرمندانه به یاد تیره‌روزی ایران می‌افتد:

گم شد ز نظر آن‌همه زیبایی و آثار — وین حال فرا یاد من آورد وطن را
شد داغ دلم تازه که آورد به یادم — تاریکی و بدروزی ایران کهن را
(بهار، ۱۳۶۸: ۸۰۸)

سپس با شور و حرارت و حسرت از شکوه و عظمت ایران کهن سخن می‌گوید و صفحات تاریخ ایران را هم در دوره پیش از اسلام و هم در دوره اسلامی به‌نوبت مرور می‌کند:

آن روز چه شد کایران ز انوار عدالت — چون خلد برین کرد زمین را و زمن را
آن روز که از بیخ کهن‌سال فریدون — برخاست منوچهر و بگسترد فنن را
آن روز که گودرز پی دفع عدو کرد — گل‌رنگ ز خون پسران دشت پشن را

یاد گذشته ایران موجی از حماسه و شور برمی‌انگیزد و لحن سخن شاعر صلابت ویژه‌ای به خود می‌گیرد، به‌گونه‌ای که تراوش این حماسه شورانگیز و این سخنان کوبنده از قلم شاعر بیمار، آدمی را دچار شگفتی و اعجاب می‌کند:

خون در سر من جوش زند از شرف و فخر — چون یاد کنم رزم کراسوس و سورن را
آن روز کجا شد که از یک حمله و هرز — بنهاد نجاشی ز کف اقلیم یمن را
و آن روز که شاپور به‌پیش سم شبرنگ — افکند به‌زانوی ادب والرین را

و آن روز کجا رفت که یک حمله بهرام — افکند ز پاساوه و آن جیش کهن را
آن روز کجا شد که ز پنجاب وز کشمیر — اسلام برون کرد وثن را و شمن را
و آن روز که شمشیر قزلباش برآشفت — در دیده رومی به شب تیره وسن را
و آن روز که نادر صف افغانی و هندی — بشکافت چون شمشیر سحر عقد پرن را

(بهار، ۱۳۶۸: ۸)

احاطه او بر تاریخ و فرهنگ، عشق وی به ایران کهن را بیشتر کرده است. عشقی که در سراسر دیوان او به چشم می‌خورد. همین عشق درزمانی که استبداد حاکم، درهای سیاست را به روی او می‌بندد، انگیزه‌ای می‌شود برای تحقیق و پژوهش در ادب و فرهنگ و آموختن زبان پهلوی به‌منظور جستجو در زوایای تاریک تاریخ گذشته (یاحقی، ۱۳۷۸:۱۶۶).

در خصوص وطن‌دوستی بهار باید به این نکته مهم نیز توجه داد که با وجود تمام عشق و علاقه او به ایران و شور و شوق او نسبت به گذشته تاریخی آن، این شیفتگی هرگز به ناسیونالیسم افراطی یا شوونیسم که در دوره رضاشاه رواج داده می‌شد، منجر نمی‌شود. به‌هرروی، «بهار مظهر کامل قومیت و فرهنگ ایرانی است در شکل معتدل و معقول و همه‌پسندش. شکل منطقی و قابل‌ستایش آن. او برخلاف بعضی از وطن‌پرستان عصر ما، ایران را محدود در سنگ‌نوشته‌های هخامنشی یا ادبیات اوستا و دین زرتشت و عصر ماقبل اسلام نمی‌دانست بلکه ایران را موجودی با همان سوابق و لواحق بسیار درخشان از عصر اسلامی می‌دانست که هنوز هم هست و بعدها هم خواهد بود. نه این‌که یک اسطوره عزیز فراموش‌شده در خلال افسانه‌ها باشد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۶: ۵۶۲ نقل در عابدی، ۱۳۷۶: ۲۲۶).

بهار که عاشق میهن بود و همه تاریخ پرفرازونشیب آن را پیش نظر داشت، در میانه‌های عمر دیگر از پیران و حاکمان و وزیران برای اصلاح و آبادی میهن ناامید و از آنان دل‌آزرده می‌شود. آنگاه، به جوانان این میهن امید می‌بندد و در اشعار خود آنان را مخاطب قرار می‌دهد. به جوانان درس غرور ملی و میهن‌دوستی می‌آموزد و از زبان ایران کهن به آنان پیغام می‌دهد. در قصیده «پیام ایران» (سروده سال ۱۳۱۱)، او با اشاره به مفاخر و مآثر گذشته ایران، حس غرور ملی و میهنی آنان را برمی‌انگیزد و به آنان پند و اندرز می‌دهد؛ و آرزو می‌کند یک حزب ملی نیرومند از رجال حزبی مصلح و وطن‌پرست ظهور کند:

به هوش باش که ایران ترا پیام دهد — ترا پیام به صد عز و احترام دهد
ترا چه گوید؟ گوید که خیر بینی اگر — به کاربندی پندی که باب و مام دهد

نسیم صبح که بر سرزمین ما گذرد　　زخاک پاک نیاکان ترا سلام دهد...
تو پایبند زمینی و رشته‌ای است نهان　　که با گذشته ترا ارتباط تام دهد
(بهار، ۱۳۶۸: ۵۹۶)

چنان‌که پیش‌ازاین نیز گفته شد، این میهن‌پرستی، اگرچه به نفع تکیه کردن بر سنت‌ها و گذشته تاریخی ایران شکل می‌گیرد، «در نزد بهار که شاعری است روشنفکر و فرهنگ ایران را به‌خوبی درک می‌کند وطن‌پرستی کورکورانه‌ای نیست که در آن‌همه چیز به یک ایمان برای حذف فرهنگ‌های دیگر تبدیل شود» (عابدی، ۱۳۷۶: ۲۲۴).

نگویمت که به استخوان خاک خورده بناز　　عظام بالیه کی رتبت عصام دهد
به عمر خویش بکن تکیه و به عزم درست　　که علم و عزم ترا عزت و مقام دهد
(بهار، ۱۳۶۸: ۵۹۷)

بهار با اینکه سنت‌های دیرینه ایران را ارج می‌نهد و جوانان را به پاسداشت آن‌ها فرا می‌خواند، درعین‌حال به علت عشق به وطن، خواستار اصلاح و آبادانی و رشد و پیشرفت ایران بود و جوانان را به اصلاح آن و اخذ تمدن جدید و فکر تجدد دعوت می‌کرد. بنابراین، فکر تجدد و جمع آن با اندیشه ملیت و فکر احیای حس ملی، در آثار بهار جلوه ویژه‌ای یافته است. در شعر ملک‌الشعرای بهار هم‌فکر آزادی وجود دارد و این فکر به‌مانند پلی است میان «حس ملیت و حس تجدد». و از همین روست که شعر بهار با همه تقیدی که شاعر به حفظ رسوم و سنن قدما دارد، معرف عصر اوست. یعنی عصری که روشنفکران واقعی آن، هم اخذ تمدن خارجی را به‌عنوان شرط اصلی امکان دوام و بقای قومی لازم می‌شمرند و هم حفظ و احیای سنت‌ها و مآثر ملی را واجب می‌دانند و تلفیق و جمع بین این دو امر را فقط در سایه آزادی نوعی آزادی از آن‌گونه که باب ذوق و پسند طبقات بورژواست می‌جویند» (عابدی، ۱۳۷۶: ۲۲۸).

۳- نتیجه‌گیری

در دوره جدید شعر فارسی، با ظهور بهار در عرصه شعر و ادب فارسی، فصل جدیدی در حیات این نوع ادبی آغاز گردید. ملک الشعرای بهار قصیده را با همان موازین و قواعد فنی و همان اسلوب شاعران خراسان که صورت تثبیت شده و تکامل یافته این نوع شعر را باید در کار آنان جست احیا کرد. در حوزه معنا و محتوا، قصاید بهار از تحول عمده‌ای در مسیر قصیده خبر می‌دهد. اما، در حوزه قواعد فنی و زبان ویژه قصیده و نیز لحن حماسی، برخی از قصاید او و ساختار و انسجام درونی آن‌ها در اوج مطابقت با اسلوب شاعران خراسان و

قصیدهٔ اصیل سنتی قرار دارد. با این حال، در ادامه مسیر، به تدریج و در سایه تأکید بر فردیت شاعرانه و خلاقیت هنری شاعران، تغییرات و تحولاتی در حوزه مسائل فنی و موضوع و محتوای قصیده روی می‌دهد.

اگر دوره بازگشت ادبی را که دورهٔ تقلید صرف از قصیده‌سرایان سنتی است مبدأ قرار دهیم، از اواخر این دوره تلاش‌هایی برای وارد کردن موضوعات جدید و متناسب با زندگی انسان معاصر در قصیده صورت گرفت. اما، در دوره مشروطیت و با ظهور ملک الشعرای بهار، تحول عمده‌ای در وجه غالب قصیده رخ داد. در این دوره قصیده از حوزه محدود مدح و از انحصار دربار خارج شد و به قلمرو گسترده‌ای از مسائل روز از قبیل مسائل سیاسی و اجتماعی روی آورد. بهار توانست به طور رسمی، ساخت و صورت قدمایی قصیده را که در خدمت معانی محدود مدحی و اخلاقی بود، با همان قواعد و معیارهای فنی دقیق، به خدمت مسائل سیاسی و اجتماعی و فرهنگی و وطنی درآورد و از این راه، توانست روح تازه‌ای متناسب با خواست‌های جامعه جدید به این نوع شعر بدمد. بهار هر چند از حیث زبان و رعایت قواعد فنی به شاعران سبک خراسانی نظر دارد، از امکانات زبان معاصر نیز غافل نشده است و تازگی‌هایی در زبان و صورخیال قصاید او به چشم می‌خورد که ناشی از تجربه فردی و دید مستقل شاعرانه است.

به این ترتیب، در کنار موضوعات رسمی که به ضرورت در قصاید بهار ادامه دارد، بخش عظیمی از قصاید او بازتاب مسائل اجتماعی، سیاسی و فرهنگی است که گاه به صراحت، گاه به شیوه انتقادی و گاهی نیز به شیوه طنز بیان می‌شود. قصاید بهار از حیث موضوع و محتوا و تجربه‌های شاعرانه از تنوع خاصی برخوردار است که در این زمینه هیچ یک از شاعران معاصر با او قابل قیاس نیست.

منابع

۱- آجودانی، ماشاالله (۱۳۸۷). **مفهوم آزادی در بهار،** من زبان وطن خویشم، به اهتمام میلاد عظیمی، تهران: سخن، ۴۲۴- ۴۱۶.

۲- آرین پور، یحیی (۱۳۵۱). **از صبا تا نیما** . تهران: شرکت سهامی کتابهای جیبی.

۳- ـــــــــــــــ(۱۳۷۳). **از نیما تا روزگار ما،** چ. ۲. تهران: زوار.

۴- اسلامی ندوشن، محمدعلی (۱۳۷۵). **گران مایه‌ترین این شاعران ملک الشعرا بود،** یکصد و دهمین سالگرد میلاد بهار. تدوین سید هادی حائری (کورش). تهران: حدیث.

۵- بهار، محمد تقی (۱۳۶۸). **دیوان بهار،** ج ۱. تهران: توس.

۶- پورنامداریان، تقی (۱۳۶۷). **رمز و داستان‌های رمزی**. تهران: علمی و فرهنگی.

۷- ـــــــــــــــــــ (۱۳۸۷). **هماهنگی صورت و معنی در شعر بهار**، من زبان وطن خویشم، به اهتمام میلاد عظیمی، تهران: سخن.
۸- پهلوان نژاد محمدرضا، سزاوار علیرضا (۱۳۸۹). «بررسی زبان شناختی قصاید بهار»، **پژوهشنامه ادب حماسی (پژوهش نامه فرهنگ و ادب)** دوره ۶ , شماره ۱۰; از صفحه ۲۹۸ تا صفحه ۳۲۰ .
۹- حسن‌زاده، رسول (۱۳۸۶). «حاکمیت و رهبری در شعر و اندیشه بهار»، **فصلنامه علمی – پژوهشی علوم انسانی دانشگاه الزهرا**، (۶۲-۶۲): ۳۰ -۱.
۱۰- خسروی شکیب، محمد (۱۳۸۸).«وجه غالب و بازی ساختار»، **مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه خوارزمی**، (۶۶): ۱۱۸- ۱۰۳.
۱۱- خطیبی، حسین. (۱۳۷۸). **سبک اشعار بهار. من زبان وطن خویشم**، به اهتمام میلاد عظیمی، تهران: سخن.
۱۲- ـــــــــــــــــــ (۱۳۸۷ب)، **جایگاه بهار در میان شعرای فارسی زبان، من زبان وطن خویشم**، به اهتمام میلاد عظیمی، تهران: سخن.
۱۳- زرقانی، مهدی (۱۳۸۴). **چشم انداز شعر معاصر ایران**. تهران: ثالث.
۱۴- ـــــــــــــــــــ(۱۳۸۵). **تاریخ ادبی ایران و قلمرو زبان فارسی (تطور و دگرگونی ژانرها تا میانه سده پنجم)**. تهران: سخن.
۱۵- سپانلو، محمدعلی (۱۳۸۲). **محمدتقی ملک الشعراء بهار**. تهران: طرح نو.
۱۶- سلدن، رامان (۱۳۷۳). **راهنمای نظریه ادبی**، ترجمهٔ عباس مخبر، تهران: طرح نو
۱۷- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۵۲). «انواع ادبی و شعر فارسی». **مجله خرد و کوشش**۱۲، (۱۱): ۱۱۹- ۹۶.
۱۸- ـــــــــــــــــــ (۱۳۸۰). **صورخیال در شعر فارسی**، تهران: آگاه.
۱۹- ـــــــــــــــــــ (۱۳۹۰ الف). **با چراغ و آیینه (ریشه‌های تحول شعر معاصر ایران)**. تهران: سخن.
۲۰- ـــــــــــــــــــ (۱۳۹۱). **رستاخیز کلمات**، تهران: سخن
۲۱- عابدی، کامیار (۱۳۷۶). **به یاد میهن (زندگی و شعر ملک الشعرای بهار)**. تهران: ثالث.
۲۲- مدرسی، فاطمه (۱۳۹۰). **فرهنگ توصیفی نقد و نظریه‌های ادبی**، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
۲۳- مولایی، محمد سرور (۱۳۷۹)، **این که در شهنامه‌ها آورده اند، ز دفتر نوشته گه باستان**، به کوشش گروه رجال و مفاخر فرهنگ خراسان. مشهد: آستان قدس رضوی.

۲۴- یاحقی، محمد جعفر (۱۳۷۶). چون سبوی تشنه (تاریخ ادبیات معاصر فارسی). تهران: جامی.
۲۵- ـــــــــــــــــــــ (۱۳۷۸). جویبار لحظه‌ها، ادبیات معاصر فارسی. تهران: جامی.
۲۶- یاکوبسون، رومن (۱۳۸۰). **وجه غالب**، ترجمهٔ بهروز محمودی بختیاری، ساختگرایی، پساساختگرایی و مطالعات ادبکی
۲۷- یوسفی، غلامحسین (۱۳۷۱). **چشمه روشن**. تهران: علمی

فصل‌نامه‌ی علمی زبان و ادبیات فارسی
دانشگاه آزاد اسلامی واحد فسا
س ۱۴، ش ۲ (پیاپی ۳۴)، تابستان ۱۴۰۲
شاپا: ۸۴۸۷-۲۲۵۱ صص: ۸۵-۷۵

بازتاب نمادین داستان یوسف (ع) در غزلیات شمس

مریم رئیسی باغ شهبازی
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، واحد نجف‌آباد، دانشگاه آزاد اسلامی، نجف‌آباد، ایران
دکتر عطا محمد رادمنش (نویسنده‌ی مسئول)
استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد نجف آباد، دانشگاه آزاد اسلامی، نجف آباد، ایران
دکتر قربانعلی ابراهیمی
استادیارگروه زبان و ادبیات فارسی، واحد نجف‌آباد، دانشگاه آزاد اسلامی، نجف‌آباد، ایران

چکیده

داستان یوسف، داستان عشق و دل‌دادگی یعقوب نبی و زلیخا به یوسف است، که یکی عشق به فرزند دارد و در فراق او به سپیدی چشم دچار می‌شود و دیگری عشق به برده زر خریده خود دارد و کارش به رسوایی و فقر می کشد. داستانی جذاب و پر از شور و هیجان، پر از تفکر و اندیشه، پر از حکمت های زیبای الهی و بیان قدرت عشق در داستان یوسف هوید است و بی‌دلیل نیست که خداوند درقرآن از آن به عنوان «احسن القصص» نام برده است. در این پژوهش که بررسی شخصیت حضرت یوسف در غزلیات شمس که به‌صورت رمزی و نمادین از آن استفاده کرده است می‌پردازیم. ابتدا به تقسم بندی شخصیت های آن و سپس به بررسی نمادین آنان که مولانا از شخصیت یوسف چه نمادی مدنظر داشته را تحلیل و بررسی می‌کنیم. مهم‌ترین نتیجه پژوهش حاضر نیز در این نکته است که مولانا تمام نکات زندگی حضرت یوسف را در نهایت استادی و به‌صورت نمادی بازگو کرده است.

واژگان کلیدی: یوسف (ع)، نماد و رمز، غزلیات شمس، مولانا، یعقوب، زلیخا

Email: m.raisi20178@gmail.com
ata.radmansh1398@gmail.com
bagheri@ltr.ui.ac.ir

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۱/۰۹/۱۰
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۲/۰۲/۳۰

۱- مقدمه

داستان حضرت یوسف (ع) که در قرآن به نام «احسن القصص» از آن یاد کرده است. «نحن ُ نقصُّ علیکَ اَحسنَ القصصِ بما اوحینا اِلیکَ هذا القرانَ وان کنتَ مِن قبلهِ لمنَ الغافلینَ (۱۱۱/۳)» «ما با وحی این قرآن به تو،بهترین قصه را با بهترین شیوهٔ داستان سرایی برتو می خوانیم ، وحقیقت این است که تو پیش از این از بی خبران (از این داستان) بودی ».اغلب عرفا این قصه را از آن بابت که قصهٔ عشق است احسن القصص دانسته اند (همدانی،۱۳۶۲، ج ۲ : ۱۳۰). از دیرباز به عنوان داستانی شورانگیز که در ذهن و اندیشهٔ همه شاعران و سخنوران از جایگاه ویژه وخاصی برخوردار بوده است؛ کمتر شاعر و ادیب و سخنوری است که در اشعار وسخنان خود به آن اشاره نکرده و نکات وظرایف داستان را موضوع شعر واثر خود قرار نداده باشد .

مولانا جلال الدین بلخی شاعر عارف نیز از این مورد مستثنی نیست. بهره گیری مولانا از داستان یوسف را می توان گفت که به نوعی متفاوت از بقیه است و آن استفاده نمادین و رمزی از داستان است. مولانا به تمام جنبه های داستان توجه داشته واز تمام نکات داستان حضرت یوسف به عنوان رمز ونماد استفاده جسته است. بطور مثال یوسف را به عنوان رمز نفس ناطقه وروح ودل می داند .

فهرست آماری از میزان کاربرد تلمیح داستان یوسف را مؤلف داستان پیامبران در کلیات شمس بدین قرار آورده است «دیوان عنصری دو بار ، منوچهری سه بار ، قطران تبریزی نوزده بار ، مسعود سعد سلمان پنج بار ، انوری دو بار ، سوزنی سمرقند ، خاقانی ، سعدی، حافظ عطار ، سنایی و دیگران نیز از زوایای گوناگون زندگی یوسف و زلیخا بهره مند شده‌اند » (ر.ک . پیشگفتار کتاب داستان پیامبران در کلیات شمس پورنامداریان،۱۳۶۴).

در تاریخ ادبیات در ایران در مورد شور انگیزی داستان حضرت یوسف آمده است: «شور انگیزی داستان مذکور در روایت های متفاوتی که در افواه ومتون آمده ، به حدی فراگیر شده است که تا سالها برخی از محققان تاریخ وآثار ادبی مدعی بودند که داستان یوسف و زلیخای منظوم که به وزن شاهنامه سروده شده از آنِ فردوسی است. با وجودی که امروز این ادعا رد شده است اما از نفوذ و القاء وتاثیر داستان مذکور خبر می دهد» (صفا :۱۳۵۱،۴۸۰).

مولانا به دلیل استغراق «در مباحث عشق الهی و اندیشه های مربوط به قرآن و حدیث و احوال اولیا و پیغمبران به وفور از آیات واحادیث و داستان های پیغمبران در اشعار خویش استفاده کرده است» (زرین کوب ، ۱۳۶۸ : ۲۰) وگاه برخی از این آیات و احادیث را شرح وتفسیر ویا حتی تاویل کرده است . عبد الکریم سروش در کتاب قصهٔ ارباب معرفت

می‌گوید: «حضور آیات واحادیث در مثنوی وغزلیات شمس نسبت به سایر کتاب های عرفانی بسامد بسار بالایی دارد و همین امر باعث شده است که برخی از صاحب نظران مثنوی را «قرآن پهلوی» و «تفسیر ملا جلال » بدانند» (سروش ،۲۷۶:۱۳۷۶).

اهداف پژوهش

انگیزۀ اصلی پژوهش این است که با توجه به متون عرفانی و تفاسیر فراونی که از سوره‌ی یوسف هست، بتوان نکات عرفانی و نمادین آن را در غزلیات شمس مشخص کرد. بنابراین مهم‌ترین اهداف پژوهش این است که با تحلیل شخصیت حضرت یوسف در کلیات شمس نکات رمزی ونمادین آن را بیان کنیم .

روش پژوهش

روش این پژوهش توصیفی- تحلیلی است و با تحلیل شواهد درون متنی انجام شده‌است. اطلاعات و داده‌های پژوهش با مراجعه به کتاب‌ها، پایان‌نامه‌ها و مقالات نوشته شده در این زمینه گردآوری شده است. روش کار به این صورت است که اشعار مربوط به هر شخصیت را آورده‌ایم وسپس با تحلیل هربیت نکات عرفانی ورمزی آن را بررسی کرده‌ایم.

پرسش های پژوهش

داستان حضرت یوسف از نظر مولانا رمزی است؟

مولانا به کدام جنبه از شخصیت یوسف بیشتر توجه کرده است؟

فرضیه های پژوهش:

مولانا به تمام جنبه های داستان حضرت یوسف به صورت رمزی و نمادین توجه داشته است.

مولانا به زیبایی و گذشت یوسف توجه بیشتری دارد.

پیشینۀ پژوهش

در مورد داستان حضرت یوسف کتاب ها و مقالات و پایان نامه های زیادی نوشته شده است. در اینجا برای نمونه به مقالاتی که در این زمینه نگارش شده می‌پردازیم .

«بازتاب قرآن وحدیث در آثار مولانا » نوشته دکتر غلامحسین شریفی ولدانی که در مجله علمی پژوهشی دانشکدۀ ادبیات وعلوم انسانی دانشگاه اصفهان در سال ۱۳۸۱ به چاپ رسیده است. در این مقاله اشکال کاربرد آیات و روایات را در آثار جلال الدین بررسی کرده است.

مقاله فاطمه بقایی با عنوان «بررسی بازتاب داستان قرآنی یوسف (ع) در دیوان صائب تبریزی» در این مقاله به بررسی بازتاب زوایای مختلف این داستان قرآنی در شعر صائب

می پردازد .همچنین مضامین عرفانی که شاعر با کمک داستان یوسف خلق نموده است.

«مضامین داستان قرآنی حضرت یوسف (ع) در شعر معاصر» نوشته نعمت اله ایران زاده در فصلنامه متن پژوهی ادبی سال ۱۳۸۹. نویسنده به شگردهای بدیعی تلمیح و عناصر داستانی چاه، زندان ، عشق و پیرهن و.... در داستان حضرت یوسف (ع) می پردازد. یوسف در شعر معاصر نماد پاکی، محبوب غائب و حضرت حجت (عج) است.

مقالۀ دیگری با عنوان «رویکرد عرفانی به داستان حضرت یوسف در تفسیر عرفانی» از خلیل بروجنی در نشریه عرفانی (علوم انسانی الزهرا) در زمستان ۸۹. که در این پژوهش، سوره یوسف در ده تفسیر عرفانی ، از نظر روش ورویکرد عرفانی وسیر تطور نگاه عرفانی به داستان یوسف بررسی شده است. مفسران در تفسیر های عرفانی این سوره به هردو جنبه عرفان نظری وعملی در داستان یوسف نظر داشته اند.

همۀ این مقالات به بازتاب و تلمیحات مربوط به داستان حضرت یوسف (ع) پرداخته‌اند و یا به تفسیر عرفانی آن هم در متون عرفانی توجه داشته اند .مقاله ای که مختص به نماد و رمز در غزلیات شمس باشد با توجه به این که اشعار مولانا در غزلیات شمس همه عرفانی، رمز گونه ونمادین است توجهی نشده است . و ما به این مبحث یعنی نمادین بودن داستان حضرت یوسف می پردازیم.

۲- بحث و بررسی

شخصیت ها

خوش نامی و پاکی یوسف

یوسف در اشعار شاعران پارسی نماد معشوق خوشنام و خوش آوازه و نماد معشوقی زیبا رو که از عاشق دور افتاده است. در بسیاری از متون تفسیری آمده که جمال یوسف ابتدا از آن آدم بود که چون لغزید از او گرفتند و به یوسف دادند(ر.ک. رازی ،۱۳۹۸ق، ج ۵ : ۳۴۴). یوسف در اشعار مولانا نمادی از گمشده مولاناست. در ابیات زیر به پاکی حضرت یوسف اشاره دارد.تعابیر متعددی از یوسف در تفاسیر آمده ؛ یوسف به دل و زلیخا به نفس تعبیر شده است .مولانا ترکیباتی چون «یوسف خوبی » یا «یوسف جان» و «یوسف زیبایی» و نظایر آن را به کار برده است. ابن عربی در تفسیر سوره یوسف که تفسیری عرفانی و رمزی است نوشته :« یوسف به تعبیری روشن‌تر قلب مستعدی است که در غایت حسن است و مورد عنایت خاص یعقوب عقل قرار گرفته و به همین دلیل، برادران که مجموعه حواس ده‌گانه ظاهری و باطنی و غضب و شهوت هستند، بر او حسد برده و کمر به قتل او بسته اند » (ابن عربی، ۱۳۶۸، ج۱: ۵۹). بر اساس عقاید عرفانی تفسیر

کشف الارواح، «یوسف نماد سالک طریقت است» در این تفسیر «سیر و سلوک عارفانه‌ای تصویر شده‌است که همه شخصیت‌های آن مراحل مختلف سیر الی‌الله را در حد ظرفیت درونی خود طی کرده‌اند» (پیر جمالی اردستانی، ۱۳۸۷: ۱۹-۱۲) .

ای یوسف خوش نام ما، خوش می‌روی بر بام ما
ای در شکسته جام ما، ای بر دریده دام ما
(مولوی ، ۱۳۷۵غ۲:۴)

ای یوسف خوش نام ما، خوش می روی بر بام ما «انا فتحنا» الصلا بازا زبام از در درا
(غ۱۸)

خوش می روی بر رای ما، خوش می گشایی پای ما
خوش می بری کف‌های ما، ای یوسف زیبای ما
(غ۱۲:۳۱)

ای خواجه نمی بینی این روز قیامت را این یوسف خوبی را این خوش قد و قامت را
(غ ۲۵:۷۵)

از زمزمهٔ یوسف یعقوب به رقص آمد وان یوسف شیرین لب پاکوبد، پا کوبد
(غ۱۸۹:۶۲۴)

وجود شمس تبریزی در زندگی مولانا باعث بوجود آمدن تغییرات بسیار زیادی شد از جمله همین مجلس رقص و سماع که تا قبل از آشنایی با شمس چنین مجلسی را مولانای خطیب برگزار نمی‌کرد.

این عشق اگرچه او پاک است ز هر صورت در عشق پدید آید هر یوسف زیبایی
(غ۷۹۱:۲۶۱۴)

همانطور که گفته شد مولانا یوسف را رمز و نماد پاکی و زیبایی و حتی نماد جان می‌داند. در غزلیات مولانا می‌شود یوسف را شمس تعبیر کرد . مولانا شمس را آینه وجود خدا می‌دانست.

یعقوب

داستان یوسف و یعقوب بی شباهت به داستان مولا وشمس نیست . توجه زیاد از حد مولانا به شمس باعث حسد اطرافیان شد و در نتیجه باعث فراق ودوری مولانا ازشمس. یعقوب در داستان یوسف ، نماد پیر صاحب‌نظری است که نظر ویژه‌ای به سالک خود (یوسف) دارد تا بر اثر آن سالک گام به گام سیروسلوک خود را طی کند. همین توجه ویژه به یوسف و دوست داشتن بیش از حد هم برای یعقوب و هم برای یوسف دردسر ساز

گشت؛ زیرا هم باعث غیرت الهی شد و هم رشک برادران. « غیرت بر محبوب بر تعلق با غیر، بی‌شک قطع تعلق او کند از غیر و آن غیر عبارت است از هر چه موجب سکون باطن و قرار دل محب گردد از دنیا و آخرت و ما فیهما» (عزالدین محمود کاشانی، ۱۳۲۳: ۴۱۵). از همین روست که گفته اند« الحق غیورُ من غیرته و انه لم یجعل الله الی طریقا سواه» (عین‌القضات، ۱۳۸۶: ۳۱۶).

در برخی از تفاسیر، علاقه یعقوب به یوسف، نه به خاطر رابطه پدر - فرزندی بین آنان، بلکه به آن دلیل است که یوسف برای یعقوب آینه و تجلی‌گاه معبود یگانه است. عرفا یعقوب را از این بابت معذور داشته اند « از بهر آنکه میل وی به یوسف ، نه به عین یوسف بود ولکن یوسف وی را آینه بود اندر جمال یوسف ، لطف حق نظاره کردی» (مستملی،۱۳۶۳، ج۳ : ۹۳۲). در معارف بهاء ولد، بر مرتبه ی آینگی یوسف تاکید شده است: «آخر یعقوب چون راه روح وحی در مشاهده ی یوسف نوش می‌کرد، بر فراق او چگونه گریان نباشد: گفت ای دیده سپید شو. چه روشنایی برفت، رشکم آید که در جهان نگرم بی جانان » (سلطان‌العلما، ۱۳۳۳: ۲۹۵). در پایان یوسف به برادران می‌گوید پیراهنش را بر دیدگان یعقوب بیندازد تا بینا شود؛ «زیرا پیراهن نمادی از اتصال به نور واقعی و فطری است و با اتصال به این نور که از جنس خودش است، چشمان یعقوب بینا می شود. پس از توبه برادران و بازگشت آن‌ها به سوی عقل، یوسف می‌خواهد همگی به سوی او، یعنی سرزمین مصر و عالم معنا برگردند تا انوار به هم بپیوندد» (ابن عربی، ۱۳۶۸: ۳۲۱-۳۲۲). با توجه به مطالب بیان شده مولانا یوسف را نمادی از جان بخشی می داند. یعقوب را از کثرت گریه چون ابر میداند که بخاطر گریه زیاد رورها جاری شده است. یعقوب نمادی از حزن واندوه که چاره ی کار فقط صبر است. یعقوب که با بوی پیراهن یوسف بینا می شود می گوید اصل این بو که باعث بینایی شده از یوسف نیست بلکه تجلی نورحق است که باعث شفای یعقوب شد.

ای یوسف آخر سوی این یعقوب نابینا بیا ای عیسی پنهان شده برطارم مینا بیا
(غ ۶:۱۶)

این ابر چون یعقوب، من وان گل چو یوسف در چمن
بشکفته رود یوسفان از اشک افشاران ما
(غ۱۱:۲۴)

چراست وا اسفا گوی زانک یعقوب است زیوسف کش مه روی خویش گشته جدا
(غ ۷۲:۲۲۶)

صد هزاران دل یعقوب حزین زنده بدوست کروفرّ شرف یوسف کنعان رسدش
(غ ۱۲۵۰:۳۸۰)

یعقوب نمادی از مشتاقان به حق است و یوسف کنعان نمادی از حق. همچنین یعقوب نماد مولانا و یوسف نماد شمس تبریزی است.

منم یعقوب و او یوسف که چشمم روشن از بویش
اگر چه اصل این بو را نمیدانم نمیدانم
(غ ۱۴۳:۴۴۱)

ز هر طرف بجهد بی قرار یعقوب که بوی پیرهن یوسفی بیافت مشام
(غ ۱۷۳۴:۵۲۴)

زهی بازار زرکوبان زهی اسرار یعقوبان که جان یوسف از عشقش برآرد شور یعقوبی
(غ۲۵۱۵:۷۶۱)

از دیار مصر مر یعقوب را ریح یوسف شد سوی کنعان بلی
(غ ۲۸۹۶:۸۷۶)

این رایحه وبوی حق است که یعقوب ها را به سمت خود جذب میکند.

چو یعقوب وقتم ،یقین بوی یوسف زصد ساله راهم رساند دوایی
(غ ۳۱۲۰:۹۴۷)

زلیخا

ماجرای یوسف و زلیخا (آیات بیست و یک الی سی و چهار) تأکید قشیری بر عفت و پاک‌دامنی یوسف است. و معتقد است « خداوند آن در را برای یوسف بازکرد » (قشیری،۲۰۰۰م:۱۷۸/۲). « گرچه لباس دنیوی یوسف پاره شد، چون لباس تقوای او پاک بود، به او ضرر نرسید » (همان، ۱۸۰/۲).

قشیری بر این باور است که: « محبت زلیخا به یوسف در حد کمال بود؛ زیرا با این‌که یوسف در خانه زلیخا بود، چندان تغییری در او (زلیخا) پدید نیامد. اما زنان مصر که نسبت به یوسف در مرحله ابتدایی بودند، با دیدن او دست خود را بریدند؛ زیرا تغییر، صفت اهل ابتدا است » (همان ، ۱۸۴/۲).

عشق زلیخا ابتدا بر یوسف آمد سال ها شد آخر آن عشق خدا می کرد بر یوسف قفا
(غ ۱۰:۲۷)

چه داند دام بیچاره فریب مرغ آواره چه داند یوسف مصـری غـم ودرد زلیخا را

چه داند دام بیچاره فریب مرغ آواره چه داند یوسف مصری نتیجهٔ شورو غوغا را
(غ ۲۱:۶۱)

چون زلیخا زغم شدم من پیر کرد یوسف دعا جوانم کرد
(غ۲۹۴:۹۷۱)

زلیخا نماد عاشق (مولانا) است که یوسف در پیری او را بواسطهٔ دعا جوان کرد، یوسف نماد شمس و دیدن دوباره شمس بعد از غیبت او که باعث خوشحالی و جوانی دوبارهٔ مولانا شده است.

افغان زیوسفی که زلیخاش در مزاد با تنگهای لعل خریدن گرفت باز
(غ ۳۶۴:۱۱۹۸)

آن حسن که در خواب همی جست زلیخا ای یوسف ایام به صد ره به از آنی
(۷۹۳:۲۶۲۴)

این بیت را مفسران به خوابی نسبت می دهندکه :«زلیخا خواب می بیند عاشق مردی خوب رو می شود. زلیخا وقتی یوسف را می بیند، در می یابد که این همان مرد است؛ ولی عشقش را پنهان می کند» (حقی برو سوی ، ۱۱۱۷ق : ۲۳۶/۴). مفسر یوسف را نماد حسن و زلیخا را نماد عشق می داند. مولوی به این جنبه از داستان نیز توجه داشته است.

صد پیر دو صد ساله ازین یوسف خوش دم مانند زلیخا شده در عشق جوانی
(غ۷۹۸:۲۶۳۴)

یوسف و زنان مصر(خاتونان) (عزت یوسف)

زلیخا پس از ناکامی‌های اولیه و در پی گرفتن ملامت هایی از سوی زنان اعیان مصر، درصدد برمی‌آید که عظمت عشقش را به دیگران ثابت کند و در این راه، از هیچ کوششی فروگذار ننماید؛ برای همین مجالس بزم می‌آراید و زنان مصر را با آن فرا می‌خواند تا یوسف را بر آنان جلوه دهد. آنگاه که یوسف بر زنان ظاهر می شود مدهوش می‌شوند و زمانی هوشیار می‌گردند که یوسف از مجلس رفته است. زلیخا در عرفان تمثیل تن و دنیاست، ترنج هم که نقشهٔ زلیخا بود گاه تمثیل تعلقات و شهوت دنیاست و برخی از عرفا مانند سهروردی عکس العمل زنان را «نشانهٔ ادب مرید» می دانسته اند (سهروردی، ۱۳۶۳ : ۱۷۱).

این عزت یوسف و پایدار نبودن دیدار او را می‌توان به دنیا و عمر تعبیر کرد: «آن زنان که به دیدار یوسف مشغول شدند و به جمال او مغرور شدند.. . در نظاره او واله شدند، چون به جای بازآمدند، یوسف گذشته بود ... ای کسی که به کسب دنیا مشغول گشته ای ... و به حطام او مغرور گشته ای ... ، نباید که چون از خواب این غفلت درآیی،

عمر گذشته بینی و دنیا بر گذشته بینی » (احمد طوسی، ۲۵۳۶: ۳۶۴).

قرآن مجید از مدهوشی زنان مصر در برابر زیبای یوسف این‌گونه تأویل شده که زلیخا اهل تمکین و دیگر زنان اهل تلوین بودند: « حقیقت آنست که ایشان مبتدی بودند و زلیخا منتهی. در ولایت محبت، محب را تحمل مشاهده انوار جمال محبوب نباشد و چون به نهایت رسد، در مشاهده جمال بی‌شعور نگردد؛ زیرا که محب را درنهایت، قوتی هم از محبوب حاصل آید که به آن قوت تواند که بار محبت بکشد » (معین‌الدین فراهانی، ۱۳۶۴: ۴۷۴).

قشیری حال زنان را در دیدار با یوسف «با بی خویشی عارفان در شهود خداوند قیاس می کند» (قشیری ، ۱۳۶۱ : ۱۰۸-۱۰۹) و خواجه عبدالله در محبت نامه دست بریدن و در نیافتن زنان را ناشی از «کمال عشق آنان» مد داند (خواجه عبدالله انصاری ، ۱۳۵۲ : ۱۱۲).

می روی بر رای ما ،خوش می گشایی پای ما
خوش می بری کف های ما،ای یوسف زیبای ما
(غ۱۲:۳۱)

عشق اگر رخت تو را برد به غارت خوش باش
پیش آن یوسف زیبا کف ببریده خوش است
(غ ۱۲۷:۴۱۶)

به ساقی درنگر، در مست منگر　　به یوسف در نگر، در دست منگر
(غ ۳۱۵:۱۰۴۴)

یوسف نمادی از وجود خداوند است.

زنان مصر چه دیدند بر رخ یوسف　　که شرحه شرحه بریدند ساعد چو نگار
(غ ۳۴۳:۱۱۳۵)

مستورگان مصر زدیدار یوسفی　　هریک ترنج ودست بریدن گرفت باز
(غ ۳۶۴:۱۱۹۸)

چو خاتونان مصر از عشق یوسف　　ترنج و دست بیخود می بریدم
(غ ۴۵۹:۱۵۰۷)

گر جمال یوسف گر دستها بریدند　　دستی به جان ما بر بنگر چها بریدیم
(غ ۵۱۴:۱۷۰۱)

تو چو یوسفی رسیده، همه مصر کف بریده　　بنما جمال و بستان دل وجان تجارتی کن
(غ ۶۰۳:۱۹۸۶)

چو خاتونان مصری ای شفق تو　　چو دیدی یوسفم را کف بریدی
(غ ۸۱۲:۲۷۱۹)

عزیز مصر

عزیز مصر به « روح »، مصر به « مدینه قدس » و زلیخا به « نفس لوامه تعبیه شده است. در این تعبیر، عزیز روح می‌خواسته زلیخای نفس لوامه را با نور وجود خود اتصال و به درجه نفس مطمئنه اعتلا بخشد و با تزکیه و ریاضت، کمالات آن را از قوه به فعل درآورد، اما مقاومت نفس مانع از این شده است. (ابن عربی، ۱۳۶۸، ج ۱: ۵۹۳۰).

چون یوسف آن عزیز مصریم　　هرچند که در مزاد باشیم
(غ ۴۷۱:۱۵۵۱)

۳- نتیجه گیری

یکی از توانمندی های مولانا قدرت تصویر سازی زوایای مختلف داستان پیامبران و به‌ویژه داستان زندگی حضرت یوسف است. این هنر تصویر سازی نقش بسزایی در گسترش مفاهیم ومضامین قرآنی دارد. مولانا تمام نکات و وزوایای زندگی حضرت یوسف را در نهایت استادی و دقت بازگو کرده است. خلق تصاویر شاعرانه، گستره ی ترکیب ها، استفاده از رمز ونماد در بیان شخصیت ها از ویژگی های شعری مولاناست. از جنبه های بارز مولانا در این داستان تصاویر نمادین است وبه نوعی یوسف را می توان شمس، زلیخا و یعقوب را خود مولانا تعبیر کرد. در اصل یوسف آینه ی تجلی گاه معبود یکتاست و یعقوب نماد حزن واندوه که ویژگی بارز او صبر است. مولانا در دیوان شمس معشوق را یوسف می خواند و برادران نماد حسد و نادانی که بی شباهت به اطرافیان مولانا و بویژه پسرش علاءالدین نیست که نسبت به شمس بیزار بود. مولانا داستان یوسف را ، با کمک استفاده از نماد ، برای بیان معانی گوناگون به کار گرفته است .

منابع

۱- ابوالفتوح رازی (۱۳۲۰) . **روح الجنان و روح الجنان**. به تصحیح و تحشیه مهدی الهی قمشه‌ای، تهران. چاپخانه علمی.

۲- ابن عربی، محیی‌الدین (۱۳۶۸) . **تفسیر القرآن کریم**، تحقیق و تقدیم دکتر مصطفی غالب، تهران: ناصرخسرو.

۳- احمد طوسی (۲۵۳۶ {۱۳۵۶]) . **جامع الستین و لطائف البساتین**. تصحیح محمد روشن، تهران، بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

۴- پور نامداریان ،تقی (۱۳۶۴). **داستان پیامبران در کلیات شمس**، چ اول ، تهران، موسسه مطالعات وتحقیقات فرهنگی.
۵- خواجه عبدالله انصاری (۱۳۵۲). **رسائل** ، به اهتمام محمد شیروانی ، تهران ، بنیاد فرهنگ ایران.
۶- حقی بروسوی، اسماعیل (۱۱۱۷ق). **تفسیر روح البیان** ، بیروت ، دارالفکر
۷- رازی ، ابوالفتوح (۱۳۹۸ق). **روح الجنان** ، تصحیح ابوالحسن شعرانی ، تهران، کتابفروشی اسلامیه.
۸- زرین کوب ،عبد الحسین (۱۳۶۸). **سرِّنی** ، ج ۱، چ سوم ،تهران ، انتشارات علمی.
۹- سروش ، عبدالکریم (۱۳۷۶). **قصهٔ ارباب معرفت** ، چ چهارم ،تهران ، انتشارات صراط.
۱۰- سهروردی ، شیخ شهاب الدین (۱۳۷۳). **مجموعه مصنفات شیخ اشراق**، تصحیح سید حسین نصر ، با مقدمه هنری کربن ، تهران ، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی .
۱۱- صفا ، ذبیح الله (۱۳۵۱). **تاریخ ادبیات در ایران** ، تهران ، انتشارات ابن سینا .
۱۲- عزالدین محمود بن علی کاشانی (۱۳۲۳) **مصباح الهدیه و مفتاح و الکفایه**. تصحیح و مقدمه و تعلیقات جلال‌الدین همایی، تهران، چاپخانه مجلس .
۱۳- عزالدین عین‌القضات همدانی (۱۳۸۶) . **تمهیدات**، با مقدمه و تصحیح عفیف عسیران تهران: منوچهری .
۱۴- قشیری، ابو القاسم عبدالکریم بن هوازن (۲۰۰۰م). **لطایف الاشارات** ، با مقدمه و تحقیق ابراهیم بسیونی . قاهره ، دارالکتاب العربی ، الطباعه والنشر.
۱۵- ..... (۱۳۶۱). **ترجمه رسالهٔ قشیریه**، ترجمه احمد عثمانی ، تصحیح بدیع الزمان فروزانفر ، تهران ، علمی فرهنگی .
۱۶- مستملی بخاری ، امام ابو ابراهیم اسماعیل بن محمد (۱۳۶۳) . **شرح التعرف لمذهب اهل التصوف** ، تصحیح محمد روشن.
۱۷- معین‌الدین فراهی (۱۳۶۴) **حدائق الحقایق**، تصحیح سید جعفر سجادی: تهران امیرکبیر .
۱۸- مولوی، جلال الدین محمد (۱۳۶۳) **کلیات شمس (دیوان کبیر)**، تصحیح محمد حسن فروزانفر ، تهران ، امیرکبیر.

فصل‌نامه‌ی علمی زبان و ادبیات فارسی
دانشگاه آزاد اسلامی واحد فسا
س ۱۴، ش ۲ (پیاپی ۳۴)، تابستان ۱۴۰۲
شاپا: ۸۴۸۷-۲۲۵۱ صص: ۱۰۱-۸۷

نماد پردازی«آب» در آثار عطار نیشابوری

لیلا روحانی سروستانی
دانشجوی دکتری ادبیات عرفانی، واحد فسا، دانشگاه آزاد اسلامی، فسا، ایران
دکتر محمّدعلی آتش‌سودا (نویسنده‌ی مسئول)
دانشیارگروه زبان و ادبیات فارسی، واحد فسا، دانشگاه آزاد اسلامی، فسا، ایران
دکتر سمیرا رستمی
استادیارگروه زبان و ادبیات فارسی، واحد فسا، دانشگاه آزاد اسلامی، فسا، ایران

چکیده

رمز یا نماد یکی از فنون بسیار هنرمندانه است که در فرهنگ و تمدن انسان جلوه ای گسترده و متنوع دارد و از دیرباز مورد توجه ادبیان و شاعران بزرگ زبان فارسی قرارگرفته است و بخصوص در ادبیات عرفانی ریشه ای عمیق دوانده است. شاعر عارف مسلک با استفاده‌ی سمبلیک از رمزها و نمادها سعی می‌کند تصاویری بسازد که با باطن اشیاء واشخاص سر و کار دارد. هدف از انجام این مقاله نماد پردازی« آب» در آثار عطار نیشابوری است که به روش کتابخانه‌ای و به شیوه‌ی توصیفی ـ تحلیلی انجام شده است. در این مقاله ضمن تعریف نماد و بررسی پیشینه و انواع، جلوه‌های نمادپردازی در شعر، به نماد پردازی عرفانی و منشاء آن پرداخته شده و آنگاه با بررسی نماد آب در فرهنگ ایران و جایگاه آن در قرآن، به کاربرد این نماد در آثار عطار نیشابوری در طرح معانی ژرف عرفانی پرداخته و ضمن بررسی انواع آبها در آثار عطار و کاربرد متعدد آن در معانی و نمادهای مختلف ، کاربرد نمادین آب بحث نهایی این مقاله را به خود اختصاص داده است.

واژگان کلیدی: آب، سمبلیک، عرفان، آثار عطار، نماد

Email: rouhanileila@yahoo.com
m.a.atashsouda7400@gmail.com
srostami52@gmail.com

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۱/۱۲/۱۷
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۲/۰۴/۰۲

۱- مقدمه

جایگاه عنصر آب در میان عناصر اربعه و نظام کائنات همواره آن را از مهم‌ترین پدیده‌های مورد توجه شاعران و ادیبان قرار داده است. با توجه به تقدّس این عنصر در ادیان و باورهای عامیانه به تدریج اساطیر و اعتقادات فراوانی پیرامون این مایع حیاتی شکل گرفته است.آب و اشکال وابسته بدان در اساطیری چون تیشتر ایرانی، اقیانوس نو و نیلوفر آبی مصری، اسطورهٔ مائوئی نیرنگ‌ساز پولنزیایی، اسطوره‌های آفرینش ملل شمال اروپا و آفریقا، افسانهٔ دریادخترچینی و گردباد هیرای ژاپنی با ویژگی‌هایی چون حیات‌بخشی، پاکی، آئینگی و ... به‌کار رفته است. کارکرد این عنصر و اشکال وابسته بدان در تاریخ و آداب و رسوم یهودیت و مسیحیت نیز دیده می‌شود. استفاده از عنصر آب در آثار عرفای مسلمان با الهام از قرآن و روایات از قرون اولیّهٔ هجری در آثار عرفایی چون سرّاج طوسی، سلمی و... آغاز می‌شود و در آثار عرفایی چون مستملی بخاری، قشیری، هجویری، احمد و محمّد غزّالی، همدانی، بقلی شیرازی، میبدی، عطّار نیشابوری و سنایی، ادامه می‌یابد. در آثار منثور عرفای اشاره شده، آب با ویژگی‌هایی چون پاکی، آئینگی، حیات‌بخشی، دریا با ویژگی‌هایی چون عظمت، یکنواختی، سهم‌ناکی، برف، قطره، ابر و باران و اشکال دیگر در تشریح مفاهیم عرفانی چون توحید، فنا و بقا مورد استفاده قرار گرفته‌اند. تأکید بر حیات همهٔ جاندارن از طریق آب، همانندی آن را با وجود در مباحث معرفت‌شناسی پیوند زده و قرار گرفتن عرش خداوند بر آب، میان خلقت و تجلی در عرفان و تصویرسازی‌های قرآنی رابطه ایجاد کرده است.

اهمیت و ضرورت تحقیق

با توجه به نوع نگاه عطار به هستی و این که در نظر او این جهان سایه‌ای از جهان برین است لذا نمادپردازی برای او امری ناگزیر به نظر می رسد. بنابراین آشنایی مخاطبان عطار با طرز نمادپردازی او و نیز با نقش این نمادها در انتقال دریافت‌های وی از هستی، ضرورتی انکارناپذیر است و در عطار پژوهی و شناخت اندیشه های عرفانی او اهمیتی بسیار دارد.

پرسش‌های تحقیق

نویسندگان در این مقاله می‌خواهند بدانند که عطار چرا و چگونه و به چه منظوری از نماد استفاده کرده است. بنا بر این، پرسش‌های اصلی آنان، این است که اولاً چرا استفادهٔ عطار از نماد ضرورت داشته، ثانیاً او از چه عناصری برای ساخت نمادهایش استفاده کرده و ثالثاً نمادگرایی او چه تأثیری بر بلاغت آثارش داشته و چه نقشی در انتقال دریافت‌هایش بر مخاطب دارد.

نماد و چیستی آن

رمز پدیده‌ای زبانی و زبان مجموعه‌ای از نشانه‌های قراردادی برای ایجاد پیوند میان آدمیان است. به گفتهٔ فردینان دوسوسور منظور «از قراردادی بودن آن است که زبان نظام نشانه‌ای یا رمزی است که یک اجتماع خاص بر سر قراردادهای آن توافق کرده‌اند تا از این رهگذر ارتباط امکان‌پذیر باشد.» (وبستر ۵۷:۱۳۸۲) اما هم‌چنان که گفته شد با توجه به پیچیدگی‌های فعالیت ذهن بشر زبان قراردادی، به دلیل محدودیتش، نمی‌تواند آن چه را که در ذهن می‌گذرد، بیان کند. شفیعی کدکنی به نقل از یونگ می‌گوید اعمال روح یا ما فی الضمیر انسان در چهار مقوله‌ای که پنجمی ندارد، دسته‌بندی می‌شود: هیجان، احساس، اندیشه و شهود. تاکنون علم نشان داده است که از میان این چهار فعالیت، تنها اندیشیدن است که می‌تواند به امری زبان‌شناسیک تبدیل گردد و سه عملکرد دیگر، اگر چه می‌توانند با وسایطی به امر زبان‌شناسیک تبدیل شوند، به طور کلی اموری غیر زبان‌شناسیک‌اند. (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۲: ۲۵)

بنا بر این زبان، در این شکلی که می‌شناسیم و به کار می‌بریم، نمی‌تواند گذرگاه هیجان و احساس و به ویژه شهود باشد، تنها زبان نمادین است که تا حدی می‌تواند این فعالیت‌های ذهن را، نه مستقیم، بلکه از طریق نشانه‌هایی که برای ارجاع به معانی و مفاهیم دیگر به کار می‌روند، تجسم ببخشند و دریافتنی کنند.

این همان زبان است که عارفان از آن به زبان «اشارت» تعبیر کرده و آن را در برابر زبان «عبارت» قرار داده‌اند، «کلامُنا اشاره» (غزالی، ۱۳۵۹: ۴-۳) غزالی در کتاب سوانح‌العشاق، از عشق یعنی عمیق‌ترین هیجان روحی بشر، با همین زبان اشارت، یا به تعبیر او «اشارت عبارت و عبارت اشارت است». (همان: ۱)، سخن گفته است. عطار هم زبان علم را از زبان معرفت جدا می‌داند و می‌گوید «عبارت زبان علم است و اشارت زبان معرفت» (عطار، ۱۳۶۶: ۶۳۲)

گویی عارفان تلویحاً به وصف‌ناپذیری احوال خود که آمیزه‌ای از عملکردهای چهارگانهٔ روح آنان است، توجه داشته‌اند. این بیان‌ناپذیری «یکی از ویژگی‌های مشترک عرفان در هر مکتب و فرهنگی» است (استیس ۱۳۶۱: ۲۹۰)؛ بنا بر این اگر قرار باشد چیزی از آن احوال دریافتنی باشد، جز از طریق زبان نمادین میسّر نیست. زیرا رمز همواره حاکی از «معنی پوشیده و پنهان در زیر ظاهر هر کلام»، است. (پورنامداریان، ۱۳۶۷: ۴)

آب در عرفان

در کتاب فرهنگ لغات و اصلاحات عرفانی، مراد از آب «آب معرفت است.چنان که مراد از حیات نیز معرفت است.» (سجادی۱۳۵۰، ۱) در کتاب مثنوی، مولانا آب را در معانی

چون: عنصر حیات‌بخش طبیعت و رمز پاکیزگی به کار برده است. مولانا، نطق انبیا و اولیا را به منزلهٔ آب خضر بیان می‌کند. مولانا، آب را مظهر زیبایی و سرسبزی و لطافت یاد می‌کند. یا در نظر مولانا، خلق نیز چون آبی هستند صاف و زلال که صفات ذوالجلال در آن‌ها منعکس می شود. در نظر مولانا کلام حق که حیات‌بخش است، به آب مانند شده است. شیخ و راهنما نیز مانند آب است که سبب خاموش شدن و از بین بردن اعمال زشت می‌شود. مولانا، معانی و حقایق دل را به آب جوشان تعبیر می‌کند. و آب شور و آب سیاه را سمبلی برای تعلقات دنیایی می‌داند.(ر.ک. تاجدینی ۱۳۸۳، ۲۸-۹)

آب نمادعنصر حیات بخش

پیش آب زندگانی کس نمرد　　پیش آبت آب حیوان است دُرد

(مولوی ۱۳۸۷، دفتر پنجم، بیت ۴۲۱۹ -۴۲۱۸، ۱۱۴۲)

آب نماد پاکیزگی

«مولوی از خصوصیت پاک کنندگی آب برای مفاهیم بلند عرفانی بهره فراوان برده است. از منظر وی، حقیقت طهارت در آبهای ماورای طبیعت نهفته است. اگر آب طبیعی پاک است و پاک کننده، به دلیل تنزلی است که از ((مقام غیب)) یافته است. مولوی، ((حق تعالی))، ((ولایت))، ((فطرت انسانی)) و ((خلقت)) را به این اعتبار ((آب)) خوانده است.»(تاجدینی۱۳۸۳، ۱۱)

حق ببردش باز در بحرِ صواب　　تا بشستش از کرم، آن آب آب

(مولوی ۱۳۸۷ ، دفتر پنجم،بیت ۲۰۱، ۶۸)

آب نماد عدم تعین

«از دیدگاه مولانا، ارواح در قیاس با اجسام، همچون آبند در برابر جویها و آب برای تعین، نیازمند جوی و دریاچه و دریاست.» (تاجدینی۱۳۸۳، ۱۲)

شه یکی جان است و لشکر پر از او　　روح چون آب است و این اجسام جو

آب روح شاه اگر شیرین بُوَد　　جمله جوها پر ز آب خوش شود

(مولوی ۱۳۸۷ ،دفترپنجم، بیت۷۲-۷۱، ۴۰)

آب نماد زیبایی و لطافت و سرسبزی

آن لطافت پس بدان کز آب نیست　　جز عطای مبدع وهاب نیست

(مولوی ۱۳۸۷،دفتر دوم ، بیت۱۶۱۷، ۴۰۹)

هم‌چنین علت قرار گرفتن عرش خداوند بر آب در عرفان این گونه بیان شده است:

«آب در عرفان چون در اصل پاک نهاد است و کار او دائماً پاک کردن و طهارت دادن است. عرش خدا بر آن بنیاد نهاده است.» (دانش پژوه۱۳۸۲، ۲۶)

آب در آثار عطار

درآب افتادن، نماد فنای عاشق در معشوق

در منظومۀ منطق‌الطیر، در حکایت معشوقی که در آب افتاده و به دنبال آن عاشق نیز خود را به آب می افکند، معشوق از کارعاشق تعجب می‌کند و از عاشق علت را می‌پرسد. عاشق، توضیح می‌دهد زمانی که معشوق، در آب افتاده، او نیز خود را فراموش کرده و وجود خود را در معشوق یافته است. و در حقیقت منّیت و خودخواهی برخاسته است و عاشق و معشوق، یکی شده‌اند. که در این‌جا در آب افتادن را می‌توان نماد تحول درونی دانست که سالک از گذشته و غرور و منیت خود رها می‌شود و به حیات تازه می‌رسد. که در آن دوگانگی از بین می‌رود و اتحاد و یکرنگی بین عاشق و معشوق رخ می‌دهد:

از قضا افتاد معشوقی در آب — عاشقش خود را درافکند از شتاب
چون رسیدند آن دو تن با یک دگر — این یکی پرسید از آن کای بی‌خبر
گر من افتادم در آن آب روان — از چه افکندی تو خود را در میان
گفت من خود را در آب انداختم — زانک خود را از تو می‌نشناختم
روزگاری شد که تا شد بی‌شکی — با تویّی تو یکیّ من یکی
تو منی یا من توم، چند از دوی — با توم من، یا توم، یا تو توی
چون تو من باشی و من تو بر دوام — هر دو تن باشیم یک تن والسّلام
تا توی برجاست در شرکست یافت — چون دوی برخاست توحیدت بتافت
تو درو گم گرد، توحید این بود — گم شدن کم کن تو، تفرید این بود

(منطق‌الطیر ۱۳۷۸، ۳۷۶۱-۳۷۵۳)

طلب آب، نماد نوخواهی و عدم تعلّق به وابستگیهای گذشته

در منظومۀ منطق‌الطیر، درحکایت سقایی که خود آب دارد و به دنبال آب از سقایی دیگر است، زمانی که سقا، دلیل این کار را از او می‌پرسد، توضیح میدهد که به دنبال چیزی نو می‌گردد که سبب ایجاد تحول در او شود. چرا که از داشتۀ قبلی خود سیر گردیده است و به داشته‌های قبلی خود راضی نیست، که می‌توان در این داستان، طلب آب جدید را نوخواهی سالک در سلوک تعبیر کرد:

می‌شد آن سقا مگر آبی بکف　　دید سقایی دگر در پیش صف
حالی این یک آب در کف آن زمان　　پیش آن یک رفت و آبی خواست از آن
مرد گفتش ای ز معنی بی‌خبر　　چون تو هم این آب داری خوش بخور
گفت هین آبی ده ای بخرد مرا　　زانکه دل بگرفت از آن خود مرا
بود آدم را دلی از کهنه سیر　　از برای نو بگندم شد دلیر
کهنها جمله بیک گندم فروخت　　هرچ بودش جمله در گندم بسوخت
(منطق‌الطیر ۱۳۷۸، ۲۸۹۲-۲۸۸۷)

آب نماد آغاز آفرینش

در منظومهٔ منطق‌الطیر، در آغاز کتاب، عطار، به آفرینش قرار گرفتن عرش بر آب اشاره می‌کند، که خداوند قبل از آفرینش آسمان و زمین، آب را خلق کرده است و سپس آفرینش آغاز می‌شود. و عطار به انسان، تذکر می‌دهد که هر چند آفرینش از آب است. اما در حقیقت باید به آفریدگار آن و اصل هستی (وجود حق) توجه داشت:

عرش بر آبست و عالم بر هواست　　بگذر از آب و هوا جمله خداست
(منطق‌الطیر ۱۳۷۸، ۱۲۷)

در منظومهٔ اسرارنامه، در آغاز کتاب، به مسئلهٔ آفرینش از آب اشاره می‌شود. که البته آب، در جنب بزرگی خداوند، اعتباری ندارد چرا که اصل خداوند است و همه چیز از قدرت اوست:

اگر آب است اصل، آبی برو بند　　فرا آبش ده و لختی برو خند
(اسرارنامه ۱۳۹۷، ۲۵)

درآب بودن نماد محیط آلوده

در منظومهٔ الاهی‌نامه، عطار، در حکایت ابوبکر سفاله، به حفظ پاکی، عفت و به گناه آلوده نشدن سالک اشاره می‌کند. هرچند اگر فضا و محیطی برای آلودگی او وجود داشته باشد، سالک باید با تمام شرایطی که در آن قرار دارد، خود را از عیوب منزّه داشته تا بتواند به پاکی برسد. که در این حکایت آب را می‌توان سمبلی از شرایط نامناسب دانست که سالکان و رهروان واقعی، خود را از هر تردامنی و آلودگی حفظ می‌کنند:

چنین گفته‌ست بوبکر سفاله — که با اویست پیوسته حواله
«همی گویند در آبم نشانده — که هرگز تر مشو ای بازمانده
که گرچه غرقه‌ای اما چنانی — که گر تَر گردی از تر دامنانی»
مشو تَر، گرچه در آبی همیشه — درین معرض چه سنجد شیر بیشه؟
که داند تا درین اندوه، مردان — چه گونه زار در خونند گردان
اگر این درد بودی حاصلِ تو — جهانی خون گرفتی از دلِ تو
(الاهی‌نامه ۱۳۹۷، ۲۰۹۸-۲۰۹۳)

آب نماد ناراحتی و پشیمانی

در منظومهٔ اسرارنامه، در مقالهٔ هفتم، عطار، در مذّمت دنیا سخن می‌گوید و انسان را از دل خوش داشتن به دنیا و ظواهر آن نهی می‌کند. چرا که دل بستن به دنیا، برای انسان نفعی ندارد. و او را دچار غم و ناراحتی می‌کند و اشک حسرت و پشیمانی را بر چهرهٔ او می‌آورد:

بگردان روی زین وادیّ حیرت — که بر رویت روان کرد آب حسرت
(اسرارنامه ۱۳۹۷، ۱۴۰۵)

آب سیاه نشان ظلمت و گناه

در منظومهٔ الاهی‌نامه، در حکایت ابلیس و زاری کردن او، عطار، از قول فردی صاحب‌دل که در بیابانی به دو جوی آب سیاه می‌رسد، مرد به دنبال پیدا کردن سرچشمهٔ آب، به شیطان می‌رسد که بر خاک افتاده و از انسانها به خاطر اعمالشان، ناراحت است. چرا که انسانها گناه می‌کنند اما بدنامی به دلیل انجام گناهان، به شیطان می‌رسد. که در این داستان، آب سیاه به معنای گناهان انسانها است.

«به راه بادیه» گفت آن یگانه — «دو جویْ آب سیه دیدم روانه
شدم بر پی روان تا آن چه آب است — که چندینیش در رفتن شتاب است؟
به آخر چون بر سنگی رسیدم — به خاک ابلیس را افتاده دیدم
دو چشمش چون دو ابر خون فشان بود — زهر چشمیش جویی خون روان بود
چو باران می‌گریست و زار می‌گفت — پیاپی این سخن هموار میگفت:

که این قصّه نه زان روی چو ماه است ولی رنگ گلیم من سیاه است
نمیخواهند طاعت کردن من کنند آنگه گنه در گردن من»
(الاهی‌نامه ۱۳۹۷، ۲۲۹۲-۲۲۸۶)

به آب نرسیدن نماد از نفس رهایی پیدا نکردن و توفیق توبه نداشتن

در منظومهٔ الاهی‌نامه، در مقالهٔ ششم، که پسر از پدر خود طلب علم سحر و جادو می‌کند، که بتواند با آن به بهره‌ای برسد و در آخر نیز از این کار توبه کند و به روش قبلی خود بازگردد، پدر در جواب او حکایت هاروت و ماروت را می‌آورد که با وجود این‌که آن دو فرشتهٔ الهی بوده‌اند، اما به علت آموختن سحر و جادو، در چاهی نگون‌سار و تشنه به عنوان عذاب باقی مانده‌اند و نمی‌توانند خود را به آبی در آن چاه که به اندازهٔ یک کف دست با آن فاصله دارد برسند. که در این‌جا میتوان به آب نرسیدن آن دو فرشته را نمادی از رهایی پیدا نکردن از تعلقات و عدم توفیق توبه و عذاب آنان به واسطهٔ نافرمانی تعبیر کرد:

هزاران سال شد کان دو فرشته نگونسارند جایی تشنه گشته
وزیشان آنگهی تا آبِ آن چاه مسافت یک بدست است، ای عجب، راه
چو نتوانند خود را آب دادن کجا در میتوانندت گشادن؟
(الاهی‌نامه ۱۳۹۷، ۱۷۷۵-۱۷۷۳)

آب نماد تعلّقات دنیایی و وسیلهٔ فریب

در منظومهٔ اسرارنامه، در حکایت گرفتار شدن باز پادشاه در دست پیرزن، پیرزن، برای گرفتار کردن باز، آب و دانه می‌آورد. که می‌توان در این داستان، پیرزن را نما دنیا و یا تن، باز را را نماد روح، و آب و دانه را نماد تعلقات دنیایی تعبیر کرد:

سبوسی تر، خوشی، در پیش او کرد نهادش آب و مشتی جو فرو کرد
(اسرارنامه۱۳۹۷، ۱۶۵۱)

آب نماد تطهیر و جان‌بخشی به موجودات

در منظومهٔ مصیبت‌نامه، در مقالهٔ هفدهم که سالک فکرت به نزد آب می‌رود، از او به عنوان عنصری جهت پاکیزگی و زندگی بخشی به موجودات یاد می‌کند، که همه چیز جهان وا بسته به آب است و همه چیز رونق خود را از آب می‌گیرد:

سالک آمد پیش آب پاک‌رو گفت ((ای پاکیزهٔ چالاک‌رو
در جهان از تست زنده هر چه هست وز تو بگشاید بلاشک هر چه بست
هر کجا سرسبزیی آثارِ تست تازگی کردن طریقِ کار تست
سلسبیل و کوثر و رضوان‌تراست زندگی چشمهٔ حیوان‌تراست
در رهِ جانان خوش و تر می‌روی لاجرم هر لحظه خوشتر می‌روی
از کمال عشق جانان چون قلم سر نهی اول به راه، آنگه قدم
هم طهور دایم و هم طاهری جسم و جانی باطنی و ظاهری
در همه چیزی روانی همچو روح در دو عالم با سر افتاد از تو نوح
هر که را آبی‌ست آنکس پستِ تست کابروی هر که هست از دستِ تست
(مصیبت‌نامه ۱۳۹۵، ۳۳۹۵-۳۳۸۷)

در ادامه نیز زمانی که آب، از راهنمایی کردن سالک فکرت، خود را معذور می‌دارد، سالک فکرت نزد پیر می‌رود. پیر، دوباره به ویژگی آب در تطهیر اشیاء، پاک بودن اصل آب و خلق موجودات از آب اشاره می‌کند:

پیر گفتش آب، پاک افتادن است کار او دایم طهارت دادن است
آب چون از اصل، پاکی زاد بود عرش را بر آب ازان بنیاد بود
هر که او در پاکی این ره بود جانش از پاکی حق آگه بود
(مصیبت‌نامه ۱۳۹۵، ۳۴۱۳-۳۴۱۱)

گذر از آب نماد کرامت ولی

در منظومهٔ مصیبتنامه، به معجزهٔ حضرت عیسی(ع) و راه رفتن ایشان بر آب اشاره شده است، که می‌توان گذر از آب توسط حضرت عیسی(ع) را نماد کرامت ولی دانست.

آب را در پای عیسی خاک کرد وز دمش در خاک جان پاک کرد
(مصیبت‌نامه ۱۳۹۵، ۴۰)

آب نماد آفرینش انسان

در منظومهٔ اسرارنامه، در مقالهٔ هجدهم، عطار، به توصیف دنیا می‌پردازد و انسان را از غرور و تکبر بر حذر می‌دارد. و آفرینش انسان را به خاطرش می‌آورد که از عناصر بی‌ارزشی چون آب و خاک بوده است و علتی برای غرور ندارد:

مگو از خویش بسیاری به پاکی　　بدان خود را که مشتی آب و خاکی
(اسرارنامه ۱۳۹۷، ۳۱۰۸)

در جایی دیگر از منظومهٔ اسرارنامه، باز به آفرینش انسان از آب و مراحل قبل از تولد او اشاره می‌شود، که عطار، با یاد کردن از آنها، از انسان می‌خواهد که دچار غرور نشود و به فکر آخرت باشد:

گهی آب و گهی خون و گهی شیر　　گهی کودک، گهی بُرنا، گهی پیر
(اسرارنامه ۱۳۹۷، ۶۳۶)

در مقالهٔ دوم منظومهٔ اسرارنامه، عطار، از عشق و ارزش آن سخن می‌گوید. و از انسان می‌خواهد که وجود جسمانی و خاکی خود را رها سازد و به دنیای عشق روی آورد، چرا که اعتباردهندهٔ وجود خاکی انسان، عشق است نه ظواهر دنیایی:

دلا یک دم رها کن آب و گل را　　صلای عشق در ده اهل دل را
ز نور عشــق، شمــع جان برافروز　　زبــور عشــق از جــانان درآمــوز
(اسرارنامه ۱۳۹۷، ۵۴۱-۵۴۰)

آب نماد دل صاف و بی غبار

در منظومهٔ اسرارنامه، در بیان تقابل خرد و عشق و در برتری عشق نسبت به خرد، عطار، عشق را استاد معرفی می‌کند و خرد را طفل می‌داند و دل و عشق را دو آیینهٔ مقابل هم توصیف می‌کند که در واقع پرده‌ای به ظاهر میان آن‌ها کشیده شده است و اگر کسی در آب (دل) بدون پرده و بی زنگار نگاه کند عشق را می‌بیند که در آن جای دارد و راهی بین دل و عشق وجود ندارد چرا که جایگاه عشق در دل (آب بدون کدورت و غبار) است:

دو آیینه‌ست عشق و دل مقابَل　　که هر دو روی در روی‌اند از اول
میان هر دو یک پرده‌ست در پیش　　ولیکن نیست بی‌پرده یکی بیش
،ببین صورت، در آبی بی‌کدورت　　که یک چیز است با هم آب و صورت
ز دل تا عشق راهی نیست دشوار　　میانِ عشق و دل مویی‌ست مقدار
(اسرارنامه ۱۳۹۷، ۵۶۳-۵۶۰)

آب نماد اعمال انسان

در منظومهٔ اسرارنامه، عطار، از سیاه‌رویی، داستانی بیان می‌کند که چهرهٔ خود را در آب می‌بیند و چون چهرهٔ سیاه خویش را در آب نظاره می‌کند، ناراحت می‌شود و شروع به اعتراض از خلقت خود می‌کند و خود را شایستهٔ در آتش افتادن و مردن می‌داند. در پایان این حکایت، عطار، از انسان می‌خواهد که نگاهی به اعمال و رفتار خود اندازد و به اعتبار و رونق و ارزش کارهای خود توجه کند که آیا اعمال او باعث سپیدی و خوشبختی او هستند یا سبب ناراحتی و سیاه بختی؟ چرا که اعمال، ارزش انسان را نشان میدهند نه ظاهر افراد:

تو هم در آب رویت کن نگاهی — ببین تا خود سپیدی یا سیاهی
چو مرغ جان فرو ریزد پر و بال — ببینی روی خود، در آب اعمال
سیه‌رویی، سیاهی پیشت آرد — سپیدی، در فروغ خویشت آرد

(اسرارنامه ۱۳۹۷ ، ۱۰۹۲-۱۰۹۰)

آب نماد الطاف الهی بر سالک

در منظومهٔ مصیبت‌نامه، در حکایتی، عطار، از اعرابی سخن می‌گوید که در سرزمینی زندگی میکند که زندگی سختی دارد و آب مورد استفادهٔ آنان شور و بد طعم است. به دنبال افزایش قحطی اعرابی از سرزمین خود به جایی دیگر هجرت می‌کند. در آن جا آبی خوشگوار می‌یابد و تصمیم می‌گیرد که از آن آب به رسم هدیه، برای مأمون ببرد، چراکه به خیال خود بهترین آب را پیدا کرده است. در این داستان میتوان آب روان را که اعرابی پس از تحمل سختی‌ها و رنج به آن دست پیدا کرده است را نماد الطاف الهی و فرح و شادمانی از سوی خداوند بر سالک تأویل نمود.

چون بدید آن آب خوش مرد سلیم — گفت بی‌شک هست این آب نعیم
آبِ دنیا تلخ و زشت آید پدید — آب شیرین از بهشت آید پدید
حق تعالی از پس چندین بلا — کرد روزی این‌چنین آبی مرا
رویْ آن دارد کزین آب روان — پر کنم مشکی و برخیزم دوان
مشک برگردن، رهی بیرون برم — تحفه سازم، پس بر مأمون برم
بی‌شکم مأمون، ازین آب لطیف — ((خلعتی بخشد چو آب من شریف

(مصیبت‌نامه ۱۳۹۵، ۶-۷۳۷۱)

در ادامهٔ داستان، اعرابی به درگاه مأمون رسیده و جریان را برای او تعریف می‌کند. مأمون از آن آب بد طعم و گرم می‌نوشد و با اعرابی که به امید صله پیش او آمده است با خوشرویی برخورد می‌کند و به اعرابی در عوض آن آب بدبو هزار دینار می‌دهد. ولی از اعرابی می‌خواهد که به سرعت از همان مسیری که آمده است به شهر خود برگردد:

چون چشید آن آب گرم و بوی‌ناک — گفت احسنت اینْت زیبا آبِ پاک
هست این آب بهشت، اکنون بخواه — تا چه می‌باید ترا از پادشاه؟
(مصیبت‌نامه۱۳۹۵، ۴-۷۳۸۳)

ریخت مأمون آن زمانش در کنار — بر سر آن جمع، دیناری هزار
گفت بستان زر بشرط آنکه راه — پیش گیری زود هم زین جایگاه
بی‌توقف بازگردی، این زمان — زانکه نیست اینجا ترا بودن امان
(مصیبت‌نامه ۱۳۹۵، ۷۳۹۲-۷۳۹۰)

در ادامه زمانی که اطرافیان، علت این کار را از مأمون می‌پرسند مأمون، پاسخ می‌دهد که اگه اعرابی پیش‌تر رود و آب فرات را با عظمت و شیرینی ببیند، از کار خود شرمنده می‌گردد و انعام ما به وی بی‌ارزش می‌شود:

گفت اگر او پیشتر رفتی ز راه — آب دیدی در فرات این جایگاه
از زلال او شدی حالی خجل — بازگشتی از بر ما تنگ‌دل
عکس آن خجلت رسیدی تا به ماه — آینهٔ انعام ما کردی سیاه
او وسیلت جست سوی ما ز دور — چون کنم از خجلتش از خود نَفور؟
او به وسع خویش کار خویش کرد — من توانم مکرمت زو بیش کرد
چون شدم از حال او آگاه من — بازگردانیدمش از راه من
(مصیبت‌نامه ۱۳۹۵، ۷۴۰۰-۷۳۹۵)

آب حیات

آب حیات در آثار عطار

آب حیات نماد انسان کامل و سخنان ایشان

در منظومهٔ منطق‌الطیر، درآغاز کتاب، عطار، به داستان حضرت خضر، نوشیدن آب

حیات و زندگی جاوید اشاره میکند. و خطاب به انسان او را نصیحت میکند، که اگر به دنبال همنشینی و بهرهمندی از مردان حق و سخنان ایشان باشد، این امر در حکم آب زندگی برای اوست:

چون خرد سوی معانیت آورد　　خضر آب زندگانیت آورد

(منطق‌الطیر ۱۳۷۸، ۶۷۰)

آب حیات نماد قدرت بینایی

در منظومۀ مصیبتنامه، در بیان توحید خداوند، عطار، قدرت بینایی انسان را چون آب حیوان بیان میکند که خداوند آن را در قسمت سیاه چشم که جای مردمک است، قرار داده است:

آب حیوان بود در تاریکی‌اش　　تیز، رو آورد در باریکی‌اش

(مصیبت‌نامه ۱۳۹۵، ۶۵)

آب حیات نماد حیات جاوید

در منظومۀ منطق‌الطیر، در حکایت طوطی، طوطی خود را سبزپوش پرندگان می‌داند که در آرزوی به دست آوردن آب حیوان برای زندگی جاوید است. و به همین سبب خود را از رفتن به سوی سیمرغ، معذور میداند:

من در این زندان آهن مانده باز　　ز آرزوی آب خضرم در گداز

خضر مرغانم ازآنم سبزپوش　　بوک دانم کردن آب خضر نوش

من نیارم در بر سیمرغ تاب　　بس بود از چشمۀ خضرم یک آب

سر نهم در راه چون سودایی　　میروم هر جای چون هر جایی

چون نشان یابم ز آب زندگی　　سلطنت دستم دهد در بندگی

(منطق‌الطیر ۱۳۷۸، ۱۰-۸۰۶)

در ادامه نیز هدهد، او را مورد سرزنش قرار می‌دهد. زیرا کسی که طالب به دست آوردن آب حیوان (حیات جاوید) است، با جان دوستی نمیتواند به مقصود خود دست پیدا کند:

آب حیوان خـــواهی و جان دوســتی　　رو که تو مغـزی نـداری پوستی

جان چه خواهی کرد، بر جانان فشان　　در ره جانان چو مردان جانفشان

(منطق‌الطیر ۱۳۷۸، ۱۴-۸۱۳)

در منظومۀ الاهینامه، درآغاز کتاب، عطار، خطاب به انسان و یادآوری ارزش جان و روح او، انسان را به همراهی با انسان کامل فرا میخواند. که در سایۀ همراهی با انسان کامل بتواند به حیات جاوید دست پیدا کند.

چو همدستی تو با موسیّ عمران ‌ ‌ ‌ همی از جامِ جان خور آب حیوان

(الاهی‌نامه ۱۳۹۷، ۴۴۳)

در منظومۀ مصیبت‌نامه، عطار، در مناجات با خداوند و بیان نشانه‌های حیات‌بخشی خداوند در تمام هستی، خود را نیازمند توجهی هرچند اندک از سوی خداوند بیان می‌کند. که او را از روزمرگی و حجاب‌ها نجات بخشد تا بتواند به حیات جاودان دست پیدا کند:

دیده‌ام آب حیاتت عالمی ‌ ‌ ‌ می‌بمیرم ز آرزوی شبنمی

(مصیبت‌نامه ۱۳۹۵، ۳۱۴)

زنده کردن مردگان به وسیلۀ حضرت عیسی(ع)، نماد آب حیات

در منظومۀ مصیبت نامه، در مقالۀ سی و چهارم که سالک فکرت نزد حضرت عیسی(ع)، می‌رود و از ایشان برای رسیدن به معرفت، کمک می‌طلبد، توانایی ایشان را در زندگی بخشیدن به افراد چون آب حیات توصیف میکند:

پرتو خورشید، عکسِ جان تست ‌ ‌ ‌ آب حیوان، دست شویی، زان تست

(مصیبت‌نامه ۱۳۹۵ ، ۵۸۵۷)

۳- نتیجه گیری

بررسی نمادپردازی آب در آثار عطار نشان می‌دهد که زبان به کار رفته در بیان وجود نمادین این پدیده، زبان اشارت است. در این پژوهش دریافته‌ایم که استفاده از نماد برای شاعر عررفان مسلکی چون عطار از سر تفنن نه بلکه ضرورتی انکارناپذیر است. بهره‌گیری از زبان اشاره و نماد با بیان‌ناپذیری حالات عرفانی مرتبط است و تا حدی آن را جبران می‌کند. این نمادها مطابق دریافته‌های پیشین، اساساً عینی و حسّی‌اند و امور انتزاعی به ندرت به صورت نماد به کار رفته است. جمادات به دلیل عینیّت و حضور گسترده‌شان در زندگی بشر و تأثیری که بر ذهن و ضمیر او باقی گذاشته‌اند، بالاترین آمار را به خود اختصاص داده‌اند. حاصل پژوهش نشان می دهد که آب در نمادهایی همچون الطاف الهی، اعمال انسان، دل صاف، آفرینش انسان و کرامت ولی و ناراحتی به کار رفته است

منابع

۱- پورنامداریان، تقی. (۱۳۶۷)، **رمز و داستان‌های رمزی**. تهران: علمی و فرهنگی، چاپ دوم،

۲- تاجدینی، علی. (۱۳۸۳). **فرهنگ نمادها و نشانه‌ها در اندیشه مولانا**. تهران : سروش.

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۲)، . **زبان شعر در نثر صوفیه**. تهران، سخن، چاپ اول، ۱۳۹۲.

۳- عطّار. (۱۳۷۱). **منطق‌الطیر**. به اهتمام سید صادق گوهرین. تهران: علمی و فرهنگی.

۴- عطّار. (۱۳۶۲). **دیوان عطّار** . به تصحیح تقی تفضلی. تهران : علمی و فرهنگی.

۵- عطّار. (۱۳۷۸). **مصیبت‌نامه**. مقدمه و تصحیح محمّدرضا شفیعی کدکنی. تهران : سخن.

۶- عطّار.(۱۳۸۴). **تذکره‌الاولیاء**. به کوشش ا. توکلی. تهران: بهزاد.

۷- عطّار. (۱۳۹۷). **اسرارنامه**، مقدمه وتصحیح محمّد رضا شفیعی کدکنی. تهران: سخن.

۸- عطّار. (۱۳۹۷). **الهی نامه**، مقدمه و تصحیح محمّدرضا شفیعی‌کدکنی. تهران: سخن.

۹- عطار، فریدالدین. (۱۳۶۶)، **تذکره الاولیا**. تصحیح محمد استعلامی، تهران: انتشارات زوار، چاپ پنجم، ۱۳۶۶.

۱۰- غزالی، احمد. (۱۳۵۹)، **سوانح**. تصحیح نصرالله پورجوادی، تهران: انتشارات بنیاد فرهنگ ایران، بی‌چا،

۱۱- مولوی.(۱۳۸۷). **مثنوی معنوی**. تصحیح محمّد استعلامی. تهران: سخن.

۱۲- وبستر، راجر. (۱۳۸۲)،**پیش‌درآمدی بر مطالعهٔ نظریهٔ ادبی**. مترجم الههٔ دهنوی. تهران: روزنگار، چاپ اول،

فصل‌نامه‌ی علمی زبان و ادبیات فارسی
دانشگاه آزاد اسلامی واحد فسا
س ۱۴، ش ۲ (پیاپی ۳۴)، تابستان ۱۴۰۲
شاپا: ۸۴۸۷-۲۲۵۱ صص: ۱۲۵-۱۰۳

تأمّلی بر باورهای عامیانه در دیوان خواجه عصمت بُخارایی

علی کابیلی
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، واحد اهر، دانشگاه آزاد اسلامی، اهر، ایران
دکتر مریم محمد زاده (نویسنده‌ی مسئول)
استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد اهر، دانشگاه آزاد اسلامی، اهر، ایران
دکتر رضا آقایاری زاهد
استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد اهر، دانشگاه آزاد اسلامی، اهر، ایران

چکیده

آثار ادبی کمابیش انعکاس‌دهنده باورهای عموم مردم جامعه است. یکی از شاعران عصر تیموری که تاثیر آثارش بر باورهای عامیانه و اعتقادی شایسته‌ی تأمّل و بررسی است، عصمت بخارایی است. در باب سروده‌های او تاکنون پژوهش بخصوصی از این دید انجام نشده است، اما در این خصوص آثار تحقیقی فراوانی روی سروده‌های اغلب شاعران دیگر صورت گرفته که هدف پژوهش حاضر نیز بهره‌گیری از مبانی نظری این منابع و استخراج مباحث مرتبط با باورهای عامیانه در سروده‌های عصمت بخارایی است. یافته‌ها نشان داد انواع باورهای علمی، دینی، مذهبی، عامیانه و بویژه باورهای اعتقادی و مذهبی در اشعار عصمت بخارایی مشهود است. مهمترین نتایج تحقیق حاضر عبارتند از: (۱) بعضی از باورهای خواجه عصمت با نقطه نظرات فقهای امروزی متفاوت است. (۲) خواجه عصمت بخارایی در انعکاس باورهای عامیانه از اشعار فردوسی به وفور تأثیر پذیرفته است. (۳) شیوه‌ی بازتاب باورهای عامیانه در سروده‌های بخارایی، اغلب با کاربست صنعت حُسن تعلیل صورت گرفته است.

واژگان کلیدی: باورها، جامعه شناسی، خرافات، فرهنگ، خواجه عصمت بخارایی

Email: alipouianfar@gmail.com
ay_maryam@yahoo.com
agayari87@yahoo.com

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۰۷/۰۲
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۲/۰۲/۰۴

۱- مقدمه

اصطلاحات باور، ته ماندهٔ تلاش آدمی در مقابله با موضوعات ناشناختهٔ زندگی است. هرگاه، آدمی نتوانسته ارتباط منطقی میان خود و پیرامون اسرارآمیز خود بیابد به کردار و رفتارهایی دست زده است تا به نحوی با مسائل غیر قابل فهم، کنار بیاید یا از آنها رهایی یابد. حاصل این رفتار آدمی، باورها و سنّتهایی را به وجود آورده است که به تدریج، فرهنگ معنوی جامعه را شکل داده است. ریشهٔ این باورها را باید در دوران تاریک زندگی آدمی و در مواجه با پیشآمدها و تجربه‌هایی جُست که ترس و شگفتی از ناشناخته‌ها، گریبانگیر آدمی بوده است. نادانی و ناآگاهی نسبت به علل وقایع و حوادث و عدم توانایی در برون رفت از آن اتفاقات، بستر مناسبی برای شکل دادن به باورها و رفتارهایی را فراهم آورده است که تا روزگار حاضر تداوم یافته است.

پیشینه تحقیق

باورها، دست کم دو کارکرد تاریخی بر عهده دارند. اول: شرایط و وضعیّت دشوار آدمی را در دوران تاریک ناآگاهی، نشان میدهند و دوم: راهکارها و تلاشی را که آدمی برای برون رفت از این وضعیّت اختیار کرده است را آشکار می‌سازند. به عنوان مثال، آدمی در مواجهه با بلایای طبیعی، دست به نیایش زده و با تقدیم انواع پیشکش و قربانی به الهه‌های آب، باد، باران وغیره راه‌حل‌هایی برای آیندگان خود به ارمغان گذاشته است که تحت عنوان سنّتها و رفتارهای آیینی در جامعه نهادینه شده‌اند. علّت گرایش آدمی به این رفتارها از آن روی بوده است که حوادث طبیعی، وی را به بُهت و حیرت وامیداشته و ناتوانی از درک این پدیده‌های طبیعی او را به این باور می‌رسانیده است که زمین‌لرزه، رعد و برق، زلزله نمود قهر و خشم خدایان می‌باشد، خدایانی که از رفتار آدمی ناخشنوداند و درصدد تنبیه وی بر آمده‌اند. بنابراین برای اینکه طبیعت را بر سر رحمت آورد و خدایان را از خود خشنود ساخته و بر سر لطف آورد، ادعیّه و اورادی بر زبان جاری میکرده و به انجام مراسم خاصّی میپرداخته است تا نتایج دل‌خواه را از آن به دست آورد. (ناصح، ۱۳۷۵: ۱۱۸-۱۱۷). فریزر در مورد ریشهٔ باورهای عامیانه می‌نویسد: «انسان در مرحله‌ای از رشد، ظاهراً باید تصوّر کرده باشد که وسیلهٔ دفع بلاهای تهدیدگر در دست خود اوست و او میتواند با فنّ جادو، تغییر فصل را شتاب بخشد یا کُند کند. بنابراین مراسمی ساخت و جادویی به کار بُرد تا باران ببارد و خورشید بتابد.» (فریزر، ۱۳۸۴، ص ۳۵۷). آدمی فروکش کردن مصیبت ناشی از بلایای طبیعی یا رفع بُحران را از نتایج تأثیر مثبت همان اوراد یا رفتارهای آئینی و انجام مراسم خاصّ، تلقی کرده و از همین رهگذر، کم کم به مسائل و پدیده‌های وهمی جهان ناشناخته باور پیدا کرده و این باورها و مراسم آئینی را نیز به نسل‌های بعدی تسرّی

داده است. به گُمانی شاید یکی از دلایل اقدام به چنین رفتار و اعمالی، قانع کردن خود و کاستن از شدّت احساس بدبختی بوده است (راوندی، ۱۳۵۶: ۶۷).

اگرچه برخی در یک نگاه کلّی، باورهای عامیانه را باورهایی سطحی، منسوخ، مربوط به افراد بیسواد و ناآگاه میدانند، امّا در رفتارهای ناخودآگاه فردی و جمعی خود، عملاً بدان‌ها تمسّک میجویند و از آنها تسلّی مییابند. باورها همانند اسطوره از لایه‌های متعددی برخوردارند که در زمانها و مکانهای مختلف، میتوانند معانی خاصّی به همراه داشته باشند و نقش و کارکردهای متفاوت و حتّی متناقضی را به ارمغان بیآورند. به باور ویل دورانت، در بنیان و شالودهٔ تمام تمدّن‌های قدیم و جدید، دریایی از سِحر و خرافه‌پرستی و جادوگری رواج داشته و هنوز هم رواج دارد و تا به امروز دوام آورده است (دورانت، ۱۲۶۸: ۷۸).

برخی از باورهای عامیانه، جنبهٔ اخلاقی دارند، برخی جنبهٔ روانی دارند، برخی جنبهٔ فلسفی دارند، برخی جنبهٔ آئینی و مذهبی دارند، برخی حاصل اندیشه‌های عالمانهٔ بشراند، دسته‌ای نیز با زندگی و علم و ادراک بشر امروزی، هیچ تناسبی نداشته و نام باورهای خرافی به خود گرفته و همین دسته میباشند که سبب بی‌توجّهی به دیگر باورها را فراهم آورده‌اند. کارل گوستاو یونگ معتقد بود که خرافات، ویژگی اساسی روان آدمی است، از این رو به تفکیک درست و نادرست در مورد خرافات، قائل نبود و عمدتاً به کارکرد خرافات در زندگی مردم توجّه داشت (جاهورا، ۱۳۶۳: ۱۲۳). یونگ در پاسخ به کسانی که خرافات را بر نمی‌تاباند؛ میگوید: «ذهن اقوام بدوی، نه منطقی است و نه غیر منطقی. آدم بَدَوی، نه مثل ما زندگی میکند و نه مثل ما میاندیشد. آنچه برای ما غیر طبیعی و مرموز است، برای او کاملاً عادّی و جزیی از تجارب اوست» (یونگ، ۱۳۸۱: ۱۳۰).

باورها، جدای از درست یا نادرست بودنشان، بخش غیر قابل انکاری از فرهنگ معنوی یک جامعه به حساب میآیند و شایستهٔ بحث و بررسی میباشند. هدایت در لزوم بررسی و شناخت باورها و خرافات، مینویسد: «از توجّه بیشمار عامّه به این عقائد خرافی، چه در حوزهٔ ادبیّات و چه در حوزهٔ اجتماع، در خصوص مسائلی که از قوّهٔ درک و تجزیه و تحلیل آن عاجز بوده‌اند و قادر نبوده‌اند تفکّر منطقی را بر آن حاکم کنند، نمی‌توان صرف نظر کرد؛ زیرا بررسی این جنبه از باورها و اعتقادات از بسیاری از زوایای تاریک زندگی گذشتگان، پرده بر می‌دارد و آیندگان را از پیروی کورکورانه و صحّه گذاشتن بر اعتقادات بی‌پایه و اساس، بر حذر میدارد» (هدایت، ۱۳۸۵: ۹۱). ادبیّات نیز از آنجایی که با توده‌های جامعه و فرهنگ حاکم بر باورهای مردم در ارتباط است؛ ناگزیر از بازتاب باورهای مردم در ادبیّات و بویژه شعر میباشد. ادبیّات و جامعه در تأثیر و تأثّر دائمی میباشند. این ارتباط ناگُسستنی ادبیات و جامعه، پدید آمدن علم جامعه‌شناسی ادبیّات را موجب شده است.

جامعه شناسی ادبیّات، ادبیّات و آثار ادبی را به منزلهٔ یک پدیدهٔ اجتماعی بررسی میکند. جامعه شناسی ادبیّات میتواند با دقّت در آثار ادبی، اطّلاعات دقیق و گویایی دربارهٔ روابط فردی و اجتماعی، ارزشهای فرهنگی، نهادها، گروهها، آداب و رسوم را فراهم آورد. این روش در ایران با نام اجتماعیّات در ادبیّات شناخته می‌شود (فتوحی، ۱۳۷۹: ۵۶).

باورها آنچنان ارزش و جایگاهی در مطالعات جامعه‌شناسی دارند که محجوب در ضرورت اهمیّت مطالعهٔ آنها می‌نویسد: «گاهی مطالعهٔ آثار بازماندهٔ فرهنگ عامّه، چنان روشنگر اخلاق و وضع روحی جامعهٔ عصر خویش است که هیچ کتاب تاریخ و جامعه‌شناسی نمی‌تواند چنین پرتوی بر زندگی اجتماعی آن روزگار بیافکند» (محجوب، ۱۳۸۲: ۶۸). آرین پور در اهمیّت فرهنگ توده تأکید میکند: «جمع‌آوری و بررسی دقیق آنها بسیاری از نکات تاریک و مبهم زندگی و معیشت، اخلاق و عادات، عواطف و احساسات و طرز تفکّر و اندیشه و اجمالاً خصایص روحی و ملّی آن قوم و ملّت را آشکار می‌سازد» (آرین پور، ۱۳۸۲: ۴۴۵). بررسی و تحقیق در مورد باورهای عامیانه به اوایل قرن چهاردم هجری برمی‌گردد. صادق هدایت از اوّلین نویسندگان ایرانی بود که با کوشش، آگاهی و علاقه به این کار سُترگ دست یازید و به جمع‌آوری مواد فولکلور پرداخت. در همان بُرهه، کسان دیگری چون حسین کوهی کرمانی، عبّاس شوقی، علی اکبر دهخدا، امیر قلی امینی و فضل الله صبحی مُهتدی با همّت و علاقه و پُشتکار به بررسی فرهنگ و ادب تودهٔ مردم و گردآوری و انتشار صورت‌هایی از فرهنگ عامّهٔ ایران پرداختند (بلوکباشی، ۱۳۸۷: ۶۸). در دهه‌های اخیر کتابها، مقالات و پایاننامه‌های متعدّدی در مورد باورهای عامیانه در متون ادبی نگاشته شده است که ذکر تفصیلی آنها در حوصلهٔ این مَقال نمیگنجد و خود همّت یک اثری در حد و اندازه‌های کتاب‌شناسی را می‌طلبد، امّا درخصوص نوشتهٔ حاضر که بررسی باورهای عامیانه در دیوان خواجه عصمت بُخارایی است، هیچ نوشتهٔ منحصر به این موضوع نگاشته نشده است.

روش تحقیق

پژوهش حاضر به روش کتابخانه ای صورت گرفته است. بدین ترتیب که نگارنده ابتدا با در دست داشتن کاغذ و قلم، با مراجعه به منابع کتابخانه ای و مطالعه این منابع از یافته های مرتبط با موضوع فیش برداری نموده و با یادداشت منبع دقیق هر مطلب به نوشتن مقاله پیش روی اقدام نمود. همچنین با مراجعه به اینترنت و استفاده از کتابهایی با موضوعات مربوطه و مقالات چاپ شده در مجلات مختلف به گردآوری اطلاعاتی در خصوص اشعار شعرای دوره تیموری پرداخته است.

۲- بحث و بررسی

باورهای عامیانه در دیوان خواجه عصمت بخارایی، همانند دیوان دیگر شاعران ادب فارسی از چند بخش مُتمایز و مُشخّص شکل یافته‌اند. بخشی از این باورها، باورهای عمومی و شایعی است که در دیگر دواوین شعری نیز به وفور یافت میشوند، همانند باور پیشینیان به تکوین دُرّ در دل صدف، یا باور تبدیل سنگ در اثر تابش آفتاب به لعل و غیره. بخش دیگری از باورهای عامیانهٔ بازتاب یافته در شعر خواجه عصمت بُخارایی، باورهای اعتقادی، دینی و باورهای مربوط به مذهب اهل تشیّع میباشند. به عنوان مثال باور به موضوع «شفاعت» بر اساس آیات قرآن از موضوعات مورد قبول اهل تسنّن و اهل تشیّع میباشد؛ منتهی میان اهل سنّت و شیعه در این باور، اختلاف وجود دارد و از اشارات خواجه عصمت در مورد موضوع شفاعت معلوم میشود که باور وی به باور شیعیان نزدیک‌تر است. بخش دیگری از باورهای خواجه عصمت باورهای خاصّ و مُنحصر بفردی است که مُختّص دیوان خواجه عصمت میباشند، همانند باور به این نکته که «در شهری که گدا نباشد، برکتی نیست!» یا باورهای خاصّی که شاعران بسیار اندکی بدانها در دیوان خود اشاره کرده‌اند؛ همانند این نکته که تغذیهٔ فرشته‌ها از «بوی» میباشد که به احتمال زیاد خواجه عصمت، این باور را به سبب تأثّرات فراوانی که از خاقانی شروانی داشته، از وی اقتباس کرده است.

۲- ۱- باورهای عامّ و شایع

دیو و پَری، موجوداتی وهمی ماورای‌طبیعی در اندیشه و باورهای مردم جامعه‌های کهن سنّتی ایران است. پری در آغاز و در دورهٔ تاریخ اساطیری ایران از ایزد بانوان باروری و زایش بود که در آئین مَزدیسنا جنبهٔ اهریمنی به خود گرفت و به صورت موجودی فریبکارِ ناخجسته درآمد. از آن پس، رفته رفته در فرهنگ و ادب فارسی، دوباره نقش نیک و منش بهی خود را باز یافت. در برخی اسطوره‌های ایرانی، پری‌ها در دریا میزیند و از دریا به در می‌آیند و با آتش مقدس «آذر برزین» به ستیز میپردازند (سرکاراتی، ۱۳۵۰: ۲۲). به باور مردم ایران، پریان موجوداتی نیکو و پر خیر و برکت و گاه شریر و آزار رسان‌اند که در چشمه‌ها، رودها، دریاها و کوه‌ها جای دارند و چشمه‌ها، رودها و کوه‌های پری‌دار مقدّس‌اند. خواجه عصمت در بیت ذیل با استفاده از صنعت حُسن تعلیل به این باور که پری‌ها در کنار چشمه‌ها زندگی میکنند، اشاره کرده است:

از پی عیش پَری گُل‌های بُستان نو بهار بزم عشرت بر کنار جویبار انگیخته

(عصمت بُخارایی، ۱۳۶۶: ۲۲۰)

به باوری موجوداتی مانند دیو و پری، آل وغیره از چیزهایی مانند آتش و روشنایی

آهن و ابزار و اشیاء آهنی، بعضی گیاهان، دانه‌های قدسی و بودار و برخی دعاها، طلسم‌ها و غیره می‌ترسند و میرمند (رضایی، ۱۳۸۱: ۶۱۷)، و مردم با همراه کردن این رَماننده‌ها، نیروی زیانکار این موجودات را از خود دور میکنند. کار برد اشیاء آهنی مانند سوزن، قیچی، چاقو، سیخ، خنجر و کارد برای رَماندن ارواح خبیث و زیانکار دیو و پری در بسیاری از سرزمین‌های شرق و غرب جهان، باقی‌ماندهٔ فرهنگ عصر حجر است که فلز جدید را برای موجوداتی مانند دیو و پری زیان‌آور می‌دانستند (بلوک‌باشی، ۱۳۶۹: ۹۹). مردم جامعه‌های مختلف ایران برای رماندن جن، پری، آل، غول وغیره از آهن، آهنربا، کبریت، باروت، آتش، ادعیه، طلسم و اوراد استفاده میکردند (اسدیان، ۱۳۶۱: ۱۶۶-۱۶۷). خواجه عصمت در بیت ذیل باور اساطیری رمیدن دیو از شنیدن ادعیّه و ذکر را با دین اسلام گره زده و ادّعا کرده است که دیو از شنیدن بانگ نماز، هراسان میشود:

همی‌رمند ز تکبیر لشکر تو خصم　　چنانکه دیو هراسان شود ز بانگ نماز

(عصمت بُخارایی، ۱۳۶۶: ۱۲۱)

دیو و پری، تحت شرایطی به تسخیر انسان در می‌آیند. بنا به باوری اسم اعظم، مَقامی است که شخص با دست یازیدن به آن قدرت تصرّف در هستی را مییابد. به همین سبب است که اسم اعظم گاهی بر اسمای تکوینی خداوند سبحان، اطلاق می‌شود. در روایات سخن از اسمی است که ارکان هر چیزی را فرا گرفته و باسمائک الّتی ملأت ارکان کلّ شیء (ابن طاووس، ۱۳۳۰: ۵۴۲) و با آن عرش آفریده شده است. در بیت ذیل نیز، خواجه عصمت با استفاده از صنعت حُسن تعلیل و آمیختن باورهای اساطیری با باورهای دینی به مُسخّر شدن فرشته و جنّ و پری به واسطهٔ نقش حک شدهٔ اسم اعظم بر نگین خاتم ممدوح، اشاره کرده است:

ز اسم اعظم نقش نگین خاتم اوست　　که شد فرشته و جنّ و پری مسخّر او

(عصمت بُخارایی، ۱۳۶۶: ۲۱۳)

یکی دیگر از باورهای پیشنیان در مورد پَری، پنهان بودن او از دیدگان آدمی است. این باور عامیانه به باور دینی مسلمانان نزدیک است. در قرآن کریم به نامرئی بودن جنّ و پری از دیدگان، یاریگری و کمک یا دشمنی و آزار و گزند رساندن به انسان‌ها وغیره اشاراتی شده است (قرآن کریم، سبأ، ۳۴: ۱۲-۱۳؛ انبیاء، ۲۱: ۸۲؛ نمل، ۲۷: ۱۷؛ انعام، ۶: ۱۱۲). خواجه عصمت در بیت ذیل با حُسن تعلیلی زیبا به پنهان بودن پری از چشم آدمی اینگونه اشاره کرده است:

ز بیم احتساب تُست کاندر عالم صورت　　پری در پرده پنهان کرد رخسار از بنی آدم

(عصمت بُخارایی، ۱۳۶۶: ۱۸۶)

در بیت ذیل هم با استفاده از صنعت حُسن تعلیل به پنهان بودن پری از چشم آدمی تأکید شده است:

از شرم گُل‌رخان سمن‌بوی صحن تُست که مستور گشته از نظر آدمی پری
(عصمت بُخارایی، ۱۳۶۶: ۲۲۹)

یکی از باورهای خاصّ بازتاب یافته در دیوان خواجه عصمت بُخارایی در مورد پری آن است که پری در زیر شعاع جام می، توانایی پنهان شدن و پوشاندن خود از چشم انسان را ندارد:

روی نتواند که پوشاند ز چشم آدمی در شعاع جام می گر شب گذر یابد پری
(عصمت بُخارایی، ۱۳۶۶: ۲۳۶)

خواجه عصمت نیز همانند بسیاری شاعران دیگر به تأثیر تربیت و ترشیح آفتاب در دل سنگ و تبدیل آن به لعل باور دارد. بنابه باورهای کهن «خورشید، سنگ و لعل را عقیق می‌گرداند و یاقوت نیز بر اثر تابش آفتاب به وجود میآید» (مُصفّی، ۱۳۸۱: ۲۵۳). رنگ لعل به واسطهٔ خون جگر، شفّاف میشود، از این روی، پس از استخراج لعل از دل سنگ، آن را درون جگر حیوان کُشته میگذاشتند تا کاملاً شفّاف و سُرخ شود (شریفی، ۱۳۷۸: ۱۲۳۵). خواجه عصمت با استفاده از صنعت حُسن تعلیل در مورد این باور عامیانه، گفته است:

وز تف خورشید خود کرد زمین کان لعل تا خورد از رشک خون لعل بدخشان او
(عصمت بُخارایی، ۱۳۶۶: ۲۱۸)

و در جای دیگری گفته است:

از فروغ نور خورشید است کاندر قلب کان سنگ بی‌قیمت همی‌یابد مَقام جوهری
(عصمت بُخارایی، ۱۳۶۶: ۲۳۸)

همچنین پیشینیان به این موضوع باور داشتند که قطرات باران بر روی آب دریا می‌افتد در دل صدف به دُرّ تبدیل میشود. در مورد این باور نوشته‌اند: «آن وقت که باران نیسان می‌آید، صدف با روی آب آید، دهان بازگشاده و قطرات باران را میگیرد و چون این قطرات به باطن صدف میرسد به خاصیّتی که در جوف صدف، قدرت ازلی نهاده است و تعبیه کرده، متولّد میشود و در جوف صدف تربیت می‌یابد» (طوسی، ۱۳۶۳: ۶۵)، خواجه عصمت با توجّه به این باور عامیانه در حُسن تعلیلی جالب، دلیل تبدیل شدن قطرهٔ باران در دل صدف را نتیجهٔ ترشیح صدف در کف چون دریای ممدوح خود عنوان کرده است:

ور نگشتی دم به دم پروردهٔ بحر گفت قطرهٔ باران نگشتی در صدف دُرّ ثمین
(دیوان، عصمت بُخارایی، ۲۰۲)

خواجه عصمت در بیت ذیل نیز به این باور که دُر نتیجه صدف در دریاست اشاره کرده

است:

که دُر اگرچه به دریا نتیجهٔ صدف است ببین وجود صدف چون حجاب قیمت اوست
(همان: ۲۶۷)

پیشینیان همچنین باور داشتند خون در ناف آهو تبدیل به مُشک می‌شود. در کیفیّت تکوین مُشک، در «مرُوج الذّهب» آمده است: «طبیعت آهو، خون را به ناف آن فرستد و چون در ناف بسته شود و برسد خارش گیرد و آهو را آزار دهد، پس به صخره‌ها و سنگ‌ها رود که آفتاب بر آن تافته و گرم شده است و ناف خویش را بدان سنگ‌ها بخارد و او را خوش آید تا آنکه از خاراندن ناف بر سنگ پوست نافه شکافته شود و مادّه بر سنگ روان گردد» (مسعودی، ۱۳۷۴: ۶۹-۶۸). خواجه عصمت این باور عامیانه را با استفاده از صنعت حُسن تعلیل و کنایهٔ فعلی «خون خوردن: به شدّت عصبانی و ناراحت شدن» (انوری، ۱۳۹۰: ۵۳۶)، در بیت ذیل بازتاب داده است:

مُشک خون نهان خورد در ناف آهو سالها تا تواند خویش را از خاک این در ساختن
(عصمت بُخارایی، ۱۳۶۶: ۲۱۲)

یکی از باورهای عامیانهٔ بازتاب یافته در دیوان خواجه عصمت، قرارداشتن دفاین در ویرانه‌هاست. در امثال و حکم در مورد این باور عامیانه آمده است: «گنج در ویرانه است» (دهخدا، ۱۳۹۱: ۱۳۲۴). خواجه عصمت تحت تأثیر این باور عامیانه و با استفاده از صنعت حُسن تعلیل، مضمون زیبای ذیل را آفریده است:

ویرانه‌ای است عصمت خاکی و درد عشق گنج سعادتیست که دایم دفین در اوست
(عصمت بُخارایی، ۱۳۶۶: ۲۸۹)

از دیگر باورهای عامیانه که در اشعار خواجه عصمت بازتاب دارد، کشیدن شکل نعل بر آستانه عمارت یا کوبیدن نعل اسب بر درگاه خانه است. ادوارد اسکات وارینگ در سفر نامهٔ خود در ایران در مورد باورها و معتقدات ایرانی مینویسد: مردم ایران معتقدند اگر نعل اسب را بر سر در خانه بکوبند، خانه و اهل خانه را از چشم حسودان در امان نگه می‌دارد (فرشباف ابریشمی، ۱۳۷۱: ۴۳۶). در بیت ذیل خواجه عصمت به این باور عامیانه با استفاده از صنعت حُسن تعلیل و در قالب تصویری جالب اشاره کرده است:

قضا از بهر محراب فلک در گنبد گردون کشیده شکل نعل مَرکبت هر مه به آب زر
(عصمت بُخارایی، ۱۳۶۶: ۱۰۰)

از دیگر از باورهای عامیانه رایج در میان پیشینیان که در اشعار خواجه عصمت، بازتاب یافته است، اعتقاد به سعد و نحس ستارگان میباشد. بر اساس باور پیشینیان بعضی ستارگان تاثیر خوبی بر زندگی مردمان دارند، مثل زُهره و مُشتری و بعضی از ستارگان نیز

تأثیر بدی بر روی زندگی مردم دارند مانند زُحل و مریخ. به باوری، نحس و سعد روزها، ساعت‌ها، ستارگان و تأثیر ستاره‌ها در سرنوشت انسان که به وسیلهٔ دولت‌هایی مانند کلده و آشور، که آنها را میتوان مادر خرافات و جادو نامید، وارد ایران شده است (هدایت، ۱۳۸۵: ۹۱). خواجه عصمت در بیت ذیل به باور به سعد و نحس ستارگان اشاره کرده است:

شاها ز سعد و نحس جهان تا رقم زدند　　هرگز ندید کس نظر سعد از اخترش

(عصمت بُخارایی، ۱۳۶۶: ۱۴۵)

یکی از نکات جالب توجّه در باور عامیانه در مورد سعد و نحس ستارگان که در دیوان خواجه عصمت بازتاب یافته است آن است که در باور همه، «زُحل» نحس اکبراست. امّا در بیت ذیل خواجه عصمت، زُحل چنان کوس بشارتی زده است که از آوازهٔ سعادت آن، روان مُشتری که سعد اکبر است، خرّم شده است:

زُحل بر قلعهٔ هفتم چنان کوس بشارت زد　　کز آن صیت سعادت شد روان مُشتری خرّم

(عصمت بُخارایی، ۱۳۶۶: ۱۸۵)

یکی از دیگر باورهای عامیانه و شایع، باور به موضوع بخت و اقبال و طالع و دولت می‌باشد. آدمی همواره علاقه‌مند به آگاهی از ماجراهایی است که در آینده اتّفاق خواهد افتاد. طالع‌بینی و پیش‌گویی آینده، پاسخی به این دغدغهٔ بشر میباشد. طالع‌بینی یعنی این که هر فرد، ستارهٔ خاصّی دارد و با رصد ستارهٔ هرکسی میتوان به بخت و اقبال وی پی بُرد. غیب‌گویی که معمولاً آینده را پیش‌گویی میکند، با روشها و شیوه‌هایی جادویی، تکمیل میشود. این روشها برای این به کار بُرده میشود که آیندهٔ پیش‌بینی شده را به میل خود دگرگون سازند و از خطرات احتمالی پیش‌گیری کنند (ماسه، ۱۳۵۷: ۵۱). در بیت ذیل خواجه عصمت با حُسن تعلیلی جالب، علّت بیزار شدن بخت و یاری نکردن دولت از آدمی را بی‌بهره بودن از محبّت عنوان کرده است:

بخت از او بیزار گشت و دولتش یاری نکرد　　هر که از راه محبّت در پی یاری نرفت

(عصمت بُخارایی، ۱۳۶۶: ۲۷۳)

در بیت ذیل نیز خوجه عصمت به فیروز بودن طالع خود اشاره کرده است:

تا سَحر میبافتم کام دل از لعل لبش　　این همه گویا نشان طالع فیروز بود

(عصمت بُخارایی، ۱۳۶۶: ۳۱۴)

از دیگر باورهای عامیانه بازتاب یافته در دیوان خواجه عصمت، باور به موضوع «فال» می‌باشد. فال عبارتست از پیش‌بینی سرنوشت انسان یا واقعه‌ای که روی‌دادنی از روی نشانه‌ای که آنها را امور غیبی می‌شمارند و نزد اعراب، فال نشانه‌ای است که تأویل آن مُطابق خواست و کام انسان باشد و آنچه را خلاف آن باشد، طیره می‌گویند (زرّین‌کوب،

۱۳۷۱: ۲۵۶).

به عزم پرسش بیچارگان گر فال بگشایی　　به نام من سراسر آیت هجران برون آید
(عصمت بُخارایی، ۱۳۶۶: ۳۲۶)

از دیگر باورهای عامیانه بازتاب یافته در دیوان خواجه عصمت بُخارایی، باور به چشم‌زخم و چشمزد است. در باور عامّه چشم‌زخم، گزندی است که گمان میرود از تأثیر نگاه کسی به انسان میرسد. نظر دشمن، نظر حسود و نظر کسی که فاقد و طالب چیزی است و گاه هرگونه نظر تحسین در اعتقاد عامّه، ممکن است چنین تأثیری داشته باشد. (دائرةالمعارف اسلامی). در بیت ذیل خواجه عصمت به یکی از شیوه‌های کمتر شایع مقابله با چشم زخم که گردیدن به دور کسی است؛ اشاره کرده است:

برای آنکه گزندش ز چشم بد نرسد　　به صد نیاز فلک بگردد به گرد سرش
(عصمت بُخارایی، ۱۳۶۶: ۱۵۰)

و همین شیوه برای رفع گزند چشم‌زخم در بیت ذیل تأکید شده است:

پُشت و پناه انس و جان ذات سلیمان گوهرست
گردون به دفع چشم بد گردیده بر دور سرت
(عصمت بُخارایی، ۱۳۶۶: ۵۰۹)

بستن حرز و هیکل نیز از دیگر باورهای عامیانهٔ مطرح شده در اشعار خواجه عصمت است. حرز عباراتی اغلب مکتوب و عمدتاً از آیات قرآنی و ادعیّهٔ مأثوره برای در امان ماندن از شرور و بلاهاست. حرز آویختن دعا بر آدمیان، جانوران یا اشیاء برای مُحافظت از آنهاست. ژان شاردن سیّاح فرانسوی در مورد این باور عامیانه نوشته است: قُدما بر روی کاغذ یا پوست حیوانات یا سنگ، اوراد مخصوص یا سخنان حکیمانه را با توجّه به وضعیّت ستارگان و روز و مکان (طالع افراد)، مینوشتند و برای دفع بلا و چشم‌زخم و خطرات احتمالی بر بازو میبستند یا در جیب لباس خود حمل میکردند (شاردن، ۱۳۳۵: ۴۳۹). خواجه عصمت بخارایی در بیت ذیل با استفاده از صنعت حُسن تعلیل به ساختن حرز و آویختن حمایل آویختن در قالب تصویری فلکی، اشاره کرده است:

در ازل بر ورق مَه رقم مهر تو دید　　همچو حرزش پی آن ساخت حمایل مایل
(عصمت بُخارایی، ۱۳۶۶: ۱۵۷)

یکی دیگر از باورهای عامیانهٔ بازتاب یافته در دیوان خواجه عصمت، باور به «طلسم» است. طلسم نوشته‌ای است شامل اشکال و ادعیّه که به توسّط آن عملی خارق عادت، انجام می‌دهند. شکل و صورتی عجیب که بر سر دفاین و خزاین تعبیه کنند (دهخدا، ۱۳۷۷)، در بیت ذیل خواجه عصمت با مُبالغه‌ای زیاد، طلسم نُه عالم را در خَم چوگان

ممدوح قرار داده است:

شهی که در خَم چوگان و گوی ویست　　طلسم عالم نُه پیکر مُنوّر او

(عصمت بُخارایی، ۱۳۶۶: ۲۱۳)

از دیگر باورهای عامیانه مطرح شده در دیوان خواجه عصمت، باور به سِحر و جادوگری است. در دائرةالمعارف علوم اجتماعی در مورد سِحر و جادو آمده است: مجموعه اعتقادات و اعمالی، جادو خوانده می‌شود که در آن، هدف ایجاد اثرات ماورای طبیعی و خارج از قلمرو ساقه‌های عقلی است از طریق تسلّط بر نیروهای طبیعی با استفاده از ارواحی که در خدمت این نیروها قرار دارند (ساروخانی، ۱۳۷۵: ۲۰۶). ساحر بابِل کنایه از هاروت است. هاروت نام یکی از دو فرشته‌ای است که به صورت انسان درآمدند و نام دیگری ماروت بود. در قرآن کریم به نام هاروت و ماروت، تصریح شده است (قرآن کریم، بقره: ۹۶). در ادبیّات اوستایی همین دو نام به صورت «هئورتات» و «امرتات» (خرداد و مُرداد)، آمده است (خزائلی، ۱۳۹۲: ۶۳۱). در بیت ذیل خواجه عصمت به ساحر بابِل و شهرت وی در جادوگری اشاره کرده است:

ساحر بابِل که علم جادویی مشهور از اوست　　در ازل شاگرد آن چشمان سِحرآموز بود

(عصمت بُخارایی، ۱۳۶۶: ۳۱۴)

یکی دیگر از باورهای عامیانه که در دیوان خواجه عصمت بدان اشاره شده است، باور تبدیل فلزات ارزان قیمت به زر به واسطهٔ اکسیر و فنّ کیمیاگری است. کیمیا فنّ یا علمی است افسانه‌ای که هدفش استحالهٔ فلزّات کم بهاء به زر و سیم است (شریفی، ۱۳۷۸: ۱۱۹۵). به باوری، کیمیا روح و نفس اجسام ناقصه را به کمال میرساند و مثلاً قلع و مس را به زر تبدیل می‌کند (یاحقّی، ۱۳۷۵: ۶۸۵). خواجه عصمت در بیت ذیل با توسّل به این باور افسانه‌ای، خواهان زدن قلب مغشوش روی اندود مُخاطب سیه دل خود به کیمیا شده است:

ای سیه دل بر در دونان گدایی تا به کی؟　　قلب روی اندود خود را بر کیمیا باید زدن

(عصمت بُخارایی، ۱۳۶۶: ۲۰۶)

خواجه عصمت در بیت ذیل نیز به این باور افسانه‌ای و ارتباط کیمیاگری با آتش اشاره کرده است:

چگونه قلب زر اندود خویش در آتش　　نیفکنم چو طلبکار کیمیا شده‌ام

(عصمت بُخارایی، ۱۳۶۶: ۳۹۳)

۲-۲- باورهای دینی و اعتقادی

بخش زیادی از باورهای بازتاب یافته در دیوان خواجه عصمت بخارایی، باورهای

اعتقادی و دینی مسلمانان می‌باشد. یکی از این باورها، باور به تأثیر «ذکر» و «وِرد» است. وِرد، بیان یک لفظ با صدای بلند است، امّا ذکر، یادکرد قلبی است. در قرآن کریم آمده است: «یا أَیُّهَا الَّذینَ آمَنُوا اذْکُرُوا اللَّهَ ذِکْراً کَثیراً: ای کسانی که ایمان آورده‌اید؛ یاد کنید خدا را یادی بسیار» (قرآن کریم، احزاب: ۴۱). علّامّه طباطبایی در مورد ذکر کثیر تأکید کرده است: توجّه کنیم که ذکر در حقیقت همان توجّه قلبی است، ذکر کثیر بدین معناست که انسان در هر شأنی از شئون زندگی که قرار می‌گیرد، متذکر به تعالیم الهی باشد که با آن شأن سازگار است؛ یعنی خدا را در جزء جزء زندگی خود حاضر ببیند و بداند که او پروردگار وی است و زندگی و مرگ و همه چیز وی به دست اوست (طباطبایی، ۱۳۸۲: ۹۵). در مقابل ذکر کثیر که از خصوصیّات مؤمنین است ذکر اندک از نشانه‌های مُنافقان است: «إِنَّ الْمُنافِقینَ یُخادِعُونَ اللَّهَ وَ هُوَ خادِعُهُمْ وَ إِذا قامُوا إِلَی الصَّلاةِ قامُوا کُسالی یُراؤُنَ النّاسَ وَ لا یَذْکُرُونَ اللَّهَ إِلاّ قَلیلاً: منافقان میخواهند خدا را فریب دهند در حالی که او آنها را فریب می‌دهد و هنگامی که به نماز بر میخیزند، با کسالت بر می‌خیزند و در برابر مردم ریا می‌کنند و خدا را جز اندکی یاد نمی‌نمایند» (قرآن کریم، نساء: ۱۴۲). خواجه عصمت در ابیات ذیل به تأثیر وِرد صبح و ذکر شب اشاره کرده است:

از اثـــر وِرد صبـــح و ز مَدد ذکر شـام میکند آن کعـــبه طـوف بر سـر میدان او
همّت او را دعا دنیی و عقبی بخواست شد به یک اظهار فضل هر دو به قربـان او
(دیوان، عصمت بُخارایی،: ص ۲۱۸)

استخاره در لغت به معنی بهترین خواستن و خیر خواستن از خداوند متعال می‌باشد و در اصطلاح دینی، سپردن انتخاب به خدای متعال در کاری می‌باشد که شخص در انجام دادن آن درنگ و تردید دارد (سبزواری، ۱۳۴۱ق: ۹۷). خواجه عصمت در بیت ذیل از استخاره با عنوان «ورق گشادن»، یاد کرده و گفته است:

از مهر مُشتری ورق والضُحی گشاد با آنکه بود سورهٔ واللیل ازبرش
(دیوان، عصمت بُخارایی،: ص ۱۴۳)

نذر از دیگر باورهای اعتقای است که در دیوان خواجه عصمت بازتاب یافته است. نذر آن است که انسان مُلتزم شود کار خیری را برای خدا به جا آورد یا کاری را که انجام ندادن آن بهتر است، برای خدا ترک کند (خرّمشاهی، ۱۳۷۷: ۲۲۱). عمل به نذر از خصوصیّات عباد الرحمن است. (قرآن کریم، انسان: ۷). نذر پیش از اسلام نیز بوده است چنانکه در قرآن به نذر همسر عِمران (قرآن کریم، آل عِمران: ۳۵) و نذر حضرت مریم(ع) (قرآن کریم، مریم: ۲۶)، اشاره شده است. خواجه عصمت در بیت ذیل با مضمونی زیبا به این

باور اعتقادی اشاره کرده است:

از جان پاره پارهٔ عصمت خبر مپرس　　کش نذر آن دو نرگس حاضر جواب کرد

(عصمت بُخارایی، ۱۳۶۶: ۲۸۹)

باور به پیشانی نوشته یکی دیگر از باورهای خاصّ در شعر خواجه عصمت بخارایی است که در ابیات ذیل بازتاب یافته است:

از آن ساعت که خاک من سرشتند　　در او جز تُخم بدنامی نکشتند

ز رسوایی چه اندیشم کز اوّل　　به پیشانی من این خط نوشتند

(عصمت بُخارایی، ۱۳۶۶: ۲۹۲)

این باور عامیانه در غزلیّات کبیر مولانا نیز بازتاب دارد. مولانا میگوید:

عُطارد وار دفتر باره بودم　　زبر دست ادیبان مینشستم

چو دیدم لوح پیشانی ساقی　　شدم مست و قلم‌ها را شکستم

(مولوی، ج ۱: ص ۵۲۶)

بر اساس این ابیات، مولانا پیش از ملاقات با شمسِ تبریزی، ادیبی برجسته و دانشمند و «دفترباره» بوده است، امّا پس از ملاقات با شمس، مستی و بیخودی را بر دانشمندی و عاقلی ترجیح داده و دست از خواندن و نوشتن برداشته است. در مناقب العارفین به این تحوّل روحیِ مولانا، بر اثرِ ملاقات با شمس تبریزی، اشاره شده است: «روزی حضرت مولانا فرمود که چون مولانا شَمس الدّین از من این سؤال را بکرد، دیدم که از فرقِ سرم دریچه‌ای باز شد و دودی تا قِمّهٔ عرش، مُتصاعد گشت؛ همانا ترک درسِ مدرسه و تذکیر و صدارتِ مسند کرده، به مطالعهٔ اسرارِ الواحِ ارواح مشغول شدند، چنان‌که فرمود: عطاردوار دفترباره بودم...» (افلاکی، ۱۳۹۶: ۸۸-۸۷).

یکی از دیگر باورها اعتقادی خواجه عصمت که در دیوان وی بازتاب یافته است، باور به گذشتن از پُل صراط است. پُل صراط در باور مسلمانان، گذرگاهی است باریک‌تر از موی و تیزتر از شمشیر بر روی دوزخ. مفهوم پل صراط در باورهای ایرانیان باستان و اعتقادات زردشتی نیز وجود دارد. در باور باستانی ایرانیان این گذرگاه، «پول چینوَد» نامیده می‌شود که روان پس از مرگ از آن عبور می‌کند. پس از داوریِ اعمال بر سر پل چینود، روان درستکار از پل گذشته، روانهٔ بهشت میشود و روان بدکار به درون آتش دوزخ فرومیفتد. (هینلز، ۱۳۷۹: ۹۷؛ ژنو، ۱۲۷۹: ۲۴۱). در برخی تفاسیر کهن فارسی در تشریح گذر از صراط آمده است: «در روز رستاخیز، کافران یا همهٔ مردم را بر پل صراط باز می‌دارند، از همهٔ کارهای آنان پرسیده می‌شود» (میبدی، ۱۳۴۷: ۳۰۶)، و اعمال آنان را در ترازوی عدل می‌سنجند (سورآبادی، ۱۳۸۱: ۷۳۲-۷۳۳)، اهل بهشت بر حسب اعمال بد و نیک

خویش همانند برق خاطف یا باد وزان یا اسب تیزرو و یا مرغ تیزپر از پل میگذرند، امّا پای گناهکاران میلغزد و در دوزخ فرومی‌افتند (احمدنگری، ۱۴۰۴ق: ۲۴۱):

چون یقین کردی که در روز جزا جِسر صراط　　اهل دل را مینماید ره به جنّات النعیم
(عصمت بُخارایی، ۱۳۶۶: ۱۹۰)

یکی دیگر از باورهای اعتقادی مسلمانان که در دیوان خواجه عصمت بخارایی بازتاب یافته باور به این نکته است که مسافتی که پیرامون کعبه است حرم است و شکار در محوطّهٔ حرم جایز نیست. (دهخدا، ۱۳۷۷)، در بیت ذیل خواجه عصمت با استفاده از استفهام توبیخی به این باور اعتقادی، تأکید کرده است:

کی پای بند نفس شود هر که صید تُست؟　　هرگز سگار سگ نشود آهوی حرَم
(عصمت بُخارایی، ۱۳۶۶: ۱۹۶)

از دیگر باورهای اعتقادی که خواجه عصمت در دیوان خود بدان اشاره کرده است، باور به تابیدن نورِ اخلاص از ناصیهٔ مؤمنان در قیامت است که آیهٔ مبارکهٔ: «يَوْمَ يَقُولُ الْمُنَافِقُونَ وَالْمُنَافِقَاتُ لِلَّذِينَ آمَنُوا انْظُرُونَا نَقْتَبِسْ مِنْ نُورِكُمْ قِيلَ ارْجِعُوا وَرَاءَكُمْ فَالْتَمِسُوا نُورًا فَضُرِبَ بَيْنَهُمْ بِسُورٍ لَهُ بَابٌ بَاطِنُهُ فِيهِ الرَّحْمَةُ وَظَاهِرُهُ مِنْ قِبَلِهِ الْعَذَابُ: روزی که مردان و زنان منافق به مومنان گویند لختی از بهر ما درنگ کنید و به ما بنگرید تا از نورتان پرتوی گیریم، بدانان گفته شود به پشت سر خویش برگردید و نور خواهید، آنگاه میانشان دیواری میکشند که دری دارد، درون آن رحمت است و بیرونش روی در عذاب دارد.» (قرآن کریم، انسان: ۱۳)، بدان اشاره شده است:

تا که فردای قیامت چون بر آرد سر ز خاک　　تابد از لوح جبینش نور اخلاص نهان
(عصمت بُخارایی، ۱۳۶۶: ۲۰۹)

از دیگر باورهای اعتقادی بازتاب یافته در دیوان خواجه عصمت، باور به سرشتی بودن طینت در فطرت انسان است. قرآن کریم در آیهٔ مبارکهٔ «فِطْرَةَ اللَّهِ الَّتِی فَطَرَ النّاسَ عَلَیْها: این فطرتی است که خداوند، انسان‌ها را بر آن آفریده است» (قرآن کریم، روم: ۳۰)، فِطرَت را به معنای گونه خاصی از آفرینش به‌کار بُرده است. اگر ما برای انسان یک سلسله ویژگی‌ها در اصل خلقت قائل باشیم، این ویژگی‌ها، مفهوم فطرت را می‌دهد. (مُطهّری، ۱۳۹۱: ۴۵۵)، خواجه عصمت با توسّل به این باور اعتقای با طنزی ظریف به طینت پاک و ملاحت ممدوح خود اشاره کرده است:

در ازل چون طینت پاک تو میانگیختند　　از نمک مُشتی از آب زندگانی ریختند
(عصمت بُخارایی، ۱۳۶۶:۳۱۶)

از دیگر باورهای اعتقادی که خواجه عصمت از آن برای مضمون پردازی در شعر خود

سود برده است، باور قرآنی راندن دیو از صحنهٔ آسمان به وسیهٔ شهاب سوزان است. در قرآن کریم در چند مورد به این باور اعتقادی، اشاره شده است، از جمله در آیات مبارکهٔ: «وَ لَقَدْ جَعَلْنا فِي السَّماءِ بُرُوجاً وَ زَيَّنّاها لِلنّاظِرِينَ وَ حَفِظْناها مِنْ كُلِّ شَيْطانٍ رَجِيمٍ إِلّا مَنِ اسْتَرَقَ السَّمْعَ فَأَتْبَعَهُ شِهابٌ مُبِينٌ: و به راستی ما در آسمان منزل هایی برای خورشید و ماه قرار دادیم و آسمان را با آفرینش ستارگان، برای نظاره‌گران آراستیم و آن را از نفوذ هر شیطانِ رانده شده‌ای که برای دست‌یابی به اسرار غیب به آن برآید، محفوظ داشتیم. مگر اینکه کسی از آنان بخواهد استراق سمع کند و رخدادهای آینده را از فرشتگان دریابد، که شهابی آشکار او را دنبال خواهد کرد» (قرآن کریم، حجر: ۱۸-۱۶). خواجه عصمت بر اساس این باور اعتقادی، تصویر باشکوه ذیل را آفریده است:

کرده از لوح فلک رَجم شیاطین چون شهاب شعله‌ای کز خنجر اختر شرار انگیخته

(عصمت بُخارایی، ۱۳۶۶: ۲۲۱)

از دیگر باورهای اعتقادی بازتاب یافته در دیوان خواجه عصمت پُرسش روز حساب است. در این مورد در قرآن آمده است: «يَومَ يَقوُم الحِسابُ: در آن روزی که حساب بر پا می‌شود» (قرآن کریم، ابراهیم: ۴۱). امّا خواجه عصمت به واسطهٔ آنکه خود را سگ آستان ممدوح قلمداد کرده، معتقد است که روز حشر به خاطر این امتیاز او را بدون حساب به بهشت خواهند بُرد:

بی‌پُرسشم به به خُلد برَند ار به روز حشر گویی به مرحمت که سگ آستان ماست

(عصمت بُخارایی، ۱۳۶۶: ۲۷۴)

یکی دیگر از باورهای اعتقادی خواجه عصمت باور به کشیدن قلم عفو بر گناهان توسط کاتبان می‌باشد. در قرآن کریم در مورد کاتبان اعمال انسان آمده است: «وَ إِنّ عَلَيكمْ لَحافِظِينَ كراماً كاتِبِينَ يعْلَمُونَ ما تَفْعَلُونَ: و بدرستی که بر شما نگهبانانی گماشته که نویسندگانی ارجمنداند و هر چه بکنید؛ میدانند.» (قرآن کریم، انفطار: ۱۳-۱۱)، این دو فرشته که اعمال انسان را به صورت پیوسته ثبت و ضبط میکنند «رقیب» و «عتید» نام دارند. در مورد درگذشتن این فرشتگان از اعمال گناه انسان، در حدیثی از پیامبر مکرّم اسلام، روایت کرده اند: «فرشته چپ، شش ساعت، قلم از نوشتن عمل بنده خطاکار یا زشتکار باز نگاه دارد. پس چنانکه پشیمان شود و از خدای بخشش طلبد، آن را ننویسد، وگرنه یک گناه بر او نخواهد نوشت» (توکّل، ۱۳۸۰: ۱۵۷)، خواجه عصمت نیز در پرتو آگاهی از این باور اعتقادی نوشته است:

گناهکارم و نادم بدین که کاتب عفو خط کَرَم همه بر نامهٔ سیاه کشید

(عصمت بُخارایی، ۱۳۶۶: ۳۳۵)

در بیت ذیل نیز به همین باور اشاره رفته است:

شاید که ملائک گنه ما ننویسند　　کز حسرت خوبان جفاکار بمُردیم

(عصمت بُخارایی، ۱۳۶۶: ۴۱۸)

یکی دیگر از باورهای اعتقادی مُنبعث از قرآن که در دیوان خواجه عصمت بدان اشاره رفته است آن است که شادی در ترکیب وجود آدمی یافت نمیشود و انسان با رنج آفریده شده است. در قرآن به این موضوع در آیهٔ مبارکهٔ « لَقَدْ خَلَقْنَا الْإِنْسانَ فی کَبَدٍ: وهمانا انسان را در رنج آفریدیم» (قرآن کریم، بلد: ۴)، تصریح شده است:

بوی شادی از دل غمگین مجروحان مجوی　　زآنکه این سرمایه در ترکیب آدم یافت نیست

(عصمت بُخارایی، ۱۳۶۶: ۲۷۳)

از دیگر باورهای اعتقادی خواجه عصمت که ریشه در آیات قرآنی دارد، آن است که انسان مسئول اعمال نیک و بد خود است و در قیامت کسی بار گناه دیگری را بر دوش نخواهد گرفت. در آیهٔ مبارکهٔ «أَلّا تَزِرُ وَازِرَةٌ وِزْرَ أُخْرَی: کسی بار گناه دیگری را بر دوش نخواهد کشید» (قرآن کریم، نجم: ۳۸)، بدین مسأله تصریح و تأکید شده است. گفتنی است خواجه عصمت عبارت «که گناه دگران بر تو نخواهند نوشت» را از حافظ اخذ کرده است. (حافظ، ۱۳۸۰: ۱۳۳)، خواجه عصمت بر اساس این باور اعتقادی و با حُسن تعلیلی رندانه، نوشیدن می در مجلس عشرت شاه را توجیه کرده است:

مجلس عشرت شاه است بخور می عصمت　　که گناه دگران بر تو نخواهند نوشت

(عصمت بُخارایی، ۱۳۶۶: ۲۷۶)

شفاعت یکی دیگر از باورهای اعتقادی بازتاب یافته در دیوان خواجه عصمت بُخارایی که باور مُشترک میان اهل سنّت و اهل تشیّع میباشد. بسیاری از آیات، بر وقوع و تحقّق شفاعت فراتر از امکان دلالت دارند. این آیات نه تنها از وجود شافعان خبر میدهد؛ بلکه مشخصات آنها را هم بیان میکند: «یَوْمَئِذٍ لاتَنْفَعُ الشَّفاعَةُ إِلاّ مَنْ أَذِنَ لَهُ الرَّحْمنُ وَ رَضِیَ لَهُ قَوْلاً» (قرآن کریم، طه: ۲۰)، با این تفاوت که اهل سنّت، شفاعت را فقط در ید اختیار ختمی مرتبت میدانند به گفتهٔ امام فخر رازی «امّت اسلامی اتفاق نظر دارند که پیامبر اسلام روز رستاخیز حق شفاعت دارد و معنای شفاعت پیامبر این است که گنه‌کاران را از عذاب دوزخ میرهاند تا وارد آتش نشوند و آنها هم که در آن میسوزند در پرتو شفاعت پیامبر از آتش دوزخ خارج شده، وارد بهشت میشوند» (فخر رازی، ۱۳۷۱: ۶۳)، ولی شیعیان علاوه بر پیامبر اکرم (ص)، علماء و شهداء را نیز شفیع روز قیامت میخوانند از امام اوّل شیعیان روایت شده است: «ثلاثهٔ یشفعون الی اللّه عزّ و جلّ: فیشفعون الانبیاء ثم العلماء ثم الشهداء» (ابن بابویه ۱۳۹۶: ۶۲۴). از اشارات خواجه عصمت چنان بر میآید که

باور وی به موضوع شفاعت به دیدگاه اهل تسنّن نزدیکتر است:

ای آب شفاعت تو شُسسته　　نقش گُنه از بساط عالم

(عصمت بُخارایی، ۱۳۶۶: ۱۹۸)

در بیت ذیل خواجه عصمت ممدوح خود (خواجه محمد پارسا) را که همنام شفیع محشر را به شفاعت خوانده است:

از عذاب غفلت اهل معصیت را در دو کون　　تو شفاعت کُن که همنام شفیع المحشری

(عصمت بُخارایی، ۱۳۶۶: ۲۴۳)

از دیگر باورهای اعتقای خواجه عصمت، باور به نجات‌بخشی آل عبا در قیامت است. منظور از پنج تن آل عبا یا اهل کسا به استناد حدیث کسا عبارتند از: محمّد (ص)، علی بن ابی‌طالب (ع)، فاطمه زهرا (ع)، حسن بن علی (ع) و حسین بن علی (ع) (طبرسی، ۱۴۰۰ق: ۱۳۹-۱۳۸)، که آیهٔ «تطهیر» (قرآن کریم، احزاب: ۳۳)در مورد ایشان نازل شده است، خواجه عصمت تحت تأثیر این باور، عنوان کرده است که مُلک بی‌زوال و سرمدی در گِرو دست زدن دامان آل عباست:

گر غبار سرمدی خواهی و مُلک بی‌زوال　　دست دل در دامن آل عبا باید زدن

(عصمت بُخارایی، ۱۳۶۶: ۲۰۵)

۲- ۳- باورهای خاص و شخصی

باور به این نکته که خوردن می با حالت غم، تاثیری نبخشد. در تاریخ بیهقی در داستان بازداشت امیر محمد، آمده است: «...شراب و نشاط با فراغت دل رود و آنچه گفته‌اند که غمناکان را شراب باید خورد تا تفت غم بنشاند بزرگ غلطی است» (بیهقی، ۱۳۸۴: ۵)، خواجه عصمت در بیت ذیل به این باور تأکید کرده است:

عشق آبرو ندارد بی آه دردمندان　　می خرّمی نبخشد بی های و هوی مستان

(عصمت بُخارایی، ۱۳۶۶: ۴۳۷)

باور به این که در صورت مُردن کسی خون وی به گردن او خواهد بود، در تاریخ بیهقی آمده است: «و حق محاورهٔ ولایت از گردن خویش بیرون کردم، آنچه صلاح خود در آن دانید می‌کنید» (بیهقی، ۱۳۸۴: ۵۶):

ای آنکه نانبشته بود عزم رفتنت　　گر میرم از فراق تو خونم به گردنت

(عصمت بُخارایی، ۱۳۶۶: ۲۶۵)

باور به این موضوع که میوهٔ درختی که سایه به دیوار همسایه بُرده، روزی همسایه است و صاحب درخت نمی‌تواند از میوهٔ شاخی که به مُلک همسایه پناه بُرده است؛ استفاده کند. ظاهراً این باور برخلاف فتوای فقهای شیعه از جمله آیت الله سیستانی است (سیستانی،

۱۴۴۲ق: ۶۲):

اهل تحقیق برآنند که بر نتوان خورد از درختی که برد سایه به باغ دگری
(عصمت بُخارایی، ۱۳۶۶: ۴۷۶)

باور به اینکه بانگ سگ روزی گدا را کم نمیکند که با این ضرب المثل معروف «لایَضُرّ السّحابَ نُباحُ الکلاب: پارس کردن سگ‌ها به ابر زیان نمیرساند (المیدانی، ۱۹۸۷م: ۱۵۸؛ الزمخشری، ۱۹۸۷م: ۵۴۱؛ عبدالرحمن، ۱۹۹۸م: ۳۷۳)، همسوست. در ضمن مصراع دوم بیت خواجه عصمت، در کتاب امثال انوری، بدون اشاره به نام خواجه عصمت، آمده است. (انوری، ۱۳۸۴: ۳۵):

عصمت مکن اندیشه ز گفتار رقیبان کآواز سگان کم نکند رزق گدا را
(عصمت بُخارایی، ۱۳۶۶: ۲۵۹)

باور به این نکته که اگر اصل و ریشهٔ درختی پاک نباشد، از میوهٔ آن نمی‌توان بهرمند شد:

اندرین باغ مپیوند به هر خار و خسی که از آن شاخ که بی اصل بود بر نخوری
(عصمت بُخارایی، ۱۳۶۶: ۴۶۹)

که این باور برگرفته از ابیات ذیل شاهنامهٔ فردوسی است:

درختی که تلخ است وی را سرشت گرش درنشانی به باغ بهشت
ور از جوی خُلدش به هنگام آب به بیخ انگبین ریزی و شهد ناب
سر انجام گوهر به کار آورد همانند میوهٔ تلخ بار آورد
(شاهنامهٔ فردوسی، ج ۶: ص ۴۶۹)

بعضی از باورهای خواجه عصمت در نقطهٔ مقابل باورهای مردم روزگار ما قرار دارد مثل این باور که به شهری که در آن گدا نباشد، خیر و برکتی نیست:

مُلک خوبیت مُسلّم ز نیاز دل ماست برکتی نیست به شهری که گدا نیست در او
(عصمت بُخارایی، ۱۳۶۶: ۴۴۲)

باور به این نکته که در روز باران به چشم مردم خواب میآید:

چه غم از گریه‌های من به خواب ناز شد چشمت
که مردم را همیشه روز باران خواب میآید
(عصمت بُخارایی، ۱۳۶۶: ۳۴۸)

باور به این موضوع که روز باران سفر نشاید کرد:

گریهٔ من ببین و زود مرو　　روز باران سفر نشاید کرد

(عصمت بُخارایی، ۱۳۶۶: ۳۲۵)

باور به این نکته با شنیدن صدای آشنا، جان راحت‌تر از بدن بیرون می‌آید:

بوقت مُردنم در کوی خویش افکن که جان از تن

چو آواز سگانت بشنود آسان برون آید

(عصمت بُخارایی، ۱۳۶۶: ۳۲۶)

در بیت ذیل نیز به همین باور با دیدن روی آشنا تاکید شده است:

بر بستر خون مُردنم آسان شد از یک دیدنت

هرکس که بیند روی تو کی جان بدشواری دهد؟

(عصمت بُخارایی، ۱۳۶۶: ۳۳۳)

در بیت ذیل هم به همین باور با شنیدن بوی آشنا اشاره شده است:

به عیادت گذری بر من دلسوخته کُن　　تا به بویت نفس مُردنم آسان گذرد

(عصمت بُخارایی، ۱۳۶۶: ۳۴۷)

۳- نتیجه گیری

باورهای عامیانه یکی از درون‌مایه‌های شعر خواجه عصمت بُخارایی میباشد. خواجه عصمت با آوردن انواع باورهای علمی، دینی، مذهبی، عامیانه و به‌ویژه باورهای اعتقادی و مذهبی، ضمن آفریدن مضمونهای جالب و جذّاب و تصاویر تازه و بدیع، رابطهٔ حسّی و عاطفی خود را با مُخاطب کم کرده و سُخن خود را مورد پذیرش مردمان جامعه‌ای قرار داده است که بدانها باوری راسخ و محکم دارند. بازتاب باورهای متعدّد در دیوان عصمت بُخارایی، نشان از بیان واقع‌گرایانه و جایگاه و خواستگاه مردمی شعر او دارد. برخی از باورها همچون بی‌خیر و برکت بودن شهری که در آن گدا نیست، ظاهراً ریشه در باورهای شخصی و محلّی خواجه عصمت دارد. بعضی از باورهای خواجه عصمت مانند این نکته که از میوهٔ درختی که شاخ به خانهٔ همسایه بُرده است؛ نمیتوان نصیبی برداشت با نقطه نظرات فقهای امروزی متفاوت است. برخی از باورهای کم شایع مانند این که از میوهٔ درختی که اصل و ریشه‌اش پاک نباشد؛ نمیتوان بهره بُرد، ناشی از تأثّرات خواجه عصمت از اشعار فردوسی است. بررسی باورهای عامیانه در شعر خواجه عصمت از یک‌سو مخاطب را با پشتوانهٔ فرهنگی سرزمین ایران آشنا میسازد و از سوی دیگر به درک بهتر اشعار وی و حلّ برخی از ابهامات موجود در شعر وی کمک میکند و در نتیجه بر عمق لذّت و فهم

مخاطب میافزاید. نکتهٔ قابل توجّه در این تحقیق آن است که خواجه عصمت برای بازتاب باورها و سنّت‌ها و آفرینش مضامین شعری خود از صنعت حُسن تعلیل بیشترین استفاده را بُرده است.

منابع

۱- آرین‌پور، یحیی. (۱۳۸۲). **از نیما تا روزگار ما**. جلد ۲، تهران: انتشارات زوّار، صفحه ۴۴۵.

۲- ابن بابویه، محمد علی. (۱۳۹۶). **خصال شیخ صدوق**. جلد ۱، ترجمه یعقوب جعفری، تهران: نسیم کوثر، صفحه ۶۲۴.

۳- ابن طاووس، علی بن موسی. (۱۳۳۰). **جمال الاسبوع بکمال العمل المشروع**. قم، انتشارات دارالرضی، صفحه ۵۴۲.

۴- احمد نگری، عبدالنبی. (۱۴۰۴ق). **جامع العلوم فی اصطلاحات الفنون**. جلد ۲، به کوشش قطب الدین محمود، بیروت، انتشارات موسسه الاعلمی، صفحه ۲۴۱.

۵- اسدیان خرّم آبادی، محمد، باجلان فرّخی، محمد حسین و کیانی، منصور. (۱۳۶۱). **باورها و دانسته‌ها در لرستان و ایلام**. تهران: انتشارات وزارت فرهنگ و آموزش عالی، مرکز مردم شناسی ایران، صفحات ۱۶۶-۱۶۷.

۶- افلاکی، شمس الدین. (۱۳۹۶). **مناقب العارفین**. جلد ۱، به تصحیح تحسین یازچی، ویرایش و اضافات هاشم توفیق سبحانی، تهران: انتشارات دوستان، صفحات ۸۷-۸۸.

۷- الزمخشری، جارالله. (۱۹۸۷م). **المُستقصی فی امثال العرب**. جلد ۲، بیروت: انتشارات دارالنهزةالعربیّه، صفحه ۵۴۱.

۸- المیدانی، ابوالفضل. (۱۹۸۷م). **مجمع الامثال**. جلد ۳، تحقیق محمد ابوالفضل ابراهیم، بیروت: مؤسسه نشر دارالجلیل، صفحه ۱۵۸.

۹- انوری، حسن. (۱۳۸۴). **فرهنگ امثال فارسی**. جلد ۱، تهران: انتشارات سخن، صفحه ۳۵.

۱۰- انوری، حسن. (۱۳۹۰). **فرهنگ کنایات سخن**. جلد ۱، چاپ دوم، تهران: انتشارات علمی، صفحه ۵۳۶.

۱۱- بلوک‌باشی، علی. (۱۳۶۹). «بقایای فرهنگی: نقش و ارزش». **کلک**، شماره ۳، ص ص ۵۱-۷۳.

۱۲- بلوک‌باشی، علی. (۱۳۸۷). **در فرهنگ خود زیستن و به فرهنگ دیگران نگریستن**. تهران: انتشارات گُل آذین، ۶۱۲ صفحه.

۱۳- بیهقی، ابوالفضل. (۱۳۸۴). **تاریخ بیهقی**. تصحیح علی اکبر فیّاض، تهران: انتشارات علم. ۹۷۰ صفحه.

۱۴- توکّل، سیّد رحیم. (۱۳۸۰). **شاهدان اعمال**. تهران: انتشارات مشرقین. صفحه ۱۵۷.

۱۵- جاهورا، گوستاو. (۱۳۶۳). **روان‌شناسی خرافات**. ترجمهٔ محمد تقی براهنی، تهران: انتشارات نشر نو، صفحه ۱۲۳.

۱۶- حافظ، شمس الدین محمد. (۱۳۸۰). **دیوان حافظ**. بر اساس نسخهٔ تصحیح شده غزوینی و غنی، به کوشش رضا کاکایی دهکردی، تهران: ققنوس، ۴۱۶ صفحه.

۱۷- خرّمشاهی، بهاءالدین. (۱۳۷۷). **دانشنامهٔ قرآن و قرآن پژوهی**. جلد ۲، تهران: انتشارات دوستان-ناهید، صفحه ۲۲۱.

۱۸- خزائلی، محمد. (۱۳۹۲). **اعلام قرآن**. چاپ نهم، تهران: انتشارات امیرکبیر، صفحه ۶۳۱.

۱۹- دهخدا، علی اکبر. (۱۳۹۱). **امثال و حکم**. جلد ۳، چاپ بیستم، تهران: انتشارات امیر کبیر، صفحه ۱۳۲۴.

۲۰- دهخدا، علی اکبر. (۱۳۷۷). **لغت‌نامه دهخدا**. تهران: موسسه چاپ و انتشارات دانشگاه تهران، روزنه، ۱۱۳۰ صفحه.

۲۱- دورانت، ویل. (۱۳۶۸). **عصر خِرَد**. ترجمهٔ اسماعیل دولت‌شاهی، تهران: سازمان انتشارات انقلاب اسلامی، صفحه ۷۸.

۲۲- راوندی، مرتضی. (۱۳۵۶). **تاریخ اجتماعی ایران**. ۲ جلد، تهران: انتشارات امیر کبیر. ۱۲۶۴ صفحه.

۲۳- رضایی، جمال. (۱۳۸۱). **بیرجند نامه**. به کوشش محمود رفیعی، تهران: انتشارات روزبهان. ۸۲۴ صفحه.

۲۴- زرّین کوب، عبدالحسین. (۱۳۷۱). **یادداشت‌ها و اندیشه‌ها**. تهران: انتشارات اساطیر، صفحه ۲۵۶.

۲۵- ژنو، فیلیپ. (۱۳۷۲). **ارداویراف‌نامه**. جلد ۲، ترجمهٔ ژاله آموزگار. تهران: انتشارات مُعین، صفحه ۲۴۱.

۲۶- ساروخانی، باقر. (۱۳۷۵). **دایرهٔ المعارف علوم اجتماعی**. تهران: انتشارات کیهان، صفحه ۲۰۶.

۲۷- سبزواری، سیّد عبدالاعلی. (۱۴۱۳ق). **مهذّب الاحکام فی بیان حلال و الحرام**. جلد ۹، قم: انتشارات دارالتفسیر، صفحه ۹۷.

۲۸- سرکاراتی، بهمن. (۱۳۵۰). «پری، تحقیقی در حاشیهٔ اسطوره‌شناسی تطبیق». **نشریهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی**، تبریز: شماره۲۳، صص ۹۷-۱۰۰.

۲۹- سورآبادی، ابوبکر. (۱۳۸۱). **تفسیر عتیق**. جلد ۲، به کوشش علی اکبر سعیدی سیرجانی، تهران: نشر نو، صفحات ۷۳۲-۷۳۳.

۳۰- سیستانی، علی. (۱۴۴۲ق). **منهاج الصالحین**. جلد ۲، قم: موسسه فقهی تحقیقات و استفتائات جامعهٔ الزهرا (س)، صفحه ۶۲.

۳۱- شاردن، ژان. (۱۳۳۵). **سفرنامهٔ شاردن**. جلد ۱، ترجمهٔ محمد عبّاسی، تهران: انتشارات امیرکبیر، صفحه ۴۳۹.

۳۲- شریفی، محمد. (۱۳۷۸). **فرهنگ ادبیّات فارسی**. تهران: نشر نو و انتشارات معین، ۲۰۵۰ صفحه.

۳۳- طباطبایی، سیّد محمد حسین. (۱۳۸۲). **ترجمه تفسیرالمیزان**. جلد ۲، ترجمهٔ سیّد محمد باقر موسوی همدانی، قم: دفتر انتشارات اسلامی، صفحه ۹۵.

۳۴- طبرسی، فضل بن حسن. (۱۴۰۰ق). **مجمع البیان**. جلد ۵، بیروت: مکتبهٔالحیاهٔ، صفحات ۱۳۹-۱۳۸.

۳۵- طوسی، خواجه نصیر الدین محمد بن محمد بن الحسن. (۱۳۶۳). **تنسوخ نامهٔ ایلخانی**. با مقدمّه و تعلیقات سیّد تقی مدرّس رضوی، تهران: بنیاد فرهنگ ایران، صفحه ۶۵.

۳۶- عبدالرحمن، عفیف. (۱۹۹۸م). **قاموس امثال العربیّه التُراثیّه**. بیروت: مکتبهٔ لبنان الناشرون، صفحه ۳۷۳.

۳۷- عصمت بُخارایی، فخرالدین. (۱۳۶۶). **دیوان عصمت بُخارایی**. به تصحیح احمد کرمی، تهران: انتشارات تالار کتاب. ۵۹۶ صفحه.

۳۸- فخر رازی، محمد بن عمر. (۱۳۷۱). **تفسیر کبیر یا مفاتیح الغیب**. جلد ۳، ترجمهٔ علی اصغر حلبی، تهران: انتشارات اساطیر، صفحه ۶۳.

۳۹- فتوحی، محمود. (۱۳۷۹). **نقد خیال**. تهران: انتشارات روزگار، صفحه ۵۶.

۴۰- فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۸۴). **شاهنامه فردوسی**. دفتر ششم، به تصحیح جلال خالقی مُطلق، تهران: مرکز دائرهٔالمعارف اسلامی. ۶۴۰ صفحه.

۴۱- فرشباف ابریشمی، فرشاد. (۱۳۷۱). **گزیدهٔ دو سفرنامهٔ شیراز «ویلیام فرانکلین» و «ادوارد اسکات وارینگ»**. شیراز: انتشارات آواژهٔ ابریشمی، صفحه ۴۳۶.

۴۲- فریزر، جیمز. (۱۳۸۴). **شاخهٔ زرّین**. ترجمهٔ کاظم فیروزمند، تهران: انتشارات آگاه، صفحه ۳۵۷.

۴۳- **قرآن کریم**. ترجمه مهدی الهی قمشه ایی.
۴۴- ماسه، هانری. (۱۳۵۷). **معتقدات و آداب ایرانی**. ترجمهٔ مهدی روشن ضمیر، تبریز: انتشارات دانشگاه تبریز، صفحه ۵۱.
۴۵- محجوب، محمد جعفر. (۱۳۸۲). **ادبیّات عامیانهٔ ایران**. به کوشش حسن ذوالفقاری. تهران: انتشارات چشمه، صفحه ۶۸.
۴۶- مسعودی، ابوالحسن علی بن حسین. (۱۳۷۴). **مُرُج الذَّهب**. جلد ۱، با ترجمهٔ ابوالقاسم پاینده، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، صفحات ۶۸-۶۹.
۴۷- مُصفی، ابوالفضل. (۱۳۸۱). **فرهنگ اصطلاحات نجومی**. تهران: انتشارات پژوهشگاه اسلامی، صفحه ۲۵۳.
۴۸- مطهّری، مرتضی. (۱۳۹۱). **مجموعه آثار**. جلد ۳، تهران: انتشارات صدرا، صفحه ۴۵۵.
۴۹- مولوی، جلال الدین محمّد. (۱۳۸۶). **کلیّات دیوان شمس**. جلد ۱، مطابق نسخهٔ تصحیح شدهٔ بدیع الزمان فروزانفر، چاپ چهارم، تهران: انتشارات بهزاد، صفحه ۵۲۶.
۵۰- میبدی، احمد. (۱۳۴۷). **تفسیر کشف الاسرار**. جلد ۲، به کوشش حبیب الله آموزگار، تهران: انتشارات دانشگاه تهران: صفحه ۳۰۶.
۵۱- ناصح، محمد مهدی. (۱۳۵۷). «ردّ پایی در کوره راه خرافات». **مجلّهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی مشهد**، مشهد: سال ۱۴، شماره ۱، ص ص ۱۷۶-۲۰۲.
۵۲- هدایت، صادق. (۱۳۸۵). **فرهنگ عامیانهٔ مردم ایران**. به کوشش جهانگیر هدایت، تهران: نشر چشمه، صفحه ۹۱
۵۳- هینلز، جان. (۱۳۷۹). **شناخت اساطیر ایران**. ترجمهٔ ژاله آموزگار، تهران: نشر چشمه. صفحه ۹۷.
۵۴- یاحقّی، محمد جعفر. (۱۳۷۵). **فرهنگ اشارات و اساطیر داستانی**. تهران: انتشارات سروش، صفحه ۶۸۵.
۵۵- یونگ، کارل گوستاو. (۱۳۸۱). **بت‌های ذهنی و خاطرهٔ ازلی**. ترجمهٔ داریوش شایگان، تهران: انتشارات امیر کبیر، صفحه ۱۳۰.

فصل‌نامه‌ی علمی زبان و ادبیات فارسی
دانشگاه آزاد اسلامی واحد فسا
س ۱۴، ش ۲ (پیاپی ۳۴)، تابستان ۱۴۰۲
شاپا: ۸۴۸۷-۲۲۵۱ صص: ۱۴۵-۱۲۷

تطبیق نظریه‌ی کمال و فردیّت در غزلیات شمس و آراء یونگ

کاملیا محمد بیگی
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، واحد رودهن، دانشگاه آزاد اسلامی، رودهن، ایران
دکتر امیرحسین ماحوزی (نویسنده‌ی مسئول)
استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه پیام نور، اسلام‌شهر، ایران
دکتر شهین اوجاق علیزاده
استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد رودهن، دانشگاه آزاد اسلامی، رودهن، ایران

چکیده

مولانا عارفی است که در آثار خود به طور مفصّل در باب انسان کامل و الگوی متعالی و شخصیّت سالم روانی صحبت به‌میان آورده است. او با تأمّل بر زندگی معنوی بشر، تأکید فراوانی بر سیر مسیر کمال و رسیدن به تفرّد دارد که از این باب با الگویی که یونگ تعریف کرده است، دارای همخوانی است. این مقاله بر آن است تا با روشی توصیفی- تحلیلی به تطبیق نظریه‌های کمال و فردیّت در غزلیات شمس مولانا و آراء کارل گوستاو یونگ بپردازد. نتایج نشان می‌دهد، در روند رسیدن به کمال و فردیّت وجوه تشابه بسیاری در دیدگاه‌های یونگ و مولانا دیده می‌شود. مولانا با شیوه‌ای شخصی امّا جهان شمول در بستر عرفان ایران به مفهوم انسان کامل پرداخته که بسیار قابل تطبیق با نظریات یونگ است.

واژگان کلیدی: نظریه کمال، نظریه فردیت، مولانا، غزلیات شمس، کارل گوستاو یونگ

Email: kamelia_mb65@yahoo.com
ahmmahoozi@yahoo.com
alizader@iau.ac.ir

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۱/۰۸/۰۲
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۲/۰۲/۲۶

۱- مقدمه

بی‌شک هرنظریه‌ای برخاسته از مبانی معرفت‌شناختی، انسان‌شناسی، دین‌شناسی و فلسفه اجتماعی است و از روش‌شناسی خاصی تبعیّت می‌کند، فرآیند فردیت یافتگی و کمال که یونگ به عنوان آراء برجستهٔ او در نظریه شخصیّت، از این قاعده مستثنا نیست.

فردیت یافتگی یا تفرّد در دوره میانسالی رخ می‌دهد و شخصیت فرد را از تعدد به وحدت و یکپارچگی سوق میدهد. در فرآیند فردیت یافتگی، جامع ترین کهن الگو «self» میان جنبه هشیار و ناهشیار هماهنگی‌ایجاد می‌کند و فرد را از واقعیت‌های درونی آگاه می‌کند. برای تبین فرآیند فردیت یافتگی شناخت ساختار شخصیت و طرح کهن الگوها در نظام یونگ لازم است؛ چراکه سازمان دهی و یکپارچه سازی کهن الگوها مقدمه خودشکوفای و رسیدن به خویشتن است.

رسیدن به کمال یا خودشکوفایی بالاترین سطح سلامت روان است. در سال‌های اخیر شمار روزافزونی از روانشناسان به قابلیّت کمال و دگرگونی در شخصیّت آدمی روی آورده‌اند. روانشناسان کمال، با دیدی نو به ماهیّت انسان می‌نگرند. روان‌شناسان کمال‌گرا به انسان کامل می‌پردازند و در جست‌وجوی جنبهٔ سالم طبیعت انسانی هستند.عرفان ایرانی با طرح مفهوم انسان کامل و بیان دقیق ویژگی‌های روانشناسی گامی اساسی در جهت‌گیری به سوی آن آرمان برداشته است. مولانا یکی از برترین نمونه های انسان کامل عرفان را در تجربه‌ای شخصی در دیوان شمس عرضه می‌کند. او در قرن هفتم نه تنها طرحی برای انسان کامل ارائه میکند و انسان را با دقّتی روان‌شناسانه می‌کاود که در دیوان شمس، خویشتن و معشوق خویش را بی‌واسطه به‌عنوان مدلی آشکار از کمال می‌نمایاند.

هدف تحقیق، تطبیق نظریهٔ کمال و فردیت در غزلیات شمس و آراء یونگاست. به این منظور نظریات یونگ در باب کمال و فردیت مورد بررسی قرار گرفته و الگوی آن با غزلیات مولانا تطبیق داده شده است. روش تحقیق در این مقاله توصیفی- تحلیلی است. پس از مطالعهٔ کامل غزلیات شمس و استخراج نکات و عناصر مربوط به کمال و فردیت از اشعار او، ابیات مورد نظر که به صورت فیش‌برداری طبقه بندی شده است ، مورد تحقیق قرار گرفت و با استخراج نکات مرتبط با ویژگی‌های کمال و فردیت در آراء یونگ، مورد توجّه قرار گرفت. شایان ذکر است ابزار تحقیق فیش برداری از منابع کتابخانه‌ای بوده است.

ضرورت و پیشینهٔ پژوهش

در زمینهٔ ویژگی‌های انسان کامل در غزلیات شمس تورج عقدایی کتاب روانشناسی کمال در غزلیات شمس (۱۳۹۳) را به چاپ رسانده اکه انتشارات دستان آن را منتشر نموده است. مقالهٔ انسان کامل از دیدگاه روانشناسی (سیف، ۱۳۷۹) که در این پژوهش

به بیان تناقضات مواضع انسان شناسی پرداخته شده و مقاله سعی در ایجاد پیوند نظریّات روانشناسی، فلسفه و مذهب دارد. مقالهٔ انسان کامل و انسان شناسی مولانا (آل عصفور، ۱۳۸۵) با بررسی سیمای انسان کامل در عرفان، به جنبه‌های گوناگونی وجود انسان در مثنوی معنوی پرداخته است. و نمونهٔ آخر، مقالهٔ انسان کامل در اسلام و انسان‌گرایی (نیک صفت ۱۳۸۵) که انسان کامل را از منظر اسلام و روان‌شناسان انسان‌گرا مورد بررسی قرار داده است در باب تفرّد در پایان نامه‌ای با عنوان «من در عرفان مولانا و یونگ» (۱۳۹۲) نوشتهٔ محمد ضعیفی به مسأله کمال و فردیّت در آثار مولانا اشاره شده است. در زمینهٔ غزلیات شمس از دیدگاه روانشناسی انسان کامل نمونه‌های مشابه امّا متفاوت، وجود دارد.

مبانی نظری

نظریه کمال

شناخت گوهر وجود انسان، رمز فهم مبدأ و مقصد او در راه رسیدن به کمال است. آن‌چه که به عنوان نقطهٔ پایان مکاتب روان‌شناسی و علوم تربیتی مورد توجّه قرار گرفته است، آن است که همه بر این نظرند که رهایی از بیماری‌های عاطفی یا نداشتن رفتار روان‌پریشانه برای این که شخصی را سالم بدانیم کافی نیست. نداشتن بیماری عاطفی، تنها نخستین گام ضروری به سوی رشد و کمال است و انسان پس از این گام، راهی دراز در پیش دارد» (شولتس، ۱۳۹۴: ۱۸).

ابن‌عربی به عنوان یک عارف، می‌نویسد: «انسان کامل مقصود اصلی آفرینش است و عالم هستی برای او آفریده شده است. در او و مشاهدهٔ اسما و صفاتش در وجود او و این مشاهده ممکن نیست مگر در انسان کامل؛ زیرا تمام عوالم کلیّه و جزئیّه در وجود او مختفی است؛ روحش عالم کبیر است و جسمش عالم صغیر؛ بنابراین صفات، انسان کامل لایق مرتبهٔ خلافت حق است (ابن عربی، ۱۳۶۷: ۸۹).

روان‌شناسان کمال‌گرا به انسان کامل می‌پردازند و در جست‌وجوی جنبهٔ سالم طبیعت انسانی هستند. «هدف روان‌شناسان کمال، درمان دچارشدگان به روان‌نژندی و روان‌پریشی نیست، بلکه بیداری و رهایی استعدادهای عظیم انسان برای از قوّه به‌فعل رساندن و تحقّق بخشیدن به توانایی‌های خویشتن و یافتن معنای ژرف‌تری در زندگی است» (شولتس، ۱۳۹۴: ۱) .

نظریهٔ فردیّت

فردیّت به زبان ساده یعنی فرد شدن و تحقّق بخشیدن به استعدادها و پرورش دادن خویشتن است. «در فرایند فردیّت، فرد تلاش می‌کند استعدادهای خود را شکوفا کند و آنها را به فعلیّت برساند. بنابراین گرایش به تفرّد امری فطری و گریز ناپذیر است.

هرچند نیروهای محیطی می‌توانند به شکل‌گیری آن کمک کرده یا از آن جلوگیری کنند. از منظر یونگ فرد برای دست‌یابی به فردیّت در مرحلهٔ نخست، باید نقاب خود را بیفکند؛ چرا که نقاب، در واقع پوششی است که خود برای پنهان ساختن ماهیّت حقیقی خویش از جامعه ایجاد می‌کند. پس از پیراستن روح از لفافه‌های دروغین نقاب از نیروهای مخرّب سایه آگاه می‌شویم و جنبهٔ تیرهٔ ماهیّت خود را همراه با تکانهٔ ابتدایی آن (مانند خودخواهی) می‌پذیریم. ما تسلیم آنها نمی‌شویم و اجازه نمی‌دهیم بر ما مسلّط شوند. بلکه صرفاً وجودشان را می‌پذیریم. آگاهی بیشتر از جنبه‌های مخرّب و سازندهٔ سایه بُعد عمیق‌تر و کامل‌تری به شخصیّت می‌دهد» (شولتس،۱۳۹۴: ۱۶۸). «کهن الگوی نقاب، در واقع آن چیزی است که شخص و دیگران فکر می‌کنند، هست» (یونگ، ۱۳۸۷، ۲۷۹). یونگ برای نقاب همچون سایر کهن‌الگوها هم نقش مثبت قائل است هم نقش منفی. او معتقد است؛ انسان‌ها، برای سازگاری با نقش های خود و بهتر عمل‌کردن به آن‌ها نقاب بر چهره می‌زنند و با آن نقاب، نقش خود را ایفا می‌کنند. این نقش مثبت نقاب است. در حقیقت، نقش مثبت نقاب آن است که ما، در پذیرش نقش‌های اجتماعی بر چهره می‌زنیم، زیرا «جامعه از مردم توقّع دارد که در زندگی نقشی ایفا کنند و معمولاً این هدف عادی اعمال ما خلاف هدف اصیل فرآیند فردیت - کسب حیثیّت شخصی است» (مورنو،۱۳۸۶: ۶۶).

از منظر یونگ در اسطوره‌ها شناخت سایه به قهرمان کمک می‌کند تا بر اهریمن پیروز شود. قهرمان باید متوجّه وجود سایه باشد تا بتواند با نیروهایی که قصد ویرانی او را دارند کنار بیاید. به‌طور کلّی می‌توان گفت نمادهای قهرمانی زمانی بروز می‌کنند که «من خویشتن» نیاز به تقویت بیشتر داشته باشد» (یونگ، ۱۳۸۹: ۱۸۱).

هنگامی که خود آگاه بدون یاری ناخودآگاه نمی‌تواند کاری را پیش ببرد.بنابراین کار اصلی قهرمان انکشاف خودآگاه خویشتن فرد است؛ یعنی آگاهی به ضعف‌ها و توانایی‌های خویش به گونه‌ای که بتواند با مشکلات زندگی روبه‌رو شود. پس از این مرحلهٔ نوبت به شناخت عناصر مادینه و نرینهٔ روان رسیده؛ یعنی آنیما و آنیموس.

آنیما به جنبهٔ زنانهٔ مرد و آنیموس به بخش مردانهٔ زن مربوط می‌شود. مرحلهٔ بعد دیدار با پیر خردمند است که از منظر یونگ این کهن الگو در ذهن همهٔ آدمیان وجود دارد. وی یرمرد فرزانه را مظهر پدر می‌داند که کمبودهای روحی و معنوی ما را جبران کند. این الگو مخصوصاً در خواب‌ها به شکل جادوگر، معلّم ، استاد و یا غیره ظاهر می‌شود.پس طی این مراحل فرد به کهن الگوی نفس می‌رسد که از منظر یونگ نماد تمامیّت است. این مرحله آخرین مرحله از فرایند فردیّت است.

برای تبین فرآیند فردیّت یافتگی، شناخت ساختار شخصیّت و طرح کهن‌الگوها در نظام یونگ لازم است؛ چراکه سازمان‌دهی و یکپارچه‌سازی کهن الگوها مقدّمه خودشکوفای و رسیدن به خویشتن است.

الف) تبیین نظریه فردیّت یافتگی / تفرّد (Individuation) فردیّت‌یافتگی فرآیندی است که شخص از طریق آن در دورهٔ میانسالی به سوی تحقّق «خود» حرکت می‌کند. اصل فردیّت‌یافتگی در برابر حالت چندشکلی سرشت غریزی انسان بدوی، قد برافراشته است. یونگ فرآیند فردیت یافتگی را یکپارچه کردن چندگانگی و چندپارگی درونی فرد می‌داند (یونگ:۱۳۷۴، ۷۰).

فردیت یافتگی، فردشدن یک فرد است؛ زیرا در دوران کودکی، روان فرد هنوز تمایز نیافته است و در حقیقت کل پراکنده‌ای است که فعالیت هشیار اندکی را نشان میدهد. همگام با رشد کودک، ساختارهای روان شکل می‌گیرند؛ یعنی آنها به طور مشخص تری از یکدیگر و در درون خود تفکیک می‌شوند.یونگ مانند فروید معتقد بود همه انسان‌ها از لحاظ روان‌شناختی، دو جنسیتی هستند و از هردو جنبه مردانگی و زنانگی برخوردارند. همان طور که همه انسان‌ها از لحاظ زیست‌شناختی هورمون‌های زنانه و مردانه را به یک نسبت خاص دارا هستند، در بعد روانی هم انسان‌ها جنبه‌های زنانگی و مردانگی دارند. هر ساختار پیچیده تر می‌شود؛ نقاب، سایه و خود، جملگی گسترش می‌یابند و شکلی یکپارچه و منحصر به فرد پیدا می‌کنند آنها باید به طور نسبتا مساوی از یکدیگر تفکیک شوند. همه‌این ساختارها باید رشد کنند. هیچ کدام نباید بازداری یا منع شوند یا به قیمت ساختارهای دیگر بیش از حد رشد کنند. فردیت یافتگی شامل تحقق تمام قابلیت‌های فرد است؛ البته هدف فردیت یافتگی که از ویژگی‌های یک شخصیت کاملا هماهنگ و یکپارچه محسوب می‌شود، خویشتن است (شولتز، ۱۳۹۴: ۱۲۰.) یونگ خاطر نشان کرد ساخت گرایش به فردیت یافتگی، فرآیندی فطری و بنابراین، اجتناب ناپذیر است. این وضعیت به هر حال روی خواهد داد، ولی عوامل محیطی مانند ماهیّت رابطه والدین کودک و تحصیلات فرد، می‌توانند آن را تسهیل کنند و یا مانع آن شوند یونگ فردیت یافتگی را به معنای توجه کردن به فرد نمی‌داند؛ بلکه فردیت یافتگی را خودشکوفایی فرد، رهاشدن از تعلقات و رسیدن به خویشتن فرد می‌داند. او دراین زمینه بیان می‌کند: تفرد را نباید با فردگرایی اشتباه گرفت؛ زیرا فردگرایی عوامل جمعی را نادیده می‌گیرد و فقط بر خصیصه‌ای که برای «من» ارزش دارد، تأکید می‌کند.یونگ اعتقاد دارد: هر اندازه انسانی ناخودآگاه تر باشد، به همان نسبت بیشتر با ناموس کلی رفتار روانی سازگار خواهد بود؛ چراکه بیشتر انسانها بر مبنای ناخودآگاه خود عمل می‌کنند؛ ازاین رو عدم آگاهی از خویشتن خویش، رفتار افراد

را هم طراز رفتار برآمده از ناخودآگاه دیگران قرار می‌دهد. اما او معتقد است: انسان هر قدر بیشتر به فردیت خودآگاه باشد، به همان تفاوت او با صاحبان اذهان دیگر بارزتر خواهد بود و توقعات معمول و معتاد را کمتر برآورده خواهد ساخت؛ افزون بر آن واکنشهای چنین شخصی نیز کمتر قابل پیش بینی خواهد بود واین برای آن است که خودآگاهی فردی همواره متمایزتر و گسترده تر است، امااین خودآگاهی هر قدر گسترده تر باشد، فرد به همان نسبت تفاوت‌های بیشتری را درک خواهد کرد و باز به همان اندازه نیز بیشتر خود را از قواعد جمعی رها خواهد ساخت؛ چون آزادی تجربی «اراده»، متناسب با بسط و گسترش خودآگاهی رشد می‌یابد(یونگ، ۱۳۷۴: ۹۷).

فرآیند فردیت یافتگی از آغاز زندگی و دوره کودکی نیست؛ بلکه در دوران میانسالی صورت می‌گیرد که خود/ self کم کم در درون فرد آشکار می‌شود و با تمرکزی که بر درون دارد، تغیراتی را در دیگر کهن الگوهاایجاد می‌کند. به گفته شولتز، اولین تغییر، مستلزم از بین رفتن نقاب است. اگرچه افراد باید در میانسالی به‌ایفای نقش‌های اجتماعی مختلف ادامه دهند (یعنی باید در دنیای واقعی عمل کنند و با انواع مختلفی از افراد زندگی کنند) ولی در عین حال باید دریابند شخصیّت آشکار آنها ممکن است ماهیت واقعیشان را نشان ندهد. آنها باید خویشتن خالصیا حقیقی را که نقاب آن را پوشانده است، بشناسند و آن را بپذیرند. .پس از آن، آنها باید هم از نیروهای مخرّب و هم از نیروهای سازنده سایه آگاه شوند و جنبه تاریک ماهیت خود را با تکانه‌های ابتدایی آن مانند خودخواهی و ویرانگری بپذیرند. البته‌این بدان معنی نیست که آنها تسلیم‌این نیروها می‌شوند و یا تحت کنترل آنها قرار می‌گیرند؛ بلکه به طور ساده، تنها، وجود چنین نیروهایی را می‌پذیرند. در نیمه اول زندگی، افراد با استفاده از نقاب، جنبه‌های تاریک شخصیت خود را پنهان می‌کنند. آنها مایلند سایر افراد تنها جنبه خوبشان را بشناسند، ولی در جریان پنهان کردن سایه از دیگران، آن را از خودشان نیز پنهان می‌کنند. اگر قرار باشد فردیت یافتگی رخ دهد، این وضعیت باید تغییر کند. این بخشی از فرآیند دستیابی به خودآگاهی است که بدون آن دست یافتگی غیرممکن است. افزون براین، آگاهی بیشتر از سایه، عمق بیشتر و کامل تری و شخصیت را به دست میدهد؛ زیرا همان طور که توجه کرده‌ایم، این تمایلات حیوانی سایه است که شوق، خودانگیختگی و نیروی زندگی را در فرد باعث می‌شود (شولتز، ۱۳۹۴: ۱۲۱).

یونگ معتقد است در فرآیند فردیتیافتگی، فرد باید خود را از زیر لایه‌های نقاب نجات دهد و چهره واقعی خود را بشناسد و بر مبنای آن عمل نماید. او دراین زمینه می‌گوید: «هدف تفرداین است که «خود» را از پوششهای نقاب از یک سو و از قدرت اغواگر تصاویر ازلی از سوی دیگر خلاص کند.»(وولف ۱۳۸۶: ۵۹۳).

از مهم‌ترین و شاید سخت‌ترین مراحل فرآیند فردیّتیافتگی، تعامل با آنیما و آنیموس است؛ از این جهت‌این تعامل سخت است که آنیما و آنیموس در عمق ناهشیار قرار دارند و یکپارچگی آنها امری بسیار مشکل و سخت است. همان طور که شولتز در فرآیند فردیتیافتگی مطرح می‌کند، یک مرد باید بتواند آنیما یا صفتهای زنانه سنتی خود را مانند عطوفت نشان دهد و یک زن باید آنیموس یا صفت‌های مردانه سنتی خود را مانند جسارت ظاهر سازد. فرد با قبول ماهیت دوجنسی خود، در یک حالت هیجانی، سرچشمه‌های جدید خلاقیت را می‌گشاید (همان، ۶۰۱).

در نظام شخصیت یونگ فرآیند فردیت یافتگی فقط با وحدت بخشیدن و ایجاد تعادل میان جنبه‌های شخصیت نیست؛ بلکه یونگ عقیده دارد برای رسیدن به فردیت یافتگی باید به معنویت توجه کرد. دراین زمینه یونگ نظریه‌ای دربارهٔ دین و دینداری ارائه می‌کند. از دیدگاه یونگ اگرچه فرآیند فردیت یافتگی فطری است و امری اجتناب ناپذیر است، اما او اعتقاد دارد در تمام انسان‌هااین فرآیند به طور کامل صورت نمی‌گیرد؛ بلکه تنها افرادی می‌توانند به درجه بالاتری از هشیاری دست یابند که‌این امر برای شان مقدر شده و از آغاز به سوی آن فراخوانده شده اند؛ یعنی کسانی که استعداد و میل بیشتری برای تمایز بالاتر دارند.» ازاین لحاظ‌ها تفاوت‌های فردی عظیم است (یونگ، ۱۳۷۴: ۱۲۹). در واقع او قایل است به قطع؛ بیشتر انسان‌ها هنوز در حالت کودکی‌اند و «خود» /self آنها به طور کامل نتوانسته میان جنبهٔ ناهشیار و هشیار فرد تعادل ایجاد کند.

کمال و تفرّد از نگاه مولانا

مولانا جلال‌الدّین بلخی، به عنوان شاعر عارفی که شیوه‌های خداشناسی و معرفتش، مورد توجّه است. در باب انسان کامل نیز دارای ایده‌های ناب و خلّاقانه است. از نگاه او، انسان در رابطه‌ای که با خالقش خداوند که جوهر هستی است دارد معنا یافته است. «مولانا از مفهوم انسان کامل که حقیقت محمّدیه مظهر اتمّ تمام مراتب آن محسوب می‌شود به علل تعبیر می‌کند؛ از آن رو که انسان کامل یا به زعم خود مولانا، ولی حق از خود فانی است، آنچه بر وی حاکم است عقل جزوی نیست و عقل کُلّ است» (زرّین کوب، ۱۳۷۸: ۶۱۳).

انسان، در عرفان اسلامی جایگاهی ویژه دارد و انسان کامل به مقام خلیفه الهی و جانشینی خدا می‌رسد. مولانا نیز در راستای این تفکّر، معتقد است انسان کامل کسی است که با ترک علایق مادّی و مهار کردن نفس امّاره و تهذیب اخلاق، تولّدی تازه در جهان بینی و اندیشهٔ خود پیدا کرده و البتّه او با تکیه بر عشق، سکر و مستی در کنار موسیقی و سماع عواملی که ما را به عرصه های نا هشیار می کشاند پرواز به سوی کمال را رهنمون می شود.

جلال‌الدّین همایی «انسان کامل» را از منظر مولانا چنین معرّفی می‌کند:«عظمت مقام انسان کامل اعم از انبیاء و اولیا در نظر مولوی به حدّی است که آن گروه را نوعی ممتاز و صنفی جدا و دارای روح و جانی جدا از سایر افراد بشر می‌شمارد. انسان کامل مظهر تامّ و تمام الهی و آیینهٔ سر تا پا نمای حق و نایب و خلیفهٔ خداوند است.» (همایی،۱۳۶۲، ج۲: ۸۰۷).

روان‌شناسی معاصر و مدرن، مسلّم ساخته است که شخصیّت انسان می‌تواند و باید پرورش پیدا کند. این پروردگی که با خواست و ارادهٔ فرد آغاز می‌شود بر اثر عوامل محیطی و اجتماعی شکل ویژه‌ای به خود می‌گیرد و بنابراین می‌توان بر آن بود که هر انسان مجموعهٔ استعدادهای بالقوّه‌یی است که اگر جامعه زمینهٔ مساعدی برای رشد و تعالی آن فراهم نیاورد، شکوفا نمی‌شود. «انسان بر خلاف جانوران دیگر، محکوم طبیعت یا اسیر فطرت خود نیست؛ بلکه توانایی آن را دارد که با گسترش تجربه‌های خود یا بهره‌برداری از تجربهٔ دیگران، افق زندگی را بگسترد و شخصیّت خود را دگرگون سازد و همواره تکامل یابد» (آریان‌پور، ۱۳۵۷: ۱۷۵). در نهایت می‌توان به این نکته اشاره کرد که در حقیقت روانکاوی، ناخودآگاه ادبیات است. پاینده بر این باور است که «ادبیات زبانی است که روانکاوی برای سخن گفتن راجع به خودش یا نام گذاردن بر خودش از آن استفاده کرده است. ادبیات خارج از روانکاوی نیست که روانکاوی بر آن اعمال شود. روانکاوی و ادبیات رابطه‌ای دوسویه دارند» (پاینده، ۱۳۹۰ :۲۸۴).

۲- بحث و بررسی

یونگ به‌عنوان یکی از برترین روان‌شناسان مطرح در دنیا، نظریات کامل و جامعی در مورد روند تکاملی انسان امروز، مطرح کرده است. او بیش از هر نظریه‌دان دیگر بر «ناهشیاری» تأکید داشت. «به اعتقاد یونگ، بیشتر بدبختی ویأس بشر و احساس پوچی و بی‌هدفی و بی‌معنایی، از نداشتن ارتباط با بنیادهای ناهشیار شخصیت است. از این رو، توصیهٔ یونگ به بشریت دقیقاً همان توصیهٔ او به خودش بود: رویارویی با ناهشیار. یونگ ناهشیاری را دارای دو سطح می‌داند: ناهشیاری شخصی و ناهشیاری جمعی. (شولتس، ۱۳۹۴: ۱۲۹).

فردیّت در غزلیات شمس

همان‌طور که اشاره شد کهن الگوی «خود» آخرین مرحله از فرآیند فردیّت است. یونگ معتقد است در مسیر دستیابی خود و رسیدن به فردیّت باید به کهن الگوهای دیگر

یعنی سایه ، آنیما، آنیموس و پیرخردمند توجّه کرد. او می‌گوید اگر هر شخصیّتی به این کهن‌الگوها اهمیّت ندهد به فرایند فردیّت دست نمی‌یابد.

ناهشیاری شخصی، مخزن اطلاعاتی است که دیگر هشیار نیستند امّا به راحتی می‌توانند به سطح هشیار بیایند. ناهشیاری جمعی مخزن تجربه‌های مشترک تکاملی نوع بشر است که در ژرف‌ترین سطح شخصیّت انسان قرار دارد.

«نخستین دگرگونی، برافتادن و ناپدید شدن نقاب و صورتک است» (شولتس،۱۳۹۴: ۱۸۱). زیرا نقاب یک مبارزهٔ نمایشی علیه دیگران است. پس باید کنار گذاشته شود (مصفّا، ۱۳۸۰: ۲۳۸). داشتن غرور کاذب؛ نقابی که فرد به چهره می‌زند و آن را راست می‌پندارد، درست مانند غرور است که آدمی فکر می‌کند به واقع شخصیّت دیگری دارد. در دید مولانا اگر انسان باد نداشته باشد به چشمه‌ای می‌رسد که آب و طراوت دارد و حریف همدمی می‌شود و در دیدگاه یونگ نیز اگر انسان نقاب نداشته باشد یکی از مراحل فردیّت را پشت سر گذاشته است.

چو تو از باد بگذشتی مقیم چشمه‌ای گشتی حریف همدمی گشتی که آبی برجگر دارد (مولانا، ۱۳۸۷: ۱۱۸)

در بخشی دیگر نیز می‌گوید وقتی از این هوش، یعنی هوش مادّی که چون نقابی سدّ راه روح است رها شوی هوشی دیگر در تو جلوه‌گر می‌شود :

چو از این هوش برستی به مسافات و به مستی دهدت صدهش دیگر کرم باده فروشت (همان: ۷۲)

در واقع مولانا می‌گوید اگر تو از نقش و نقاب جسم بگذری به روح (فردیّت) می‌رسی :

در روح در رسی چو گذشتی ز نقش‌ها وز چرخ بگذری چو گذشتی ز مهوشان (همان: ۴۰۳)

مرحلهٔ دیگر از رسیدن به خود و فردیّت، آن است که «باید از همهٔ نیروهای سایه، چه ویران‌گر و چه سازنده، آگاه باشیمو باید وجه تاریک طبیعت و جوشش‌های حیوانی و ابتدایی خود را دریابیم؛ نه به معنای پذیریش آنها و نه به معنای تسلیم شدن» (شولتس، ۱۳۹۴: ۱۸۱). یونگ در کتاب آیون، نفس را چنین تعریف می‌کند: «من پیشنهاد کرده‌ام که کلّ شخصیّت را با آن که وجود دارد نمی‌توان کاملاً شناخت نفس، بنامیم» (یونگ، ۱۳۹۰: ۱۲) از منظر روانشناسی، نفس به مثابه راهنمایدرونی و متمایز از شخصیّت خودآگاه انگاشت که تنها از طریق تحلیل خواب‌ها شایستهٔ دسترسی است. از نظر یونگ نفس را نمی‌توان به طور کامل شناخت.

مولانا نفس را گاهی اسیر آلودگی‌های جمعی می‌داند:

گر ز یـاران گـــل آلـوده بـــریدی مـــگری چـون ز گـل دور شـود آب، صفـایی برسد
دل خود زین دودلان سرد کن و پاک بشوی دل خـم شسته شود چون به سقایی برسد
(مولانا، ۱۳۸۷: ۲۴۵)

مولانا به فراوانی به شناختن و تحت کنترل در آوردن سایه و نفس اشاره دارد. او می‌گوید وقتی فرعون نفس زنده شد ، او را به زنجیر بیفکن:

فرعون هـــوی چون شد حـــیوان در گـــردن او رو زنـــگله کـــن
(مولانا، ۱۳۸۷: ۴۱۴)

مرحله دیگر از فردیّت « ضرورت سازش با دوگانگی جنسی روان است. آگاهی و توازن به دو جنسی بودن، منافع نوین آفرینندگی را به روی آدمی می گشاید (شولتس، ۱۳۹۴: ۱۸۲).

«پری» همان آنیمای شاعری چون مولاناست. او بارها با او دیدار می‌کند و او را به خوبی می‌شناسد و غیر از پری، با رمزها و نمادهای دیگری مانند «روح قدسی» از آنیما یاد می‌کند. او معتقد است همه از زمزمه‌ها و وسوسه‌های روح قدسی آبستن اند. روح قدسی همان آنیماست:

کیست که از زمزمهٔ روح قدس حامله چون مریم آبست نیست
(مولانا، ۱۳۸۷: ۱۶۶)

در مسیر فردیّت باید به آنیما و آنیموس توجّه کرد. همان گونه که گفته شد مولانا به وجود آنیمای خود آگاه بوده است.

- دیدار با پیرخردمند؛ یونگ می‌گوید دیدار با این کهن الگو در زهن همهٔ آدمیان وجود دارد: « نمایهٔ او به مثابهٔ هدف یا نمودی از اسرار اساسی وجود، همواره در ذهن مردمان است. (یونگ، ۱۳۸۷: ۳۰۴) مولانا کهن الگوی درونی خود را شناخت و با او دیدار کرد. از نظر او، شمس نیز تجسّم آن کهن الگو بوده است. دورهٔ میان‌سالی مولانا زمانی است که او با شمس آشنا می‌شود. از دیدگاه یونگ، زمان رشد فردیّت او در این سن و سال است.

«وقتی بیمار شروع به درک کهن نمونهٔ پیر فرزانه کرد، خود نیز در این چهره ظاهر می‌شود. پیر فرزانه، نماد چهرهٔ آموزگار بزرگ، آغازگر یا راهنمای ارواح است و می‌تواند برای مدتی با نوع ژرف‌بینی یا شهود حاوی «خود» نیز شود. او همان راهنمایی است که آغازگران را در مسیرکمال هدایت می‌کند (یونگ، ۱۳۸۷: ۱۷۳).

شمس به منزلهٔ آینه‌ای برای مولانا بود که در آن حقیقت گسترده بر پهنهٔ عالم هستی را و خود را می‌نگریست. سرانجام عاشق خود شد و به ستایش خود برخاست(داکانی، ۱۳۸۷: ۱۷۷)

شخصیّت شکل گرفتهٔ مولانا در میانسالی تنها به یک کهن‌الگوی پیر برای تکامل نهایی احتیاج داشتو او شمس را هم تجسّم کهن نمونهٔ پیر خردمند درونی خود دانست و هم با او به فردیّت خود شکل داد.

شمس از دنیا رفت، امّا در باطن مولانا رشد یافت و زمانی که مولانا از شام بدون شمس بازگشت، گفت من و شمس یکی شدیم

گفت اگرچه به تن از او دوریم　　بی تـن روح هر دو یـک نـوریم
خواه او را ببین و خـواه مـرا　　من وی ام او مـن است ای جـویا
من و او از چـه رو همـی گویم　　چون که خود او منسـت و من اویم

(سلطان ولد، ۱۳۸۸: ۸۷)

مولانا می‌گوید :

من توأم تو منی ای دوست مرو از بر خویش　　خویش را غیر می‌انگار و مران از در خویش

(مولانا، ۱۳۸۷: ۶۵۸)

او چنان با شمس در آمیخته بود که گویی شمس خود او شده است

اگر من خود توام پس تو کدامی　　تو اینی یا تو آنی؟ من چه دانم

(مولانا، ۱۳۸۷: ۲۹۸)

شمس خود مولاناست که اگر همراه او نباشد، گویا سفرش سود ندارد. او نباشد آفتاب سودی ندارد. تنها لقای او را عامل بقای خود می‌شمارد، او را روح خود می‌داند و اگر هر خبری، هدفش رسیدن به این پیر نباشد، از نگاه مولانا اعتباری ندارد.

چو مست چشم تو نبود شراب را چه طرب؟　　چو همرهم تو نباشی سفر چه سـود کند؟
چـو آفـتاب تو نـبود ز آفتـاب چـه شور　　چو منـظرم تو نباشی نظر چه سـود کند؟
لقای تو نبـاشد بـقای عمر چـه سـود ؟　　پـناه تو چـو نباشد سپـر چه سـود کند؟
چو روح من تو نباشی ز روح ریح چـه سود　　بـصیرتم چو نبخشی بصر چه سـود کند؟
خبر چو محرم او نیست بی‌خبر شد و مست　　چو مـخبرش تو نباشی خبر چه سود کند؟

(مولانا، ۱۳۸۷: ۱۹۵)

شمس مولانا را در خود مستغرق کرده و خود را به فردیّت او منتقل کرده است :

وجود تو چو بدیدم شدم ز شرم عدم　　ز عشق این عدم آمد جهان جان به وجود
به هرکجا عدم آید وجود گـم گـردد　　زهـی عدم که چو آمد از او وجـود افزود

(مولانا، ۱۳۸۷: ۱۹۸)

از این باب است که وقتی او را ستایش می‌کند گویی خود را ستایش کرده است.

ستایشت به حقیقت ستایش خویش است که آفتاب ستا چشم خویش را ستود
(همان:۱۹۸)

مولانا شمس را در درون خود یافت؛ امّا برای کهن الگوی فردیّتی که از نمود آن شکل گرفت، نیاز به آینه‌ای داشت تا فردیّت خود را مجسّم ببیند.

او از پوست که نمادی برای نقاب است، رسته و از شیطان که نشان دهندهٔ سایه است جسته و به فردیّت رسیده:

از آن پوست ز آن دانه چو انجیر برستیم برون پوست درون دانه بود میوه گرفتار
ز تعجیل دلم رست و ز تـــأخیر بجستیم زتأخیر بود آفت تعـــجـیل ز شـــیطان
(همان، ۲۷۵)

او از سایه یعنی جان پر از اندیشهٔ کژ گذشته و از چرخ پر از مکر جگرخوار رمیده و در سایهٔ آن گلشن اقبال(تفرهٔد) خوابیده است.

زین جان پر از وهم کژ اندیشه گذشتیم وین چرخ پر از مکر جگرخوار گذشتیم
در ســـایهٔ آن گلـــشن اقبال بخـــفتیم وز غـــرفهٔ آن قـــلزم زخـــار رهـــیدیم
(همان، ۲۷۹)

او با کنار زدن نقاب‌ها شناختن سایه‌ها ، پی بردن به وجود پیر خردمند و آنیما به فردیّت دست یافته است.

یکی از کهن الگوهای فردیت تولّد مجدد است . شاید جزو کهن الگوهای اصلی نباشد امّا یونگ به آن اشاره کرده و در غزل‌های مولانا نیز نمود دارد.

تولّد مجدد در اندیشه‌های عارفان ما از جمله مولانا نمود یافته. در ادبیات عرفانی نیز تحت عنوان مرگ پیش از مرگ یا موت اختیاری مطرح شده است. یونگ معتقد است ولادت مجدّد باید جزء اعتقادات اولیّهٔ بشر به حساب آید. کاملاً دور از حواس است. امری صرفاً روانی و فقط به طور مستقیم ازطریق احکام شخصی به ما انتقال یافته است. انسان از مفهوم ولادت مجدد سخن می‌گوید، به آن اقرار دارد و از آن لبریز است و ما آن را به‌صورت امری واقعی می‌پذیریم (یونگ، ۱۳۶۸: ۶۷).

«مرگ اختیاری که از آن به عنوان کشتن منیّت‌ها نام می‌بریم، همان منِ دروغین وجود ماست که با پا نهادن بر آن و شکستنش، منِ اصلی آشکار می‌شود. من اصلی وجود آدمی، دارای فطرتی پاک است و می‌تواند ارتباطی فرا مادی و فرا زمینی با جهان برقرار کند. «با ترک خودی و محو شدن تصویر دروغین، من اصلی آشکار می‌شود وتجربه‌ای ماورایی به دست می‌یابد.او با رهایی از عالم چندرنگ خودی، وارد جهان بی‌رنگ و بی‌صورت می‌شود و به یگانگی دست می‌یابد. مفهوم مرگ پیش از مرگ ، که در غالب داستان‌های مثنوی دیده

می‌شود همان کشتن یک خودِ وهم آلود است برای رسیدن به یک خودِ والا؛نبودن و نیست شدن، لازمهٔ شدن و بودن است »(ماحوزی، ۱۳۸۸:۲۳۸).

از دیدگاه مولانا انسان با رهایی از خود به حقیقت می‌رسد:

نی که تو شیرزادهای در تـن آهـوی نهـان　　من ز حجاب آهوی یـک رهـه بگـذرانمت

(مولانا، ۱۳۸۷: ۲۲۳)

این تجربهٔ روانی بنیانی بر صورت مثالی دارد و قابل تقسیم‌بندی به دونوع است. «ولادت مجدد تولّدی تازه در گردونهٔ حیات فردی است و ممکن است بدون هیچ‌گونه تغییری در وجود تنها به صورت تجدید رخ دهد و یا این که به شکل دگرگونی ذاتی باشد و آن عبارت است از ولادت مجدد کامل فرد مثل صعود مسیح و نیز عروج جسم و جان «مادر خدا» پس از مرگ به اعلا علّیین است» (همان، ۶۴).

مولانا گاهی به صراحت از مرگ و تولد مجدد می‌گوید :

بمیرید بمیرید در این عشـق بمیرید　　در این عشق چو مردید همه روح پذیرید

بمیرید بمیرید وزین مـــرگ نترسید　　کـــزین خاک بـــرآیید ســـماوات بگیرید

(مولانا، ۱۳۸۷: ۱۳۸)

گاهی نیز مردن را زادن ثانی می‌خواند:

ای آنکه بزایدت چو در مرگ رسیدید　　این زادن ثانی است بزاییـــد بزایید

گر هـــندو و گر ترک بزادیت دوم بار　　پیدا شود آن روز که روبند گشایید

(مولانا، ۱۳۸۷: ۱۴۲)

هرکس دوبار متولد شد عشق به او داد می‌دهد :

هـــرکه دوم بار زاد عشق بدو داد داد　　صد ره از صدق و داد گر بنزادم مده

(همان، ۴۸۵)

مولانا خود کسی است که دوبار زاده شده است :

زادهٔ اولم بشد زادهٔ عشقم این نفس　　من زخودم زیادتم، زان که دوبار زادتم

(همان: ۲۶۱)

مانند طفلی در شکم من پرورش دارم ز خون　　یکبار زاید آدمی من بارها زاییده ام

(همان، ۲۴۴)

غزل‌هایی نیز وجود دارد که کل غزل مفهوم تولّد مجدد را می‌رساند. غزل معروف مولانا، با مطلع مرده بدم زنده شدم/ گریه بدم خنده شدم. دولت عشق آمد و من دولت پاینده شدم (همان: ۴۲۱) و یا غزل یار شدم یار شدم / با غم تو یار شدم. تا که رسیدم بر تو از همه بیزار شدم (همان ۴۳۲) و نیز غزل « تا که اسیر عشق آن صنم چو جان شدن. دیو نی

ام پری نی ام . از همه چون نهان شدم» (همان:۳۸۹) نمونه هایی از این مفهوم هستند.

گویی یار درونی او، یعنی پیرخردمندش، مراحل صیرورت و شدن را به او آموخته و جانی نو یافته است .

در مجموع می‌توان گفت مولانا به فردیّت دست یافته است. چون او جامع اضداد شده است و می‌دانیم که «خویشتن ، حدّ اعلای تضادهاست» (یونگ، ۱۳۷۹: ۴۶). مولانا هم شمع است و هم دود؛ هم جمع است و هم پریشان:

در آتش مشتاقی هم جمعم و هم شمعم هم دودم و هم نورم هم جمع و پریشانم
(مولانا، ۱۳۸۷: ۲۷۲)

یونگ معتقد است برای فردیّت یافتن و شخصیّت سالم داشتن، باید رفتارها و ارزش‌ها و اندیشه‌هایی را که راهنمای اولیهٔ زندگی‌مان بوده‌اند رها کنیم و به ناهشیار خود برسیم. باید ندای ناهشیار را به آگاهی خویش درآوریم و به آنچه می‌گوید عمل کنیم. ناهشیار است که خود راستینمان را بر ما آشکار می‌سازد (یونگ، ۱۳۹۳: ۱۷۸).

کمال در غزلیات شمس

یکی از نمودهای کمال رسیدن به ناخودآگاه است. مولانا به فراوانی از ناهشیاری سخن گفته است. شاید هیچ مضمونی مانند ناهشیاری و بی‌هوشی و مستی و بی‌خبری در غزلیات شمس تکرار نشده باشد. در این ناهشیاری نوعی حیرت و سرگشتگی و شگفتی بی‌کران به چشم می‌خورد و نشان‌دهندهٔ حیرت از معرفت است:

ماییم مست و سرگران، فارغ ز کار دیگران عالم اگر بر هم رود، عشق تو را بادا بقا!
(مولانا، ۱۳۸۷: ۷)

مولانا غزلیاتی که در حال بی‌خودی و ناهشیاری سروده شده‌اند را، زیبا و پرمغز می‌داند:

هر غزل کان بی من آید خوش بود کاین نوا بی فر ز چنگ و تار ماست
(همان: ۱۲۵)

مولانا مانند یونگ بر این اعتقاد است که حواس ظاهر راه‌گشای کشف شهود باطنی نیست. عرفا و انسان‌های کمال‌یافته در بی‌خویشی به حقیقت رسیدند:

عارفان از خویش، بی‌خویش آمدند زاهدان در کار هشیار آمدند
(همان: ۳۰۲)

می‌بینیم که تأکید مولانا بر ناهشیاری و مستی تا حدی است که می‌گوید اگر رگی از من هشیار است آن را پاره کن و جانم را حتی بگیر.

اندر تن من گر رگی هشیار یا بی بر درش

چون شیرگیر حق نشد، او را درین ره سگ شمر
(همان:۳۸۰)

مولانا حتّی با ضمیر خودآگاه خود صحبت می‌کند و آن را به ناهشیاری و سرمستی فرا می‌خواند:

ای هوش ما از خود برو، وی گوش ما مژده شنو
وی عقل ما سرمست شو، وی چشم ما دولت ببین
(همان: ۶۶۸)

آویختم اندیشه را، کاندیشه هشیاری کند زاندیشه بیزاری کنم زاندیشه ها پژمرده‌ام
(همان، ۱۰۷۱)

خلاصهٔ مطلب این‌که در اندیشهٔ مولانا ناخودآگاه یا به تعبیر خود او بی‌خویشی، چنان جایگاهی دارد که از آن به عنوان دین و آیین خویش نام می‌برد و این نشان‌گر دریافت عمیق مولانا از بحث ناخودآگاه روان انسان است.

یونگ از این جهت می‌توان هم‌فکر و هم‌عقیدهٔ مولانا دانست. مولانا با روبرو شدن با شمس دگرگون شد و از مقام یک فقیه و عالم واعظ به تولّدی دوباره رسید و دوران شکوفایی، آفرینش و خلاقیت او آغاز شد:

زادهٔ اوّلم بشد، زادهٔ عشقم این نفس من ز خودم زیادتم زانک دوبار زاده‌ام
(مولانا، ۱۳۸۷: ۵۰۴)

از این به بعد است که مولانا از جنون، عشق، دیوانگی می‌سراید و عقل را نکوهش می‌کند:

غرّه مشو با عقل خود، بس اوستاد معتمد کاستونِ عالم بود او نالان‌تر از حنّانه شد
(همان: ۱۷۴)

مولانا استدلال عقل‌گرایانه و خردمندانهٔ ابلیس را، که گفت: «من از او بهترم که من را از آتش آفریدی و او را از خاک»، باعث طرد شدن او از درگاه الهی می‌داند زیرا استدلال خردگرایانه کرد و مست شراب الهی نبود:

ابلیس اگر ز شراب خدای مست بُدی ز صد گنه نشدی هیچ طاعتش مردود
(همان: ۳۴۵)

تقابل عقل و عشق نیز در ادبیات فراوانی به چشم می‌خورد. عقل را عاقله و گرفتاری می‌داند:

در عشق تو از عاقلهٔ عقل برستیم جز حالت شوریدهٔ دیوانه ندانیم

(همان: ۵۴۵)

باز سر ماه شد، نوبت دیوانگی است　　آه که سودی نکرد دانش بسیار من

(همان، ۲۰۶)

مولانا بر این اعتقاد است که نفس زیاده‌خواه و سرکش را باید رام کرد، از تعلّقات مادّی و خواهش‌های نفسانیِ بی‌ثمر، دور شد تا به شناخت و معرفت رسید. اگر تمایلات جسمی و گرایش‌های تن نباشد و این‌گونه امیال راه دل را نزند، نیازی به این همه سخن نیست:

این تن اگر کم تَنَدی راه دلم کم زندی　　راه شدی، تا نبدی این همه گفتار مرا

(مولانا، ۱۳۸۷، ۲۲)

مولانا در خار وجود و خواسته‌های مزاحمش که، منافی راه سلوک هستند، آتش می‌زند. از تن‌پروری و پرورش بیهودهٔ جسم انسان کامل را بر حذر می‌دارد:

آمدم کز سر بگیرم خدمت گلزار او　　آمدم کاتش بیارم در زنم در خار خود

(مولانا، ۱۳۸۷: ۲۷۱)

یونگ بر این باور بود که اشخاص سالم، از پذیرش و صبر و شکیبایی بیشتری نسبت به بقیه افراد برخوردار هستند. آن‌ها نظر بازتری به امور دارند و از وضع انسان و حالاتش با خبر هستند. لذا در برابر مسائل تحمل بیشتری دارند(یونگ، ۱۳۹۳: ۸۳) . مولانا نیز شکیبایی را کلید گشایش می‌داند:

ای دل! فرو رو در غمش کالصَّبر مفتاح الفَرَج　　تا رو نماید مرهمش، کالصَّبر مفتاح الفَرَج

(مولانا، ۱۳۸۷: ۱۷۰)

در اگر بر تو ببندد، مرو و صبر کن آن جا　　ز پس صبر، تو را او به سر صدر نشاند

(همان: ۲۷۷)

دلداده آن باشدکه او درصبر باشد سخت‌رو

نی چون تو گوشه گشته‌ای، در گوشه‌ای افتاده‌ای

(همان:۸۹۲)

مولانا در بیتی به این موضوع نیز اشاره می‌کند که از غم نه تنها فرار نمی‌کند، بلکه آن را در آغوش می-کشد:

تا صبـــح وصـــال در رســـیدن　　در کـــش شب تیره را در آغوش

(همان: ۴۹۸)

مولـانا چون یونگ، بر این باور است که باید این نقابی را که دیگر اجازهٔ نُمایان شدن آنچه در ژرف و زیر اوست، از سر درآورد و از بین برد:

آخر برون آ زین صور، چادر برون افکن زسر　　تا چند در رنگ بشـر در گله بانی میروی

(مولانا، ۱۳۸۷: ۱۱۷۸)

مولانا خود را مانند کسی می‌داند که نقاب‌هایش را از بین برده و تبدیل به شیشه شده است:

من همگی‌چو شیشه‌ام، شیشه‌گریست پیشه ام
آه که شیشهٔ دلم از حجری چه می شود
(همان: ۳۶۳)

او می‌گوید اهل نقاب، نمی‌توانند گام در مسیر کمال انسانی نهند:

درین رنگی، دلا، تا تو، بلنگی نیایی در «چنان» تا تو چنینی
(همان: ۱۱۷۸)

کسانی مانند یونگ و مولانا این نقاب و حجاب‌ها را شناسایی می‌کنند.

پوست رها کن چو مار، سر تو برآور ز یار مغز نداری مگر، تا کی از این پوست، پوست
(همان:۳۱۵)

۳- نتیجه گیری

آراء و نظریات کارل گوستاو یونگ که یکی از مکاتب مورد توجّه منتقدان ادبیست اشتراکات و شباهت‌های فراوانی با آثار عرفانی دارد. غزلیات شمس یکی از این آثار است. اشعار مولانا نشان می‌دهد، نظریه‌های روانشناسی یونگ در باب تفرد و کمال، در تفکّرات و آراء مولانا، وجود داشته است.

یونگ و مولانا دو صاحب‌نظرند که دیدگاه‌های مشترکی دارند، یکی در عرصهٔ روانشناسی و دیگری صاحب ذوق در عرصهٔ ادب و عرفان.آنان آدمی را مختار می‌دانند که باید بکوشد و توانایی‌های خود را کشف کند.

در یک نگاه کلّی به دو نگرش مواردی شبیه به هم دیده می‌شود که از آن جمله این مفهوم است که هر دو هدف خود را پیشرفت و تعالی انسان معرفی می‌کنند. توجّه به « ناهشیاری و بی‌خودی»، «ضدعقل بودن»، اهمیّت« برداشتن نقاب‌ها و صورتک‌ها» از اشتراکات فکری، مولانا و یونگ در زمینهٔ کمال انسان شمرده می‌شود.

یونگ به وجود لایهٔ مشترکی بین همهٔ انسان‌ها اشاره دارد تحت عنوان ضمیرناخودآگاه؛ مولانا نیز همچون وی، به وجود لایه‌ای وسیع در خود پی برده و محتویّات آن را تا حد ممکن درک کرده است. یونگ معتقد است هرگاه این محتویات به خودآگاهی برسند تبدیل به سمبل و نماد می‌شودو مولانا نیز در غزلیات خود هرگاه به کهن‌الگوها می‌رسد، با زبان رمز و نماد سخن می‌گوید. از نقاب، تحت عنوان پوست، رنگ، صدف و اطلس نام می‌برد و سایه را که بخش تاریک وجود آدمی است با نفس، دزد ، سگ و دشمن و ... توصیف کرده

است.

کهن الگوی آنیما نیز تحت عنوان پری، خاتون و... آمده است.

کهن الگوی «خود» که جزء محوری‌ترین کهن‌الگوهای یونگ است و پس از سایر کهن‌الگوها بروز می‌کند نیز در غزلیات شمس آشکار است. مولانا بارها اشاره کرده است که برای رسیدن به «خود» باید نقاب‌های تصنعی را کنار زد، سایه‌ها را شناخت، آنیما و آنیموس را دید و پیر را درک کرد تا « خود» حقیقی شکل گیرد.

از دیدگاه یونگ و مولانا بعد از طی همهٔ این مراحل فردیّت حاصل خواهد شد. یونگ مسیح را نماد خویشتن می‌خواند و مولانا، شمس را معرّفی می‌کند. این اشخاص را که به فردیّت رسیده‌اند همچون الگو می‌شناسانند.

در نهایت باید گفت مولانا آفرینش انسان را امری هدفمند شمرده است و قرار است با طی مسیر کمال به درجهٔ جانشینی خداوند برسد. برای رسیدن به این تحوّل تمام راه‌کارهای انسان‌گرایانه که از قضا روانشناسی نوین امروز در دوره‌های اخیر جذب آن شده و بسیار به آن پرداخته است را معرّفی می‌کند. انسان کامل مولانا، با رهایی از منیّت‌ها و تعالی روح، دست یافتنی می‌شود.

منابع

۱- آریان پور، امیرحسین (۱۳۵۷). **فرویدیسم یا اشاراتی به ادبیات و عرفان،** تهران، نشر امیرکبیر .

۲- ابن عربی، محی‌الدّین (۱۳۶۷). **ترجمه رسایل ابن عربی،** تصحیح نجیب مایل هروی، تهران، نشر مولی

۳- بلخی، مولانا جلال‌الدین محمد (۱۳۸۷). **غزلیات شمس،** تصحیح شفیعی کدکنی، تهران،نشر سخن.

۴- پاینده، حسین (۱۳۹۰). **گفتمان نقد،** تهران، نشر نیلوفر

۵- داکانی، پرویز (۱۳۸۷). **شمس من و خدای من،** تهران، نشر علم

۶- زرّین کوب، عبدالحسین (۱۳۷۸). **پله پله تا ملاقات خدا،** تهران، نشر علمی.

۷- سلطان ولد، محمدبن محمد (۱۳۸۸). **مثنوی ولدی** ، به کوشش فرید اقبال، تهران، نشر اقبال

۸- شولتس، دوآن (۱۳۹۴). **روان‌شناسی کمال،** مترجم گیتی خوشدل، تهران، نشرپیکان.

۹- ماحوزی، امیرحسین (۱۳۸۸). **مفهوم من،** ویژه‌نامه ادب حماسی (ویژه‌نامه

بزرگداشت اندیشه‌های جهانی مولانا جلال الدین محمد بلخی) بهار و تابستان ۱۳۸۹ ، دوره ۵-۶ ، شماره ۹ . صص ۲۲۰ - ۲۴۷ .

۱۰- مصفا، محمدجعفر (۱۳۸۰). **با پیر بلخ** ، تهران، نشر پریشان

۱۱- مورنو، آنتونیو (۱۳۸۶). **یونگ، خدایان و انسان مدرن**، ترجمه داریوش مهرجویی، تهران، نشر مرکز

۱۲- وولف، دیوید (۱۳۸۶). **روان‌شناسی دین**، ترجمه محمد دهقانی، تهران، نشر رشد

۱۳- همایی، جلال الدّین (۱۳۶۲). **مولوی نامه (مولوی چه می‌گوید)** ، جلد دوم، تهران، نشر آگاه .

۱۴- یونگ، کارل گوستاو (۱۳۹۳). **انسان در جست و جوی هویّت خود**، مترجم محمود بهفروزی، تهران، نشر نمودار.

۱۵- یونگ، کارل گوستاو یونگ (۱۳۸۷). **انسان و سمبل‌هایش** . ترجمه محمود سلطانیه، تهران نشر جامی

۱۶- یونگ، کارل گوستاو (۱۳۸۹). **روانشناسی و کیمیاگری** ، ترجمه پروین فرامرزی، مشهد، نشر آستان قدس رضوی

۱۷- یونگ، کارل گوستاو (۱۳۶۸). **چهار صورت مثالی**، ترجمه پروین فرامرزی، مشهد معاونت آستان قدس رضوی

۱۸- یونگ، کارل گوستاو (۱۳۷۴). **ماهیت روان و انرژی آن**، ترجمه پرویز امیدوار، تهران، نشر بهجت.

فصل‌نامه‌ی علمی زبان و ادبیات فارسی
دانشگاه آزاد اسلامی واحد فسا
س ۱۴، ش ۲ (پیاپی ۳۴)، تابستان ۱۴۰۲
شاپا: ۸۴۸۷-۲۲۵۱ صص: ۱۶۱-۱۴۷

منشآت معتمدالدوله، مقامه‌ای در دوره‌ی قاجاریه (بررسی و تحلیل ویژگی‌های مقامه در منشآت معتمدالدوله)

سید محسن مهرابی
دانش آموخته دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه ارومیه، ارومیه، ایران

چکیده

توجّه به نثر هنرمندانه و کوشش برای اظهار فضل و هنر در نوشتن، از دیرباز، موجب به‌کارگیری صنایع ادبی و واژگان مهجور و متروک در آفرینش متونی ادبی شده است که نوعی از آن با عنوان مقامه شناخته می‌شود. پس از انتشار نخستین مقامه‌ها در زبان فارسی، این گونه‌ی ادبی از سیطرهٔ موضوعات معدود و محدود بیرون آمد و در مواردی عنوان مقامه نیز از آن گرفته شد؛ امّا مختصات و ویژگی‌های آن در قالبِ عناوینی نو ادامه یافت. یکی از گونه‌های نثر فارسی که نویسنده در آن مانند مقامه در پی هنرنمایی و آفرینش اثری ادبی است، منشآت و نامه‌نگاری است که منشآت فرهاد میرزا معتمدالدوله یکی از نمونه‌های آن در عصر قاجار است. در این پژوهش به شیوهٔ تحلیلی-توصیفی به جست‌وجوی ویژگی‌های مقامه در منشآت فرهادمیرزا و بررسی پیروی او از ویژگی‌های این گونه‌ی ادبی در نگارش منشآت خواهیم پرداخت. برآیند پژوهش نشان می‌دهد که فرهادمیرزا در منشآت با به‌کارگیری صنایع ادبی و خلق نثر فنی و استفاده از لغات مهجور و متروک، مانند مقامه‌نویسان پیشین به اعنات و لزوم مالایلزم می‌پردازد و از سجع و واژگان تازی در جملات فارسی نیز بهره می‌گیرد. در برخی از عبارات هم، معنا و مفهوم جمله را فدای لفّاظی می‌کند؛ به‌گونه‌ای که می‌توان منشآت او را یکی از واپسین نمونه‌های مقامه‌نویسی در ادبیّات فارسی دانست.

واژگان کلیدی: فرهاد میرزا، قاجار، منشآت، نثر فنی، مقامه

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۱/۱۱/۱۶
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۲/۰۲/۲۶

Email: mohsen_mehrabi70@yahoo.com

۱- مقدمه

رایج شدن نثر فنی و انشعاب شاخه‌های مختلف از آن، سبب شد که در دوره‌های متفاوت تاریخ ادبیّات ایران، نویسندگان متعدد برای بیان فضل و هنرنمایی خود به این نوع از نثر روی بیاورند. یکی از انواع مهم نثر فنی، که همیشه مورد توجّه نویسندگان و اهل ادب بوده، مقامات است. مقامه‌نویسی که از قرن چهارم با بدیع‌الزمان همدانی رایج شد، ابتدا بین خوانندگان و علاقه‌مندان به زبان و ادبیّات عربی مورد اقبال قرار گرفت و با مقامات حریری به اوج رسید. بعد از بدیع‌الزمان همدانی و حریری، نویسندگانی چون عبدالله بن حسین البغدادی، عبدالله الادکاوی و عثمان بن علی العمری الموصلی مقامه نوشتند.

مقامات عربی دارای ساختار، شخصیّت‌ها و موضوعات محدودی بود امّا با نگارش مقامات حمیدی، اثر قاضی حمیدالدین حمیدی (متوفی ۵۵۹)، به زبان فارسی، این محدودیت‌ها از بین رفت و علاقه‌مندان و نویسندگان مقامات بدون محدودیّت به نگارش این شیوه از متون فنی پرداختند. در دوره‌های بعد، تعدادی از نویسندگان به‌صورت غیرآشکار و غیرمستقیم از مقامات تقلید کردند؛ به این معنی که نام مقامه را بر کتاب خود نمی‌نهادند و یا از موضوعات اصلی مقامه‌نویسی چون گدایی، فریب دادن، قهرمان ثابت، ترفند واحد و... استفاده نمی‌کردند، امّا ساختار کلّی اثر آن‌ها مطابق شیوه‌های مقامه‌نویسی بود. برخی، گلستان سعدی و بخش‌هایی از بهارستان جامی، روضهٔ خلد مجد خوافی، پریشان قاآنی و حتی نامه‌ای از فاضل خان گروسی را نیز مقامه دانسته‌اند و به مقایسهٔ این آثار با مقامات معروف فارسی و عربی می‌پردازد.

تقلید از نثر پیشینیان و توجّه به اسلوب‌های اصلی نثر فارسی، در دوره‌های گوناگون ادبیّات تغییر می‌کند. بررسی مقامه‌نویسی در این دوره و در آستانهٔ ورود به نثر مدرن و سادهٔ امروزی جنبه‌های مختلف دارد. تجدد در نثر دورهٔ قاجار و به نوعی بازگشت ادبی آن، حرکتی آهسته و تدریجی دارد و برخلاف بازگشت ادبی در شعر کمتر مورد توجّه قرار می‌گیرد. نویسندگان این دوره مخصوصاً متجددان، شیفتهٔ نثر دورهٔ گذشته نیستند؛ امّا در مواردی از آن پیروی می‌کنند. با این‌حال در همین دوره از تاریخ، کسانی هستند که به سبک و سیاق دوره‌های قبل وفادارند. فرهادمیرزا، معتمدالدوله قاجار، یکی از افراد این گروه است که منشآت او دقیقاً یادآور مقامات است و از همین روی در این پژوهش در پی جست‌وجوی ویژگی‌های مقامه در منشآت فرهادمیرزا هستیم.

۱- ۱- بیان مسأله

مسألهٔ اصلی این پژوهش بررسی مقدار تأثیرپذیری فرهادمیرزای معتمدالدوله در سبک نگارش نامه‌هایش از مقامه‌نویسی است. چگونگی استفاده از لغت‌های مهجور، شیوهٔ خلق

صناعات ادبی، ارزش‌گذاری لفظ در مقابل معنی، استفاده از واژگان بیگانه چون عربی در نثر فارسی از مواردی است که در سبک نگارش اثر مؤثر است.

۱- ۲- پیشینهٔ تحقیق

پیش از این، پژوهش‌های متعددی دربارهٔ مقامات در زبان فارسی نوشته شده است. این پژوهش‌ها بیشتر به سبک مقامه‌ها توجه کرده‌اند و کوشیده‌اند به معرفی کلّی و سبک‌شناسانهٔ نمونه‌های بازمانده از این گونهٔ ادبی بپردازند. فارس ابراهیمی حریری، در کتابی با عنوان مقامه‌نویسی در ادبیات فارسی ضمن بیان پیشینهٔ مقامه‌نویسی در ادب فارسی و نیز عربی، به بررسی سبکی مقامات حمیدی پرداخته و پس از آن تعدادی از مقامات زبان فارسی را برمی‌شمارد. ملک‌الشعرای بهار، در سبک‌شناسی، گفتاری را به مقامه‌نویسی اختصاص می‌دهد و نقش مقامه‌نویسان در تحول ادبیات دری را بیان می‌کند. حسین خطیبی نیز در کتاب فن نثر در ادب پارسی، بسیاری از دیدگاه‌های علمای عرب و فارس را، از گذشته تا به امروز، گردآوری کرده‌است که خواننده را از مراجعه به دیگر منابع بی‌نیاز می‌کند.

علی‌رضا ذکاوتی قراگوزلو، در چند مقاله با دیدی نو مقامات را از جهت شخصیت‌پردازی و جایگاه مقامات در امور اجتماع بررسی کرده است. مقالهٔ وی با عنوان «مقامه‌نویسی بعد از بدیع‌الزمان» اهمیّت مقامات در مطالعات اجتماعی – ادبی را بررسی می‌کند. حسن دادخواه و لیلا جمشیدی نیز در سه مقالهٔ جداگانه، مقامات را از لحاظ عنصر گفتگو، عنصر شخصیت و سبک ادبی بررسی کرده‌اند. برای نمونه در مقالهٔ «عنصر صحنه در مقامات حمیدی و حریری» چاپ شده در فصلنامهٔ علمی کاوش‌نامه (۱۳۸۷) میزان موفقیّت این دو نویسنده را از لحاظ چگونگی استفاده از عناصر داستانی بررسی کرده‌اند.

این پژوهش‌ها بیشتر به جنبهٔ سبک‌شناسی و ساختاری کتاب‌های مربوط به مقامه پرداخته‌اند و تأثیرپذیری آثاری که عنوان مقامه ندارند ولی از اصول مقامه‌نویسی استفاده کرده‌اند چندان مورد توجه قرار نگرفته است. با این حال اسماعیل شفق و علی آسمند جونقانی در مقالهٔ بررسی ساختار مقامات حمیدی و گلستان سعدی چاپ شده در شمارهٔ ۱۲ فنون ادبی (۱۳۹۴) این نوع از تاثیرپذیری را بررسی کرده‌اند. الیاس نورایی نیز در کاوش‌نامهٔ ادبیات تطبیقی (۱۳۹۳) محتوا و ساختار این دو کتاب را با هم مقایسه کرده است. بررسی ارتباط ساختاری بین پیکارسک و نوع داستانی مقامه عنوان مقالهٔ دیگری است از محسن محمدی فشارکی و فضل‌الله خدادادی که در سال ۱۳۹۳ در مجلهٔ ادبیات تطبیقی به چاپ رسیده است و نویسندگان این دو نوع ادبی را از نظر سبک و ساختار با هم مقایسه کرده‌اند. همچنانکه ملاحظه می‌شود تا کنون مطالعهٔ موردی‌ای در مورد تأثیرپذیری منشآت از مقامات صورت نگرفته است. به همین علّت پژوهش پیش‌رو قصد دارد تا یکی از

نمونه‌های نامه‌نگاری ادبی در دورهٔ قاجار را بر اساس ساختار کلی مقامه‌نویسی بررسی کند.

۱- ۳- ضرورت و اهمیّت تحقیق

از آن‌جا که نامه‌ها بیانگر بخشی از فرهنگ ایران هستند و مسائل تاریخی، سیاسی و اجتماعی را بدون واسطه بیان می‌کنند، نویسندگان آن تلاش می‌کنند با بهره‌گیری از اصول نگارش ادبی و نثر فاخر، سطح و سبک نگارش اثر خود را تعالی بخشیده تا بهتر و بیشتر در ذهن مخاطب مؤثر واقع شود. با توجه به اینکه مقامه‌نویسی یکی از نمونه‌های اصلی قلم‌فرسایی در ادبیات فارسی و عربی است، نویسندگان منشآت به این نوع ادبی به چشم کتاب درسی و مرجع نگاه می‌کنند و به صورت مستقیم یا غیرمستقیم از آنها استفاده می‌نمایند. در این پژوهش کوشش شده با استفاده از روش تحلیل محتوا پس از بررسی منشآت فرهادمیرزای قاجار به استخراجِ ویژگی‌هایی از آن پرداخته شود که این متن را در زمرهٔ مقامات قرار می‌دهد.

۲- بحث و بررسی

۲- ۱- منشآت فرهاد میرزای قاجار

فرهادمیرزا معتمدالدوله، عموی ناصرالدین‌شاه و پانزدهمین فرزند عباس‌میرزا نایب‌السلطنه، در سال ۱۲۳۳ هق. متولّد شد. تحصیلاتش در تبریز بود و در ابتدای حکومت محمدشاه، مسؤل تمشیّت امور خوزستان و لرستان شد. وی به هنگام مسافرت‌های شاه، به عنوان نایب‌السلطنه در تهران به امور مملکتی شاغل بود. زندگی او فراز و نشیب‌هایی داشته است. اتهام جاسوسی برای انگلستان و پناهنده شدن به سفارت آن کشور و سکونت اجباری در طالقان و پس از رفع اتهام رسیدن به حکومت خوزستان و لرستان و دریافت لقب معتمدالدوله از ناصرالدین‌شاه از اتفاقات مهم زندگی اوست. وی در سال‌های پایانی عمر در شورای وزارت شرکت داشت و در سال ۱۳۰۵ ه‍ ق. در تهران درگذشت. (آرین‌پور،۱۳۷۵، ج۱: ۱۵۷)

فرهادمیرزا اهل علم و ادب بود و آثاری نیز در زمینهٔ علوم ادبی و علوم محض تألیف کرده است. آثار قلمی او عبارت‌اند از:منشآت که شامل نامه‌های اوست؛ هدایهٔ السبیل و کفایهٔ الدلیل که سفرنامهٔ حج است؛ زنبیل که به شیوهٔ کشکول شیخ بهایی تألیف شده است؛ قمقام ذخّار و صمصام تبار در مقتل امام حسین (ع)؛ جام جم در جغرافیا و تاریخ؛ نصاب انگلیسی به فارسی؛ فلک السعاده در علم نجوم، کنز الحساب که ترجمهٔ خلاصهٔ الحساب شیخ بهایی از عربی به فارسی است. (معین، ۱۳۷۶: ۱۹۹۶) وی دارای طبع شعر نیز بوده است؛ امّا تا کنون دیوانش منتشر نشده و طبق گواهی یحیی آرین‌پور شعرش پرتصنع

و خشک و عاری از ذوق بوده است. (آرین‌پور،۱۳۷۵، ج۱: ۱۵۷)

در نگاهی اجمالی، منشآت فرهادمیرزا در دو بخش وقایع‌نگاری و مکاتبات و مراسلات قابل بررسی است: بخش اول آن بیشتر ارزش ادبی دارد تا تاریخی و هدف نویسنده در این قسمت، قبل از نگارش تاریخ، سخن‌سرایی و پارسی‌گویی بوده است. بخش دوم کتاب به مکاتبات و مراسلات فرهادمیرزا اختصاص دارد. نامه‌های فرهادمیرزا به اعتبار نوع نامه و شخص دریافت کننده به دو گروه نامه‌های رسمی و شخصی- غیررسمی قابل دسته‌بندی هستند و از آنجایی‌که در بررسی حاضر مضمون و محتوای نامه‌ها محل توجّه است، به‌طور عمده به تقسیم‌بندی موضوعی آن‌ها اعتنا شده است.

۲- ۲- منشآت و انواع آن

منشآت به مجموعه نامه‌های رسمی یا دوستانه‌ای تلقی می‌شود که توسط یک منشی دیوانی یا نویسندهٔ غیر دیوانی نوشته شده است. در حالت کلی و در فن کتابت به کتاب‌های مربوط به آموزش و دستور نگارش نامه یا کتاب‌هایی که شامل نامه باشند منشآت گویند (جهادی،۱۳۹۳:۷۷). به طور کلّی، نامه‌ها و منشآت را در ادب فارسی، به سلطانیّات و اخوانیّات تقسیم کرده‌اند.

نامه‌های سلطانی و اخوانی، هر یک به سبک خاصّی نگارش می‌یافت و تفاوت میان سبک سلطانیّات و اخوانیّات، به اندازه‌ای است که ممکن بود افرادی در یکی از این دو نوع استاد باشند و در دیگری ناتوان. مراد از سلطانیّات نامه‌های سلطانی، فرمان‌ها و منشورها و نامه‌هایی است که از دربار پادشاهان و سلاطین صادر می‌شده و یا نامه‌هایی که پادشاهان و امرا به یکدیگر و به زیردستان خود می‌نوشته‌اند و یا از زیردستان آنان بدیشان نوشته شده است. اخوانیّات نامه‌های محبّت‌آمیز و دوستانه‌ای را گویند که طبقات مختلف مردم به یکدیگر می‌نوشته‌اند.

۲- ۳- مقامات و مختصات اصلی آن

ملک‌الشعرای بهار در تعریف مقامه می‌نویسد که مقامه مجلس یا جماعتی از مردم است که در آن خطبه یا وعظ و روایتی بیان می‌شود. ایشان معنی اصلی مقامه را مترادف با گاه یا گاثه به معنی مقام موسیقی می‌داند و معتقد است که گاه‌های مذکور با آهنگ موسیقی توأم بوده و اشعار هجایی آن دارای همان موازنه و فواصل و قراین و قطع و سکوتی است که در مقامات عربی هم دیده می‌شود (رک: بهار،۱۳۸۱، ج۲: ۳۲۵). حسین خطیبی مقامه را در زمان خلفا به این صورت تعریف می‌کند: «مقامه، در دورهٔ عباسیان جنبهٔ دینی یافت و به احادیث و خطبی گفته می‌شد که در مجالس خلفا ایراد می‌گشت و سپس در معنی مترادف با اشعار و اخبار و تاریخ، استعمال شد. چنانکه مسعودی در مروج الذهب و جاحظ

در البیان و التبیین و ابن قتیبه در الشعر و الشعرا و ابن‌عبدربّه در کتاب العقد و طرطوشی در سراج الملوک و ابن مدبر در رساله العقد آن را در معنی خطابه یا مترادف با شعر و مثل و حکایت و تاریخ، به عنوان یکی از ارکان ادب عرب به کار برده‌اند». (خطیبی،۱۳۸۶: ۵۴۵) در اواخر قرن چهارم هجری مقامات یکی از متفرعات فن داستان‌نویسی است با این توضیح که در مقامات جنبهٔ داستانی ضعیف است و نویسنده بیشتر به دنبال آن است که غوامض لفظی و ترکیب‌ها معقد و پیچده را خلق کند. (ابراهیمی حریری، ۱۳۸۳: ۱۱) دکتر سیروس شمیسا، مقامه‌نویسی را بیان داستان‌های پی در پی با قهرمانی واحد می‌داند که این قهرمان در هر داستان به شکل تازه‌ای نمودار می‌شود و پس از انجام دادن اعمال محیرالعقولی غیب می‌گردد تا در داستان بعدی به هیأتی جدید و کاری نو دوباره ظهور کند. این شیوه از نثر فنی و مقامه‌نویسی حرفه‌ای در قرن چهارم و با بدیع‌الزمان همدانی بنا نهاده شده است. (شمیسا،۱۳۸۲:۹۴) مقامه‌نویسی در ادبیات عرب به همین شیوه رایج می‌شود. یعنی داستانی مسجع و مصنوع با یک راوی و قهرمانی مشخص که در هر داستان به حالتی متفاوت ظهور می‌کند و غالباً تکدی‌گری و فریب مخاطبانش را بر عهده دارد. دو چهره‌ی اصلی این سبک و سیاق، بدیع‌الزمان همدانی و قاسم بن علی حریری هستند.

در دورهٔ سلجوقیان و خوارزمشاهیان به تقلید از نثر عربی استفاده از موازنه، سجع، تکلّف و صنایع لفظی به اوج خود می‌رسند. یکی از نمودهای اصلی این‌گونه از نثر مقامه‌نویسی است که مورد توجه نویسندگان این عصر چون قاضی حمیدی قرار می‌گیرد و مقامات فارسی هم نوشته می‌شود. قاضی حمیدالدین در نوشتن مقامات خود دنباله‌رو و مقلّد بدیع‌الزمان و حریری است و ضمن استفاده از تکلّفات و صنایع لفظی از لحاظ تقلید محتوا و مضامین هم از آنها تقلید می‌کند (انزابی‌نژاد،۱۳۸۹:۱۰). با این حال ذکر این نکته لازم است که بر خلاف دو مقامه‌نویس قبلی در ادبیات عرب، حمیدی از موضوع ثابت کدیه فاصله می‌گیرد و به موضوعات متفاوتی چون مناظرهٔ بین افراد، توصیف فصول، لغز و معما، مسائل فقهی و عشقی، تفکرات صوفیانه و... می‌پردازد و مجال مقامه‌نویسی را برای دیگران فسحت می‌بخشد. سیوطی نیز مقامه‌نویسی را در موضوعات مختلف از فروع دینی و... به کار می‌برد. مانند مقامه‌هایی در بیان مزیّت عطرهای متنوع، گل‌ها، دشنام و یا سرنوشت والدین پیامبر در آخرت (ابراهیمی حریری،۱۳۸۳:۳۷). مطابق تعاریفی که گفته شد می‌توان تعریف کلی مقامه را چنین دانست: مقامه، مجلس و خطبه‌ای است که مسجع، مصنوع و متکلّف است و در آن نویسنده لفاظی را بر محتوا ترجیح می‌دهد. از موضوعات آن می‌توان به کدیه و گدایی، وعظ، مناظره، توصیف، فلسفه، مذهب و... اشاره کرد. مقامه یک راوی غالباً مشخص دارد که به توصیف رفتار یک قهرمان می‌پردازد. ساختار آغاز بسیاری از مقامه‌ها با یک

عبارت مشخص و از پیش تعیین شده است.

۲- ۴- شباهت و تفاوت مقامات با منشآت

مقامه‌نویسی و نامه‌نگاری شباهت‌ها و تفاوت‌هایی با هم دارند. موضوع هر دو مشخص است با این تفاوت که نویسندهٔ مقامه بیشتر به موضوعات کلی چون جوانی، فقر، شهر و بلاد و... می‌پردازد در حالی که موضوع نامه‌ها بیشتر مسائل جزیی و گاه شخصی است. نامه‌ها مخاطب مشخص دارند اما مقامات فاقد مخاطب مشخص هستند. از شباهت‌های این دو متن ادبی این است که نویسندهٔ هر دو نوع برای بهتر شدن و ادیبانه شدن متن خود در تلاش است. با این حال در بیشتر موارد، منشی و دبیر محتوای نامه را فدای لفظ آن نمی‌کند و این برخلاف شیوهٔ مرسوم در مقامه‌نویسی است.

۲- ۵- تجزیه و تحلیل داده‌ها

۲- ۵- ۱- لغات مهجور

یکی از ویژگی‌های اصلی مقامه‌نویسی استفاده از لغات مشکل است؛ به‌گونه‌ای که متن دارای غوامض لفظی و ترکیبات پیچیده باشد. یکی از اهداف اصلی نویسندهٔ مقامات، گردآوری الفاظ زیبا و لغات مشکل و تمرینی برای ایراد لغات است (ابراهیمی حریری،۱۳۸۳:۱۳). در واقع، نویسنده تسلط خود را به لغت و عبارت‌پردازی به‌گونه‌ای نشان می‌دهد که ضمن استفاده از واژگان غامض و کم‌کاربرد که برخی از آن‌ها در فرهنگ‌های لغت ضبط نشده‌اند، به خلق نثر فنی و بهره‌گیری از صنایع ادبی نیز توجه دارد. یکی از مواردی که تمایل فرهادمیرزا را به سبک و سیاق دوره‌های پیشین ادب فارسی مشخص می‌کند، استفادهٔ او از لغات قدیمی است که گاه متروک نیز شده‌اند. با توجه به عبارتی که لغت مهجور در آن به کار رفته متوجه می‌شویم که نویسنده جهت خلق یک صنعت ادبی از این لغت‌ها استفاده کرده که به نوعی دلالت بر تسلط او بر لغت دارد.

در بررسی لغاتی که واژه‌ای مهجور و یا کم کاربرد دارند، عبارت‌های زیر را شاهد می‌آوریم:

- افراز: منبر. واژه‌ای کم کاربرد است. برخی از فرهنگ‌ها آن را ضبط نکرده‌اند و برخی نیز به معنی ادویه آورده‌اند. نویسنده برای ایجاد سجع از این واژه استفاده کرده است.

زیور مزکت و افراز، داور انجام و آغاز. (فرهادمیرزا،۱۳۸۳:۲۱)

- ازم: فرزند. این واژه با این معنی فقط در فرهنگ جهانگیری ضبط شده. در لغت‌نامه‌های معین و عمید به معنی انگور آمده.

فرزند ارجمند، ازم رزمجوی. (فرهادمیرزا،۱۳۸۳:۳۰)

- لرد: میدان اسب دوانی. عبارت دارای صنعت جناس است.
چه هیچ یک مرد لَرد و گرد نبرد نبودند. (فرهادمیرزا،۱۳۸۳:۳۵)
- برگست: نعوذ بالله. واژه‌ای کم کاربرد است.
برگست این آرزو را چگونه در دل جای توان داد. (فرهادمیرزا،۱۳۸۳:۳۷)
- وخ: فوج. این واژه در فرهنگ‌های معین، عمید و غیاث اللغات ذکر نشده اما رضاقلیخان هدایت آن را در انجمن آرا ثبت کرده است.
در چمن کله‌پوش هفتاد وخ سرباز جانباز... . (فرهادمیرزا،۱۳۸۳:۴۰)
- کرگ: کرگدن. عبارت دارای صنعت جناس است.
به گرگان زمین که گرگان درنده و کرگان فژغنده را بالان درآورد. (فرهادمیرزا،۱۳۸۳:۴۱)
- وهل: خطا کردن. واژه‌ای کم کاربرد است. در انجمن آرا و فرهنگ معین به معنی صنوبر و سروکوهی ذکر شده. غیاث اللغات و عمید آن را ذکر نکرده‌اند. عبارت دارای صنعت جناس است.
عللی و وهلی داشتند. (فرهادمیرزا،۱۳۸۳:۵۷)
- شم: نوحه. در فرهنگ‌های معین و عمید به این معنی نیامده. در غیاث‌اللغات و انجمن‌آرا به همین معنی آمده. استفاده از این واژه جهت ایجاد سجع است.
پس از این سوگ و شم و سرما و زم. (فرهادمیرزا،۱۳۸۳:۳۲)
- شکن: فریب. در غیاث‌اللغات و معین و عمید به این معنی ذکر نشده اما در انجمن‌آرای ناصری به نقل از فرهنگ جهانگیری به همین معنی آمده است. استفاده از این واژه جهت ایجاد سجع است.
شکنی پیشه و ریمنی اندیشه ساخت. (فرهادمیرزا،۱۳۸۳:۳۹)
- آلفته: نامراد و پریشان. واژه‌ای قدیمی است که در فرهنگ‌ها آمده. استفاده از این واژه جهت ایجاد سجع است.
با حواسی آلفته و قوای جسمانی آشفته. (فرهادمیرزا،۱۳۸۳:۸۹)
- زیف: درم ناچیز. در فرهنگ‌ها به همین معنی و به معنی بی‌ادبی آمده. استفاده از این واژه جهت ایجاد سجع است.
اندوخته دیرین را از نقد و زیف در این رحلهٔ الشتا و الصیف... . (فرهادمیرزا،۱۳۸۳:۱۰۲)
- لافظه: قدرت تکلّم. این ترکیب در فرهنگ‌ها به کار نرفته. استفاده از این واژه جهت ایجاد سجع است.
از کثرت لافظه قوّت حافظه تمام شد. (فرهادمیرزا،۱۳۸۳:۸۱)
- باطر: سرگردان. در فرهنگ‌ها ثبت نشده. استفاده از این واژه جهت ایجاد سجع است.

در ظَهر قاطر بدان احمق باطر غیظی کرد.

- مهجت: جان و روح. این کلمه در فرهنگ‌های مورد استفاده در این تحقق ضبط نشده. استفاده از این واژه جهت ایجاد سجع است.

شرحی فرمودند. بر بهجت فزود و غم از مهجت زدود. (فرهادمیرزا،۱۳۸۳:۸۷)

- والت: شهرت. در غالب فرهنگ‌ها این کلمه ذکر نشده.

به ملاحظهٔ شوکت و والت دهنده. (فرهادمیرزا،۱۳۸۳:۹۷)

- آهوگردان: عیب پوش. آهو را به معنی عیب علاوه بر فرهنگ‌های لغت در متون متعدد هم می‌بینیم اما آهوگردان به این معنی کاربرد ندارد. در فرهنگ معین آهوگردان را کسی دانسته که در عرصهٔ شکار، آهو را به سمت شاه گسیل می‌کند.

کار از آهوگردانی گذشته نوبت اسب‌دوانی است. (فرهادمیرزا،۱۳۸۳:۱۴۳)

- باقعه: سختی. بعضی از فرهنگ‌های این لغت را نیاورده‌اند. در فرهنگ عمید به معنی زیرک آمده. کلام دارای صنعت جناس است.

بعد از این واقعه خبری از آن باقعه نیست. (فرهادمیرزا،۱۳۸۳:۱۴۴)

همچنان‌که ملاحظه می‌شود فرهادمیرزا در بسیاری از عبارت‌ها از واژگانی استفاده می‌کند که کم کاربرد و در مواردی متروک هستند. استفاده از این واژگان گاه برای ایجاد صنعت ادبی در عبارت است. از میان هفده واژهٔ ذکر شده در این بخش، دوازده کلمه در فرهنگ‌های رایج به کار نرفته‌اند. چهار عبارت دارای صنعت جناس و هشت عبارت دارای صنعت سجع هستند. آنچه حائز اهمیت می‌باشد تسلط نویسنده به لغت جهت خلق نثر فنی است که یکی از ملزومات اصلی نویسندگان نیز است.

۲- ۵- ۲- واژگان عربی در جملات فارسی

یکی از شیوه‌های نویسنده برای بیان فضل و نیز ایجاد یک متن ادبی با صنایع بدیعی استفاده از کلمات عربی در عبارات فارسی است. در واقع فرهادمیرزا به ضرورت وقت و کلام کلماتی از زبان عربی را در ساختار فارسی به کار می‌برد که در متون فارسی کاربردی ندارند و در صورت استفاده هم فقط در جملات و عبارت‌های عربی به کار می‌روند. به بعضی از این واژگان اشاره می‌کنیم:

- إن شاء الله حکومت حوزه‌ی دیلم و فرضه‌ی عیلم. (فرهادمیرزا،۱۳۸۳:۱۳۷)

عیلم: دریا / فرضه: بندر. فرضه در فرهنگ‌ها ثبت شده اما کاربرد عیلم به معنی دریا در زبان فارسی نادر است به گونه‌ای که در فرهنگ‌های لغت فرس، قواس، غیاث اللغات، انجمن آرا، معین و عمید ثبت نشده. در فرهنگ عربی لاروس به همین معنی آمده. نویسنده با استفاده از این کلمهٔ مهجور کلام را آهنگین کرده است.

- این لیایل قوسی به دلایل حسی. (فرهادمیرزا،۱۳۸۳:۱۴۱)

لیایل: جمع لیلاه و لیل است. در فارسی بیشتر برای جمع لیل از لیالی استفاده می‌کنند و به کاربردن لیایل به این کاربرد شاذ است. لیایل در فرهنگ‌های فارسی ثبت نشده اما در فرهنگ عربی لاروس به کار رفته است. هدف از استفادهٔ این واژهٔ کم کاربرد ایجاد سجع در کلام است.

- یاد ومضان یار و رمضان پار. (فرهادمیرزا،۱۳۸۳:۱۴۴)

ومضان: درخشیدن. این کلمه در فرهنگ‌های فارسی غیاث اللغات، انجمن آرا، معین و عمید نیامده. در لاروس ومض به معنی درخشان آمده. شاید کلمهٔ ومضان از ابداعات نویسنده برای ایجاد سجع با رمضان باشد.

- زنود از مرافق و رئوس از عواتق افتاد. (فرهادمیرزا،۱۳۸۳:۱۵۱)

زنود: بندهای دست. این کلمه عربی است و در فارسی کاربرد چندانی ندارد. در فرهنگ لاروس جمع زند را به صورت ازناد و زندان آورده و جمع مکسر آن را ذکر نکرده است. کلمهٔ زنود نقشی در ادبی کردن عبارت ندارد.

- در آن اطوار شامخه و انجاد باذخه. (فرهادمیرزا،۱۳۸۳:۱۴۳)

باذخ: بلند. در فرهنگ عربی لاروس آمده اما لغت‌نویسان فارسی آن را ذکر نکرده‌اند.

- همه فارغ‌البال و رافغ‌الحال بودند. (فرهادمیرزا،۱۳۸۳:۱۵۴)

رافغ: زندگی خوش. فرهنگ‌های فارسی این کلمه را به این معنی نیاورده‌اند اما در فرهنگ لاروس رفع و رفاعه معنی شده است.

- یقین مرضوض خواهد بود نه مرحوض. (فرهادمیرزا،۱۳۸۳:۱۶۰)

مرضوض: کوفته شده / مرحوض: شسته شده. فرهنگ‌های فارسی این کلمه را ذکر نکرده‌اند اما رض و رحض در لاروس به همین معنی آمده.

همین کلمات اندک که نمونه‌ای از تلاش‌های نویسنده برای غامض کردن متن و ایجاد صنایع ادبی است نشان از توجه و البته توانایی نویسنده به لغت عربی دارد. استفاده از چنین کلماتی در جملاتی که به زبان فارسی نوشته شده‌اند متن منشآت را به سوی مقامه سوق می‌دهد.

۲- ۵- ۳- اعنات در مقامه

گاهی شاعر یا نویسنده به قصد آرایش کلام و یا هنرنمایی ملزم به رعایت یک ویژگی در کلام می‌شود که در اصل لازم نیست و به این گونه خود را به تکلّف می‌اندازد. در اصطلاح علم بلاغت و علم بدیع به چنین صنعتی اعنات یا لزوم مالایلزم می‌گویند. التزام، تضییق و تشدید نام دیگر این صنعت ادبی است. (همایی، ۱۳۸۱:۷۴) این التزام می‌تواند مربوط به

حرف، کلمه یا یک صنعت ادبی باشد. مثلاً شاعری تکرار یک کلمه را در همه ابیات التزام می‌کند یا یک صنعت ادبی مانند جناس تام یا رد الصدر الی العجز را در هر بیت تکرار می‌کند. نویسندگان مقامه نیز که هدف اصلی خود را هنرنمایی قرار می‌دهند، به این صنعت بدیعی توجه دارند. مثلاً حریری دو رساله به نام‌های «الرسالهٔ السینیه» و «الرسالهٔ الشینیه» دارد که در آن‌ها به معنی واقعی کلمه با الفاظ بازی کرده است و التزام حرف سین یا شین می‌کند و یا عبدالله بن عبدالله الادکاوی در کتاب مقامات الحنفی همه جا لغت‌ها را دو به دو جمع کرده است، چنانکه فرق میان آن دو آهنگ و صدا و اماله است. تنها هدف کتاب المقامه الدجیلیه از عثمان بن علی العمری الموصلی بیان فهرستی از فرقه‌های اسلامی است. عبدالله بن الحسین بن ماری البغدادی السویدی در کتاب خود به نام مقامات الامثال السائره التزام به کار بردن امثال را می‌کند (ابراهیمی حریری،۱۳۸۳:۳۹).

چنین التزام و اعناتی را در منشآت فرهادمیرزا نیز مشاهده می‌کنیم. او یکی از نامه‌هایش را به نثر فارسی سره می‌نویسد و التزام می‌کند که فقط از واژگان فارسی استفاده کند. مانند این عبارت: «تا جهانست درود بر روان رادش باد که هر یکی اختر سپهر فرّهی و مهر چرخ شهی و بهی، بزرگان بروشان و پروردگار سروشانند... ماهش را کژدمی بر سر و شیرش را شکّری در بر، با اینکه گلشن با مشگ آغشته و ملش با زهر سرشته... یکی سرواد می‌خواند و از دلبر نوشاد سخن می‌راند که به سروستان هر دمی هزاران سرو چمان و شمشاد نوان می‌نشاند». (فرهادمیرزا،۱۳۸۳:۲۲)

یکی دیگر از شگردهای فرهادمیرزا برای هنرنمایی، التزام به حذف حروف است که به معنی واقعی اعنات و تکلّف محسوب است. او در نوشته‌ای التزام به حذف حرف الف می‌کند: «رنج و تب به چند شب، درد و سوز به چند روز؟ شب هجر صبح وصلی مگر در بر نگرفته؟ ز پس تشرین در فروردین گلی نشکفته، نه شگفت که سروی به تذروی خو گیرد و گلی به بلبلی دوستی پذیرد». (فرهادمیرزا،۱۳۸۳:۴۲) حکایت عیادت مرد کر از فرد رنجور که در منشآت ثبت است، حرف ب ندارد. «کری پیش خود تصور نمود و تفکّر کرد که عیادت فلان رنجور را نمایم چون پرسش احوال او کنم، پاسخ موافق سؤالی که در خیال من است خواهد داد». (فرهادمیرزا،۱۳۸۳:۴۳) در نامه‌ای دیگر از منشآت، حرف ت را به کار نمی‌برد: «عبدالله مأمون گوید: که در عمر خویش از سخن سه کس سر در پیش افکندم که مجال سخنم نبود. اول آنکه عاملی را به یکی از بلدان روانه نمودم که شهر و بلوک را از عدل و سلوک آباد و خلق را شاد سازد». (فرهادمیرزا،۱۳۸۳:۴۶)

می‌توان چنین گفت که اعنات و لزوم مالایلزم یکی از شگردهای اصلی هنرنمایی و فضل فروشی نویسندگان است که در مقامه‌نویسی به اوج خود می‌رسد. فرهادمیرزای قاجار

هم از چنین ترفندی در نگارش منشآت خود استفاده می‌کند تا نامه‌هایی شبیه مقامات بنویسد.

۲- ۵- ۴- سجع

یکی از ویژگی‌های اصلی مقامه‌نویسی استفاده از سجع در کلام است. سجع در نثر به منزلهٔ قافیه در شعر است (همایی،۱۳۸۱:۶). نویسنده در این شیوه از نثرنویسی در قرینه‌های جمله از کلمات هم‌آهنگ استفاده می‌کند. البته استفاده از سجع و نثر مسجع ویژگی مخصوص و منحصربه‌فرد مقامات نیست؛ اما لازمهٔ مقامه‌نویسی استفاده از سجع است (دادخواه،۱۳۸۶:۲۴). فرهادمیرزا هم یکی از رویکردهای اصلی خود در منشآت را استفاده از سجع در کلام می‌داند که نمونه‌هایی از آن در زیر بیان می‌شود:

از اکرام او چیزی و از انعام او پشیزی (فرهادمیرزا،۱۳۸۳:۹۶).

اگر از بدرش کاسته از قدرش نکاسته... لابس خلاع و سایس قلاع و راکب صهوهٔ جیش و شارب قهوهٔ عیش باشند. (فرهادمیرزا،۱۳۸۳:۹۷)

غالب به عیش و سور در قصر امانیه... گاهی به طیش و زور در سلیمانیه. (فرهادمیرزا،۱۳۸۳:۱۲۲)

تیغش برآب از آن است که همواره در دست دریا و تیرش پروراغ از آن است که پیوسته در دل دشمنان است. (فرهادمیرزا،۱۳۸۳:۳۶)

از کله‌پوش با پلنگان شیرتوش زره‌پوش دریا خروش، که همه بادهٔ ناورد را نوش کرده و نگار مرگ را در آغوش گرفته. (فرهادمیرزا،۱۳۸۳:۴۰)

در هر غمزه هزار همزه بند می‌کردند و در هر کلام هزار دام می‌گستردند، اکنون که خطشان دمیده و قمرشان در سیاهی و ثمرشان در تباهی، قدشان از حلیهٔ هیکل عاطل و خدّشان از زینت صیقل باطل است. (فرهادمیرزا،۱۳۸۳:۱۱۵)

همچنان‌که گفته شد استفاده از سجع ویژگی منحصر به فرد مقامات نیست اما نویسندگان مقامه به طرز قابل توجهی از آن استفاده می‌کنند. سجع صنعت غالب در منشآت فرهادمیرزا است.

۲- ۵- ۵- برتری لفظ به معنی

گفتیم که نویسندگان مقامات آن‌چنان به ایجاد سجع و جناس و ترصیع و... توجه دارند که گاه محتوا را فدای صنایع ادبی می‌کنند. درواقع در مقامه‌نویسی نویسنده می‌خواهد تا با وسعت مجال الفاظ و کلمات متناسب را در عبارات جای دهد و مهارت خود را در لغت و ترکیب نشان دهد. در این فن توجه به لفظ و لغت به حدی است که برخی چون ابن‌الطقطقی آن را تمرینی در فن انشاء و ایراد لغت می‌دانند (ابراهیمی حریری،۱۳۸۳:۱۲).

فرهادمیرزا هم در بسیاری از بخش‌های منشآتش معنی را فدای لفاظی می‌کند. وی در مواردی مشخص نمی‌کند که مطابق با وضع موجود کلمات را کنار هم می‌چیند یا برای خلق نثر فنی، محتوا را خلاف واقع می‌نگارد. مانند ساعت پنج در عبارت زیر:

- در این ساعت پنج چه در مقام زحمت و رنج برآیم؟ (فرهادمیرزا،۱۳۸۳:۸۹).

یا به شهر بیجار اشاره می‌کند:

- تا حرکت از بیجار این حرف‌های لیچار هیچ در گوشه و کنار نبود. (فرهادمیرزا،۱۳۸۳:۱۵۷)

در عبارت زیر به منطقه‌ای به نام سرسور اشاره می‌کند و مشخص نیست که آیا به راستی در آنجا غوغا و دعوایی صورت گرفته و یا طبع شاعرانهٔ فرهادمیرزا چینشی اینگونه را ایجاد کرده است:

- اینقدر دعوای شر و شور و غوغای سرسور است. (فرهادمیرزا،۱۳۸۳:۱۵۷)

- امسال چند بار به یک بهانه به ملک بانه آمده. (فرهادمیرزا،۱۳۸۳:۱۲۹) باز هم مشخص نیست که هم‌جواری بانه و بهانه برای ایجاد جناس زائد است یا در اصل چنین بوده.

به همین حالت در عبارت زیر هم می‌بینیم:

- مانند عروس درملک گروس بی‌حاصل. (فرهادمیرزا،۱۳۸۳:۱۴۱)

در مورد تبعید عباس‌میرزای ملک‌آرا به عراق می‌گوید:

- معلوم شد که از صفای ضمیر و خبایای خبیر است که از عدم ثبات تا فرات و از عجله تا دجله رفت. (فرهادمیرزا،۱۳۸۳:۱۳۶) پرسشی که مطرح می‌شود این است که آیا واقعاً علّت تبعید این شخص عدم ثبات و عجله بوده و یا نویسنده برای هماهنگی با فرات و دجله از آن‌ها استفاده کرده است. در عبارت زیر نیز مشخص نیست که واقعاً بعد مسافتی طی شده یا نویسنده فقط به دنبال ایجاد صنعت ادبی است.

- بَعد مسّ آفت این بُعد مسافت به استحضار حضرت امامت... (فرهادمیرزا،۱۳۸۳:۱۳۶)

برای خواننده این پرسش مطرح می‌شود که آیا در جملهٔ زیر واقعاً با سرهنگ کزازی سر هم‌بندی شده و با انجدانی آنچه دانی کرده‌اند؟

- انصاف نیست که نواب نصره‌الدوله در اینجا با سربندی به سر هم‌بندی با سرهنگ کزازی به سربازی مشغول باشد و با ساروقی حکم فاروقی و با انجدانی آنچه دانی کند. (فرهادمیرزا،۱۳۸۳:۸۹)

آیا واقعاً شب‌ها و روزهای افراد با هم تفاوتی آنچنانی داشته که در زیر آمده؟

- از کلفت هارب شوند و به الفت طالب. شب‌ها اسباب خیانت شوند و روزها اصحاب رفاقت. (فرهادمیرزا،۱۳۸۳:۹۴)

در عبارت زیر هم خواننده گمان می‌کند که آوردن کاسهٔ همسایه فقط برای قرینه شدن

با کیسهٔ پرمایه است و اصلاً همسایه‌ای در کار نبوده.

- به کاسهٔ همسایه شما را یاد کنند و به کیسهٔ پرمایه شاد (فرهادمیرزا،۱۳۸۳:۹۴)

مواردی این‌چنینی را در متن مقامات دیگران نیز مشاهده می‌کنیم و درواقع با مطالعهٔ متن مقامه خواننده نمی‌تواند اطلاعات تاریخی یا جغرافی و... به دست بیاورد.

۳- نتیجه گیری

رواج فن مقامه‌نویسی سبب شده است که در دوره‌های مختلف نویسندگان متعدد از این شیوه در نثرنویسی استفاده کنند. با گذشت زمان عنوان مقامه از نوشته‌ها حذف می‌شود و محتوای ثابت آن نیز تغییر می‌کند اما توجه به ویژگی‌های زبانی، استفاده از لغت‌های مهجور و نیز مختصات ادبی و نثر فنی همیشه در این فن کاربرد داشته است. در این مقاله به بررسی احتمال پیروی فرهادمیرزا قاجار در نامه‌نگاری‌هایش از مقامات فارسی پرداختیم.

چنان‌که ملاحظه شد، در عبارت‌های فارسی بررسی شده در متن منشآت فرهادمیرزا، لغاتی وجود دارد که در لغت‌نامه‌های معتبر فارسی به کار نرفته‌اند که دلیل بر مهجور بودن و کاربرد اندک آنان در زبان فارسی است. در برخی از این عبارت‌ها، نویسنده با به کارگیری لغت مورد نظر از آرایه‌های ادبی استفاده می‌کند اما در متن کتاب و جملات متعددی که با همین واژگان کم کاربرد و گاه متروک نوشته می‌شوند، الزامی برای به کار بردن لغات مهجور نداشته است. درواقع، دانش نویسنده و تسلط او بر لغت فارسی سبب می‌شود که علی‌رغم اینکه می‌تواند از لغات ساده‌تر و مأنوس استفاده کند به سراغ لغت‌های دشوار و کم کاربرد برود.

اعنات و لزوم مالایلزم و اینکه نویسنده بدون هیچ ضرورتی خود را ملزم به رعایت نکته‌ای مشخص نماید از ویژگی‌های اصلی مقامه‌نویسی است که فرهاد میرزا نیز با الزام به حذف حرف و یا کلمات عربی به آن وارد می‌شود.

استفاده از صنایع بدیعی به‌ویژه سجع و آهنگین کردن کلام یکی از ویژگی‌های مهم مقامه نویسی است که مورد توجه فرهادمیرزا نیز بوده و به حدّ کفایت از آن استفاده کرده است.

توجه نویسنده به استفاده از لغت و تلاش او برای اینکه مهارت ادبی خود را در لغت و ترکیب نشان دهد، باعث ایجاد شباهت‌هایی بین نثر او و مقامه‌نویسی می‌گردد. گاهی فرهادمیرزا، محتوا را فدای لغت و صنایع ادبی می‌کند و خواننده متوجه نمی‌شود که هم‌نشینی کلمات در عبارت برای ایجاد نثر فنی است و یا مطابق وقایع و رویدادهاست.

برآیند این پژوهش احتمال توجه فرهادمیرزا معتمدالدوله به فن مقامه‌نویسی و توجه به

خلق اثری با مختصات مقامه را تأیید می‌کند. می‌توان منشآت فرهادمیرزا را یکی از آخرین نمونه های مقامه‌نویسی در نثر فارسی دانست که بدون عنوان مقامه و توجه به محتوای مقامات پیشین از نظر ظاهری و لفظی مقامه محسوب است.

منابع

۱- آرین‌پور، یحیی. (۱۳۷۵). **از صبا تا نیما**. تهران: زوار.

۲- ابراهیمی حریری، فارس. (۱۳۸۳). **مقامه‌نویسی در ادبیات فارسی**. تهران: دانشگاه تهران.

۳- انزابی‌نژاد، رضا. (۱۳۸۹). **مقدمه بر مقامات حمیدی**. تهران: جهاد دانشگاهی.

۴- بهار، محمدتقی. (۱۳۸۱). **سبک‌شناسی یا تاریخ تطوّر نثر فارسی**. جلدهای دوم و سوم. تهران: زوار.

۵- جهادی، سیدامیر. (۱۳۹۳). «ترسل در عصر تیموری» **در کهن‌نامهٔ ادب فارسی**. سال پنجم. شمارهٔ دوم. تابستان ۱۳۹۳. صص ۷۵-۹۸.

۶- خطیبی، حسین. (۱۳۶۶). **فن نثر در ادب پارسی**. تهران: علمی.

۷- دادخواه، حسن. (۱۳۸۶). «عنصر شخصیت در مقامات حریری و حمیدی». **نشریهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید باهنر کرمان**. شمارهٔ ۲۱. صص ۱۷ – ۴۴.

۸- شمیسا، سیروس. (۱۳۸۳). **سبک‌شناسی نثر**. تهران: سمت.

۹- قاجار، فرهادمیرزا. (۱۳۸۳). **منشآت**. به اهتمام اسماعیل نواب صفا. تهران: پیکان.

۱۰- محمودی بلخی، حمیدالدین. (۱۳۷۲). **مقامات حمیدی**. تصحیح رضا انزابی‌نژاد. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

۱۱- معین، محمد. (۱۳۷۵). **فرهنگ فارسی**. تهران: امیرکبیر.

۱۲- همایی، جلال‌الدین. (۱۳۸۱). **فنون بلاغت و صناعات ادبی**. تهران: هما.

فصل‌نامه‌ی علمی زبان و ادبیات فارسی
دانشگاه آزاد اسلامی واحد فسا
س ۱۴، ش ۲ (پیاپی ۳۴)، تابستان ۱۴۰۲
شاپا: ۸۴۸۷-۲۲۵۱ صص: ۱۸۴-۱۶۳

خلاقیت ادبی در کاربرد عناصر و نشانه‌های طبیعت در شعر سپهری با تکیه بر رویکرد سوسور و پیرس

دکتر الخاص ویسی
دانشیار گروه زبان و زبان شناسی، دانشگاه پیام نور، ایران
دکتر رؤیا پروین
استاد مدعو، دانشگاه فرهنگیان، اهواز، ایران

چکیده

نشانه‌های زبان‌شناختی نقش مهمی در آفرینشگری و خلق آثار ادبی دارند. شاعران از این ترفندها و شگردهای نشانه شناختی در خلق آثار خود بسیار بهره برده‌اند. بر همین اساس، در پژوهش حاضر با استناد به داده‌های برگرفته از "هشت‌کتاب" سپهری به صورت تحلیل محتوا با توجه به رویکرد نشانه‌شناختی سوسور و پیرس، به تحلیل نمونه‌ها پرداخته شده است. نتایج حاصل از این جستار نشان می‌دهد که سپهری عناصر طبیعت را ابزاری برای بیان رویدادها، حوادث گوناگون اجتماعی و مضامین انسانی و اخلاقی می‌پندارد. از سویی دیگر، مشخص‌گردید که زبان نمادین سپهری زبانی سیال و تاویل پذیر است و معنی عناصر را فقط با ماهیت ذاتی آنها گره نمی‌زند، واژه‌های نمادین به شکل‌گیری لایه‌های معنایی متفاوتی منجر می‌شود و در موقعیت‌های مختلف تاویل و تفسیر متفاوت می‌پذیرد. سپهری با فلسفه‌ی نگاه تازه و عرفان شرق دور به تمامی موجودات جهان می‌نگرد و این نگاه زیبا در شعرش تجلی پیدا کرده و باعث شده که به عنوان شاعری صاحب سبک شناخته شود.

واژگان کلیدی: نشانه-معناشناختی، سهراب سپهری، سوسور، پیرس

Email: veysi@pnu.ac.ir
royaparvin1398@gmail.com

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۰۵/۰۹
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۱/۰۲/۰۴

۱- مقدمه

بررسی متون ادبی به روش نشانه شناختی (Semiotic) مبحث جدیدی است که امروزه مطرح می شود. از اوایل قرن گذشته برای بررسی چگونگی خلق آثار ادبی از ابزارهای زبان شناختی کمک گرفته شده است. دانش زبانشناسی از دل نشانه شناسی بر آمده است. در متن هر نشانه عنصری قرار دارد که جهت انجام و تسهیل امر ارتباطی زبان فعال می‌گردد. متون ادبی از این گونه نشانه ها سود می جوید. وظیفه نشانه شناسی ادبی شناخت قراردادهای اصلی است که در توصیف فرآیند آفرینش معنایی عمل می کنند. اساس شعر بر زبان استوار است و بنیان زبان بر نشانه ها. از این رو، جهت درک دقیق و درست شعر، ناگزیر از شناخت درست زبان هستیم و درک درست زبان نیز، به جز درک درست نشانه های آن میسر نمی شود. در همین ارتباط، موکاروفسکی (Mukarovsky) معتقد است که «زبان شعر با توجه به ویژگیهای خاص آن قابل تعریف نیست؛ بلکه به نقش و کارکردش بستگی دارد که مبتنی بر تاثیر زیبایی شناختی است. آن چه که این تاثیر را برجسته می کند، توجه به نشانه های زبانی است.» (موکاروفسکی۱۹۶۴: ۶۳) از سویی دیگر، زبان، نظامی از نشانه هاست که بیانگر افکار است و در آن پیوند میان معنا و تصور صوتی، نقش مهمی ایفا می‌کند. از دید مفسران، معنا را نمی توان در واژگان مجزا جستجو کرد؛ بلکه در نظام پیچیده روابط ساختاری متبلور است. علمی که به بررسی و شناسایی نشانه ها و کارکرد آن ها در درک و انتقال معنا در ذهن آدمی می پردازد، نشانه شناسی نام دارد. آمبرتواکو بر این باور است «که نشانه آن چیزی ست که بر پایه قرارداد اجتماعی و از پیش تعیین شده، چیزی را به جای چیز دیگر معرفی می کند.» (آمبرتواکو ،۱۹۷۶ : ۳۹) یکی از مکاتبی که نخستین بار به موضوع نشانه شناسی پرداخت، مکتب ساختگرایی و شاخص ترین ساختارگرا در این بحث، فردیناند دو سوسور (Ferdinand de Saussure) بود. بعدها افراد دیگری چون چارلز سندرس پیرس (Charles Sanders Peirce) نیز نظریاتی را در این خصوص بیان نمودند. در مکتب سوسور، برای این که نشانه ای درک شود، باید پشت آن یک قرارداد اجتماعی نوشته شود. به عنوان مثال، آواها نوعی نشانه هستند. در یک جامعه زبانی، همه افرادی که یک زبان را به کار می برند، باید آن را درونی کرده باشند تا بتوانند از آن استفاده نمایند. در غیر اینصورت، اصوات برای این افراد، غیر دلالت گر می‌شوند؛ زیرا نشانه ای را ایجاد نمی کند. زبان شعر نیز از این قاعده مستثنی نیست و به منظور درک در یک جامعه زبانی، باید نشانه های آن، دارای قابلیت پذیرش توسط همگان باشد. عناصر طبیعت همچون ابر، باد، صنوبر، نیلوفر و غیره، هر یک به یک شیء و پدیده ای در جهان بیرون اشاره دارد. اما این عناصر طبیعی می توانند برای شاعران

الهام بخش مفاهیم جدید باشند و این همان چیزی ست که در مکتب رمانتیسم ادبی اتفاق می افتد. فلاسفه نیز اعتقاد داشتند که در ورای هر چیز در طبیعت، روحی نهفته است. در همین راستا، نقش زبان شعر این است که با بهره گیری از عناصر زبانی در طبیعت گرایی و بیان ویژگیهای طبیعت، به انسان معارف انسانی را انتقال داده و در پرتو آن، مفاهیمی چون همکاری، هماهنگی و تفاهم را به انسان آموزش دهد. زبان شعر، مملو از نشانه هاست و این در حالی است که درک برخی از این اشعار در گرو رمزگشایی معنایی از این نشانه‌ها و آشنایی با سبک و سیاق شاعر در سرودن اشعار و همچنین روحیات و حال و هوای درونی اوست. یکی از برجسته ترین شعرای معاصر ایران، سهراب سپهری است که با اهتمام به عناصر طبیعت توانسته است به شعر خود جلا و روحی عرفانی ببخشد. بر این مبنا، در مطالعه‌ی حاضر برآنیم تا از منظر نشانه شناسی و با بهره گیری از الگوی نشانه شناسان نامی چون سوسور و پیرس، به رمزگشایی معنایی برخی از عناصر طبیعت در شعر سهراب مبادرت نموده و در این رهگذر به فرآیند کاربست. رویکردهای رایج نشانه شناختی، که در این جستار مورد توجه است، در تحلیل شعر سهراب بپردازیم. کنکاش پیرامون رمزگشایی معنایی از کارکرد نشانه ای عناصر طبیعت در شعر سهراب سپهری با بهره گیری از الگوی نشانه شناختی سوسور و پیرس، هدف اصلی در پژوهش حاضر است. در همین راستا در تحقیق حاضر به روش توصیفی و تحلیل محتوی به دنبال پاسخگویی به پرسش های زیر هستیم:

۱. بر اساس رویکرد سوسور و پیرس، کارکرد نشانه ای عناصر طبیعت در فرآیند معناسازی در شعر سهراب چگونه عمل می کند؟

۲. کدام یک از عناصر طبیعت باز نمود معنایی بیشتری در شعر سهراب سپهری دارد و این عناصر در بازتاب رویکرد شاعر به جهان پیرامونش تا چه اندازه اثر گذار است؟

پیشینه تحقیق

پورنامداریان و همکاران (۱۳۹۱)، به بررسی نشانه شناختی برخی از عناصر در اشعار معاصر همچون پرنده، جنگل، سپیدار و ... مبادرت کردند. آن ها ضمن پرداختن به تاویل و تفسیر این نشانه ها در آثار نیما، اخوان، شاملو و سهراب، به بحث پیرامون عوامل گرایش شاعران معاصر به این شیوه از شعر پرداختند. این پژوهشگران در نتیجه بحث خود، مواردی چون تغییر فضای سیاسی و اجتماعی جامعه و اختناق و خفقان شدید نظام مستبد حاکم بر آن و همچنین آشنایی شاعران با جریان های شعری غرب، تغییر دیدگاه و نگرش شاعران به جهان هستی و جامعه و محیط، آفرینش ابهام هنری و عمق بخشیدن به شعر را از عوامل این گرایش ذکر نمودند. علی زاده و باقی نژاد (۱۳۸۹)، به بررسی سبک شعری سپهری

در خصوص استفاده از نشانه ها پرداخته و سهراب را به عنوان شاعری متفاوت و مدرن در روزگار ما مطرح می نمایند که توانسته است به یک زیبایی شناسی خاص دست یابد و شعرش را در مسیری از آشنایی زدایی معنایی، زبانی، تصویری و نشانه ای به حرکت درآورد. این پژوهشگران، علت این امر را داشتن احوال، ذهنیت و دریافت های غریب سهراب و ترسیم او از عناصر، پدیده ها و واژگان به شکلی ساده و عرفانی دانسته اند.

کیانی فاخر (۱۳۹۶)، به تحلیل و تبیین موضوع طبیعت گرایی در شعر سهراب سپهری و فروغ فرخزاد پرداخته است. کیانی فاخر معتقد است که گرچه این دو شاعر در سطح فکری و محتوایی، از موضوعات مشابهی چون اندوه، مرگ و زندگی، طبیعت و عشق سخن گفته اند، اما در هر یک از این موضوعات، تفاوت های فکری و ساختاری وجود دارد. بر این اساس، از دیدگاه سپهری تمام اجزای طبیعت دارای روح و حرکت است. به همین دلیل، شخصیت بخشی به عناصر طبیعت از ویژگیهای اصلی شعر اوست. سهراب به طبیعت نگاهی دقیق دارد و عناصر طبیعت را در تشبیه ها و استعاره هایش به کار می برد. زهره وند و مسعودی (۱۳۹۲)، بر این باورند که خاستگاه نشانه های شعر سهراب اغلب طبیعت و همچنین عرفان بودایی و هندی است. آن ها شعرها و نقاشی های سهراب را از منظر نشانه‌های کیهانی مورد تحلیل قرار داده و کوشیده اند تا از مفاهیم و دلالت های ضمنی آنها پرده بردارند. این پژوهشگران به این نتیجه رسیده اند که بخش قابل توجهی از نشانه‌های کیهانی در آثار سهراب، نشان دهنده نور ازلی و تجلی ذاتی هستند؛ پبه گونه ای که شاعر را به سمت حقیقت هستی رهنمون می شوند و با نوعی کشف و شهود عرفانی و افلاطونی به "همه خدایی" و "همه جا خدایی" می رسانند.

عبدی و احمدی ازندریانی (۱۳۹۱)، یکی از وجوه شعر سهراب را طبیعت گرایی و توجه به طبیعت می دانند که توانسته است به فراخور محیط زندگی، موقعیت اجتماعی و سیاسی دوره حیات خود از طبیعت در شعرش بهره ببرد. از دید این نویسندگان، سپهری شاعری درون گراست و از این رو، شعرش دارای رنگ و بوی عرفانی است که به تبع آن از عناصر طبیعت پویا و شاد که متناسب با روحیات خاص او هستند، استفاده شده است. در ادامه این مطالعه تطبیقی، پس از تقسیم طبیعت به انواع جاندار و بی جان، تلاش شده است تا نقاط اشتراک و افتراق اشعار سهراب سپهری با اشعار سایر شاعران به دست آید.

زرقانی و فولادی (۱۳۸۸)، در یک مطالعه تطبیقی، بهره گیری از عناصر طبیعت را در شعر سه شاعر معاصر- نیما، شفیعی کدکنی و سهراب سپهری- از سه جهت مورد بررسی قرار دادند. از بین این بررسی ها می توان به مطالعه ی نوع نگرش این شاعران به طبیعت از جنبه های مختلف سیاسی، اجتماعی، فرهنگی، انسانی و عرفانی و همچنین به عنوان

ابزاری در جهت بیان اندیشه اشاره نمود. نتایج حاصل از پژوهش آن ها این بود که صور خیال به کار رفته در شعر سهراب که طبیعت یکی از اجزای آن است، به ترتیب شامل تشخیص، استعاره و تشبیه است. همچنین توسل به بعضی مکاتب ادبی غرب که به عنوان ابزارهای نوین شاعر در جهت توصیف طبیعت است، سهراب را به عنوان شاعری علاقه مند به اندیشه سوررئالیست ها معرفی می نماید. خادمی (۱۳۸۸)، جایگاه طبیعت را از نگاه چند شاعر- منوچهری، حافظ، نیما و سهراب سپهری- معرفی نموده و نگرش آن ها را مورد تحلیل قرارداده اند. در این تحلیل، شعر سپهری، شعری عرفانی و ترکیبی از عرفان هند و خاور دور و عرفان اسلامی محسوب شده و آرزوی دنیایی مینویی، علاقه به طبیعت و طبیعت گرایی، جستجو برای رسیدن به معرفت و داشتن دیدی انسانی به طبیعت و انسان، از وجوه عرفان سپهری قلمداد می گردد.

روش تحقیق

در این بخش به اختصار به ابعاد مبانی نظری پژوهش حاضر اشاره می کنیم و سپس در بخش تحلیل داده ها با بهرگیری از رویکرد نظری تحقیق به توصیف و تحلیل نمونه های شعری برگزیده در این جستار پرداخته می شود. «پیرس از نوعی الگوی سه وجهی برای بررسی فرآیند دلالت بهره می گیرد که با الگوی دو وجهی سوسور متفاوت است.نخست "بازنمون" (representment) چیزی است برای کسی که بنا به دلایلی به چیزی دیگر دلالت دارد و در ذهن آن شخص نشانه معادلی را پدید می آورد. این نشانه دوم همان "تفسیر" نشانه (interpretant) اول است. این نشانه دلالت بر یک موضوع (object) دارد» (صفوی، ۱۳۹۳: ۲۹) نشانه در شکل بازنمون چیزی است که از دید کسی، از جهتی با ظرفیتی به جای چیزی دیگر می نشیند. نشانه ای را که بازنمون در ذهن مخاطب می‌آفریند تفسیر نشانه نخست است. نشانه از همه جهات به جای موضوع یا ابژه اش نمی نشیند، بلکه در ارجاع به نوعی ایده که زمینه بازنمون نامیده می شود به جای موضوع قرار می گیرد. (پیرس،۱۹۳۱: ۱۹).

«معانی از طریق تشکیل و تفسیر نشانه ها بدست می آید. نشانه ها به شکل کلمه، تصویر، صدا، عطر، طعم، شی و یا عمل هستند. اما این چیزها معنای درونی ندارند و فقط به این دلیل نشانه شده اند که ما آن ها را با معانی شان تصور می کنیم. نشانه چیزی نیست به جز تفسیر آن چیز به عنوان یک نشانه. ما با نشانه ها می اندیشیم. هر چیز می تواند مادامی که فردی آن را به عنوان اشاره یا چیزی بجای چیز دیگری تفسیر نماید، یک نشانه گردد.» (همان: ۲۵) ما به صورت ناخودآگاه هر چیزی را با مرتبط کردن آن به نظام قراردادها، به عنوان یک نشانه تاویل می کنیم.« بازنمون یعنی صورتی که نشانه به خود می گیرد و لزوما

مادی نیست.تفسیر ادراکی است که توسط نشانه بوجود می آید پیرس نشانه را تنها محدود به نشانه زبانی نمی داند. الگوی پیرس از نشانه شامل موضوع یا مصداق است ،که چنین چیزی مستقیما در الگوی سوسور وجود ندارد. «به باور پیرس سه نوع نشانه وجود دارد ، نخست مشابهات یا شمایل‌ها که تصورات را از طریق تقلید تصویری آنها به دست می دهد. دوم شاخص ها یا نمایه ها که از طریق ارتباط فیزیکی با چیز ها به آن دلالت می کنند. سوم نمادها که از طریق کاربرد با معنایشان پیوند یافته اند. بیشتر واژه ها از این نوعند. » (پیرس،۱۹۳۱: ۷۴) ما در درون دنیایی از نشانه ها زندگی می‌کنیم. بنابراین، «هیچ راهی به جز درک همه چیز از طریق نشانه ها و رمزهایی که با آن نشانه ها را تفسیر کنیم، نداریم. بر این اساس، علم نشانه شناسی به ما کمک می‌کند که واقعیت جهان پیرامون خود را فقط به عنوان چیزی که وجود عینی دارد و مستقل از تفسیر بشری است، نپذیریم.» (پیرس،۱۹۳۱: ۶۵) علم نشانه شناسی به ما می‌گوید که "واقعیت"، نظامی از نشانه هاست. مطالعه‌ی این علم به ما کمک می‌کند که از این "واقعیت" به عنوان یک ساختار و نقش هایی که خود ما و دیگران در آن ایفا می‌کنیم، بیشتر آگاه شویم. در این راستا، چندلر می‌گوید:« نشانه شناسی به ما می‌گوید که "معنا" در جهان، کتاب ها، رایانه ها و یا رسانه های صوتی- تصویری وجود ندارد. "معنا" به ما منتقل نمی شود؛ بلکه خودمان به طور فعال، معنا را توسط علائم و قراردادهایی که معمولا از آن بی خبریم، می سازیم » (چندلر،۱۹۹۴: ۳۵). حال ، در ادامه به اختصار رویکرد فردینان دو سوسور و پیرس در ارتباط با نشانه ها و فرآیند شکل گیری آن ها ارائه می گردد.

نگرش سوسور نسبت به نشانه

سوسور یک مدل دو وجهی برای نشانه ارائه داد. «او نشانه را متشکل از یک دال (Signifier) و یک مدلول (Signified) می دانست. دال، صورتی است که یک نشـانه می گیرد و مدلول، مفهوم آن را بیان می کند.» (سوسور،۱۹۸۳ :۶۷)، به عبارتی دیگر، دال، سطح بیان و مدلول، سطح محتوا را در بر دارد. از نظر سوسور، نشانه زبانی، پیوند میان یک شی و یک نام نیست؛ بلکه یک مفهوم (مدلول) را به یک تصور صوتی (دال) پیوند می دهد. نشانه باید حاوی دال و مدلول باشد. نمی توان یک دال کاملا بی معنا و یک مدلول بدون صورت در اختیار داشت. بنابراین، رمزگشایی معنایی از نشانه، با بررسی رابطه بین دال و مدلول میسر می شود.از دیدگاه سوسور، دال و مدلول هر دو مقوله‌ای روان شناختی هستند. بر این اساس که تصور صوتی، یک صدای فیزیکی نیست؛ بلکه اثر روانی صوت بر شنونده است. سوسور بین گفتار و نوشتار، به گفتار امتیاز داده بود و به شیوه آوا- محور توجه داشت. برای وی، دال الگویی آوایی بود و به نظر او نوشتار، چیزی مجزا، فرعی، وابسته و در عین

حال یک نظام نشانه ای مانند سایر نظامها بوده است. نظریه پردازان دیگر، نشانه زبانی را به هر دو صورت گفتاری و نوشتاری وابسته می دانند. وی مدلول را ساخت ذهنی می دانست و فرایند ارجاع به اشیا و موجودات جهان را نادیده می گرفت.از نظر سوسور، نشانه زبانی کاملا غیر مادی است؛ زیرا اگر نشانه ها به مادی گرایی سوق پیدا نمایند، این امر مانع از شفافیت ارتباطی می شود. دلیل دیگر این که زبان نیز یک وسیله اقتصادی شگفت انگیزیست که کلمات آن همیشه در دسترس نیستند. این دیدگاه سوسور، ویژگی ای است که توسط بسیاری از مفسرین نادیده گرفته شده است. وی در حمایت از گفته ی خود، به این نکته اشاره می کند که کلمات از خودشان ارزش ندارند و این فلز درون سکه نیست که ارزشش را مشخص می کند. آن چه که سوسور به عنوان ارزش یک نشانه، بدان اشاره می‌کند، بستگی به روابط آن با دیگر نشانه ها در درون یک نظام کل دارد. مثالی که سوسور در این باب بیان می دارد مقایسه ایست که با بازی شطرنج انجام می‌دهد؛ به این معنا که ارزش هر مهره بر حسب موقعیت آن نسبت به مهره های دیگر تعیین می شود. بنابراین، سوسور نشانه ها را بر اساس ماهیت درونی و ذاتی آنها تعریف نمی‌کند. از نظر او نشانه ها به یکدیگر ارجاع می‌شوند. سوسور، بحث پیرامون دو مقوله زبان (Langue) و گفتار (Parole) را مطرح کرد. تمرکز سوسور بیشتر بر زبان است تا گفتار و آنچه که برای نشانه شناسان سوسوری مهمتر است، ساختارها و قوانین نظامهای نشانه ای به عنوان یک کل هستند؛ یعنی نمی‌شود آنها را مجزا در نظر گرفت. در همین رابطه ولوشینف (Voloshinov) ۱۹۷۳: ۲۱ اذعان می‌دارد که نشانه، بخشی از یک مکالمه اجتماعی سازمان یافته است. معنای نشانه زبانی در ارتباط آن با دیگر نشانه های زبانی تولید نمی‌شود؛ بلکه بیشتر در بافت اجتماعی که در آن به کار برده می شود، بو جود می آید. منطق سوسور پیرامون اختیاری بودن نشانه این است که رابطه بین دال و مدلول قراردادی است و این قرارداد به روابط فرهنگی و اجتماعی وابسته است. اصل اختیاری بودن، نه تنها می‌تواند به نشانه، بلکه می تواند به کل نظام زبان بکار گرفته شود. ماهیت اختیاری بودن زبان، یک مفهوم بنیادین است؛ زیرا استقلال زبان را از واقعیت و مدلول نشـان می دهد. نگاهی به مبانی نظری پیرس ابعـــاد نگاه وی به نشانه‌ها و وجوه افتراق با رویکرد سوسور را آشکار می سازد.

نگرش پیرس نسبت به نشانه

بر طبق رویکرد (پیرس،۱۹۳۱: ۸۷)، هیچ چیز به خودی خود نشانه نیست؛ اما وقتی به آن معنایی داده شود، تبدیل به نشانه می گردد.هر چیز که به عنوان دلالت گر توصیف شود، می تواند نشانه باشد (مثل صدا، تصویر، کلمه،...) و تمام این روابط به صورت قراردادی تعیین می شـوند. بر خلاف سوسور، پیرس یک الگوی سـه وجـهی برای نشـانه در نـظر

می گیرد: بر اساس این دیدگاه، نشانه در شکل یک نمود (Representamen) چیزیست که نزد فردی خاص بر چیز دیگر در بعضی جهات اشاره دارد. این نشانه، اشاره به ادراک ذهنی فردی که آن را بوجود می آورد دارد که آن را تفسیر (Interpretant) نشانه نخستین می نامند. نشانه مذکور، یا بر معنای اولیه که در دسترس همگان قرار دارد و یا بر معنای ثانویه که همان معنای دایرةالمعارفی می باشد، دلالت می کند. نشانه به چیزی که موضوعش (Object) است، اشاره دارد که ممکن است در همه جهات صورت نگیرد؛ بلکه در ارجـــاع به نوعی از ایده دلالت یابد که آن را زمینـــه نمود می خوانند. پیرس، تعامل میان نمود، تفسیر و موضوع را "نشانگی" (Semiosis) می نامد. در الگوی پیرس، مثال چراغ راهنمایی، روشن کننده منظور اوست. چراغ راهنمایی که در سر چهار راهها برای توقف وسایل نقلیه تعبیه شده اند، شامل نور قرمز است. بر اساس این الگو، چراغ قرمز راهنمایی به عنوان "نمود"، توقف وسیله نقلیه به عنوان" موضوع"، و این فکر که چراغ قرمز نشانگر توقف وسیله نقلیه است، به عنوان" تفسیر" آن بیان می شود.

الگوی پیرس از نشانه، شامل موضوع است که چنین چیزی به طور مستقیم در الگوی سوسور وجود ندارد. نمود، در معنا شبیه به دال سوسور و تفسیر نیز شبیه به مدلول اوست. در حالی که سوسور، هیچگونه سنخیت شناسی برای نشانه ها ارائه نکرده بود، کار پیرس حاوی نوعی رده بندی بود. او چندین روش رده بندی را در باب نشانه ها پیشنهاد داد. این طبقه بندی بیشتر از آن که به عنوان یک تمایز بین انواع نشانه ها باشد، ارتباط بین نشانه و مرجع را نشان می داد. در خصوص این ارتباط، وی سه وجه مختلف را در نظر گرفت:

وجه نمادین (Symbolic)

در این شکل از وجه، دال یا واژه شباهتی به مدلول ندارد. اما بر اساس یک قرارداد اختیاری به آن مربوط شده است. از این رو، رابطه بین دال و مدلول

باید آموخته شود؛ مثل زبان به طور کلی، زبان های خاص، حروف الفبا، علائم نقطه گذاری، کلمات، عبارات، اعداد مرس، چراغ راهنما و پرچم ها.

وجه شمایلی (Iconic)

در این وجه، مدلول به علت شباهت به دال یا به دلیل این که تقلیدی از آن است، درک می شود. دال نیز به خاطر دارا بودن بعضی از ویژگیهای مدلول، شبیه به آن است. در واقع در این صورت از وجه، همواره شباهت بسیاری بین نشانه شمایلی و مرجع آن وجود دارد. مانند نقاشی چهره، فیلم کارتون، ماکت، نام آوا، استعاره، تقلید صدا، جلوه‌های صوتی در نمایشنامه‌های رادیویی یا دوبله فیلم.

وجه نمایه ای (Indexical)

در این نوع وجه، دال اختیاری نیست و با مدلول روابط فیزیکی و علت و معلولی دارد (روابط علی). مثلا نشانه های طبیعی دود، رعد و برق، جای پا، صدای پا، طعم و بوهای غیر مصنوع؛ علائم بیماری مثل درد، خارش، ضربان قلب؛ وسایل اندازه گیری مانند بادنما، دماسنج، ساعت و الکل سنج؛ علائم اخباری مانند در زدن، زنگ تلفن، اشارات با انگشت، جهت نما یا تابلو های راهنمایی رانندگی؛ انواع ضبطها مثل عکس، فیلم، تصویر؛ علائم تجاری شخصی مثل دستخط، تکیه کلام فردی، حروف اشاره. این سه وجه از نظر قراردادی، به ترتیب درجات قراردادیشان مرتب شده اند. نشانه های نمادین مثل زبان ها، به شدت قراردادی هستند. نشانه های شمایلی، معمولا در خود نیز قراردادهایی دارند و نشانه های نمایه ای، دارای نوعی ارتباط ناخواسته با موضوعشان هستند. دال های نمایه ای و شمایلی بیشتر توسط مدلول ارجاعی خود تحمیل می شوند و این در حالیست که در نشانه های نمادین که قراردادی ترند، و سعت تعیین مدلول توسط دال بیشتر است. حال با ارائه ابعادی مختصر از چارچوب نظری تحقیق به بررسی ویژگی های نشانه شناختی در اشعار سهراب پرداخته می شود. گفتنی است که در فرآیند تحلیل عناصر طبیعت در شعر سهراب همه جنبه ها و ابعاد نظری ارائه شده در بالا قابلیت بسط و کاربرد نداشته باشند و در تحلیل نمونه اشاره به برخی از جنبه های نظری بسنده کند.

۲- بحث و بررسی

۲- ۱- بررسی نشانه شناختی عناصر طبیعت در اشعار سهراب سپهری

هر شاعر می‌کوشد تا در جهت زیبایی بخشی به اثر خود، با بهره گیری از نشانه های ادبی، ضمن برقراری ارتباط با جهان اطراف خود، به عناصر موجود در جهان، ارزش معنایی جدیدی بخشد. هر فرد علاقه مند به آثار شعری در اولین نگاه به ابیات هر شاعر، کم و بیش با ردی از عناصر طبیعت در مضامین شعری او مواجه می گردد. اما میزان بهره گیری از این عناصر و ارزش معنایی که به آن ها داده می شود، در نزد هر شاعر متفاوت است. سهراب سپهری، شاعر طبیعت و ستایش از آن است. او از راز طبیعت آگاه است و سعی می‌کند با بهره گیری از عناصرگوناگون طبیعت (گیاهان، حیوانات، باد، باران، ...) و با دادن معانی جدید به آن ها و خارج از رابطه دال و مدلولی صرف، دیگران را نیز از این راز آگاه نموده و معارف انسانی را به مخاطبان انتقال دهد. در ادامه با معرفی برخی از عناصر به کار رفته در شعر سهراب، به شکل توصیفی - تحلیلی به جنبه های نشانه "معنا شناختی این عناصر و نقش آنها در فرآیند معنا سازی در شعر وی نیز پرداخته می‌شود. در فرآیند تحلیل آشکار می‌گردد که بیشترین تجلی و کارکرد این عناصر، در قالب استعاره، تشبیه و مجاز

نمود می یابد. سهراب بیش از آن که به توصیف عناصر طبیعت در شعر خویش بپردازد، از آنها به عنوان ابزاری برای بیان رویدادها ، حوادث گوناگون اجتماعی و مضامین انسانی بهره برده است. نمونه های شعری منتخب، همگی برگرفته از اثر "هشت کتاب" او می باشند.

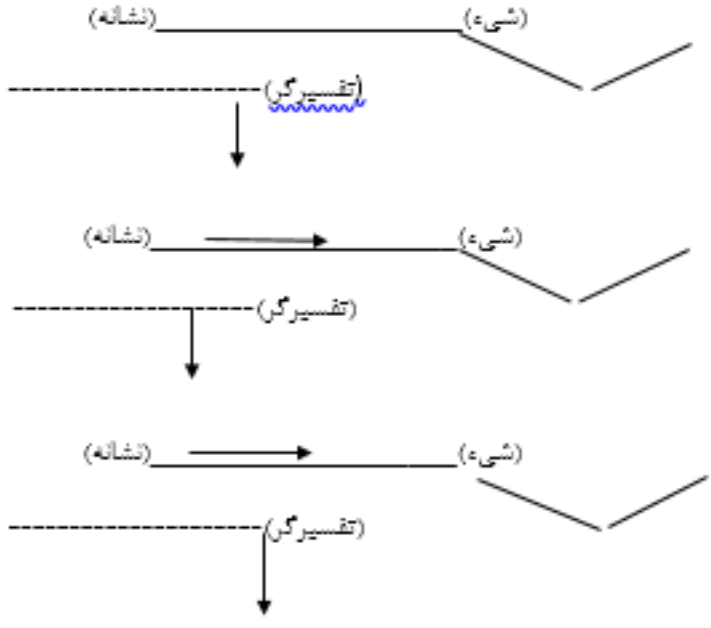
۲- ۱- ۱- باران

در شعر سپهری "باران" مصادیق متفاوتی دارد. وی بر این باور است که باران باعث دفع زنگارهای مادی و معنوی از صحنه زندگی انسان می شود. بسامد فراوان واژه "باران" در اشعار سپهری به او عنوان شاعر باران داده است.«سهراب به طبیعت در مقابل انسان اصالت بیشتری می دهد؛ چرا که در آن سوی عناصر طبیعت هیچ نماد و رمزی نیست و همه تصویرهای بارانی سهراب، زلال و روشن هستند. شاعر با مهارتی شگفت انگیز این پدیده ها را به هم پیوند می دهد.» (دانشور و امامی،۱۳۸۵: ۱۵۷) چترها را باید بست/ زیر باران باید رفت/ فکر را، خاطر را، زیر باران باید برد (سپهری، ۱۳۸۹: ۱۶۹)در این شعر، باران نشانه "تطهیر، شویندگی، طراوت و نگاه تازه" است. این عنصر همچنین می تواند نشانه‌ی "توجهات الهی و اشراق" باشد. از دیدگاه سوسور، دال و مدلول هر دو مقوله‌ای روان شناختی هستند. بر این اساس که تصور صوتی، یک صدای فیزیکی نیست؛ بلکه اثر روانی صوت بر شنونده است. بر این اساس نغمه خوش آوای طبیعی "باران" و یژگی های آن بر مخاطب اثر می گذارد و این اثر در وجود وی به صورت یک قرارداد اجتماعی و معنایی،از پیش نهادینه شده است. این اثرگذاری به واسطه نشانه های جدید در قالب واژه ها محقق می گردد. از نظر سوسور نشانه، پدیده ای غیر مادی است و از سویی دیگر، نشانه پیوند میان یک شیء و یک نام نیست. در همین راستا، رویکرد سهراب به عناصر طبیعت مثل "باران"، توصیف مادی و فیزکی آن پدیده ها نبوده است.از سویی دیگر، بر اساس رویکرد پیرس مبنی بر این که "هیچ چیز به خودی خود نشانه نیست؛ اما وقتی به آن معنایی داده شود، تبدیل به نشانه‌ای نو می گردد"، واژه "باران" و بازتاب معنایی آن و تصاویر نویی که توسط سهراب خلق شده است از قبیل نشانه "پاکی" ،"طهارت" و " نوزایی"، مجموعه‌ای از معانی و نشانه های جدید را خلق می‌کند. در همین خصوص، پیرس معتقد است هر چیز که به عنوان دلالت گر توصیف شود، می تواند از طریق ویژگی هایی که در آن درونه سازی شده است مثل صدا، تصویر، کلمه،... نشانه ای جدید خلق کند و تمام این روابط به صورت قراردادی تعیین می شوند.

۲- ۱- ۲- باد

سهراب عناصر طبیعت را هنرمندانه و زیبا توصیف می کند و این توصیف ها در منظر وی تجلی زیبای ذات پروردگار است. پشت تبریزی ها /غفلت پاکی بود که صدایم می زد/

پای نی زار ماندم/،باد بود گوش دادم/ چه کسی با من حرف می زد؟ (سپهری،۱۳۸۹: ۲۷۲)
سهراب پیوسته از واژه "باد" به صورت استعاره و نماد استفاده می کند و تصویرهای شاعرانه از این واژه می سازد. در دو نمونه شعری سهراب در بالا، "باد" نماد "هوشیاری و پاکی" است. دقت در زیبایی شناسی مضامین شعری سهراب آشکار می سازد که پیوند منسجم و معناداری میان این تصویرسازی ها با مضامین انسانی و اجتماعی و جود دارد. واژه "باد" در شعر سهراب مظهر "پاکی و تقدس" است. تولید مشخصه معنایی "پاکی" برای واژه "باد" از این واقعیت الهام می گیرد که دامنه آزادی شاعر در آفرینش معانی جدید در پیوند با قوه تخیل، هویت جدید می یابد و در نهایت به خلق نشانه های جدید منجر می شود. این فرآیند نشانه زایی، رویکرد پیرس را تایید می کند؛ مبنی بر این که از دل نشانه ای، یک نشانه جدید تولید می شود. به همین علت است که برای معنا، به ویژه در قلمرو ادبیات، نمی توان مرزی تعیین کرد و این فرآیند خصوصا هنگامی که در گستره‌ی خوانش خواننده قرار می گیرد به تولید حوزه های معنایی بیشتری منتج می شود و در این جا، صرفا توجه به معنای ارجاعی، بسنده نمی کند و تک معنایی و ارجاع مستقیم به نشانه های زبانی نادیده انگاشته می شود.



شکل (۱): ارتباط سه گانه ی نشانه، شیء و تفسیرگر

۲- ۱- ۳- آب

واژه "آب" ، در شعر سهراب، نشانه ی "نور و روشنی" است و به طور معمول با زندگی که رمز تعالی است، آمیخته شده است و در راستای معناسازی نشانه ای پیرس معنای جدیدی خلق کرده است. به نمونه شعری زیر توجه کنید: زندگی تر شدن پی در پی/ زندگی آب تنی کردن در حوضچه "اکنون" است/ رخت ها را بکنیم/ آب در یک قدمی است/ روشنی را بچشیم (سپهری، ۱۳۸۹: ۱۷۵)

۲- ۱- ۴- ابر

در شعر سهراب، "ابر و باد" نشانه "تحرک و جنب و جوش انسان ها" است. سهراب در این شعر از بی تحرکی نگران است و در ادامه به جای انتقاد از آسمان، دلخوشی خود را نشستن لب حوض می داند. ابری نیست/ بادی نیست/ می نشینم لب حوض/ گردش ماهیها، روشنی، من، گل، آب (همان:۲۱۳)

در دیدگاه نشانه شناسی سوسور، روابط جانشینی و همنشینی دارای اهمیت است و ارزش هر نشانه بر مبنای این روابط تعیین می شود. روابط جانشینی در دو سطح دال و مدلول عمل می کند. محور جانشینی در سطح مدلول با شبکه ای از تداعی ها روبرو می باشد و در سطح دال بر روابط گزینش دستوری مبتنی است. در شعر بالا از سهراب، "آرامش" و "دلخوشی" دالی است که می توان آن را با بسیاری از اسم های دستوری مانند "گردش ماهی ها"، "روشنی" ،"من" "،گل" و "آب" جانشین کرد. به علاوه، بر اساس الگوی پیرس در نمونه های شعری کلاسیک ، معاصر و شعر سهراب که در بالا بدان اشاره گردید نیز مشاهده می شود. در تفسیر نشانه ها محدودیت قلمرو گسترش معنایی برای مدلول وجود ندارد و بر طبق رویکرد پیرس هر تفسیر می تواند لایه معنایی تازه و مدلولی نو پیدا کند و به سخنی دیگر هر نشانه چیزی جز نشانه دیگر نباشد(پیرس، ۱۹۳۱: ۳۵۲).

۲- ۱- ۵- خاک

در شعر سنتی، این عنصر نماد "فراگیری و وسعت، خضوع و فروتنی، پروردگی و زایندگی، دنیای فانی، پستی و حقارت، ناپاکی جسم مقابل روح" بوده است. در شعر سهراب این عنصر، رمز "مرگ و حیات" است و نشـانه ای از این دوگانگی محســوب می گردد. نمونه های زیر نشان دهنده همین نوع نمادپردازی است.: میان لحظه و خاک، ساقه گرانبار هراسی نیست/ همراه! ما به ابدیت گل ها پیوسته ایم/ تابش چشمانت را به ریگ و ستاره سپار.../ نه در این خاک رس نشانه ترس/ و نه بر لاجورد بالا نقش شگفت (سپهری،۱۱۸:۱۳۸۹) زندگی، یاد غریبی است که در سینه خاک/ به جا می ماند/... زندگی، ترجمه روشن خاک است، در آیینه عشق (همان: ۸۷) گاه این عنصر در شعر وی، فقط

رمز فناست: کنار مشتی خاک/ در دور دست خودم، تنها نشسته ام/ نوسان ها خاک شد/ و خاک ها از میان انگشتانم لغزید و فرو ریخت/ شبیه هیچ شده ای! / چهره ات را به سردی خاک بسپار (همان: ۹۵) با توجه به نمونه هایی از شعر سهراب آنچه از منظر نشانه شناسی ساختگرای سوسور جلب توجه می‌کند، وجود ساختارهای متقابل است تا شاعر بر آن اساس بتواند پیچیدگی های تجربیات خود از محیط پیرامونش را به نظم در آورد. چندلر معتقد است «در نشانه شناسی سوسوری، تمایز میان نشانه ها مهم تر از همانندی و تشابه میان آن هاست. مانند تقابل های موجود در "مرگ و حیات" "سردی و گرمی" که به طور آشکار در تولید معنای حاصل از نشانه خاک نقش بنیادی دارند.» (چندلر ،۱۹۹۴ : ۷۵)

۲- ۱- ۶- گل (سرخ)

در شعر سهراب، گل داروی هر دردی است و این شاعر آن را در اشعار خود بسیار بکار می گیرد. این واژه در شعر "و پیامی در راه"، رمز "شور و شوق، عشق و امید و ارزشهای متعالی زندگی" است: روزی خواهم آمد و پیامی خواهم آورد.../ خواهم آمد گل یاسی به گدا خواهم داد.../ من گره خواهم زد.../ سایه ها را با آب، شاخه ها را با باد (سپهری،۱۳۸۹: ۲۱۵). از زاویه دیگر، نزد قدما گل سرخ از نوع هفت برگ آن، نشانه ی هفت جهت فضا، هفت روز هفته، هفت مرحله از کمال و ... بوده است. بهره گیری سهراب از این نوع گل، نشانه ی این همه پیچیدگی در مفاهیم، رمز و راز هستی، زیبایی آفرینش و ذات اقدس باری تعالی است: کار ما نیست شناسایی راز گل سرخ/ کار ما شاید این است/ که در افسون گل سرخ شناور باشیم (همان:۱۷۴) سهراب از همه اجزاء و عناصر طبیعت در مسیر خداشناسی بهره می گیرد. همنشینی خوشایند و خوش ساخت نشانه هایی چون "شاخه و باد"، "سایه و آب" و "راز و گل سرخ" باعث شده است تا رویکرد عرفانی سهراب با معنا سازی حاصل از ترکیب و همنشینی نشانه ها بر روی محور افقی زبان متجلی گردد.

۲- ۱- ۷- شقایق و لاله

در شعر سهراب، تصویر سازی ها با تغییر نام لاله به شقایق، به گونه ای دیگر ایجاد شده است. از آن جا که سهراب در پی عرفان است، "شقایق" در شعر او، از آن نقش سنتی رنگ باخته و به نمادی از "انبیاء و اولیاء الهی" مبدل گشته است که به منتها درجه‌ی عرفان و معنویت دست یافته اند: روی شن ها هم/ نقش های سم اسبان سواران ظریفی است که صبح/ به سر تپه معراج شقایق رفتند (سپهری،۱۳۸۹: ۲۲۶) بخش عمده ای از رویکرد سهراب در اشعارش بهره گیری و معنا سازی از نشانه های طبیعت در راستای خداشناسی است. شقایق در شعر بالا با دلالت های ضمنی حاصل نماد پردازی شاعر به القاء معانی عرفانی گرایش می یابد.

۲- ۱- ۸- نیلوفر (آبی)

در اشعار سهراب، گل نیلوفر بیشترین بسامد را داراست. از آن جایی که رویشگاه این گل در مرداب است، ولی با این وجود می تواند بدون ذره ای آلودگی، در لجنزار رشد کرده و سهم خود را از آفتاب بگیرد. سهراب در شعر خود، این گل را نشانه عارفی می داند که توانسته بدون کوچکترین دلبستگی دنیوی و آلوده شدن به مادیات، خود را از پستی های زمینی برهاند و به دنبال حقیقت باشد. در ادامه، نمونه ای از شعر این شاعر از نظر می گذرد:

کار ما شاید این است/ که میان گل نیلوفر و قرن/ پی آواز حقیقت باشیم (همان: ۱۷۵)

۲- ۱- ۹- شبدر

"شبدر" که در زبان ترکی "یونجه" نامیده می شود، غذای ستوران است، این خصیصه پستی و بی ارزشی نیز دستمایه نمادپردازی و تصویرسازی شاعران قرار گرفته است. از دید کل گرای سهراب، نظام آفرینش آن چنان احسن و اکمل است و خلقت را به بهترین وجه ممکن ایجاد نموده که در آن هیچ گونه تفاوتی بین اجزاء آن نیست و گلی چون شبدر هم دارای زیبایی و ارزشی همپا با دیگر گل های خوشبو و رنگارنگ است: گل شبدر چه کم از لاله قرمز دارد/ چشمها را باید شست/ جور دیگر باید دید (سپهری، ۱۳۸۹: ۱۷۵)

تجربه ذهنی سهراب از طبیعت و نگاه متفاوت و عدالت محورانه او به اجزاء جهان هستی برخلاف معانی منفی که در اشعار بالا بدان ها اشاره شد، معنای مثبتی از این عنصر خلق می کند. در اینجا به بنا به گفته سوسور تمایز معنایی میان نشانه ها و تقابل های آن هاست که در تولید معنا نقش آفرینی می کند.

۲- ۱- ۱۰- جنگل

در ادبیات، "جنگل" نیز الهام بخش شاعران به شمار آمده و همواره انسان را وادار به درون گرایی و احساس به وجود ایزد متعال نموده است. "ورود انسان به جنگل" همیشه نماد "رویارویی او با خطرات ناشناخته، مرگ، ورود به طبیعت اسرارآمیز و همچنین نفوذ وی به جهان معنوی و کشف رازهای آن" تلقی شده است. نماد این واژه در شعر معاصر تا حدودی برگرفته از همین مفاهیم است. البته کارکرد نشانه شناسانه این واژه، همیشه متناسب با اقلیم مورد سکونت شاعر بوده است. در شعر سهراب، "جنگل" هم سمبل "مرگ" است و هم نماد "آرامش، ملکوت و روحانیت". در شعر او این ویژگی ها منجر به حضور در دیار دوست می شود: هنوز جنگل ابعاد بی شمار خودش را نمی شناسد/ هنوز برگ، سوار حرف اول باد است (همان: ۱۶۰)هدف سهراب از توصیف طبیعت و پناه جستن به عناصری چون "جنگل"، صرفا ارائه تصویری زیبا از جهان پیرامونش نیست. او در پی راز و رمزی است که آن را در زندگی شهری و متمدن امروزی نمی یابد. در جایی می گوید:

می روییدِ در جنگل، خاموشی رویا بود/ شبنم ها بر جا بود/ درها باز، چشم تماشا باز و خدا در هر... آیا بود؟ (همان: ۱۴۴) در این شعر، فرآیند معنا سازی از جنگل از رابطه ساختاری دال و مدلول فاصله گرفته و معانی جدیدی بر اساس الگوی "نشانگی" (semiosis) که توسط پیرس بیان شده است، شکل می گیرد.« پیرس موضوع و تفسیر را فرآیند نشانگی می نامد.» (پیرس، ۱۹۳۱: ۵۸)، براساس این رویکرد، ادراک شاعر توسط نشانه بوجود می آید. سهراب از نشانه "جنگل " و مشخصه های معنایی آن برای رمزگشایی از ابعاد اصلی زندگی که در زندگی شهری نیافته است، بهره می گیرد

۲- ۱- ۱۱- صنوبر

سپهری شاعری است که از رفتار غیر صمیمی مردم جامعه با طبیعت و عناصر زیبای آن و از فقدان این روحیه زیبا شناسانه در بین مردم افسوس می خورد و با نکوهش رفتارهای سودجویانه آدمیان، به صمیمیت و بخشش های بدون چشم داشت درختان حسرت خورده و بشر را به فراگیری محبت واقعی از این عناصر طبیعت تشویق می نماید. در این خصوص، به نمونه ای از شعر سهراب اشاره می شود: من ندیدم دو صنوبر را با هم دشمن/ من ندیدم بیدی، سایه اش را بفروشد به زمین/ رایگان می بخشد نارون شاخه خود را به کلاغ (سپهری، ۱۳۸۹: ۱۷۷)سهراب از معنای حقیقی عدالت و سخاوت رمزگشایی می کند. او معتقد است تعامل انسان ها با هم بر اساس منافع آن ها رخ می دهد و صنوبر می تواند الهام بخش تحقق این معنا باشد.

۲- ۱- ۱۲- سیب

سپهری در شعر خود، بارها از این نماد استفاده می کند. در شعر او، سیب نشانه"آگاهی، معرفت، بینش و انسانیت" است. به نمونه های شعری زیر توجه کنید: روزی خواهم آمد و پیامی خواهم آورد/ در رگ ها نور خواهم ریخت/ و صدا خواهم در داد: ای سبدهاتان پر خواب!/ سیب آوردم، سیب سرخ خورشید (همان: ۳۳۹) زندگی خالی نیست/ سیب (انسانیت) هست/ مهربانی هست/ ایمان هست(همان : ۲۲۰) در فرآیند نشانگی یا نشانه پردازی، نشانه هایی مانند "سیب" با مصادیق پیوند می یابد. در این فرآیند، نشانه چیزی است که به جهتی و به عنوانی در نظر کسی به جای چیزی می نشیند. بر اساس نشانه شناسی پیرس نماد در رابطه قراردادی با مدلول قرار می گیرد و نمادی که در نمونه های بالا بکار رفته، ریشه در فرهنگ و زبان شاعر و مخاطب او دارد. از سویی دیگر بر اساس رویکرد سوسور، در شعر سهراب در دو محور همنشینی و جانشینی ارزش نشانه سیب معلوم می شود. در محور جانشینی در سطح مدلول با طیفی از تداعی ها در ارتباط با سیب مواجه می شویم و این فرآیند در سطح دال بر روابط گزینش دستوری مبتنی می شود.“ سیب"

دالی است که می توان آن را با بسیاری از اسمهای دستوری مانند "مهربانی"،"انسانیت" و"ایمان"تعویض کردو این روابط جانشینی در هردو سطح بر قیاس مبتنی است. سهراب این قیاس را در فرآیند خلق شعر خود بر اساس وابستگی نشانه های مرتبط محقق می سازد و پیرس (۱۹۳۱) این وابستگی نشانه ها را "abduction"می نامد.

۲- ۱- ۱۳- گاو

در شعر سهراب، گاو نشانه ی "افراد نادان و ابله" است؛ زیرا اصلی ترین برتری انسان بر حیوان، اندیشه، تفکر، کسب تجربه و درس آموزی اوست. من الاغی دیدم، یونجه را می‌فهمید/ در چراگاه "نصیحت"، گاوی دیدم سیر (سپهری، ۱۳۸۹: ۱۷۸)بر اساس رویکرد "نشانگی" پیرس و الگوی "تفسیر" او، نشانه را ادراکی می داند که توسط شخص بر اساس تجاربش ایجاد می شود. این همان سیر تکاملی نشانه است که امکان گذر از گونه دالی به گونه مدلولی متکثر را فراهم می کند. براساس رویکرد سوسوری، سهراب با همنشین سازی "الاغ" ،"یونجه" ،"چراگاه نصیحت" و "گاو" مشخص می سازد با توجه به عناصری که در بافت نمونه شعری بالا به کار رفته علاوه بر دلالت صریح برآن نشانه در واقع نشانه ای از «نادانی» و «جهالت» را برجسته می سازد. گفتنی است بر اساس رویکرد "تقابلی"سوسوری، نشانه "گاو" در زنجیره افقی شعر تا وقتی می تواند تداعی بخش معنای نمادین جهالت و نادانی و ... باشد که در همین جایگاه نحوی و در تقابل با جایگاهی دیگر قرار داشته باشد.

۲- ۱- ۱۴- قاطر

در شعر سهراب "قاطر" به عنوان نشانه ای در حکم "افراد لفاظ، پرگو، و پرادعا" معرفی می شود که سخنشان تهی از معنی و مفهوم است: قاطری دیدم بارش "انشا"، اشتری دیدم بارش سبد خالی "پند و امثال"/ عارفی دیدم بارش "تنناها یا هو" (همان: ۱۷۶)در شعر سهراب در محور همنشینی چند دال:"قاطر" ،"انشاء اشتر"، "پند و امثال" و "عارف" و... با معانی متفاوت همراه با یکدیگر مجموعه ای از نشانه های همگن و همساز و در عین حال با تقابل معنایی آشکار را بو جود می آورد که در بافتی مشخص می تواند به انعکاس و انتقال بهتر مفهوم ضمنی "گاو" کمک کند. شمیسا "قاطر" را نماد افراد "لفاظ" می داند. «قاطر بعلت نفهمی، کنایه از افرادی است که مدعی هستند ولی معنی آفرین نیستند.» (شمیسا،۱۳۸۲: ۷۱).

۲- ۱- ۱۵- پرنده

پرندگان در متون عرفانی، اخلاقی، تعلیمی و اجتماعی همواره نقش گسترده ای داشته و با تن دادن به معناهای نمادین، مفاهیم دیگری را بازگو می کنند. از منظر سهراب واژه ها، واژه های حسی بسیط نیستند؛ بلکه تصویری گسترش یافته و ممتد از عالم هستی هستند.

در نزد سپهری نشانه "پرنده" (دال) در هر دو محور همنشینی و جانشینی طیف گسترده‌ای از تداعی ها و دلالت های گوناگون را بر می انگیزاند. روابط همنشینی به ترکیبی منظم از عناصر همنشین همزمان و متوالی در شعر اشاره دارد. به نمونه شعری زبر از سپهری توجه کنید: ای عبور ظریف!/ بال را معنی کن.../ ای که با یک پرش از سر شاخه تا خاک/ حرمت زندگی را/ طرح می ریزی!.../ آدمی زاد طومار طولانی انتظار است/ ای پرنده، ولی تو/ خال یک نقطه در صفحه ارتجاع حیاتی (سپهری، ۱۳۸۹:۲۶۶).نشانه هایی همچون «عبور ظریف»، «حرمت زندگی» و «طومار طولانی انتظار» و با تکیه بر عناصر نحوی همنشین در شعرش معانی نمادین پرنده را برجسته می سازد. از سوی دیگر بر اساس دیدگاه پیرس(۱۹۳۱) مشخص می گردد که در تفسیر نشانه ها (پرنده)، محدودیتی برای مدلول وجود ندارد و هر تفسیر می تواند لایه معنایی تازه و مدلولی نو پیدا کند و به سخنی دیگر معنای هر نشانه چیزی جز نشانه دیگر نباشد.

۲- ۱- ۱۶- کبوتر

"کبوتر" پرنده ایست که در ادبیات قدیم و معاصر فارسی، بسیار دست خوش نمادپردازی و نقش های نشانه شناسانه شاعران قرار گرفته است .در متون ادبی، "کبوتر" نشانه "انسان" در حالت های گوناگون است که به دنبال رهایی از قفس تن و رسیدن به سر منزل مقصود است.در شعر سهراب همچون آثار عرفانی قدیم، "کبوتر" رمز"روح و جان، حال و هوای معنوی، آرمان و آرامش" است. در انجیل نیز روح خدا به شکل کبوتری بر حضرت مسیح نزول می‌کند. (واستون،۱۹۷۳: ۵۲) و نترسیم از مرگ/ مرگ پایان کبوتر نیست (سپهری، ۱۳۸۹: ۱۷۸)در این شعر سهراب نیز "کبوتر"، نشانی از "تجربه های روحانی، دریافت ها و واردات الهی بر روح" است.از سر باران/ تا ته پاییز/ تجربه های کبوترانه روان بود. (همان: ۲۶۰)

همنشینی خوشایند و خوش ساختی چون «تجربه های کبوترانه» بر اساس محور همنشینی سوسور باعث شده که در این بیان شعری با مدلولی چون "عروج و سفر معنوی"روبه رو بشویم. سهراب در جای دیگر از واژه "کبوتر" در جهت خرق عادت، استفاده نمادین می کند و به جای این که با چشمهای عادت زده به پدیده های پیرامون خود بنگرد، همه موجودات را آن چنان که هستند می بیند. از همین روست که می گوید: من نمی دانم که چرا می گویند/ اسب حیوان نجیبی است/ کبوتر زیباست/ و چرا در قفس هیچکسی کرکس نیست... (سپهری، ۱۳۸۹:۱۷۵) این شعر همان مفهوم "نشانگی" یا نشانه پردازی(semiosis) را دارد؛ مبنی برآن که در تفسیر نشانه ها محدودیت حوزه معنایی وجود ندارد و هر تفسیر از یک نشانه «کبوتر» می تواند لایه معنایی و مدلولی نو پیدا کند.

به همین دلیل سهراب با بیان "چشم ها را باید شست و ..." به معنا سازی های جدید از نشانه ها و حرکت به سمت تفسیر نشانه ها می پردازد. در نشانه شناسی پیرس، نماد در رابطه قراردادی با مدلول قرار دارد و معنای یک نماد درون یک فرهنگ با ویژگی‌های خاصش نهادینه شده است. سوسور این رابطه را طبیعی و ذاتی می انگارد و از نمادین نامیدن نشانه های زبانی اجتناب می‌کند. همنشینی اسم ها در محور افقی مانند: «ترس از مرگ» ،«پایان مرگ و کبوتر» تداعی بخش معنای نمادین مفهوم "حیات" در این نشانه طبیعی است. نشانه های برگرفته از عناصر و موجودات در طبیعت در فضای جهان بینی سهراب به جهان اطرافش منشأ توجه او به مفاهیم معنوی و اجتماعی است که در میان اقشار مردم مورد توافق قرار گرفته و در فرهنگ آن ها نهادینه شده است. این فرآیند بیانگر کمال گرایی سهراب در تکامل بخشی معنایی به نشانه ها و به تعبیر پیرس (۱۹۳۱) نشانه پردازی توسط اوست.

۲- ۱- ۱۷- هدهد

برجسته ترین نقشی که هدهد در ادبیات دارد، "هدایت و رهبری" است و نقش دیگر آن که "رسالت و قاصد بودن" است، بطور ضمنی مورد نظر شاعران بوده و این در حالی است که کارکرد نشانه شناسانه سایر ویژگی های این پرنده کمرنگ شده است. در همین خصوص می توان به شعر سهراب و نمادپردازی او در باب این واژه اشاره نمود. سپهری نیز، مضامین عرفانی و مذهبی را دستمایه شعر خود قرار داده و کم و بیش از داستان سلیمان استفاده نموده است. این شاعر در شعر خود در جستجوی "هدهد" است و به دنبال حیات می گردد. "هدهد" در شعر او، رمز "پیر راه دان، مرشد و راهنما" است تا او را به قله‌ی حقیقت رهنمون شود: کجاست سمت حیات/ من از کدام طرف می رسم به یک هدهد/ و گوش کن که همین حرف در تمام سفر/ همیشه پنجره خواب را به هم میزد (سپهری، ۱۳۸۹: ۱۹۱)همنشینی نشانه هایی مانند "سمت حیات" ، "رسیدن به هدهد"، و "پنجره خواب" بر محور افقی که در شعر متجلی شده است، نشان کمال گرایی و نماد هدایت گری می باشد؛ زیرا یک نشانه موجودیت خود را از وابستگی متقابل میان واحد های کل یکپارچه کسب می کند.

۲- ۱- ۱۸- جغد

تفسیر حاصل از نشانه جغد نیز نشانه ارتباط متقابل بین شاعر و فضا های دیگر و در پی آن امکان دریافت از جهان پیرامون یا عبور به فضای وسیع تر معنایی می باشد. جغد از جمله پرندگانی است که نام آن هم در ادبیات کلاسیک و هم در ادبیات معاصر برده شده و متناسب با دید و ذهنیت شاعر نسبت به محیط پیرامون خود و موقعیت های شعری

و ...، معانی و مفاهیم متعددی را القا نموده است. سهراب فقط چهار بار واژه "جغد" را آن هم در شعرهای" رو به غروب، خراب و مرگ رنگ" آورده است. در شعر او، این عنصر نیز نشانه "شومی، نحسی، اندوه، مرگ، ویرانی و آوارگی" است. به نمونه شعری زیر توجه کنید: سنگ ها افسرده است/ رود می نالد/ جغد می خواند/ غم بیامیخته با رنگ غروب/ می‌تراود ز لبم قصه سرد/ دلم افسرده در این تنگ غروب (همان: ۲۷)از منظر نشانه شناختی سوسور، روابط جانشینی و همنشینی دارای اهمیت است و ارزش نشانه ها بر مبنای این دو محور تعیین می شود. روابطی جانشینی در سطح دال و مدلول بازنمایی می شود. در این سطح مدلول با طیف و شبکه ای از تداعی ها "شومی،نحسی،ویرانی ،مرگ اندوه و....." روبرو می‌شود. سطح دال بر روابط گزینش دستوری استوار است. "جغد" دالی است که می توان آن را با بسیاری از اسم های دستوری و صفت ها مانند «غم و اندوه» ،«آوارگی»، «خموش» ،«افسرده» و «تنگ غروب» جایگزین کرد. در محور همنشینی کاربرد واژه ها با یکدیگر مجموعه ای از نشانه های همگن را به وجود می آورد که می تواند در بازتاب و انتقال مفهوم ضمنی «جغد» و بسیاری از نشانه های دیگر در ساختار شعر کمک کند.با توجه به نمونه‌های ارائه شده از شعر سهراب و معنا سازی ها و تفسیر نشانه ای او فراتر از دیگر شاعران که نمونه هایی از آن ها ذکر شد، آشکار می گردد که فرایند نشانگی و تفسیر نشانه ها و خلق نشانه جدید از نشانه ای دیگر در این راستا از سرچشمه جوشان نگاه او به جهان اطرافش می جوشد و در قالب واژه ها و بستر معانی نو جاری می شود .

۳- نتیجه گیری

در پژوهش حاضر به دنبال بررسی کارکرد نشانه شناختی عناصر و جانداران طبیعت در شعر سهراب در قالب دو رویکرد قالب در نشانه شناسی بودیم. در راستای چارچوب و رویکرد نظری تحقیق، مترصد بررسی فرآیند رمز گشایی معنایی از عناصر بر آمدیم که در قالب مفهومی جدید در شعر سپهری متجلی می گردید. پیش از هر چیز پژوهش حاضر قرابت دو حوزه ادبیات و نشانه شناسی و زبانشناسی را آشکار تر ساخته است. سهراب با به کارگیری زبان نمادین از عناصری چون "شقایق، کبوتر و هدهد"، همه هستی را جلوه‌ای از ذات انور الهی می بیند که انسان را به خالق آن رهنمون می شود و نشان می‌دهد که این شاعر به نوعی از معنویت و عرفان رسیده است. در این رابطه، یافته های این مطالعه با یافته‌های مطالعات خادمی، زهره وند و مسعودی همسو است. همچنین استفاده از نشانه‌های عناصری همچون "جغد و گل" مشخص می نماید که این شاعر به شکلی، شخصیت درون گرا دارد که گاه به سکوت و تنهایی گراییده و گاه با امید به آینده نظر می کند. علاوه بر این،

در تفسیر نشانه شناختی عناصری همچون "نیلوفر و خاک" که از نظر گذشت، می توان به این نکته دست یافت که سهراب از این عناصر طبیعت، عدم دلبستگی به دنیا و وارستگی از آن را فرا گرفته است. نکته دیگر این که، از بررسی و تحلیل نشانه شناختی عناصری مانند "صنوبر، سیب و پرنده" مشخص می شود که سهراب با این دید نشانه ای به این عناصر، به نوعی از رذایل، پستیها، سقوط انسانیت و خصایص دون آدمی بیزاری می جوید و به دنبال فضایل و ویژگیهای ناب انسانی است. بنابراین ،سهراب از دل نشانه طبیعی، مفهومی جدید را خلق می کند .در چارچوب رویکرد سوسور و پیرس بین دال و مدلول یک رابطه تداعی بخش وجود دارد که در آن هرکدام دیگری را فعال می کند. در رویکرد سوسور، اولویت به روابط داده شده است و نشانه ها را به مثابه ماهیتی ذاتی نمی بیند. در نمونه های ارائه شده در اشعار سهراب مشخص گردید که سهراب با طبیعت ذاتی نشانه ها کاری ندارد، اگرچه برای آنها ارزش بسیاری قائل است. او از "باران" ،"باد" و "شقایق" مفاهیمی جدید خلق می کند. سهراب با مفهوم سازی جدید و بهره گیری از عناصر طبیعی درس زندگی، تلاش و تکاپو آموخته و هم پاکی و زلالی و طهارت را در آنها جستجو می نماید. سهراب با مدد از نشانه های عناصری همچون "گل سرخ و شبدر" توانسته با چشم سر و دل، فقط زیبایی های این خلقت را ببیند و هیچ اثری از بدی و زشتی میان موجودات هستی نیابد. با نگاهی نشانه شناختی متوجه می شویم که زبان نمادین سهراب زبانی سیال و تاویل پذیر است و معنی عناصر را فقط با ماهیت ذاتی آنها گره نمی زند و واژه های نمادین به شکل گیری لایه های معنایی متفاوتی منجر می شود که در موقعیت های مختلف تاویل و تفسیر متفاوت می پذیرد. به همین دلیل شعر سهراب مفهوم گراست و جوهری نمادین دارد و بدین سبب در شعر او با تکثر و تراکم مدلول ها و تداعی‌های معنایی روبرو هستیم.

منابع

۱- پور نامداریان، تقی؛ رادفر، ابوالقاسم و شاکری، جلیل. (۱۳۹۱)، «بررسی و تاویل چند نماد در شعر معاصر». **نشریه ادبیات پارسی معاصر**. سال دوم. شماره اول. بهار و تابستان ۱۳۹۱. صص ۲۵-۴۸.

۲- خادمی، شهرزاد. (۱۳۸۸)، «بررسی جایگاه طبیعت از نگاه شعر در آثار منوچهری، نیما یوشیج، سهراب سپهری و حافظ». **نشریه هنر**، ادبیات و منظر www.manzaronline.com

۳- دانشور، کیان. و امامی، سهیلا. (۱۳۸۵)، «یادداشتی بر بن مایه های تصویری، "صدای پای آب" سهراب سپهری» **مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه**

تهران، شماره ۱۷۷ف، صص۱۷۷-۱۳۱.

۴- زرقانی، جواد و فولادی، محمد. (۱۳۸۸)، «بررسی تطبیقی جایگاه طبیعت در شعر سه شاعر معاصر نیما یوشیج، سهراب سپهری و شفیعی کدکنی» پایان نامه کارشناسی ارشد. پایگاه اطلاع رسانی حوزه. تاریخ انتشار ۱۳۸۸/۴/۴.

۵- زهره وند، سعید و مسعودی، مرضیه. (۱۳۹۲)، «نشانه های کیهانی در شعر و نقاشی سهراب سپهری.» **فصلنامه جستارهای نوین ادبی**. بهار ۱۳۹۲. دوره ۴۶. شماره ۱. صص ۱۵۸-۱۲۵.

۶- سپهری، سهراب. (۱۳۸۹)، **هشت کتاب**. چاپ دوم. اصفهان: گفتمان اندیشه معاصر.
شمیسا، سیروس. (۱۳۸۲)، نگاهی به سپهری. تهران: مروارید.

۷- عبدی، صلاح الدین و احمدی ازندریانی، محمد. (۱۳۹۱)، «بررسی تطبیقی طبیعت در شعر سهراب سپهری و بدرشاکرالسیاب.» **نشریه کاوش نامه ادبیات تطبیقی**. سال دوم. شماره ۸. زمستان ۱۳۹۱. صص ۱۰۱-۱۱۹.

۸- عزیزی، احمد. (۱۳۷۲)، **ملکوت تکلم**. چاپ سوم، تهران: انتشارات روزنه.

۹- علی زاده، ناصر و باقی نژاد، عباس. (۱۳۸۹)، «شهود، نماد و شعر سهراب سپهری.» **مجله بوستان ادب**. دوره دوم. شماره سوم. پاییز ۱۳۸۹. صص ۲۰۱-۲۲۱.

۱۰- کیانی فاخر، مریم. (۱۳۹۶)، «طبیعت گرایی در شعر فروغ و سهراب.» **اولین کنگره علمی بین المللی فرهنگ**، زبان و ادبیات.

11-Chandler, D. (1994). **Semiotics for Beginners** [www document] URL.http://www.aber.ac.uk/media/Documents/S4B/semiotic.html [Date of Visit].

12-Eco, U. (1976). **A Theory of Semiotics.** Bloomington, in: Indiana University Press/London: Macmillan.

13-Mukarovsky, J. (1964). **Standard Language and Poetic Language**, Prague School Reader in Aesthetics Literary Structure and Style. Georgetiwn: Georgetown University Press.

14-Peirce, CH. S. (1931-). **Collected Writings** (8 Vols.). (Ed. Charles Hartshorne, Paul Weiss & Arthur W Burks). Cambridge, MA: Harvard University Press.

15-Saussure, F. ([1916] 1983). **Course in General Linguistics**

(trans. Roy Harris). London: Duckworth.
16-Voloshinov, V. N. (1973). **Marxism and the Philosophy of Language** (trans. Ladislav Matejka & I R Titunik). New York: Seminar Press.
17-Watson, D (1973). **Dne in the spirit Hodder and Stoughton,** pp:39_66.

Scientific Quarterly of Persian Language and Literature
Islamic Azad University, Fasa Branch
Vol.14, No.2 (Ser.34), Summer 2023
ISSN: 2251-8457

Literary Creativity in Using Natural Elements in Sepehri's Poems Based on Saussure and Pierce's Semiotic the Oretical Framework

Elkhas Veysi, Ph.D
Associate Professor, Department of Linguistics, Payam Noor University, Iran
Roya Parvin, Ph.D
Farhangian University, Ahwaz, Iran

Abstract

Linguistic signs in poetry function to convey the message. Poets mostly appeal to such semiotic techniques to create their works. To this end, the present research sets to explore the natural signs in Sepehri's poems depending on data collected from his "eight books". Data analysis carried out within theoretical framework of Saussure and Peirce's semiotic notions. The results of the present research revealed that Sepehri sought to transfer moral values and peaceful concepts to all human beings via the utilization and humanitarian themes..Semiotically, one can say that Sepehri's symbolic language is more fluid and expositional .The meaning of words never bound to their natural and essential fixed features in his poems .Symbolic terms lead to the formation of different semantic layers. Thus, the variety of referents and semantic association can be seen in his poems .Sepehri's modern point of view and his tendency to far-east mysticism caused him to turn his eyes to all creatures in the universe. This cute point of view crystalized in his poems and this made him as a stylist poet.

Keywords: Semiotic, Sohrab Sepehri, Saussure, Peirce

Scientific Quarterly of Persian Language and Literature
Islamic Azad University, Fasa Branch
Vol.14, No.2 (Ser.34), Summer 2023
ISSN: 2251-8457

Composition of Farhad Mirza, Maqame in Qajar era (Investigating the Elements of Maqame in the Origin of Farhad Mirza Qajar)

Seyyed Mohsen Mehrabi
Ph.D Graduated in Persian Language and Literature, Urmia Univrsity, Urmia, Iran

Abstract

Attention to technical prose and writers' efforts to express their grace and art in writing has long been the subject of literary texts with the use of literary industries and obscene vocabulary, often referred to as copywriting. After a while, the manuscript was removed from a limited number of topics, and in some cases the title was removed, while the author's peculiarities and features were used by the author. One of the types of Persian prose in which the author seeks to produce and produce literary work is originality and correspondence. In this study, we seek to follow Farhadmirza Motamedolodouleh's methods of writing Maghame in Persian literature. The results show that Farhadmirza uses obscene words to use the literary industry and to create technical prose. Like early editors, he deals with the essentials and uses Arabic words and phrases in Persian sentences. In some respects, the meaning of the sentence is rhetorically sacrificed so that its origin can be considered one of the last examples of writing in Persian literature.

Keywords: Farhad Mirza, Qajar, Maghame, Prose, Composition

Scientific Quarterly of Persian Language and Literature
Islamic Azad University, Fasa Branch
Vol.14, No.2 (Ser.34), Summer 2023
ISSN: 2251-8457

The comparison of the theory of perfecton and the individuality in lyrics of Mowlana and Jung

Kamelia Mohammad Beigi
Ph.D student in Persian language and literature, Rudehen Branch, Islamic Azad University, Rudehen, Iran
Amir Hosein Mahozi, Ph.D
Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Payam Noor University, Eslam Shahr, Iran
Shahin Ojaghalizade, Ph.D
Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Rudehen Branch, Islamic Azad University, Rudehen, Iran

Abstract

Mowlana is an agnostic poet that in his relics in detail talks about Perfect man and intact personality. He hesitates to moral life of human and emphasize to journeys of gradual perfection and personal development. This theory matches with Jung ideal's about individualism. In this article we compare the theories of Mowlana and Jung about perfection and individuality with methods of describtive and analytics. The conclusions indicate that they have much in common. Mowlana with his personal way but mortaly manner in Irans mysticism cleared the meaning of perfect man that is comparable with Jung philosophy.

Keywords: Perfection, Theory, Individuality theory, Mowlana, Shams Lyrics, Carl Gustave Jung

Scientific Quarterly of Persian Language and Literature
Islamic Azad University, Fasa Branch
Vol.14, No.2 (Ser.34), Summer 2023
ISSN: 2251-8457

A Contemplation on Folk Beliefs in the Khajeh Esmat Bukharaei's Divan

Ali Kabili
Ph.D student in Persian Language and Literature, Ahar Branch, Islamic Azad University, Ahar, Iran
Maryam Mohammad Zadeh, Ph.D
Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Ahar Branch, Islamic Azad University, Ahar, Iran
Reza Agayari Zahed, Ph.D
Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Ahar Branch, Islamic Azad University, Ahar, Iran

Abstract

Literary works, more or less reflect the beliefs of the general public. One of the poets in Timurid era whose works on popular beliefs which are worthy of consideration is Esmat Bukharae. From this point of view, no special research has been done on his poems but in this regard, many researches have been done on the poems of most other poets. The aim of this study is to use the theoretical foundations of these sources and extract related topics of folk beliefs which are exist in the poems of Esmat Bukharae. Findings indicated that various scientific, religious, folk beliefs and especially religious beliefs are evident in the poems of Esmat Bukharae. The most important results of the present study are: (1) some of the beliefs of Khajeh Esmat are different from the views of modern jurists. (2) Khajeh Esmat Bukharae has been abundantly influenced in reflecting folk beliefs from Ferdowsi's poems. (3) the method of reflecting folk beliefs in Bukharae's poems has often been done using the industry of Hosne Ta'lil.

Keywords: Beliefs, Sociology, Superstitions, Culture, Khajeh Esmat Bukharae

Scientific Quarterly of Persian Language and Literature
Islamic Azad University, Fasa Branch
Vol.14, No.2 (Ser.34), Summer 2023
ISSN: 2251-8457

The symbolism of "water" in the works of Attar Neishabouri

Leila Rouhani Sarvestani
Ph.D Student in Erfani Literature, Fasa Branch, Islamic Azad University, Fasa, Iran
Mohammad Ali Atashsouda, Ph.D
Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Fasa Branch, Islamic Azad University, Fasa, Iran
Samira Rostami, Ph.D
Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Fasa Branch, Islamic Azad University, Fasa, Iran

Abstract

Code or symbol is one of the most artistic techniques that has a wide and diverse effect in human culture and civilization and it has long attracted the attention of the great writers and poets of the Persian language, and especially in mystical literature, it has a deep root. The poet Arif Maslak tries to create images that deal with the innermost things and people by using codes and symbols. The purpose of this article is the symbolism of "water" in the works of Attar Neishabouri, which was done in a library method and in a descriptive-analytical way . In this article, while defining the symbol and examining its background and types, the manifestations of symbolization in poetry, mystical symbolization and its origin are discussed, and then, by examining the symbol of water in Iranian culture and its place in the Qur'an, the use of this symbol in Attar's works is discussed. Nishaburi has discussed the deep mystical meanings in the project and while examining the types of water in Attar's works and its multiple uses in different meanings and symbols, the symbolic use of water is the final discussion of this article.

Keywords: Water, Symbolism, Mysticism, Attar's Works, Symbole

Scientific Quarterly of Persian Language and Literature
Islamic Azad University, Fasa Branch
Vol.14, No.2 (Ser.34), Summer 2023
ISSN: 2251-8457

Symbolic reflection of the story of Joseph (peace on him) in the sonnets of Shams

Maryam Raisi Baghshahbazi
Ph.D Student in Persian Language and Literature, Najaf Abad Branch, Islamic Azad University, Najaf Abad, Iran
Ata Mohmmad Rad Manesh, Ph.D
Professor, Department of Persian Language and Literature, Najaf Abad Branch, Islamic Azad University, Najaf Abad, Iran
Gurban Ali Ebrahimi, Ph.D
Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Najaf Abad Branch, Islamic Azad University, Najaf Abad, Iran

Abstract

The story of Joseph is the story of the love and affection of Prophet Jacob and Zuleikha for Joseph, one of them has love for his child and gets white eyes when parting with him, and the other has love for his bought gold slave and his work leads to scandal and poverty. An interesting and exciting story, Full of thoughts, Full of beautiful divine wisdom and the expression of the power of love is evident in the story of Joseph and It is not without reason that God has mentioned it in the Qur'an as "Ahsan al-Qasas". In this research, we investigate the character of Hazrat Joseph in Shams's sonnets, which he used symbolically. First, we will classify the characters of the study, and then we will analyze what kind of symbol Maulana had in mind for Joseph's character through the symbolic analysis of those characters. The most important result of the present research is that Maulana narrated all the points of Hazrat Joseph's life in a masterly and symbolic way.

Keywords: Joseph (pbuh), Symbolism and Codes, Shams' Ghazals, Rumi, Jacob, Zuleika

Scientific Quarterly of Persian Language and Literature
Islamic Azad University, Fasa Branch
Vol.14, No.2 (Ser.34), Summer 2023
ISSN: 2251-8457

The dominant aspect of formalism in Malek-o-Sho'ara-ye-Bahar's odes

Asghar Khalili
Ph.D Student in Persian Language and Literature, Bonab Branch, Islamic Azad University, Bonab, Iran
Arash Moshfeghi, Ph.D
Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Bonab Branch, Islamic Azad University, Bonab, Iran
Aziz Hojaji Kahjoogh, Ph.D
Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Bonab Branch, Islamic Azad University, Bonab, Iran

Abstract

Malek-o-Sho'ara-ye-Bahar is among those modern Iranian poets who have made attention to theme and content along with the shape and exterior structure of his poems. Therefore, formalistic analysis of his poems will give desirable results, such as making aesthetic aspects of his poems clear. Freedom and homeland, are two categories which always have effective presence in his odes and affect his poem's form and shape. Dominant aspect in most of his odes consist of political and social problems and themes related to them which has been manifested through language, image, music, compositions and other building elements. Mastery of Bahar is in using formalistic elements in transferring considered concepts and content. Imaginary elements in almost all of Bahar's odes has been taken from classical Persian poem. Although the language of his poems is so simple and fluent, but has a fully classical substructure, and because of this, various types of abnormality have been noted in his poem. The balance and interaction between language, music, images and stylistically elements in odes of Bahar are the most important formalistic approaches of him in poetic arena, and maybe the secret of his growing success and popularity lies in his orientation towards simpleness and avoidance of extremes in his poems' content and shape.

Keywords: Formalism, Dominant aspect, Malek-o-Sho'ara-ye-Bahar, Odes, Language, Content

Scientific Quarterly of Persian Language and Literature
Islamic Azad University, Fasa Branch
Vol.14, No.2 (Ser.34), Summer 2023
ISSN: 2251-8457

The components of the mind in the poems of Sohrab Sepehri

Farnaz Samani Kivani
Ph.D Student in Persian Language and Literature, Chalous Branch, Islamic Azad University, Chalous, Iran
Vajihe Turkmani Barandoz, Ph.D
Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Chalous Branch, Islamic Azad University, Chalous, Iran
Ahmed Karimi, Ph.D
Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Chalous branch, Islamic Azad University, Chalous, Iran
Fahima Mashaikh, Ph.D
Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Chalous branch, Islamic Azad University, Chalous, Iran

Abstract

The use of methods related to mindfulness has increased significantly in the last decade. This article examines Sohrab Sepehri's poems with a focus on mindfulness. His personal style and the use of different poetic tools enable the reader to discover the mindfulness in his poetry. Mindfulness is a broad theme in Buddhism, and the growing need to support mental health around the world is driving us to take advantage of the specific implications of mindfulness. The purpose of this article is to highlight the commonalities based on mindfulness and Sohrab Sepehri's poems. The main question is what is the relationship between the components of mindfulness and Sohrab Sepehri's poems? In addition, in this research, each of the components of mindfulness in Sepehri's poetry will be discussed separately in a descriptive-analytical way to help us understand how each of them works in her poetry Examining and introducing Jahan Sepehri's poetic concepts and images shows Sepehri's wonder and relationship based on mindfulness with the natural world, which are the main element of his work.

Keywords: Mindfulness, Kabat Zain, Sohrab Sepehri

Abstracts of Article in English

Index

The components of the mind in the poems of Sohrab Sepehri 5

Farnaz Samani Kivani, Vajihe Turkmani Barandoz, Ahmed Karimi, Fahima Mashaikh

The dominant aspect of formalism in Malek-o-Sho'ara-ye-Bahar's Odes 6

Asghar Khalili, Arash Moshfeghi, Aziz Hojaji Kahjoogh

Symbolic reflection of the story of Joseph (peace on him) in the sonnets of Shams 7

Maryam Raisi Baghshahbazi, Ata Mohmmad Rad Manesh, Gurban Ali Ebrahimi

The symbolism of "water" in the works of Attar Neishabouri 8

Leila Rouhani Sarvestani, Mohammad Ali Atashsouda, Samira Rostami

A Contemplation on Folk Beliefs in the Khajeh Esmat Bukharaei's Divan...9

Ali Kabili, Maryam Mohammad Zadeh, Reza Agayari Zahed

The comparison of the theory of perfecton and the individuality in lyrics of Mowlana and Jung 10

Kamelia Mohammad Beigi, Amir Hosein Mahozi, Shahin Ojaghalizade

Composition of Farhad Mirza, Maqame in Qajar era (Investigating the Elements of Maqame in the Origin of Farhad Mirza Qajar) 11

Seyyed Mohsen Mehrabi

Literary Creativity in Using Natural elements in Sepehri's poems Based on Saussure and Pierce's semiotic theoretical Framework 12

Elkhas Veysi, Roya Parvin

Scientific Quarterly **of Persian Language and Literature**
Islamic Azad University, Fasa Branch
Concessionaire: Islamic Azad University, Fasa Branch
Managing Director: Dr. Seyyed Mohsen Sajedi Rad
Editor- in- Chief: Dr. Mohammad Ali Atashsoda
Exccutive Director: Dr. Mehdi Madandoust

Editorial Board
Dr. Kavoos Hasanli (Professor)
Dr. Seyyed Jafar Hamidi (Professor)
Dr. Mohammad Fesharaki (Professor)
Dr. Mohammad Ali Atashsoda (Associate Professor)
Dr. Jalil Nazari (Associate Professor)
Dr. Mohammad Reza Akrami (Associate Professor)
Dr. Saeed Ghashghaee (Associate Professor)

Persian Proofreader: Dr. Seyyed Mohsen Sajedi Rad
English Proofreader and translator: Dr. Amin Karimnia
Technical expert: Mohsen Rezaei
Page Layouter: Dr. Mehdi Madandoust
Cover Designer: Laleh Akrami
Print: Printing & Publishing Organization of Islamic Azad University

According to the letter numbered 87/472197 dated 18.12.90 issued by Islamic Azad University Research and Technology center and letter issued by the commission on Academic Journals of Islamic Azad University dated 10.11.90, the journal of Persian Language and Literature of Islamic Azad University, Fasa Branch was granted the status of "Academic Research". This journal has also been granted the privilege of being included among journals ranked as Scientific Information Database (SID).

The journal reserves the right to accept, reject and edit the papers.
Submitted papers will not be returned to the authors.
The authors are responsible for the published material.

Address: Scientific Quarterly of Persian Language and Literature, Persian Language Department, Islamic Azad University, Fasa Branch, Fasa
Tel: 07153335225-7
Fax: 07153334300
Email Address: iau.fasa@yahoo.com
Website: adabiatmagazine.iaufasa.ac.ir

Scientific Quarterly of Persian Language and Literature
ISSN: 2251-8457

Islamic Azad University, Fasa Branch
Deputy of Research

Vol. 14, No. 2 (Ser. 34), Summer 2023

In the Name of God

Journal of
Persian Language and Literature
ISSN: 2251-8487

Islamic Azad University
Fasa Branch

• **The components of the mind in the poems of Sohrab Sepehri**
Farnaz Samani Kivani, Vajihe Turkmani Barandoz, Ahmed Karimi, Fahima Mashaikh

• **The dominant aspect of formalism in Malek-o-Sho'ara-ye-Bahar's Odes**
Asghar Khalili, Arash Moshfeghi, Aziz Hojaji Kahjoogh

• **Symbolic reflection of the story of Joseph (peace on him) in the sonnets of Shams**
Maryam Raisi Baghshahbazi, Ata Mohmmad Rad Manesh, Gurban Ali Ebrahimi

• **The symbolism of "water" in the works of Attar Neishabouri**
Leila Rouhani Sarvestani, Mohammad Ali Atashsouda, Samira Rostami

• **A Contemplation on Folk Beliefs in the Khajeh Esmat Bukharaei's Divan**
Ali Kabili, Maryam Mohammad Zadeh, Reza Agayari Zahed

• **The comparison of the theory of perfecton and the individuality in lyrics of Mowlana and Jung**
Kamelia Mohammad Beigi, Amir Hosein Mahozi, Shahin Ojaghalizade

• **Composition of Farhad Mirza, Maqame in Qajar era (Investigating the Elements of Maqame in the Origin of Farhad Mirza Qajar)**
Seyyed Mohsen Mehrabi

• **Literary Creativity in Using Natural elements in Sepehri's poems Based on Saussure and Pierce's semiotic theoretical Framework**
Elkhas Veysi, Roya Parvinh

Islamic Azad University, Fasa Branch
Deputy of Research

Vol. 14
No.2 (Ser.34)
Summer 2023