دانشگاه آزاد اسلامی
واحد فسا

مجله زبان و ادبیات فارسی

شاپا: ۸۶۸۷-۲۲۵۱

• **بررسی نقش کاربرد زبان در میزان هنری بودن متن بر اساس منشاء الانشاء**
نادر ایل‌رودی، حمیدرضا سلیمانیان، عباس خیرآبادی

• **براعت استهلال با تکیه بر مثنوی «شهنشاه نامۀ سلیمانی» (شاهنامۀ عارف)**
مریم السادات خبوشانی، احمدرضا یلمه‌ها، مریم محمودی

• **بررسی استعاره‌های مفهومی در روایت‌های نویسندگان زن از دفاع مقدّس (مطالعۀ موردی کتاب‌های نورالدین پسر ایران، لشکر خوبان، دا، دختر شینا)**
تورج دشمن زیاری، سید محمود سید صادقی، سید احمد حسینی کازرونی

• **فرم باس در ادبیات معاصر**
باران رضایی

• **عقاب و بن مایه های اسطوره ای حماسی آن در شاهنامه، گرشاسب نامه، کوش نامه، برزونامه، بهمن نامه و بانوگشسب نامه**
نسرین شریفی زاد، محمد شاه بدیع زاده، محمد فاضلی

• **تحلیل تقابل‌های کلامی و اعتقادات باطنی ناصرخسرو با اندیشه و باورهای زمان خود**
عظیمه صباغ نیا، حمیدرضا اردستانی رستمی، فرزانه یوسف قنبری، مسعود خردمند پور

• **تجلی قرآن وحدیث در حق الیقین شیخ محمود شبستری**
حمید عدالت فر، سید محسن ساجدی راد، محمد علی آتش سودا

• **تفسیر و تحلیل دلالت معنائی پارادوکس بندۀ آزاد و دولت فقر در غزلیات مولوی و حافظ**
سارا قطعی، مریم زیبائی نژاد، مرتضی جعفری

دانشگاه آزاد اسلامی، واحد فسا
معاونت پژوهشی

سال پانزدهم
شماره دوم (پیاپی ۳۸)
تابستان ۱۴۰۳

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 پانزدهم، شماره‌ی دوم (پیاپی ۳۸)

تابستان ۱۴۰۳

واحد فسا

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

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

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

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

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

تاییدیه درجه علمی

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

دکتر عبدالله افشار
معاون پژوهش و فناوری دانشگاه آزاد اسلامی

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

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

شرایط پذیرش مقاله

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

الف) شرایط کلی و اولیه:

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

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

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

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

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

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

۷- مقاله دارای اصالت و ایده‌ی تازه باشد.

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

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

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

ب) شرایط نگارش:

۱- ترتیب تنظیم مقاله:

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

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

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

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

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

۱-۶- متن اصلی شامل بحث و بررسی.

۱-۷- نتیجه‌گیری.

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

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

داوران این شماره:

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

فهرست

بررسی نقش کاربرد زبان در میزان هنری بودن متن بر اساس منشاء الانشاء . ۱۱
نادر ایل‌رودی، حمیدرضا سلیمانیان، عباس خیرآبادی

براعت استهلال با تکیه بر مثنوی «شهنشاه نامۀ سلیمانی» (شاهنامۀ عارف) ... ۲۷
مریم السادات خبوشانی، احمدرضا یلمه‌ها، مریم محمودی

بررسی استعاره‌های مفهومی در روایت‌های نویسندگان زن از دفاع مقدّس (مطالعۀ موردی کتاب‌های نورالدین پسر ایران، لشکر خوبان، دا، دختر شینا) ۴۳
تورج دشمن زیاری، سید محمود سید صادقی، سید احمد حسینی کازرونی

فرم باس در ادبیات معاصر ۷۱
باران رضایی

عقاب و بن مایه های اسطوره ای حماسی آن در شاهنامه، گرشاسب نامه، کوش نامه، برزونامه، بهمن نامه و بانوگشسب نامه ۸۹
نسرین شریفی زاد، محمد شاه بدیع زاده، محمد فاضلی

تحلیل تقابل‌های کلامی و اعتقادات باطنی ناصرخسرو با اندیشه و باورهای زمان خود۱۰۱
عظیمه صباغ نیا، حمیدرضا اردستانی رستمی، فرزانه یوسف قنبری، مسعود خردمند پور

تجلی قرآن وحدیث در حق الیقین شیخ محمود شبستری ۱۱۹
حمید عدالت فر، سید محسن ساجدی راد، محمد علی آتش سودا

تفسیر و تحلیل دلالت معنائی پارادوکس بندۀ آزاد و دولت فقر در غزلیات مولوی و حافظ ۱۵۳
سارا قطعی، مریم زیبائی نژاد، مرتضی جعفری

فصل‌نامه‌ی علمی زبان و ادبیات فارسی
دانشگاه آزاد اسلامی واحد فسا
س ۱۵، ش ۲ (پیاپی ۳۸)، تابستان ۱۴۰۳
شاپا: ۸۴۸۷-۲۲۵۱ صص: ۲۶-۱۱

بررسی نقش کاربرد زبان در میزان هنری بودن متن بر اساس منشاء الانشاء

نادر ایل‌رودی
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، واحد تربت حیدریه، دانشگاه آزاد اسلامی، تربت حیدریه، ایران
دکتر حمیدرضا سلیمانیان (نویسنده‌ی مسئول)
استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد تربت حیدریه، دانشگاه آزاد اسلامی، تربت حیدریه، ایران
دکتر عباس خیرآبادی
استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد تربت حیدریه، دانشگاه آزاد اسلامی، تربت حیدریه، ایران

چکیده

اهمیّت و اثر ادبیات در زندگی انسان امری محتوم است . ادبیات همواره همراز و همراه روح و جان آدمی در هر موقعیّتی بوده است . یکی از مهمترین اهداف ادبیات، تعیین کاربرد زبان در میزان هنری بودن متون ادبی و یا علمی است. با توجه به این سهم ، زبان رابطه ای یکسویه با ادبیات دارد که از این منظر کار آن انتقال اطلاعات و زیبایی آفرینی است. اساس کار بسیاری از نویسندگان در آفرینش آثار ادبی یا علمی، آموزش و تبیین و انتقال نوشته های ذهنی و بیان اندیشه ای خاص به مخاطب است که این کار به روشی بسیار ساده و به دور از هر گونه تکلّف است تا متعلّم دوّم را دریابد امّا روش کار دیگر نویسندگان به گونه ای دیگر است و آن متکلّف کردن متن با صنایع ادبی، عبارت پردازی های . . . است. نگارنده در این جستار، در پی آن است تا نوع نگاه نویسنده را در خلق اثر نشان دهد تا اثبات کند هدف نویسنده آفرینش ادبی بوده یا به زبان دیگر دست به هنجار گریزی زده یا فقط هدف پیام رسانی و انتقال اطّلاعات بوده است.

واژگان کلیدی: منشاء الانشاء، آفرینش ادبی، ادبیات منثور، زیبایی شناسی، تعلیم، کارکرد هنری، هنجارگریزی

Email: naderilroudi@gmail.com
hrsoleimanian@yahoo.com
abbaskheyabady8@gmail.com

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۳/۰۲/۱۴
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۳/۰۵/۰۴

۱- مقدمه

آثار ادبی فارسی بیش از هزار سال است که وارد زندگی مردم ایران شده و حضوری پیوسته و فعّال دارد. نثر فارسی از قرن سوّم تا قرن های هشتم و نهم هجری دورهٔ بسیار مهمّی را گذرانده و در واقع به اوج کمال دست یافته است با بررّسی آثار منثور کهن فارسی با اسالیب و نگارش و سبک های متنوّع روبرو می شویم . این آثار از لحاظ نحوهٔ برقراری ارتباط با خواننده همسان نیستند ، ممکن است یک نثر مختصر و مفید و زود فهم و نثر دیگری همراه با هنرمندی و صنعتگری و مملو از صناعات ادبی باشد . سادگی نثر یا دشواری و پیچیدگی آن را باید در هدف نویسنده از خلق اثر بررّسی کرد زیرا اگر مؤلّف بخواهد اثری را برای پیام رسانی و انتقال اندوخته هایش به دیگران گردآوری کند سعی می کند محتوای کلام را بیاراید و لغات و اصطلاحاتی را بکار ببرد که بسیار ساده و روان و جملاتی به دور از هر گونه تکلّف باشد تا پیامش از کوتاه ترین راه و به دور از هر گونه اطناب و صناعتی به فراگیر منتقل شود امّا اگر نویسنده ای هدفش از خلق اثر زیبایی آفرینی و به رخ کشیدن قدرت و توانایی نویسندگی و هنرنمایی باشد سعی می کند تمام توانایی و قدرت خلاّقیت خودش را صرف بازیهای برونه ای زبان کند تا اثری بیافریند بسیار هنرمندانه به عبارت ساده تر بعضی آثار منثور توسط نویسنده و بعضی توسط نویسا خلق می شوند که «هدف نویسنده ، نوشتن و کار بر روی زبان و استفاده از اصول فنی و حرفه ای و استفاده از صنایع و آرایه‌های ادبی در نوشتن است امّا نویسا هدفش آموزش و تبیین و انتقال داشته های ذهنی اش می باشد که باید مانند یک واعظ عمل کند و هدفش بیان اندیشه ای خاص به روش بسیار ساده» (رستگار فسایی، ۱۳۹۲: ۹۰).

به اعتقاد پیترهاورانک «زمانی که از زبان برای ایجاد ارتباط استفاده شود و شیوهٔ بیان جلب نظر نکند ، فرایند خودکاری زبان به کار گرفته شده است . ولی فرایند برجسته سازی ، به کارگیری عناصر زبان به شیوه ای است که پیام از اهمیّت برخوردار شود و شیوهٔ بیان جلب نظر کند (سعیدی، ۱۳۸۹: ۲۳۱). این نقش زبان را که برای زیبایی آفرینی به کار می‌رود و تحت فرایند برجسته سازی تحقّق می یابد ، نقش شعری زبان نامیده است امّا شاید بهتر باشد به جای این اصطلاح از نقش ادبی استفاده نماییم زیرا فرایند برجسته سازی تنها در قالب شعر به کار نمی رود.

برای آفرینش هنری و اعمال فرایند برجسته سازی می توان به دو صورت عمل کرد :

نخست اینکه از آنچه هنجار است بیرون رفت (هنجار گریزی)

دوم اینکه بر هنجار افزود (قاعده افزایی)» (سعیدی، ۱۳۸۹: ۲۳۱).

«حقیقت اصلی زبان آن است که سخن گویان هر زبانی می توانند از امکانات محدود

زبان خود بهره ای نامحدود برگیرند. گرچه قابلیّت زبان امری عام است، ویژگی هر زبان را افرادی که به آن صحبت می کنند، تعیین می نمایند. هر زبانی دارای ساخت درونی خاص خود است که صورت بیرونی آن را تعیین می کند که بازتاب اذهان سخن گویان آن زبان است ، زبان و اندیشه هر ملّتی از یکدیگر جدایی ناپذیرند» (ترسک، ۱۳۸۲: ۱۴).

«بسیار بعید است که زبان به منظور تأمین یک هدف خاص پدید آمده باشد و تنها مدتی بعد نیاکان ما کشف کرده باشند که آن را می توان به ناچار برای رسیدن به اهداف دیگری نیـز به کار برد . در حقیقـت ما زبان را برای رشتـه گسـترده ای از اهداف به کار می بریم که تعداد معدودی از این اهداف عبارتند از انتقال اطلاعات ، قانع کردن مردم به انجام کارها ، متقاعد کردن مردم ، مسرور کردن ، سرگرم کردن خودمان ، حفظ و نشان دادن جایگاه خودمان در جامعه ، بیان فردیّت خودمان ، بیان احساس خودمان و حفظ روابط خوب یا بد با دیگران» (ترسک، ۱۳۸۲: ۱۴).

«به اعتقاد حق شناس نثر برای آنکه به نثر ادبی مبدّل شود دست کم نیاز به هنجار گریزی سبکی دارد یعنی زمانی تحقّق می یابد که دست کم گونه های زبانی در هم آمیخته شده باشند» (سعیدی، ۱۳۸۹: ۲۳۱).

۱- ۱- بیان مساله

این پژوهش در پی آن است تا یک اثر ادبی را از لحاظ آزاد یا مقید بودن آن در رعایت صور خیال و آرایه های ادبی مورد بررّسی و مداقّه قرار دهد و نشان دهد که در خلق یک اثر، کارکرد اصلی زبان که جنبهٔ تعلیم و انتقال پیام به مخاطب است مدنظر نویسنده بوده یا اینکه مؤلّف بدنبال کارکرد ثانویه زبان که خلق زیبایی است اصرار داشته است و دیگر اینکه آیا نثر یک کتاب در قسمتهای مختلف با موضوع سخن ارتباط دارد یا خیر.

۱- ۲- روش پژوهش

پژوهش حاضر به روش تحلیلی-توصیفی بیان شده است و گردآوری اطلاعات در این تحـقیق ، به شیوه ی اسنادی و کتابخانه ای جمـع آوری شـده است، که با مراجعه به کتاب ها و مقاله ها و سایت های اینترنتی ، مطلب ها در خصوص موضوع گرد آورده شده است.

۱- ۳- اهمیّت و ضرورت تحقیق

گرد آورنده این مقاله هم با توجه به این تمایزی که بین بسیاری از آثار منثور فارسی وجود دارد بر آن شد تا تعدادی از کتابهای معتبر فارسی را مورد مداقّه قرار دهد تا هدف مؤلفان این آثار را از خلق اثر در این زمینه روشن سازد. که آیا هدف نویسنده انتقال پیام به مخاطب است یا زیبایی آفرینی و خلاّقیّت.

۲- بحث و بررسی

۲- ۱- بررسی آثاری که کارکرد انتقال پیام دارند

۲- ۱- ۱- کیمیای سعادت

بهترین اثر غزالی احیاء علوم الدین است که در فارسی خلاصه ای از آن کتاب بنام کیمیای سعادت می باشد. مؤلّف در دیباچه کتاب راه صحیح سیر و سلوک را منحصر به دریافت از حضرت رسول اکرم دانسته می گوید «و چنانچه آن کیمیا که مس و برنج را به صفای زر خالص رساند دشوار بود و هر کس نشناسد ، همچنین این کیمیا که گوهر آدمی را از خشت بهیمیّت به صفا و نفاستِ ملکیّت رساند تا بدان سعادت ابدی یابد ، هم دشوار بود و هر کس نداند.

و مقصود از نهادن این کتاب شرح اخلاط این کیمیاست که به حقیقت کیمیای سعادت ابدی است . و این کتاب را بدین معنی کیمیای سعادت نام کردیم ؛ و نام کیمیا بر وی اولیتر» (غزالی، ۱۳۸۵: ۵) مؤلف در سبب تألیف کتاب می گوید :

«و ما اندراین کتاب ، جملهٔ این چهار عنوان و چهل اصل شرح کنیم از بهر پارسی گویان؛ و قلم نگاه داریم از عباراتِ بلند و مغلق و معانی باریک و دشوار تا فهم توان کرد . و اگر کسی را رغبت به تحقیقی و تدقیقی باشد و رای این باید که آن از کتب تازی طلب کند چون کتاب احیاء العلوم الدین و کتاب جواهرالقرآن و تصانیف دیگر ، که در این معنی به تازی کرده آمده است؛ که مقصود این کتاب عوام خلق اند که این معنی به پارسی التماس کردند و سخن از حد ایشان در نتوان گذاشت» (غزالی، ۱۳۸۵: ۵).

شیوهٔ نوشتن غزالی در کیمیای سعادت نثری مرسل ، ساده و روان و به عبارت بهتر نثری عامیانه و قابل فهم برای طبقات جامعه است . غزالی سعی کرده است زبان زنده عامه مردم را در نوشته های خویش اعتبار ببخشد و از کلمات و ترکیبات مهجور ، امثله و اشعار تازی پرهیز نموده است که این روش تا پایان کتاب سعادت نامه رعایت شده است حتی اگر مثلها و تعبیراتی را هم در کتاب مذکور مورد استفاده قرار داده بسیار قابل فهم و جزء تعبیرات و مثلهای رایج عصر وی می باشد که بر سادگی و قابل فهم بودن و درک گفته هایش می افزاید.

در بسیاری از جاهایی هم که از آیات قرآن مدد جسته است سعی بر این شده که بسیار کوتاه و فقط اشاره ای گذرا به قسمتی از یک آیه داشته باشد که آن هم برای اثبات نظرات و گفته هایش در مورد مطلب مورد بحث می باشد.

با توجه به اینکه یکی از خصوصیات نثر دورهٔ سامانی سادگی و روانی نوشته های نویسندگان می باشد ، نثر کیمیای سعادت کاملاً مطابق با نثر آن دوره است و تساوی بین

الفاظ و معانی رعایت شده است و کیفیّت تطابق الفاظ با معانی در حد اعلی دیده می شود حتّی جمله ها و ترکیبات دارای پیوستگی معانی و فصل های کتاب مذکور دارای عناوین و مطالب مشخص و معیّنی می باشند.

به گمان من، نویسنده سعی کرده است از کلیه تعبیرات و لغاتی که در زبان محاوره مورد استفاده عموم بوده است استفاده نماید و در نوشته هایش به کار ببرد و عمدی در گزینش و انتخاب کلمات و تعبیرات نداشته است.

نویسنده سعی کرده جمله ها را با نظمی بسیار ساده در رشته کلام جای دهد.

با دقّت نظر در متن کتاب در می یابیم که تکرار پیاپی لغات و ضعف رابطه معنوی کلام بندرت در مطالب دیده می شود به طوری که مقصود نویسنده به ساده ترین وجه و به دور از هر گونه تکلّف بیان می شود.

با توّجه به ویژگیهای مذکور ، کیمیای سعادت از لحاظ آراستگی دارای نثری عاری [عاری بین بین فنی] و از لحاظ کمیت الفاظ در برابر معنی دارای نثری متساوی [موجر متساوی مطنب] است.

۲- ۱- ۲- تاریخ بیهقی

بیهقی در سال ۴۴۸ه ق در سن ۶۳ سالگی نگارش این تاریخ را آغاز و در مدت بیست و دو سال آخر عمرش در سال ۴۷۰ تالیف تاریخ را تمام و چشم از جهان فرو بست.

بیهقی هدف خودش را از نوشتن تاریخ بیهقی اینگونه بیان می کند که «و غرض من نه آن است که مردم این عصر را باز نمایم حال سلطان مسعود ، اُنارَالله بُرهانَهُ ، که او را دیده اند و از بزرگی و شهامت و تفرّد وی در همه ادوات سیاست و ریاست واقف گشته . اما غرض من آن است که تاریخ پایه یی بنویسم و بنایی بزرگ افراشته گردانم ، چنانکه ذکر آن تا آخر روزگار باقی ماند» (فرزاد، ۱۳۸۳: ۵۲).

بیهقی در تاریخ نگاری شیوه دقیق علمی را در نگاشتن تاریخ به کار برده است و از آغاز کار در دیوان رسالت غزنوی هر چه را به چشم دیده یا از کسانی که بر گفتارشان اعتماد توان کرد شنیده و یا در کتب معتبر خوانده است در تاریخش آورده است اما خودش هدف از تألیف کتاب را اینگونه بیان می کند :

«امّا غرض من آن است که تاریخ پایه ای بنویسم و بنایی بزرگ افراشته گردانم چنانکه ذکر آن تا آخر روزگار باقی ماند و توفیق اتمام آن از حضرت صمدّیت خواهم والله والی التّوفیق «و در تاریخی که می کنم سخنی نرانم که آن به تعصّبی و تزیّدی کشد و خوانندگان این تصنیف گویند : شرم باد این پیر را بلکه آن گویم که تا خوانندگان با من اندرین موافقت کنند و طعنی نزنند» (فرزاد، ۱۳۸۳: ۵۲).

چنین به نظر می رسد که نثر کتاب مذکور از حیث بهره مندی از صور خیال و صور بلاغی دارای نثر مرسل عالی است و از لحاظ درجه آراستگی خصوصیات نثر بینابین را دارا است و از لحاظ کمیت الفاظ در برابر معانی دارای نثری مطنب است که این به دلیل آوردن حکایت و شعر و آیه در ضمن نثر است . بیهقی اگر چه از آیات و احادیث و اقوال تازی استفاده کرده اما هیچ نوع تصنّع و پیچیدگی را در نثر خود راه نداده است.

۲- ۱- ۳- قابوس نامه

قابوسنامه کتابی است پندی در آیین زندگی تألیف امیر عنصرالمعالی کیکاووس بن اسکندربن قابوس بن وُشمگیربن زیاد و تألیف آن به سال ۴۷۵ قمری است . در قابوسنامه با بازتاب پندنامه ها و اندرزهای ایران باستان ، اهمیت سخن ، اهمیت خرد و تأکید بر اعتدال روبرو می شویم نویسندهٔ کتاب برای تأثیر و تحکیم بیشتر سخن خود گاهی از آیات قرآنی و احادیث نبوی و حکایات دلنشین نیز استفاده کرده است.

با توجه به اینکه هدف اصلی نویسنده از تألیف کتاب نصیحت و راهنمایی فرزندش و احیاناً دیگر فرزندان آب و خاکش می باشد سعی می کند با لحنی پدرانه و تأثیرگذار و با نثری ساده و روان و بی تکلّف امّا سخته و پخته فرزندش را مورد خطاب قرار دهد.

خود نویسنده هم در سبب تألیف کتاب چنین می گوید :

«چنین گوید جمع کنندهٔ این کتاب پندها ، الامیر عنصرالمعالی کیکاووس بن اسکندر قابوس بن وشمگیر ، مولی امیر المؤمنین ، با فرزند خویش گیلانشاه :

بدان ای پسر که من پیر شدم و ضعیفی و بی نیرویی و بی توشی بر من چیره شد و منشور عزل زندگانی را از موی خویش کتابتی همی بینم که این کتابت را دست چاره جویان بستردن نتواند . پس ای پسر چون من نام خویش را در دایرهٔ گذشتگان یافتم ، روی چنان دیدم که پیش از آنکه نامه عزل به من رسد نامه ای دیگر در نکوهش روزگار و سازش کار و بیش بهرگی جستن از نیک نامی یاد کنم ، و ترا از آن بهره کنم ، بر موجب مهر خویش تا پیش از آنکه دست زمانه ترا نرم کند ، تو خود به چشم عقل در سخن من نگری فزونی یابی و نیک نامی در دو جهان و مبادا که دل تو از کار بستن بازماند که آنگه از من شرط پدری آمده باشد ؛ اگر تو از گفتار من بهرهٔ نیکی بجویی ، جویندگان دیگر باشند که شنودن و کار بستن نیکی غنیمت دارند ، و اگر چه سرشت روزگار بر آن است که هیچ پسر پند پدر ایشان را بران نهد که دانش خویش برتر از دانش پیران بینند و اگر چه این سخن مرا معلوم بود ، مهر پدری و دل سوزگی پدرانه مرا نگذاشت که خاموش باشم ؛ پس آنچه از موجب طبع خویش یافتم، در هر بابی سخن چند جمع کردم و آنچه بایسته تر بود و مختصر درین نامه نبشتم . . .» (خالقی راد، ۱۳۷۹: ۱۰۱).

۲- ۱- ۴- کشف المحجوب

ابوالحسن علی بن عثمان جَلّابی هجویری در اوایل قرن پنجم سالهای عزّت و دولت غزنین- در سال ۴۲۱ هـ در غزنین متولد شد و علوم اسلامی مختلف را در زادگاه خود آموخت و در همان دوران جوانی از غزنین خارج شد و سفری را در پهنه جهان اسلام آغاز کرد که ره آورد این سفر چندین ساله کتاب کشف المحجوب شد .

نویسنده سبب تألیف کتاب را جواب دادن به سؤالاتی می داند که ابوسعید هجویری دربارهٔ حقیقت طریقت تصوّف و کیفیّت مقامات ایشان و بیان مذاهب و مقالات آن پرسیده است که در جواب مسائل ، علی بن عثمان الجلّابی می گوید «بدان که اندرین زمانهٔ ما ، این علم به حقیقت مندرس گشته است . خاصّه اندرین دیار که خلق جمله مشغول هوا گشته اند و معرض از طریق رضا و علمای روزگار و مدّعیان وقت را از این طریقت صورت برخلاف اصل آن بسته است» (هجویری، ۱۳۸۵).

چون این کتاب در جواب سؤال یکی از مریدان از هجویری به رشته تحریر درآمده است، اسلوب نویسنده از تکلّف به دور است زیرا هدف علمی و تعلیمی را که دنبال کرده است مجال آرایش لفظ با صنعت و تفنّن را برای نویسنده باقی نگذاشته است از این رو این کتاب دارای نثری مرسل و تعلیمی و غیر ادبی است که هدف آن آموختن مسائل اسلامی و انسانی است. مرسل بودن نثر کتاب بدلیل نزدیک بودن به زبان محاوره است زیرا سعی شده از لغات و اصطلاحات متداول استفاده کند اما در مورد درجه آراستگی نثر کتاب باید گفت که ویژگیهای نثر عاری کاملاً رعایت شده است.

۲- ۲- بررسی آثاری که کارکرد هنری دارند

۲- ۲- ۱- سندباد نامه

سندباد نامه کتابی است شامل قصّه ها و موعظه پند و اندرز که توسط محمّدبن علی بن محمّدبن الحسن الظهیری الکاتب سمرقندی از صورت ساده به نثر فنی آراسته گردیده است.

ظهیری سمرقندی سندباد نامه را بین سالهای ۵۶۰-۵۵۶ هـ از ترجمه فنازوری که انشایی ساده داشته است به نثری مزّین و آراسته به آیات و احادیث ، امثال و اشعار فارسی و عربی در آورده است.

این کتاب دارای نثری فنّی است و نویسنده اساس کارش را بر آرایش سخن و تناسب لفظ و معنی از طریق استعمال انواع صنایع ادبی لفظی و معنوی قرار داده است . هدف نویسنده تنها بیان معنی نیست بلکه به شیوه اطناب و به گونه ای مبالغه آمیز و متکلّف ، الفاظ و ترکیبات متجانس را به رشته عبارت کشیده است.

عوفی در لباب الالباب ، ظهیری را با لقب «الصدرالاجل» یاد کرده و راجع به وی ایگونه می نویسد«... و اکابر آن زمان از بحار فضایل او مغترف بودند و به تقدیم و پیشوایی او معترف و سندباد را به حلیت عبارت تزیینی دادست و آن عروس زیبا را مشّاطهٔ قریحت او به خوبترین دستی برآورده است» (عوفی، ۱۳۳۵).

نویسنده در سبب تألیف کتاب می گوید که :

«و باید دانست که این کتاب به لغت پهلوی بوده است و تا به روزگار امیر اجلّ عالم عادل ، ناصرالدّین ابو محمّد نوح بن نصر السامانی هیچ کسی ترجمه نکرده بود . امیر عالم نوح بن نصر فرمان داد خواجه عمید الفوارس فنازوری را تا به زبان پارسی ترجمه کند و تفاوت و اختلالی که بدو راه یافته بود بردارد و درست و راست کند به تاریخ سنه تسع و ثلثین و ثلثمائهِ خواجه عمید ابوالفوارس رنج بر گرفت و خاطر در کار آورد و این کتاب را به عبارت دری پرداخت . اما عبارت عظیم نازل بود و از تزیین و تحلّی عاری و عاطل و با آنکه در وی مقال را فسحت و مجال را وسعت تنوّق و تصنّع بود ، هیچ مشّاطه این عروس را نیاراسته بود و در میدان فصاحت ، مرکب عبارت نرانده و آن کلم حکم و ابکار و عذاری را حلّه نساخته بود و حلیه نپرداخته و نزدیک بود که از صحایف ایام ، تمام مدروس گردد و از حواشی روزگار به یکبار محو شود و اکنون به فرّ دولت قاهره احیا پذیرفت و از سر ، طراوت و رونق گرفت هر چند من بنده را قدرت و استقلال و مکنت و استظهار آن نبود که در چنین معرکه اقدام نمایم و در چنین مهلکه اقتحام کنم و خود را در معرض صَلَف نهم و در لباس فضل جلوه دهم امّا سعادت ندا می کرد و کرم عمیم پادشاه استدعا می فرمود.

پس بندهٔ دولت قاهره با وسعت دل و فسحت امل این مهّم را تلقی نمود و آن خراید را که از حُلّیِ براعت عاطل بودند و از حلهٔ بلاغت عاری ، لباس الفاظ در پوشانید و پیرایه معانی بر بست و رجای محکم و ثقت مستحکم است به فضل پادشاه روی زمین که این مخّدرهٔ عقل را از تشریف ملاحظت و نظر مطالعت خطّی تمام ارزانی دارد و به فرّ قبول حضرت منظور و مقبول عالمیان شود و ردای فخر و طراز عزّ کسوت مجد او ابدالدهر خَلَق و کهنه نشود و منزلت رفیع و درجت منیف و رتبت سنّی او انحطاط و انحدار نپذیرد و تا لغت پارسی متداول السنهٔ است و متناول افواه عالمیان باشد ، آثار انوار او از حواشی ایام مندرس نگردد و جلال قبول او در ظلال عزل نیفتد . ایزد تعالی تاریخ این دولت را فهرست معالی ایام گرداناد وصیت او که چون روز بر بسیط زمین رونده است بر بساط زمان پاینده دارد.» (ظهیری سمرقندی، ۱۳۸۱).

۲- ۲- ۲- کلیله و دمنه

این کتاب در سال‌های ۵۳۸ تا ۵۴۰ هجری توسط نصرالله منشی به نثر نوشته شد.

نصرالله منشی هدف از نوشتن این کتاب را به نثر فارسی اینگونه بیان می کند که «و این کتاب را پس از ترجمه ابن مقفّع و نظم رودکی، ترجمه ها کرده اند و هر کس در میدان بیان بر اندازهٔ مجال خود قدمی گزارده اند ؛ لکن می نماید که مراد ایشان تقریر سمر و تحریر حکایت بوده است ، نه تفهیم حکمت و موعظت ، چه سخن نیک مبتَّر رانده اند و بر ایراد قصّه اختصار نموده.

و در جمله ، چون رغبت مردمان از مطالعت کتب تازی قاصر گشته است و آن حِکَم و مواعظ مهجور مانده بود بلکه مدروس شده ، بر خاطر گذشت که آن را ترجمه کرده آید و در بسط سخن و کشف اشارات آن اشباعی رود و آن را به اخبار و ابیات و امثال مؤکّد گردانیده شود ، تا این کتاب را که زبدهٔ چند هزار ساله است احیائی باشد و مردمان از فواید و منافع آن محروم نمانند.

و هم بر این نمط افتتاح کرده شد و شرایط سخن آرایی و تضمین امثال و تلفیق ابیات و شرح رموز و اشارات تقدیم نموده آمد، و ترجمه و تثبیت آن کرده شد ...» (منشی، ۱۳۸۹).

«نصرالله منشی مقیّد به متابعت از اصل نبوده است و ترجمه و نگارش آزاد ساخته و پرداخته است و آن را بهانه و وسیله ای کرده است از برای انشای کتابی به فارسی که معرّف هنر و قدرت او در نوشتن باشد و انصافاً نثر فارسی را به ذروهٔ اعلی رسانیده است و کمال قدرت آن را در بیان مطالب و حدّ توانایی خویش را در نویسندگی در این کتاب به منصّه ظهور نشانیده» (منشی، ۱۳۸۹).

نثر کلیله و دمنه از حیث توّجه یا عدم توّجه به صنایع ادبی نمونه بارز نثر مرسل عالی است زیرا نویسنده سعی کرده است سخن را بسط دهد و متن را با آیات و امثال و اخبار بیاراید.

«این نوع نثر به نثر فنی بسیار نزدیک است زیرا نویسنده در عین ارسال و اطلاق معنی و روشنی و رسایی و روانی سبک ساده از جنبهٔ لفظی نیز به شیوه ای خوش آهنگ و زیباتر ادای معنی می کند» (رستگار فسایی، ۱۳۹۲: ۹۰).

اما کتاب مذکور از نظر درجات آراستگی و زیبایی از نثر بین بین برخوردار است . «نثر کلیله و دمنه نثری بین بین است که صرف نظر از برخی از واژه ها یا پاره ای از موازنه ها و صنایع و سجع ها که بندرت در آن دیده می شود ، سبک نثر ساده تر از نثر فنی و مشکل تر از نثر سادهٔ مرسل است» (درخشان، ۱۳۶۷: ۸۹).

۲- ۲- ۳- مرزبان نامه

یکی از آثار اررندهٔ نثر فنی فارسی مرزبان نامه باز نگاشتهٔ خامهٔ نویسنده و گوینده و ادیب توانا سعدالدین و راوینی است که در نیمه اول قرن هفتم میان سالهای ۶۱۷-۶۲۲ از

گویش طبری باستان به زبان پارسی دری آراسته است .

نویسنده در سبب تألیف این کتاب می گوید «و چون در ملا بست و ممارست این فن روزگاری به من برآمد ، خواستم که تا از فایدهٔ آن عایدهٔ عمر خود را ذخیره گذارم و کتابی که درو داد سخن آرایی توان داد ، ابداع کنم مدّتی دراز نواهض همّت این عزیمت در من می آویخت تا متقاضیان درونی را بر آن قرار افتاد که از عرایس مخترعات گذشتگان مخدّره که از پیرایه عبارت عاطل باشد ، بدست آید تا کسوتی زیبنده از دست بافت قریحهٔ خویش درو پوشم و حلیتی فریبنده از صنعت صیاغت خاطر خود برو بندم . بسیار در بحث و استقراء آن کوشیدم تا یک روز تباشیر بشارت صبح این سعادت از مطلع اندیشه روی نمود و ملهمی از ورای حجاب غیب سر انگشت تنبیه در پهلوی ارادتم زد ...» (وراوینی، ۱۳۸۶: ۱۸).

با نگاهی گذرا در می یابیم که نثر این کتاب به صنایع لفظی و معنوی و اشعار تازی و پارسی و امثال و اخبار مزین شده است حتی وراوینی در دیباچه مرزبان نامه در چگونگی آغاز کار اینگونه شرح می دهد .

«پس آن صحیفهٔ اصلی را پیش نهادم و بعبارت خویش نقل کردن گرفتم و مشّاطهٔ چرب دست فکرت را در آرایش لعبتان شیرین شمایل دست بر گشودم ...» (وراوینی، ۱۳۸۶: ۱۸).

که از سخن مؤلف چنین بر می آید که نثر مرزبان نامه نثری است شاعرانه که عارضی و ساخته نویسنده است.

باید گفت که صاحب مرزبان نامه از شیوهٔ نصراله منشی پیروی کرده است و در صفحهٔ ۷۳۶ و ۷۳۵ مرزبان نامه گام فراتر می نهد و شیوهٔ نگارش خود را برتر از سبک نصراله منشی در کلیه و دمنه می شمارد و می گوید «کلیله اساسیست بر یک سیاق ..... و ساخته این بنده مشتمل است بر چند نمط از اسالیب سخن آرایی و عبارت پروری و .....» (وراوینی، ۱۳۸۶: ۱۸).

واضح است که خلق زیبایی سر لوحه کار مترجم قرار گرفته و به همین دلیل نثر این کتاب از نظر آراستگی و زیبایی دارای نثر فنی و مصنوع است و به همین خاطر است که «مطلبی آسان و عادی در پوشش عبارات و کنایات و امثال و اخبار قرار گرفته که اصل موضوع و پیام رسانی کتاب از نظر مکتوم مانده است» (رستگار فسایی، ۱۳۹۲: ۹۰).

۲- ۲- ۴- تاریخ وصّاف

تجزیه الامصار و تزجیهٔ الاعصار مشهور به تاریخ وصّاف که یکی از مهمترین و قدیمی ترین منابع و مأخذ تاریخ ایلخانان ایران و ملوک اطراف به شمار می رود نویسندهٔ آن ادیب شهاب الدّین یا شرف الدّین عبدالله بن فضل الله شیرازی معروف به وصّاف الحضرهٔ و

متخلّص به شرف است . او در سال ۶۶۳ در شیراز تولّد یافت وی در سن ۳۴ سالگی یعنی در سال ۶۹۷ به تألیف کتاب خود پرداخت . تاریخ وصّاف چنانکه خود او در دیباچه گفته دنباله تاریخ جهانگشای جوینی است .

وی در دیباچه کتاب در سبب تألیف می گوید که:

«پس در نوبت مانیت میمون و عهد دولت روز افزون پادشاه اسلام ، خان خانان جهان غازان محمود سلطان- خلّدالله سلطانه- این بندهٔ دولتخواه عبدالله بن فضل الله را در خاطر آمد که وقایع تاریخی را از آن سال تا به امروز که آخر شعبان ۶۹۷ است بنویسد تا سلسله این روایت که از عجایب شهور و اعوام است انقطاع نپذیرد» (آیتی، ۱۳۴۶: ۱۱۳).

کتاب وصّاف بعلّت عبارت پردازی های ملال آور ، ذکر مترادفات لاطائل ، آوردن حشوهای قبیح ، جناس های بارد ،سجع های متکلّف و افراط در طرح اخبار و اشعار و آیات عربی آنچنان از حال طبیعی خارج شده که به قول مرحوم بهار «خواندن آن کتاب اهل فضل و ادب را که عاشق این قبیل نوشته ها باشند نیز ممکن است گاهی خسته و ملول کند و مطالعه چند صفحه از آن خاصّه که قصد خواننده استفاده تاریخی باشد به سئامت انجامد» (بهار، ۱۳۷۰: ۱۰۱).

البتّه وصّاف نیز متوجّه این طرز نگارش خود بوده و می دانسته که مطالب تاریخ را نباید در این همه حشو و زائد و غموض و اغلال پیچید. او اعتراف می کند که قصدش اظهار بلاغت و قدرت نمایی در سجع گویی و لغت پردازی بوده نه بیان اخبار و احوال در این باب عین عبارت او این است «معلوم رأی بلاغت آرای ارباب حقایق باشد نگری فزونی یابی و نیک نامی در دو جهان، و مبادا که دل تو از کار بستن باز ماند که آنگه از من شرط پدری آمده باشد ؛ اگر تو از گفتار من بهرهٔ نیکی نجویی ، جویندگان دیگر باشند که شنودن و کار بستن نیکی غنیمت دارند ، و اگر چه سرشت روزگار بر آن است که هیچ پسر پند پدر خویش را کاربند نباشد ، چه آتش در دل جوانان است از روی غفلت پنداشتِ خویش ایشان را بر آن نهد که دانش خویش برتر از دانش پیران بینند و اگر چه این سخن مرا معلوم بود ، مهر پدری و دل سوزگی پدران مرا نگذاشت که خاموش باشم ؛ پس آنچه از موجب طبع خویش یافتم ، در هر با بی سخنی چند جمع کردم و آنچه بایسته تر بود و مختصر درین نامه نبشتم ...» (خالقی راد، ۱۳۷۹: ۱۰۱).

۲- ۲- ۵- منشاء الانشاء

منشی قلمت رسم مسیح احیا کرد — انشـاء صنـایع جـهان املا کرد
آراسـت بسـی عـروس معنی یعنی — تحریر کتاب منشاء الانشاء کرد

(ابوالقاسم، ۹۱۱: ۲۳۵)

عبدالواسع نظامی متوفی سال ۹۰۹ ه.ق « با وجود آن که من جانب الاب به سادات بیغش زرکش نیشابور و من طرف الام به علمای شریعت شعار و شیرین گفتار می پیوندد» (برهانپور، ۱۱۲۳: ۳).

تا سال ۸۸۸ ه.ق در دربار سلطان حسین بایقرا عهده دار دیوان رسالت و مدتی هم مسئول نوشتن فرمان ها و مناشیر بوده است که این حضور او در دربار باعث دسترسی به اسناد و مدارک و نامه های ارزشمندی شد که حدود سی سال بعد از فوتش « در سال ۹۳۸ ه.ق شاگردش ابوالقاسم شهاب الدّین احمد خوافی متخلّص به منشی به دستور امیر بیک کججی صدر خراسان به جمع آوری و تدوین این منشآت همّت گماشت و نامش را منشاء الانشاء گذاشت » (همایون فرخ، ۱۳۵۷: ۲۶).

حدود نیمی از این اثر توسّط مرحوم همایون فرخ در سال ۱۳۵۷ تصحیح و چاپ گردید که در مقدّمه آن کتاب به تفصیل درباره نسخه شناسی و چاپ آن توضیح داده شده است که با توجه به توضیحات همایون فرخ ،نسخه خطی آن هم اکنون در دسترس و موجود نیست.

لازم به ذکر است که از منشاء الانشاء دو نسخه خطی ارزشمند به شماره های ۷۷۷۴و ۱۳۶۵ در کتابخانه مجلس ثبت گردیده و موجود است.

نسخه شماره ۱۳۶۵ در سال ۹۳۸ ه .ق توسط ابوالقاسم شهاب الدّین احمد خوافی متخلّص به منشی که شاگرد عبدالواسع نظامی باخرزی بوده است تالیف گردیده است و نسخه شماره ۷۷۷۴ در سال ۱۱۲۳ ه. ق توسط بهادر علی در شهر برهانپور هند نوشته شده است.

علاوه بر دو نسخه خطی مذکور ،یک نسخه خطّی دیگر که شامل لغات و اصطلاحات دشوار منشاء الانشاء می باشد در ۱۸ صفحه (نه برگ) موجود و در دسترس است که نسخه‌ای نو یافته و در جایی ثبت نشده است . لغات و اصطلاحات این نسخه با توجّه به نوع خط ، تعداد سطرهای هر صفحه، حاشیه اوراق و سبک ادبی به کار رفته در متن به نسخه ابوالقاسم شهاب الدّین احمد خوافی شباهت و دارد

با توّجه به این‌که منشاء الانشاء در دوره رواج سبک عراقی تالیف گردیده است باید دارای نثری صنعتی و مصنوع باشد زیرا اکثر منشیان قرن نهم پیرو سبک عراقی و در انشاء از نثر مزیّن و مصنوع پیروی کرده اند و صاحب نثری ادبی و دشوار و بسیار مبالغه‌آمیز بوده اند و در استعمال صنایع و آرایه های ادبی و به کار بردن لغات و ترکیبات عربی زیاده روی کرده اند امّا عبدالواسع نظامی با استقلال و اقتداری که از خود در نویسندگی نشان می‌دهد تلاش کرده است که نثر ساده را به پیرایه‌های مختصری از شعر و آیات و احادیث بیاراید و

خودش را در زمره منشیان برتر قرار دهد که سرمایه ارزشمندی در ادبیات فارسی به ویژه در زمینه آگاهی دادن از اوضاع اقتصادی ، سیاسی ، اجتماعی و فرهنگی عصر تیموری به شمار می‌رود و با دقّت در متن کتاب به راحتی می‌توان فهمید که نویسنده هرگز سعی نمی‌کند به مطالب شاخ و برگ دهد و عمداً مطالب را به شعر و مثل و تشبیهات و استعارات و کنایات بیاراید تا اثری هنری به وجود آورد و خواننده را مجذوب هنرنمایی خود کند بلکه تلاش نویسنده فقط انتقال پیام و بیان معانی و پرهیز از هنرنمایی و زیبایی آفرینی است.

از جهت کمیت الفاظ در برابر معنی نثر مرسل متساوی مدنظر نویسنده بوده است زیرا در مطالب کتاب نه دراز گویی و نه کوتاه سخنی دیده می‌شود و به طور کلی لفظ و معنی دو شادوش یکدیگر به پیش می روند.

از حیث توجّه به تکلّفات ادبی و سجع و آرایش های ادبی نثر کتاب مرسل عالی است که این نوع نثر میان نثر مرسل ساده و نثر مرسل فنّی قرار دارد که به نثر فنّی بسیار نزدیک است .

نثر نسخه مذکور از جهت درجات آراستگی نثر بین بین (نثری که بنیان کلام و اسلوب سخن در آن بر بیان مطلب نهاده شده) است و عبارت پردازی عنان اختیار را از کف نویسنده نربوده است و او را مقهور تفنن و بازی با کلمات نساخته است هرچند که نویسنده از اشعار و آیات و احادیث در متن استفاده کرده است امّا بهره گیری از این مواردباعث اطناب کلام نشده و فقط برای بیان معنی و انتقال بهتر پیام استفاده شده است.

۲- ۲- ۵- ۱- ساختار محتوایی کتاب منشأ الانشاء

منشأ الانشاء شامل حدود ۱۵۰ نامه است که شامل:

۱ـ نامه‌هایی خطاب به دانشمندان و دولت‌مردان زمان همانند:

عبدالرّحمن جامی، مولانا علی قوشچی، ابوالفضل مهنه، امیرعلیشیر نوایی، خواجه نظام‌الملک خوافی، شیخ زین‌الدّین خوافی و...است.

۲ـ نامه‌هایی به سفارش سلطان حسین بایقرا به پادشاهان معاصرش همانند:

سلطان غیاث‌الدّین منداب، ملک گلبرکه، امیر حسین‌بیک.

۳ـ نامه‌هایی که وزراء مستدعی انشاء آن بوده‌اند همانند:

نامه به خواجه مجدالدّین محمّد خوافی، سیدعمادالدّین محمّد جنابدی، خواجه قطب‌الدین طاووس، مولانا عماد اصفهانی.

۴ـ مودّت‌نامه‌ها

۵ـ تعزیت‌نامه‌ها

۶ـ انشاء لوح و قبور

۲- ۲- ۵- ۲- مشخّصه‌های سبکی و زبانی این اثر

ویژگی اغلب آثار نگارش‌یافته در سبک عراقی، استعمال افراطی صنایع لفظی و معنوی و زیاده‌روی در کاربرد واژگان تازی است؛ حال آنکه باخرزی کوشیده، راهی میانه در پیش گیرد و با برقراری تساوی میان لفظ و معنا، از سنت انشای مصنوع و مزیّن منشیان هم‌روزگارِ دوری جوید و با بسنده نمودن به مختصری از آرایه‌های ادبی، شعر، آیه و حدیث که عمدتاً در راستای انتقال هر چه بهتر پیام وی مورد استفاده قرار گرفته‌اند «یک «نثر مرسل متساوی» یعنی نثری که حدّ واسط «مرسل ساده» و «مرسل فنّی» است» بیافریند (رستگار فسایی، ۱۳۹۲: ۹۰).

به دیگر سخن، نویسنده در دام درازنویسی و عبارت‌پردازی، نیفتاده و نثرش، از حیث آراستگی، «بینابین» شمرده می‌شود (درخشان، ۱۳۶۷: ۸۹).

صرف نظر از صدر مکتوباتِ منشأ الانشاء که آکنده از نعوت و عناوین است، متن اصلی نامه‌ها در جمله‌هایی کوتاه و به هم‌پیوسته، خالی از مترادفات و با نثری روان و واژگان و اصطلاحات مأنوس، نگارش یافته است.

با این حال، سجع‌های به کار رفته در صدر مکتوبات نیز به رغم تنوع بسیار، ساده‌فهم‌اند و با متن اصلی نامه‌ها، رابطهٔ معنوی تنگاتنگی دارند.

درج اشعار در این کتاب نیز اغلب با هدف تکمیل عباراتِ منثورِ پیش‌گفته صورت گرفته و از تک مصراع یا یکی دو بیت متوالی، فراتر نمی‌رود و به ندرت دیده می‌شود که نویسنده، ابیاتی طولانی در خلال نثر، گنجانده باشد.با وجود اینکه نویسنده کوشیده مکتوباتش را به نثر فارسی معیار روزگار خود بنویسد، برخی واژگان رایج در لهجه‌های محلّی آن دوره به همراه پاره‌ای از تعابیر منطقه‌ای نیز به آن‌ها راه یافته است. نمونه ای از نثرمنشاالانشا:

همایون کتابی چودرجی ز دُر — رسـید از گهـرهای الـطاف، پـر
بود پایه آن سخـن بس بلـند — کی آنجا رسد وصف ما را کمند؟

چون عنایت نامه نامی از موقف التفات گرامی مشتمل بر تفسیر کریمه: «ما عَیْنٌ رَاَتْ وَلا اُذُنٌ سُمعت وَلاخَطَرَ عَلی قَلْب بَشَرٍ» سمت ورود یافته، مجاور آستانه عجز و نیاز را مفتخر و سرافراز گردانید و کلاه گوشه قدر و منزلتش به اوج عزّت و ذروه کرامت رسانید. قلم تدبّر برداشت و اندیشه بسیار برگماشت که در محاذات آن مجموعه کمالات رقعه... چون مرقع صوفیان درهم بسته در باب معذبت مکارم اخلاق، خداوندی و شرح فصول بدایع شوق و آرزومندی به املا رساند، مطلقاً حصول آن مأمول به مساعدت بضاعت این شکسته زبان

تیسیر نیافت «لا احصی ثناء علیک انت کما اثنیت علی نفسک» (نظامی باخرزی، ۱۳۹۹: ۶۳).

۳- نتیجه گیری

در پایان مهم ترین نتایج پژوهش فهرست وار بیان می شود، بررسی کارکردهای زبان یکی از مهمترین اهداف ادبیات است که هدف نویسنده را از خلق اثر نمایان می کند. سادگی یا دشواری و پیچیدگی نثر را باید در هدف نویسنده از خلق اثر جستجو کرد زیرا نویسنده‌ای که هدفش زیبایی آفرینی است نثر را با هنرمندی و صنعتگری و مملو از صناعات ادبی تزئین می‌کند که در این صورت برقراری ارتباط با این گونه آثار برای مخاطب عام دشوار است در مقابل اگر مولّف بخواهد اثری را برای پیام رسانی و انتقال اندوخته هایش به دیگران گردآوری کند سعی می‌کند فقط محتوای کلام را بیاراید و لغات و اصطلاحات وجملاتی را به کار ببرد که دور از هرگونه اطناب و صناعتی باشد تا پیامش از کوتاه ترین راه به فراگیر منتقل شود.

منابع

۱- آیتی، عبدالحمید. (۱۳۴۶)، **تحریر تاریخ وصّاف**، تهران: انتشارات بنیاد فرهنگیان، صص ۱۱۳-۱۲۰.

۲- ابوالقاسم، شهاب الدین احمد خوافی. (۹۱۱)، **منشاء الانشاء**، تالیف عبدالواسع نظامی باخرزی، نسخه خطی، تهران: انتشارات فاروس، صص ۲۳۵-۲۴۷.

۳- برهانپور، بهادرعلی. (۱۱۲۳)، **منشاء الانشاء**، تالیف عبدالواسع نظامی باخرزی، نسخه خطی، تهران: انتشارات سخن، صص ۳-۱۸.

۴- بهار، محمدتقی. (۱۳۷۰)، **سبک شناسی**، چاپ ششم، تهران: انتشارات امیرکبیر، صص ۱۰۱-۱۱۲.

۵- ترسک، ار. ال. (۱۳۸۲)، **زبان شناسی**، مترجم حشمت الله صبّاغی، چاپ اول، تهران: انتشارات فاروس، صص ۱۴-۲۰.

۶- خالقی راد، حسین. (۱۳۷۹)، **برگزیده سیاست نامه و قابوسنامه**، چاپ اول، تهران: انتشارات مدینه، صص ۱۰۱-۱۱۰.

۷- درخشان ، مهدی. (۱۳۶۷)، **دربارهٔ زبان فارسی**؛ تهران: انتشارات دانشگاه تهران، صص ۸۹-۹۶.

۸- رستگار فسایی، منصور. (۱۳۹۲)، **انواع نثر فارسی**، چاپ چهارم، تهران: انتشارات

سمت، صص ۹۰-۱۵۷.
۹- سعیدی، افسانه. (۱۳۸۹)، **زبان شناسی و زبان فارسی**، چاپ اول، تهران: ناشر رسانه پرداز، صص ۲۳۱-۲۳۹.
۱۰- ظهیری سمرقندی، محمدبن علی. (۱۳۸۱)، **سندباد نامه**، تصحیح محمد باقر کمال الدینی، تهران: میراث مکتوب، صص ۱۹-۲۸.
۱۱- عوفی، محمّد. (۱۳۳۵)، **لباب الالباب**، تصحیح سعید نفیسی، تهران: کتابخانه ابن سینا و علمی تهران، صص ۸۶-۹۵.
۱۲- غزالی، امام محمد. (۱۳۸۵)، **کیمیای سعادت**، جلد اول، تصحیح حسین خدیوجم، چاپ چهاردهم، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی، صص ۵-۱۶.
۱۳- فرزاد، نازنین. (۱۳۸۳)، **تاریخ بیهقی**، تاریخ یا روزنامه نگاری، رشد آموزش زبان و ادب فارسی، شماره ۶۹، صص ۶۰-۵۲.
۱۴- منشی، ابوالمعالی نصرالله (۱۳۸۹)، **کلیله و دمنه**، تصحیح مجتبی مینوی، زهرا کشاورز، چاپ دوم، تهران: چاپ بهزاد، صص ۷۸-۵۷.
۱۵- نظامی باخرزی، عبدالواسع، (۱۳۹۹)، **تصحیح و تعلیق نسخهٔ خطّی منشأ الانشاء**، مقدّمه و تصحیح نادر ایل‌رودی. رسالهٔ دکترای زبان و ادبیات فارسی. دانشگاه آزاد اسلامی تربت حیدریه. استاد راهنما دکتر حمیدرضا سلیمانیان، صص ۷۲-۶۳.
۱۶- وراوینی، سعدالدّین. (۱۳۸۶)، **مرزبان نامه**، به کوشش خلیل خطیب رهبر، چاپ یازدهم، تهران: انتشارات صفی علیشاه، صص ۱۸-۲۷.
۱۷- هجویری، علی بن عثمان. (۱۳۸۵)، **درویش گنج بخش (گزیده کشف المحجوب)**، انتخاب و توضیح دکتر محمود عابدی، تهران: انتشارات سخن، صص ۵۱-۶۰.
۱۸- همایون فرخ، رکن الدین. (۱۳۵۷)، **منشاء الانشاء**، تالیف عبدالواسع نظامی باخرزی، تهران: انتشارات دانشگاه تهران، صص ۲۶-۳۷.

فصل‌نامه‌ی علمی زبان و ادبیات فارسی
دانشگاه آزاد اسلامی واحد فسا
س ۱۵، ش ۲ (پیاپی ۳۸)، تابستان ۱۴۰۳
شاپا: ۸۴۸۷-۲۲۵۱ صص: ۴۱-۲۷

براعت استهلال با تکیه بر مثنوی «شهنشاه نامۀ سلیمانی» (شاهنامۀ عارف)

مریم السادات خبوشانی
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، واحد دهاقان، دانشگاه آزاد اسلامی، دهاقان، ایران
دکتر احمدرضا یلمه‌ها
استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد دهاقان، دانشگاه آزاد اسلامی، دهاقان، ایران
دکتر مریم محمودی
دانشیارگروه زبان و ادبیات فارسی، واحد دهاقان، دانشگاه آزاد اسلامی، دهاقان، ایران

چکیده

براعت استهلال از زیباترین و فنّی‌ترین آرایه‌های ادبی و صنایع معنوی علم بدیع در نظم و نثر فارسی است که قدمت آن به پیش از اسلام می‌رسد و در آثار منثور فارسی به زبان پهلوی نیز از این آرایه استفاده شده است. نیز در حکم مقدّمه و دیباچۀ آثار منثور و مطلع‌های اشعار است و به نوعی آن را در حکم نظیرهای کوتاه بر متن دانسته‌اند در ادب اروپایی در آغاز داستانها به شکل مقدمۀ داستانهای تراژدی یونانی و اروپایی مانند آثار شکسپیر خودنمایی می‌کند. این آرایه از مهم‌ترین مهارتها و شگردهای فردوسی در پیشبرد داستان بوده که برای برقراری ارتباط عمیق تر با متن حائز اهمیت است. مقلّدان و پیروان فردوسی نیز حماسه‌های خود را با این آرایه آذین بسته‌اند که یکی از آن پیروان، فتح الله عارف در قرن دهم هجری است که با آوردن مطلع‌هایی که گاهی مستقل از متن اصلی اندوگاهی متصّل به متن، آرایۀ براعت استهلال را نشان داده است. در این مقاله سعی شده است با تعریف، مقایسه، تطبیق، ارائۀ نمونه‌هایی از صنعت ادبی «براعت استهلال» در ادب فارسی و آثار حماسی با تکیه بر مثنوی «شهنشاه نامۀ سلیمانی» پرداخته شود و به مواردی چون ستایش خرد، اطاعت محض از پادشاهان، نکوهش رذایل اخلاقی، نکوهش جهان ناپایدار و بیوفا، دادگری و احسان شاهان، قطعی بودن مرگ و مواردی دیگر دست یافت.

واژگان کلیدی: براعت استهلال، حماسی، مطلع، شهنشاه نامۀ سلیمانی و شاهنامۀ عارف

Email: maryamsadatkhabushani@gmail.com
ayalameha@yahoo.com
m.mahmoodi75@yahoo.com

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۲/۱۱/۱۰
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۳/۰۴/۱۸

۱- مقدمه

از قدیمی‌ترین روزگاران تا به امروز، حماسه یکی از مهم‌ترین انواع ادبی شمرده شده، و یکی از شگردها و هنرهای داستان پردازی حماسه سرایان، به ویژه فردوسی، براعت استهلال‌هایی است که پیش درآمد و مقدّمهٔ داستانهای خود آورده‌اند. براعت استهلال از زیباترین و فنّی‌ترین آرایه‌های ادبی و صنایع معنوی علم بدیع در نظم و نثر فارسی است.

براعت استهلال، ترکیبی عربی است و مرکّب از [براعت= در لغت به معنای تفوّق و برتری یافتن بر اقران است در علم یا غیر آن] و [استهلال = مصدر عربی از مصدر «اِستفعال»، به معنای جست و جو کردن هلال ماه نو در آسمان، و نیز به معنای نخستین آواز کودک و بلند کردن صوت است]. (دهخدا، ۱۳۷۷: ج۳)؛ (گرکانی، ۹۵:۱۳۷۷)

از نظر اصطلاحی، براعت استهلال، یکی از صنایع معنوی بدیع و نوعی از صنعت تناسب و مراعات النظیر است. و آن، زمانی است که شاعر یا نویسنده، آغاز متن خود را به گونه‌ای آفریند و واژه‌هایی را بگنجاند که گویای متن اصلی سروده یا نوشته باشد؛ به نحوی که مخاطب از خواندن این آغاز یا مقدّمه، به حال و هوای کلّی اثر پی برده و دریابد که نویسنده یا شاعر از چه چیزی می‌خواهد سخن بگوید.

براعث استهلال، اختصاص به مقدّمه و سرآغاز سخن دارد؛ و مقصود این است که «دیباچهٔ» کتاب یا «تشبیب» قصیده و «پیش درآمد» مقاله و خطابه را با کلمات و مضامینی شروع کنند که با اصل مقصود تناسب داشته باشد، نظیر آنچه دربارهٔ قضای الهی و اَجَل محتوم و ناپایداری دنیا و مراسم ماتم و عزاداری می‌گویند، در مقدّمهٔ تعزیت نامه ها؛ و برعکس آنچه در پیرامن جشن و بزم و سور و سرور و شادمانی می‌آورند و در پیش درآمد تهنیت نامه ها. (همایی، ۳۵۳:۱۳۶۸)

براعت استهلال، یکی از زیباترین و فنّی‌ترین آرایه‌های ادبی و از صنایع معنوی علم بدیع در نظم و نثر فارسی است که سابقه‌ای به دیرپایی ادب فارسی پیش از اسلام دارد و در آثار نثر فارسی به زبان پهلوی نیز از این آرایهٔ استفاده شده است. همچنین در حکم مقدّمه‌ای برای متنِ سخن است که شاعر یا نویسنده بر پایهٔ این مقدّمه در متنِ کار خود سخن می‌گوید. (فرشیدوَرد، ۱۳۶۳:۵۵۴ و ۷۲۲)

در ادب اروپایی که شعر رواج چندانی ندارد، این آرایه در آغاز داستانها، به شکل مقدّمهٔ داستانهای تراژدی یونانی و همچنین در پیشانی نمایشنامه‌های اروپایی- مانند آثار شکسپیر- خود نمایی می‌کند. (اسلامی ندوشن، ۱۳۸۰: ۲۶۴)

«براعت استهلال با پیش گفتار (Foreword-prologue) در ادبیات انگلیسی مشابهت دارد. پیش گفتار، سخن کوتاهی است در ابتدای یک اثر ادبی که خواننده را از

موضوع و مطلب کتاب آگاه می‌سازد.» (عبّاسی و فولادی، ۱۳۹۶: ۱۷۵)

براعت استهلال در بدیع و در علم تقریض (علم دانستن کیفیّت انشای شعر) تعریف می‌شود و از فروع صنعت «حُسن ابتدا» و اخصّ از آن است. در این حالت، آغاز سخن، مناسب حال گوینده و متناسب با مقصود است و مقدّمه، بر مسائل و مباحثی دلال کند که در متن (ذی المقدّمه) بیان می‌شود. (دادبه، ۱۳۸۱: ۶۲۸)

از آنجا که یکی از شگردها و محورهای اصلی داستانهای حماسی، براعت استهلال‌ها و مقدّمه‌ها و مطلع‌هایی است که در شروع آنها آمده، پس ضروری دانسته در قالب حماسه، به براعت استهلال، پیشینه و تعریف و مقایسۀ آن با چکیده، پیش گفتار و مواردی مشابه پرداخته شود. در این مقاله برآنیم تا به بررسی براعت استهلال با تکیه بر مثنوی «شهنشاه نامۀ سلیمانی» (شاهنامۀ عارف) بپردازیم و درصدد یافتن پاسخی برای پرسش‌های زیر باشیم:

۱. براعت استهلال در ادب فارسی، به ویژه آثار حماسی، چگونه مطرح شده است؟

۲. شاخصه‌های براعت استهلال با تکیه بر مثنوی «شهنشاه نامۀ سلیمانی» کدام است؟

شاخصه‌های براعت استهلال در مثنوی شهنشاه نامۀ سلیمانی که نگارنده به آن پرداخته، از قسمت دوم نسخۀ خطّی اثر مذکور گرفته شده است.

۱- ۱- پیشینۀ پژوهش

بشر، بویژه ایرانیان، از دوران اساطیری تا دوران تاریخی به آثار حماسی خویش که همواره به تاریخ، اسطوره و فولکلور ملّتش اشاراتی دارد، ارج می‌نهادند. و براعت استهلال به عنوان یک آرایۀ ادبی که قدمت آن به پیش از اسلام می‌رسد و در آثار منثور فارسی به زبان پهلوی نیز از آن استفاده شده، مورد توجّه شاعران و نویسندگان ایرانی قرار گرفته است. تاکنون چندین مقاله و کتاب دربارۀ براعت استهلال در آثار حماسی نگاشته شده که با عنوان مقالۀ نگارنده تفاوت دارد و به برخی از آنها اشاره می‌شود:

کمالی فرد در مقالۀ «چکیده و براعت استهلال»، با تعریف، مقایسه، تطبیق و ارائۀ نمونه‌هایی از صنعت ادبی براعت استهلال در ادب فارسی و بیان شباهت‌ها و تفاوت‌های آن با چکیده پرداخته است. (کمالی فرد، ۱۰۲:۱۳۸۱)، عبّاسی و فولادی در مقالۀ «براعت استهلال‌های تغزّل گونه در شاهنامه»، به روش تطبیقی تحلیلی با نگاهی بر تغزّل در قصیدۀ پارسی و براعت استهلال در ادب پارسی و کاربرد آن در شاهنامه پرداخته‌اند. (عبّاسی و فولادی، ۱۳۹۶: ۱۷۳-۱۸۶)، مالمیر در مقالۀ «دیباچه در شاهنامه و رسالت فردوسی» به دیباچه‌های آغازین شاهنامه و در داستانهایی چون رستم و سهراب، رستم و اسفندیار یا بیژن و منیژه اشاره کرده است. (مالمیر، ۱۳۸۸: ۲۳۳)، موسوی در مقالۀ «آینه داری

و تفاوت آن با براعت استهلال با تکیه بر شاهنامهٔ فردوسی» به تعریف شگرد آینه داری در آثار حماسی بویژه شاهنامهٔ فردوسی و تفاوت آن با براعت استهلال پرداخته است و کتابهایی در علم بدیع چون «ابدع البدایع» از محمّد حسین گرکانی، «نگاهی تازه به بدیع» از سیروس شمیسا و «فنون بلاغت و صناعات ادبی» از جلال الدین همایی، به تعریف این آرایه پرداخته‌اند.

۱- ۲- تاریخچه و پیشینهٔ براعت استهلال

«علم بلاغت که بدیع یکی از شاخه‌های آن است، در ابتدا به منظور اثبات اعجاز قرآن از نظر زیبایی شناسی و بلاغی به وجود آمد و بدیع نیز به تبع آن پس از اسلام ابداع شد. یکی از اوّلین کتاب‌های بلاغی «البدیع» ابن معتزّ است که در سال (۲۷۴ هـ‍ق) نوشته شد و در آن فقط از هجده آرایهٔ ادبی صحبت شده است. بدیع از آن پس رو به پیشرفت و گسترش نهاد تا اینکه در این اواخر به پیش از ۳۰۰ آرایه و صنعت ادبی رسیده است.

نخستین بار جاحظ (متوفّی ۲۵۵ هـ .ق) از قول اسحاق بن حسّان قُوّهی می‌گوید که هیچ کس چون ابن مقفّع، بلاغت را تفسیر نکرده است. آنجا که می‌گوید: لیکن در آغاز سخن تو نشانه‌ای از قصد توست...». در این تعریف با وجودی که مستقیماً از براعت استهلال نام برده نشده است، امّا به طور مضمر به براعت استهلال اشاره شده است. تا قرن ۶ و ۷ (هـ‍ ق) کتابهای بلاغی بسیاری تألیف یافت، امّا در هیچ کدام صراحتاً از آرایهٔ براعت استهلال سخن گفته نشده است. هر چند به طور ضمنی در حُسن ابتدا یا حُسنِ‌مطلع، اشاره‌ای به مضمون آن شده است. در قرن (۸ هـ‍ق) خطیب قزوینی، از کتاب «مفتاح العلوم» سکاکی خلاصه‌ای تهیه کرد و نام آن را «تلخیص المفتاح» نهاد. در این کتاب فصلی را به حُسن ابتدا اختصاص داد و در آن یاد آور شد که یکی از مواردی که کلام باید اعذب لفظاً، احسن سبکاً و اصحّ معنی باشد، ابتدای آن است که لازم است با مقصود متناسب باشد و آن، براعت استهلال نام دارد. تفتازانی در قرن (۸ هـ‍ ق) در شرح «تلخیص المفتاح» گفته است: «گفتار آغازین مناسب با مقصود را براعت استهلال گویند.» پس از آن در بیشتر کتابهای بدیع از صنعت و آرایهٔ براعت استهلال به عنوان یکی از صنایع مهم یاد شده است.» (کمالی فرد، ۱۳۸۱: ۱۰۵-۱۰۶)

۲- بحث و بررسی

۲- ۱- براعت استهلال و آینه داری

براعت استهلال را شاخه‌ای از «آینه داری» دانسته اند؛ امّا میان آنها تفاوتی وجود دارد. «آینه داری، اصطلاحی غریب و ناآشناست که کمتر دربارهٔ آن یادداشت و نوشته‌ای موجود

است. شیوه‌ای از ارائهٔ اطّلاعات یا شکلی از نظم بخشیدن به حوادث، به گونه‌ای که سایه روشنی از رویدادهای مهم آینده را پیش چشم خواننده می‌آورد و خواننده پایان داستان را پیشاپیش حدس می‌زند. این امر از ناآگاهی به ساختار داستان نویسی نیست، بلکه بر پایهٔ یک هدف و قصد از پیش تعیین شده اجرا می‌شود؛ به همین دلیل آینه داری را می‌توان یک نوع شگرد و هنر بیانی شاعر دانست و جزء عناصر زیبایی شناسی متن به حساب آورد. گوینده در آغاز کلام الفاظی می‌آورد که شنونده به واسطهٔ شنیدن آن از پایان داستان باخبر می‌شود. آنچه بین آینه داری و براعت استهلال ارتباط ایجاد می‌کند، همین فضای حدس و گمانه زنی است با این تفاوت که خواننده در مقدّمه از فرجام داستان آگاه می‌شود؛ برخلاف شگرد آینه داری که کلّ داستان و فضای حاکم بر آن امکان حدس و گمانه زنی را به مخاطب می‌دهد. انواع آینه داری عبارتند از: پیش بینی شخصیت‌های داستانها، خواب دیدن، نزول سروش غیبی، اخترشناسان و غیره.» (موسوی، ۱۳۹۲: ۲۷۷ و ۲۷۹ و ۳۸۲)

۲- ۲- براعت استهلال و چکیده

تعاریف متعدّدی از چکیده شده است که مهم‌ترین آنها بیان می‌شود:

۱. طبق تعریف ایزو، چکیدهٔ یک مدرک بیان کوتاه و دقیق محتوای آن مدرک است.

۲. چکیده عبارت است از شناخت محتوای یک مقاله یا یک مطلب و معرّفی این محتوا با حدّاقل کلمات و عبارات ممکن.

۳. چکیده عبارت است از فشردهٔ صحیح یک مطلب بدون هیچ گونه تفسیر اضافی یا انتقادی بر آن.

۴. یک چکیده خلاصه‌ای است دقیق و صحیح از یک نوشته که ممکن است شامل فشردهٔ تمام مطالب مهم با فشردهٔ قسمت‌های ویژه یا فهرستی از محتوای آن نوشته باشد.

اگر چه این تعاریف، اندک تفاوتی با یکدیگر دارند، امّا سه عنصر اصلی توصیفگر چکیده در آنها مشترک است: ۱) بیان محتوا، ۲) صحّت و ۳) اختصار. به این ترتیب یک چکیده ضمن آنکه از اختصار برخوردار است، با رعایت صحّت و درستی، کلیّت محتوای یک مدرک را بیان می‌کند و افراد با خواندن آن در فضای موضوعی مدرک قرار می‌گیرند. پیشینهٔ چکیده را به ادوار باستانی رسانده اند؛ زمانی که نوشتن روی الواح گلی آغاز شد. «محمد نقی مهدوی» به نقل از «فرانسیس ویتی» به اسنادی به خطّ میخی اشاره می‌کند که در بین النهرین یافته شده و مربوط به هزارهٔ دوم پیش از میلاد است و مطالبی شبیه به چکیده همراه آنها بوده است. با توجه به تعریف چکیده و براعت استهلال که پیش تر گفته شد، می‌توان به این نتیجه رسید که آوردن صنعت براعت استهلال، گونه‌ای ذوقی از چکیده

نویسی است، به ویژه چکیدهٔ مؤلّف؛ و اگر تفاوتهایی در این میان وجود دارد، به ساختار متن و نوشته، سبک نوشته، شرایط فرهنگی جامعه، تفاوت حجم اطّلاعات و همچنین نحوهٔ اطّلاع رسانی در گذشته و عصر حاضر باز می‌گردد. (کمالی فرد، ۱۳۸۱: ۱۰۳-۱۰۴ و۱۰۸)

۲- ۳- کاربرد براعت استهلال

براعت استهلال دو کاربرد دارد: الف. چنان است که نویسنده به توصیف کلّی مطلب یا واقعه‌ای می‌پردازد و به گونه‌ای خواننده را در جریان کلّی مطلب یا کتاب قرار می‌دهد. برای نمونه می‌توان به چندین داستان شاهنامه که با چند بیت به عنوان مقدّمه آغاز شده است، اشاره کرد. مثلاً در داستان «رزم رستم و سهراب» که فلسفهٔ مرگ و زندگی و قضا و قدر را بیان می‌کند.

اگر تندبادی برآید ز کُنج — به خاک افکند نارسیده تُرنج
ستمکاره خوانیمش ار دادگر — هنرمند دانیمش ار بی هنر
اگر مرگ دادست، بیداد چیست — ز داد این همه بانگ و فریاد چیست
ازین راز جان تو آگاه نیست — بدین پرده اندر تو را راه نیست

(فردوسی، ۱۳۸۴: ج۲، ۱۱۷)

یا از «توصیف شب» در مقدّمهٔ داستان بیژن و منیژه، چنین می‌گوید:

شبی چون شَبَه روی شسته به قیر — نه بهرام پیدا نه کیوان، نه تیر
دگرگونه آرایشی کرده ماه — بسیج گذر کرده بر پیشگاه
شده تیره اندرسرای درنگ — میان کرده باریک و دل کرده تنگ

(همان: ج۳، ۳۰۳)

یا در شروع داستان کشته شدن اسفندیار به دست رستم، می‌گوید:

که داند که بلبل چه گوید همی — به زیر گل اندر چه موید همی
نگه کن سحرگاه تا بشنوی — ز بلبل سخن گفتن پهلوی
همی نالد از مرگ اسفندیار — ندارد بجز ناله زو یادگار
چو آواز رستم شب تیره ابر — بدّرد دل و گوش غرّان هژبر

(همان: ج۵، ۲۹۲)

از نمونه‌های دیگر آن در شعر فارسی می‌توان ۱۸ بیت اغازین مثنوی مولوی که به «نی نامه» معروف است را نام برد که شرح حال صاحبدلی است که از مبدأ اصلی خود دور افتاده

و ناله‌ها سر می‌دهد.

بشنو از نی چون حکایت می‌کند　　از جدایی‌ها شکایت می‌کند
کز نیستان تا مرا بُبریده اند　　از نفیرم مرد و زن نالیده اند
سینه خواهم شَرحه شَرحه از فراق　　تا بگویم شرحِ دردِ اشتیاق
هر کسی کو دور ماند از اصلِ خویش　　باز جوید روزگارِ وصلِ خویش
(مولوی، ۱۳۸۱: دفتر اوّل، ۱۹)

ب. کاربرد دیگر، آن است که مؤلف یا شاعر در مقدّمهٔ کتاب یا مقاله و شعر خود به واژه‌هایی به طور مجاز، کنایه و ایهام و به طور رمزگونه به محتوای اصلی مدرک اشاره داشته باشد و یا در مقدّمهٔ کتاب فقه، اسامی کتب و اصطلاحات فقها را ذکر کنند. برای نمونه به دیباچهٔ استاد همایی که با آوردن کلماتی، چندین اصطلاح فنون بلاغت و صناعات ادبی را بیان کرده است، اشاره می‌کنیم:

«سپاس و ستایش خداوند یگانهٔ بی همتا و ایزد دانای توانا را که کارگاه آفرینش و اِبداع را به توضیح و صنایع بدیع که از ان جمله ترصیع منظومهٔ آسمانی به لآلی منثور ملوّنِ کواکب و تسمیط جواهر بر شده گوهران ملمّع نورانی است، بیاراست. (همایی، ۳۰۴:۱۳۶۸)

۲- ۴- انواع براعت استهلال

با توجّه به اینکه براعت استهلال نخستین رویارویی خواننده با داستان یا منظومه‌های داستانی است، از جهت ارتباط آن با متن اصلی داستان، به چند نوع تقسیم می‌شود:

۱. براعتِ موضوعی و ماجرایی: شروع با معرّفی ناگهانی، سریع و مات کنندهٔ حادثه؛

۲. براعت استهلال فضاساز: شروع با محور قراردادن یک زمان استثنایی یا مکان خاصّ منحصر؛

۳. براعت ماجرایی- محتوایی- موضوعی: شروع با یک تکانه یا تنش برانگیزندهٔ تفکّر آمیز؛

۴. ماجرایی- شیوه‌ای سبکی: شروع با مشارکت دادن مخاطب در داستان و شخصیّت داستانی تلقّی کردن مخاطب، البته شخصیّت فردی؛

۵. ماجرایی- حادثه‌ای، شیوهٔ هیجان شکنی یا هیجان کُشی: شروع با پایان داستان؛

۶. چند عنصری: شروع با مقدّمهٔ توضیحی تشریحی دام گسترانهٔ واقع نمایانه از جانب

نویسنده؛

۷. شروع ظاهراً مستقل از موضوع، امّا باطناً مربوط و فراهم آورندهٔ شرایطِ ویژه برای پذیرش موضوع و ماجرا؛

۸. شروع با ارائهٔ خلاصه یا فشردهٔ کلّ داستان یا یک بخش از آن، به قصد سرکوب حسّ هیجان زدگی مخاطب و جانشین کردن تفکّر و تعقّل؛

۹. فضا ساز یا محتوایی: شروع با یک شعر، ترانه یا سرود و یا سخن ماندگاری از دیگران.» (عبّاسی و فولادی، ۱۷۵:۱۳۹۶)

۲- ۵- مثنوی شهنشاه نامهٔ سلیمانی (شاهنامهٔ عارف)

شهنشاه نامهٔ سلیمانی در قالب مثنوی، داستانی است حماسی و بزم که در حدود ۲۱۰۰۰ بیت و در بحر متقارب مثمن محذوف (فعولن فعولن فعولن فعل) توسط فتح الله چلبی بن عجم درویش محمد چلبی رومی العثمانی، متخلّص به «عارف، از سرایندگان سدهٔ دهم هجری قمری سروده و به خطّ نستعلیق تحریر شده که تاکنون تصحیح نشده و به چاپ نرسیده است. نسخه‌هایی از آن به شمارهٔ ۲۷۲۹/۳ در کتابخانهٔ ماگنیسا، نسخه‌ای دیگر به شماره ۱۵۱۷ در کتابخانهٔ موزهٔ توپقاپوسرای ترکیه، نسخه‌ای به شمارهٔ ۴۲۴۹ به خط نستعلیق در ۳۰۵ برگ در کتابخانهٔ آستان قدس رضوی نگه داری می‌شود و میکروفیلمی از آن با شمارهٔ ۲۰۶۷ در کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه تهران موجود است. این اثر شامل جنگ‌ها و لشکرکشی‌های «سلطان سلیمان قانونی» است و علاوه بر آن سرشار از مضامین تعلیمی و پند و اندرز، وصف صحنه‌های جنگ و طبیعت و زیبایی‌های کنیزکان است. شاعر، اثرش را به سلیمان قانونی اهدا کرده است. که: «در پنج جلد سروده شده با عناوین: جلد اوّل در آفرینش پیامبران، جلد دوم از ظهور اسلام و گسترش آن، جلد سوم دربارهٔ فرمانروایان ترک قدیم و سلجوقیان، جلد چهارم دربارهٔ امپراتوری عثمانی و جلد پنجم دربارهٔ سلطان سلیمان قانونی است. عارف اشعاری هم به زبانی ترکی سروده است. دیگر آثارش عبارتند از: سلیم نامه، فتوحات جمیله، دیوان فارسی، صنم الخیال یا صنم و برهمن که اثری است مصنوع و دربارهٔ تشریح انسان و اسب در ۱۶۰۰ بیت، فرّس الخیال، رساله‌ای در معمّا، نظیره‌ای بر اشعار امام فخر رازی، نظیرهٔ خمسهٔ نظامی گنجوی، ابیات تاریخیّه و سفرنامهٔ سلیمانی است. » (انوشه، ۵۴۶:۱۳۷۵ / قره بلوط، ۲۰۰۹: ج۶، ۲۳۴۷). وی در سال ۹۶۹ هجری قمری بدرود حیات گفته است.

۲- ۶- براعت استهلال در شهنشاه نامهٔ سلیمانی (شاهنامهٔ عارف)

شهنشاه نامهٔ سلیمانی (شاهنامهٔ عارف) منظومه‌ای است حماسی که به پیروی از شاهنامهٔ فردوسی سروده شده و شامل ۱۱۸ بخش است که ۵۳ بخش از آن‌ها «مطلع» داستان نام دارد که به آن‌ها « براعت استهلال» هم می‌توان گفت؛ زیرا در مقدّمه واژگان و ترکیباتی آمده که گاهی مستقل از متن اصلی‌اند و گاهی متصّل به متن، مضمون آن مطلع‌ها در موارد زیر خلاصه می‌شود؛

۱. نکوهش دنیا: نکوهش جهان سپنجی از مهم‌ترین نکات در مطلع‌ها و براعت استهلال‌های «شهنشاه نامهٔ سلیمانی» است که خود به موارد متعدّد تقسیم می‌شود:

۱- ۱. ناپایداری دنیا: اشاره به حدیثی دارد که: «روزگار دو روز است: یک روز برای تو و روز دیگر علیه تو است.»

چنین است آیین کاخ سپنج — که آرد گه آسایش و گاه رنج
در این باغ خرّم سرشاخسار — گهی خاره گاهی گل آرد به بار
(شهنشاه نامهٔ سلیمانی: ۱۰۴/۱)

در این انجمن گاه انجمن فروز — نسوزد چراغ کسی تا به روز
دو پر دارد این قُقنُس آذری — یکی کُحلی و دیگری اخضری
(همان: ۱۵۶/۲)

۱-۲. غدّاری و سنگدلی دنیا:

ندانم در این دیگ آتش فروز — چه در جوش دارد جهان شام و روز
که هر دم دگرگون خوراکی دهد — ستاند ز خاکی به خاکی دهد
(همان: ۱۴۷/۱)

کسی را به کار جهان راه نیست — ز پیکار گیتی کس آگاه نیست
جهان گرچوخّردان بزرگ آشتی ست — مشو ایمن امّا که گرگ آشتی ست
(همان: ۱۳۹/۲)

فلک نیست گردنده بر کامِ کس — که هرگز نشد اژدها رامِ کس
مخور دم که گنج قبادت دهد — که چون خاک آخر به بادت دهد
(همان: ۱۵۲/۱)

۱-۳. دورویی دنیا: دنیا هم زهراست و هم پادزهر (خوشی و ناخوشی دنیا توأمان است.)

سپهر زر آن کّرهٔ سرکش است — که نعلش همه روزه در آتش است

به چرخ برین اختر شب فروز همه شب نخسبد ز سودای روز
ستاره پی سود سودای ما به شب‌ها پزد آتش فردای ما
ندانیم ما را زمانه سحر دهد ناشتا زهر یا نیشکر
(همان:۱۴۳/۲)

۲. ستایش خرد و خردمندی و اندیشمندان:

خردمند چون عزم کاری کند ز فالِ مانه شماری کند
سرانجام هر کار خود را درست در آن قال بیند به کام نخست
خردمند از آیینهٔ فالِ خویش تماشا کند حسن اقبال خویش
(همان: ۱۳۷/۱)

۳.قطعی بودن مرگ: قطعی بودن مرگ از محوری‌ترین موضوعات مطلع‌ها و براعت استهلال‌های ادبیات حماسی با انگیزهٔ آگاهاندن مخاطب است.

گریبان اطلس چو خور چاک کرد جهان تیغ بهرام در خاک کرد
زناگه در آمد سواری چو باد که گفت از جهان خیر بی خیر باد
به دیگر سرا ترک این دیر گفت از این خانه چون شمع شب خیر گفت
(شهنشاه نامهٔ سلیمانی: ۱۰۷/۲)

۴. مردنِ با نام بهتر از مردنِ به ننگ و مانندِ زنان است:

دلیران چو شمشیر بیرون کنند رخ خویشتن سرخ با خون کنند
همیشه ز خونِ تن خویشتن بُوَد سرخ رو مردِ شمشیر زن
ز شمشیرِ زن مردِ شمشیر زن نترسد که ترسد ز شمشیرِ زن
ز مردی که از مرگ ترسد به جنگ زنی به که در خانه میرد به ننگ
(همان: ۱۰۴/۱)

۵. اطاعت محض از پادشاهان:

چو شیری بُوَد با قلاده سرش نلرزد دلش بر سر و پیکرش
سرانی که در کشور پادشاه به تارک نخواهند ترک کلاه
(همان: ۱۱۲/۲)

شماری که در گنج شاهی بُوَد پی خون بهای سپاهی بُوَد

کسی کوستاند چنان خون بها　　کند خون خود را به شاهان روا
(همان: ۱۳۸/۱)

۶. ارتباط بخت و سعادت شاهان با قضا و قدر و روزگار:

چو فیروزی آید ز چرخ برین　　شود کان فیروزه خاک زمین
چو از آسمان بخت پرتو دهد　　به هر دم یکی مژدهٔ نو دهد
بُوَد شاه را چون که بیدار بخت　　سزد خُسبد آسوده بالای تخت
فروزنده از بخت باشد جهان　　بُوَد بخت فرّخ چراغ شهان
نگه دارِ شاهی که داور بُوَد　　بدو بخت فرخنده یاور بُوَد
(همان: ۱۰۹/۲)

۷. سفارش به دادگری و نیکی و احسان شاهان به مردم زیردست:

خوش آن شه که در ملک و داد آورد　　ز شاهان پیشین به یادآورد
بشوید جهان را ز کفر و ز کین　　بگیرد زمین را به داد و به دین
(همان: ۱۱۵/۲)

شهنشاه باید چوخور گنج سنج　　نه چون برق کآید ز دادن به رنج
خوش آن شه که احساس خود را چو میغ　　همیشه ندارد ز دادن دریغ
(شهنشاه نامهٔ سلیمانی: ۱۶۵/۲)

۸. پرهیز از صفات رذیلهٔ اخلاقی: رذایل اخلاقی سبب نابودی انسان می‌شوند و هیچ آیین و سرزمینی، آن‌ها را نمی پسندد. پرهیز از حسد، غرور، حرص و آز سفارش شده است.

تکبّر بُوَد صَرصَری در دماغ　　که مانده به پس در هزاران چراغ
همان دیو باد است باد غرور　　که کشته بسی مشعل سلم و تور
(همان: ۱۷۴/۱)

۹.اصیل بودن پادشاهان و داشتن فرّ و شکوه: شاعر، نژاده بودن و داشتن فرّ و شکوه را نشانهٔ پادشاهی و بزرگی می‌داند.

بزرگی به بازو و زور آوراست　　که سرمایهٔ خسروی گوهراست
به گوهر بُوَد فرق بهرام گور　　ز بهرام چوبین نه باد است زور
کسی را که نبود ز شاهی گُهَر　　چه افسر چه افسار او را سپر

بزرگی نه با افسرِ زر بُوَد سرِ شاه را فرّ دیگر بُوَد
(همان: ۱۲۲/۱)

۱۰.اغتنام فرصت و بهره مندی از لذایذ دنیوی:

خوش آن شه که از مُلک کامی گرفت ز عشرت چو جمشید جامی گرفت
ز شاهی غرض کامرانی بُوَد خصوصاً که وقت جوانی بُوَد
چو باشد جوانی و شاهی و گنج کشیدن حرام است رنج سپنج
جهان گشت بسیار و آیس نگشت تو هم خوش نشین چون جهان خوش گذشت
(همان: ۱۲۴/۱)

۱۱.ظلّ الله بودن پادشاهان: در بسیاری از دوره‌های پادشاهی، به ویژه حکومتهای مطلقه، شاه را سایهٔ خدا بر زمین می‌دانستند و اطاعت از او را اطاعت محض. و شاه و شاهنشاهی، لازمهٔ مملکت است.

بود ظلّ شاهان گیتی گشای همیشه همایون چو ظلّ همای
خوش آن سر که در سایهٔ آن کلاه شرف با سرِ او کند مهر و ماه
همایی که نامش بود نوربخت بود سایهٔ تاج شاهان تخت
در آن سایه گیرد اگر بوم جای همایون شود سایه اش چون همای
(همان:۱۳۳/۱)

به هر شهر باشد یکی شهریار که با مه بود شهر را اشتهار
نپیچد رعیت سر از شاه خویش بود شهرت شهر با ماه خویش
جهاندار باید رعیت پناه که تا شهر و کشور نگردد تباه
(شهنشاه نامهٔ سلیمانی:۱۶۲/۲)

چو کشور تهی باشد از شهریار نباشد تهی فتنه از هر دیار
شبان چون گذارد به هم میش و گرگ دهر فتنه را دستگاه بزرگ
(همان:۱۶۸/۱)

۱۲. در مدح شاه و ممدوح شاعر:

در مطلع‌های شهنشاه نامه، گاهی شاعر مانند تغزّلهای قصاید فارسی که: «مقدّمه‌ای است درخصوصِ عشق و عاشقی، مجلس بزم و باده گساری، وصف طبیعت از قبیل: بهار و خزان، طلوع و غروب خورشید و ماه و ستارگان، کوه، دریا و امثال آن است و هدف شاعر از آوردن آن در اوّل قصیدهٔ خود، لطیف تر کردن آن و ایجاد محرّکی برای مخاطب که او را

راغب به شنیدنِ و خواندن ابیات اصلی قصیده که پس از آن می‌آید- بکند؛ به گونه‌ای که شاعری که مثلاً قصد مدح ممدوحِ خود را که فاتح از جنگ برگشته است و یامرثیه‌ای در سوگ او و یا وصف بزم و سور ممدوح در ایام بهار را دارد؛ برای سر ذوق آوردن و تحریک او به شنیدن سروده اش، قبل از خطابهٔ بلند بالای خویش، شعری غزل گونه بر مبنای قافیه و ردیفِ قصیدهٔ خود، معمولاً در پنج تا پانزده بیت می‌سراید و قبل از آن قرار می‌دهد. این تغزّل‌ها معمولاً پیش آهنگ بیت اصلی قصیده هستند.» (عباّسی و فولادی، ۱۷۶:۱۳۹۶)، ممدوح خود را وصف کرده است.

ندانم که این فتح فیروز بخت — گشاده چه سان غنچه‌ای بر درخت
سعادت نسیمی ز گلزار توست — تباشیر نصرت گل خار توست
شرف نامهٔ نام شاهان تویی — به سرنامه‌ها تاج عنوان تویی
تو را فتح از آن خواند دولت پرست — که مفتاح دولت تو داری به دست

(شهنشاه نامهٔ سلیمانی:۱۶۱/۱)

یا در مدح سلیمان قانونی چنین گفته است:

زهی شاه فرمان ده کام بخش — خدیو زر اورنگ ضرغام رخش
تویی آن سلیمان آصف وزیر — که همچون سلیمان نداری نظیر
شهانی که بخت آزمایی کنند — از این در امید گدایی کنند
کجا دیده این شوکت دوست یاب — به گیتی فریدون و افراسیاب
بسی خواندم افسانهٔ گیو و توس — همان قصّهٔ رستم و اشکبوس
ندیدم از آن قصّه‌ها تا بدین — به جز فرقی از آسمان تا زمین
کسانی کز آن قصّه‌ها دم زدند — بسی در میان لاف‌ها هم زدند

(همان:۱۹۷/۲)

۳- نتیجه‌گیری

براعت استهلال از زیباترین و فنّی‌ترین آرایه‌های ادبی و صنایع معنوی علم بدیع در نظم و نثر فارسی است که قدمت آن به پیش از اسلام می‌رسد و در آثار منثور فارسی به زبان پهلوی نیز از آن استفاده شده است. نیز در حکم مقدّمه و دیباجهٔ آثار منثور و مطلع‌های اشعار است. این آرایه از مهم‌ترین مهارتها و شگردهای فردوسی در پیشبرد داستان بوده که برای برقراری ارتباط عمیق تر با متن حائز اهمیت است. پیروان و مقلّدان فردوسی نیز

حماسه‌های خود را با این آرایه آذین بسته‌اند که یکی از آنها، فتح الله عارف صاحب مثنوی «شهنشاه نامۀ سلیمانی» در قرن دهم هجری و عصر عثمانی است که ۲۱۰۰۰ بیت دارد و شامل ۱۱۸ بخش است که ۵۳ بخش از آنها «مطلع» داستان نام دارد و می‌توان به آنها براعت استهلال هم گفت؛ زیرا در مطلع‌ها واژگان و ترکیباتی امده که گاهی مستقل از متن اصلی‌اند و گاه متصّل به متن. مضمون آن مطلع‌ها را می‌توان در موارد زیر خلاصه کرد:

نکوهش جهان شامل (ناپایداری، غدّاری و سنگدلی و دورویی جهان)، ستایش خرد و خردمندی و اندیشمندان، قطعی بودن مرگ، مردن با نام در جنگ بهتر از مردن به ننگ و مانند زنان، اطاعت محض از پادشاه، ارتباط بخت شاهان با قضا و قدر و روزگار، دادگری و احسان شاهان به زیردستان، پرهیز از رذایل اخلاقی، اصیل بودن پادشاهان و داشتن فرّ شاهی، اغتنام فرصت و بهره مندی از لذایذ دنیوی، ظلّ الله بودن پادشاهان، مدح شاه و ممدوح شاعر و با تأثیرپذیری از آیات و احادیث.

منابع

۱- اسلامی ندوشن، محمدعلی (۱۳۸۰)، **داستانِ داستانها**، چاپ هفتم، تهران: انتشارات آثار.

۲- انوشه، حسن (۱۳۷۵)، **دانشنامۀ ادب فارسی در آناتولی و بالکان**، جلد ۶، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

۳- دادبه، اصغر (۱۳۸۱)، **براعت استهلال**، دایره المعارف بزرگ اسلامی، ج۱۱ (بابافرج تبریزی باماوی)، تهران: مرکز دایره المعارف بزرگ اسلامی.

۴- دهخدا، علی اکبر (۱۳۹۰)، **لغت نامه**، تهران: انتشارات دانشگاه تهران .

۵- عارف، فتح اله (۱۱۶۷ هـ .ق)، **شهنشاه نامۀ سلیمانی**، نسخۀ خطّی به شمارۀ ۴۲۴۹، مشهد: کتابخانۀ آستان قدس رضوی.

۶- عبّاسی، محمود و یعقوب فولادی (۱۳۹۶)، **براعت استهلال‌های تغزّل گونه در شاهنامه**، سال نهم، شمارۀ ۱ (پیاپی ۱۸)، مجلۀ فنون ادبی آستان قدس رضوی.

۷- فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۸۰)، **شاهنامه**، تصحیح خالقی مطلق ،جلد۵،۲و۶، تهران: انتشارات ققنوس.

۸- فرشیدورد، خسرو (۱۳۶۳)، **دربارۀ ادبیات و نقد ادبی**، تهران: انتشارات امیر کبیر.

۹- فردوسی، ابوالقاسم، **جلال خالقی مطلق**، محمود امیرسالار (۱۳۸۴). شاهنامه فردوسی، جلد۲، ۳، ۵، ناشر: بنیاد میراث ایران نیویورک

۱۰- کمالی فرد، مژده (۱۳۸۱)، **چکیده و براعت استهلال**، دورۀ سیزدهم، زمستان،

فصلنامهٔ مطالعات ملی کتابداری و سازماندهی اطلاعات
۱۱- گرکانی، محمدحسین (۱۳۷۷)، **ابدع البدایع**، چاپ اوّل، تبریز: انتشارات احرار.
۱۲- موسوی، سیده مریم (۱۳۹۲)، «آینه داری و تفاوت آن با براعت استهلال با تکیه بر شاهنامهٔ فردوسی»، **فصلنامهٔ بهار ادب**، سال ششم، شمارهٔ اوّل، بهار.
۱۳- مولوی، جلال الدین محمد (۱۳۸۱)، **مثنوی معنوی**، تصحیح قوام الدین خرّمشاهی، چاپ ششم، تهران: انتشارات دوستان.
۱۴- همایی، جلال الدین (۱۳۶۸)، **فنون بلاغت و صناعات ادبی**، چاپ ششم، تهران: مؤسسهٔ نشر هما

فصل‌نامه‌ی علمی زبان و ادبیات فارسی
دانشگاه آزاد اسلامی واحد فسا
س ۱۵، ش ۲ (پیاپی ۳۸)، تابستان ۱۴۰۳
شاپا: ۸۴۸۷-۲۲۵۱ صص: ۶۹-۴۳

بررسی استعاره‌های مفهومی در روایت‌های نویسندگان زن از دفاع مقدّس (مطالعهٔ موردی کتاب‌های نورالدین پسر ایران، لشکر خوبان، دا، دختر شینا)

تورج دشمن زیاری
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، واحد بوشهر، دانشگاه آزاد اسلامی، بوشهر، ایران
دکتر سید محمود سید صادقی (نویسنده‌ی مسئول)
استادیارگروه زبان و ادبیات فارسی، واحد بوشهر، دانشگاه آزاد اسلامی، بوشهر، ایران
دکتر سید احمد حسینی کازرونی
استادگروه زبان و ادبیات فارسی، واحد بوشهر، دانشگاه آزاد اسلامی، بوشهر، ایران

چکیده

ماهیت رویکردهای شناختی به مسأله زبان و ادبیّات، از دو دههٔ گذشته به این طرف تغییر کرده و نویسندگان ما به‌تبع آن کارکرد متفاوتی برای استعاره قائل شده‌اند که بر اساس آن، استعاره دیگر به‌منزلهٔ یک صنعت ادبی یا یکی از صورِ خیال نیست، بلکه در نظام شناختی بشر، یک فرایندی فعّال به‌حساب می‌آید. اهمیّت استعاره دَیگر منوط به کاربرد کلمه، عبارت یا جمله نیست؛ بلکه هر استعاره‌ای یک مدل فرهنگی در ذهن به وجود می‌آورد که زنجیرهٔ رفتاری بر اساس آن طراحی می‌شود. بر اساس این دیدگاه، استعارهٔ شناختی یا مفهومی بر اساس نیاز بشر به درک و بازنمایی پدیده‌ها و با تکیه بر ساخت واژه‌ها و اطلاعات قبلی ساخته می‌شود و در جریان تفکر، نقش مهمّی ایفا می‌کند. بنابراین، تعاریف، استخراج و بررسی این نوع استعاره‌ها از هر متنی باعث می‌شود که برداشت ما از جهان ذهنی گوینده، دقت و عمق یابد. نویسنده در این پژوهش به شیوهٔ توصیفی- تحلیلی و روش کتابخانه‌ای به بررسی استعاره‌های مفهومی در روایت‌های نویسندگان زن از دفاع مقدّس (مطالعهٔ موردی کتاب‌های نورالدین پسر ایران، لشکر خوبان، دا، دختر شینا) پرداخته است. نتایج پژوهش بیانگر آن است که در آثار دفاع مقدس، انواع استعاره‌های مفهومی با حوزه‌های مبدأ و نگاشت‌های مشخص به کار رفته است که قدرت تخیّل و عیار تفکر ذهنی نویسندگان این‌گونه آثار را مشخص می‌کند. همچنین نویسنده درصدد پاسخگویی به این پرسش‌هاست که چگونه می-توان، تفاوت مفهوم‌سازی‌های زنانه از جنگ را در قالب نظریهٔ استعاره مفهومی و طرح‌واره‌ها بررسی کرد؟ و در شکل‌گیری استعاره‌های مفهومی در روایت‌های زنانه از چه حوزه‌های مبدأ استفاده شده است.

واژگان کلیدی: استعاره‌های مفهومی، طرح‌واره‌های فرهنگی، روایت زنانه، دفاع مقدس

Email: turaj1346d@gmail.com
sadeghi.mhmood33@yahoo.com
sahkazerooni@yahoo.com

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۲/۱۱/۰۶
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۳/۰۴/۱۹

۱- مقدمه

زبان در زبان‌شناسی شناختی، وسیله‌ای برای نمایان ساختن ساختار نظام شناختی انسان است. در سه دهۀ گذشته، این رویکرد، بسیار مورد عنایت زبان‌شناسان قرار گرفته، به نحوی که به زبان به‌عنوان نمودی از نظام تصوری ذهن نگریسته شده است. استعاره در زبان‌شناسی شناختی، پدیده‌ای است شناختی به نحوی که هرچه در زبان آشکار می‌گردد؛ فقط نمود آن پدیدۀ شناختی محسوب می‌شود. به نظر زبان شناسان شناختی، استعاره در واقع هرگونه تصورات و ادعاهای ذهنی است که در قالب تصورات عینی نمایان می‌شود. رویکرد زبان‌شناسی شناختی در واقع مطالعه و شناخت زبان است و به بررسی رابطۀ میان ذهن و زبان انسان و تجربه‌های فیزیکی و اجتماعی او می‌پردازد. به زبان دیگر در زبان‌شناسی شناختی، تلاش شده است تا مطالعۀ زبان بر اساس تجارب انسان از جهان و نحوۀ درک و دریافت مفهوم‌سازی باشد. با مطالعۀ زبان، می‌توان به اندیشه و افکار انسان‌ها و حقیقت و ماهیت آن پی برد. در این بینش فرض بر این است که زبان، ویژگی‌های ذهن را نمایان و همچنین الگوی اندیشه‌های انسان است.

زبانشناسی شناختی دربارۀ زبان، ارتباط و شناخت است و اینکه زبان و شناخت یکدیگر را می‌سازند. یکی از کانونی‌ترین محورهای مطالعه در رویکرد معنا بنیاد در مطالعۀ زبان، استعاره است به‌طوری که مهم‌ترین تحوّل در زبانشناسی شناختی را می‌توان توجه به استعاره دانست.

از دیدگاه زبانشناسی شناختی، «استعاره، درک یک حوزۀ مفهومی بر اساس حوزۀ مفهومی دیگر است. به عقیدۀ معناشناسان شناختی، استعارۀ مفهومی شامل دو حوزۀ مبدأ و حوزۀ مقصد است. حوزۀ مبدأ حوزه‌ای مفهومی است که به کمک آن حوزۀ مفهومی، مقصد را درک می‌کنیم. در نظریۀ استعارۀ مفهومی میان استعارۀ مفهومی و استعارۀ زبانی نیز تمایز گذاشته می‌شود. استعاره‌های زبانی واژگان و عبارت‌های زبانی هستند که دامنۀ مفهومی ملموس‌تر را در زبان پدیدار می‌سازند.» (کوچش،۱۳۹۳:۴).

در زبانشناسی شناختی، به زبان به‌عنوان یک وسیله برای آشکار ساختن ساختار نظام شناختی انسان توجه شده است. زبان‌شناسان شناختی معتقدند که استعاره، یک پدیده‌ای شناختی است و آنچه در زبان نمایان می‌گردد، فقط نمود این پدیدۀ شناختی می باشد. در زبان‌شناسی شناختی، تلاش گردیده تا مطالعه و شناخت زبان بر اساس تجربیات ما از جهان اطرافمان، شیوۀ درک و نحوۀ مفهوم‌سازی باشد؛ پس مطالعۀ زبان از این نگاه، مطالعۀ الگوهای مفهوم‌سازی است.

طرح‌واره‌ها مجموعه‌ای از الگوها، نقشه‌ها، رفتارها، و سنت‌هایی هستند که افراد یا

گروه‌ها در یک جامعه بر اساس فرهنگ و ارزش‌های خود به آنها عمل می‌کنند. این طرح‌واره‌ها می‌توانند شامل رفتارهای اجتماعی، عقاید، ارزش‌ها، آیین‌ها، و سنت‌های مختلف باشند که در قالب تاریخ، زبان، هنر، و دیگر جنبه‌های فرهنگی یک جامعه شکل می‌گیرند.

این طرح‌واره‌ها نقش مهمی در شکل‌دهی به هویت و تفاوت‌های فرهنگی مردم یک منطقه یا کشور دارند و از آنجا که از نظر بهترین راهبردهای رفتاری مردم در جامعه بر اساس مقررات و ارزش‌های فرهنگی تعیین می‌شود، تاثیر مستقیمی در رفتار و عملکرد افراد دارند.

۱- ۱- بیان مسئله

در خصوص اهمیت و جایگاه استعاره آمده است که زبان بدون استعاره نیست و ما در محاورات روزانهٔ خود بسیار از استعاره استفاده می‌کنیم به نحوی که اصلاً متوجه کاربرد آن نیستیم. «در واقع استعاره‌ها بخش گریزناپذیری از زبان ما هستند که بررسی آنها باعث روشن شدن تفکر، اندیشه و نگرش افراد نسبت به آن پدیده می‌شود. ما برای بیان موضوعات انتزاعی مثل زمان، زندگی، مشکلات و مسائل و پدیده‌های حائز اهمیت و پیچیده از استعاره استفاده می‌کنیم. یکی از این پدیده‌های پیچیده، جنگ است. در طول تاریخ، همواره، جنگ یکی از تغییرات عظیم اجتماعی بوده است که باعث ایجاد حرکت، تحول و زایش در فرهنگ، زبان، سنت‌ها و باورها بوده است. جنگ باعث ایجاد تحول در ادبیات هر سرزمین می‌گردد و در واقع جنگ، باعث ایجاد فصلی جدید در ادبیات می‌شود و می‌تواند بازتاب نگاه افراد آن مرز و بوم نسبت به این مسئله باشد؛ لذا تحلیل استعاره‌های مربوط به این پدیده در ادبیات جنگ به درک هر چه بهتر ما از جنگ کمک می‌کند. در واقع مسئلهٔ پیش روی این پژوهش، این است که بداند، استعاره‌هایی که در روایت‌های نویسندگان زن از دفاع مقدّس به کار رفته چه تصویری از پدیدهٔ جنگ و دفاع را نشان داده است و نگرش کلی نسبت به ابعاد مختلف آن چیست».(استاجی، ۱۳۹۷: ۳). این پژوهش بر آن است که از طریق استعاره به تصویرسازی‌هایی که نویسندگان زن از دفاع مقدّس و مسائل مربوط به آن نظیر دشمن، نیروی خودی، ابزارآلات جنگی، فضای جنگ، مرگ، آثار جنگ و... دارند، دست یابد و در واقع به دنبال مسئلهٔ قطبی‌سازی موضوع است که بداند آیا نگاه به نیروی خودی مثبت و توصیف و نگرش به نیروی دشمن منفی است و روشن می‌کند که از چه حوزه‌های مبدأیی برای نیروی خودی و نیروی دشمن استفاده شده است و چقدر این حوزه‌ها متأثر از فرهنگ می‌باشد؟ در همین راستا، پژوهش

حاضر بر آن است تا با توجه به دستاوردهای تحقیقات انجام شده در رابطه با زبان‌شناسی اجتماعی شناختی در چارچوب معناشناسی شناختی با بررسی استعاره‌ها و طرحواره‌های موجود در روایت‌های نویسندگان زن از دفاع مقدّس (مطالعهٔ موردی کتاب‌های نورالدین پسر ایران، لشکر خوبان، دا، دختر شینا)، به خوانش دقیق‌تری از تفاوت دیدگاه جنسیتی نسبت به جنگ دست یابد و ساحت‌های تازه‌ای از معنای ذهنی-شناختی جنگ را با اتکا به رویکرد نظری استعاره و طرحواره شناختی آشکار سازد. محقق در پی پاسخگویی به این پرسش‌هاست که چگونه می‌توان، تفاوت مفهوم‌سازی‌های زنانه از جنگ را در قالب نظریهٔ استعاره مفهومی و طرحواره‌ها بررسی کرد؟ و در شکل‌گیری استعاره‌های مفهومی در روایت‌های زنانه از چه حوزه‌های مبدأ استفاده شده است؟

۱- ۲- پیشینهٔ تحقیق

- شریف پور و لشکری (۱۳۸۹) در مقاله ای با عنوان « بررسی نقش زنان در چند داستان کوتاه دفاع مقدس» به تحلیل و بررسی نقش زن در چند داستان کوتاه دفاع مقدس از دیدگاه جامعه شناختی پرداخته است. زنان بر اساس نقش هایشان در این داستان‌ها، دسته بندی شده اند و برای هر نقش، نمونه ای از داستان‌های کوتاه آورده شده است. در این مقاله، داستان‌های کوتاه دفاع مقدس به دو دورهٔ زمانی تقسیم می‌گردد و زنان، نقش‌های خاصی را در هر یک از داستان‌ها دارند که این نقش‌ها، در هر دوره به طبقه‌های مختلفی تقسیم‌شده است.

- مقدادی و همکاران (۱۳۹۰) در مقاله‌ای با عنوان «بازنمایی نقش زنان در ادبیات جنگ برای کودک از منظر گفتمان‌شناسی انتقادی» با بررسی ده داستان در حوزهٔ ادبیات دفاع مقدس، نابرابری جنسی در ادبیات جنگ برای کودکان را مورد بررسی قرار داده است. نتایج پژوهش بیانگر آن است که چگونه این ادبیات با گرایشی مردگرایانه موجب شده است که نقش زنان در جنگ نادیده گرفته شوند و حضوری منفعل و منفک از مسئلهٔ جنگ در آنها نشان داده شده است.

- اولیایی(۱۳۹۰) در پایان نامهٔ خود با عنوان «بازتاب جنگ هشت ساله در خاطرات زنان ایرانی در دورهٔ پساجنگ بر مبنای رویکرد شناختی لیکاف » به بررسی بازتاب جنگ هشت‌ساله در خاطرات زنان ایرانی پرداخته است. این پژوهش نشان می‌دهد، زنان در خاطرات خود بیش‌تر به مسائل معنوی و عاطفی در جنگ توجه نشان داده‌اند، از حیث حضور در جنگ، تفاوتی میان زن یا مرد بودن قائل نبوده‌اند و خود را تا حدی کنشگری فعال دیده‌اند و به نظر می‌رسد از این جهت که هر دو نویسنده در بیمارستان پشت

جبهه خدمت کرده‌اند، بیش‌تر به ایثار رزمندگان مرد توجه نشان داده‌اند و به کنشگری و رزم‌آوری مردان چندان نپرداخته‌اند.

- فراگردی (۱۳۹۱) در پایان‌نامه‌ای با عنوان «بررسی استعاره از دیدگاه زبانشناسی شناختی در ادبیات داستانی جنگ ایران و عراق» با بررسی ۲۰ کتاب با موضوع جنگ ایران و عراق، استعاره را در ادبیات داستانی جنگ از منظر رویکرد زبان‌شناسی شناختی مورد بررسی قرار داده‌اند. استخراج داده‌های این پژوهش حاکی از آن است که از یازده حوزهٔ مبدأ در استعاره‌های به کار رفته در گفتمان جنگ استفاده شده است. در بیشتر این استعاره‌ها، نگاه به نیروی خودی مثبت و نگاه به نیروی دشمن منفی است.

- جوادی یگانه و سید صحفی (۱۳۹۲) در مقاله‌ای تحت عنوان «روایتی زنانه از جنگ: تحلیل گفتمان کتاب دا» با توجه به روش و نظریهٔ تحلیل گفتمان انتقادی فرکلاف به تحلیل و بررسی کتاب دا و رابطهٔ آن با گفتمان مسلط جامعه پرداخته‌اند. نتایج پژوهش حاکی از آن است که در کتاب دا تلاش گردیده تا دیگر نقش‌های زنان را در جنگ مورد واکاوی قرار داده شود. علاوه بر این، در این کتاب، تلاش شده است تا برساخت زبانی زنانه بررسی گردد که در آثار متناظر آن به کار نرفته است.

- معروف (۱۳۹۵) در مقاله‌ای با عنوان «استعاره‌های مفهومی شهید و شهادت در شعر دفاع مقدس» به بررسی استعاره در ادبیات دفاع مقدس پرداخته است. شعر دفاع مقدّس بخش عمده‌ای از ادبیات معاصر را شامل می‌شود و مفهوم شهادت از مفاهیم اصلی و بنیادی شعر دفاع مقدّس است. شهید و شهادت در شعر فارسی، چه درگذشته و چه دوران دفاع مقدّس با استفاده از اصطلاحات و تعبیرات متفاوتی استعاره‌سازی شده است. مقالهٔ حاضر با استفاده از نظریهٔ «استعارهٔ مفهومی» که یکی از دیدگاه‌های رایج در علوم شناختی است، به بررسی استعاره‌های شهید و شهادت در شعر دفاع مقدّس پرداخته است.

- فراگردی و همکاران (۱۳۹۷) در مقاله‌ای با عنوان «بررسی استعاره‌های مبتنی بر نام حیوانات در ادبیات دفاع مقدس به مطالعهٔ عبارات استعاری مبتنی بر نام حیوانات در ادبیات دفاع مقدس بر اساس چهارچوب لیکاف و جانسون پرداخته‌اند. نتایج و یافته‌های این تحلیل نشان می‌دهد که حوزهٔ حیوانات به‌عنوان حوزهٔ مبدأ، یکی از پرکاربردترین حوزه‌های استعاری می‌باشد و بیشترین تعداد اسامی حیواناتی که بالاترین درجهٔ توهین و حیوانیت را به همراه دارند، برای اشاره به نیروی دشمن استفاده شده است؛ اما برای اشاره به نیروهای خودی از تعداد کمی از اسامی حیوانات استفاده شده و این اسامی دارای بار معنایی مثبت می‌باشند.

- علیزاده و روحی کیاسر (۱۳۹۷) در مقاله‌ای با عنوان «استعاره‌های مفهومی در شعر

دفاع مقدس» به بررسی استعاره‌های مفهومی یا شناختی در شعر دفاع مقدس پرداخته‌اند و این نکته را گوشزد کرده‌اند که استعاره، ابزار مهمی برای کشف معنای متن است، یعنی باعث آشکار شدن بعضی از نکات مبهم و پوشیده می‌شود.

- قبادی و خان محمدی (۱۳۹۸) در مقالهٔ «استعارهٔ مفهومی در دو رمان مرتبط با دفاع مقدس» به بررسی استعاره مفهومی در دو رمان «زمین سوخته» اثر احمد محمود و «وقتی کوه گم شد» اثر بهزاد بهزادپور پرداخته‌اند. درنهایت بررسی‌ها نشان می‌دهند، استعاره‌های هستی شناختی در رمان زمین سوخته و استعاره‌های هستی شناختی و ساختاری در رمان وقتی کوه گم شد، بسامد بیشتری را دارا هستند. استعاره‌های جهتی در هر دو رمان فراوانی چندانی ندارند. بیشتر عبارات استعاری مرتبط با حوزهٔ دفاع و مقاومت در حوزهٔ مقصد بوده‌اند.

آنچه موجب تمایز تحقیق حاضر با پژوهش‌های یاد شده می‌شود؛ این است که تاکنون هیچ پژوهشی مستقل در رابطه با بررسی استعاره‌های مفهومی در روایت‌های زنانه از دفاع مقدّس، صورت نگرفته است؛ بنابراین تحقیق حاضر در این زمینه برای اولین بار صورت گرفته و نوآورانه است.

۱- ۳- روش پژوهش

نویسنده در این پژوهش به شیوهٔ توصیفی- تحلیلی و روش کتابخانه‌ای به بررسی بررسی استعاره‌های مفهومی در روایت‌های نویسندگان زن از دفاع مقدّس (مطالعهٔ موردی کتاب‌های نورالدین پسر ایران، لشکر خوبان، دا، دختر شینا)پرداخته است.

۱- ۴- مبانی تحقیق

۱- ۴- ۱- ادبیّات جنگ

ادبیات جنگ یک شاخه از ادبیات است که به شکل‌دهی داستان‌ها، شعرها، نمایشنامه‌ها و آثار دیگر متمرکز بر موضوعات و تجارب مرتبط با جنگ می‌پردازد. این نوع ادبیات درگیر با انسانیت در زمان‌های جنگ و تأثیرات آن بر انسان‌ها، جوامع و فرهنگ است.

ادبیات جنگ شامل داستان‌ها و شعرهایی درباره جنگ، تأثیرات روانی و اجتماعی جنگ بر افراد، داستان‌هایی از دلاوری و شجاعت در مواجهه با جنگ، و نگاهی به مفاهیمی چون صلح، تحمل، و خلاصه‌ای از تجربیات و رویدادهای جنگ می‌باشد.

۱- ۴- ۲- زبانشناسی شناختی

در خصوص پیشینهٔ زبانشناسی شناختی گفته‌اند: «زبان‌شناسی شناختی ریشه در ظهور علوم‌شناختی جدید در دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ میلادی، به‌ویژه در بررسی مقوله‌بندی در ذهن انسان و روان‌شناسی گشتالت دارد.»(ایوانز و گرین، ۲۰۰۶: ۳) تأکید زبان‌شناسان شناختی بر این است که «الگوی زبان‌شناختی نه تنها باید به تبیین دانش زبانی افراد بپردازد؛ بلکه باید با دانشی که دانشمندان علوم شناختی از حوزه‌های دیگر شناخت به دست آورده‌اند، سازگار باشد.»(ایوانز و گرین، ۲۰۰۶: ۱۷)

۱- ۴- ۳- معناشناسی شناختی

معناشناسی شناختی یا معناشناسی شناختی یک حوزه از علوم شناختی است که به مطالعه‌ی ساختاری و عملکرد معنا در ذهن انسان می‌پردازد. این رشته از علوم شناختی تلاش می‌کند تا به دنبال درک عمیق‌تری از چگونگی ایجاد، نگهداری، و استفاده از معنا و مفاهیم در ذهن انسان باشد. معناشناسی شناختی تلاش می‌کند تا مکانیسم‌هایی را که ذهن انسان برای ایجاد و تفسیر معنا و مفاهیم استفاده می‌کند، مطالعه کند. این مطالعات شامل نحوه فرآیند ساخت و فهم معنا، نحوه ذخیره و بازخوانی اطلاعات معنایی، تأثیرات روانی و شناختی معنا بر تصمیم‌گیری و عملکرد انسان و موارد مشابه است. این شاخه از علم معتقد است که:

«تکوین استعاره و مجاز، مفاهیم و گزاره‌ها و مقوله‌بندی‌های ذهنی و زبانی از پدیده‌های جهان، همگی به‌عنوان بخشی از روند کلی شناخت آدمی از جهان خارج محسوب می‌شوند. به بیان ساده در این شاخه از علم، فرایندهای زبانی، زیرمجموعه‌ای از فرایندهای شناختی در معنای عام آن به‌شمار می‌آیند. معنی‌شناسی شناختی، معنی زبان را ساختاری مفهومی معرفی می‌کند که با دیگر رویکردها متفاوت است.» (تالمی،۲۰۰۰ : ۴).

۱- ۴- ۴- نظریه استعاره مفهومی

نظریه استعاره‌ی مفهومی، یکی از نظریه‌های مهم در زمینه زبان‌شناسی و فلسفه زبان است که بر اساس آن، زبان به عنوان یک سامانهٔ نمادین و معنایی مورد بررسی قرار می‌گیرد. این نظریه به تحلیل استفاده از استعاره‌ها در زبان می‌پردازد و نقش این استعاره‌ها در ایجاد و انتقال مفاهیم و معانی را بررسی می‌کند. این نظریه، اصطلاحی در علوم شناختی است که به فهم یک قلمروی انتزاعی بر اساس قلمروی ملموس اشاره می‌کند. برای مثال «هنگامی که می‌گوییم، عشق آن‌ها به بن‌بست رسیده است؛ از مفهوم «بن‌بست» در قلمروی مفهومی «مسیر» برای درک کیفیت «عشق» که مفهومی انتزاعی است استفاده می‌کنیم» (لیکاف و جانسون، ۱۹۸۰: ۵۸). از نظر زبان شناسان شناختی،

«استعاره به هرگونه فهم و بیان تصورات انتزاعی در قالب تصورات ملموس‌تر اطلاق می‌شود.» (سجودی،۱۳۹۱:۱۳۹)

۱- ۴- ۵- طرحواره‌های فرهنگی

اگر فرهنگ را «دانش و طرحواره‌های مشترکی که مجموعه‌ای از افراد برای درک، تفسیر، بیان و واکنش نسبت به واقعیت‌های اجتماعی-فرهنگی آن‌ها را خلق می‌کنند.»(ر.ک. لِدِراک، ۱۹۹۵: ۱۰-۹) به‌حساب آوریم، باید گفت که این طرحواره‌های مشترک و دانش را می‌توان با توجه به مفهوم‌سازی‌های مشترکی که حاصل بازنمایی‌های گروهی‌اند، شرح نمود. ازآنجاکه مفهوم‌سازی‌های جمعی بین تمام اعضای یک گروه مشترک می‌باشند، می‌توان آن‌ها را معادل شناخت فرهنگی قلمداد کرد. منظور از شناخت فرهنگی، مفهوم‌سازی‌هایی است که در درون آن‌ها، فرهنگ، نقش اصلی را به عهده دارد، دانشمندان حوزۀ علم شناختی، بر این عقیده هستند که شناخت فرهنگی، خود را در «استعاره‌های فرهنگی» و «طرحواره‌های فرهنگی» آشکار می‌سازد.

۱- ۴- ۶- روایت‌شناسی شناختی

برخی روایت شناسی شناختی را زیرشاخۀ علم زبان‌شناسی شناختی به‌شمار می‌آورند. «محققان در این علم در تلاش‌اند تا جنبه‌های مربوط به ذهن را در داستان‌ها موردبررسی قرار دهند و با کمک دستاوردهای روشمند علوم شناختی به تحلیلی از دنیای داستان‌ها دست یابند.» (هرمن، ۲۰۰۷)

۱- ۴- ۷- روایت‌های زنانه از جنگ

روایت‌های زنانه از جنگ، دیدگاهی مختلف و متفاوت را ارائه می‌دهند که به تجارب و تأثیرات زنان در زمان جنگ و در محیط‌های جنگی می‌پردازند. این روایت‌ها شامل داستان‌ها، خاطرات، شعرها، رمان‌ها، فیلم‌ها و هر شکل دیگری از ادبیات و هنر است که نگاهی به تجربیات زنان در زمان جنگ دارد. روایت‌های زنانه اغلب به جوانبی از جنگ می‌پردازند که ممکن است در روایت‌های مردانه یا مرکزیت مردانه دیگر دیده نشوند. این شامل تجربیات زنان در جبهه، وظایف خانگی در غیاب مردان، تأثیرات روانی و اجتماعی بر زنان، نقش زنان در انقلاب‌ها یا حتی تأثیرات جانبیی از جنگ بر خانواده‌ها و جوامع آنان می‌شود.

۲- بحث و بررسی

بررسی استعاره‌های مفهومی در روایت‌های مردانه از دفاع مقدس

در روایت‌های مردانه از دفاع مقدس، استعاره‌های مفهومی یا نمادها برای انتقال

ارزش‌ها، ایده‌ها، و احساسات به کار می‌روند. این نمادها و استعاره‌ها در روایت‌ها و داستان‌های مردانه از دفاع مقدس، اغلب برای تقویت و ترویج ارزش‌های مورد تأکید و ایجاد ارتباط عمیق‌تر با مخاطبان به کار می‌روند.

به عنوان مثال، استعاره‌هایی مانند شهید، سرافرازی، و وفاداری ممکن است به عنوان نمادهای اصلی در روایت‌های مردانه از دفاع مقدس به کار روند. این استعاره‌ها نقش مهمی در ایجاد افکار، احساسات و ارتباط با مفاهیمی مانند مقاومت، ایمان، و انسجام اجتماعی دارند.

همچنین، تصاویری از رهبران یا شخصیت‌های قهرمان در روایت‌ها ممکن است به عنوان نمادهایی از ولایت، قدرت، و شجاعت معرفی شوند. استفاده از این نمادها و استعاره‌ها می‌تواند اثربخشی بیشتری در انتقال پیام‌های فرهنگی و تاریخی دفاع مقدس داشته باشد و ارتباط عمیق‌تری را بین مخاطبان و محتوا ایجاد کند.

در ادامه استعاره‌های به‌کاررفته در گفتمان جنگ در هفت حوزهٔاعضای بدن، جان‌بخشی، حیوانات، اعتقادات مذهبی، آموزش و مدرسه، تجارت و دادوستد و ورزش بررسی شده و در هر حوزه به استعاره‌های هسته یا کلان آن حوزه نیز اشاره گردیده است.

۲- ۱- اعضای بدن

از آنجا که دسترسی انسان‌ها به بدن خود بی‌واسطه و بدن، ابزار اصلی کنش انسان در طبیعت است، در بسیاری از استعاره‌های مفهومی، انسان‌ها برای درک امور انتزاعی، از مفاهیم مربوط به بدن استفاده کرده‌اند. از طرفی همهٔ انسان‌ها چیزهای مشابهی را پیرامون بدنشان تجربه می‌کنند؛ بنابراین، بدن به‌عنوان استعارهٔ ادراکی، همگانی است. البته، درجه و سلسله مراتبی در استفاده از این استعاره‌ها با توجه به محیط زبانی و فرهنگی که استفاده می‌شود، دارد. در بسیاری از استعاره‌های مفهومی، برای درک امور ذهنی، از مفاهیم مربوط به اعضای بدن بهره برده می‌شود؛ بنابراین بدن به‌عنوان استعارهٔ ادراکی، همگانی است. استعاره‌هایی که از اعضای بدن به‌عنوان حوزه مبدأ استفاده می‌شود؛ مرتبط با فرهنگ است؛ یعنی بین استعاره، فرهنگ و زبان ارتباط سه‌جانبه برقرار شده است. بررسی داده‌ها، حاکی از آن است که بیست و یک مورد از استعاره‌های مربوط به اعضای بدن در گفتمان جنگ استفاده شده است. بیشتر این عبارات استعاری، کاربرد اصطلاحی دارند و قابل تفسیرند. در جدول زیر به‌تمامی استعاره‌های به کار رفته در این قسمت به همراه معانی آنها اشاره شده است که به‌صورت اصطلاح درآمده‌اند و بیشتر این اصطلاحات کاربرد عامیانه پیداکرده‌اند و در بافت فرهنگی قابل‌فهم می‌باشند.

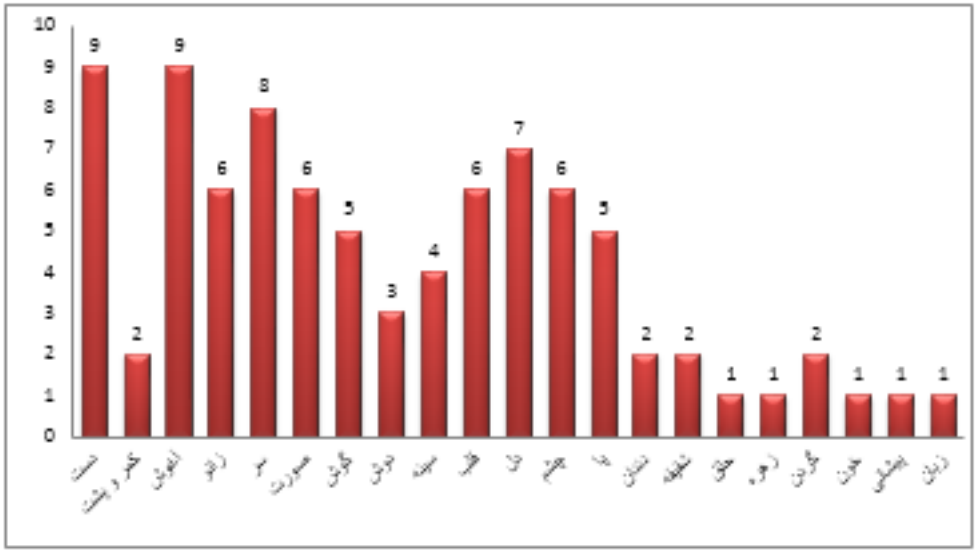
جدول (۱) استعاره اعضای بدن در روایت‌های زنانه

ردیف	استعاره	فراوانی	مثال
۱	دست	۹	دستمون مونده بود تو حنا(حسینی، ۱۳۸۷: ۱۲۷)
۲	کمر و پشت	۲	بچه‌ها عراقی‌ها را از پشت قیچی کردند. (سپهری، ۱۳۹۱: ۴۱۰)
۳	آغوش	۹	گرمی آغوشش، مهربانی صدایش، محبتی که با فشار دستانش می‌خواست به من منتقل کند(حسینی، ۱۳۸۷: ۱۵۷)
۴	زانو	۶	کمر و زانوهایش خمیده بود(حسینی، ۱۳۸۷: ۲۶)
۵	سر	۸	عجب سر نترسی دارد(سپهری، ۱۳۹۱: ۳۹۲)
۶	صورت	۶	صورتش استخوانی و گونه‌هایش بیرون زده بود(حسینی، ۱۳۸۷: ۱۲۶)
۷	گوش	۵	بچه‌ها را فرستادیم تا سروگوشی آب دهند(سپهری، ۱۳۹۱: ۹۲)
۸	دوش	۳	حدود دو گردان پشت سر ما حرکت می‌کرد و مسئولیت سنگینی بر دوشم بود(سپهری، ۱۳۹۲: ۱۰۹)
۹	سینه	۴	انگار چیزی روی سینه‌ام فشار می‌آورد(حسینی، ۱۳۸۷: ۱۵۶)
۱۰	قلب	۶	قلبم فشرده می‌شد و غوغایی در دل برپا بود(حسینی، ۱۳۸۷: ۱۵۷)
۱۱	دل	۵	این چند روز زینب خانم خیلی به دلم نشسته بود.(حسینی، ۱۳۸۷: ۱۳۵)
۱۲	چشم	۲	چشم‌هایی که همیشه پر از مظلومیت و معصومیت بود (حسینی، ۱۳۸۷: ۱۵۵)
۱۳	پا	۲	به پایم که ترکش‌خورده و هنوز مجروح بود تکیه دادم(سپهری، ۱۳۹۱: ۱۹۲)
۱۴	دندان	۱	مطمئن بودم نظر اهل‌بیت (ع) است که توانسته‌ایم تا این لحظه در برابر دشمن تادندان‌مسلح مقاومت کنیم(سپهری، ۱۳۹۲: ۶۹)

۱۵	شقیقه	۲	خورشید در هر غروب به زخم ستاره گون شقیقه‌ات اقتدا می‌کند(حسینی، ۱۳۸۷: ۵۸)
۱۶	حلق	۲	با حلق درد زمزمه بردارم(حسینی، ۱۳۸۷: ۵۱)
۱۷	زهره	۱	از ترس داشتم زهره‌ترک می‌شدیم(حسینی، ۱۳۸۷: ۱۴۵)
۱۸	گردن	۲	گردنبند از گردنم آویزان شد و اعصابم را خرد کرد(حسینی، ۱۳۸۷: ۱۲۱)
۱۹	خون	۱	عزیزان به خون خفته(سپهری، ۱۳۹۱: ۴۱۵)
۲۰	پیشانی	۱	دیم گلوله خورد وپیشانی به هم دوخت(سپهری،۱۳۹۱: ۱۰۸)
۲۱	زبان	۱	اخبار جنگ را از زبان مردم می‌شنیدیم. (حسینی، ۱۳۸۷: ۶۰۸)

در نمونه‌های ارائه شده در بالا، کاربرد استعاری اعضای بدن در گفتمان جنگ مشاهده شد که تفسیر آنها کاملاً وابسته به فرهنگ می‌باشند. از بیست‌ویک عضو به‌عنوان حوزه‌ی مبدأ در استعاره‌های مربوط به گفتمان جنگ استفاده شده است که در اکثر قریب به‌اتفاق این موارد، این استعاره‌ها کاربردی اصطلاحی پیدا کرده‌اند که تحلیل و تفسیر آنها فرهنگ وابسته می‌باشند. همچنین در استعاره‌های بالا از سه عضو «دل، سینه و قلب» استفاده شده است که در بیشتر موارد می‌توانند به‌جای یکدیگر به کار روند؛ زیرا معنای یکسانی (ابراز احساسات) دارند. در این حوزه از عضوی که بیشتر در کاربرد استعاری آن استفاده شده بود و شاید بتوان آن را به‌عنوان هسته قرار داد، واژه «دست و آغوش» می‌باشد. با توجه به بررسی انجام شده، فراوانی کاربرد استعاره، کاربرد اعضای بدن در داستان‌هایی با روایت زنانه ۸۷ مورد می‌باشد که بیشترین فراوانی کاربرد استعاره (دست، آغوش) می‌باشد.

نمودار (۱) نمودار فراوانی کاربرد استعاره اعضای بدن در زنان



۲ - ۲- جان‌بخشی

استعاره مفهومی جان‌بخشی، نمادی از عملیات و فعالیت‌هایی است که به انسان‌ها یا موجودات دیگر کمک می‌کند تا زندگی وجودی خود را حفظ یا احیا کنند. این استعاره معمولاً به فعالیت‌ها، رویدادها یا مفاهیمی که به نحوی موجب حفظ یا بازسازی زندگی می‌شوند، اشاره دارد.

در ادبیات و زبان، استعاره‌ی مفهومی جان‌بخشی می‌تواند به مفاهیمی چون عشق، مهربانی، مراقبت، وفاداری یا کمک به دیگران اشاره کند. استعاره مفهومی جان‌بخشی می‌تواند در قالب اعمال انسانی نمایان شود که به دیگران در مواقع بحرانی، نیازمندی‌های اساسی یا در مواجهه با خطرات زندگی، کمک می‌کند. این نماد نشان دهنده ارزش‌های انسانی از جمله مهربانی، همدلی و احترام به زندگی و سلامتی دیگران است.

در بررسی داده‌ها، مشاهده شد که تعدادی از استعاره‌ها در گفتمان جنگ به‌صورت جان‌بخشی به اشیاء و پدیده‌ها مورد استفاده قرار گرفته است که در اکثر آنها، ابزارآلات جنگی جان‌بخشی شده‌اند. در جدول زیر به انواع اشیاء و پدیده‌هایی که به‌صورت استعاری در این حوزه، مورد استفاده قرار گرفته به همراه ذکر نمونه‌ای از هرکدام اشاره‌شده است. لازم به ذکر است که این نمونه‌ها صرفاً استعارهٔ مکنیه‌اند و همهٔ نمونه‌ها، تحت پوشش

استعارهٔ مفهومی قرار نمی‌گیرند.

جدول (۲) استعارهٔ جان‌بخشی در روایت‌های زنانه

ردیف	استعاره	فراوانی	مثال
۱	گلوله	۱۴	گلوله‌های بر زمین نشستند (سپهری،۱۳۹۸: ۱۷۳)
۲	خمپاره	۹	صدای خمپاره‌ها در بیمارستان به گوش می‌رسید(ضرابی زاده،۱۳۹۰: ۱۶۲)
۳	ترکش	۶	ترکش‌ها جای سالم در بدنش نگذشته بودند(حسینی،۱۳۸۷: ۲۲)
۴	سنگر	۶	سنگرها یکی پس از دیگری فروریختند(سپهری،۱۳۹۰: ۲۳۱)
۵	شنی	۱	شنی تانک‌ها فریادکنان نزدیک می‌شد(ضرابی زاده،۱۳۹۰: ۱۷۲)
۶	تیراندازی	۵	صدای گلوله امانمان را بریده بود (حسینی،۱۳۸۷: ۳۶)
۷	جنگ	۸	جنگ حرف‌ها داشت برای کودکان بی‌پناه... (سپهری،۱۳۹۸: ۲۰۵)
۸	آبادان	۳	شهر (آبادان) با گوشت و پوستش جنگ را حس کرده بود(سپهری،۱۳۸۴: ۱۱)
۹	اتوبوس	۳	اتوبوس زوزه کشان ایستاد (ضرابی زاده،۱۳۹۰: ۱۶۳)
۱۰	نخل	۴	نخل‌های بی‌سر هم‌خون گریه می‌کردند (سپهری،۱۳۹۸: ۲۴۹)
	مجموع فراوانی	۵۹	

جدول بالا نشان داد که اشیاء و پدیده‌های مختلفی مانند؛ گلوله، ترکش خمپاره، تیراندازی، شنی، جنگ و ... در گفتمان جنگ جان‌بخشی شده‌اند که این ویژگی یکی از ابزارهای استعاره می‌باشد. در این حوزه نیز استعارهٔ هسته یا کلان استعاره، مشاهده نشد. با توجه به بررسی انجام شده، فراوانی کاربرد استعاره، جان‌بخشی در داستان‌هایی با روایت زنانه ۵۹ مورد می‌باشد که بیشترین فراوانی کاربرد استعاره (گلوله) می‌باشد.

نمودار (۲) نمودار فراوانی کاربرد استعاره جان‌بخشی در زنان

۲- ۳- استعارهٔ حیوانات

در زبان فارسی از استعاره‌های حیوانی و از قلمروی حیوانات به‌عنوان حیطهٔ مبدأ، بسیار استفاده شده است. با توجه به اینکه مرتبهٔ انسان، بالاتر از حیوان است، اگر بخواهند شخصیت و ارزش آدمی را تنزل دهند، جایگاه او را با حیوان مقایسه می‌کنند؛ یعنی مرتبهٔ او را با مرتبهٔ حیوان یکسان به‌حساب می‌آورند و از استعارهٔ «انسان حیوان است.» استفاده می‌کنند. با استفاده از این استعاره‌های حیوانی، ویژگی‌های نامطلوب و صفات ناپسند انسان مثل: حماقت، نادانی و جهالت و... نشان داده می‌شود. این استعاره‌ها، شناختی-فرهنگی‌اند؛ یعنی نه‌تنها آن‌ها ریشه‌های شناختی دارند؛ بلکه در هر فرهنگی، معنای خاصی دارد و با توجه به ارزش‌ها و اعتقادات آن فرهنگ، تفسیر می‌شوند که ممکن است از فرهنگی به فرهنگ دیگر متفاوت باشد. لازم به ذکر است که از حیوانات، فقط برای نمایان ساختن عادات و رفتارهای ناپسند و منفی انسان‌ها استفاده نمی‌شود؛ بلکه گاهی از قلمروی حیوانات برای ویژگی‌ها و صفات خوب انسانی هم استفاده می‌شود.

در ادبیّات جبهه و جنگ، حوزهٔ حیوانات، پرکاربردترین حوزه‌های مبدأ می‌باشد. با توجه به این مسئله که حیوانات دارای بیش-ترین نماد فرهنگی هستند، نویسندگان، تلاش کرده‌اند تا دیدگاه خود را که برخاسته از توافق همگانی جامعه نسبت به آن حیوان است، نشان می‌دهند؛ در حقیقت، دیدگاه مردم و جامعه نسبت به هر حیوانی، باعث ایجاد معانی مثبت و منفی نسبت به آن حیوان می‌شود. تفکر استعاری نویسندگان جبهه و جنگ که ناگزیر رنگ و بوی فرهنگی به خود می‌گیرد و به درک خواننده از متون دفاع مقدس، کمک می‌کند. در آثار مربوط به ادبیات جبهه و جنگ برای نشان دادن فضایل

رزمندگان و رذایل دشمن از حیوانات مختلفی استفاده شده است که با کمک این نوع استعاره‌های مفهومی، تفکر و نگرش نسبت به نیروهای خودی و دشمن مشخص می‌شود.

در بررسی داده‌ها مشاهده می‌شود که در همهٔ نوشته‌های مربوط به گفتمان جنگ از حوزهٔ حیوانات به‌عنوان حوزهٔ مبدأ استفاده شده است. تعداد حیوانات به‌کاررفته، پانزده حیوان است که بیشتر برای اشاره به نیروی دشمن به‌کار می‌رود؛ یعنی حدود هفت اسم حیوان برای دشمن و چهار حیوان دیگر برای اشاره به نیروی خودی و چهار حیوان برای ابزارآلات جنگی استفاده شده است. نویسندگان ویژگی‌های بد و منفی حیوانات را برای اشاره به ویژگی‌های ناپسند دشمن به‌کار می‌برند و از ویژگی‌های مثبت حیوانات و همچنین آن‌هایی که بار حیوانیتشان کمتر است، برای توصیف رزمندگان و نیروهای خودی استفاده می‌شود؛ بنابراین کاربرد نام حیوانات هم برای توصیف دشمن و هم برای نشان دادن نیروهای خودی و ابزارآلات جنگی استفاده می‌شود.

۱- سگ؛ با توجه به کاربرد آن در متن، معانی کنایی زیر را در به خود می‌گیرد: ولگردی و بی‌ارزش بودن.(مثل سگ ولگرد). سپیده سرزده بود و به‌وضوح می‌توانستم سگ‌هایی را که در منطقه می‌گشتند ببینم.

۲- جغد؛ در فرهنگ هند و ایران، جغد نحس است. در ایران باستان، جغد، جزو پانزده حیوانی است که اهریمن آن‌ها را آفرید؛ یعنی جانوران درنده‌خو، خون‌خوار و ویرانگر و در عین حال بی‌باک و دزد رفتار؛ بنابراین در فرهنگ ما، جغد نماد مصیبت و بدبختی است.

۳- در فرهنگ ایرانی و قصه‌ها، روباه، نماد انسان مکار و حیله‌گر است. به نحوی که برای بیان این صفت پست انسانی به این حیوان مثل می‌زنند.

۴- گوسفند؛ در امثال الحکم از این حیوان برای اشاره به انسان‌های احمق استفاده می‌شود.

۵- لاشخور- کرکس؛ لاشخوارها، پرندگانی منفور و ترسناک هستند. این واژه برای صفات انسان‌های پلید، به کار می‌رود.

۶- مار؛ به دلیل ظاهر زیبا و باطن شرور و گزنده‌اش، کنایه از نفس انسان است و گاهی نیز به‌عنوان نماد خشم و غضب، هم به کار می‌رود.

۷- گرگ؛ گرگ در فرهنگ فارسی، زادهٔ اهریمن است و نمایندهٔ نیروهای شر و خبیث و مظهر آز و بی‌رحمی و مرده‌خواری است و نماد درندگی و بی‌رحمی می‌باشد و در این معنی، بیشتر در تقابل با گوسفند به کار می‌رود.

۸- پرنده؛ نماد پرواز کردن و عروج به آسمان است. پرواز سمبل مطهر بودن و پاک بودن است و شاید به این دلیل است که پرنده به‌عنوان یک حیوان در نظر گرفته نمی‌شود.

پرندگان به آسمان نزدیک‌ترند و پرواز پرندگان سمبل ارتباط آن‌ها بین زمین و آسمان است. در یونان، پرنده، پیام‌آور بهشت و ملکوت است، یکی از سمبل‌های معروف پرندگان این است که آن‌ها نشانهٔ روح‌اند. در اسلام پرنده، نماد فرشته است؛ بنابراین پرندگان، روح زندگی را نشان می‌دهند؛ بال‌ها و پرواز پرندگان در تعبیر روح به پرنده، نقش مهمی دارد؛ زیرا بال، نماد پرواز، سبکی و خارج شدن از جسم است. پرواز پرنده، در واقع به معنی و مفهوم آزاد شدن روح از اسارت جسم و دنیای خاکی است؛ بنابراین کبوتر، نماد صفا و سادگی و پاکی است و پرواز کبوتر، نماد روحی است که در حال رفتن به معراج است. از ابتدای پیروزی انقلاب و زمان جنگ، از کبوتر قرمز، یا کبوتری که قطرات خون از پرو بالش می‌چکد، برای بیان معراج روح شهدا استفاده شده است.

۹- عقاب؛ در لغتنامهٔ دهخدا آمده است: «عقاب پرنده‌ای است شکاری که بسیار جسور و پرجرأت است و شجاعت و قدرت مخصوصی دارد و ایرانیان آن را مظهر قدرت می‌دانند.»(دهخدا، ذیل عقاب).

۱۰- باز؛ باز پرنده‌ای است که به شکارچی بودن معروف است.

۱۱- پروانه؛ پروانه به ایثار و وفا و سوختن در راه معشوق زبانزد است.

۱۲- آهو؛ در فرهنگ دهخدا به زیرکی و باهوشی و تندروی معروف است. یکی از ویژگی‌های این حیوان، نحوهٔ رمیدن و سرعت حرکت آن است.

۱۳- شیر؛ شیر در فرهنگ فارسی، نماد عظمت، قدرت، دلیری، عدالت و قانون است.

۱۴- کفتار؛ در فرهنگ فارسی و لغت‌نامه دهخدا، کنایه از نماد زشتی، نحسی و پلشتی است و همچنین نماد انسان پستی است که به‌سادگی گول و فریب دیگران می‌خورد.

۱۵- شغال؛ در فرهنگ لغت شغال، مظهر مکر و فریب است.

یکی از تجربیات اساسی انسان در زندگی، تعامل با حیوانات بوده است؛ به همین سبب در فرهنگ‌های مختلف جهان، حیوانات نقش حوزهٔ مبدأ را به عهده دارند. البته نحوهٔ تفسیر یا تلقی حیوانات در فرهنگ‌های مختلف، فرق می‌کند که این امر برخاسته از نحوهٔ متفاوت تعامل با حیوانات و نقش متفاوت آنها در زندگی است. در ادامه خصوصیت به‌کار رفتهٔ آنها در این گفتمان به تفکیک نیروهای دشمن و نیروهای خودی آورده شده است:

جدول (۳) استعارهٔ حیوانات در روایت‌های زنانه

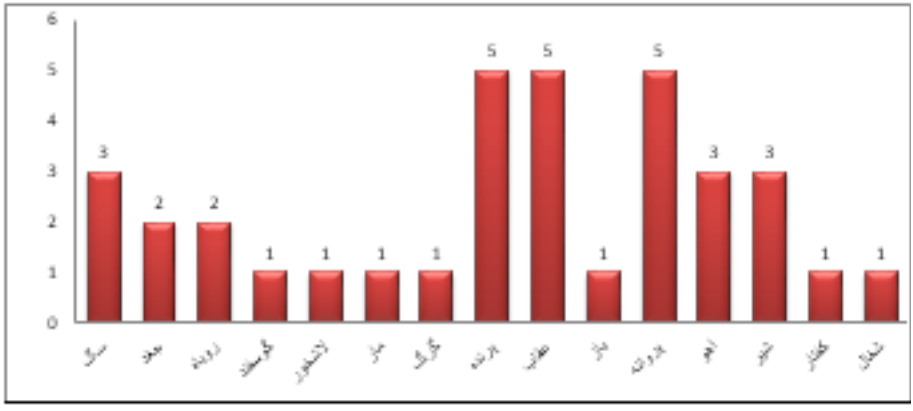
ردیف	استعاره	فراوانی	مثال
۱	سگ	۳	سپیده سرزده بود و به‌وضوح می‌توانستم سگ‌هایی را که در (منطقه می‌گشتند ببینم(سپهری، ۱۳۹۲: ۳۴۱

۲	جغد	۲	(جنگ همانند جغدی شوم بر سرم آوار شد(سپهری، ۱۳۹۱: ۵۴
۳	روباه	۲	(این روباهان مکار پنجه در پنجهٔ شیران افکنده است.(همان:۱۰۲
۴	گوسفند	۱	به هر طرف که این جوانان حمله می‌کردند گلهٔ گوسفند (عراقی‌ها) از جلوی آنها فرار می‌کرد(ضرابی، ۱۳۹۰: ۱۵۲)
۵	لاشخور- کرکس	۱	با آن آرامی توی دهانش به نظرم یک لاشخور می‌آمد.(سپهری، ۱۳۹۱: ۳۹۶)
۶	مار	۱	وقتی آن صف مارپیچ را دیدم دادم درآمد(سپهری، ۱۳۹۱: ۲۳۲)
۷	گرگ	۱	بچه‌ها در کنار خاک‌ریز روی زمین افتاده‌اند و گرگ‌ها به آن‌ها حمله‌ور شده‌اند.(همان: ۳۵۸)
۸	پرنده	۵	پرنده آهنی بلند شد(سپهری، ۱۳۹۱: ۲۳۲)
۹	عقاب	۵	عقابان تیزپرواز(هوانیروز) (سپهری، ۱۳۹۱ :۸۱)
۱۰	باز	۱	این بازان شکاری (هوانیروز) بودند که تک‌تک تانک‌ها را شکار می‌کردند(همان:۹۶)
۱۱	پروانه	۵	همگی پروانه‌وار گرد شهید چرخیدند(حسینی، ۱۳۸۷: ۴۷۰)
۱۲	آهو	۳	دخترک همچون آهویی گریزپا، از مقابل چشم دشمن ناپدید شد(همان:۱۲۵)
۱۳	شیر	۳	این شیر بیشهٔ نبرد صفحات تاریخ مبارزه کفر و ایمان را رنگین کرد(سپهری،۱۳۹۲ :۱۸۱)
۱۴	کفتار	۱	از رزم بی‌درنگ کفتارها گریزان بود.(حسینی، ۱۳۸۷: ۱۶)
۱۵	شغال	۱	در کمین گل این باغ شغالان نفاق(حسینی، ۱۳۸۷: ۱۶)

در جدول بالا مشاهده شد که از نام نه(۹) حیوان برای نشان دادن رذایل دشمن استفاده شده است که همهٔ این حیوانات با بار منفی، برای نشان دادن رذایل پست دشمن و نمایان ساختن جنبهٔ حیوانی آنها به کار رفته است و در نقطهٔ مقابل آن، برای اشاره به نیروی خودی، فقط از نام شش حیوان با بار مثبت برای نشان دادن فضایل رزمندگان و نیروهای خودی استفاده شده است. همچنین استعارهٔ هسته یا کلان استعاره در این حوزه برای اشاره به نیروی خودی «رزمندگان پرنده‌اند» و برای اشاره به نیروی دشمن «دشمن حیوان(جنبه حیوانیت) است.» می‌باشد که بیشتر دیگر استعاره‌ها در این حوزه، پیرامون این استعاره‌های هسته می‌باشند. با توجه به بررسی انجام شده، فراوانی کاربرد استعاره

حیوانات در داستان‌هایی با روایت زنانه ۳۵ مورد می‌باشد که بیشترین فراوانی کاربرد استعاره (عقاب، پروانه و پرنده برای نیروهای خودی) می‌باشد.

نمودار (۳) نمودار فراوانی کاربرد استعاره حیوانات در زنان



۲- ۴- استعاره‌ی اعتقادات مذهبی

استعاره‌های مفهومی در اعتقادات مذهبی نقش مهمی دارند. این استعاره‌ها و نمادها برای انتقال ارزش‌ها، مفاهیم، و اعتقادات مذهبی به کار می‌روند. آنها می‌توانند مفاهیم پیچیده را به صورت تصویری و زبانی ساده‌تر نمایش دهند و برای افرادی که در فرهنگ و زبان مذهبیِ خاصی بزرگ شده‌اند، قابل درک تر باشند. استعاره‌ها در مفاهیم دینی و مذهبی عمیقاً ریشه دارند و به وسیله آنها، افراد می‌توانند احساسات، ارزش‌ها، و مفاهیم پیچیده مذهبی را بهتر درک کنند و با آنها ارتباط برقرار کنند. تصاویر برگرفته از رزمندگان و میدان نبرد، تصویر مذهبی است که ریشه در باورهای اعتقادی و دینی دارد. در بیشتر تصاویر جبهه و جنگ، به‌نوعی میان حادثۀ کربلا و میدان جنگ، ارتباط برقرار شده است. رزمندگان به‌صورت حضرت اسماعیل به تصویر کشیده شده است و گاهی رزمندگان خود را سرباز رسول‌الله و فرزند اسلام به‌حساب آورده‌اند. در بعضی از استعاره‌ها، تأثیر فرهنگ مهدویت دیده می‌شود. از جمله افتخار سرباز امام زمان (عج) و همچنین یار و پیرو او بودن که باعث حضور بیشتر رزمندگان در جبهه‌ها شده است.

باورهای دینی رزمندگان را باید از مهم‌ترین و اساسی‌ترین عوامل معنوی و فرهنگی تأثیرگذار در جبهه دانست؛ و این باورهای دینی در انگیزه‌ها، خواسته‌ها، مسئولیت‌ها، ارزش‌های اخلاقی و رفتارشان تأثیر گذاشته بود؛ و به آن‌ها انگیزه شرکت داوطلبانه در جنگ را می‌داد و باعث می‌شد که نگاه آن‌ها به مرگ متفاوت باشد. در جدول زیر به انواع

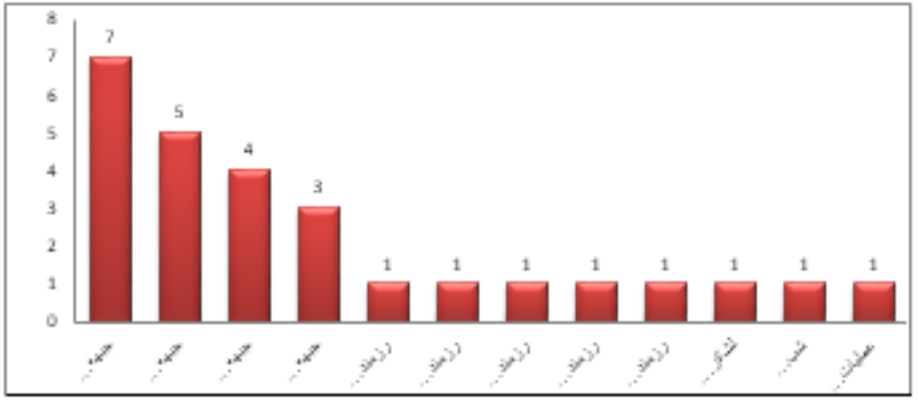
استعاره‌های این حوزه اشاره شده است.

جدول (۴) استعاره اعتقادات مذهبی در روایت‌های زنانه

ردیف	استعاره	فراوانی	مثال
۱	جبهه کربلاست.	۷	هر کس سر کربلایی شدن را داشته باشد با درنگ بیگانه است (سپهری،۱۳۸۰: ۱۸۳)
۲	جبهه زیارتگاه است.	۵	آمدم تا بچه‌های خط را زیارت کنم(حسینی،۱۳۸۷: ۱۳۸)
۳	جبهه عبادتگاه است.	۴	بچه‌ها در عبادتگاه خود سجدهٔ شکر به‌جا آوردند (ضرابی زاده،۱۳۹۸: ۳۸)
۴	جبهه قربانگاه است.	۳	اسماعیلی به قربانگاه راهی می‌شود و مادری داغدار فرزند(سپهری،۱۳۸۴: ۸۳)
۵	رزمندگان اسماعیل‌ها هستند.	۱	اسماعیل به قربانگاه رسید (حسینی،۱۳۸۷: ۴۷)
۶	رزمندگان سربازان امام زمان هستند.	۱	این یاوران صاحب‌الزمان در... (سپهری،۱۳۹۸: ۱۶۹)
۷	رزمندگان یاران امام حسین هستند.	۱	بعضی از شماها امشب به یاران حسین بن علی خواهید پیوست(ضرابی زاده،۱۳۹۰: ۱۱۱)
۸	رزمندگان سربازان رسول‌الله هستند.	۱	تاریخ تکرار می‌شود و سپاه پرتوان محمد به‌سان فتح مکه برای فتح دیگری به میدان آمده است(حسینی،۱۳۸۷: ۳۴)
۹	رزمندگان فرزندان اسلام هستند.	۱	فرزندان اسلام این وظیفه تک‌تک شماست ... (سپهری،۱۳۹۸: ۲۴۲)
۱۰	لشکر دشمن، لشکر یزید است.	۱	صحنهٔ عاشورا بود ایمان پولادین می‌خواهد تا در مقابل یزیدیان بایستی(سپهری،۱۳۸۴: ۲۸)
۱۱	شب عملیات شب حنابندان است.	۱	امشب برای رزمندگان شب حنابندان است که ... (ضرابی زاده،۱۳۹۰: ۱۲۶)

۱۲	عملیات و حمله سفینه نجات هستند.	۱	در عملیات فردا برادرانمان به سفینه النجاه داخل می‌شوند (حسینی،۱۳۸۷: ۴۴)
	مجموع	۲۷	

نمودار (۴) نمودار فراوانی کاربرد استعاره اعتقادات مذهبی در زنان



۲- ۵- آموزش و مدرسه

در بررسی داده‌ها مشاهده شد که در تعدادی از استعاره‌ها از مدرسه و مبحث آموزش به‌عنوان حوزهٔ مبدأ استفاده شده است. در این مدرسه، شهادت، نشانهٔ قبولی آن‌ها در امتحان می‌باشد، زخمی شدن و تیر خوردن، نشان افتخار و کسب مدرک است، اینکه در خط پدافندی بمانند و به خط مقدم اعزام نشوند. بدترین جریمه برای شاگردان این مکتب است که همهٔ این‌ها نشان می‌دهد که نویسندگان در آثار خود، جبهه را وسیلهٔ امتحان الهی می‌دانند که قبولی و موفقیت در آن مهم است و نهایت آرمان آن‌ها، رسیدن به لقای اوست که با این نگاه به مرگ، شرکت در جنگ و میدان نبرد، هدف و آرمان می‌شود و با ایجاد این فضا برای شرکت در جنگ در افراد ایجاد انگیزه می‌کنند.

جدول (۵) استعاره آموزش و مدرسه در روایت‌های زنانه

ردیف	استعاره	فراوانی	مثال
۱	جبهه مدرسه است.	۸	چطور کریم و دوستعلی که هم سن من بودند، توانستند بروند جبهه ولی من قبول نشدم؟(سپهری، ۱۳۹۲ :۱۵)

۲	خداوند معلم است.	۷	همه‌چیز اینجا، از تعالیم خداوند است.(ضرابی، ۱۳۹۰:۲۵۸)
۳	عملیات امتحان نهایی است.	۵	منصور تا آن روز درصحنه‌های مختلف به‌خوبی امتحانش را پس داده بود.(سپهری،۱۳۹۲: ۴۰۶)
۴	شهادت قبولی در امتحان است.	۵	تا مهر شهادت در کارنامه ما زده شود.(همان: ۴۰۸)
۵	زخمی‌شدن و تیرخوردن مدرک افتخار است.	۱	پای مصنوعی دایی‌ام نشان افتخار اوست. (سپهری، ۱۳۹۲ :۷۹)

همان‌طور که در جدول بالا مشاهده شد از ویژگی‌ها و اصطلاحات مربوط به گفتمان مدرسه و آموزش به‌عنوان حوزهٔ مبدأ در گفتمان جنگ استفاده شده است و اصطلاحاتی مثل؛ معلم، شاگرد، آموزش، تنبیه، تشویق، نمرهٔ قبولی و ردی و اخذ مدرک و فارغ‌التحصیل شدن در گفتمان جنگ به کار رفته است. استعارهٔ : میدان جنگ مدرسه یا مکتب است. جزء استعاره‌های هسته یا کلان استعاره می‌باشد که دیگر استعاره‌ها در این حوزه، پیرامون آن قرار دارند. با توجه به بررسی انجام شده، فراوانی کاربرد استعارهٔ آموزش و مدرسه در داستان‌هایی با روایت زنانه ۲۶ مورد می‌باشد که بیشترین فراوانی کاربرد استعاره (جبهه مدرسه است.) می‌باشد.

نمودار (۵) نمودار فراوانی کاربرد استعاره آموزش و مدرسه در زنان

۲- ۶- تجارت و معامله

تجارت و معامله به عنوان استعاره‌های مفهومی، نمادی از تبادل، تعامل و روابط اجتماعی در جوامع انسانی است. این استعاره‌ها به عنوان نمادهایی برای ارتباطات اقتصادی و انسانی به کار می‌روند و ایده تبادل کالاها، خدمات، و یا حتی ایده‌ها را نشان می‌دهند.

تجارت به عنوان استعاره مفهومی می‌تواند نمایانگر تبادل دوسویه باشد که در آن افراد یا جوامع به منظور به دست آوردن چیزی که ندارند، چیزی را که دارند را با دیگران به اشتراک می‌گذارند. این نماد تعاملات انسانی را نشان می‌دهد که به وسیله تجارت، روابط اجتماعی و اقتصادی را برقرار می‌کنند.

معامله نیز به عنوان استعاره مفهومی ممکن است نمایانگر توافق، دست‌یابی به توازن یا حتی رضایت مشترک باشد. این استعاره به مفهوم یافتن یک توافق یا تعهد میان دو یا چند طرف اشاره دارد که به منظور بهبود وضعیت‌های مختلف یا برقراری تعامل، یکدیگر را توجه و تبادل می‌کنند.

استفاده از این استعاره‌های مفهومی در مفاهیم مختلف ادبیات، فلسفه و حتی زبان به انسان‌ها کمک می‌کند تا فرآیندهای پیچیده و گاهی غیرقابل مشاهده اقتصادی و اجتماعی را به شکلی ساده‌تر و قابل فهم‌تر درک کنند.

در گفتمان جنگ نیز از مفاهیم مربوط به تجارت استفاده شده است. در بررسی داده‌ها مشاهده شد که جنگیدن و رفتن به جبهه با توجه به هزینه‌ها و سودهای اقتصادی و تجاری بیان شده است که در این معامله فروشندگان رزمندگان جبهه هستند و طرف خریدار خداوند است و کالای مورد معامله جان رزمنده می‌باشد که بهای عرضهٔ این کالا به دست آوردن بهشت و شهادت است.

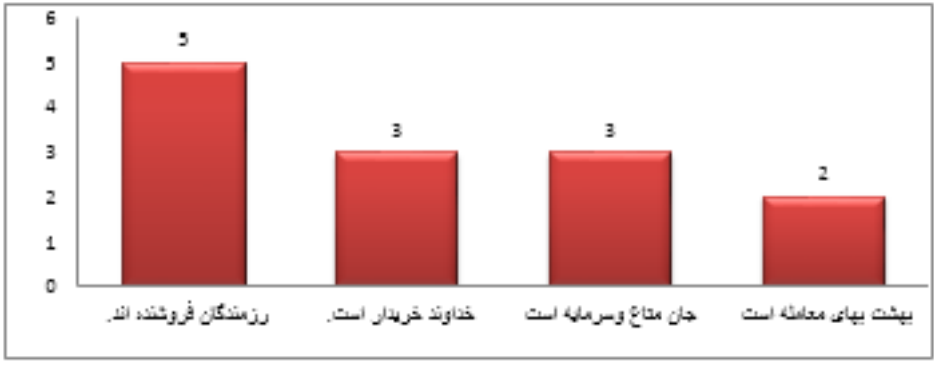
جدول (۶) استعاره تجارت و معامله در روایت‌های زنانه

ردیف	استعاره	فراوانی	مثال
۱	رزمندگان فروشنده‌اند.	۵	رزمندگان اسلام جان خود را به بهایی ابدی می‌بخشند (سپهری،۱۳۸۴: ۷۲)
۲	خداوند خریدار است.	۳	زهرا جان خداوند خریدار جان آن‌هاست(ضرابی زاده،۱۳۹۰: ۱۵۷)
۳	جان متاع و سرمایه است.	۳	آنها جان‌برکف به‌سوی خدا رفتند(سپهری،۱۳۸۴: ۱۰)

۴	بهشت بهای معامله است.	۲	جانشان را به بهای بهشت برای کشور فدا کردند(حسینی،۱۳۸۷: ۳۶)
	مجموع فراوانی	۱۳	

در جدول بالا مشاهده شد که گفتمان جنگ را با گفتمان معاملات اقتصادی و تجاری مانند کرده‌اند که طرفین معامله، خداوند و رزمندگان اسلام می‌باشند و نیروی دشمن متضرر است. استعارهٔ هسته در این حوزه، استعارهٔ: «میدان نبرد میدان معامله است.» می‌باشد که دیگر استعاره‌ها در این حوزه، پیرامون آن می‌باشند. با توجه به بررسی انجام شده، فراوانی کاربرد استعارهٔ تجارت و معامله در داستان‌هایی با روایت زنانه ۱۳ مورد می‌باشد که بیشترین فراوانی کاربرد استعاره (رزمندگان فروشنده‌اند) می‌باشد.

نمودار (۶) نمودار فراوانی کاربرد استعاره تجارت و معامله در زنان



۲- ۷- ورزش و بازی

اصطلاحات ورزشی در گفتگوی روزمرهٔ ما بسیار رایج است به‌طوری که ممکن است ما حتی از اینکه در حال استفاده از آنها هستیم، آگاه نباشیم. در بررسی داده‌ها مشاهده شد که در مواردی از اصطلاحات ورزشی به‌عنوان استعاره در گفتمان جنگ استفاده شده است و میدان نبرد، میدان ورزش‌های متفاوت در نظر گرفته‌شده است. هر ورزشی ویژگی‌های مشخصی دارد که از آنها برای اهداف استعاری در گفتمان جنگ استفاده شده است که در جدول زیر به انواعی از فعالیت‌های ورزشی که به‌عنوان حوزهٔ مبدأ در استعاره‌ها استفاده

شده است، اشاره می‌شود.

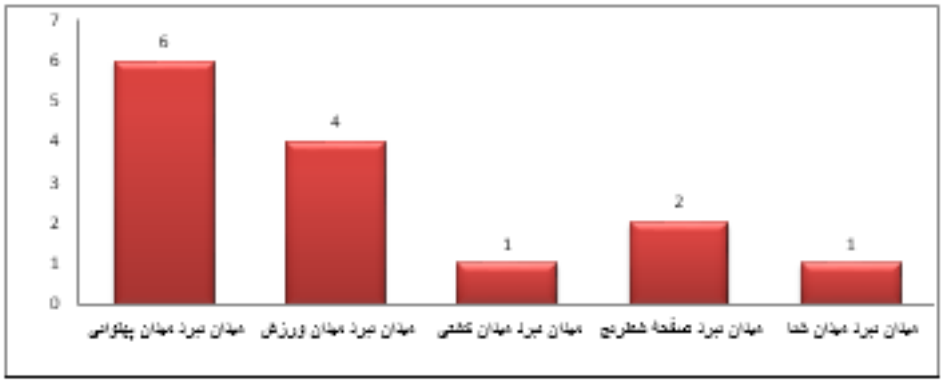
جدول (۷) استعاره ورزش و بازی در روایت‌های زنانه

ردیف	استعاره	فراوانی	مثال
۱	میدان نبرد میدان پهلوانی است.	۶	دیروز پهلوان می‌گفت از نوچه‌های من باید شکست درست به نیروهای...(حسینی، ۱۳۸۷: ۶۵)
۲	میدان نبرد میدان ورزش است.	۴	برادرانمان گوی سبقت را ربودند(ضرابی، ۱۳۹۰: ۱۷۳)
۳	میدان نبرد میدان کشتی است.	۱	دیدم حریفم نمی‌شود(سپهری، ۱۳۹۱ :۴۱۳)
۴	میدان نبرد صفحه شطرنج است..	۱	مهره‌های دشمن در حال عقب‌نشینی هستند(حسینی، ۱۳۸۷: ۷۹)
۵	میدان نبرد میدان شنا است.	۱	حس کردم خلبان آن جنگنده‌ای که پایین آمده و بالای سرِ ما شیرجه رفته درس ما را هدف گرفته است. (سپهری، ۱۳۹۲ :۴۲۱).

نویسندگان مورد بحث، میدان جنگ را میدان قهرمانی و رقابت و مبارزه در نظر گرفته‌اند. همچنین میدان جنگ را صفحه شطرنج دانسته‌اند، مهره‌های سفید(سربازان خودی) به‌مثابهٔ لشکر نور و مهره‌های سیاه(سربازان دشمن) به‌مثابهٔ لشکر تاریکی و ظلمت و در واقع جنگ بین این دو، جنگ بین دو لشکر معنوی و مادی است.

در ورزش زورخانه‌ای و باستانی، ورزشکاران با ابزاری چون تخته‌شنا، میل، کباده،... سروکار دارند و در ادبیات جنگ، سربازان میدان جنگ را به ورزشکاران این میدان همانند می‌کنند و ابزارآلات جنگی را به ابزارهای ورزشی زورخانه مانند کرده‌اند. از ورزش کشتی و شنا هم به‌صورت استعاری به‌کاررفته است. در این حوزه، استعارهٔ هسته یا کلان استعاره مشاهده نشد. با توجه به بررسی انجام شده، فراوانی کاربرد استعاره ورزش و بازی در داستان‌هایی با روایت زنانه ۱۳ مورد می‌باشد که بیشترین فراوانی کاربرد استعاره (میدان نبرد میدان پهلوانی است) می‌باشد.

نمودار (۷) نمودار فراوانی کاربرد استعاره ورزش و بازی در زنان



۳-نتیجه‌گیری

بررسی پژوهش بیانگر آن است که نویسندگان دفاع مقدّس با توجه به حوادث و رویدادهای گوناگون و شرایط سخت دوران جنگ از استعاره‌های مفهومی زیادی در نوشته‌های خود استفاده نمودند که در این پژوهش، تعدادی از آن‌ها مورد بررسی قرارگرفته است. همان‌طور که ملاحظه می‌گردد با توجه به بررسی انجام شده، فراوانی کاربرد استعاره، کاربرد اعضای بدن در داستان‌هایی با روایت زنانه ۸۷ مورد دارای بیشترین بسامد می‌باشد که بیشترین فراوانی کاربرد استعاره (دست و آغوش) است. در گفتمان جنگ، جان‌بخشی و تشخیص یکی از ابزارهای استعاره می‌باشد و با توجه به بررسی انجام شده، فراوانی کاربرد استعارهٔ جان‌بخشی در داستان‌هایی با روایت زنانه ۵۹ مورد می‌باشد که بیشترین فراوانی کاربرد استعاره (گلوله) می‌باشد و همچنین با بررسی انجام شده، فراوانی کاربرد استعارهٔ حیوانات در داستان‌هایی با روایت زنانه ۳۵ مورد می‌باشد که بیشترین فراوانی کاربرد استعاره (عقاب، پروانه و پرنده برای نیروهای خودی) است. با توجه به بررسی انجام شده، فراوانی کاربرد استعاره کاربرد اعضای بدن در داستان‌هایی با روایت زنانه ۲۷ مورد است که بیشترین فراوانی کاربرد استعاره (جبهه کربلا است) می‌باشد. با توجه به بررسی انجام شده، فراوانی کاربرد استعارهٔ آموزش و مدرسه در داستان‌هایی با روایت زنانه ۲۶ مورد می‌باشد که بیشترین فراوانی کاربرد استعاره (جبهه مدرسه است.) است و فراوانی کاربرد استعارهٔ آموزش و مدرسه در داستان‌هایی با روایت زنانه ۲۶ مورد کاربرد داشته که بیشترین فراوانی آن، استعاره (جبهه مدرسه است.) است. فراوانی کاربرد استعارهٔ تجارت و معامله در داستان‌هایی با روایت زنانه ۱۳ مورد است که بیشترین فراوانی کاربرد استعاره

(رزمندگان فروشنده‌اند) است و فراوانی کاربرد استعاره ورزش و بازی در داستان‌هایی با روایت زنانه ۱۳ مورد می‌باشد که بیشترین فراوانی کاربرد استعاره (میدان نبرد میدان پهلوانی است) می‌باشد.

منابع

۱- اولیایی، کوثر (۱۳۹۰). **بازتاب جنگ هشت ساله در خاطرات زنان ایرانی در دوره پساجنگ بر مبنای رویکرد شناختی لیکاف،** پایان‌نامه کارشناسی ارشد زبانشناسی همگانی، تهران: دانشگاه الزهراء.

۲- جوادی یگانه، محمدرضا و صحفی، محمدعلی (۱۳۹۲). «روایتی زنانه از جنگ: تحلیل گفتمان کتاب دا». **نقد ادبی،** سال ۶، ش ۲۱، صص ۸۵-۱۱۰.

۳- حسینی، سیده زهرا(۱۳۸۷). **دا،** تهران: سوره مهر.

۴- دهخدا، علی‌اکبر.(۱۳۸۵). **لغت‌نامه.** تهران: امیرکبیر.

۵- سپهری، معصومه و غیور موسی(۱۳۹۸). **نورالدین پسر ایران: خاطرات سید نورالدین عافی،** تهران: انتشارات سوره مهر.

۶- سپهری، معصومه(۱۳۸۰). **لشکر خوبان،** خاطرات مهدی قلی رضایی، تهران: سوره مهر.

۷- شریف پور، عنایت‌الله و لشکری، فاطمه (۱۳۸۹). «بررسی نقش زنان در چند داستان کوتاه دفاع مقدس»، **نشریه ادبیات پایداری،** ش ۲، صص ۱۶۹-۱۸۸

۸- ضرابی زاده، بهناز(۱۳۹۰). **دختر شینا،** تهران: سوره مهر.

۹- علیزاده، ناصر و روحی کیاسر، اعظم (۱۳۹۷).«استعاره‌های مفهومی در شعر دفاع مقدس». **مجله ادبیّات پایداری.** دوره ۱۰، ش ۱۸، صص ۲۴۵-۲۶۵.

۱۰- فراگردی، عصمت و استاجی، اعظم (۱۳۹۱). **بررسی استعاره از دیدگاه زبانشناسی شناختی در ادبیّات داستانی جنگ ایران و عراق.** پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه فردوسی مشهد.

۱۱- فراگردی، عصمت؛ استاجی، اعظم و شریفی، شهلا (۱۳۹۷). «بررسی استعاره‌های مبتنی بر نام حیوانات در ادبیات دفاع مقدس»، **نشریه ادبیات پایداری،** دوره ۱۰، شماره ۱۸، صص ۱-۲۴.

۱۲- قبادی، مطهره و خان محمدی، فاطمه (۱۳۹۸).«استعاره مفهومی در دو رمان مرتبط با دفاع مقدس». **فصلنامه پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی.** ش ۳۶، صص ۹۵-۱۱۶.

۱۳- کوچش، زلتن (۱۳۹۳). **مقدمه‌ای کاربردی بر استعاره.** ترجمه شیرین پور ابراهیم. تهران: سمت.

۱۴- لیکاف، جورج، جانسون، مارک (۱۳۹۹). **استعاره‌هایی که با آنها زندگی می کنیم،** ترجمه آقاابراهیمی، هاجر، تهران، نشر علم.

۱۵- معروف، مجتبی (۱۳۹۵). «استعاره‌های مفهومی شهید و شهادت در شعر دفاع مقدس»، **همایش ملّی ادبیّات پایداری.** دانشگاه گیلان، رشت.

۱۶- محمودی، فرزانه (۱۳۹۱). «بررسی معناشناختی استعاره‌ی زمان در داستان‌های کودک به زبان فارسی»، **فصلنامه علمی پژوهشی نقد ادبی،** ش ۱۹، صفحه ۱۳۵-۱۵۶.

۱۷- مقدادی، صدیقه سادات؛ زمردیان، رضا؛ مشکوه‌الدینی، مهدی و استاجی، اعظم (۱۳۹۰). «بازنمایی نقش زنان در ادبیات جنگ برای کودک از منظر گفتمان‌شناسی انتقادی»، **مجله زبانشناسی و گویش‌های خراسان،** دانشگاه فردوسی مشهد، ش ۵، صص ۴۷-۶۹.

۱۸- وی ویان اونز، ملانی گرین (۱۳۹۸)، زبان شناسی شناختی، مقدمه ادینبورگ، ترجمه میرزابیگی، جهانشاه، انتشارات دانشگاه ادینبورگ.

19-Herman, D. (2000). "Review of Monika Fludernik, Towards a 'Natural Narratology'". **Language.** 76(2000): 199_200.

20-Lederach, J.P. (1995). **Plant Metaphors in English Economic Newspaper Texts.** Oxford: Oxford university press.

21-Talmy, Leonard (2000). **Toward a Cognitive Semantics.** Vol. I: Concept Structuring Systems and Vol. II: Typology and Process in Concept Stucturing. Cambridge, MA: MIT Press.

فصل‌نامه‌ی علمی زبان و ادبیات فارسی
دانشگاه آزاد اسلامی واحد فسا
س ۱۵، ش ۲ (پیاپی ۳۸)، تابستان ۱۴۰۳
شاپا: ۸۴۸۷-۲۲۵۱ صص: ۸۷-۷۱

فرم باس در ادبیات معاصر

دکتر باران رضایی
گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه خوارزمی، تهران، ایران

چکیده

بر خلاف گذشته که ژانر در متون ادبی، محدود محسوب می‌شد امروزه با رویکردهای جدید ادبی، با توجه به شرایط فرهنگی، اجتماعی، ایدئولوژیکی و ... در هر جامعه ژانرهای متنوعی می‌تواند به وجود بیاید. پژوهش حاضر، یکی از ژانرهای ادبیات معاصر را بررسی می‌کند و هدف این پژوهش، معرفی و بسط ژانر نو و تازه‌ای به نام «باس» است که نگارنده قصد دارد با معرفی اصول و چهارچوب‌های نگارشی این نوع نوشتار زمینه را برای خلق آثار جدید و تازه در این راستا آماده سازد و در نتیجه نشان دهد که ژانر باس به عنوان یک ژانر ادبی در زیر مجموعه مکتب پایاییسم و تفکر تجمیع، با شیوه بازنمایی و حکایت خاص خود از اصول و مؤلفه‌هایی بهره می گیرد که این اصول به عنوان عوامل تعیین کننده در شکل‌گیری آن نقش مهمی دارند. در حقیقت مجموعه اشتراکات و افتراقاتی بین زیر مجموعه‌ها وجود دارد که معیار تفکیک آنها با دیگر ژانرهای ادبی است. روش این پژوهش، توصیفی تحلیلی است و مقاله در پی پاسخ دادن به این پرسش‌هاست: مفهوم باس در ادبیات معاصر چیست؟ اصول و مؤلفه‌های فرم باس کدامند؟

واژگان کلیدی: تجمیع، باس، مونولوگ، دیالوگ، ژانر

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۲/۱۲/۰۹
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۳/۰۴/۳۰

Email: masihrz93@gmail.com

۱- مقدمه

این مقاله می‌کوشد تا ژانر تازه‌ای از ادبیات را معرفی نماید. باس به عنوان یکی از جدیدترین رویکردها در ادبیات و در زیرمجموعه مکتب «تجمیع» مطرح شده است، که برای معرفی آن ابتدا نیاز به ارائه توضیحی درباره تجمیع می‌باشد. مرسوم‌ترین معنای تجمیع در لغت به معنای «جمع‌شدگی است یا هر چیز جمع شده را در یک‌جا آوردن.» تجمیع به عنوان مکتبی ادبی در مجموعه مکتب پایاییسم مطرح شده است که تکیه اصلی این مکتب بر ایجاز است. در واقع از درون رده‌بندی‌های مکتب پایاییسم، می‌توان ژانرهای فرعی پدید آورد، چنانچه این ژانرها با اصول اصلی مکتب هماهنگ هستند. مکتب تجمیع در قدم اول متکی بر اصول خود مکتب پایاییسم به صورت درون‌روایتی است و در قدم بعد، خود نیز اصولی دارد که ژانرهایی بر مبنای آن شکل یافته‌اند، که ایجاز محور اصلی تفاوت آن با دیگر ژانرهای فراروایت است.

در حقیقت گسترش ژانر نیاز به خلق و نوآوری دارد. خلق یا طبقه‌بندی یک متن ژانری، فرایندی بسیار دلهره‌آور است چون طبقه‌بندی متون ژانری، مبتنی بر خصوصیات ذاتی موجود در متن نیست، بلکه فرایندی حاصل شده از مذاکرات فرهنگی‌ست. (مدقق و مهدی‌زاده، ۱۳۹۲: ۳)؛ بنابراین دنیای مدرن با توجه به ذائقه مخاطب عصر جدید که عصر سرعت است ژانری را می‌طلبد که ویژگی ایجاز و گزیدگی بر آن غالب باشد و برای خواننده شتاب‌زده و عجول، جذابیت بیشتری داشته باشد. با اشاره به نظر هایدگر که «امروزه ما هر چیزی را به سریع‌ترین و ارزان‌ترین طریق فرا می‌گیریم.» (هایدگر، ۱۳۸۳: ۱۴۰) باید تأکید کرد که انسان امروز دنبال سریع‌ترین و ارزان‌ترین‌هاست؛ بنابر این هر چیز نوپدیدی باید توانایی پاسخ به چالش‌های امروز را داشته باشد.

با این توضیحات پژوهش حاضر در پی آن است تا مجموعه‌ای از قراردادهای روایی در این نوع روایت را به شکل شهودی و عینی با مثال‌های مختلف مطرح کند و مسیری برای گسترش و وسعت عرصه شعر و داستان نویسی بگشاید.

پیشینه پژوهش

هر چند پژوهش‌های مبتنی بر ژانر در عصر حاضر کم نیستند و مطالعات زیادی در حوزه ژانر صورت گرفته است؛ اما پژوهشی در زمینه باس به عنوان فرم تازه در ادبیات داستانی تاکنون صورت نگرفته است؛ زیرا ژانری نوظهور است؛ بنابراین معرفی و بررسی ژانر باس به عنوان پژوهش نو و تازه جای بحث و بررسی بسیار دارد. برای اولین بار این فرم نوشتار در کتاب شورش اسب‌ها در شهر (رجبی،۱۴۰۰: ۶۸) با دو زبان فارسی و کُردی به

قلم میثم رجبی مطرح و در گفتگوی ایشان با خبرگزاری ایرنا توضیحاتی در مورد مکتب تجمیع و باس ارائه شد. مژگان منفرد نیز در نوشتاری با عنوان «تجمیع همچون مینیمال متکی بر ایجاز است» (منفرد،۱۴۰۰: ۴) در نشریه دریاکنار به مکتب تجمیع و فرم‌های نوشتار زیر مجموعه آن از جمله باس پرداخته است. و سکینه شهبازی تنها در یک بخش از کتاب خود با عنوان شفق (شهبازی،۱۴۰۰: ۹۵) که مجموعه اشعار اوست آثاری در فرم باس ارائه داده است.

در حقیقت فرم باس در ابتدای مسیر شکل‌گیری‌ست و هنوز منبع تئوریک چندانی ندارد و ما امیدواریم با معرفی آن به جامعه ادبی، به مرور پژوهشگران، نقادان و نویسندگان به تحلیل واکاوی و نگارش این ژانر ادبی بپردازند.

۲- بحث و بررسی

۲- ۱- ژانر

ژانر در فارسی به نوع ادبی یا نوع هنری ترجمه شده است. این اصطلاح از واژه لاتین «genus» ابتدا وارد زبان‌های اروپایی، سپس دیگر زبان‌های جهان شد و نوعی رویکرد به ادبیات بود. ژانر که در واقع به عنوان مفهومی در حوزه ادبیات مطرح بود، پس از ظهور ادبیات مدرن، بروز مکتب‌های جدید، نقد و نظریه‌های ادبی از اهمیتش کاسته شد و نظریه‌پردازی درباره آن کمرنگ شد. با این حال سیر و تحول تازه‌ای پیدا کرد و به حوزه‌های غیر ادبی نیز وارد شد. طوری‌که نظریه‌های زبان‌شناسی، توانستند به بسط و گسترش نظریه‌های قدیمی درباره ژانر کمک شایانی کنند.

ژانر در واقع همان چیزی است که از تعریف و تقسیم‌بندی ادبیات و هنر حاصل می‌شود هم‌چنان که در گذشته برای سخن گفتن درباره ادبیات، صاحب‌نظران به طبقه‌بندی ادبیات می‌پرداختند و به این طریق آن را شرح و تفصیل می‌کردند. ارسطو اولین کسی بود که برای مقابله با اتهامات ضد ادبی افلاطون دست به یک طبقه‌بندی کلی در ادبیات زد و بر اساس شیوه بازنمایی و محاکات، ادبیات را به دو دسته روایی و نمایشی تقسیم کرد و سپس تعریفی از تراژدی و کمدی ارائه کرد. همین طبقه‌بندی و دسته‌بندی او در ادبیات بود که باعث شد بحث و بررسی درباره آن تا امروز هم ادامه پیدا کند و امروزه به عنوان ژانر مطرح شود.

عوامل و دلایلی در شکل‌گیری ژانر نقش دارند: عوامل برون‌متنی و عوامل درون‌متنی، که در رویکرد سنتی و ادبی، عوامل درون‌متنی که همان جنبه‌های صوری و محتوایی هستند دخیل بودند و تعیین کننده ژانر محسوب می‌شدند؛ اما در رویکرد مدرن و غیر

ادبی آنچه که مهم و تعیین کننده است عوامل برون‌متنی‌ست که به عنوان زیربنای ژانر به حساب می‌آید. موقعیت‌های متفاوت فرهنگی، اجتماعی و ایدئولوژیک در به وجود آمدن آن نقش مهمی دارد، چنانکه با هرگونه تغییر در این شرایط، تغییرات عمده‌ای نیز در ژانر به وجود خواهد آمد. امروزه «عوامل برون متنی نظیر بافت، ایدئولوژی، ساختارهای اجتماعی و فرهنگی و ... در شکل‌گیری ژانر دخیل دانسته شده است» (عمارتی مقدم،۱۳۹۰:۸۸) که این عوامل در واقع برآمده از پاسخ‌های یکسانی است که موقعیت‌های مشابه و تکرار شونده‌ای را بر می‌انگیزند. در حقیقت مجموعه اشتراکاتی که از لحاظ سبکی، محتوایی، فرمی و... در پاسخ‌ها دیده می‌شود بیانگر ژانر خاص است. در گذشته همین موقعیت تنها شامل چند موقعیت رسمی بود؛ اما در قرون اخیر ساختارهای اجتماعی، فرهنگی و کنش‌های ارتباطی متنوع، ژانرهای متنوعی را نیز به وجود می‌آورند.

با تعریف بالا باید این‌گونه گفت که معیار تفکیک ژانرها در رویکرد سنتی و جدید بر اساس درون‌متنی یا برون‌متنی بودن آنهاست. چنانکه در ژانر سنتی بر اساس اصل بودن ویژگی‌های صوری و محتوایی، مخاطب نقش خاصی در تعیین و تعریف ژانر نداشت؛ ولی در رویکرد جدید با برون متنی بودن آن جدا از ویژگی‌های صوری به مخاطب و موقعیت او توجه خاصی شده است که به عنوان مشاهده کننده یا قضاوت‌گر درون‌متن حضور دارد و جزئی از اثر محسوب می‌شود. چنانچه در داستان‌های کلاسیک با پایان کاملاً بسته روبرو بودیم و و در داستان‌های مدرن و پست مدرن پایان باز را شاهد هستیم، چراکه مخاطب تصمیم گیرنده اصلی برای نتیجه داستان است؛ همچنین در پایان «نیمه باز» که در مکتب پایاییسم مد نظر است خواننده در طی داستان با سرنخ‌هایی روبرو می‌شود که می‌تواند پایان داستان را حدس بزند همین سرنخ‌هایی که داستان را از شکل کاملاً باز خارج می‌کند و به چندین پایان، محدود می‌کند و در آن مخاطب کاملاً منفعل نیست و در حاشیه قرار ندارد؛ بلکه وادار به تصمیم گیری است و در روند داستان نقش دارد.

بنابراین امروزه ژانر با تعاریف جدید خود از تعریف سنتی‌اش فاصله گرفته و دیگر به عنوان مجموعه‌ای محدود و بسته از متون، قابل بررسی نیست؛ بلکه در هر جامعه‌ای با توجه به شرایط و ساختار اجتماعی، فرهنگی، ایدئولوژیکی و... ژانرهای متفاوت و متنوعی وجود دارد.

۲- ۲- فرم باس

با توجه به شرایط دنیای مدرن، مخاطب امروز برای خوانش داستان، نمی‌تواند و نمی‌خواهد زمان زیادی صرف کند، بنابراین نویسنده برای پیوند مخاطب با فضای ادبیات

و ایجاد جذابیت، سعی می‌کند دنبال شیوه‌ای اثرگذار باشد «چنین اثری را تنها داستانی می‌تواند داشته باشد که خواننده در یک نشست که بیش از یک ساعت نباشد تمام آن را بخواند.» (میرصادقی، ۱۳۷۲: ۳۵۷). نویسنده امروز سعی می‌کند در متنی کوتاه با پرهیز از حواشی و جزئیات، جدا از دغدغه کلمات و واژه‌ها برشی از یک زندگی را روایت کند «داستان کوتاه باید کوتاه باشد؛ اما کوتاهی حد مشخصی ندارد ممکن است خیلی کوتاه باشد و مثلا حدود ۵۰۰ کلمه بیشتر نداشته باشد.» (شمیسا،۱۳۸۰: ۱۸۱)

باید گفت با همین احساس نیازهاست که ژانرهای تازه‌ای پا به عرصه ظهور می‌گذارند و فرم‌های جدیدی مثل باس در ادبیات داستانی شکل می‌گیرند. نام‌گذاری ژانری به عنوان باس بر پایه درون‌مایه آن است چنان‌که باس در زبان کُردی جنوبی به معنای «بحث کردن» است و این نام برای راحتی کار و مجزا کردن آن از بقیه فرم‌های تفکر تجمیع، انتخاب شده است. فرم داستانی فشرده و کوتاهی که با تکیه بر دیالوگ و مونولوگ به صورت تفکیک شده، فقط در چند سطر شکل گرفته است. فرم باس مثل دیگر ژانرهای تفکر تجمیع، معمولاً دارای اپیزود بندی است: دو اپیزود، که هر کدام به صورت تفکیک شده به دیالوگ و مونولوگ می‌پردازند. اپیزود اول در فرم باس با دیالوگ شروع میشود و اپیزود دوم به مونولوگ‌گویی می‌پردازد. اپی‌زود اول در فرم باس بلندتر از اپیزود دوم است و در این فرم معمولاً تکیه بر دیالوگ است. به همین دلیل مونولوگ یک یا چند سطر بیشتر نمی‌باشد، تا «اصل استثنا پذیر» را که در سطور بعد درباره آن صحبت خواهد شد، بهتر نشان دهد.

در فرم باس دیالوگ، ساده نیست، بلکه سخنی تاثیرگذار است که توانسته خود را از یک گفتگوی ساده تفکیک کند. هر سخن عمیقی که بتواند مخاطب را به اندیشه وا دارد و او را حتی برای لحظاتی هر چند کوتاه به فکر فرو ببرد، تاثیرگذاری خود را نشان داده است. همانطور که گفته شد بر فرم باس مؤلفه‌های تفکر تجمیع، بار می‌شود و این مؤلفه‌ها در هر کدام از فرم‌های این مکتب مشترک هستند؛ مثلاً در فرم تجمیع نیز اپیزود بندی وجود دارد؛ اما در اپیزودهای آن مونولوگ‌گویی در کنار دیالوگ هم هست؛ ولی در فرم باس، دیالوگ فقط در اپیزود اول وجود دارد و در اپیزود دوم مونولوگ‌گویی به شکل نتیجه‌گیری خود را نشان می‌دهد.

۲- ۲- ۱- اصول و مولفه‌های فرم باس

هر فرم نوشتاری دارای اصول و مولفه‌هایی است که ساختار آن را مشخص می‌کند. فرم باس نیز با تکیه بر دو قطبی دیالوگ و مونولوگ متکی بر اصول و مولفه‌های زیر می‌باشد:

۲- ۲- ۱- ۱- اصل استثنا پذیری

اصل استثنا پذیر بین هر نوع دو قطبی، رأی به یکی از قطب‌ها می‌دهد و دیگری را به‌عنوان استثنا می‌پذیرد. در دو قطبی دیالوگ و مونولوگ در فرم باس، اصل بر دیالوگ است که به‌صورت پررنگ در متن دیده می‌شود و مونولوگ به صورت استثنا در متن حضور می‌یابد.

چایت را بنوش که ایستگاه آخر است باید پیاده شوی
ولی مقصد ما که اینجا نبود، وعده دیدار ما که تنهایی نبود
این راه مقصدی نداشت بلیطش باطل شد، همسفری دیگر انتخاب کن
قبل از پیاده شدن بگو هم‌سفر جدیدت کدام ایستگاه سوار شد؟
همان ایستگاهی که تو تنت را چون مراویدی از من پوشاندی.

جواهری از جنس روحم را به او دادم، او
فرق سنگ از الماس را نمی‌دانست. «نادیا قهرمانی کیا»

۲- ۲- ۱- ۲- مخلوط وارگی شعر و داستان در زبان

زبان شعر از دیرباز ویژگی خاصی داشته و زبانی غیر مستقیم بوده است که تلاش می‌کرده از طریق انواع آرایه‌ها و استعارات و ابهاماتی که می‌آفریند در لفافه با مخاطب خود سخن بگوید؛ همچنین نظم و موسیقی از دیگر مواردی است که زبان شعر را با زبان داستان جدایی بخشیده و از زبان شعر، زبانی سخت‌تر نسبت به زبان داستان ساخته است.

زبان داستان، همان زبان گفتار مردم در زندگی عادی است، که توانسته ساختارمند شود و عناصری منظم و مشخص برای خود تعریف کند، گر چه با تکیه بر این عناصر توانسته تا حدی از زبان روزمره فاصله بگیرد؛ اما آنچه که مراد است فهم زبان است که طیف گسترده مردم جامعه می‌توانند آن را بفهمند و مانند شعر نیاز به دانش و آگاهی ادبی چندانی ندارد؛ اما در تجمیع بر پایه اصل سهم گرایی که معتقد است «شعر و داستان در ادبیات دارای سهمی از هم هستند که این سهم عبارتند از: معنا؛ موسیقی؛ تصویر؛ عاطفه؛ تخیل و ... که در نتیجه به کارگیری آنها در زبان، دو زبان مستقیم و غیر مستقیم شکل گرفته است؛ یعنی دو قطبی دیگر. زبان غیر مستقیم زبان استعاری است که شعریت را رقم زده است و زبان مستقبم زبان داستانیت. (رجبی، ۱۰۴؛ ۱۴۰۰)

بنابراین شعر و داستان با همین سهم می‌توانند در یک چرخه همراهی کنار هم قرار بگیرند و گونه‌ای دیگر را در ادبیات رقم بزنند و همراهی و مخلوط وارگی زبانی، افتراقی

را بین تجمیع و مینیمالیسم رقم زده است. مینیمالیسم بر مبنای اصولی که بر آن وضع شده است تفکر در دو گونه شعر و داستان را به صورت مستقل مطرح کرده؛ اما در تفکر تجمیع، سهم گرایی و مخلوطیت زبان شعر و داستان در یک‌جا مدنظر است و تنها بر گونه شعر یا داستان به صورت مستقل بسنده نشده است.

از رنج‌هایت حرف بزن آرام می‌شوی
با هیچکس جز خودم درد دل نمی‌کنم
اما عقده می‌شوند در درونت
برعکس، رنج‌ها تجربه می‌شوند.

صندوق تجربه را باز می‌کنم، گوهر رنج را بر می‌دارم
آویز زیبایی می‌شود بر گردنم. «محبوبه چریکی»

***

انتظارم را خلاصه کن و خلاص
که چه بشود
که در ابتدای کتاب طولانی عشق‌مان زودتر به نتیجه برسیم
نگذار روی طاقچه فراموشی بسته شویم
خواننده امروز کم حوصله است.

چکیده می‌شوم بر دفتر روزگار
به نام مردی هوسباز که عاشق ایجاز بود.
«مژگان منفرد»

۲- ۲- ۱- ۳- دیالوگ محوری و مونولوگ محوری

۲- ۲- ۱- ۳- ۱- دیالوگ

«دیالوگ» صحبت میان شخصیت‌هاست و برای نویسنده به عنوان ابزاری در «شخصیت‌پردازی» محسوب می‌شود. به صحبت‌های دو نفره که هیچ نقش مهمی در اصل داستان ندارند «مکالمه» می‌گویند نه «گفتگو». همان‌طور که در زبان انگلیسی واژه‌ی دیالوگ (Dialogue) با کانورسیشن (Conversation) در یک معناست؛ اما از

نظر نویسندگان مفهوم جداگانه‌ای دارند. دیالوگ یا همان گفت و گو به عنوان مهم‌ترین عنصر داستان در مقابل مونولوگ (تک‌گویی) قرار دارد که بین شخصیت‌های داستان، فیلم، نمایشنامه و روایت صورت می‌گیرد و تابع قواعد مربوط به خود است.

در واقع دیالوگ در جامعه انسانی متاثر از دیالکتیک و ارتباط طبیعت است و در سطح گفتمان، در قالب نظرگاه و برخورد منافع گروهی صورت گفت و شنود دارد. گفت و شنود نه صرفاً پرسش و پاسخ بین دو نفر؛ بلکه برخورد عقاید و آراء است. همان کنش عقلانیِ میان حداقل دو لوگوس (عقل) که در مقابل کنش عقلیِ تک‌گویانه قرار دارد. در واقع دوگانگی لوگوس (DualityofLogos) در تفکر و اندیشه را دیالوگ می‌گویند.

در قرون باستان و میانه، دیالوگ در مفهوم ادبی و به عنوان یک ژانر نمایشنامه‌ای قابل تعریف بود و به صورت گفت و شنود در این نمایشنامه‌ها دیده می‌شد و در حین تداوم فرایند سؤال و جواب، آنچه که قابل ملاحظه بود جست و جوی حقیقت امر بود. یک دیالوگ خوب، دیالوگی بود که در خدمت پیشبرد داستان یا نمایشنامه به کار گرفته می‌شد. که بعدها این وظیفه تغییر و با ورود شیوه‌ای نوین داستان‌پردازی، دیالوگ نیز جایگاه دیگری پیدا کرد.

دیالوگ به عنوان گفتمان فردی، چه به صورت بیرونی و چه به صورت درونی، یک مخاطب دارد که این مخاطب در رمان سنتی با نام، القاب، عناوین و یا با ضمایر، مورد خطاب قرار می‌گیرد؛ اما در جریان رمان نو که خصیصه‌های رمان سنتی را نفی می‌کند هدف دیالوگ با هدفی که در رمان سنتی دنبال می‌شود، متفاوت است. چنانچه «دیالوگ در رمان سنتی در واقع به عنوان یک روش کاربردی و ابزاری موثر در دست نویسنده است که در آشکار سازی مفاهیم رمان و جریان بخشیدن به روند داستان‌پردازی و به دنبال آن ابهام زدایی نقش عمده‌ای را بازی می‌کند». (اسداللهی،۱۳۷۹: ۶)؛ اما در رمان نو چون برخلاف رمان سنتی به داستان‌گرایی توجه نمی‌شود و زبان و نوشتار آن، همچون رمان سنتی در خدمت محتواگرایی نیست دیالوگ در رمان جدید به جای رفع ابهام کردن، یکی از عوامل پیچیده سازی داستان می‌شود، گویی که دیالوگ‌ها بی‌هدف و بدون ارتباط منطقی در متن عنوان شده‌اند و خلق شده‌اند تا به جای روشن سازی روایت، پیچیدگی داستان را بیشتر کنند. در واقع «دیالوگ در رمان سنتی اغلب به صورت گریزگاهی (refuge) است که نویسنده را از تنگناها بیرون می‌آورد؛ یعنی هنگامی که مشکلات ناشی از روایت‌پردازی (narration) به دلایل مختلف (طولانی شدن سخن راوی، قرار گرفتن چند روایت متوالی در یک برهه ...) روند داستان را با مشکل مواجه می‌کند لاجرم نویسنده با وارد کردن مستقیم شخصیت‌ها جان تازه‌ای به رمان می‌بخشد و آغاز خوبی

برای جهش‌های روایتی بعدی فراهم می‌کند». (همان،۱۳۷۹: ۱۶) ولی در رمان نو بدون در نظر گرفتن مرجعی به عنوان گوینده دیالوگ بر ابهام داستان می‌افزاید و خواننده در تنگنای این شگرد و تکنیک قرار می‌گیرد.

دیالوگ یا درونی است؛ یعنی دیگری به صورت مستتر در ذهن و خیال راوی می‌گذرد یا بیرونی است و به صورت عینی، واقعی و دور از هر گونه وهم و خیال، وجود خارجی دارد.

۲- ۲- ۱- ۳- ۲- مونولوگ

مونولوگ «monolog» واژهای یونانی به معنای تک‌گویی است که در برابر محاوره یا گفتگوی دو طرفه قرار دارد. مونو در کلماتی مثل مونوپل یا مونوریل، معنای تک منبع یا قطار تک خطی را در بر دارد و لوگ نیز هم‌ریشه با لغت لوژیک همان منطق است. پس مونولوگ سخن گفتن طولانی توسط یک شخصیت در نمایشنامه است. ساختار تک گویی‌ها عموماً و اغلب با یک نفر در صحنه شکل می‌گیرد. یک نفر که مدام حرف می‌زند و البته حرکات او خیلی کند یا خیلی تند است. تک‌گویی سخن درازناک بی‌گسست و یا کم‌گسست شخصیتی ویژه در نمایشنامه و نمایش است، شخصیتی که به او تک‌گوی گفته‌اند. «تک‌گوی در تنهایی بر صحنه و یا در حضور شخصیت‌های دیگر نمایش، برخوردار از شگردها و شیوه‌های نمایشی با سخنی رسا و شیوا اندیشه‌ها، بیم‌ها، امیدها، پرخاش‌ها، پرسش‌ها و یا اعتراف‌های خود را به آگاهی و به راستی به آگاهی دریافت‌گران همگان می‌رساند.» (ناظرزاده کرمانی، ۱۳۸۳ :۶۳۰) نحوه بیان تک‌گویی به سه شکل انجام می‌شود: گفتگو با خود، خطابه به جمع یا متن طولانی در دیالوگ با فرد دیگر باشد، که در هرکدام از آنها احساس و احوال خاصی به نمایش گذاشته می‌شود.

در واقع تک‌گویی به عنوان فرم نمایشی مستقل و سبکی از هنر نمایشی، محصول درام مدرن است که از اواخر قرن ۱۹ در نمایشنامه‌نویسی و داستان‌نویسی متداول شده است. در این شیوه نمایشی، شخصیت داستان، بازیگر فیلم و یا شاعر، خطاب به خود یا بینندگان و شنوندگان، به تنهایی خطابه یا داستانی را که در واقع درد دلی از اوضاع و احوال خویش است ارائه می‌کند. «تک گویی نمایشی زمانی به کار می‌رود که شخصیتی تنها یا منزوی، افکار درونی‌اش را به صدای بلند به زبان می‌آورد.» (سخنور، ۱۳۷۳: ۲۶۱) تک گویی می‌تواند درونی یا بیرونی باشد. در تک‌گویی درونی، آن چه شنیده می‌شود، در خلوت و تنهایی شخصیت و به نوعی واگویه‌های درونی اوست و تنهاگویی نیز گفته می‌شود «هنگامی که تک‌گویی در تنهایی و به صورت حدیث نفس و درد دل انجام پذیرد، شکل دیگری از آن نمودار می‌شود، که تنهاگویی می‌گویند. تنهاگویی آن تک‌گوییست

که در نبود شخصیت‌های دیگر نمایش بر صحنه بیان می‌گردد. تنهاگویی، برون‌سازی اندیشه‌های درونی است.» (ناظرزاده کرمانی، ۱۳۸۳: ۶۳۱) تک‌گویی‌های درونی، تاثیرات متفاوتی را در بیننده یا خواننده می‌آفرینند و اشخاص را تحت نفوذ خود قرار می‌دهند؛ اما در تک‌گویی بیرونی که نوعی برون‌افکنی است شخصیت داستان یا نمایشنامه با صدای مشخص برای یک یا چند شنونده به روایت می‌پردازد. در این نوع تک‌گویی در واقع نوعی تقابل دو طرفه میان تماشاگران و شخصیت تک‌گو وجود دارد: «تماشاگر تک‌گو نیز، دزدانه به شنیدن و تماشای درون افشاگر این فرد می‌نشیند، دزدی که همچون یک روانپزشک یا روانشناس، مخاطب واگویه‌های درونی یک بیمار روان‌نژند شده است؛ اما نمایشگری و گیرایی ویژه تئاتر را هم میهمان می‌شود. پس برای درک و شناخت بیشتر از شخصیت و محتوای تک‌گویی باید به موشکافی هدف و سویه‌ی مقابل تک گفته‌های او نشست.» (خاکی‌نژاد، ۱۳۹۲: ۲۸)

تک‌گویی (مونولوگ) در میان مکتب‌های ادبی جزء ادبیات اکسپرسیونیستی و نئواکسپرسیونیستی محسوب می‌شود. نمونه‌های شهیری از آن در سینماها و نمایشنامه‌های جهان وجود دارد که به عنوان آثار ماندگار و مطرح جایگاه ویژه‌ای را به خود اختصاص داده‌اند و تاریخ هنر و نمایش را لبریز از لحظه‌های درخشان کرده‌اند، از جمله مونولوگ‌های وزین در نمایشنامه هملت که به قلم شکسپیر نوشته شده است.

دیالوگ و مونولوگ در دوره‌های مختلف در آثار ادبی بصورت جدا و همراه هم همواره وجود داشته است. بکارگیری آنها در کنار هم در یک متن، سخن جدیدی نیست؛ اما در فرم باس چگونه در کنار هم قرار گرفتن آنها است که اهمیت یافته و در متنی ایجازوار بر مبنای دیگر اصول مکتب تجمیع توانسته دیالوگ و مونولوگ را فرم تازه‌ای ببخشد.

چرا همه می‌گویند کجا می‌رویم
چون وعده دادن کار راحتیست
چرا کسی نمی‌گوید از کجا آمده‌ایم
چون اثبات کردن کار سختیست.

اینجا سیاره‌ای‌ست که در آن
هیچ کس هیچ چیز نمی‌داند. «میثم رجبی»

۲- ۲- ۱- ۴- زمان طولانی

هر آنچه در داستان به نمایش درمی‌آید زمان بر آن بار می‌شود و نمی‌توان آن اثر را جدا از زمان تصور کرد. زمان در یک اثر به سه حالت قابل مشاهده است:

الف) زمانی که مولف برای نوشتن در آن قرار دارد.

ب) زمانی که بر راوی اثر می‌گذرد که آن را در چه زمانی بازگو کند.

پ) زمانی که در خود اثر می‌گذرد.

در زمان اول که جنبه شخصی و خارج از متن است، هر مولف برای اثری که منتشر می‌کند مدت زمانی را صرف می‌کند که گاهاً گفته می‌شود این اثر در چند روز، چند ماه یا چند سال نوشته شده است. مورد دوم زمانی است که بر راوی اثر می‌گذارد؛ برای مثال راوی، زندگی شخصیت و شخصیت‌ها را که متشکل از پنج سال عمر است را در بیست و چهار ساعت بیان می‌کند. و حالت سوم، همان زمانیست که بر شخصیت‌ها می‌گذرد که این زمان گذشته، حال و آینده آنها را در بیشتر مواقع در بر می‌گیرد و از هر شخصیت، زمانی از زندگی او در اثر بیان می‌شود.

در تفکر تجمیع و فرم باس زمانی که بر مولف می‌گذرد با توجه به موضوع ایجاز بی‌شک کوتاه است؛ اما در مورد دو زمان دیگر، زمان طولانی مد نظر است. باس معمولاً در دو اپیزد نوشته می‌شود و هر کدام از اپیزودها مختص به زمانی است که راوی آن را بیان می‌کند. بین هر اپیزود حداقل سه ماه فاصله زمانی وجود دارد و حداکثر آن هر چقدر می‌تواند باشد. در واقع «جمع شدگی» که در تجمیع و ژانرهای آن می‌گذرد با ایجاد اپیزود بندی توانسته زمان متفاوت از شخصیت یا شخصیت‌ها را در دو برهه نشان دهد که گاه مکان یا مکان‌های ثابت و گاه متفاوت را در بر می‌گیرد و همین عامل باعث شده که مولف با ایجاد اپیزود بندی به زمانی طولانی از شخصیت پرداخته باشد. زمان طولانی؛ همچنین بر خلاف زمان آنی است که در شعر مینیمال می‌گذرد و از این لحاظ نیز تفاوت جدی با این مکتب ایجاد شده است. در واقع تجمیع به معنای در هم جمع شدن و فشرده شدن است که با خلاصه شدن تفاوت دارد. خلاصه کردن؛ یعنی زدن شاخ و برگ‌های که باعث کوتاهی می‌شوند. برای نمونه امروزه آثار بلند برخی نویسندگان خلاصه می‌شود تا به سهولت بیشتر مورد مطالعه قرار گیرد، در حالی‌که در تجمیع، این کار مدنظر نیست. تجمیع، نوعی منقبض شدن حجمی‌ست که به وسیله کلمات اتفاق می‌افتد و زمان، مکان، شخصیت، درون‌مایه، دیالوگ و ... را به صورتی جمع و جور و فشرده می‌کند. پس تفاوت بارز مکتب مینیمالیسم با این تفکر در کوتاهی روایت است. چرا که کوتاهی در روایت می‌تواند به کوتاهی زمان، مکان، محدویت در شخصیت و ... بیانجامد در حالیکه در تجمیع

محدویتی برای زمان، مکان، شخصیت، درون‌مایه و ... وجود ندارد، بلکه حجم اثر است که مورد توجه می‌باشد و باید کوتاه و فشرده باشد نه روایت آن. (بادآهنگ، رجبی، ۱۸: ۱۳۹۹)

فقط بخواب! نمی‌خواهم امشب صدایت را بشنوم، فهمیدی
بی عشق تو صبحی برایم نیست!
هه، من از این شانس‌ها ندارم!

و صدایش تا ابد خاموش شد
بعد سال‌ها فکر می‌کنم، نمی‌دانست قلبش
حرف‌هایش را می‌شنود. «مژگان قمری»

***

زن‌ها را بازیچه می‌کنی؟!
از زندگی‌ام لذت می‌برم
اما همیشه شانس با تو یار نیست
دور زدن را بلدم

جنازه‌اش در زباله‌دان پیدا شد
این بار ندیده بود تابلو «دور زدن ممنوع» را.
«محبوبه چریکی»

***

مادر جان قرصت را بخور
دا گُلی تویی آمدی که مرا
از خانه سالمندان ببری به ولایت‌مان؟

لباس‌های محلیش را در ساکش گذاشتم
رو به دخترش گفتم: خیلی منتظرت بود.
«آناهید بیرونی»

***

می‌خواهند تو را از من بگیرند
مگر ما چکار کرده‌ایم
حرف‌های قشنگ زده‌ایم و تو را از من ممنوع کرده‌اند
ولی اجازه من دست توست.

قلم میخی شده است و هم‌چنان
روی خستگی سلول می‌نویسد.«مهناز مرادی»

۲- ۲- ۱- ۵- نمایشی بودن

بارزترین مشخصه در بیشتر فرم‌های ادبی، نمایشی بودن آن است «روندی که در گونه شعر دیده می‌شود متکی بر توضیح و توصیف است و سراینده آنچه را که حس، تجارب، شهودی‌ات، خواسته‌ها، تمایلات و دغدغه‌هایش است را بیان می‌کند برای همین در گونه شعر محوریت شاعر است و آنچه بر او گذشته و آنچه در نظر دارد، مسئله اوست. همین هم باعث شده که زبان غیر مستقیم شعر زبانی توصیفی باشد و با همین زبان، گرهی از مشکلات بگشاید. حال آنکه در گونه داستان، نویسنده در جایگاه توضیح و توصیف قرار ندارد، بلکه تلاش می‌کند آنچه که مد نظرش می‌باشد را در قالب شخصیت‌ها و رویدادهایی که پیش خواهد آمد نشان دهد. در حقیقت نویسنده با انتخاب سوژه مورد نظر سعی می‌کند آن را به نمایش درآورد. به همین خاطر دو قطبی دیگری که در ادبیات وجود دارد توضیح دادن و به نمایش درآوردن است.» (رجبی، ۱۰۹: ۱۴۰۰)

توضیح، توصیف و نمایشی بودن، جنبه‌هایی هستند که شعر و داستان را در بر گرفته‌اند. با این تفاوت که در شعر تکیه اصلی بر توضیح و توصیف است و زبان شعر با این مشخصه، برداشت خود نسبت به هر موضوعی را ارائه می‌دهد. در واقع همین توضیح یا توصیف، دست شاعر را باز نگاه می‌دارد تا یک طرفه به موضوعی شاخ و برگ ببخشد یا با نازک بینی، جوانبی از آن را که آشکارگی ندارد آشکار نماید؛ اما در داستان جنبه نمایشی، پررنگ‌تر است و موضوع مورد نظر در قالب شخصیت‌ها اجرا می‌شود. به‌طور مثال در شعر،

شاعر درباره فقر صحبت می‌کند؛ اما در داستان، نویسنده فقر را در قالب شخصیت‌ها اجرا می‌کند. این فقر می‌تواند هر کدام از انواع فقر باشد یا هر کدام از طبقات اجتماع باشد.

ادبیات امروز از توضیح و توصیف خسته است، چرا که توضیح دادن و توصیف کردن از صورت عینی و کاربردی ادبیات می‌کاهد و تاثیر گذاری بر مخاطب را خدشه دار می‌کند. در این فرم، با تکیه بر اصل سهم گرایی و مشخص کردن اصل و پایه در هر دو قطب با تکیه بر اصل استثناپذیری، داستان بر پایه «نمایشی بودن» نوشته می‌شود.

انتخاب نمونه‌ها و به اجرا در آوردن آنچه که دغدغه جامعه است و اینکه مردم درد و رنج آن را کشیده‌اند و دیده‌اند قدم بسیار بزرگی است که در این نوع داستان برداشته شده است و سهم گرایی به دنبال این است که شعر نیز از آن محروم نباشد و به آن توجه جدی داشته باشد. البته در این که تاکنون چنین توجهی شده شکی نیست؛ اما اینکه محور جدی قرار بگیرد و در ژانرها بتواند خود را منظم و هدفمند نشان دهد از خواسته‌های مکتب پایاییسم است و نیز اقتضاء ادبیات امروز می‌باشد.

چه خبرته؟
بعد این همه سال آمدی که طوفان به پاکنی؟
حق نداری تا وقتی دستت تو دست بچه منه سرت رو بالش کسی دیگه باشه
مواظب حرفات باش اول سرم رو بالش بابای بچه بود خودت بالشو عوض کردی

هر چه بیشتر به بالشم چنگ می‌زدم زودتر بالشش را عوض می‌کرد
حالا تنها توی خواب‌هایم می‌توانم کنارش باشم. «فاطمه مرادی»

کامت را با نگرانی‌هایت تلخ نکن. بگذار کمی
حال خوش از گلویت پایین برود
وقتی شادم می‌ترسم سرنوشت چیزی را از من بگیرد

آنقدر از خوشحالی ترسید تا به علت افسردگی
خودکشی کرد. «محبوبه چریکی»

از چه فرار میکنی
از خودم تا بیخود نشوم
چه چیزی تو را از خود بی‌خود می‌کند؟
هر چیزی زیادش آدم را بی‌خود می‌کند

راست می‌گفت محبت زیادی من باعث شد
دو بال برای پرواز پیدا کند. «گوهرتاج مرادی آگاهی»

چرخ و فلک را تندتر بچرخان بابا چرخی
محکم بشین پسرجان
هوراااا، الان می رسم به ابرها

چرخش فلک تند چرخید، وقتی به خودش آمد
تمام ابرهای عالم روی موهایش نشسته بود. «باران رضایی»

۳- نتیجه‌گیری

با توجه به اینکه همه چیز در دنیا دو قطبی ست مثل: زن و مرد، شب و روز، سفید و سیاه و... در ادبیات امروز نیز ژانرهای متنوعی متأثر از شرایط فرهنگی، اجتماعی، ایدئولوژیکی و... با ویژگی اصلی دو قطبی بودن شکل گرفته‌اند. از جمله ژانر باس که با دو قطب دیالوگ و مونولوگ پدید آمده است و به عنوان یک ژانر ادبی در زیر مجموعه مکتب پایاییسم و تجمیع مطرح است و با شیوه بازنمایی و حکایت منحصر به فرد خود از اصول و مؤلفه‌هایی بهره می‌گیرد. فرم باس معمولاً دارای اپیزود بندی است: دو اپیزود، که هر کدام به صورت تفکیک شده به دیالوگ و مونولوگ می‌پردازند. اپیزود اول به دیالوگ و اپیزود دوم به مونولوگ گویی می‌پردازد. اپیزود اول در فرم باس بلندتر از اپیزود دوم است و در این فرم معمولاً تکیه بر مونولوگ بیشتر از دیالوگ است. دیالوگ در باس سخنی تاثیرگذار است که مخاطب را به اندیشه وا می‌دارد و او را برای لحظاتی هر چند کوتاه به فکر فرو می‌برد. این فرم ادبی در واقع داستانی فشرده و گزیده است که در قالب جملات ادبی گنجانده شده است و داستان کامل و مفصلی را در دل خود دارد.

منابع

۱- اسداللهی تجرق، الله شکر، (۱۳۷۹)، «رمان نو، دیالوگ نو»، **نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی**، دانشگاه تبریز، شماره ۱۷۴.

۲- بادآهنگ، منصوره، رجبی، میثم، (۱۳۹۹) **خودکارهای سفید به چپ چپ با مقدمه میثم رجبی**، تهران، نشر آنان، چاپ اول.

۳- خاکی نژاد، بهزاد، (۱۳۹۲)، **مونودرام (تئاتر برای یک بازیگر)**، تهران: نشر لوح زرین، چاپ اول.

۴- رجبی، میثم، (۱۴۰۰)، **شورش اسبها در شهر، اسلام آبادغرب**: نشر آون، چاپ اول.

۵- رجبی، میثم، (۱۴۰۰) **مکتب پاپائیسم**، جلد نخست، اسلام آباد غرب، نشر آون، چاپ اول.

۶- سخنور، جلال، (۱۳۷۳) **تئاتر و هنرهای نمایشی**، تهران: انتشارات دانشگاه آزاد اسلامی، چاپ اول.

۷- شمیسا، سیروس، (۱۳۸۰) **انواع ادبی**، تهران، انتشارات فردوس، چاپ هشتم.

۸- شهبازی، سکینه، (۱۴۰۰)، **شفق**، اسلام آبادغرب: نشر آون، چاپ اول.

۹- شاهین، شهناز، قویمی، مهوش، (۱۳۸۳)، **فرهنگ جامع تحلیل تئاتر**، تهران: انتشارات دانشگاه تهران، چاپ اول.

۱۰- عادل، شهاب الدین، (۱۳۹۴)، «تأثیر «مونولوگ» در معرفی قهرمان و پیشبرد موقعیت‌های دراماتیک آثار نمایشی در عصر نئوکلاسیک»، **فصلنامه تخصصی تئاتر**، شماره ۶۰.

۱۱- عمارتی مقدم، داود، (۱۳۹۰)، «نقش موقعیت در شکل گیری ژانر: معرفی یک رویکرد»، **فصلنامهٔ علمی پژوهشی نقد ادبی**، شماره ۱۵.

۱۲- مدقق، حمیدرضا، مهدی‌زاده، سیدرضا، (۱۳۹۲)، «چیستی و کارکردهای ژانر فیلم و رویکردهای مطالعاتی آن»، **فصلنامه رادیو و تلویزیون**، سال نهم، شماره ۲۰.

۱۳- مارتین، هایدگر، (۱۳۸۳)، **متافیزیک چیست**، ترجمه سیاوش جمادی، تهران، انتشارات ققنوس، چاپ اول.

۱۴- منفرد، مژگان، (۱۴۰۰)، «تجمیع همچون مینیمال متکی بر ایجاز می‌باشد»، **نشریه دریا کنار**، سال سوم، شماره ۵۱.

۱۵- میرصادقی، جمال، (۱۳۷۲)، **جهان داستان غرب**، تهران، انتشارات نارون، چاپ اول

۱۶- ناظرزاده کرمانی، فرهاد، (۱۳۸۳)، **درآمدی به نمایشنامه شناسی،** تهران: انتشارات سمت، چاپ اول.
۱۷- نور احمر، همایون، (۱۳۸۱)، **فرهنگ اصطلاحات تئاتر،** تهران: نشر نقطه، چاپ اول.
18-Jakoson, Roman. (1963). **Essais de li,guistigue generale,** Minuit, paris, p.32.
19-Benveniste, Email, (2012). "L'Appareil. Formel de l'enonciation", **Langage**, n 17, pp. 14_16.

فصل‌نامه‌ی علمی زبان و ادبیات فارسی
دانشگاه آزاد اسلامی واحد فسا
س ۱۵، ش ۲ (پیاپی ۳۸)، تابستان ۱۴۰۳
شاپا: ۸۴۸۷-۲۲۵۱ صص: ۱۰۰-۸۹

عقاب و بن مایه های اسطوره ای حماسی آن در شاهنامه، گرشاسب نامه، کوش نامه، برزونامه، بهمن نامه و بانوگشسب نامه

نسرین شریفی زاد
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، واحد مشهد، دانشگاه آزاد اسلامی، مشهد، ایران
دکتر محمد شاه بدیع زاده (نویسنده‌ی مسئول)
استادیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد مشهد، دانشگاه آزاد اسلامی، مشهد، ایران
دکتر محمد فاضلی
استادیار گروه زبان و ادبیات عرب، واحد مشهد، دانشگاه آزاد اسلامی، مشهد، ایران

چکیده

در شاهنامه و دیگر سروده های حماسی، که بازتاب اسطوره ها،زندگی جوامع بدوی و کهن ایرانیان است، حیوانات و سایر جانوران از اهمیت والایی برخوردارند و از ویژگی ها و جایگاه عادی خود خارج می شوند. اسطوره هایی که حقایقی از اندیشه ها و افکار مردم نخستین هستند که با داستان های مختلف درآمیخته و به صورت نمادین و رمزگونه بیان شده است. رخدادهای حماسی معمولا حاصل پیوند این اسطوره ها با تاریخ است. از میان جانوران «عقاب » یکی از نقش آفرینان است که در شاهنامه فردوسی و دیگر سروده های حماسی، از آن نام برده شده و مضامین و بن مایه هایی به خود اختصاص داده است. این نوشتار برآن است که جایگاه عقاب دراسطوره ها و تمدن گذشته و همچنین در گرانقدرترین اثرحماسی ، شاهنامه و پنج سروده ی حماسی دیگر(گرشاسب نامه، کوش نامه ،بهمن نامه ، بانوگشسب نامه و برزونامه) مورد بررسی قرار داده و مهمترین بن مایه های اساطیری-حماسی وآیینی این جانور استخراج، طبقه بندی و تحلیل نماید.این بن مایه ها عبارتند از: معنای واژگانی و نمادین عقاب، جایگاه عقاب در اسطوره ها و ایران باستان ، عقاب به عنوان نام عام ؛ توتم عقاب ، عقاب و گیاه بی مرگی ، پر عقاب ، عقاب زرین ، ایزدان و عقاب، ، دشمنی اساطیری عقاب و مار.

واژگان کلیدی: عقاب، شاهنامه، بن مایه های اسطوره ای-حماسی، سروده های حماسی

Email: n.sharifizad@gmail.com
badizadeh@gmail.com
dr.mohammadfazeli2@gmail.com

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۳/۰۱/۱۷
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۳/۰۵/۰۴

۱- مقدمه

در داستان های حماسی ، جانوران و حیوانات همچون قهرمانان نقش آفرینی می کنند. در میان جانوران اسطوره ای ،ارزش و اهمیت عقاب در زندگی بشری باعث شده است که روایت های آیینی و اعتقادی درباره ی آن نقل کنند، برخی از این روایت ها، نمایشگر حضور پررنگ این حیوان در زندگی بشر است و برخی نیز با درآمیختن به افسانه یا داستان تغییر ماهیت داده و چهره ی افسانه ای، نمادین و اسطوره ای یافته اند. برجسته ترین اشاره ها درباره این جانور در اثرهای حماسی چون: شاهنامه، گرشاسب نامه، کوش نامه، بهمن نامه، بانوگشسب نامه و برزونامه دیده می شود. همچنین شرح کوتاهی از این شش اثر حماسی در این مقاله آورده شده است.

۱- ۱- بیان مساله

متون کهن از مهمترین منابع برای مطلع شدن از ارزش حیوانات در فرهنگ ایران باستان است که بی گمان می توان برای درک اهمیت حیوانات از تکرار نام آن ها در متون کهن و یا ترسیم شمایل آن ها در آثار هنری استفاده کرد، به این شکل که این متون ازاهمیت حیوانات و نحوه ی رفتار با آن ها در ایران باستان سخن می گویند و ایرانیان می توانستند از ویژگی های ظاهری و رفتاری حیوانات در بیان باورهایشان بهره برده و به ایده هایشان رنگ نمادین بدهند. شواهدی به جا مانده از ایران کهن نشان از جایگاه ویژه عقاب در ذهن و فرهنگ مردم آن زمان دارد. گاه عقاب به عنوان نمادی از قدرت وشکوه و عظمت و آگاهی است .تقدیس و ارج این حیوان در سروده های حماسی و اسطوره ها نمایان است. مضامین و بن مایـــه های اسطوره ای- حماسی و آیینی این جانور در منظومه هایی چون(شاهنامه فردوسی ، گرشاسب نامه، کوش نامه ، بهمن نامه، بانوگشسب نامه و برزونامه) گویای این موضوع است.در این مقاله کوشش شده است تا با مـطالعه شـاهنامه و دیـگر سـروده های حماسی و نیـــز با تـوجه بـــه روایات عامیـانه ، بن مایه های گوناگون درباره عقاب استخراج شود.

۱- ۲- روش پژوهش

پژوهش حاضر به روش تحلیلی-توصیفی بیان شده است و گردآوری اطلاعات در این تحقیق ، به شیوه ی اسنادی و کتابخانه ای جمـع آوری شـده اسـت، که با مراجعه به کتاب ها و مقاله ها و سایت های اینترنتی ، مطلب ها در خصوص موضوع گرد آورده شده است.

۱- ۳- پیشینه ی تحقیق

درباره عقاب و نقش آن در اسطوره و با ویژگی هایی که برای آن برشمردیم ، تحقیق

جامعی که به بررسی بن مایه های اسطوره ای-حماسی و آیینی آن در منظومه های حماسی چون (شاهنامه ، گرشاسب نامه، کوش نامه، برزونامه، بانوگشسب نامه و بهمن نامه) انجام نشده است.

از جمله کتاب هایی که در راستای این تحقیق مورد استفاده قرار گرفته است : کتاب شناخت اساطیری ایران مهین دخت صدیقیان جان هنیلز، فرهنگ نگاره ای نمادها در هنر شرق و غرب هال جیمز ، فرهنگ اساطیری ایرانی و کتاب دانشنامه ی اساطیری جانوران خسرو قلی زاده ، کتاب پژوهشی در اساطیر ایران مهرداد بهار و...می باشند. پرسش اصلی این پژوهش این است که : عقاب در بعد اسطوره ای ، حماسی و آیینی چه جایگاهی در گذشته ی باستانی ، اسطوره ای و در منظومه های حماسی نامبرده دارد؟

۲- بحث و بررسی

۲- ۱- شاهنامه

شاهنامه اثرحکیم ابوالقاسم فردوسی طوسی ،حماسه ای منظوم در بحر متقارب مثمن محذوف و دارای تقریبا ۶۰ هزاربیت و یکی از بزرگ ترین و برجسته ترین آثار حماسی جهان است که سرایش آن نزدیک به سی و پنج سال به طول انجامیده است . محتوای این شاهکار ادبی : اسطوره ها، افسانه ها و تاریخ ایران از ابتدا تا فتح ایران توسط عرب ها در سده هفتم است که در چهار دودمان پادشاهی

پیشـدادیان ، کیانیان ، اشکانیـان و ساسـانیان خلاصه می شوند و به سه بخش اسطوره ای، پهلوانی (حماسی) و تاریخی تقسیم می شود. زمانی که زبان دانش و ادبیات در ایران زبان عربی بوده، فردوسی با سرودن شاهنامه موجب زنده شدن و احیای زبان پارسی شد.یکی ازمنابع مهمی که فردوسی برای سرودن شاهنامه از آن استفاده کرد، شاهنامه ی ابومنصوری بود (فردوسی، ۱۳۸۶: ۴۴).

۲- ۲- گرشاسب نامه

«دومین اثر بزرگ حماسی (بعد از شاهنامه) گرشاسب نامه (سروده ی ابونصر علی بن احمد) اسدی طوسی شاعر بزرگ ایران در قرن پنجم هجری است...» (صفا، ۱۳۸۴: ۲۶) این منظومه ، داستان گرشاسب پهلوان بزرگ سیستان جد اعلای رستم است. گرشاسب یک شخص اساطیری هند و ایرانی است که نامش و قدیم ترین اخبار پراکنده درباره ی کارکردهایش هم در نامه ی اوستا آمده و هم در منظومه های حماسی هند باستان، اسدی طوسی ابتدا به نسب نامه ی گرشاسب می پردازد و پس از ذکر شمه ای از وقایع دوران پدران وی ، به بازگویی روایات حماسی داستان گرشاسب می پردازد و سراسر زندگی وی

را با حوادث و ماجراهای شگفت انگیز و خارق العاده می آراید. این اثر حماسی ، پر است از خوارق العادت در باب گرشاسب و البته در این سروده نیز حیوانات نقش شایانی دارند.

۲- ۳- کوش نامه

منظومه ی کوش نامه در زمره ی حماسه های ملی ، اساطیری و پهلوانی است که حکیم ایرانشاه بن ابی الخیر در قرن ششم ه.ق آن را به نظم درآورده است. این کتاب داستان کوش پیلگون ، برادرزاده ی ضحاک است که سال های طولانی در چین، مغرب و آفریقا با قدرت و ستمگری فرمانروایی کرده و در این مدت همواره با جمشیدیان به دشمنی و نبرد می پردازد، اما سرانجام، راه دادگری و یزدان پرستی پیشه می کند. این کتاب ، حاوی شرح ویژگی های تعدادی از شخصیت های اساطیری است. سراینده ی کوش نامه ، حکیم ایرانشاه بن ابی الخیر در فاصله ی سال های ۴۹۸ تا ۵۰۱ هجری قمری منظومه را به نظم درآورده است.اگرچه داستان های منظومه کوش نامه با شاهنامه ی فردوسی در کلیات شبیه به هم هستند، اما با نگاهی عمیق تر در می یابیم که سراینده این وقایع را به تقلید از وقایع شاهنامه نساخته است، بلکه مانند فردوسی از منابع اصیل کتبی و شفاهی استفاده برده است (متینی، ۱۳۷۷: ۱۵).

۲- ۴- بهمن نامه

بهمن نامه ، مثنوی حماسی است در وقایع پادشاهی بهمن پسر اسفندیار ، پادشاه کیانی و نبردهای او با خاندان رستم زال. این اثر بالغ بر ده هزار بیت است که توسط ایرانشاه بن ابی الخیر در اواخر قرن پنجم یا اوایل قرن ششم سروده شده است. (افشاری، ۱۳۷۶: ۸۵) با پادشاهی بهمن ، خاندان رستم فروشکست و از میان رفت . در سرگذشت او افسانه و واقعیت در هم آمیخته شده است. نام دیگر او را در شاهنامه و منابع تاریخی اردشیر نوشته اند و تاریخ نگاران گاهی وی را با کورش هخامنشی و بیش تر اوقات با اردشیر هخامنشی یکی دانسته اند (پیرنیا، ۱۳۸۶: ۳۳). تاریخ دقیق نظم بهمن نامه نیز روشن نیست و پژوهش گران گفته اند که در قرن پنجم اواخر قرن پنجم و یا اوایل قرن ششم به نظم درآمده است (ایرانشاه، ۱۳۷۰: ۳۶).

۲- ۵- برزونامه

برزونامه ، منظومه حماسی بزرگی است، سروده شمس الدین محمد کوسج از شاعران قرن هشتم که در آن به بیان سرگذشت برزو (پسر سهراب) ، جنگ ها و هنرنمایی های او در ۴۲۰۰ بیت می پردازد. برزو پسر سهراب است که به هـــمراه مادرش، شـهر و در منطق ی کوهستانی شنگان می زید. افراسیاب که به همراه سپاهش که از ایران شکست خورده و در حال بازگشت به توران از شنگان گذر می کند و برزور را جوانی نیرومند و

شایسته ی کار می بیند ، با دادن وعده ای فراوان او را به جنگ با رستم تشویق می کند. بر زو این پیشنهاد را می پذیرد و پس از آموختن آداب رزم ، به همراه سپاه توران راهی ایران می شود و نا شناخته در برابر نیای خود ، رستم ، قرار می گیرد و در طی چندین نبرد ، سر انجام ، به دست فرامرز اسیر می شود . برزو را به دژ سیستان می فرستند. شهرو پس از شنیدن خبر گرفتاری فرزند راهی سیستان می شود و در آنجا به یاری یک رامشگر زمینه ی فرار برزو را آماده می کند تا از دژ بگریزد. رستم در هنگام فرار برزو در حال باز گشت به ایران است و در راه برزو را می بیند و دوباره میان آنان نبرد آغاز می شود . در این نبرد برزو شکست می خورد و هویت او بر رستم آشکار می شود و جنگ و ستیز به صلح و دوستی می انجامد (کوسج، ۱۳۸۷: ۴۵).

۲- ۶- بانوگشسب نامه

منظومه حماسی بانو گشسب نامه در قالب مثنوی ، در بحر متقارب مثمن ، درباره دلاوری‌های «بانو گشسب» یا (گشسب بانو) دختر (رستم)که در قرن پنجم یا ششم به پیروی از شاهنامه فردوسی سروده شده است. منظومه بانو گشسب نامه مشتمل بر هزار و ۳۲ بیت و فاقد مقدمه است. نام نمادین بانو گشنسب به معنی دارنده اسب نر یا پهلوان بانویی چون اسب نر ،در این قصه به کار رفته است. در آغاز این منظومه رستم تربیت پسرش (فرامرز) را به بانو گشسب می سپارد و سپس شرح دلاوری های آن رو به ویژه «بانو گشسب» که در منظـومه از او با عنـوان بانو یاد شده است ، در پی می آید. بانو گشسب نامه، تنها منظومه حماسی فارسی که قهرمان آن زن است . به نمایه اصلی حکایت ها و دلاوری‌های بانو گشسب شاید به فرهنگ کهن اقوام ایرانی بازگردد. نکته قابل توجه در این منظومه دو جنبه بودن شخصیت بانو گشسب است؛ از یک سو زنی است زیبا ، قدرتمند و سرکش که با مردان حتی شیفتگان خود مبارزه می‌کند و از سوی دیگر دختریست مطیع پدر . سراینده بانو گشنسب نامه دانسته نیست. از آنجا که در برخی از نسخه ها، این منظومه با فرامرزنامه منظومه درباره فرامرز پسر رستم در یک جلد آمده است ، کراچی احتمال می دهد که سراینده هردو منظومه یک تن باشد (کراچی، ۱۳۹۹).

۲- ۷- عقاب

ریشه ی واژگانی: فارسی میانه aluh ، کردی haloh ، کردی کرمانجی sora halo، عقاب سرخ فارسی باستان ardifya ، اوستایی bartholomae ، به معنی (راست، پایین آینده) هندی باستان به معنی «راست پرواز » که صفت است. در اوستا نام کوه یا کوهستانی است. باید نظر بهار را پذیرفت که saena ,در اوستا به معنی سیمرغ را با واژه سانسکریت به معنی عقاب یکی می داند و نتیجه می گیرد که سیمرغ در نزد هندو ایرانیان

در اصل به معنی عقاب بوده است (بهار، ۱۳۷۵).

۲- ۸- عقاب در اسطوره ها، ایران باستان و سروده های حماسی

عقاب در فرهنگ باستانی ما رمزی از خدا، بهروزی و پیروزی، نیرومندی و همبستگی، فرّ کیانی و فرّ ایزدی ست . عقاب در ایران باستان پرچمی فلزی متعلق به ۳۰۰۰ سال پیش درتخت جمشید یافت شد که برآن عقابی با بال های گشوده در حالی که دو گوی را در چنگال دارد، نقش بسته است. دو گوی را رمزی از دو جهان مادّی و مینوی دانسته اند .

عقابِ بال گشوده نماد یزدان، در پرچم هخامنشیان بوده است. هم کوروش بزرگ و هم داریوش چنین پرچمی داشته اند. گِزِنفون نوشته که آن را نشانه ی پیروزی می دانستند. بعضی گفته اند این نقش، عقاب دوسر بوده است؛ دو سر را نیز به شرق و غرب، جسم و روح، مرگ و زندگی و دو جهان تعبیر کرده اند.

عقاب را پرنده ی خورشید نامیده اند وارجمندی ش به پیش از زرتشت می رسد. نقش عقاب در کنار خورشید، نمایانگر این موضوع ست. به نظر می رسد سیمرغ، شکل اسطوره ای عقاب ست که در شاهنامه پر خویش را به زال می دهد و در لحظه های درماندگی ش به میانجی گری پر، گره کارش گشوده می شود؛ همچنان که در اوستا اهورامزدا به زرتشت می گوید که

"پَری از شاهین شَهپَر بجوی و بر تن خویش بمال و بدان، جادوی دشمن ناچیز گردان".

و در جای دیگر آمده که آن کس که پری یا استخوانی از این پرغ با پرنده ی دلیر با خود داشته باشد، هیچ مرد توانایی او را از جای به در نتواند بُرد و کُشت.

گفته شده در اوستا یَشتِ بهرام، "وارَغَن" همان عقاب ست که جلوه ای از ایزد بهرام یا ایزد پیروزی ست. البته در زامیاد یَشت زامیاد یعنی زمین هم از آن یاد شده است.

در نقش فرَوَهَر پیرمرد بال دار دو بال بزرگ و سه طبقه همانند و یادآور بال های عقاب است.

عقاب، این زیباییِ پرشکوهِ بال دار،افزون بر سپهر گیتی، درآسمانِ شعر فارسی نیز جلوه گری های دلرُبایانه اش را پدیدار ساخته است. عقاب در آثار دینی زرتشتیان همیشه مورد تکریم بوده است.

در اوستا از مرغ سئن یاد شده و چنین می نماید که سئن همان سئنه سانسکریت یعنی عقاب است. بی تردید بسیاری از مرغان اسطوره ای که از آنان یاد شده مرغان اسطوره ای چون سیمرغ ، هما ، وارغن، چموش ، نمودی از عقاب اند ، مستقیم یا غیر مستقیم با عقاب پیوند دارند (هیلنز، ۱۳۶۸). دال را در فرهنگ های فارسی عقاب

گرفته اند. در چهارمحال بختیاری ، لرستان و کهکیلویه و بویراحمد نیز دال را همان عقاب می دانند.

در آیین میترا از عقاب به عنوان یک نماد کمال برای عالی ترین سیر مرحله ی عرفانی یاد شده است. مدارج روحانی در آیین میترا هفت درجه یا هفت منصب و مقام است: نخست مقام کلاغ که آن را پیک نیز می گفتند، دوم مقام کری فیوس یا پنهان شده ، سوم مقام سرباز ، چهارم مقام شیر ، پنجم مقام پارسی ، ششم مقام خورشید ، هفتم مقام پدر ، در آیین میترایی مقام پیر یا پدر با اسناد عقاب نیز شناخته می شود. به این معنی که نهایی ترین مقام ارتقایی میترایی ، مقام عقاب بود (رضی، ۱۳۸۱).

۲- ۹- عقاب ، نام عام

در شاهنامه به قدرت عقاب اشاره می کند:

به اسپ عقاب اندر آورد پای　　برانگیخت آن بارکش را ز جای

(فردوسی، ۱۳۸۶: ۴۴)

در گرشاسب نامه، عقاب به عنوان نام عام ، پرنده شکاری:

چو یابد خردمند خوبی و گنج　　بیندازد از دست و نارد برنج

چو آهو و خرگوش یابد عقاب　　نیارد بـدراج و تیهو شـتاب

(اسدی طوسی، ۱۳۸۲: ۵۱)

در کوش نامه:

شکار آرزو کرد یک روز کوش　　بـشد با سـواران پـولادپـوش

برآنگه که بـرزد ز کوه آفتاب　　زیوز و سگ و باز و چرخ و عقاب

(متینی، ۱۳۷۷: ۱۵)

۲- ۱۰- معانی سمبلیک عقاب

عقاب نزد ایرانیان همواره مورد توجه بوده و نشان تمام خدایان آسمان و نماد قدرت و توانایی بوده است. معانی سمبلیک این پرنده در میان ملل مختلف: آتش، آزادی، آرزو، اعتقاد، اقتدار، الهام، بردباری، بی پروایی، بلندی، بلند پروازی، پادشاهی، پاک دامنی، پیروزی، تحمل، جوانمردی، خودرایی، سرعت، شتاب، شکوه ، صعود، عظمت، فناناپذیری، قدرت، ناسازگاری.

عقاب به عنوان تیز پروازی و صعود:

عقاب دلاور بر آن راه شیر　　نپرد و گر چند باشد دلیر

(فردوسی، ۱۳۸۶: ۴۴)

در گرشاسب نامه به عقاب به عنوان سمبل شتاب به کار رفته است:

سیه گفت در راه گاه شتاب　　چنانم کم اندر نیابد عقاب

(اسدی طوسی، ۱۳۸۲: ۵۱)

و در داستان آمدن ضحاک پیش گرشاسب و صفات نخجیرگاه می بینیم که صفت دلیری برای عقاب آمده است:

نشسته بر آهو عقاب دلیر　　چو بر اسپ کردی بناورد چیر

(اسدی طوسی، ۱۳۸۲: ۵۱)

در کوش نامه عقاب را سمبل بلندی و صعود بیان می کند و کنگره را از همین نظر با آن مقایسه می کند:

سوی کنگره ش نارسیده عقاب　　سر باره اش ناپسوده سحاب

(متینی، ۱۳۷۷: ۱۵)

و در جای دیگر در کوش نامه ، عقاب را سمبل سرعت و مانند باد می داند:

ز رنگ سیاهش تیره غراب　　ز باد دویدنش خیره عقاب

(متینی، ۱۳۷۷: ۱۵)

در بانوگشسب نامه شکوه و عظمت عقاب را بیان می دارد:

چنان چون به خوبیش همتا نبود　　به مردیش مانند پیدا نبود

نهنگ از نهـــیبش گریزان در آب　　پرافگند از هیبـت او عقاب

(کراچی، ۱۳۹۹)

۲- ۱۱- توتم عقاب

عقاب از جمله حیواناتی است که توتم ویژه ی خاندان یا افرادی محسوب می شده است. و نقش آن بر روی درفش پهلوانان دیده می شود.

در برزو نامه ، به درفش افراسیاب اشاره شده که از لحاظ عظمت و قدرت ، پیکر آن درفش را مانند عقاب می خواند:

درفشی که بد پیکر او عقاب　　که بود از نخست آن افراسیاب

(کوسج، ۱۳۸۷: ۴۵)

۲- ۱۲- عقاب و گیاه بی مرگی

عقاب آنچنان مقدس است که مراسم سگ دید می‌تواند به وسیله پرندگان شکاری نیز صورت پذیرد و هنگامی که سایه آن را بر تن مرده بیفتد، دروج نسو زده و گریزان می‌شود

(دوست خواه، ۱۳۸۱: ۷۲۹). عقاب زئوس نه با گوشت، بلکه با گیاهان و به روایت شبنم موجود در گیاهان تغذیه می شد. این ارتباط میان عقاب و گیاه یادآور ارتباط میان عقاب متون ودایی و گیاه سومه است. در اساطیر هلنی نیز عقاب، آورنده حاصلخیزی و شادی است.

در روایت بابلی هنگامی که همسر اتنه، پهلوان بابلی، از درد زایمان به خود می پیچد. اتنه دست نیاز به سوی شمش می برد تا شمش گیاه ولادت را به او نشان دهد؛ در این هنگام عقابی آتنه را در دستیابی به گیاه ولادت کمک میکند (کارنوی، ۱۳۴۱: ۳۸). این اسطوره یادآور ماجرای تولد رستم و یاری سیمرغ در زایش اوست. در داستان دیگر اتنه مصمم بود که بر پشت عقابی به آسمان صعود کند تا بر گیاه زندگی دست یابد. از اینکه نیز داستان صعود کیکاووس به آسمان با داستان بابلی اتنه شباهت دارد . این روایت در حقیقت یک اسطوره هند و اروپایی است که با اسطوره های مربوط به آذر ارتباط نزدیک دارد . آذر آسمانی(صاعقه) یا توسط پرنده تیزپر یا انسانی جسور و شجاع مانند «پرومتئوس» به زمین حمل می شود. آتش زمینی به صورت پرنده یا عقابی در آسمان توصیف می‌شود. از خورشید به کرات به عنوان پرنده یاد می‌شود و به همین مناسبت آن را« گروتمنت» پردار می‌خوانند .خود ایندرا نیز به شکل عقابی سومه را به چنگ می آورد ،حتی سومه در یک جا به شکل عقاب توصیف شده است (قلی زاده، ۱۳۹۲: ۱۷۲).

۲- ۱۳- پر عقاب

تـیز پروازی و تقدس این عقاب باعـث شـده است تا از قــدیم پــری از آن را در پیکان ها بنشانند. طبق مهریشت، چنین پیکانی آرزوی هر جنگاوری بود، به همین خاطر مهر صاحب اقتدار به آنان تیرهای یک اندازه به پر عقاب نشانده می‌بخشد . در وندیداد از تیرهای به پر شاهی نشانده سخن رفته است. در نبرد منوچهر با افراسیاب ،اسفندارمذ بر منوچهر ظاهر شد و دستور داد آرش تیری بسازد و پر عقابی در آن بنشاند تا با کمک آن تیر مرز ایران و توران را معین کند (قلی زاده، ۱۳۹۲: ۱۷۲).

به پیکان با پر عقاب درشاهنامه، بهمن نامه و گرشاسب نامه هم اشاره شده است:

که خرچنگ را نیست پر عقاب　　نپرد عقاب از بر آفتاب

(فردوسی، ۱۳۸۶: ۴۴)

خدنگی گزین کرد پیکان چن آب　　نهاده برو چار پر عقاب

(فردوسی، ۱۳۸۶: ۴۴)

چو کاوس کی کرد فرمان دیو تبه شد بر او راه کیهان خدیو
سوی آسـمان شد ، پـر عقاب جهان ویژه بگرفت افـراسیاب
(افشاری، ۱۳۷۶: ۸۵)

که باران او بود شمشیر و تیر جهان شد بـکردار دریای قیر
ز پیـکان پـولاد و پـر عقاب سیه گشت رخشان رخ آفتاب
(فردوسی، ۱۳۸۶: ۴۴)

هوا را بپوشید پر عقاب نبیند چنان جنگ جنگی به خوار
(فردوسی، ۱۳۸۶: ۴۴)

بپوشید باران سنگ آفتاب ز پیکان فرو ریخت پر عقاب
(اسدی طوسی، ۱۳۸۲: ۵۱)

پر عقاب گاه رمز سیاهی است، زیرا رنگ اصلی آن سیاه است.

ز تیر آسمان شد چو پر عقاب نگه کرد نیزه سر افراسیاب
(فردوسی، ۱۳۸۶: ۴۴)

۲- ۱۴- عقاب زرین

عقاب زرین ، علم ایرانیان بود و سرلشکریان هخامنشیان شاهین شهپر گشوده و در سرنیزه بلندی برافراشته به همه نمودار بود... پس از سپری شدن شاهنشاهی هخامنشیان و دست یافتن اسکندر در پایان سده ی چهارم پیش از میلاد به ایران، عقاب نشان اقتدار ایرانیان رفته رفته در اروپا رواج یافت. خود اسکندر آن رانقش سکه ی پادشاهی خود قرار داد و نشان فرمانروایی خویش برگزید، پس از مرگ وی، در سال ۳۲۳ پیش از میلاد سرداران و جانشینان وی هریک همین علامت را در قلمرو شهریاری خود رواج دادند.

در بهمن نامه به زرین عقاب اشاره شده است:

درفش از پسش قرصه ی آفتاب بسودی و بر سرش زرین عقاب
(افشاری، ۱۳۷۶: ۸۵)

۲- ۱۵- ایزدان و عقاب

عقاب عمده ترین شکل تجلّی ایزدان در اساطیر ملل باستان است. در اوستا ایزد بهرام شکل مرغ وارغن را به خود می‌گیرد که تیز پروازترین پرند گان است و در اساطیر ژرمنی و ایسلندی ،خود را به شکل عقابی در می آورد و با نوشابه جاودانگی قرآن خدایان پرواز می کند. عقاب در اساطیر یونانی و هلندی پرنده خاص زئوس و در اساطیر ودایی پرنده خاص ایندرا ست.عقاب نشان خاص زئوس است .در اساطیر بین النهرینی رب النوع طوفان به صورت پرنده تجلی می‌کند .این تجلی را نیز در اساطیر ایرانی می توان یافت. در اساطیر

مزبور عقابی را می‌شناسیم که آتشی ایزدی یعنی آذرخش را به زمین می آورد . به همین منوال در اساطیر بابلی پرنده ای به نام زو موفق می‌شود دفترچه‌های تقدیر را از انلیل برباید .طوری که در آسمان رخ می‌دهد ، زو موفق شود و دفترچه تقدیر دست یابد و فقط مردوک میتواند آنرا باز ستاند (هال، ۱۳۸۰).

۲- ۱۶- دشمنی اساطیری عقاب و مار

باز و عقاب و شاهین به عنوان پرنده خورشیدی دشمن همیشگی مار (جانور جهان زیرزمینی و تاریکی) هستند .بن‌مایه کهن نبرد پرنده شکاری و مار را می توان در گرشاسب‌نامه دید. آنجا که می‌گوید: باز سفید پرنده‌ای است اهورایی که مار پردار را کشد. اورمزد باز سپید راه برای از میان بردن آن مار آفریده است که چون آن مار پردغر شود، به زیر پرتو خورشید و تا سایه بر مردم جهان افتد تا بمیرند. باز سپید به کارزار ان مار رود و بدو آن مار کشته شود. اگر پیروزی باز را باشد مار کشته شود، اگر مار چیره شود، باز را کشد. ،اگر هر دو هم زور شوند ، مرده بر زمین افتادند (اسدی طوسی، ۱۳۸۲: ۵۱).

۳- نتیجه گیری

از آن چه که در این پژوهش گفته شد، چنین بر می آید که عقاب در اساطیر همیشه موجودی مقدس و با ارزش محسوب می شده است.شواهدی به جا مانده از ایران کهن نشان از جایگاه ویژه ی عقاب در ذهن و فرهنگ مردم آن زمان دارد و گاه این حیوان نماد فرایزدی و کیانی و قدرت بوده است. عقاب را شاه پرندگان شکاری نامیدند. و تفاوت هایی بین عقاب و سیمرغ وجود دارد. سیمرغ را ادشاه عدالت گستر طیور نامیده اند. از اوستا برمی اید که عقاب ایه ارجمندی داشته و همواره مورد توجه بوده است. ردپایی توتم این حیوان مشترک فرهنگ هند و آریایی و ایران باستان است. توتم بودن عقاب در بین اسطوره های ایرانی ، بر روی درفش هلوانانی چون افراسیاب در برزونامه دیده می شود که نشان عظمت و قدرت بوده است. عقاب به عنوان نمادی از قدرت و کمال همواره و در متون باستان :ایزدان گاه به شکل آن مورد توجه بوده و استفاده از نام و مضامین و بن مایه های اسطوره ای، حماسی و آیینی مختلف عقاب در شاهنامه فردوسی ، گرشاسب نامه ، کوش نامه ، بهمن نامه ، بانوگشسب نامه و برزونامه گویای این موضوع است.

منابع

۱- اسدی طوسی، علی بن احمد. (۱۳۸۲)، **گرشاسب‌نامه**، به اهتمام و تصحیح حبیب یغمایی، با ویراستاری پرویز یغمایی، تهران: دنیای کتاب، جلد ۱، صص ۵۱-۶۳.

۲- افشاری، مهران. (۱۳۷۶)، **بهمن نامه،** مدخل دانشنامه جهان اسلام تهران، انتشارات بنیاد، تهران: دایره المعارف جهان اسلام، جلد ۴، صص ۸۵-۹۹.

۳- ایرانشاه، بن ابی الخیر، (۱۳۷۰)، **بهمن نامه،** ویراسته ی رحیم عفیفی، تهران: علمی و فرهنگی، جلد ۲، صص ۳۶-۴۹.

۴- بهار، مهرداد. (۱۳۷۵)، **پژوهشی در اساطیر (پاره نخست و پاره دویم)،** به کوشش کتایون مزداپور، تهران: آگاه، جلد ۳، صص ۱۸۷-۱۷۱.

۵- پیرنیا، حسن. (۱۳۸۶)، **تاریخ ایران باستان،** تهران: نارمک، شماره ۲، صص ۳۳-۴۰.

۶- دوست خواه، جلیل. (۱۳۸۱)، **اوستا، کهن ترین سرودهای ایرانیان،** تهران: مروارید، جلد ۳، صص ۷۲۹-۷۴۰.

۷- رضی، هاشم. (۱۳۸۱)، **تاریخ آیین رازآمیز میترایی،** تهران: بهجت، جلد ۲، صص ۵۷۳-۵۸۹.

۸- صفا، ذبیح الله. (۱۳۸۴)، **حماسه سرایی در ایران از قدیمی ترین عهدتاریخی تا قرن چهاردهم هجری،** تهران: فردوس، جلد ۲، صص ۲۶-۳۲.

۹- فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۸۶)، **شاهنامه،** به کوشش جلال خالقی مطلق، تهران: مرکز دائره المعارف بزرگ اسلامی، جلد ۸، صص ۴۴-۵۹.

۱۰- قلی زاده، خسرو. (۱۳۹۲)، **دانشنامه ی اساطیری جانوران و اصطلاحات وابسته،** تهران: کتاب پارسه، جلد ۲، صص ۱۷۲-۱۸۰.

۱۱- کارنوی، آلبرت جوزف. (۱۳۴۱). **اساطیر ایرانی،** ترجمه ی احمد طباطبایی، تبریز: فرانکلین، جلد ۱، صص ۳۸-۵۸.

۱۲- کراچی، روح انگیز. (۱۳۹۹)، **بانو گشسپ نامه،** تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، جلد ۳، صص ۱۹۸-۲۲۱.

۱۳- کوسج، شمس الدین محمد. (۱۳۸۷)، **برزونامه،** بخش کهن، مقدمه و تحقیق وتصحیح اکبر نحوی، تهران: میراث مکتوب، جلد ۱، صص ۴۵-۵۹.

۱۴- متینی، جلال. (۱۳۷۷)، **کوش‌نامه،** سروده حکیم ایرانشان ابن ابی الخیر، تهران: انتشارات علمی، جلد ۱، صص ۱۵-۳۱.

۱۵- هال، جیمز. (۱۳۸۰)، **فرهنگ نگاره ای نمادها در هنر شرق و غرب،** ترجمه رقیه بهزادی، تهران: فرهنگ معاصر، جلد ۳، صص ۱۶-۳۱.

۱۶- هیلنز، جان. (۱۳۶۸)، **شناخت اساطیر ایران،** ترجمه ی ژاله آموزگار- احمد تفضلی، تهران: بی نا، جلد ۲، صص ۴۵۱-۴۶۸.

فصل‌نامه‌ی علمی زبان و ادبیات فارسی
دانشگاه آزاد اسلامی واحد فسا
س ۱۵، ش ۲ (پیاپی ۳۸)، تابستان ۱۴۰۳
شاپا: ۸۴۸۷-۲۲۵۱ صص: ۱۱۷-۱۰۱

تحلیل تقابل‌های کلامی و اعتقادات باطنی ناصرخسرو با اندیشه و باورهای زمان خود

عظیمه صباغ نیا
دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد دزفول، دانشگاه آزاد اسلامی، دزفول، ایران
دکتر حمیدرضا اردستانی رستمی (نویسنده‌ی مسئول)
دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد دزفول، دانشگاه آزاد اسلامی، دزفول، ایران
دکتر فرزانه یوسف قنبری
استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد دزفول، دانشگاه آزاد اسلامی، دزفول، ایران
دکتر مسعود خردمند پور
استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد دزفول، دانشگاه آزاد اسلامی، دزفول، ایران

چکیده

زبان و ادبیّات فارسی ارتباط تنگاتنگ با علوم و دانش‌های اسلامی دارد. بسیاری از علما و شعرا و حکما در طول تاریخ ادب و فرهنگ فارسی، اصطلاحات مربوط به علوم اسلامی را در شعر و نثر خود به کار برده‌اند. علم کلام یکی از علوم مذکور است که بارها در شعر و نثر، مورد استفادهٔ شعرا و نویسندگان قرار گرفته است. ناصرخسرو قبادیانی یکی از شاعران معروف قرن پنجم هجری، برای بیان اندیشه‌های خود در آثار و نوشته‌هایش از علم کلام بهره برده است. ناصرخسرو با مطرح کردن مسائل کلامی، دینی و فلسفی، در برابر دشمنان و مخالفان خود درصدد اقناع آنان بوده است و تمام تلاش خود را به کار می‌برند تا همگان را به آیین و کیش خود دعوت کند و آنان را با خود همفکر سازد. در این پژوهش نویسنده به شیوهٔ توصیفی- تحلیلی و ابزار کتابخانه‌ای به بررسی اندیشه‌های کلامی در رابطه با جبر و اختیار، قضا و قدر، معاد و رستاخیز پرداخته و دیدگاه متفاوت خود را نسبت به این مسائل بیان نموده است. نتیجه پژوهش بیانگر آن است که ناصرخسرو نسبت به مسائل کلامی مطرح شده، دیدگاه و نظرگاه خاص، برخلاف مردم روزگار خود داشته است.

واژگان کلیدی: ناصرخسرو، اندیشه‌های کلامی، جبر و اختیار، قضا و قدر، معاد و رستاخیز

Email: sabbaghnia25@yahoo.com
h_ardestanni_r@yahoo.com
ghanbari1977@yahoo.com
af116737@gmail.com

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۲/۱۰/۲۹
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۳/۰۳/۲۵

۱- مقدمه

ناصرخسرو قبادیانی یکی از شاعران معروف قرن پنجم هجری است. او شعر را وسیله‌ای برای بیان مقاصد کلامی و اخلاقی خود قرار داد و در این راه از هیچ تلاش و کوششی دریغ نورزید. تمام اندیشه و علوم فلسفی و علمی خود را به کار گرفت تا اندیشه‌های خود را در قالب نظم و نثر بیان کند و مخالفان خود را اقناع سازد. به همین سبب، اشعار ناصرخسرو بیشتر شبیه به سخن مبلغ دینی است که برهان‌های عقلی و نقلی بیان می‌کند تا حرف خود را به اثبات برساند. به همین منظور، شاعر با استفاده از ذوق و قریحهٔ شاعری خود، پیچیده‌ترین مسائل و موضوعات کلامی و فلسفی را در سروده‌های خود آورده است. در این پژوهش، نویسنده به شیوهٔ توصیفی- تحلیلی و ابزار کتابخانه‌ای به بررسی اندیشه‌های کلامی در رابطه با موضوعات جبر و اختیار، قضا و قدر، معاد و رستاخیز پرداخته و دیدگاه متفاوت خود را نسبت به این مسائل بیان کرده است. همچنین نویسنده درصدد آن است تا به این پرسش‌ها پاسخ دهد که عقاید کلامی ناصرخسرو به اندیشه‌های کدام مکتب(معتزلی یا اشاعره) نزدیک است؟ و به چه دلیل عقاید کلامی شاعر در جاهای مختلف آثارش متفاوت می‌باشد؟

۱- ۱- پیشینهٔ تحقیق

- تجلّی اردکانی و قبادی حبیب‌آباد (۱۳۹۵) در مقاله‌ای با عنوان «بازتاب اوضاع اقتصادی و رفاه اجتماعی قرن پنجم در سفرنامهٔ ناصرخسرو»، به توصیف مکان‌ها از دیدگاه جغرافیایی، اقتصادی و غیره پرداخته است و به این نتیجه رسیده است که رشد و پیشرفت اقتصاد شهرها بیشتر به شرایط اقلیمی، تدبیر حاکمان، رواج تجارت و تنوّع مشاغل بستگی داشته است.

- محمود غریبی(۱۳۹۱)، در پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد با عنوان«نقد اجتماعی در اشعار ناصرخسرو و لزومیات ابوالعلا معرّی»، به‌منظور کشف روابط فرهنگی و ادبی دو شاعر ایرانی و عرب؛ ناصرخسرو قبادیانی و ابـوالعلا معـرّی و تأثیر و تأثّر آنها نسبت بـه یکـدیگر، موضـوع نقـد اجتمـاعی را در شـعر آنهـا مـورد کنکـاش قـرار داده است.

- غلامحسین یوسفی(۱۳۵۵)، در مقاله‌ای با عنوان «ناصرخسرو، منتقدی اجتماعی» از ناصرخسرو به‌عنوان منتقدی اجتماعی، مردی اجتماعی و شاعری ملتزم یاد کرده است و اشاره کرده که انتقاداتش همهٔ جوانب زندگی اجتماعی و جامعهٔ انسانی را شامل می‌شود.

- محمود بشیری(۱۳۷۷) در مقاله‌ای با عنوان «افکار سیاسی- انتقادی ناصرخسرو قبادیانی» به بررسی انتقادهای سیاسی ناصرخسرو از سردمداران سیاسی و حاکمان عصر

خود پرداخته است.

- علی‌اصغر باباصفری و مریم السادات کدخدایی(۱۳۹۰)، در مقاله‌ای با عنوان «شکوائیه در دیوان ناصرخسرو» به بررسی گله‌ها و شکایت‌های مختلف ناصرخسرو پرداخته و نتیجهٔ پژوهش حاکی از آن است که شکوائیهٔ شخصی در شعر ناصرخسرو به نسبت سایر شاعران سبک خراسانی، کمتر است.

- علی‌محمّد پشتدار(۱۳۸۵)، در کتاب«ناصرخسرو و ادب اعتراض: جلوه‌های آزادگی و ادب اعتراض در دیوان ناصرخسرو» به بررسی موضوع آزادی و آزاداندیشی و اعتراض ناصرخسرو پرداخته است و همچنین به مسائل اعتقادی و اجتماعی عصر شاعر اشاره کرده است.

- شهرام احمدی(۱۳۷۶)، در پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد خود با عنوان«تناقص اندیشی ناصرخسرو»، به بررسی اندیشه‌های متناقص و متفاوت ناصرخسرو نسبت به دیگران و جامعهٔ خود پرداخته است. آنچه موجب تمایز تحقیق حاضر با پژوهش‌های یادشده می‌شود؛ این است که تحلیل تقابل‌های کلامی و اعتقادات باطنی ناصرخسرو با اندیشه و باورهای زمان خود، پژوهشی صورت نگرفته است؛ بنابراین تحقیق حاضر در این زمینه برای اوّلین بار صورت گرفته و نوآورانه است.

۱- ۲- روش تحقیق

گردآوری مطالب و تنظیم آن در این پژوهش به روش کتابخانه‌ای و مراجعه به پایگاه‌های اطّلاعاتی الکترونیکی است. نگارنده پس از استخراج مطالب از منابع گوناگون و فیش‌برداری، اطّلاعاتِ متناسب با موضوع پژوهش را طبقه‌بندی نموده و به شرح و تحلیل مطالب به همراه شواهدی از «ابیات ناصرخسرو» با استفاده از روش توصیفی تحلیلی پرداخته است.

۱- ۳- مبانی تحقیق

۱- ۳- ۱- ناصرخسرو

ناصرخسرو قبادیانی، بزرگ‌ترین ادیب و شاعر عصر خود بود. در دولت اسماعیلی و بعدها در سلسله‌مراتب آن، مقام والای حجت را کسب کرد. نویسندهٔ کتاب «اسماعیلیان در تاریخ» به شخصیّت ناصرخسرو اشاره کرده و او را این‌گونه توصیف نموده است: «ناصرخسرو درعین‌حال که بسیار مذهبی بود، خرافی نیز بود و به طلسم و اسطرلاب و تفأل و غیره اعتقاد داشت. در تمام آثارش امکان ندارد، رد پایی از اعتقاد مذهبی عالی او، «معارف» زمان و مخصوصاً جرقّه‌ای از اصالت و نبوغ خلّاقه نیافت؛ لیکن اشتباه است که ناصرخسرو را یک

نفر ساده‌دل و عمیقاً خاشع و ناآگاه از نقایص و عیوب خویش بدانیم. برعکس او از ارزش خود، آگاه است و حتی خود را بالاتر از دیگران می‌داند و لحظه‌ای را برای دم زدن از خود از کف نمی‌دهد.»(لویس، ۱۳۸۱: ۴۱۴).

۱- ۳- ۲- دیوان ناصرخسرو

«در دیوان ناصرخسرو دو عنصر شعر و اندیشه به‌گونه‌ای معنادار تلفیق یافته است. این دیوان با معانی خاص، متضمّن آرای کلامی و بازتابی از اندیشه‌های اسماعیلیه است که در عین حال، اخلاق و پارادایم عصر در آن انعکاس پیدا کرده‌است.»(اسماعیل زاده، ۱۳۹۸: ۱۹۷).

۱- ۴- علم کلام

متکلّمان و صاحب‌نظران برای علم کلام، تعاریف گوناگونی ارائه کرده‌اند، لاهیجی در گوهر مراد، کلام «را صناعتی که قدرت می‌بخشد بر محافظت از شریعت به کمک دلایلی که مقدّمات مسلمه مشهوره تشکیل شده باشد، تعریف کرده است.»(لاهیجی، ۱۳۸۳: ۴۲). در شرح العقائد، تفتازانی، «علم متعلق به احکام اصلی؛ یعنی اعتقادات «را علم التوحید و الصفا» خوانده است.»(تفتازانی، ۱۴۰۷: ۹). در این زمینه، شهید مطهری می‌گوید:«علم کلام اسلامی، علمی است که دربارهٔ اصول دین اسلام بحث می‌کند به این نحو که چه چیز از اصول دین است و چگونه و با چه دلیل، اثبات می‌شود و جواب شبهاتی که در مورد آن وارد می‌شود چیست؟»(مطهری، بی‌تا: ۴۲).

۲- بحث و بررسی

۲- ۱- اعتقادات باطنی ناصرخسرو

۲- ۱ - ۱- جبر و اختیار

تهانوی می‌نویسد: جبر، از دیدگاه اهل کلام، در موارد زیادی، به معنای «نسبت دادن کار بنده به خداوند سبحان، کاربرد دارد. جبر، زیاده‌روی در واگذاری کار به خدا است به‌گونه‌ای که بنده به‌منزلهٔ جماداتی خواهد بود که اراده و اختیار ندارد.»(تهانوی، ۱۴۲۷، ج۱: ۱۹۹).

اشاعره بر این باورند که همهٔ موجودات، مستقیماً و بدون واسطه با ارادهٔ الهی به وجود می‌آیند و همه‌چیز، فعل خداوند است، حتی افعال اختیاری انسان. بر اساس این تفکّر، هیچ‌چیزی علّت و سبب چیز دیگری واقع نمی‌شود و فقط به خاطر «عادت الله» که علل

و معلولات به دنبال هم می‌آیند، یعنی خواست خدا بر این قرار گرفته که این‌ها به دنبال هم به وجود می‌آیند، بدون اینکه تأثیر و تأثری در کار باشد.»(طباطبایی، ۱۳۶۲: ۳۰۴). به این ترتیب اراده و اختیار انسان نیز هیچ تأثیری در افعال اختیاری او ندارد. معتزله هم فرقهٔ کلامی دیگری هستند که قائل به اختیارند. «آنها طرفدار قدرت و حریّت انسان بودند و آدمی را در کردار و رفتار خویش آزاد می‌پنداشتند.»(مشکور، ۱۳۶۸: ۴۱۵).

ناصرخسرو مانند دیگر اسماعیلی‌ها، به مذهب معتزله، بیشتر توجه داشت تا اشاعره. هرچند که بخشی از کتاب جامع الحکمتین را در ردّ مذهب اعتزال آورده است. او مانند سایر فرقه‌های تشیع در مسئلهٔ جبر و اختیار، در بسیاری از مسائل، به أَمْرٌ بَیْنَ أَمْرَیْن معتقد است.

به میان قدر و جبر ره راست بجوی　　که به نزد عقلا جبر و قدر درد و عناست

(ناصرخسرو، ۱۳۸۶: ۴۶)

بیت فوق یادآور حدیث«لَا جَبْرَ وَ لَا تَفْوِیضَ بَلْ أَمْرٌ بَیْنَ أَمْرَیْن» است. با بررسی دیوان ناصرخسرو، مشخّص می‌گردد که او در بعضی از ابیات، انسان را مجبور و بی‌اختیار می‌داند و می‌گوید، این خداوند است که قدرت انتخاب و اختیار را به انسان عطا کرده است و انسان چیزی را انتخاب می‌کند که خداوند پیش‌تر برای او انتخاب کرده است. او مجبور بودن انسان را از جنبه‌های گوناگون بررسی کرده و به دلایلی برای اثبات نظر خود آورده است. شاعر جبری بودن انسان را از جنبه‌های مختلف بررسی کرده است و دلایلی برای اثبات نظر خود آورده است.

از نبید آمد پلیدی جهل پیدا بر خرد　　چون بود مادر پلید، ناید پسر زو جز پلید

(ناصرخسرو: ۹۵)

عقیدهٔ جبری ناصرخسرو در این بیت این است که هرگاه مادر بدکردار و فاسد باشد، فرزندی که از این مادر هم متولّد می‌شود، فاسد و بدکردار است.

بار چو فرزند و تخم او پدر اوست　　از جو، جو زاید ز پلپل پلپل

(همان: ۲۴۳)

بیت فوق یادآور ضرب‌المثل معروف«گندم از گندم بروید جو زجو» است. عقیدهٔ جبری بیت در این نکته است که هر چیزی نتیجه و حاصل اصل خود است.

جز که اصل نیک، ناید فعل نیک　　بار بد باشد چو بد باشد نهال

(همان: ۲۳۸)

عقیدهٔ جبری در بیت فوق، تمثیل «بار بد باشد چو بد باشد نهال»، است. یعنی ذات بد به هیچ عنوان، قابل تغییر و دگرگونی نیست. ناصرخسرو در ابیات فوق، با اشاره به موضوع

توارث، معتقد است که خصوصیات و ویژگی‌های روحی فرد، بستگی به ویژگی‌های روحی و اخلاقی پدر و مادر دارد و اخلاق و منش آن دو، خواه‌ناخواه به کودک منتقل می‌شود؛ در نتیجه می‌توان آیندهٔ فرد را از عملکرد والدینش پیش‌بینی کرد. در ابیات بعدی، ناصرخسرو خود را انسان خوشبخت و سعادتمند می‌داند؛ زیرا خداوند آیندهٔ خوب او را از قبل، مشخص ساخته است و همچنین مختار بودن انسان به ضرر خودش می‌داند. ناصرخسرو بخش نخست زندگی خود را دوران اختیار مطلق می‌داند و در سروده‌های خود، زیاد از آن شکوه و شکایت کرده است؛ ولی بخش دوم زندگی خود را دوران جبر از جانب پروردگار به‌حساب آورده است.

تا سعد خداوند به من بنده بپیوست　　بگسست زمن دهر و برستم ز وبالش
امـروز کـزو طالع مســعود شدستم　　از دهـر کـی اندیشـم و ز بیم زوالش
(همان: ۲۳۰)

سعد خداوند، فرخندگی و میمونی است و مراد از خداوند، ممدوح ناصرخسرو است که می‌تواند پیغمبر و یا جانشینانش باشد؛ یعنی از زمانی که فرخندگی و میمونی ممدوح به من پیوست، من سعادتمند و خوشبخت شدم و این‌که ستاره‌ای مسعود و فرخنده، مقارن با هنگام زادنم بوده، مرا خوشبخت و مسعود ساخته است.

با بررسی دیوان ناصرخسرو، مشخص می‌گردد که ناصرخسرو در بسیاری از موارد، آشکارا به موضوع اختیار پرداخته است. در بیت زیر شاعر، انسان‌ها را از عقیدهٔ جبرگرائی و این‌که مسئولیت گناهان و کوتاهی و تنبلی را به قضا و قدر نسبت دادن، برحذر داشته است. و می‌گوید کسانی که تقدیر را مقصّر می‌دانند به‌منزلهٔ مقصر دانستن خداوند است.

گنه و کاهلی خود به قضا بر چه نهی　　که چنین گفتن بی‌معنی کار سفهاست
گر خداوند قضا کرد، گـــنه بر سر تو　　پس گناه تو به قول تو خداوند تو راست
(همان: ۴۶)

شاعر می‌گوید تو با این کاهلی و تن‌پروری بسیاری از فرصت‌ها را از دست می‌دهی، آنگاه این ناتوفیقی خود را به قضا و قدر نسبت می‌دهی و اگر گناه تو قضای الهی است، پس گناهکار، بر اساس اندیشهٔ تو، خداوند می‌باشد. در بیت زیر شاعر با صراحت هرچه تمام، انسان را در برابر دو راهی خیر و شر، صاحب‌اختیار می‌داند:

راه تو زی خیر و شر هر دو گشاده است　　خواهی ایدون گرای و خواهی ایدون
(ناصرخسرو: ۳۰۷)

خیر و شر، در بیت فوق، اشاره به رشد و غیّ (راست راهی و کژراهی) دارد که روشن و آشکار گردیده و انسان اختیار دارد که راه راست و ایمان را انتخاب کند و یا راه کج و کفر

را بپیماید. بیت اشاره دارد به آیهٔ«لَا إِكْرَاهَ فِي الدِّينِ قَدْ تَبَيَّنَ الرُّشْدُ مِنَ الْغَيِّ»(بقره/۲۵۶).

مکن بدی تو و نیکی بکن چرا فرمود خدای ما را گر ما نه حیّ و مختاریم؟

(همان: ۳۰۷)

شاعر می‌گوید چون ما انسان‌ها زنده و دارای اختیار هستیم، مورد فرمان و خطاب خداوند قرار می‌گیریم، پس ای انسان تو بدی نکن و کار نیک انجام بده.

ناصرخسرو در مواردی در رابطه با مختار بودن انسان، آدمی را مقدّر معیشت دنیوی و اخروی و راقم سطور زندگی خود در طول ارادهٔ خداوند و نه در عرض آن می‌شناسد، درحالی‌که در ابتدای مبحث، همان‌گونه که ملاحظه شد، شاعر هرگونه اختیار را از انسان سلب نموده است؛ و گرفتاری انسان را از خودش می‌داند و دیگر روزگار، فلک و جهان را به‌عنوان عامل بدبختی او مورد سرزنش و نکوهش قرار نمی‌دهد.

چو تو خود کنی اختر خویش را بد مدار از فلک چشم نیک‌اختری را

(ناصرخسرو: ۱۳)

شاعر در بیت فوق به مذمت کسانی می‌پردازد که قصورها و تقصیرهای خود را به عواملی نظیر چرخ، فلک، گردون و... نسبت می‌دهد و به‌اصطلاح روان‌شناسان فرافکنی می‌پردازد. شاعر می‌گوید، هرگاه تو اختر خود را بد کنی و خودت را بدبخت به‌حساب آوری، دیگر از آسمان و فلک انتظار نداشته باش که در حق تو نیکی بکند و خوشبختی و سعادت نصیب تو شود. با بررسی مباحث و شواهد مذکور در ابیات فوق این‌گونه استنباط می‌گردد که از نظر بسامد، بیشترین اظهارنظرهای ناصرخسرو در زمینهٔ جبر و اختیار، در خصوص موافقت با موضوع جبرگرایی بوده و فقط در یک مورد به رویکرد میانه پرداخته است؛ هرچند که به استناد همین یک مورد به نقل از ناصرخسرو که «سوی اهل خرد، جبر و قدر درد و عناست.» وی در واقع همهٔ اظهارنظرهای دیگرش را که در مقام تأیید جبرگرایی یا اختیارگرایی است، منتفی و مردود اعلام کرده است.

۲- ۱ - ۲- قضا و قدر

قضا، حکم کلی در احوال موجودات از ازل تا ابد می‌باشد و قدر، تفصیل این حکم به‌وسیلهٔ تعیین اسباب و تخصیص ایجاد اعیان به‌وقت و زمان بر اساس قابلیّت و استعداد متناسب با وقوع آن‌ها است. به عبارتی، «قدر عبارت است از خروج ممکنات از حالت عدم به وجود یکی پس از دیگری مطابق با قضا. قضا نیز عبارت است از وجود پراکنده ممکنات در اعیان خارجی پس از تحقق شرایط آن‌ها.»(صلیبا، ۱۳۶۶: ۵۱۳).

بنابراین معنای اصلی قضای الهی دربارهٔ حوادث جهان این است که «این حوادث، از ناحیهٔ ذات حق، قطعیّت و حتمیّت یافته‌اند، حکم قطعی حق دربارهٔ آن‌ها چنین و چنان

است و معنای تقدیر الهی این است که اشیاء، اندازهٔ خود را از آن ناحیه کسب کرده‌اند و چون خداوند فاعل بالعلم و بالمشیه و بالأراده است، بازگشت قضا و قدر به علم و به اراده و مشیت الهیه است» (گرجیان، ۱۳۷۶: ۳۱). ناصرخسرو در رابطه با موضوع قضا و قدر، دیدگاه متفاوتی دارد. در ابیات زیر در ردّ قضا و قدر و مذمت پذیرش عوامانهٔ آن به‌عنوان اصلی مسلّم، می‌گوید:

اگر کار بوده است و رفته قلم　　چرا خورد باید به بیهوده غم

(ناصرخسرو: ۲۶۲)

ناصرخسرو می‌گوید آنچه که باید انجام بشود، در آغاز مشخص بوده است و اراده و عزم انسان نمی‌تواند آن را دگرگون کند؛ یعنی هرکاری که در عالم کون و فساد، اتفاق می‌افتد، تحت تقدیر و علم سابق خداوند می‌باشد و مردم نسبت به آنچه که از آن سر می‌زند، توانایی و قدرتی ندارند. مراد از رفته قلم، لطف و عنایت پروردگار است که همهٔ رویدادهای جهان با آن رقم می‌خورد.

وگر ناید از تو نه نیک و نه بد　　روا نیست بر تو نه مدح و نه ذم

(همان: ۲۶۲)

یعنی اگر مطابق عقیدهٔ اشاعره معتقد شویم که افعال انسان‌ها، مخلوق خداوند است و نیکی و بدی از انسان صادر نمی‌گردد، ثواب و عقاب روا نیست. درحالی‌که مخالفان جبر می‌گویند که اگر مذهب جبر، حق است، امر و نهی و مدح و ذم و وعده و وعید متوجّه انسان نمی‌گردید. در بیت زیر ناصرخسرو در انتقاد از مذهب کرّامیه و پیروانش، آنها را کفرگو دانسته است.

گویید که بدها همه برخواست خدای است　　جز کفر نگویید چو اعدای خدایید

(همان: ۱۲۳)

بیت اشاره به عقیدهٔ اشاعره که خیر و شر را به خواست خدا، مستند می‌دارند و برای اثبات عقیدهٔ خود به آیاتی از قبیل«وَمَا تَشَاءُونَ إِلَّا أَن يَشَاءَ اللَّهُ رَبُّ الْعَالَمِينَ»(تکویر/ ۲۹)، یعنی شما اراده نمی‌کنید، مگر اینکه خدا اراده کند؛ دست می‌زنند؛ ولی معتزله عقیدهٔ آنان را با آیات دیگر رد می‌کنند و بی‌گمان این اختلاف ناشی از اشتباه در تفسیر آیات قرآن است نه آنکه در آیه‌ها تناقضی باشد.

با توجه به اینکه در عهد ناصرخسرو، ادیان و مذاهب مختلفی در جامعه رواج داشته و پیروان هریک در پی ترویج دین و مذهب خود بوده‌اند، بنابراین جامعه، عرصهٔ رقابت دینی میان آنها شده بود؛ به‌گونه‌ای که هرکس با طرفداری از دین و مذهب خود و تفضیل و ترجیح نهادن آن بر دیگر مذاهب، موجبات بروز اختلافات دینی و مذهبی را فراهم می‌آورد.

ازاین‌رو ناصرخسرو که چنین وضعیّتی را درک کرده بودند، به انتقادی همه‌جانبه و صریح نسبت به ادیان و مذاهب و عقایدشان پرداخته است و افکار و اندیشه‌های اشاعره را رد کرده است.

در رابطه با نظر اشاعره که می‌گویند خداوند خالق افعال انسان است؛ قاضی عبدالجبار معتزلی می‌گوید:«از مفاد مذهب مخالفان چنین استنباط می‌شود که آنها در بین نیکوکار و بدکار، فرق قائل نیستند و نیز مدح و ذم ثواب و عقاب را از میان برداشته و باز مطابق عقیدهٔ مخالفان، بعثت انبیا قبیح است و خداوند، فاعل افعال زشت است؛ زیرا بنا به قول آنان، چنانچه خداوند، خالق افعال عباد باشد در ضمن این افعال، فعل زشت نیز مستتر است.» (شیخ‌الاسلامی، ۱۳۶۴: ۹۳).

با توجه به اینکه مفهوم قضا و قدر در میان عموم مسلمین، تعبیر واحدی نیست، اشاعره می‌گویند، قضا عبارت است از حکم خداوند به آنچه بنده انجام می‌دهد، از جمله کارهای نیک و کارهای بد. ولی معتزلیان و شیعیان این عقیده را قبول ندارند و می‌گویند این معنی یعنی به وجود آمدن کارهای بد و معصیت از جانب پروردگار در بنده است.

شیعه می‌گوید: منظور از قضا در کارهای نیک، امر به آنها و در کارهای زشت، نهی از آنها در بندگان خلق و در فعل خداوند ایجاد شده است. ناصرخسرو گاهی قضا و قدر را در مفهوم تأویلی اسماعیلی به کار برده است.«ابویعقوب سجستانی از دانشمندان اسماعیلی قضا را به عقل تفسیر کرده؛ زیرا عقل یگانه قاضی میان خلق است که به‌وسیله آن آدمی به ادراک معلومات و ظفر به مطلوبات دست می‌یابد و قدر را به نفس تفسیر کرده و از آن نفس ناطقهٔ انسانی را اراده نموده است.» (محقق، ۱۳۸۳: ۵۷).

ناصرخسرو در دیوان اشعارش، سخن ابویعقوب را با ذکر اینکه مأخذ و گویندهٔ آن، انسان نامور بوده است، می‌گوید:

هرکس همی حذر ز قضا و قدر کند　　این هر دو رهبرند قضا و قدر مرا
نام قضا خرد کن و نام قدر سخن　　یاد است این سخن ز یکی نامور مرا
واکنون که‌عقل‌ونفس‌سخنگوی‌خودمنم　　از خویشتن چه باید کردن حذر مرا

(ناصرخسرو: ۶)

یعنی عقل که وسیلهٔ به دست آوردن علم و شناخت می‌باشد، به‌منزلهٔ قضا است که علم اجمالی است و سخن که وسیلهٔ بیان آن علم است، به‌منزلهٔ قدر است.(علم تفصیلی). شاعر می‌گوید، عقل و نفس(قضا و قدر) هر دو، خود من هستم، پس نباید مانند سایر مردم از قضا و قدر بترسم. آنها رهبر من به‌سوی حقیقت می‌باشند.

ناصرخسرو در ابیات فوق، قضا و قدر را تأویل کرده و قضا را همان خرد و قدر را سخن دانسته و مفهوم کلامی آن را که بسیاری از فرقه‌های اسلامی به آن اعتقاد دارند در نظر نداشته است. چون سخن بر مبنای خرد بیان می‌شود و خرد را نیرویی می‌داند که پروردگار آن را بر انسان گماشته است و در وجود او مستتر است؛ بنابراین پرهیز از قضا و قدر را به‌منزلهٔ پرهیز از خویشتن و آن را کاری بیهوده می‌پندارد.

در این ابیات، شاعر به تأویل قضا و قدر پرداخته است و ردّ این دو کلمه، یعنی قضا و قدر را باوجود امکان تأویل آنها برخلاف ادعاهای سابق خود، جایز ندانسته است؛ اما در بیت بعد، عقیدهٔ «امر بین الامرین» را قبول دارد.

به میان قدر و جبر ره راست بجوی — که‌سوی‌اهل‌خردجبروقدرهردوعناست
به میان قدر و جبر روند اهل خرد — ره دانا به میانه دو ره خوف و رجاست

(ناصرخسرو: ۴۶)

ناصرخسرو در جستجوی راه فرار برای نجات از دشواری‌ها و الزام‌های غیرقابل قبول رویکردهای جبر و اختیار، به‌ناچار درصدد یافتن راه چاره‌ای می‌افتد که به گمان او در میانهٔ جبر و اختیار قرار دارد و فاقد نقاط ضعف آن دو است. شاعر از این رویکرد، به «راه راست» و «میانهٔ خوف و رجاء» و طریقی که گزیدهٔ اهل خرد و دانایی است، تعبیر می‌کند. این اندیشه، برگرفته از حدیث حضرت امام صادق(ع) است؛ که می‌فرماید: «لا جبْر و لا تفویض بل امرٌ بین‌الامرین»(مجلسی، ج ۵، ۱۴۰۳: ۲). نه جبر است و نه اختیار، بلکه در میانهٔ این دو قرار دارد.

در ابیات زیر ناصرخسرو در تناقصی آشکار با گفته‌های سابق خود، در مواقعی هم سر تسلیم و تعظیم در برابر قضا و قدر فرود می‌آورد و آن را می‌پذیرد.

این رقیبان که بر این گنبد پیروزه درند — گرچه زیرند، گهی جمله، همیشه زبرند
گر رقیبان به بصر تیز بوند از بر ما — این رقیبان سماوی همه یکسر بصرند
نامشان‌زی‌توستاره‌است‌ولیکن‌سوی‌من — پیشکاران و رقیبان قضا و قدرند
چون گریزم ز قضا، یا ز قدر، من چو همی — به هزاران بصر ایشان به‌سوی من نگرند؟

(ناصرخسرو: ۹۹)

در ابیات فوق ناصرخسرو اختیار را حاکم مطلق‌العنان زندگی آدم‌ها نمی‌داند و ظاهر ابیات فوق می‌رساند که این اجرام آسمانی، تعیین‌کنندهٔ سرنوشت و ترسیم‌کنندهٔ خطوط زندگی زمینیان هستند. اشاعره می‌گویند که قضا عبارت است از حکم خدا به آنچه که بنده انجام می‌دهد، اعم از کارهای خوب و کارهای بد؛ اما معتزله و شیعه می‌گویند که این

معنی، یعنی به وجود آمدن کارهای بد و گناه از بنده در هیچ‌یک از مواردی که قضا در قران به‌کاررفته، برداشت نمی‌شود.

۲- ۱ - ۳- معاد

دربارهٔ عقیدهٔ اسماعیلیه نسبت به معاد، باید متذکّر شد که برخلاف نسبت‌های ناروا مبنی بر عدم اعتقاد آنها به جهان آخرت، اسماعیلیه به اصل معاد و برپایی قیامت اعتقاد دارند؛ اما اعتقاد به بهشت و دوزخ جسمانی ندارند؛ اما این کلمات را برای مبتدیان به معنی معمول و معروف تفسیر می‌کنند و به‌کلی انکار نمی‌کنند؛ ولی برای دیگر افراد باتجربه و کهنه‌کار، بهشت را نفس انسان کامل و دوزخ را نفس انسان جاهل و دور از خدا تأویل می‌کنند. بعثت و حشر جسمانی را هم قائل نیستند. بعضی اشعار ناصرخسرو نیز در این معنی سروده شده است ناصرخسرو به‌عنوان یک شیعهٔ اسماعیلی، هیچ‌وقت منکر معاد نبوده است؛ ولی دربارهٔ بهشت و جهنم، نظرات متفاوت و متناقضی دارد.

روزی است از آن پس که در آن روز نیابد — خلق از حکم عدل نه ملجا و نه منجا
آن روز بیابند همه خلق مکافات — هم ظالم و هم عادل، بی‌هیچ محابا
آن روز در آن هول و فزع بر سر آن جمع — پیش شهدا دست من و دامن زهرا
تا داد من از دشمن اولاد پیمبر — بدهد به تمام ایزد دادار تعالی

(همان: ۲)

در روز قیامت، مردم در برابر خداوند عادل پناهگاهی نمی‌یابند و هیچ راه رهایی و نجات ندارند. همچنین در آن روز، ترس و وحشت همه را فرامی‌گیرد و به‌جز افراد نیکوکار همه دچار ترس و وحشت می‌شوند. این موضوع در قران مکرر به آن اشاره‌شده است. در آیهٔ ۸۷ سورهٔ نمل آمده است: «وَيَوْمَ يُنْفَخُ فِي الصُّورِ فَفَزِعَ مَنْ فِي السَّمَاوَاتِ وَمَنْ فِي الأَرْضِ إِلَّا مَنْ شَاءَ اللَّهُ وَكُلٌّ أَتَوْهُ دَاخِرِينَ»(نمل/۸۷). هر که در آسمان‌ها و هر که در زمین است؛ جز آن که خدا خواسته، همه ترسان و هراسان باشند و همه منقاد و ذلیل (به محشر) به نزد او آیند.

آن دان به یقین که هرچه کرده ستی — امروز به محشر آن فرو خوانی
زان روز بترس کاندرو پیدا — آید، همه کارهای پنهانی
زان روز که جز خدای سبحان را — بر کس نرود ز خلق، سلطانی

(همان: ۴۱۳)

به قطع و یقین بدان که در روز قیامت، هر کاری که در این دنیا کرده‌ای در نامهٔ اعمال خود در روز قیامت آن را می‌خوانی. از روزی بترس که همهٔ اسرار تو آشکارا خواهد شد و

به‌جز خداوند سبحان، هیچ‌کس سزاوار سروری و پادشاهی نیست.

با بررسی اشعار ناصرخسرو در رابطه با معاد، مشخص می‌گردد که ناصرخسرو در مورد جسمانی بودن و یا نبودن بهشت و دوزخ، نظر قطعی نداده است؛ زیرا همان‌گونه که او ابیاتی در مورد جسمانی نبودن معاد دارد، به همان اندازه نیز در ردّ این نظریّه، شاهد مثال‌هایی دارد. ابیات زیر بیانگر روحانی بودن معاد از دیدگاه ناصرخسرو است.

وعدشان روز قضا خواب و خور و سیم و زر است
زانکه فتنه همه بر خواب و خور و سیم و زرند
(همان: ۹۹)

ناصرخسرو، دلیل وعده و وعیدهای قرآن و انبیا دربارهٔ نعمت‌های آن دنیا را به‌منظور نگه‌داشتن افراد عام نادان می‌داند که فقط به خور و خواب و خشم و شهوت فکر می‌کنند تا خیال نکنند که سختگیری بر خود در این دنیا، آنها را همیشه از لذّت بردن محروم می‌کند، بلکه در آن دنیا وعده داده شده‌اند. وی در ردّ نظریهٔ جسمانی بودن معاد می‌گوید:

هرکه زایزد سیم و زر جوید ثواب — بد نشان و بی هش و شوم‌اختر است
گر همی چیزی بیایدمان خرید — در بهشت، آنجا محال است ار زر است
از نیاز ماست اینجا زر عزیز — ورنه زر با سنگ سوده همبر است
روی دینار از نیاز توست خوب — ورنه زشت و خشک و زرد و لاغر است
گر بهشتی تشنه باشد روز حشر — او بهشتی نیست، بل خود کافر است
ور نباشد تشنه او را سلسبیل — گر چه سرد و خوش بود، نادر خور است
(همان: ۹۹)

یعنی اهل ظاهر، کسانی هستند که پرستش خدا را جهت پاداش مادی انجام می‌دهند و نظر آنان سوی لذّت‌های مادی است. باملاحظهٔ ابیات فوق، آنچه سبب می‌گردد، ابیات ناصرخسرو را در تأیید جسمانی بودن بهشت و جهنم فرض کنیم، این است که وی اصطلاحاتی همچون، دروغ، آتش، ماءمعین، حورعین، دوزخ و بهشت. را که خداوند در آیات قران برای وعدهٔ نیکوکاران و وعید بدکاران به کار برده است، استفاده نموده است.

جهان مادری گنده پیر است بر وی — مشو فتنه‌گر درخور حور عینی
(همان: ۴۰۲)

اگر درخور و سزاوار سیاه‌چشمان و فراخ چشمان بهشتی هستی، نباید فریفتهٔ این جهان شوی که همچون مادری پیر و فرتوت است و فرزندان خود را نابود می‌سازد.

کارهای چپ و بلایه مکن که به دست چپت دهند کتاب

(همان: ۳۳)

بلایه به معنی بد و تباه است. بیت اشاره دارد به آیهٔ«وَأَمَّا مَنْ أُوتِیَ کِتَابَهُ بِشِمَالِهِ فَیَقُولُ یَا لَیْتَنِی لَمْ أُوتَ کِتَابِیَهْ» (الحاقه/۲۵) و اما کسی که کارنامه‌اش به دست چپش داده شود، گوید ای کاش کتابم را دریافت نکرده بودم.

با عنایت به ابیات فوق، مشخص گردید که در دیوان ناصرخسرو در ماهیّت جسمانی و یا روحانی معاد، تناقص آشکاری وجود دارد. اسلامی ندوشن در این مورد می‌گوید: «اشکال کار ناصر در آن است که با همهٔ گرایش به علم و خرد، مانند همهٔ کسانی که از اعتقاد معینی ریشه می‌گیرند، از ساده‌دلی مبرّا نیست و همین خصوصیّت، تناقص‌هایی در گفتار و اندیشهٔ او نهاده است. متشرعین را ملامت می‌کند که به امید نعمت‌های بهشت، چنین و چنان می‌کنند، اما خود نیز گاه‌به‌گاه از همین چشمداشت دم می‌زند. با آن‌که از دیدگاه حکمت، بهشت را نفس انسان کامل و دوزخ را نفس انسان جاهل می‌داند با این حال، دورنمای بهشت و دوزخ‌سرای دیگر از نظرش دور نمی‌شود.»(اسلامی ندوشن، ۱۳۷۲: ۳۸).

در ابیات زیر ناصرخسرو، اهل منبر و واعظان را سرزنش کرده است؛ زیرا معتقد است که آنها مردم را با وعده دادن به نعمت‌های بهشتی، فریب می‌دهند و در فکر بازارگرمی خود هستند.

نبینی حرص این جهال بدکردار بد زان پس که پیوسته همی درند بر منبر گریبان‌ها

(همان: ۳۳)

ناصرخسرو در مذمت زاهدان ریایی می‌گوید: این جاهلان که این‌همه در انتقاد از فساد بر روی منبر یقه‌درانی می‌کنند، نمی‌بینی که در نهان چه قدر به کردار بد حریص هستند.

۳- نتیجه‌گیری

با بررسی ابیات دیوان ناصرخسرو در خصوص مباحث کلامی، این‌گونه برداشت می‌شود که از نظر بسامدی، بیش‌ترین اظهارنظرهای ناصرخسرو در زمینهٔ جبر و اختیار در رابطه با موافقت با اختیارگرایی و در مرتبهٔ بعد در مقام تأیید جبرگرایی می‌باشد و فقط در یک مورد به رویکرد میانهٔ «امر بین‌الامرین» پرداخته است؛ هرچند که به استناد همین مورد و با توجّه به گفتهٔ ناصرخسرو «به‌سوی اهل خرد، جبر و قدر درد و عناست.» در واقع همهٔ اظهارنظرهای دیگرش را که در مقام تأیید جبرگرایی و یا اختیار گرایی بوده، مردود اعلام کرده است؛ بنابراین ناصرخسرو در مواردی آشکارا به موضوع جبر پرداخته و جبرگرا است و در مواضعی چند به‌طور آشکارا اختیارگرا و در موردی هم قائل به رویکرد میانه می‌باشد.

در رابطه با موضوع قضا و قدر، ناصرخسرو دیدگاه متفاوتی دارد. او می‌گوید آنچه که باید انجام بشود، در آغاز معین بوده است و اراده و عزم انسان، نمی‌تواند آن را دگرگون سازد. ناصرخسرو گاهی قضا و قدر را در مفهوم تأویلی اسماعیلی به کار برده است و می‌گوید عقل که وسیلهٔ به دست آوردن علم و شناخت می‌باشد، به‌منزلهٔ قضا است که علم اجمالی است و سخن که وسیلهٔ بیان آن علم است، به‌منزلهٔ قدر است و بدین گونه، قضا و قدر را تأویل کرده و قضا را همان خرد و قدر را سخن دانسته و مفهوم کلامی آن را که بسیاری از فرقه‌های اسلامی به آن اعتقاد دارند در نظر نداشته است.

ناصرخسرو به‌عنوان یک شیعهٔ اسماعیلی، هیچ‌وقت، منکر معاد نبوده است؛ ولی دربارهٔ بهشت و جهنم، نظرات متفاوت و متناقضی دارد. با بررسی اشعار ناصرخسرو در رابطه با معاد، مشخص می‌گردد که ناصرخسرو در مورد جسمانی بودن و یا نبودن بهشت و دوزخ، نظر قطعی نداده است؛ زیرا همان‌گونه که او ابیاتی در مورد جسمانی نبودن معاد دارد، به همان اندازه نیز در ردّ این نظریه، شاهد مثال‌هایی دارد. با عنایت به ابیات فوق، مشخص گردید که در دیوان ناصرخسرو در ماهیّت جسمانی و یا روحانی معاد، تناقض آشکاری وجود دارد.

منابع

۱- **قرآن کریم**، مترجم حسین انصاریان.

۲- احمدی، شهرام (۱۳۷۶). **تناقض اندیشی ناصرخسرو**، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، استاد راهنما سید علی‌محمّد سجّادی، دانشگاه علامه طباطبایی.

۳- اسلامی ندوشن، محمّدعلی (۱۳۵۳). «پیوند فکر و شعر در نزد ناصرخسرو»، **نگین مهر**، ش ۱۱۳، ص ۹-۱۲.

۴- اسماعیل زاده، فیروز، محقق، مهدی (۱۳۹۸). «تصحیح متن، تصحیح فکر»، **فصلنامهٔ علمی تفسیر و تحلیل متون زبان و ادبیّات فارسی(دهخدا)**، ش۴۲، صص ۱۹۳-۲۱۶.

۵- باباصفری، علی‌اصغر و کدخدایی، مریم السادات (۱۳۹۰). «شکوائیهٔ دیوان ناصرخسرو». **فصل‌نامهٔ گیلان ما**، ش ۱، صص ۴۳-۵۹.

۶- بشیری، محمود (۱۳۷۷).«بررسی افکار سیاسی و انتقادی ناصرخسرو قبادیانی». **مجلّهٔ زبـان و ادب**، ش ۳، صص ۱۷۲-۱۶۵.

۷- پشت‌دار، علی‌محمّد (۱۳۸۵) . **آزادگی و ادب اعتراض در آثار ناصرخسرو**، تهران: فرهنگ صبا.

۸- تجلّی اردکانی، اطهر و قبادی حبیب‌آباد، عشرت(۱۳۹۵). «بازتاب اوضاع اقتصادی و رفاه اجتماعی قرن پنجم در سفرنامهٔ ناصرخسرو»، **نشریهٔ مطالعات ایرانی**، ش ۳۰، صص ۴۱-۶۲.

۹- تفتازانی، سعدالدین(۱۴۰۷). **شرح عقاید النفیسه**، قاهره: مکتبه الکلیات الازهریه.

۱۰- تهانوی، محمّدبن علی بن علی(۱۴۲۷). **کشاف اصطلاحات الفنون**، بیروت: دارالکتب العلمیه.

۱۱- شیخ الاسلامی، سید اسعد (۱۳۶۳). سیر اجمالی در اندیشه های کلامی معتزله و اشاعره، تهران: سمت.

۱۲- صلیبا، جمیل(۱۳۶۶). **فرهنگ فلسفی**، ترجمهٔ منوچهر صانعی درّه بیدی، تهران: انتشارات حکمت.

۱۳- طباطبایی، محمّدحسین(۱۳۶۲). **تفسیر المیزان**، تهران: دارالکتب الاسلامیه.

۱۴- غریبی، محمود (۱۳۹۱). **نقد اجتماعی در اشعار ناصرخسرو و لزومیات ابوالعلا معرّی**، استاد راهنما محمود حیدری، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، دانشگاه یاسوج.

۱۵- گرجیان، محمّدمهدی(۱۳۷۶). **قضا و قدر و جبر و اختیار**، قم: دفتر انتشارات اسلامی حوزه علمیه.

۱۶- لاهیجی، فیاض(۱۳۸۳). **گوهرمراد**، تهران: سایه.

۱۷- لویس، برنارد و دیگران(۱۳۸۱). **اسماعیلیان در تاریخ**، ترجمهٔ یعقوب آژند، چ ۲، انتشارات مولی.

۱۸- مجلسی، محمّدباقر(۱۴۰۳). **بحارالانوار**، بیروت: دار الاحیاء التراث.

۱۹- محقق، مهدی(۱۳۸۳). **بیست گفتار**، چ ۳، تهران: دانشگاه تهران.

۲۰- مشکور، محمّدجواد(۱۳۶۸). **فرهنگ فرق اسلامی**، مشهد: آستان قدس.

۲۱- مطهری، مرتضی(بی‌تا). **مجموعه آثار**، ج ۳، تهران: صدرا.

۲۲- ناصرخسرو، ابومعین(۱۳۸۶). **دیوان اشعار**، به کوشش تقی‌زاده، تقوی، مینویی، تهران: اساطیر.

۲۳- یوسفی، غلامحسین(۱۳۵۵).«ناصرخسرو، منتقدی اجتماعی». **یادنامهٔ ناصرخسرو**، مشهد: انتشارات دانشگاه فردوسی، صص ۶۱۸-۶۳۸.

24-Ahmadi, Shahram, (1997). **The Practitioner of Nasser Khosrow,** Master's Degree, Supervisor Seyyed Ali Mohammad Sajadi, Allameh Tabataba'i University.

25-Ardakani, Athar and Ghobadi Habibabad, Eshrat, (2016).

«Reflecting on the Economic and Social Welfare of the Fifth Century in Nasser Khosrow's Travel», **Magazine of Iranian Studies,** 30, 41_62.
26-Babasfari, Ali Asghar and Kadkhoda'i, Maryam al -Sadat. (2011). «Chapter»**, Gilan Name**, 1, 43_59..
27-Bashiri, Mahmoud (1998). «Language and Literature Magazine», 3, 172_165.
28-Gharibi, Mahmoud (2012). **Social Criticism in the Poems of Nasser Khosrow and the Necessity of Abu al -Ala Ma'ari,** Supervisor Mahmoud Heidari, Masters Degree, Yasuj University.
29-Islam Nodushan, Mohammad Ali (1975). «The Link of Thought and Poetry to Nasser Khosrow», **Negin Mehr**, 113, 9_12.
30-Ismailzadeh, Firouz, Mohaghegh, Mehdi (2018). "Correction of Text, Correction of Thought", **Scientific Quarterly of Interpretation and Analysis of Persian Language and Literature (Dehkhoda),** 42, 193_216.
31-Lahiji, Fayaz (2005), **Gohar Morad,** Tehran: Sayeh.
32-Lewis, Bernard and others (2003), **Ismailians in history,** translated by Yaqub Azhend, ch. 2, Molly Publications.
33-Majlesi, Mohammad Baqer (1403), **Bihar al-Anwar,** Beirut: Dar Ihya al-Trath.
34-Mashkoor, Mohammad Javad (1990), **Islamic Difference Culture,** Mashhad: Astan Quds.
35-Mohaghegh, Mahdi (2013), **Bisat Giftar,** Ch. 3, Tehran: University of Tehran.
36-Motahari, Morteza (Beta), **Collection of works,** vol. 3, Tehran: Sadra.
37-Nasser Khosro, Abu Moein (2008), **Divan of Poems,** with

the efforts of Taghizadeh, Tagvi, Minoyi, Tehran: Asatir.
38-Pushtdar, Ali Mohammad (2007), **Freedom and politeness of protest in the works of Nasser Khosrow,** Tehran: Farhang Saba.
39-Salabiya, Jamil (1988), **Philosophical Culture, translated by Manouchehr Saneyi Dareh Beidi,** Tehran: Hekmat Publications.
40-Tabatabaei, Mohammad Hossein, (1984), **Tafsir al-Mizan,** Tehran: Dar al-Kitab al-Islamiya.
41-Taftazani, Saad al-Din (1407), **Commentary on Al-Nafisa's Beliefs,** Cairo: Al-Azhari School of Alcoholism.
42-Tahanwi, Muhammad bin Ali bin Ali (1427), **Kashaf Al-Funun terminology,** Beirut: Dar al-Kitab al-Alamiya.
43-Yousefi, Gholamhossein (1997). **Nasser Khosro,** Meshdad: Ferdowsi University Press, 618_638.

فصل‌نامه‌ی علمی زبان و ادبیات فارسی
دانشگاه آزاد اسلامی واحد فسا
س ۱۵، ش ۲ (پیاپی ۳۸)، تابستان ۱۴۰۳
شاپا: ۸۴۸۷-۲۲۵۱ صص: ۱۵۲-۱۱۹

تجلی قرآن وحدیث در حق الیقین شیخ محمود شبستری

حمید عدالت فر
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، واحد فسا، دانشگاه آزاد اسلامی، فسا، ایران
دکتر سید محسن ساجدی‌راد (نویسنده‌ی مسئول)
استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد فسا، دانشگاه آزاد اسلامی، فسا، ایران
دکتر محمدعلی آتش‌سودا
دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد فسا، دانشگاه آزاد اسلامی، فسا، ایران

چکیده

استفاده از آیات و احادیث، در ادبیات از دیرباز معمول بوده است. اما اهل طریقت، برخلاف شاعران و بسیاری از نثرنویسان که در صدد مضمون‌آفرینی با آیات و احادیث بوده‌اند، به‌دلیل معنا گرایی، به سراغ آن دسته از آیات و احادیث می‌روند که برای اثبات یا مؤکد کردن اندیشه‌ی دو سطحی خود، به آن‌ها نیاز دارند. زیرا باور دارند؛ که عرفان اسلامی از بطن اندیشه‌های دینی بیرون آمده و بهترین ابزار برای اثبات یا مؤکد کردن افکار و اندیشه هایشان، کتاب و سنت است. شبستری با تسلط شگرفی که بر قرآن و حدیث دارد، در هر یک از سه اثر اصلی خود، گلشن راز، سعادت نامه و حق‌الیقین، متناسب با معنا و محتوا و شکل آن‌ها، به آیات و احادیث مراجعه کرده و آگاهی عرفانی، دینی، کلامی خود را، بر بستر تاریخ عصر خویش، به نمایش گذاشته است. اطلاعات این پژوهش با استفاده از روش کتابخانه‌ای فراهم آمده و به یاری روش کیفی تحلیل و توصیف شده‌است. نتایج این پژوهش نحوه‌ی استفاده‌ی شبستری از آیات و احادیث را در هر دو قلمرو صورت و معنا نشان داده است، به شکلی که او یکی از بهترین کاربران کتاب و سنت برای اثبات اندیشه‌های خویش بوده‌است.

واژگان کلیدی: شبستری، عرفان، دین، کلام، قرآن، حدیث

Email: h.edalatfar@gmail.com
sajedirad2010@yahoo.com
atashsowda@gmail.com

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۳/۰۲/۲۰
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۳/۰۵/۱۹

۱- مقدمه

قرآن و حدیث، که در جهان اسلام با دو نام کلی‌تر کتاب و سنت، شهرت دارند، دو ستون استوار بنای دین اسلام اند. به‌همین دلیل هر مسلمان، در تمام شئون زندگی خود به این دو توسل می‌جوید و در همه جا اثر عمیق آن‌ها بر اندیشه و عواطف مسلمانان مشاهده می‌گردد. اما قطعاً، صاحبان اندیشه، در قلمرو فعالیت‌های خود در علوم و هنرهای مختلف اسلامی و از آن جمله در گستره‌ی وسیع عرفان و تصوف، به کتاب و سنت بیشتر نیاز داشته و به‌همین دلیل از آن بهره‌ی بیشتری برده‌اند.

در این میان عارفان، به‌دلایل مختلف و چه‌بسا به‌دلیل تعارض‌هایشان با اهل شریعت، از آیات و احادیث برای نشان‌دادن اعتقادات دینی و پیوند اندیشه‌های عرفانی خود با کتاب و سنت، از قرآن و حدیث به‌گونه‌ای متفاوت برای مستدل کردن تحریرات و تقریرات خود، استفاده کرده‌اند.

در کنار این برداشت های تأویلی، آنان به‌دلیل تجربه‌های مبتنی بر کشف و شهود که با الهام و وحی از یک سرچشمه؛ یعنی ضمیر ناخودآگاه جمعی، جاری می‌شوند، به قرآن و حدیث نیاز دارند و آن را برای بیان دریافت‌های خود ابزاری مناسب می‌یابند و بدان متوسل می شوند.

این طرز استفاده از قرآن و حدیث از زمانی‌که تصوف ضرورتاً برای نمایش جنبه های جمال‌شناسانه‌ی شریعت به وجود آمد، آغاز گشت و تا قرن هفتم، راه تعالی پیمود و در آثار مولوی و ابن‌عربی به اوج رسید و ازآن‌پس راهی جز تقلید و تکرار برای صوفیان بعدی باقی نماند. با توجه به همین سیر بالا رونده‌ی تصوف و به کمال رسیدن زبان عرفانی که از تفسیرهای قرآن و حدیث به وجود می‌آید، دیگر جایی برای به عرصه رسیدن شاعر عارفی در خور تأمل باقی نماند و هر آن‌چه ازاین‌پس گفته شد، به تبعیت از آثار پیشین بود. بنابراین باید در قرن هشتم، حافظ و شبستری را که آثاری ماندگار از خود به‌جای گذاشتند، در تاریخ تصوف ایران استثنا به‌شمار آورد.

موضوع مقاله حاضر بررسی چگونگی تجلی قرآن و حدیث در حق الیقین شیخ محمد شبستری است و نگارنده می‌خواهد بداند شبستری تا چه اندازه با قرآن و حدیث آشنا بود و از این دو چگونه و برای چه منظور هایی استفاده کرده است.

در رساله‌ی کوچک و کم‌حجم حق‌الیقین هم که در میان آثار منثور صوفیانه، شهرت چندانی نیافته، مسائل عرفانی، با آیات و احادیث چنان درهم‌تنیده است که با جدا کردن آن‌ها، این رساله انسجام خود را از دست می‌دهد.

در حق‌الیقین، طرز استفاده از آیات قرآن، نشان می‌دهد که شبستری در هنگام نوشتن

این اثر دست‌کم به‌لحاظ شکل شدیداً زیر نفوذ ابن‌عربی بوده و می‌خواسته با استفاده از نام و داستان پیامبران، که در قرآن آمده، به همان راهی برود که ابن‌عربی در فصوص‌الحکم رفته است.

تلاش نگارنده بر این بوده‌است مواضع بهره‌گیری و دلیل استفاده‌ی او را از کتاب و سنت را بشناسد و آن‌ها را در دو دسته ی کلی صورت و معنی دسته‌بندی نماید.

شبستری در حوزه‌ی صورت، نه‌تنها آیات و احادیث را در همان قالب‌های شناخته‌شده ای که در علم بدیع معرفی شده‌اند، عرضه داشته؛ بلکه با بهره‌گیری از «ذوق» خود به تفسیر و تأویل آن‌ها نیز دست زده است.

به‌هرحال او در استفاده از قرآن و حدیث، در راهی گام برداشته که پیش‌از او به‌وسیله‌ی سنایی، عطار و مولوی هموار گشته است. راهی بس دور و دراز که نگارنده به قدر وسع خود بدان نگریسته و به قدر توان از راهنمایی و ارشادات استادان محترم راهنما و مشاور بهره‌مند گشته است.

۱- ۱- بیان مسئله

مسئله‌ی اصلی این پژوهش بررسی چگونگی بازتاب قرآن و حدیث در آثار شبستری است. شبستری هم شاعر و هم نویسنده است و آثار او تماماً عرفانی و کلامی است و در میان آن‌ها، گلشن راز شاهکار و از اسباب عمده‌ی شهرت او به‌شمار می‌آید.

قرآن و حدیث دو رکن راستین بنای اسلام است. با توجه به گزینه‌ی «فضیلت علم به فضیلت معلوم است»، از آن جایی که خداوند افضل معلومات است، کلام او هم باید برترین کلام باشد. از این روی اهل کتاب و به‌ویژه مسلمانان در پذیرش این افضلیت، هرگز تردیدی به خود راه نداده‌اند. زیرا این کلام، اگرچه از دهان محمد (ص) شنیده شده، در حقیقت «کلام الله» و وحی است که به واسطه فرشته‌ی وحی به پیامبر ابلاغ گشته است.

اما سخن پیامبر؛ یعنی حدیث، پس از کلام خدا برترین کلام خواهد بود. این کلام انسانی، پس‌از کلام خدا، برای مسلمانان مفیدترین و بلیغ‌ترین کلام به‌شمار می‌آید و به‌همین دلیل است که عالمان دین بر این مساله که اسلام بر دو پایه‌ی قرآن و حدیث بنیاد نهاده شده، اتفاق نظر دارند.

با توجه به این امر و ضرورت تمسک مسلمانان به کتاب و سنت، برای تحقّق حیات دینی خود، این دو، معیاری بنیادین برای زندگی مسلمانان به شمار می‌آیند و حضور و نفوذ آن دو در تمام ساحات زندگی آنان احساس می‌شود.

نظر به این‌که همواره زبان، به‌عنوان پدیده‌ای اجتماعی، در زندگی شکل می‌گیرد، تردیدی باقی نمی‌ماند که قرآن و حدیث دو عنصر اساسی ساختار ذهن و زبان هر مسلمانی

است و به این اعتبار تمام اندیشه‌ها و عواطف آنان متأثر از قرآن و حدیث خواهد بود.

حضور گسترده‌ی کلام خدا در زندگی مسلمانان، آنان را به ایجاد دانش‌هایی که سبب آشنایی عمیق‌تر مردم با کلام خدا و رسول می‌گردد، برانگیخت و بدین ترتیب دانش‌هایی نظیر قرائت، تجوید، تفسیر، تأویل، لغت، بلاغت و نظایر این‌ها پدید آمد و هر روز رشد و تکامل بیشتری یافت.

اما این دانش‌ها که اساساً برای خوانش درست کلام خدا و فهم عمیق‌تر آن پدید آمده بود، چنان گسترش یافت که گذشته از قرآن، به شناخت «زبان» به طور کلی هم، یاری رساند. دراین‌میان علم بلاغت که در آغاز برای شناخت مراتب بلاغت کلام خدا و فهمیدن راز اعجاز قرآن پدید آمده بود و علمای بلاغت غفلت از آن را سبب گمراهی مسلمانان در فهم کلام خدا می‌دانستند، به دانشی برای درک فصاحت و بلاغت سخن انسان، به‌ویژه شعر او، تبدیل و سبب تکوین آن گشت. به سخن دیگر علم بلاغت نه تنها راه یافتن به زیبایی‌های کلام خدا را ممکن ساخت؛ بلکه سبب شد که انسان مسلمان قرآن و حدیث را الگویی برای سخن بلیغ بداند.

همین زندگی کردن با قرآن و تلاش برای درک رمز و راز سخن خدا و پیامبر، بر اخلاق مردم هم اثر گذاشت و سبب شد که قرآن و حدیث را به‌عنوان معیار اخلاق اجتماعی و زندگی فردی در نظر گیرد و انحراف از آن را خطا بشمارد و از آن پرهیز کند. همین امر به شکل‌گیری جریان‌های فکری مختلف جهان اسلام و از همه مهمتر تصوف، کمک کرد.

صوفیان به‌دلیل آمیختن دانش و ذوق، راه درک و معرفت شهودی قرآن و حدیث را که با وحی و ضمیر ناخودآگاه انسان مرتبط است، هموار ساخته‌اند. اینان به‌رغم بسیاری از محققان که سرچشمه‌های عرفان اسلامی را بیرون از اسلام می‌جستند، قرآن و سنت پیامبر را مؤثرترین عامل در شکل‌گیری تصوف اسلامی دانستند و از همان آغاز تمام اندیشه‌های خود را به آیات و احادیث تکیه دادند. بدین ترتیب آیات و احادیث چنان با سخن آنان درآمیخت که امکان سخن گفتن از «زبان عرفانی» فراهم آمد. این آمیختگی تا بدان حد است که اگر قرآن و حدیث را از آثار صوفیان بیرون بکشیم، چیز درخور توجهی از آن باقی نمی‌ماند. اما این بهره‌گیری فقط کمّی نیست و آنان به‌دلیل برخورد متفاوت با آیات و احادیث، راه تازه‌ای برای فهم عمیق‌تر قرآن و حدیث، پیش پای مردم نهادند.

بدیهی است که استفاده از قرآن و حدیث در آثار صوفیان سیر رو به رشدی داشته است. به شهادت آثار موجود، قرآن و حدیث در سخن عارفان نخستین، درنهایت سادگی و با خشیت صوفی از نزدیک شدن به کلام خدا همراه بوده‌است.

اما وقتی آنان از طریق قرآن و تفسیر و تأویل «یُحبُّهُم و یُحِبّون»، عشق صوفیانه را

مطرح ساختند، کلام خدا را کلام دوست تلقی کردند و با تفسیرها و تأویل‌های ذوقی به کشف راز اعجاز قرآن نزدیک شدند. این طرز تلقی از قرآن و حدیث، آرام‌آرام بر مردمان باذوق اثر نهاد و دامنه‌ی عرفان و تصوف را گسترش داد. به‌هرحال در سیر تکوینی استفاده از قرآن سنایی قدم به عرصه وجود نهاد و در پی او عطار و مولوی در ایران و ابن‌عربی، در اندلس پیدا شدند و استفاده از قرآن را به اوج و به قله فتح ناشدنی خود رساندند و ازآن‌پس راهی جز تقلید برای دیگران باقی نماند.

از این‌رو باید پذیرفت که شبستری، وقتی از قرآن و حدیث در آثار خویش استفاده می‌کند به پشتوانه ای عظیم از تجربه-های عرفانی در این راه دسترسی داشته و ممکن نیست که از آن‌ها متأثر نشده باشد. بنابراین او هم مثل حافظ به درست دریافته بود که باید این ماده‌ی موجود را در صورتی متفاوت عرضه کند تا مورد توجه قرار گیرد.

آگاهی نداریم که شبستری حافظ قرآن بوده‌است یا نه. اما از وسعت حضور قرآن و بعد از آن حدیث در کلام او معلوم می‌شود که ذهن او پر از عطر قرآن و حدیث بوده و در بسیاری از موارد آیه یا حدیث، به‌گونه‌ای ناخودآگاه بر زبانش جاری گشته است. زیرا در سخن او، وقتی همراه آیه و حدیث است، دشواری و تکلف احساس نمی‌شود. بنابراین می‌توان گفت که شبستری یکی از جمله عارفانی است که اندیشه‌های عرفانی خود را با تکیه بر کلام خدا و رسول تبلیغ می‌کند.

بدین ترتیب آشکار می‌گردد که مسئله‌ی این پژوهش هم به‌دلیل وسعت نفوذ آیه و حدیث در سخن شبستری و هم به‌دلیل حل کردن این دو در کلام خود و استفاده‌ی نامحدود از نشانه‌ها و اشاره‌های قرآنی برای القای اندیشه‌اش بسیار گستره است و کار را بر محقق دشوار می‌سازد و راهی به جز گزینش نمونه‌های ضروری‌تر برای او باقی نمی‌گذارد.

۱- ۲- پرسش‌های تحقیق

در رابطه با پیوند آیه و حدیث با «زبان» و ذهن و اندیشه و «عاطفه» عرفانی در حق الیقین شبستری پرسش‌های متعددی به ذهن می‌آید. به‌نظر می‌رسد پرسش‌های زیر مهم‌ترین آن‌ها باشد:

۱- زبان شبستری تا چه حد از قرآن و حدیث تأثیر پذیرفته است؟

۲- قرآن و حدیث در رساله او فقط با دانش و عقل او مرتبط است، یا بر عاطفه‌ی او هم اثر می‌گذارد؟

۳- آیه و حدیث تا چه میزان به القای مؤثر نظریه‌ای عرفانی او کمک می‌کنند؟

۴- چگونه می‌توان میان نشانه‌های قرآن و حدیث و جهان‌بینی او رابطه‌ی معناداری یافت؟

۵- شگردهای شبستری برای استفاده از آیه و حدیث با شگرد عارفان پیشین چه تفاوتی وجود دارد؟

۶- چه طور می‌توان میان کارکردهای آیه و حدیث در کلام شبستری با مسئله نظریه بینامتنی رابطه‌ای یافت؟

۷- شبستری در استفاده از آیه و حدیث، از کدام شگرد های شناخته‌شده‌ی بدیعی بیشتر استفاده کرده‌است؟

۱- ۳- فرض‌های پژوهش

هر پژوهشی با گمانه‌های پژوهشگر آغاز می‌گردد. در بررسی صورت و محتوای سخن منظوم و منثور شبستری، در پیوند با کتاب و سنت، به‌نظر می‌رسد که:

۱-زبان شبستری به زبان «عبارت» نزدیک‌تر است و زبان «اشارت» در آن نمود کمتری دارد.

۲-گمانه‌ی دیگر این است که در حق الیقین آیه و حدیث بیشتر ابزار بیان عرفان نظری و دانش شبستری و ناگزیر به زبان «عبارت» است. اگرچه نمی‌توان از موارد اندکی که کلام شبستری شاعرانه می‌شود، سخن نگفت.

۳-می‌توان پنداشت که شبستری آیه و حدیث را نه تنها برای بیان اندیشه‌هایش به‌کار می‌گیرد؛ بلکه می‌خواهد از بلاغت آن‌ها برای تاثیرگذاری بر مخاطب استفاده نماید.

۴-گستردگی حضور آیه و حدیث در کلام شبستری، نشان می‌دهد که کلام خدا و پیامبر او جزئی از زبان و اندیشه و بیانگر جهان‌بینی اوست.

۵-محدودیت ترفندهای بهره‌گیری از آیات و احادیث، سبب شده‌است که شبستری پای در راه پیشینیان خود بگذارد و از همان آرایه‌های تلمیح، حل، تضمین و عقد و نظایر این‌ها استفاده نماید.

۶-بی‌تردید رابطه‌ی کلام شبستری با کتاب و سنت ، پای بینامتنیت را به بحث باز می‌کند.

۷-در یک نگاه کلی به‌نظر می‌رسد که شبستری، متناسب با زمینه‌ی بحث‌های عرفانی ، از قرآن و حدیث در قالب اقتباس بیش از آرایه‌های دیگر بهره گرفته است.

۱- ۴- اهداف تحقیق

هدف اصلی نگارنده از این پژوهش نشان‌دادن میزان و چگونگی استفاده شبستری از آیه و حدیث برای القای مؤثر اندیشه‌هایش، بوده‌است.

اما در کنار این هدف، کارکرد آیه و حدیث از نظر زبان، ساختار، صورت، معنا، تفسیر و تأویل هم پیگیری می‌شود.

۱- ۵- اهمیت و ضرورت تحقیق

این پژوهش ازاین‌جهت که هم به شکل موردی به کارکرد آیه و حدیث توجه می‌کند و هم کارکردهای ساختاری و معنایی آیات و احادیث را در نظر دارد و هم رابطه‌ی آیات و احادیث را با زبان و ذهن و دانش و عاطفه شبستری را از نظر دور نمی‌کند، لازم به‌نظر می‌رسد.

۱- ۶- پیشینه‌ی تحقیق

از هنگام نزول قرآن تاکنون؛ یعنی حدود ۱۴ قرن پیش به این سو، نه‌تنها مسلمانان، بلکه دین شناسان سراسر جهان، درباره‌ی این کتاب مقدس، از جنبه‌ها و جهات مختلف پژوهش‌های بسیاری کرده‌اند.

پس‌از قرآن کریم سخنان پیامبر اکرم (ص) به‌عنوان ارزشمندترین سخن انسانی، از همان آغاز مورد استناد مسلمانان بوده و از جهت صورت و معنا، مورد بررسی قرار گرفته و آثار متعددی در پیوند با آن تولید شده‌است. بخشی از این پژوهش‌ها به تأثیر قرآن و حدیث بر ادبیات و هنر، اختصاص یافته است. این پژوهش‌ها، هم در شرح و تفسیر آثار منظوم و منثور ادب فارسی مورد توجه مفسران و شارحان بوده و هم بعدها به‌صورت آثاری مستقل انتشار یافته است. ما در این جا به برخی از آن‌ها که غالباً در پژوهش حاضر به آن‌ها مراجعه شد، اشاره می‌کنیم.

۱-مقاله ی بررسی تأثیر قرآن و حدیث بر اشعار شاهنامه ی فردوسی، از زهرا یزدانی در همایش بین المللی زبان و ادبیات فارسی، در این مقاله یزدانی سرچشمه الهام برخی از اندیشه های فردوسی را در آیات و احادیث یافته است.

۲-مقاله ی بررسی تأثیر کاربرد آیات واحادیث در شاهنامه، زهرا قربانی پور، در دفتر انتشارات و فناوری آموزشی وزارت آموزش و پرورش، مهر ۱۴۰۰، چاپ شده است.

۳-مقاله ی تجلی قرآن در اشعار حافظ، نویسنده الهه چیت سازی، این مقاله در مرکز تخصصی قرآنی به صورت اینترنتی منتشر شده است. نویسنده در این مقاله درباره ی اثر پذیری واژگانی، اثر پذیری گزاره ای، اثر پذیری گزارشی، تفسیر، اثر پذیری بنیادی تلمیحی، اثر پذیری تأویلی و نظایر این ها در قرآن مجید، با ذکر شواهدی چند، بحث کرده است.

۴-مقاله ی تجلی قرآن و حدیث در گلشن راز شیخ محمود شبستری، از فرشاد عربی، این مقاله در فصلنامه علمی عرفان در ادب فارسی منتشر شده است. نویسنده در این مقاله فقط شواهد مربوط به اقتباس، تضمین و تلمیح را به اختصار، بررسی کرده است.

۵-مقاله ی بینامتنیت قرآنی و روایی در گلشن راز شبستری، نویسنده زهرا اخوان طرف، این مقاله در دو فصلنامه علمی دین و دنیای معاصر، چاپ شده است. نویسنده با استفاده از

نظریه بینامتنیتی، پیوند گلشن راز و قرآن را با شواهد متعددی بررسی کرده است.

۲- بحث و بررسی

۲- ۱- ابزارهای بیان قرآن و حدیث

در آثار عرفانی، به دلیل معنی‌گرایی آنان، شکل استفاده از آیه و حدیث، کمتر مورد توجه قرار گرفته است. این شکل‌ها در کتاب‌های بلاغی فارسی کاربردهایی شاعرانه دارند و از رابطه‌ی آن‌ها با محتواهای قرآن و حدیث سخنی به میان نمی‌آید. اما از قرن پنجم به بعد که استفاده از قرآن و حدیث در آثار ادبی و عرفانی رواج روزافزون می‌یابد، در سخن گفتن از آرایه-هایی نظیر تلمیح و اشاره، به تلمیح‌های قرآن و حدیث هم اشاره می گردد.

این نکته هم در خور تأمل است که بعدها با توجه به نحوه‌ی حضور قرآن و حدیث در کلام شاعران و نویسندگان دسته بندی آن‌ها در کتاب‌های بدیعی با تعریف و توضیح‌های بیشتر متداول می‌گردد. در این جا به این دسته‌بندی‌ها نگاهی گذرا می افکنیم.

۲- ۱- ۱- اقتباس

اقتباس «آن است که در در کلام نظم یا نثر، تضمین شود کلامی از قرآن مجید یا از حدیث، بر وجهی که مُشعر بر آن نباشد که از قرآن یا حدیث است. پس اگر در اثنای کلامی گفته شود: قال الله تعالی کذا یا فی ألتنزیل کذا یا قال رسول‌الله کذا، یا فی الحدیث کذا، آن را اقتباس نمی‌گویند. » (مازندرانی، ۱۳۷۶: ۳۸۳)

او به یک نکته‌ی زیباشناختی دیگر هم در کارکرد اقتباس اشاره کرده می‌گوید: اولا «ظاهر کلام جمهور آن است که حدیثی که در اقتباس معتبر است، حدیث حضرت رسالت پناهی، صلوات الله علیه و آله، باشد و بس و تضمین احادیث دیگران حل یا عقد باشد و انسب تعمیم است. » (همان: ۳۸۴)

مازندرانی اقتباس را هم بر دو گونه تقسیم کرده‌است:

«یکی آن‌که کلام مقتبس، از معنی خود نقل نشده باشد به معنی دیگر و دیگری از معنی اصلی به معنی دیگر منتقل شده باشد. چون قول ابن رومی در هجو شخصی:

لَئِن اَخطَأتُ فی مَدحِکَ مَا اَخطأتُ فی مَنعِی لَقَد أنزلتُ حَاجَاتی بِوادٍ غیر ذی زرعٍ

یعنی: اگر من غلط کردم و مدح تو گفتن، تو غلط نکردی در جایزه ندادن من، چه، عمل به مقتضای طبیعت خود، که بخل است، نمودی و من غلط کردم که حاجت خود را از تو خواستم، چه حاجات خود را به سوی کسی برده‌ام که خیر و نفع در او نیست، و این اقتباس است از کریمه «رَبّنا إنّی أسْکَنْتُ مِنْ ذُرّیّتِی بِوادٍ غَیْرِ ذِی زَرْعٍ» (طه: ۳۶) و مراد از

وادی غیر ذی زرع در این کریمه، مکه‌ی معظمه است. » (همان: ۸۵-۳۸۴)

او سپس می‌افزاید «و در کلام مقتبس گاه اندک تغییری واقع می‌شود، جهت ضرورت رعایت شعری. » (همان: ۳۸۵)

در هنجار گفتار همین نکته هست و او هم تغییر در آیه و حدیث را منافی با اقتباس نمی‌داند (تقوی، ۱۳۶۳: ۳۲۴)

شمس العلمای گرکانی، در تعریف اقتباس چیزی به سخن دیگران نمی‌افزاید اما یک نکته‌ی شرعی و معنی گرایانه، را یادآور می‌شود و آن این‌که اگر اقتباس «در مقام حکمت و موعظه و اخلاق باشد، حسن موقع دارد و اگر در تغزلات باشد از راه ادب خارج شده. » (۱۳۷۷: ۷۴)

۲- ۱- ۲- تضمین

رادویانی تضمین را به‌گونه‌ای خاص تعریف کرده‌است :

«پارسی تضمین بنا کردن بیت بود در سخن که از معنی آن بیت، معنی بیت دیگر پدید آید. چنان‌که عنصری گوید (هزج) :

اگر شـمشیر و گرد لشکر تو　　بخواهد روز جنگ و روز میدان
یکی دریا کند صحرای آمون　　یکی صحـرا کنـد دریای عمان

معنی بیت اول به بیت آخرین پدید آید» (رادویانی، ۱۳۶۲: ۱۰۳)

این نوع از تضمین، شبیه به آرایه «تفسیر» است که رادویانی خود آن را در زیر «فی التفسیر الظاهر» آورده‌است. (همان: ۸۷) به‌همین دلیل این‌گونه از تضمین در کتاب‌های بدیع که پس‌از راویانی نوشته‌شده، نیامده است. او می‌افزاید:

«و تضمین بر وجهی دیگر آن است که شاعر را بیتی و یا آیه‌ای، از شعر دیگران خوش آید و آن را به میان قصیده خویش اندر آرد، بر سبیل مهمان، نه دزدیده، و رسم این عمل آن بود که شاعر از نخست بگوید که این بیت از کسی دیگر است، با نام و کنایت و اشارت. چنان‌که محمد عبده گوید: (متقارب)

به یاد جوانی همی مویه دارم　　به آن بیت بوطاهر خسروانی
جـوانی به بیـهودگی باد دادم　　دریغـا جوانی، دریغا جوانی»

(همان: ۱۰۴-۱۰۳)

رشید وطواط، در کتاب مختصر «حدائق السحر، فی دقایق الشعر» خود در زیر عنوان «التضمین»، گذشته از آن‌که مثل رادویانی می‌گوید:

تضمین چنان باشد که شاعر مصراع یا بیتی یا دو بیت از آن دیگری در میان شعر خود به‌کار برد. » (همان: ۷۲) ، به یک نکته بلاغی تازه اشاره کرده، می‌گوید:

این تضمین باید «در جایی لایق نیک بر سبیل تمثل و عاریت، نه بر وجه سرقت. » (همان) به کار رود. بنابراین یکی از کارکردهای تضمین در سخن «بر وجه تمثل» است و دیگری رعایت تناسب آن با متن؛ یعنی جایی‌که لایق این استعاره باشد. ضمناً این تعریف نشان می‌دهد که تضمین باب سرقت را که موضوعی مربوط به سرقات ادبی است، بازمی‌کند. ما در جای خود به این مساله اشاره خواهیم کرد.

ملاحسین واعظ کاشفی، ضمن تکرار نظریه‌ی وطواط می‌گوید اگر تضمین درست و بجا به‌کار گرفته شود «سخن را رونق و رواج و کلام را زیب و بها بخشد. » (۱۳۶۹: ۱۵۲)

او تضمین را به مصرّح و مبهم تقسیم می‌کند. در تضمین مصرّح، «در اثنای کلام، تنبیهی باشد بر آن‌که این، شعرِ غیر است» (همان) در مبهم به‌نام شاعری که شعر او تضمین شده، اشاره نمی‌شود اما «در این نوع، شرط آن است که آن شعر شهرت تمام داشته باشد، تا تهمت سرقت نیفتد. » (همان) او می‌افزاید که «شاید که غزلی تضمین کند به تربیع یا تخمیس یا تسدیس.» (همان: ۱۵۳)

بنابراین در تضمین از قرآن هم به‌دلیل شهرت حقیقی آیه، نیاز نیست که گفته شود که از قرآن یا حدیث است. اما در مواقعی که ممکن است خواننده این نکته را درنیابد، ذکر آیه یا حدیث بودن، لازم است.

کاشفی می‌گوید اگر تضمین «زیادت از یک بیت باشد آن را استعانت» گویند «و اگر از بیتی کم‌تر باشد، آن را «ایداع» گویند.» (همان) در تضمین آیه یا حدیث، به دلیل کوتاهی و بلندی آیه یا حدیث، رعایت استعانت یا ایداع ممکن نیست.

مازندرانی، در باب تضمین حرف تازه‌ای ندارد و به تعاریف قبلی اکتفا کرده و سخن واعظ کاشفی درباره‌ی «استعانت» و «ایداع» را تکرار کرده‌است.

نصرالله تقوی در هنجار گفتار، زیر آرایه تضمین همان حرف‌های بدیع نویسان پیشین را تکرار کرده‌است. فقط مثال‌های او تازه است. (۱۳۶۳: ۳۲۵)

آق اولی می‌گوید: «تضمین چنان است که شعری متضمن بعضی از اشعار غیر باشد. » (بی تا: ۲۲۸)

۲- ۱- ۳- تلمیح

«تلمیح آن است که الفاظ اندک بر معانی بسیار دلالت کند و لمح جستن برق باشد و لمحه یک نظر بود و چون شاعر، شعر چنان سازد که الفاظ اندک او بر معانی بسیار دلالت کند، آن را تلمیح خوانند و این صنعت به نزدیک بلغا پسندیده‌تر از اطناب است. » (شمس قیس رازی، ۱۳۶۰: ۳۷۷)

ملاحسین واعظ کاشفی زیر اصطلاح «ارسال ملیح»، که فرعی است بر ارسال‌المثل،

می‌گوید «این آرایه چنان است که در آن گوینده ارسال‌مثلی کند که مبنی باشد بر قصه‌ای و مبنی باشد از حکایتی که مضمون آن در طی آن مذکور نبود. » (۱۳۶۹: ۱۲۱) و سپس می‌گوید که بعضی از متأخران این صنعت «را تلمیح گویند، به تقدیم لام بر ملیح، و تلمیح، در لغت درخشیدن باشد. » (همان)

مازندرانی در باب تلمیح می‌گوید: تلمیح «آن است که از فحوای کلام اشاره شود به شعری یا قصه‌ای یا مثل مشهوری، بدون آن‌که آن شعر یا مثل مذکور شود. خواه آن کلام نظم بوده باشد یا نثر. » (۱۳۷۶: ۳۸۹) او به یک نکته‌ی زیبایی‌شناسی هم که تلمیح را به «لغز» نزدیک می‌کند، اشاره کرده‌است. او می‌گوید: «گاه هست که در تلمیح اندک خفایی هست که کلام به این اعتبار به لغز برمی‌گردد. » (همان: ۳۹۲)

این مسئله نشان می‌دهد که در استفاده از تلمیح، قصد گوینده توسع معنا و تعمیق کلام است و ابهام هنری می‌تواند به این قصد او کمک کند.

در هنجار گفتار هم نکته‌ی تازه‌تری در تعریف تلمیح دیده نمی‌شود؛ جز این‌که تقوی دامنه ی کاربرد را به شعر و مثل و آیه و حدیث هم گسترش داده است: «اشاره شود در طی کلام به آیه‌ای از قرآن یا حدیث یا شعر مشهور یا مثلی مشهور یا قصه‌ای معهود، بدون ذکر آن‌ها. » (تقوی، ۱۳۶۳: ۲۵۹)

صاحب دررالأدب هم به «اشاره» کردن «به قصه یا شعری از غیر، بدون ذکر نام آن» بسنده کرده‌است (آق اولی، بی‌تا: ۲۲۸)

شمس العلمای گرکانی معتقد است که در تلمیح سخن‌گو باید در کلام خود به‌گونه‌ای به شعر یا قصه بودن اشاره و سخن خود را تقویت کند: «به‌طوری‌که مقصود را قوت دهد.» (۱۳۷۷: ۱۶۸)

تلمیح از لحاظ تاثیرگذاری بر مخاطب، این است که «گوینده سخن خویش را بر پایه ی آیه یا حدیث یا داستان یا شعر یا هرچیز دیگری، به‌گونه‌ای بنیاد نهد که بی‌آن که اصل آن‌ها را بیاورد، خواننده‌ی اهل و آشنا را بدان‌ها راه نماید و خواننده‌ی ناآشنا را به تکاپو و جستجو وادارد.

پیداست که تلمیح چون هم به سخن گوینده ژرفا می‌بخشد و لایه‌ها و مایه‌های درونی آن را گسترش می‌دهد و هم ذهن خواننده‌ی آشنا را برمی‌انگیزد و پاره‌ای از گذشته‌های او را به یادش می‌آورد و هم ناآشنا را به کندوکاو و جست‌وجو وامی‌دارد، و این‌ها همه سخن را دل‌پذیر و شیرین می‌سازد، می‌تواند یکی از آرایه‌های پسندیده و رونق افزایی سخن به‌شمار آید. » (راست‌گو، ۱۳۸۲: ۹۸-۲۹۷)

فشارکی می‌گوید تلمیح «اشارات ضمنی به گذشته‌های دور و داستان‌های معروف و

زبانزد در شعر» است (۱۳۷۹: ۱۴۴) او می‌افزاید که «آوردن امثال و آیات و احادیث هم می‌تواند مشمول تعریف تلمیح گردد. » (همان)

در زیبایی‌شناسی تلمیح گفته‌اند که صرف اشاره به آیه و حدیث و داستان و نظایر این‌ها «جنبه ی زیبایی‌شناختی ندارد؛ بلکه هدف سخن‌گو در بهره‌گیری از تلمیح آن است که از طریق تداعی معانی، ذهن خواننده را به چیزی سوق دهد که موجد تناسب، شباهت، ایجاز، رمز پردازی و تعمیق سخن است. » (عقدایی، ۱۳۹۶: ۷۲) با توجه به این خصوصیات است که او می‌گوید: تلمیح «کلام عادی را به سخن ادبی تبدیل می‌کند. » (همان)

۲- ۱- ۴- اشاره

اشاره در ابداع البدایع، آرایه‌ای مستقل دانسته و به شکل زیر تعریف شده‌است: «اشاره، اشعار نمودن متکلم است به لفظ قلیل به سوی معنی بسیار، چنان‌که در کلام مجید است. » (گرکانی، ۱۳۷۷: ۶۰) اما در بدیع القرآن اشاره به‌گونه‌ای تعریف‌شده که گذشته از فشردگی به نماد و نمادپردازی قرآن هم بازمی‌گردد: «اشاره آن است که لفظ اندک بر معنای بسیار دلالت کند تا آن‌جا که دلالت لفظ مانند اشاره ی به دست باشد که دست با یک حرکت، اشاره به چیزهای بسیار دارد که اگر آن چیزها با نام‌های خودش بیاید، محتاج به عبارتی طولانی و الفاظی بسیار بود. » (ابن أبی ألاصبع، ۱۳۶۸: ۷۷-۱۷۶) بنابراین اشاره، هم نوع موجزتر تلمیح است و هم به مرز نماد که در آن یک نشانه به مفاهیم متعدد دلالت دارد، نزدیک می‌گردد. این آرایه نه تنها سبب اشاره به آیه، حدیث، شعر، قصه مثل و نظایر این‌ها می‌گردد، حتی در شکل و صورت بیان هم تأثیر دارد زیرا عموماً در اشاره با کمترین و حتی مبهم‌ترین لفظ به موضوعی اشاره می‌گردد. هم چنان‌که عنصرالمعالی کیکاووس، در قابوس‌نامه به نمونه‌ای از کارکردهای نمادین قرآن در مکتوبات حکومتی، اشاره کرده‌است.

او در ضمن حکایتی می‌گوید که وقتی سلطان محمود غزنوی از القادر بالله خلیفه عباسی برای حکومت بر ماوراءالنهر منشور خواست و خلیفه از دادن منشور خودداری کرد، به خلیفه گفت: «چه گویی؟ من از ابومسلم کمترم؟ مرا خود این شغل با توست. اینک آمدم با دو هزار پیل و دارالخلافه به پای پیلان ویران کنم و خاک وی بر پشت پیلان به غزنین آرم. » (۱۳۶۸: ۲۰۸) خلیفه در جواب نامه تهدیدآمیز محمود، نامه‌یی در نهایت ایجاز به وی نوشت: بسم‌الله الرحمن الرحیم، آن گه سطری چنین: الف و لام و میم و آخر نامه: الحمدلله و الصلاة علی رسوله محمد وآله اجمعین و هیچ دیگر نوشته نبود: » (همان: ۲۰۹)

«محمود با همه کاتبان خویش اندر اندیشه افتاد که این چه سخن مرموز است؟ » (همان) آنان هر آیه‌ای را که الف و لام و میم، داشت خواندند و تفسیر کردند و جواب محمود را از بین آن نیافتند، تا این‌که سرانجام جوانی که حتی اجازه‌ی نشستن در حضور

شاه را نداشت گفت منظور خلیفه «ألم تر کیف فعل ربک بأصحاب الفیل» است محمود بسیار گریست و از خلیفه عذرها خواست. (همان)

۲- ۱- ۵- عقد

عقد «عبارت است از تضمین نثری در شعر. خواه آن نثر از قرآن مجید بود یا حدیث یا امثال یا غیر آن‌ها. به شرط آن‌که تضمین به طریق اقتباس نبوده باشد. پس عقد اگر از غیر قرآن و حدیث است آن را عقد می‌گویند، مطلقاً، خواه اشعار به آن شود که از کلام غیر مأخوذ است و خواه نی، و در صورت عدم اشعار، خواه تغییر بسیار در آن راه یافته باشد و خواه نی، چه به هر تقدیر صادق است که تضمینی است نه بر طریق اقتباس، به اعتبار آن‌که اقتباس مخصوص است به قرآن و حدیث و اگر از قرآن و حدیث است، باید بسیار تغییری در آن واقع شود که از حد اقتباس بیرون باشد یا آن‌که اشاره به آن شود که قرآن و حدیث است، تا آن‌که از تعریف اقتباس بیرون رود. » (مازندرانی، ۱۳۷۶: ۸۸-۳۸۷)

شمیسا در آرایه ی عقد به تناسب آیه یا حدیث با معنای کلام توجه دارد: « به مناسبت معنی کلام، آیه‌ای از قرآن مجید یا حدیث در کلام ذکر گردد. » (۱۳۶۸: ۹۴)

آق اولی می‌گوید: «عقد چنین است که نثری را در نظم آورند، نه به طریق اقتباس است. » (بی‌تا، ۲۲۸)

گرکانی زیر عنوان عقد، همان تعاریف سخن‌گویان پیشین را در نظر دارد. جز این‌که می‌گوید در عقد «تصرف برای مطابقه با بحور شعرّیه» مانع عقد نیست، اما او معتقد است که اگر کلام تضمین‌شده «از قرآن و حدیث باشد، اقتباس گویند. مگر آن‌که تغییر بسیار داده شود که در اقتباس جایز نیست. » (۱۳۷۷: ۲۶۹) بدین ترتیب مرز عقد و اقتباس مخدوش می‌گردد.

۲- ۱- ۶- حلّ

حلّ «آن است که تضمین شود در کلام نثر، شعر دیگری، برعکس عقد. به سخن دیگر «حلّ این است که نظمی را به‌صورت نثر آورند. » (آق اولی، بی‌تا: ۲۲۸)

۲- ۱- ۷- ترجمه

ترجمه در کتاب بدایع الافکار فی صنایع الاشعار، در شمار آرایه‌های دیگر آمده‌است. در حالی که بسیاری از کتاب‌های بدیعی به آن اشاره نکرده اند. اما از این جهت که ممکن است شاعران و نویسندگان، آیه یا حدیثی را از عربی به فارسی به گونه‌یی هنرمندانه، برگردانند. اشاره به آن لازم است.

«ترجمه، در لغت، زبانی را به زبانی دیگر روشن گردانیدن باشد، و در اصطلاح آن است که شاعر معنی بیتی تازی را به فارسی یا ترکی یا لغتی دیگر نظم کند و به عکس نیز همین

باشد. » (واعظ کاشفی، ۱۳۶۹: ۱۴۱)

۲- ۲- حق الیقین و قرآن و حدیث

حق‌الیقین فی معرفه رب‌العالمین، رساله‌ی کوچکی که است در ۳۰ صفحه و یک مقدمه و ۸ باب، تألیف یافته است.

این رساله‌ی کوچک، مثل آثار دیگر شبستری، درنهایت ایجاز، نوشته شده‌است. این کوتاه نویسی یا «پیچیدگی فشرده خصیصه‌ی اصلی سبک ادبی شبستری است. » (لویزُن، ۱۳۷۹: ۶۵) این رساله حاوی دقایق عرفان نظری است که با قرآن مجید تأیید و تأکید می‌گردد. در هر باب که عنوان مشخصی دارد و به بخش‌های کوچک‌تری تقسیم می‌گردد، شبستری یک«نکته فلسفی و یا حقیقتی نظری را توضیح می‌دهد و از پی آن آیه‌ای از قرآن نقل شده‌است. » (همان: ۵۹)

شبستری از آیات قرآن در هر باب و بخش برای تأکید درستی سخن خویش، استفاده کرده و یا به زبان دیگر آیات را به‌عنوان شواهدی بر درستی اندیشه‌ی خویش نقل کرده‌است. این طرز استفاده از آیات و احادیث، در آثار دیگر شبستری هم دیده می‌شود. اما در حق‌الیقین به‌دلیل فشردگی اندیشه و دشواری بیان، حضور آیات قرآنی بیش از گلشن راز و سعادت نامه، به چشم می‌آید زیرا در این‌جا شبستری کم‌تر حرف می‌زند و بیشتر به قرآن استناد می‌جوید.

ما در این‌جا به آیات قرآن و احادیث نبوی که وسیله‌ای برای بیان، توضیح و تبیین اندیشه‌ی شبستری است، به اختصار اشاره می‌کنیم.

شبستری در مقدمه این رساله، به ستایش خداوند و ثنای پیامبر اسلام می‌پردازد و سپس رساله را به کوتاهی معرفی می‌کند.

او در ستایش خداوند، با استفاده از یک تقابل اصلی؛ یعنی تقابل هستی و نیستی خداوند را «هست» مطلق و تمام مخلوقات دیگر را «نیست»، در برابر این هست قرار می‌دهد می‌گوید: نسبت هستی تو با نیستی‌ها «کل یوم هو فی شأن» و نسبت نیستی ها با هستی تو «کُلُ مَن علیها فان» است. بدین ترتیب با اًستفاده از دو آیه از قرآن کریم یک اندیشه فلسفی را درنهایت فشردگی توضیح می‌دهد.

در حمد و ثنای پیامبر مکرم اسلام هم او عنان سخن را به دست آیات و احادیث می‌دهد و با طرحی زیبا، فلسفه‌ی وجودی پیامبر (ص) و جایگاه ایشان را در نظام هستی‌شناختی عرفانی مشخص می‌سازد. او در طرح خود که به هفت بخش تجزیه می‌شود، تمام آن‌چه را که در کتاب و رساله ها جمع شده در یک بند خلاصه می‌کند.

او پیامبر را «حامد» أنتَ کَما اَثنیت (حدیث نبوی) » و «شاهد» و ما رمیت اِذا رمیت

(الأنفال: ۱۷) و «نقطه‌ی بدایت جمال» کُنتُ نَبیناً و آدم بینَ الماء و الطین (حدیث نبوی) و «زبده نهایت کمال» و لکن رسول‌الله و خاتم‌النبیین (احزاب: ۴۰) و «ناظر» لقد رأی من آیات ربه الکبری (نجم: ۱۸) و «سامع» فاوحی الی عبده ما اوحی (همان: ۱۰) «مَحرم» خلوت‌سرای اسرا و صدر صفه صفا، دانسته است.

بدین ترتیب او با هفت نشانه‌ی کوتاه تمام مراحل و مراتب نبوت حضرت پیامبر را که در کتاب‌ها و رسالات متعدد توضیح داده‌اند، با استفاده از حدیث و قرآن، به کوتاهی تمام توضیح داده است.

شبستری در این مقدمه یادآور می‌شود که تمام آن‌چه را که در رساله‌ی حق‌الیقین می‌گوید «بر وفق نقل و عقل و ذوق و به تصدیق هر حقیقتی از حقایق و اثبات هر دعوی از دعاوی دو گواه عدل عقلی و نقلی اَعنی برهان واضح و قرآن ناطق قائل گشته» خواهد بود. (شبستری، ۱۳۶۵: ۲۸۶)

ابواب هشت‌گانه‌ی رساله‌ی حق الیقین هم، در یک طرح یا چارچوب معین عرضه شده‌است. تأمل بر عناوین این هشت باب نشان می‌دهد که شبستری فلسفه‌ی عرفان نظری را در این مختصر گنجانیده است.

در باب اول از «ظهور ذاتی» یا تجلی ذاتی؛ یعنی «تجلی ذات بر ذات خود که آن را احدیت نامند.» (کاشانی، ۱۳۸۹: ۶۴) سخن می‌گوید. زیرا سخن گفتن از بخش‌های بعدی، فقط پس‌از تأیید ذات خداوند ممکن خواهد بود.

در باب دوم «ظهور صفاتی حق تعالی» را مطرح می‌کند. تجلی صفاتی یا جلال است و به صفات کبریایی خداوند یا «قهر» او اشاره دارد و یا به جمال است که بیانگر رأفت و کرامت خداوند یا «لطف» اوست.

باب سوم به «مظاهر و مراتب» هستی اختصاص یافته و بیانگر آفرینش خداوند است.

باب چهارم «در وجوب وحدت» خداوند است. در این‌جا واجب الوجود بودن خداوند با آیات و احادیث، به اثبات می‌رسد.

در باب پنجم از ممکن‌الوجود ها که ماسوی الله اند، سخن می‌گوید. باب ششم به «تعیّن حرکت و تجدد تعیّنات» اختصاص یافته و بیانگر خلق همیشگی هستی توسط خداوند است.

در باب هفتم از «حکمت تکلیف» و جبر و قدر و سلوک که تمام پندارها و گفتارها و کردارهای آدمی را در پیوند با خدا و هستی آشکار می‌کند، با تکیه بر قرآن و حدیث، سخن می گوید.

باب هشتم «در بیان معاد و حشر و حقیقت فنا و بقا» است؛ یعنی نقطه‌ی پایانی سیر

تکاملی ممکن‌الوجود ها که سرانجام به همان نقطه‌ای می‌رسند که از آن‌جا سیر نزولی خود را آغاز کرده بودند.

شبستری در تمام این ابواب، نظر و نظریه‌ها را مطرح می‌کند و به زبانی فلسفی و نسبتاً دشوار در باب هر یک توضیحی مختصر می‌دهد و برای بازنمود درستی اندیشه خود، همه جا از قرآن مجید و احادیث نبوی شواهدی متناسب با هر نظریه، می‌آورد. اینک برای بازنمود چگونگی تجلی قرآن و حدیث در این رساله، ابواب را معرفی می کنیم.

در باب اول که موضوعش تجلی ذات خداوند بر خود اوست، به «الله نور السموات والأرض» (نور: ۳۵) توسل می‌جوید تا نتوان او را انکار کرد: زیرا «دلیل هستی او درحقیقت جز او نیست» و باوجود نور خدا نباید در هستی او تردید کرد: «أفی الله شک فاطر السماوات و الأرض» (ابراهیم: ۱۰)

شبستری می‌گوید آنان که خدا را انکار می‌کنند، مثل کسانی هستند که تابش نور قدرت دیدن را از آنان سلب کرده‌است.

در باب دوم شبستری می‌گوید که درک آن‌چه در باب اول درباره ی ذات خداوند گفته شد، جز از طریق صفات او ممکن نیست و تفکر در این باره، «حجاب» فهم ذات می‌گردد: «لا تتفکروا فی ذات الله» (حدیث نبوی) بدین ترتیب ترتیب شبستری در این باب هم از آیات بسیاری برای اثبات اندیشه و نظریه ی عرفانی خود استفاده کرده‌است. او «اولم یکف بربک» مقام معرفت و «سنریهم آیاتنا فی الآفاق و فی أنفسکم» (فصلت: ۵۳) مقام علم می‌نامد و معتقد است تنها از طریق معرفت می‌توان خدا را شناخت. در عالم عرفان، به باور عارفان، هیچ‌کس جز پیامبر اکرم نتوانسته است به خداوند نزدیک شود و به مقامی برسد که در آن: «لا یسعنی فیه ملک مقرب ولا نبّی مرسل» (حدیث نبوی)

شبستری با طرح این مسئله نشان می‌دهد که برای اثبات هر نظری باید از قرآن بهره گرفت و ازآن پس باید به حدیث استناد جست. در باب سوم که مسئله ی مظاهر و مراتب آن‌ها مطرح می‌شود. شبستری می‌گوید «مشاهده ی این مظاهر هم جز در پرتو نور خداوند ممکن نست. البته «شدت ظهور مُدرَک مانع ادراک بود. به مثابت ظلمتی که از ادراک قرص آفتاب به دید رسد: «و اضله الله علی علمٍ» (جاثیه: ۲۳) پس شاید که چیزی تاریک؛ یعنی عدم مطلق، نماینده روشنی بود، یا روشنی. یعنی عدم ممکن، نماینده روشنتری گردد. چون آینه. نسبت با قرص خورشید. » (شبستری، ۱۳۶۵: ۲۹۶) پس تنها راه سیر در آفاق و انفس است. اما سالک باید بداند که همیشه تقابل میان «نماینده و نموده جهت نمایش، ضروری است. » (همان) و به این دلیل است که خداوند می‌فرماید: «والله الغنّی و أنتم الفقرا» (محمد: ۳۸)

شبستری با استفاده از یک قاعده‌ی منطقی؛ یعنی علل اربعه، خداوند را علت فاعلی «انّی خالق» و «بشر» را علت صوری و «من طین» را علت مادی، و « فَإِذَا سَوَّيتُهُ وَنَفَختُ فِيهِ مِن رُّوحِي فَقَعُواْ لَهُ ساجِدِينَ» را علت غایی دانسته است. (شبستری، ۱۳۶۵: ۲۹۷)

در این‌جا به مسئله‌ی آفرینش انسان و عَلَّمَ الأسماء اشاره می‌کند و حقایق قرآنی مرتبط با این مساله را با استفاده از نشانه‌هایی چون حقیقت، فایده، تمثیل، اصل، دقیقه و خاتمه،تشریح می‌کند.

در باب چهارم از «وجوب وحدت او» سخن به میان آمده‌است. «ذات هستی اقتضای یگانگی مطلق می‌کند که غیر هستی، جز نیستی نبود: «شهد الله انه لا اله الا هو» (شبستری، ۱۳۶۵: ۲۹۹) و سپس به «اَلهٌ مع الله» (نمل: ۶۰) استناد می‌جوید و می‌گوید «ان الله لَغنیٌ عن العالمین» (آل عمران: ۹۷) و « ألهکم اله واحد» (بقره: ۱۶۳) و سرانجام می‌افزاید که «ظهور مرتبه‌ی وحدانیت در اعداد در فردانیت است، یعنی مرتبه‌ی عدد ثلاثه که جامع زوجیت و وحدانیت است.» (شبستری، ۱۳۶۵: ۳۰۱)

فصل پنجم را به «ممکن‌الوجود» اختصاص داده و گفته است که این وجود ها نسبت‌به وجود خداوند، همه اعتباری هستند: «کَسَراب بقیعه یحسبه الظمآن ماء حتی إذا جائهُ لم یجده شیئًا. » (نور: ۳۹)

در فصل ششم «تعیّن و حرکت و تجدّد و تعیّنات» را مطرح می‌کند. در این فصل از حرکت و سیر دایم هستی سخن می‌گوید تا معلوم شود آن‌چه را که ما ساکن می‌پنداریم درحال حرکت است: «و تَری الجِبال تَحسَبُها جَامدةً و هِی تَمرُّ مَرَّ السَّحاب» (نمل: ۸۸) زمان و مکان در یک طرفه العین، مبدل می‌گردد و همه‌چیز درحال آفرینش و بازآفرینی است یعنی تبدیل خلقت دنیایی عالم به خلقتی دیگر که درآن مرگ وفنایی نیست، تمامش زندگی و بقا است. «بل هُم فی لبس من خلق جدید» (ق: ۱۵)

در فصل هفتم از حکمت تکلیف و جبر و قدر و سلوک سخن می‌گوید. او برای بیان این حقیقت به قرآن مجید تمسک می‌جوید که درباره‌ی «اصطفا و اجتبا و غفران انبیا بعد از التجاء و ندای ایشان ذکر فرموده است. » (شبستری، ۱۳۶۵: ۳۰۸) او برای تایید اندیشه‌ی خوش به سراغ داستان پیامبران در قرآن می‌رود. داستان‌هایی که بیانگر سیر تکوینی اندیشه‌ی دینی بشر است.

شبستری از آدم و عصیان و توبه او و سپس از نوح (ع) و انتخاب او به پیامبری و مخالفت قومش با وی «و نجینا و اهله» (صافات: ۷۶)و از ابراهیم و دیدن کواکب و خدا پنداشتن آن‌ها و توبه کردن و از سلیمان و شکوه سلطنت و «قال رب اغفرلی» (ص: ۳۵) گفتن او و از یونس که به دهان ماهی رفت و خود را از ظالمین خواند «فَاستجبنا لَه» (الانبیاء: ۸۸)

سخن می‌گوید و درباره‌ی ایوب که وقتی گرفتار بلا شد «إذ نَادی رَبَّه أنی مَسَّنیَ الضُرَّ و أنت أرحَمُ الرَحِمین» (همان: ۸۳) و در باب موسی (ع) که گفت «رب إنی ظلمتُ نفسی فاغفرلی فغفرلهً» (قصص: ۱۶) و سرانجام در حق محمد مصطفی صلی الله علیه وسلم گفت که: «و تُخفی فی نَفسک ما الله مُبدیه وتَخشَی الناس والله أحق أن تَخشیه» (احزاب: ۳۷) و بیان این‌که «توبوا إلی الله جَمیعًا» (نور:۳۱) سخن می‌گوید تا مردم بدانند که وقتی پیامبران، در برابر خداوند چنین وصفی دارد و ناگزیر از توبه‌اند، همیشه در معرض خطا و گناه و نیازمند توبه‌اند.

فصل هشتم «در بیان معاد و حشر و حقیقت فنا و بقا» است.

به گفته شبستری «مبدأ عبارت است از ظهور هستی در نیستی، معاد عبارت بود از ظهور نیستی در هستی. » (۱۳۶۵: ۳۱۲) پس مبدأ و معاد متقابلانند: «کَما بَدأنا أول خَلق نُعیده» (الانبیاء: ۱۰۴) او سپس با استناد به آیات مختلف به سیر انسان به سوی کمال و بازگشت او و«فانی شدن در خدا و رسیدن به بقا در نزد او» به دلیل آن‌که: «کل من علیها فانٍ و یبقی وجه ربک ذو الجلال والإکرام» (الرحمن: ۲۶) اشاره کرده‌است. شبستری درباره‌ی کمال آدمی بر این باور است که «غایت کمال هر چیز بالقوه در او حاصل است؛ بلکه کمالات جمله اشیاء در هر شیء و مرکوز است و به واسطه‌ی تعینات در او پوشیده‌اند و چون موانع برطرف گردد از او در ظهور آید.» اما این کمال در یک سیر تکاملی اتفاق می‌افتد که از خدا آغاز می‌گردد و به خدا پایان می‌پذیرد. (شبستری،۱۳۶۵: ۳۱۵) پس معلوم می‌شود که «منه بدا وإلیه یَعُود هو الأول والآخر والظاهر والبَاطن وهو بِکلِّ شیءٍ علیمٌ» (حدید: ۳) این نقطه‌ی پایان انسان و آغاز حیات باقی او در، خداست.

۲- ۲- ۱- اشاره به آیات و احادیث در حق الیقین فی معرفۀ رب العالمین

این رساله شامل یک مقدّمه و هشت باب به ازاء درهای بهشت است. هر باب از آن به حقایق و دقایق و لطایف اختصاص یافته است. شبستری در این کتاب لطایف حکمت الاهی را به بهترین شیوه وبیان مطرح کرده و در هرباب، نکات عرفانی را بر اساس «عقل» و «نقل» و «ذوق» تبیین وتفسیر کرده است. در این جا نمونه‌هایی تضمین از آیات قرآن و احادیث این رساله را می بینیم.

و زبده نهایت کمال «وَلَکِنْ رَسُولَ اللَّهِ وَخَاتَمَ النَّبیینَ».(شبستری۱۳۶۵، س۱۲ص۲۸۵)

تضمین از آیه «مَا کَانَ مُحَمَّدٌ أَبَا أَحَدٍ مِنْ رِجَالِکُمْ وَلَکِنْ رَسُولَ اللَّهِ وَخَاتَمَ النَّبِیینَ وَکَانَ اللَّهُ بِکُلِّ شَیءٍ عَلِیماً» «الاحزاب/ ۴۰»

ترجمه: محمّد [صلی الله علیه وآله] پدر هیچ یک از مردان شما نیست، بلکه فرستادۀ خداوند و خاتم پیامبران است، و خداوند به هرچیزی داناست.

«مراد از خاتم النبیین بودن آن جناب این است که نبوت با او ختم شده و بعد از او دیگر نبوتی نخواهد بود» (طباطبایی ۱۳۷۴ش، ۴۸۷:۱۶)

هستی او تعالی نماینده خود است که نمایندگی حقیقی جز از هستی حقیقی نیاید.«اَفِی اللّه شَکٌ فاطِرِ السَّموات وَالارض» (شبستری۱۳۶۵،س۹ص۲۸۷)

تضمین از آیه «قَالَتْ رُسُلُهُمْ أَفِی اللَّهِ شَکٌّ فَاطِرِ السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضِ یدْعُوکُمْ لِیغْفِرَ لَکُمْ مِنْ ذُنُوبِکُمْ وَیؤَخِّرَکُمْ إِلَی أَجَلٍ مُسَمًّی قَالُوا إِنْ أَنْتُمْ إِلَّا بَشَرٌ مِثْلُنَا تُرِیدُونَ أَنْ تَصُدُّونَا عَمَّا کَانَ یعْبُدُ آبَاؤُنَا فَأْتُونَا بِسُلْطَانٍ مُبِینٍ» «ابراهیم/ ۱۰»

ترجمه: پیامبرانشان گفتند: آیا در وجود خداوندِ یکتا که پدیدآورندهٔ آسمان‌ها و زمین است، شکی هست؟ او شما را [به توحید و آخرت و معارفِ سعادت بخش] دعوت می‌کند تا [با مؤمن شدن به آن ها] بخشی از گناهانتان را بیامرزد، و شما را تا [سرآمدن عمر طبیعی و] زمان مقرر شده مهلت دهد [و جوان مرگتان نکند]، [در پاسخِ پیامبران] گفتند: شما چون ما جز بشری [عادّی و معمولی] نیستند که می‌خواهید ما را از معبودانی که پدرانمان می‌پرستیدند بازدارید، شما [برای اثبات صِدقِ رسالت خود] معجزه و دلیلِ روشنی [که مورد پسند ما باشد] بیاورید.

جمله مورد بحث به واجب الوجود بودن خدا اشاره دارد وبرهانی است که برای اثبات توحید ربوبیت آورده است.

*ادراک هستی حق، که اظهر و اعرف است، مقدم است بر ادراک نفس، که نفس از عالم امر است و « وَاللَّهُ غَالِبٌ عَلَی أَمْرِهِ » (شبستری۱۳۶۵،س۱۴ص۲۸۷)

تضمین از آیه «وَقَالَ الَّذِی اشْتَرَاهُ مِنْ مِصْرَ لِامْرَأَتِهِ أَکْرِمِی مَثْوَاهُ عَسَی أَنْ ینْفَعَنَا أَوْ نَتَّخِذَهُ وَلَدًا وَکَذَلِکَ مَکَّنَّا لِیوسُفَ فِی الأَرْضِ وَلِنُعَلِّمَهُ مِنْ تَأْوِیلِ الأَحَادِیثِ وَاللَّهُ غَالِبٌ عَلَی أَمْرِهِ وَلَکِنَّ أَکْثَرَ النَّاسِ لَا یعْلَمُونَ». «یوسف/ ۲۱»

ترجمه: از اهل مصر کسی که یوسف را خرید به همسرش گفت: جایگاه او را گرامی‌دار! امید است [در آینده] از او سود فراوانی به ما برسد، یا وی را به فرزندی انتخاب کنیم. این گونه یوسف را در سرزمین [مصر] قُرب و منزلت دادیم، تا تعبیر بخشی از خواب‌ها و حقایق را به او بیاموزیم، و خداوند بر کار خود چیره است، ولی بیشتر مردم دانای به این حقیقت نیستند.

نفس از عالم ملکوت است، از عالم غیب است.

چون موجودات، از واهب الصور احسن الصور آورده‌اند که «الَّذِی أَحْسَنَ کُلَّ شَیءٍ خَلَقَهُ». (شبستری۱۳۶۵،س۳ص۲۸۸)

تضمین از آیهٔ «الَّذِی أَحْسَنَ کُلَّ شَیءٍ خَلَقَهُ وَبَدَأَ خَلْقَ الْإِنْسَانِ مِنْ طِینٍ» «السجده/ ۷»

ترجمه: همان کسی که هرچه را آفرید نیکو و شایسته آفرید، و آفرینش انسانِ [نخستین] را از گِل آغاز کرد.

صورت احسن نَفس معرفت است و آرایش آن ایمان: «أُولَئِکَ کَتَبَ فِی قُلُوبِهِمُ الْإِیمَانَ». (شبستری۱۳۶۵،س۵ص۲۸۸)

تضمین از آیهٔ «لَا تَجِدُ قَوْمًا یؤْمِنُونَ بِاللَّهِ وَالْیوْمِ الْآخِرِ یوَادُّونَ مَنْ حَادَّ اللَّهَ وَرَسُولَهُ وَلَوْ کَانُوا آبَاءَهُمْ أَوْ أَبْنَاءَهُمْ أَوْ إِخْوَانَهُمْ أَوْ عَشِیرَتَهُمْ أُولَئِکَ کَتَبَ فِی قُلُوبِهِمُ الْإِیمَانَ وَأَیدَهُمْ بِرُوحٍ مِنْهُ وَیدْخِلُهُمْ جَنَّاتٍ تَجْرِی مِنْ تَحْتِهَا الْأَنْهَارُ خَالِدِینَ فِیهَا رَضِی اللَّهُ عَنْهُمْ وَرَضُوا عَنْهُ أُولَئِکَ حِزْبُ اللَّهِ أَلَا إِنَّ حِزْبَ اللَّهِ هُمُ الْمُفْلِحُونَ» «المجادله/ ۲۲»

ترجمه: هیچ قومی‌را که از ایمانِ [ریشه داری] به خدا و روز قیامت برخوردار باشند نمی‌یابی که با دشمنانِ خدا و پیامبرش دوستی ورزند؛ گرچه آنان پدرانشان یا فرزندانشان یا برادرانشان یا خویشانشان باشند، اینانند که [خدا] ایمان را در دل هایشان پایدار کرده، و از جانب خود با حیاتی [معنوی] نیرومندشان ساخته، آنان را در بهشت‌هایی که از زیر [درختان] آن نهرها جاری است وارد می‌کند که در آن‌ها جاودانه‌اند، خدا از آنان خشنود است آنان هم از خدا خشنودند، اینان حزب خدایند، آگاه باشید! که فقط حزب خدا [بر همهٔ موانع راه سعادت] پیروزند.

هو به حقیقت هویّتی را سزاوار است که مستفاد از غیر و مغایر وجود نیست. هر ذات را که هویّت از غیر بود یا مغایر وجود باشد لذّاته هو هو نبود، بل هو لغیره بود: «هُوَ اللَّهُ الَّذِی لَا إِلَهَ إِلَّا هُوَ». (شبستری۱۳۶۵،س۱۳ص۲۹۴)

تضمین از آیه «هُوَ اللَّهُ الَّذِی لَا إِلَهَ إِلَّا هُوَ عَالِمُ الْغَیبِ وَالشَّهَادَةِ هُوَ الرَّحْمَنُ الرَّحِیمُ» «الحشر/ ۲۲»

ترجمه: اوست خدایی که جز او هیچ معبودی نیست، به هر نهان و آشکاری آگاه است، [و] او رحمان و رحیم است.

هو، اسم ذات خداوند است، هو یعنی؛ وجود مطلق خداست.

دو چشمِ هاءِ هو جامع دو مفهوم ذات و افعال است: «بَیْنَهُمَا بَرْزَخٌ لَا یبْغِیَانِ» أعنی الصّفات. (شبستری۱۳۶۵،س۱۶ص۲۹۴)

ممکن، امری است اعتباری که عقل بر وفق خویش از ادراک وجود و عدم به هم در ذهن ترکیب کند؛ و چون به نهایت طور خویش رسد که مبدأ طور کشف است، حکم کند بدان که اعتباریات را در خارج وجودی نیست: «إِنْ هِیَ إِلَّا أَسْمَاءٌ سَمَّیْتُمُوهَا أَنْتُمْ وَآبَاؤُکُمْ». (شبستری۱۳۶۵،س۳ص۳۰۲)

تضمین از آیه «إِنْ هِیَ إِلَّا أَسْمَاءٌ سَمَّیْتُمُوهَا أَنْتُمْ وَآبَاؤُکُمْ مَا أَنْزَلَ اللَّهُ بِهَا مِنْ سُلْطَانٍ إِنْ

يَتَّبِعُونَ إِلَّا الظَّنَّ وَمَا تَهْوَى الأَنْفُسُ وَلَقَدْ جَاءَهُمْ مِنْ رَبِّهِمُ الْهُدَى» «النجم/ ۲۳»

ترجمه: این [بُت]ها چیزی جز نام هایی [بی مسمّی و بی‌هویّت و فاقد اثر] نیستند که شما و پدرانتان نام گذاری کرده‌اید، خداوند بر [حقانیّت] آن‌ها هیچ دلیلی نازل نکرده است. [مشرکان] فقط از گمان و آنچه خواسته‌های [نامشروع] نفسانی آنان اقتضا دارد پیروی می‌کنند، با این که یقیناً از سوی پروردگارشان برای آنان هدایت آمده است.

«این اصنام که شما الهه خود گرفته بودید چیزی به جز مشتی اسماء نیستند، که شما و پدرانتان آن سنگ و چوب ها را به آن اسماء نامگذاری کردید، و ماورای این اسماء مصادیق و مسمیات واقعی که خدای تعالی برهانی بر الهه بودن و ربوبیت آن ها نازل کرده باشد ندارند.» (طباطبایی ۱۳۷۴ش، ۱۹:۶۱)

چون محقق گشت که مبدأ عبارت است از ظهور هستی در نیستی، معاد عبارت بُوَد از ظهور نیستی در هستی، چه مبدأ و معاد متقابلانند: «كَمَا بَدَأْنَا أَوَّلَ خَلْقٍ نُعِيدُهُ».

(شبستری۱۳۶۵،س۳ص۳۱۲)

تضمین از آیه «يَوْمَ نَطْوِي السَّمَاءَ كَطَيِّ السِّجِلِّ لِلْكُتُبِ كَمَا بَدَأْنَا أَوَّلَ خَلْقٍ نُعِيدُهُ وَعْدًا عَلَيْنَا إِنَّا كُنَّا فَاعِلِينَ» «الانبیاء/ ۱۰۴»

ترجمه: [قیامت] روزی [است] که آسمان‌ها را چون درهم پیچیدن طومار، درهم می‌پیچیم، همان گونه که نخستین بار آفریده‌ها را آفریدیم [دوباره پس از هلاک شدنشان] بازشان می‌گردانیم، وعدهٔ [داده شده]ای است [که انجامش] بر عهدهٔ ما [است]، یقیناً [آن را] انجام می‌دهیم.

«اول خلقٍ مفعول فعلی است که نُعیده آن را تفسیر می کند وکاف در کما قرین مای کافه است و معنای عبارت آن است: نُعید اول الخلق کما بدأناه که قدرت الهی به هردو آفرینش به طور یکسان تعلق گرفته وباز آفریدن از این حیث به آفرینش نخستین بار همانند شده است. اگر بپرسند: آفریدن نخستین بار چیست تا بخواهد آن را دیگر بار مانند همان نخستین بار بیافریند؟ در پاسخ باید گفت: مراد از آن پدید آوردنش از نیستی است و هر آن چیزی را که نخستین بار از نیستی پدید آورد دیگر بار آن را از نیستی پدید می آورد.» (زمخشری۱۳۹۱، ۳:۲۳۱)

تعین انای خزفی مثلاً به انکسار مرتفع شود و بر او اطلاق فنا و عدم کنند با آنکه سفال را باقی خوانند و علی هذا چون سفال خاک و خاکستر شود، پس بقا اسم همان وجود است که با تعیّن انایی بود که بر سفال اطلاق می‌کنند، و اگر نه سفال را حادث گفتندی نه باقی: «وَلَا تَحْسَبَنَّ الَّذِينَ قُتِلُوا فِي سَبِيلِ اللَّهِ أَمْوَاتًا بَلْ أَحْيَاءٌ». (شبستری۱۳۶۵،س۲۰ص۳۱۲)

تضمین از آیه «وَلَا تَحْسَبَنَّ الَّذِينَ قُتِلُوا فِي سَبِيلِ اللَّهِ أَمْوَاتًا بَلْ أَحْيَاءٌ عِنْدَ رَبِّهِمْ يُرْزَقُونَ »

«آل عمران/ ۱۶۹»

ترجمه: هرگز آنان را که در راه خدا کشته شدند مُرده مپندار؛ بلکه زنده‌اند و نزد پروردگارشان متنعّم به روزی ویژه‌ای هستند.

ناظرِ «لَقَدْ رَأَی مِنْ آیاتِ رَبِّهِ الْکُبْرَی» (شبستری۱۳۶۵،س۱۳ص۲۸۵)

تضمین از آیه «لَقَدْ رَأَی مِنْ آیاتِ رَبِّهِ الْکُبْرَی» «النجم/ ۱۸»

ترجمه: به راستی برخی از نشانه‌های بزرگ [قدرت و ربوبیّت] پروردگارش را دید.

به معراج پیامبرص اشاره می کند. پیغمبردر شب معراج، برخی از آیات و نشانه های خدا را مشاهده کرد. مشاهده خدا به قلب با مشاهده آیات او دست می دهد.

هرنفسی که هست به ضرورت، به قوّت یا به فعل، مُدرِک هستی خود است: «بَلِ الْإِنْسَانُ عَلَی نَفْسِهِ بَصِیرَةٌ» (شبستری۱۳۶۵،س۱۱ص۲۸۷)

«بَلِ الْإِنْسَانُ عَلَی نَفْسِهِ بَصِیرَةٌ» «القیامه/ ۱۴»

ترجمه: بلکه [آگاه کردنش هم لازم نیست، زیرا] انسان به [وضع] خویش بیناست.

بصیرت همان رویت قلبی و ادارک باطنی است و آن مستلزم ادارک هستِ مطلق است، که عام روشن‌تر از خاصّ بود: «وَفِی أَنْفُسِکُمْ أَفَلَا تُبْصِرُونَ» (شبستری۱۳۶۵،س۱۲ص۲۸۷)

تضمین از آیه «وَفِی أَنْفُسِکُمْ أَفَلَا تُبْصِرُونَ» «الذاریات/ ۲۱»

ترجمه: و [نیز] در وجود خودِ شما [نشانه‌هایی است]، آیا [با چشم بصیرت] نظر نمی‌کنید؟

شوق و محبت به واسطهٔ بُعد و حجاب تعیّن، اقتضای ذلّت، اَعنی عبادت، کند که «إِنْ کُلُّ مَنْ فِی السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضِ إِلَّا آتِی الرَّحْمَنِ عَبْدًا». (شبستری۱۳۶۵،س۲۶ص۲۸۸)

تضمین از آیه «إِنْ کُلُّ مَنْ فِی السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضِ إِلَّا آتِی الرَّحْمَنِ عَبْدًا» «مریم/ ۹۳»

ترجمه: هیچ کس در آسمان‌ها و زمین نیست مگر این که [ذاتاً] بنده [و مملوک] به سوی خدای رحمان می‌آید.

محلّ غلط و مجال ضلال همین ادراکِ ادراک است، که نسبت وجود با عدم، یعنی ظهور در مظاهر، محلّ امور عدمی و اعتباری است، چنان که در تمثیل صورت و آینه گفته شود، و اختلاف امم و شعب مذاهب و جهل مرکب از این مقام است.«وَإِذَا ذُکِّرُوا لَا یَذْکُرُونَ». (شبستری۱۳۶۵،س۱۲ص۲۹۱)

تضمین از آیه «وَإِذَا ذُکِّرُوا لَا یَذْکُرُونَ» «الصافات/ ۱۳»

ترجمه: چون به آنان [برای بینا شدنشان به حقایق] پند دهند، متذکّر نمی‌شوند [و از پذیرفتنش امتناع می‌کنند]!

چون آتش در سنگ و آهن، و میوه در درخت و دانه، آب در زمین، و صفا در آهن، علم

و ایمان در نفوس مرکوزند، و اخراج آن را اسباب است، آئینه علم جز تذکر نیست: «وَلَقَدْ یَسَّرْنَا الْقُرْآنَ لِلذِّکْرِ فَهَلْ مِنْ مُدَّکِرٍ». (شبستری۱۳۶۵، س۱۸ص۲۹۱)

تضمین از آیه «وَلَقَدْ یَسَّرْنَا الْقُرْآنَ لِلذِّکْرِ فَهَلْ مِنْ مُدَّکِرٍ» «القمر/ ۴۰»

ترجمه: به راستی ما قرآن را برای پندگرفتنِ [همگان] آسان [و قابل فهم] قرار دادیم، پس آیا پندگیرنده‌ای هست؟

«اگر بپرسند تکرار عبارت "فَذوقوا عَذابی ونُذُرولَقَد یَسَّرنا القُرآن لِلذِّکرفَهل مِن مُدَّکر" چه فایده می تواند داشته باشد؟ در پاسخ باید گفت: به هنگام شنیدن خبر های پیشینیان هر بار پند واندرزی بگیرند ووقتی ترغیب وتشویق به آن را بشنوند دوباره به خود آیند وبیدار شوند و هر بار این عبارت گوش آنان را به نوازش بگیرد و بانگ به هوش باش را بارها بشنوند تا سهووغفلت برآنان چیره نگردد.» (زمخشری ۱۳۹۱، ۴:۵۳۶)

آن چنان که نفسِ ادراک که معرفت است مقتضی عبادت اضطراری و رحمت عام است، ادراکِ ادراک که علمِ است مستلزم عبادتِ اختیاری و سیر و سلوک و رحمت خاصّ است: «وَمَا خَلَقْتُ الْجِنَّ وَالْإِنْسَ إِلَّا لِیَعْبُدُونِ». (شبستری۱۳۶۵، س۲۱ص۲۹۱)

تضمین از آیه «وَمَا خَلَقْتُ الْجِنَّ وَالْإِنْسَ إِلَّا لِیَعْبُدُونِ» «الذاریات/ ۵۶»

ترجمه: جنّ و انس را جز برای اینکه مرا عبادت کنند، نیافریدم.

هدف خدا از آفرینش انسان، حقیقت عبادت است. حقیقت عبادت این است که بنده از خود و هرچیز دیگر بریده روی به سوی مقام رب خود آورد.

مبدأ این نوع از عبادت، کثرت و بُعد عدمی است که تعظیم امر نسبی است، که کثرت متحقّق نگردد الا بدین و این نسبت به یقین، که مقام وحدت است و کشف حقیقی، ساقط می‌گردد: «وَاعْبُدْ رَبَّکَ حَتَّی یَأْتِیَکَ الْیَقِینُ». (شبستری۱۳۶۵،س۲۷ص۲۹۱)

تضمین از آیه: «وَاعْبُدْ رَبَّکَ حَتَّی یَأْتِیَکَ الْیَقِینُ» «الحجر، ۹۹»

ترجمه: و پروردگارت را تا زمانی که مرگ به سراغت آید، بندگی کن!

به اعتقاد صوفیه بعد از حصول یقین، نیازی به عبادت نیست.

از سِعَتِ دایرهٔ ظهور خاتم‌النبیین(ص) که مظهر اسم الرحمن است و آن غایت کمال نبوت و صفای مظهریّت است. ولایت تام به ظهور آمد، تا جامع مخالفات دایره طرق گشت، و سعادت در متابعت او صلی الله علیه و سلم منحصر شد. و صورت مخالفت در اجتهادات و احکام افتاد و اصول بر یک اساس قرار گرفت، و مجتهد احکام اگرچه مخطی بود، مصیب گشت: «وَمَا أَرْسَلْنَاکَ إِلَّا رَحْمَةً لِلْعَالَمِینَ». (شبستری۱۳۶۵،س۱۰ص۲۹۳)

تضمین از آیه «وَمَا أَرْسَلْنَاکَ إِلَّا رَحْمَةً لِلْعَالَمِینَ» «الانبیاء/ ۱۰۷»

ترجمه: ما تو را جز کانون مهرورزی و مهربانی برای جهانیان نفرستادیم.

«بَيْنَهُمَا بَرْزَخٌ لَا يَبْغِيَانِ» «الرحمن/ ۲۰»

ترجمه: میان آن دو حائلی است که [به هم] تجاوز نمی‌کنند [در نتیجه باهم مخلوط نمی‌شوند]!

هوا اگرچه لطیف‌تر و عالی‌تر از خاک است، و نخست شعاع آفتاب بدو می‌تابد، لیکن حرارتی که از شعاع و زمین حاصل می‌گردد، در او مؤثّر است و برودت ذاتی او در نسیم به واسطه آن حرارت به حدّ اعتدال می‌رسد و سبب اظهار آثار عُلوی و سُفلی می‌شود. پس از این، وجه خاک عالی‌تر از هوا بود، و این عُلّوِ مکانت است: «وَلَقَدْ كَرَّمْنَا بَنِي آدَمَ وَحَمَلْنَاهُمْ فِي الْبَرِّ وَالْبَحْرِ وَرَزَقْنَاهُمْ مِنَ الطَّيِّبَاتِ وَفَضَّلْنَاهُمْ عَلَى كَثِيرٍ مِمَّنْ خَلَقْنَا تَفْضِيلا».

(شبستری۱۳۶۵،س۹ص۲۹۸)

تضمین از آیه «وَلَقَدْ كَرَّمْنَا بَنِي آدَمَ وَحَمَلْنَاهُمْ فِي الْبَرِّ وَالْبَحْرِ وَرَزَقْنَاهُمْ مِنَ الطَّيِّبَاتِ وَفَضَّلْنَاهُمْ عَلَى كَثِيرٍ مِمَّنْ خَلَقْنَا تَفْضِيلاً» «الاسراء/ ۷۰»

ترجمه: مسلّماً فرزندان آدم را [با عطاکردنِ همهٔ امکاناتِ] گرامی داشتیم، و آنان را در خشکی و دریا [بر مَرکب‌هایی که در اختیارشان نهادیم] سوار کردیم، و به آنان از نعمت‌های دلپذیرروزی دادیم، و آنان را بر همهٔ آفریده‌های خود برتری کامل و ویژه‌ای بخشیدیم.

حرکت قلب انسانی در نفس مرکز است وآن جا «الرَّحمان علی العرش استوی».

(شبستری۱۳۶۵،س۳ص۳۰۶)

تضمین از آیه «الرَّحْمَنُ عَلَى الْعَرْشِ اسْتَوَى» «طه/ ۵»

ترجمه: [همان] خداوند مهربانی که بر فرمانروایی [و تدبیر امور جهانِ هستی] مسلّط است.

دل انسان عرش خدا است، دل جامع اسماء الهی است.

«ازآن روی که استوای بر عرش که سریر واورنگ فرمانروایی است، از اموری است که به دنبال تحقق فرمانروایی ممکن می شود، آن را کنایه از فرمانروایی دانسته و می گویند: « استوی فلانٌ علی العرش ومرادشان تحقق فرمانروایی است، هرچند که به طور قطع بر تخت نشسته باشد وهمچنین از آن روی چنین گفته اند که کاربرد آن در این معنی در میان مردم امری شناخته شده است و از حیث دلالت و نتیجه با فرمانروایی برابر است.» (زمخشری ۱۳۹۱، ۱۲۶:۳)

و احادیثی چون:

و درود و سلام حضرت پاک تو و پاکان حضرت تو بر روان حامدِ «أَنْتَ كَمَا أَثْنَيْتَ عَلى نَفسِک» (شبستری۱۳۶۵،س۱۰ص۲۸۵)

تضمین از حدیث «أَنَا لَا أُحْصِي ثَنَاءً عَلَيْکَ أَنْتَ كَمَا أَثْنَيْتَ عَلَى نَفْسِکَ». ».(منسوب به

جعفر بن محمد ۱۳۶۰، ۲۴)

ترجمه: «من نمی توانم تو را ثنا گویم به آن طوری که تو خودت را ثنا گفته ای». (منسوب به جعفر بن محمد ۱۳۶۰، ۲۴)

نقطه بدایت جمال «کُنْتُ نَبِیًّا وَآدَمُ بَیْنَ الْمَاءِ وَالطِّینِ». (شبستری۱۳۶۵،س۱۱ص۲۸۵)

تضمین ازحدیث «کُنْتُ نَبِیًّا وَآدَمُ بَیْنَ الْمَاءِ وَالطِّینِ» (ابن شهر آشوب مازندرانی ۱۳۷۹، ۲۱۴:۱)

چون محقق شد که ادراک هستی جزوی و کلی هستی‌ها را ضروری است، بباید دانست که وقت‌ها ادراک هستی کلی مظهر و آیینه ادراک هستی جزوی بود و این مقام معرفت هست و «مَنْ عَرَفَ نَفْسَهُ فَقَدْ عَرَفَ رَبَّهُ» مبین این مقام است و گاه به عکس این بود که مقام علم است. (شبستری۱۳۶۵،س۳ص۲۹۰)

تضمین از حدیث «مَنْ عَرَفَ نَفْسَهُ فَقَدْ عَرَفَ رَبَّهُ». (منسوب به جعفر بن محمّد۱۳۶۰، ۲۵۷)

ترجمه: «هرکه شناخت نفس خود را، به تحقیق که شناخته است پروردگار خود را». (منسوب به جعفر بن محمّد۱۳۶۰، ۲۵۷)

در عرفان، عمل مقدمه علم و معرفت است. در زندگی علم، مقدمه عمل است. شناخت خدا به شناختن خود است. کسی که خود را نشناسد، تمام راه های عالم را برود یا به تعبیری تمام علوم را فرا گیرد، ذره ای به حق معرفت پیدا نخواهد کرد و راه توحید برای همیشه برای او مسدود است.

نفس ادارک فطری یعنی معرفت بسیط قابل تفکّر نیست که تحصیل حاصل محال است، بلکه تفکر حجاب آن می‌گردد و از این جهت فرمود: «لا تَفَکّروا فی ذاتِ اللّه». (شبستری۱۳۶۵،س۱۲ص۲۹۰)

تضمین از حدیث «لا تَفَکّروا فی ذاتِ اللّه» (مجلسی ۱۴۰۳، ۳۴۸:۵۴)

ترجمه: در ذات خداوند تفکر نکنید.

تفکر در ذات پروردگار گناه محض است.

و صلوات و تحیات فراوان بر جان انبیا و رسل، علیه السلام، علی‌الخصوص بر جان پاک مهتر پیغمبران و پیغمبر آخر زمان محمد مصطفی "علیه افضل الصلوات و اکمل التحیات" باد که خلق را از هاویه جهالت به واسطه انوار هدایت خلاص گردانید و بعضی از خلایق را به علم خداشناسی خاص گردانید و به واسطه معرفت نفس به معرفت حق رسانید که: «مَنْ عَرَفَ نَفْسَهُ فَقَدْ عَرَفَ رَبَّهُ» (شبستری۱۳۶۵،س۱۱ص۳۵۱)

«مَنْ عَرَفَ نَفْسَهُ فَقَدْ عَرَفَ رَبَّهُ» (منسوب‌به جعفر بن محمّد ۱۴۰۰، ۱۳)

ترجمه: هرکه شناخت نفس خود را به تحقیق که شناخته است پروردگار خود را».
(شهید ثانی۱۳۷۷، ۳۸۹)

بدان که اوّل چیزی که حق سبحانه و تعالی بیافرید عقل بود کقوله علیه السّلام: «أَوّلَ مَا خَلَقَ اللّٰه تعالی الْعَقْلَ» (شبستری۱۳۶۵،س۲ص۳۵۸)

«أَوّلَ مَا خَلَقَ اللّٰه الْعَقْلَ» (ابن ابی جمهور ۱۴۰۵، ۹۹:۴)

ترجمه: «نخستین چیزی که خداوند خلق نموده است عقل است». (حسینی طهرانی ۱۴۲۳، ۵۴:۱)

و از عقل کل تا به کره خاک، این مجموع طریق مبدء است. و از خاک تا انسان یعنی معادن و نبات و حیوان، طریق معاد است. پس نور الهی و فیض سبحانی از عالم ارواح، یعنی از عقول به نفوس و افلاک فایض می‌گردد تا به کره خاک و بعد از این رجوع می‌کند به طریق معادن و نبات و حیوان و انسان و به حضرت الهی متّصل می‌گردد، همان نور باشد که از آن مقام آمده باشد و بر این مقامات گذشته و باز به مقام خود رفته، کقوله علیه السلام: «کُلّ شیءٍ یَرجعُ الی اصلِه». (شبستری۱۳۶۵،س۱۰ص۳۵۹)

«کُلّ شیءٍ یَرجعُ الی اصلِه» (ابن بابویه ۱۳۶۶، ۲۵۳)

ترجمه: هر چیزی به اصل خودش برمی‌گردد.

و چون معلوم شد که حق‌تعالی مردم را به جهت معرفت خود آفریده است، هر آینه باید که ایشان را استعداد آن داده باشد و الا مردم بی‌استعداد حق را نتوانند شناخت. و حضرت حق را به دیدن و دانستن آیات و آثار قدرت او در آفاق و انفس توان شناخت. و مردم را میسر نبود که در قعر دریا و عروق جبال روند و اسرار عالم سفلی را مشاهده کنند و بر افلاک برآیند و حقایق و دقایق عالم اعلی را ببینند و در انفس عالم ملکوت روند و احوال ارواح یعنی عقول و نفوس افلاک معلوم کنند و بر همگی صفات حق مطلع شوند و افعال خدای تبارک و تعالی در ابداع و اختراع موجودات بشناسند. پس الله تعالی از غایت عنایت هر چه در عالم آفریده بود از ظاهر و باطن و عُلوی و سفلی، مردم را بر آن مثال آفرید و به هر صفتی که خود موصوف است، مردم را نیز بدان صفت موصوف گردانید. و همچنان که عالم مسخر امر او است، تن مردم مسخر روح گردانید تا مردم از ترکیب اعضاء و ترتیب اجزای خود بر عالم عُلوی و سُفلی مطلع گردند و از دانستن صفات خود صفات حق تعالی را بشناسند و از امر کردن روح ایشان بدن ایشان را بدانند که فرمان راندن جان ایشان در تن ایشان همچو فرمان راندن حق تعالی است در عالم. و ما این معنی به شرح بیان کنیم و محقّقان در این معنی چنین گفته‌اند:

ای نسخهٔ نامهٔ الاهی که تویی

بیرون ز تو نیست و هرچه در عالم هست
از خود بطلب هر آنچه خواهی که توئی

و رسول اکرم علیه السّلام در این باب چنین فرموده که:«إن الله خلق آدم علی صورته» (شبستری۱۳۶۵،س۱۶ص۳۶۴)

«فإن الله خلق آدم علی صورته» (ابن حنبل ۱۴۱۶، ۲۷۵:۱۲)

ترجمه: به درستی که خدا آدم را بر صورت خود افرید. (ابن بابویه بی تا، ۱۴۸)

اکنون بدان که چون مبدء را معلوم کردی معاد را نیز معلوم باید کرد، به حکم کلّ شیءٍ یرجع إلی اصله. و چون شخص خواهد که به معاد خود عود کند، مثلاً مردی باشد پیر، چون منازل معاد را قطع کردن آغاز کند خود را پیش از پیری داند که کَهل بوده است و پیش از آن جوان و پیش از آن نوخاسته و پیش از آن طفل و پیش از آن در رحم مادر جنین بوده و پیش از آن مضغه و پیش از آن عَلَقه و پیش از آن نطفه و پیش از آن غذای پدر و مادر بوده است از حیوانی یا نباتی و پیش از آن اجزای عناصر بوده است و پیش از آن جسم مطلق و پیش از آن طبیعت مطلق بوده است. و چون سالک بدین مقامها رسید و بیابان اجسام را تمامی قطع کرد و حجاب ظلمانی را رفع کرد، هفتاد هزار حجاب که روایت کرده‌اند که مصطفی علیه السلام فرموده است که در میان بنده و حق است از نور و ظلمت، تمامی حجب را مرتفع گردانید. (شبستری۱۳۶۵،س۲۳ص۳۶۷)

«إنّ لله تَعَالَی سَبْعِینَ أَلْفَ حِجَابٍ مِنْ نُورٍ وَ ظُلْمَةٍ لَوْ کُشِفَتْ لَاحْرَقَتْ سُبُحاتُ وَجْهِهِ ما انْتَهَی إلَیْهِ بَصَرُهُ» (مجلسی ۱۴۰۳، ۳۱:۷۳)

ترجمه: خدای متعال هفتاد هزار حجاب از نور و ظلمت دارد که اگر آن‌ها را از چهره خود برگیرد، پرتو روی او تمام مخلوقاتش را که چشمش به آن‌ها می‌افتد خواهد سوخت.

اکنون بدان که این عالم ما را چون مادر مهربان است، مثلاً همچنان که مادر فرزند را می‌پرورد و آن غذاها که طفل نمی‌تواند خوردن، خود می‌خورد تا در بدن او شیر می‌شود. و لایق غذای طفل می‌گردد، و آن گاه آن شیر را از دو پستان به فرزند می‌رساند، عالم نیز مادر ما است و عناصر اربعه را که ما نمی‌توانیم خورد، می‌پرورد تا لایق غذای ما گردد. بعد از آن از راه نبات یا حیوان که دو پستان عالمند به ما می‌خوراند و ما به حقیقت، این زمان در بطن مادر خودیم که عالم است و آنچه رسول علیه السلام فرموده است که: «السّعیدُ مَنْ سَعِدَ فِی بَطْنِ أُمّه وَ الشّقِیّ مَنْ شَقِیَ فِی بَطْنِ أُمّه» و نیز حضرت مصطفی علیه السلام فرموده که: «کَمَا تَعیشُونَ تَمُوتُونَ وَ کَمَا تَمُوتُونَ تُبْعَثُونَ وَ کَمَا تُبْعَثُونَ تُحْشَرُونَ». (شبستری۱۳۶۵،س۸ص۳۶۹)

«السّعیدُ مَنْ سَعِدَ فِی بَطْنِ أُمِّهِ وَ الشّقِیّ مَنْ شَقِیَ فِی بَطْنِ أُمِّهِ» (کوفی اهوازی ۱۴۰۲،

(۱۴

ترجمه: خوشبخت کسی است که در شکم مادرش خوشبخت شده و بدبخت کسی است که در شکم مادرش بدبخت شده است.

«حدثنی ابوطاهر احمدبن عمرو بن سرح اخبرنا ابن وهب اخبرنا عمرو بن الحارث عن ابی الزبیر المکی ان عامر بن واثله حدثه انه سمع عبدالله بن مسعود یقول: الشَّقیُ مِن شَقیَ فی بَطنِ امِّه والسَّعیدُ مِن وَعظ بِغَیره». (مسلم ۱۴۱۲، ۴:۲۰۳۷)

«کَمَا تَعیشُونَ تَمُوتُونَ وَ کَمَا تَمُوتُونَ تُبْعَثُونَ وَ کَمَا تُبْعَثُونَ تُحْشَرُونَ» (ابن ابی جمهور ۱۴۰۵، ۴:۷۳)

ترجمه: آن‌گونه که زندگی می‌کنید می‌میرید، مبعوث می‌شوید و آن‌گونه که مبعوث می‌شوید محشور می‌گردید.

و چون مشابهت بدن و مقابله او با عالم معلوم شد، اکنون بدان که حق تعالی را صفت‌ها هست که مردم بدان صفت موصوفند، یعنی چنان که حق سبحانه و تعالی عالم و بینا است و شنوا و گویا و قادر وحی و متکلّم است، آدمی نیز دانا و بینا و شنوا و گویا و حیّ و متکلّم است، و لیکن در این صفات محتاج آلات است و حق تعالی محتاج آلات نیست، و همچنانکه تا ارادت مردم نباشد دست نگیرد و یا روان نشود و چشم نبیند، همچنین تا ارادت حق تعالی نباشد افلاک حرکت نکند و کواکب نتابد و عناصر مرکب نشود و موالید موجود نگردد. و حضرت مصطفی علیه‌السّلام از این معنی خبر داده است که: «تخلقوا باخلاق الله و اتصفوا بصفاته» و ما مثال آن به تمامی بنماییم. (شبستری۱۳۶۵،س۲۶ص۳۷۲)

«اتصفوا بصفات الله و تخلقوا بأخلاق الله» (مجلسی ۱۴۰۶، ۴۸۰)

ترجمه: متصف به صفات خدا، متخلق به اخلاق خدا بشوید

«متخلقا بأخلاق الله» (کلینی ۱۴۳۰، ۴:۷۲)

ترجمه: متخلق به اخلاق خدا بشوید.

۳- نتیجه‌گیری

قرآن کلام خداست که از طریق فرشته ی وحی به محمد (ص) وحی شده‌است. مسلمانان این کلام را از زبان پیامبر شنیده اند. بنابراین اولاً میان کلام خدا و سخن پیامبر هم‌زمانی وجود دارد و ثانیاً سخن پیامبر از کلام خدا، بسیار تأثیر پذیرفته و با آن سنخیّت یافته‌است: کلام خدا معجزه است و حدیث فصیح‌ترین سخن انسانی است.

به‌همین دلیل مسلمانان از همان آغاز شکل‌گیری اسلام، از این دو کلام خدا و رسول را، برای بیان باورها و ترسیم خط زندگی و سیر و سلوک عارفانه ی خویش، نمونه و الگوی

تمام پندارها و گفتارها و کردارهای خود قرار دادند. اما ازسوی دیگر به‌دلیل شکوهمندی کلام خدا و عجز انسان از آوردن نظیری برای آن، بدان روی آورده‌اند و از خواندن آن لذت برده و با آگاهی از معنایش به زندگی خود معنا بخشیده اند.

بدین‌ترتیب قرآن و حدیث جزئی جدایی‌ناپذیر از زندگی مسلمانان گشت و که صدای قرآن فضای خانه‌ها را پر کرد و خواندن و حفظ کردن قرآن و حدیث، آموزه‌ای دینی و مقدس به شمار آمد. همین آموزه‌های قرآنی بود که دانش‌های متعددی را در پیوند با قرآن و حدیث به وجود آورد و قلمرو دانش‌های دینی را در جهان اسلام گسترش داد.

نفوذ غیرقابل‌انکار قرآن و حدیث در حیات فرهنگی، اجتماعی و سیاسی و نیز در زندگی فردی و اجتماعی مسلمانان سبب شد که مترسلان، شاعران و نویسندگان، متناسب با فضای حاکم بر آثارشان از قرآن و حدیث استفاده کنند. این بهره‌گیری، روزبه‌روز سیر تکاملی بیشتری پیمود و تا قرن هفتم شتابان، پیش‌رفت. ازآن‌پس در تمام زمینه‌ها باب تقلید به روی کاربران قرآن و حدیث باز شده و دیگر جامعه چهره‌های درخشانی چون عطار و مولوی به خود ندید. به‌همین دلیل شبستری را که با مردم روزگارش فرق داشت باید یک استثنا شمرد.

نمی‌توان نقش مدارس و حوزه‌های تدریس را در اشاعه قرآن و حدیث و انسجام بخشیدن به طرز استفاده از آن‌ها نادیده گرفت. البته دراین‌میان تأثیر مدارس نظامیه که خواجه نظام الملک برای تربیت نیروی انسانی متخصص و متعهد در شهرهای مختلف دایر کرد، بیش‌از مدارس دیگر بوده‌است.

ازآن‌جایی‌که در تمام این مدارس برخلاف خانقاه‌ها، به قرآن و حدیث از دریچه عقل نگریسته می‌شد، باید بر نقش برجسته عارفان که در بهره‌گیری از آیات و احادیث ذوق و شهود را ابزار کار خود قرار دادند، تأمل بیشتری کرد. حتی باید در این سیر تکوینی جایی مهم برای باطنیان اسماعیلی که به لایه های زیرین آیات قرآنی باور داشتند، باز کرد.

به‌هرحال نقش عارفان در نقد و بررسی این سیر تکاملی بهره‌گیری از قرآن و حدیث، نقشی برجسته بوده‌است. برای‌اینکه اینان نه‌تنها به‌دلیل باورهای دینی و اعتقاد به اهمیت قرآن و حدیث در زندگی، بلکه به‌دلیل طرز نگاه متفاوت و مبتنی بر ذوق خود، استفاده از آیات و احادیث را وارد مرحله تازه کردند.

با استناد به کتاب‌هایی نظیر تذکرۀ الاولیاء این طرز تلقی از قرآن و حدیث که با عارفانی چون بایزید بسطامی آغاز شده بود، در آثار مولوی و ابن‌عربی، به قله‌ای تسخیرناپذیر صعود کرد. زیرا مولوی قرآن و حدیث را به‌مثابه ی سرچشمه‌های اندیشه ی عارفانه خود در نظر گرفت و ابن‌عربی به‌دلیل سلطه‌ی شگفت‌آورش بر قرآن و حدیث، تمام اندیشه‌های خویش

را بر بستری از کتاب و سنت به نمایش گذاشت.

به‌هرحال شبستری کار خود را با تکیه کردن بر میراثی چنین عظیم و شکوه‌مند آغاز کرد و از قرآن و حدیث در آثارش به فراوانی استفاده کرد. اما عموماً با «زبان عبارت» و گاهی با «زبان اشارت» در باره ی رابطه قرآن و حدیث، با مفاهیم عرفانی سخن گفت.

در رساله کم‌حجم ولی پرمغز حق‌الیقین، هم کمیت استفاده‌اش از آیات و احادیث قابل‌توجه است و هم زبانش از زبان اهل علم متمایز می‌شود. زیرا او در این رساله، عرفان نظری و یا نظریه‌های عرفانی را با بهره گیری از ذوق عارفانه، توضیح می دهد.

در تمام آثار او نمی‌توان حتی یک مورد از به‌کارگیری آیه یا حدیث را یافت که جنبه ی زینتی داشته باشد.

شبستری در تمام موارد، از آیات و احادیث برای تعلیم یکی از آموزه‌هایش استفاده می‌کند و این مهمترین کارکرد آیات و احادیث در آثار اوست، گذشته از تبلیغ اندیشه های عرفانی، او از آیات و احادیث برای تبلیغ اخلاق عارفانه و ارشاد مریدان هم استفاده می‌کند.

شبستری در به‌کارگیری آیه و حدیث، برخلاف شاعران، حتی شاعران بزرگی چون سعدی و حافظ، به جنبه‌های معنایی آیات و احادیث توجه خاصی دارد. به عبارت دیگر وجه صورت گرایانه‌ی کارش، در برابر معنی گرایی او در حاشیه قرار می‌گیرد. درحالی‌که در بررسی این دو، در کار شاعران، نمی‌توان وجه مضمون آفرینی آنان را نادیده گرفت.

اما در عین حال نباید فراموش کرد که شبستری با حضور ذهن بسیار و توانایی‌اش در استفاده‌های مکرر از قرآن و حدیث، جزو معدود عارفانی است که توانسته صورت و معنای آیه را باهم در یک‌جا جمع کند.

برداشت‌های ذوقی وی از آیات و احادیث و درک آن‌ها با دل و شهود، تعبیر و تأویل برخی از آیات را ناگزیر می‌سازد. این چیزی است که خود آشکار بدان اشاره کرده و گفته است هر معنایی که با ذوق دریافت شود، نمی‌توان آن را با الفاظ و زبان عبارت و منطق، تعبیر کرد.

گاه استفاده از آیات و احادیث زمینه ی شکل‌گیری زیبایی‌شناسی سخن را فراهم می‌آورد، مثل ساختن اضافه تشبیهی با اسرا: «خلوت سرای اسراء»

او هم مثل صوفیان دیگر در تصویرپردازی از چهره ی پیامبر (ص) با آیات و احادیث، به ذوق و شهود متوسل می‌شود تا نشان دهد که هیچ انسان دیگر، نمی‌تواند مثل او باشد.

شبستری در استفاده از آیات و احادیث به آثار ابن‌عربی توجه داشته و گوشه‌ای از آن را در حق الیقین باز نموده است. او در سخن گفتن از تکلیف انسان برای ترغیب او به تسلیم و گردن نهادن به اوامر الهی به برخی از رفتارهای پیامبران که نیازمند توبه است اشاره کرده

و نشان می‌دهد که اولاً انسان همواره به توبه نیازمند است و خداوند توبه پذیر است.

دیدیم که شبستری، بی آن که خود بخواهد، از تمام قالب های بدیعی مثل تلمیح و اقتباس استفاده کرده است.

۱-شبستری قطعاً از قرآن بیش از حدیث استفاده کرده است. استفاده ی او از قرآن چنان گستره است که تعیین میزان دقیق آن آسان به نظر نمی رسد. ولی آن چه در این رساله مشخص شده است، حدود ۴۰۰ آیه است.

۲-شبستری در کنار عقل و دانش، از ذوق عارفانه ی خویش هم بهره ی بسیار برده است.

۳-قطعاً قرآن و حدیث بر القای موثر اندیشه های عارفانه‌ی او تاثیر شگرف داشته است.

۴-میان آیات و احادیث با جهان بینی او، هم چنان که در زیر عنوان «شبستری و قرآن و حدیث» آمده، رابطه ی معناداری وجود دارد.

۵-او در بهره گیری از شگردها و آرایه ها، با پیشینیان خود فرقی ندارد.

۶-میان بهره گیری او از آیات و احادیث و نظریه ی بینامتنیت، قطعاً رابطه وجود دارد.

۷-شبستری قرآن و حدیث را بیشتر در قالب اقتباس عرضه کرده و عقد درکار او کمترین کاربرد را داشته است.

۸- شبستری بیشتر از سوره های مکی استفاده کرده است. سوره های مکی بیشتر به اصول عقاید وتوحید می پردازد.

منابع

۱- **قرآن کریم**، مترجم حسین انصاریان.

۲- آق اولی، **حسام العلماء**، بی‌تا، دُررالأدب، بی چا، بی‌جا.

۳- ابن أبی ألاصبع مصری، زکی الدین ابو محمد عبد العظیم بن عبد الواحد، ۱۳۶۸، **بدیع القرآن**، مترجم سیدعلی میرلوحی، چاپ اول، مشهد، آستان قدس.

۴- ابوزید، نصر حامد، ۱۳۹۱، **چنین گفت ابن‌عربی**، مترجم محمد راست‌گو، چاپ سوم، تهران، نشر نی.

۵- ----------، ۱۳۸۱، **معنای متن، پژوهشی در علوم القرآن**، مترجم مرتضی کریمی نیا، چاپ دوم، تهران، طرح نو.

۶- الفاخوری، حنّاوالجر، خلیل، ۱۳۵۸، **تاریخ فلسفه در جهان اسلام**، مترجم عبد الحمید آیتی، چاپ دوم، تهران، انتشارات زمان.

۷- انوری، حسن، ۱۳۸۱، **فرهنگ سخن**، چاپ اول، تهران، انتشارات سخن.

۸- پاکتچی، احمد، ۱۳۹۱، **حدیث**، در مجلد بیستم دایرةالمعارف بزرگ اسلامی، زیر

نظر کاظم موسوی، بجنوردی، چاپ دوم، تهران، انتشارات دایرةالمعارف بزرگ اسلامی.
۹- تقوی، نصرالله، ۱۳۶۳، **هنجار گفتار**، اصفهان، فرهنگ‌سرای اصفهان.
۱۰- حلبی، علی اصغر، ۱۳۸۹، **آشنایی با علوم قرآنی**، چاپ چهارم، تهران، انتشارات اساطیر.
۱۱- ----------، ۱۳۸۱، **تأثیر قرآن و حدیث بر ادبیات فارسی**، چاپ دوم، تهران، انتشارات اساطیر.
۱۲- خاتمی، احمد، ۱۳۷۰، **فرهنگ علم کلام**، چاپ اول، تهران، انتشارات صبا.
۱۳- رادویانی، محمد بن عمر، ۱۳۶۲، **ترجمان البلاغه**، تصحیح احمد آتش، چاپ دوم، تهران، انتشارات اساطیر.
۱۴- رازی، شمس قیس، ۱۳۶۰، **المعجم فی معاییر اشعار العجم**، تصحیح محمد قزوینی و مدرس رضوی، چاپ سوم، تهران، زوار.
۱۵- راست‌گو، سیدمحمد، ۱۳۸۲، **هنر سخن آرایی (فن بدیع)** ، چاپ اول، تهران، انتشارات سمت.
۱۶- ----------، ۱۴۰۱، **تجلی قرآن و حدیث در شعر فارسی**، چاپ شانزدهم، تهران، سمت.
۱۷- زمخشری، محمود بن عمربن محمد، ۱۳۹۱، **تفسیر کشاف**، ترجمه ی مسعود انصاری، چاپ دوم، تهران: ققنوس
۱۸- شبستری، شیخ محمود، (۱۳۶۵)، **مجموعه آثار**، به اهتمام دکتر صمد موحد، تهران: نشر طهوری.
۱۹- شجیعی، پوران، ۱۳۶۲، **صور معانی در شعر فارسی**، چاپ اول، تهران، زوار.
۲۰- صورتگر، لطفعلی، ۱۳۴۵، **تجلیات عرفان در ادبیات فارسی**، چاپ اول، تهران، انتشارات ابن‌سینا.
۲۱- طباطبایی، محمد حسین، ۱۳۷۴، **ترجمه تفسیر المیزان**، مترجم: موسوی، محمد باقر، جامعه مدرسین حوزه علیمه قم، دفتر انتشارات اسلامی، ایران: قم
۲۲- عطار، فریدالدین، ۱۳۹۸، **تذکرةالاولیاء**، تصحیح شفیعی کدکنی، چاپ دوم، تهران، سخن.
۲۳- عقدایی، تورج، ۱۳۸۱، **نقش خیال**، چاپ اول، زنجان، نیکان کتاب فرق دارد.
۲۴- ----------، ۱۳۹۳، **چگونه پایان‌نامه بنویسیم**، چاپ اول، تهران، انتشارات زوار.
۲۵- ----------، ۱۳۹۶، **بدیع در شعر فارسی**، چاپ اول، تهران، مرکز نشر

دانشگاهی.
۲۶- عنصرالمعالی کیکاووس، ۱۳۶۸، **قابوس‌نامه**، تصحیح غلامحسین یوسفی، چاپ پنجم، تهران، انتشارات علمی و فرهنگی.
۲۷- فروزانفر، بدیع‌الزمان، ۱۳۶۱، **احادیث نبوی**، چاپ سوم، تهران، امیرکبیر.
۲۸- فشارکی، محمد، ۱۳۷۹، **نقد بدیع**، چاپ اول، تهران، انتشارات سمت.
۲۹- فولادی، علیرضا، ۱۳۸۹، **زبان عرفانی**، چاپ دوم، قم، انتشارات فرا گفت.
۳۰- کاشانی، عبدالرزاق، ۱۳۸۹، **اصطلاحات الصوفیه**، ترجمه‌ی محمدعلی مودودلاری، چاپ اول، تهران، زوار.
۳۱- ----------، ۱۳۹۱، **اصطلاحات الصوفیه**، ترجمه ی محمد خواجوی، چاپ سوم، تهران، مولی.
۳۲- کربن، هانری، ۱۳۶۳، **تاریخ فلسفه اسلامی**، مترجم اسدالله مبشری، چاپ سوم، تهران، امیرکبیر.
۳۳- گرکانی، محمدحسین شمس العلماء، ۱۳۷۷، **ابداع البدایع**، به اهتمام حسین جعفری، چاپ اول، تبریز، احرار.
۳۴- لویزن، لئونارد، ۱۳۸۵، **شیخ محمود شبستری فراسوی ایمان و کفر**، مترجم مجدالدین کیوانی، چاپ دوم، تهران، نشر مرکز.
۳۵- مازندرانی، محمدهادی بن محمد صالح، ۱۳۷۶، **انوار البلاغه**، به کوشش محمدعلی غلامی نژاد، چاپ اول، تهران، دفتر نشر میراث مکتوب.
۳۶- مجلسی، محمدباقربن محمد تقی، ۱۴۰۳ق . **بحارالانوار**، محقق/ مصحح: جمعی از محقّقان، بیروت: دارإلحیاء التراث العربی.
۳۷- منسوب به جعفر بن محمد، امام ششم، امام صادق ع، (۱۳۶۰) **مصباح الشریعه و مفتاح الحقیقه**، مترجم: مصطفوی، حسن، تهران: انجمن اسلامی حکمت و فلسفه ایران.
۳۸- مولوی، جلال الدین، ۱۳۹۰، **فیه مافیه**، شرح کریم زمانی، چاپ اول، تهران، انتشارات معین.
۳۹- ----------، ۱۳۸۲، **مثنوی**، تصحیح نیکلسون، چاپ اول، تهران، هرمس.
۴۰- نویا، پل، ۱۳۷۳، **تفسیر قرآنی و زبان عرفانی**، مترجم اسماعیل سعادت، چاپ اول، تهران، مرکز نشر دانشگاهی.
۴۱- همایی، جلال الدین، ۱۳۶۸، **فنون بلاغت و صناعات ادبی**، چاپ ششم، تهران، نشر هما.
۴۲- واعظ کاشفی، کمال‌الدین حسین، ۱۳۶۹، **بدایع الافکار**، فی صنایع الاشعار،

ویراسته ی میرجلال‌الدین کزازی، چاپ اول، تهران، نشر مرکز.
۴۳- وطواط، رشیدالدین، ۱۳۶۲، **حدایق السحر فی دقایق الشعر**، تصحیح عباس اقبال، چاپ اول، تهران، سنایی.
۴۴- یاحقی، محمدجعفر، ۱۳۶۹، **فرهنگ اساطیر**، چاپ اول، تهران، انتشارات سروش.

فصل‌نامه‌ی علمی زبان و ادبیات فارسی
دانشگاه آزاد اسلامی واحد فسا
س ۱۵، ش ۲ (پیاپی ۳۸)، تابستان ۱۴۰۳
شاپا: ۸۴۸۷-۲۲۵۱ صص: ۱۷۴-۱۵۳

تفسیر و تحلیل دلالت معنائی پارادوکس بندۀ آزاد و دولت فقر در غزلیات مولوی و حافظ

سارا قطعی
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، واحد شیراز، دانشگاه آزاد اسلامی، شیراز، ایران
دکتر مریم زیبائی نژاد (نویسنده‌ی مسئول)
استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد شیراز، دانشگاه آزاد اسلامی، شیراز، ایران
دکتر مرتضی جعفری
استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد شیراز، دانشگاه آزاد اسلامی، شیراز، ایران

چکیده

در این تحقیق که با روش کتابخانه‌ای و توصیفی-تحلیلی انجام‌گرفته است، دلالت معنایی پارادوکس‌های دولت فقر و بندۀ آزاد در غزلیات مولوی و حافظ، بررسی می‌شود. هدف از انجام این تحقیق برجسته نمودن تشابهات اندیشه دو شاعر در استفاده از صنعت (پارادوکس) است. همچنین مشخص می شود که حافظ و مولوی چه شگردهایی را در ایجاد معنا و مفهوم در ترکیبات پارادوکس بندۀ آزاد و دولت فقر به کار برده‌اند. نتیجه‌ای که از این تحقیق به دست می‌آید آن است که حافظ و مولوی در بهره‌گیری از صنعت پارادوکس دولت فقر و بندۀ آزاد، در بسیاری جهات، اندیشه‌ای نزدیک به هم دارند و تفاوت آن‌ها در نحوۀ استفاده زیباشناختی از پارادوکس است و پارادوکس بندۀ آزاد و دولت فقر در غزلیات مولوی و حافظ بیشتر معنائی است تا ترکیبی، همچنین دو شاعر برای انتقال مفاهیم عرفانی پارادوکس بندۀ آزاد و دولت فقر از صنایع دیگری چون تشبیه، استعاره و کنایه و ... نیز بهره برده‌اند.

واژگان کلیدی: پارادوکس، تضاد، پارادوکس معنائی، دلالت معنائی، پارادوکس ترکیبی

Email: ghtsara@gmail.com
zibaeenejad.m@gmail.com
morteza.jafari55@gmail.com

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۲/۱۲/۰۸
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۳/۰۳/۰۵

۱- مقدمه

گسترهٔ کلام و زبان عرصه‌ای است که انسان با نهادینه‌کردن معنا به آن روح تازه می‌بخشد و معنی آمیزه‌ای از فکر و زبان است و اندیشه نه‌تنها در قالب کلمات بیان می‌گردد؛ بلکه از طریق کلمات پرورده می‌شود؛ بنابراین احساسات و اندیشه‌های هر شخصی تبلور جهان‌بینی و منبعث از اعتقادات و علایق و دلبستگی‌ها و باورهای ذهنی اوست و آثار هنری همچون آینه ایست که درون و اندیشه و افکار هنرمند را منعکس می‌سازد؛ درنتیجه ارزش و اعتبار کلام در معنی و پیامی است که برای خواننده و شنونده ایجاد می‌نماید و لفظ همچون آینه ایست که معنا را در خود منعکس می‌کند و ارزش مفاهیم درونی معنا بسیار پیچیده‌تر و گسترده‌تر از صورت ظاهری لفظ است؛ عرفان اسلامی با تأثیرگذاری بر ادب فارسی، باعث گردید تا شعرا و نویسندگان، شعر و نثر را وسیله‌ای برای انتقال مضامین، مفاهیم و افکار و اندیشه‌های خود گردانند و با بهره‌گیری از صنایع بدیع لفظی و معنوی و صور خیال و فصاحت و بلاغت، بر جذابیت شعر و نثر خود بیفزایند و بدین‌گونه بر اذهان و قلوب شنوندگان و خوانندگان تأثیر گذارند و معانی پیچیده و سنگین عرفانی را ملموس و برجسته نمایند و خدمتی شایان به عرفان اسلامی و مفاهیم نهفته در آن بنمایند؛ مضامینی چون فقر، فنا، عشق، تسلیم و توکل از مواردی است که شاعران عارف‌مسلک از آن در اشعار خود بهره جسته‌اند و برای انتقال مفاهیم آن به ذهن خوانندگان و شنوندگان از صور خیال و صنایع مختلف بدیع لفظی و معنوی استفاده نموده‌اند؛ حافظ و مولوی نیز با تأثیرپذیری از قرآن کریم و عرفان اسلامی مقامات و حالات عرفانی را به گونه‌های مختلف در غزلیات خود آورده‌اند و از انواع صنایع، مخصوصاً پارادوکس بهره گرفته‌اند و با نوعی سنت‌شکنی و خلاف آمد عادت، با این صنعت به شعر خود جذابیت و پویایی بیشتری بخشیده‌اند. در غزلیات مولوی و حافظ، استفاده از این صنعت، بهانه‌ای است تا بتوانند آنچه را در ذهن و اندیشه دارند در قلوب عاشقان و شیفتگان راه الهی بنشانند و آن‌ها را در لذات درک اندیشهٔ خود مشارکت دهند.

همچنین هدف اصلی مولوی و حافظ، نشان دادن این مطلب است که تناقضی در عالم وجود که تحت سیطرهٔ مالک‌الملک است وجود ندارد و همهٔ تناقض‌ها در جایی به وحدت و یگانگی می‌رسند. «در ادبیات عارفانه، پارادوکس از حوزهٔ زبان به حوزهٔ ذهن ارتقاء می‌یابد و پارادوکس در دنیای تصوف و عرفان، حاصل یک نگرش و جهان‌بینی خاص نسبت به انسان، خدا و طبیعت است و درنتیجه اتفاقی است که در ذهن صورت می‌گیرد و بعد از یک کشمکش ذهنی در سطح زبان ظاهر می‌شود، از نظر عارف، جهان آفرینش مجموعه‌ای از اضداد است که با هم هماهنگ شده و در کنار هم قرار گرفته‌اند.» (واعظ، ۱۳۹۰: ۱۹۶)

با توجه به توضیحات داده شده، در این تحقیق، نگارنده با بررسی پارادوکس دولت فقر و بندۀ آزاد در غزلیات مولوی و حافظ و تفسیر و تحلیل آن، تشابه و تفاوت دیدگاه این دو شاعر را مشخص می‌نماید، در ابتدا قبل از ورود به موضوع اصلی، پیشینۀ تحقیق و تعریفی از پارادوکس ارائه می‌گردد.

۱- ۱- پیشینۀ تحقیق

۱- وحیدیان کامیار (۱۳۷۴)، در مقاله‌ای با عنوان «متناقض‌نما در ادبیات» به جنبه‌های ظریفی از این ترفند ادبی پرداخته است و در این مقاله به جنبه‌های گوناگون متناقض‌نما هم به لحاظ دستوری وهم به لحاظ معنایی اشاره نموده است.

۲-وزیله (۱۳۸۶)، در مقاله‌ای با عنوان «متناقض‌نما در غزلیات حافظ» به بررسی پارادوکس و انواع آن در غزلیات حافظ از جنبه آشنایی‌زدایی پرداخته است و عوامل زیبایی متناقض‌نما را بیان می‌نماید.

۳-واعظ (۱۳۹۰)، در مقاله‌ای با عنوان «خاستگاه متناقض‌نمایی در سبک شخصی حافظ» به بررسی تقابل‌های دوگانه در نظام فکری حافظ می‌پردازد، نگارنده معتقد است که این‌گونه تقابل‌ها در بیشتر مواقع به ساخت متناقض‌نما منجر شده است که تنها با توجه به مخاطبان خاص و عام و نظام فکری آن‌ها متناقض به نظر می‌رسد حال آن که در ساختار فکری حافظ، تناقضی وجود ندارد که این ویژگی در شعر حافظ تبدیل به سبک شخصی شده است.

۴- رسول‌زاده و قربان زاده (۱۳۹۵)، در مقاله‌ای با عنوان «نگاهی آماری و تحلیلی به دلایل ایجاد و محورهای پارادوکس (متناقض‌نما) در دیوان حافظ» بعد از توضیحی درمورد پارادوکس به دلایل ایجاد پارادوکس و محورهای آن در دیوان حافظ پرداخته‌اند و در پایان تعداد ۲۲۵ مورد از ابیات را معرفی و شرح نموده‌اند.

۵- رحیمی و بیدختی (۱۳۹۹)، در مقاله‌ای با عنوان «متضاد و متناقض‌نما در دیوان شمس» با جستاری در ادب و تبارشناسی تضاد و متناقض‌نما در صنایع بدیعی، ۵۰ غزل مولوی را مورد بررسی قرار داده اندو به این نتیجه رسیده‌اند که مولوی در این صنعت، مقلد صرف نیست؛ بلکه نوآوری نیز انجام داده اند.

۶- شگفت و شکری (۱۴۰۰)، در مقاله‌ای با عنوان «بررسی ساختارهای پارادوکسیکال در غزلیات حافظ» معتقدند که پارادوکس، یکی از تمهیدات پرکاربرد برای خلق فضا و معانی و ایجاد صور خیال است و با بررسی پارادوکس‌های غزلیات حافظ به این نتیجه دست یافته‌اند که پارادوکسیکال، جدا از ماهیت تمهید گونۀ خود می‌تواند به شکل ساختاری در

خلق فضاهای نوین در شعر کارایی داشته باشد.

تحقیقاتی که انجام‌گرفته، مورد استفاده در این مقاله است؛ اما با بررسی در این پژوهش‌ها مشخص می‌گردد که تاکنون تحقیقی به تحلیل و تفسیر پارادوکس بندۀ آزاد و دولت فقر به صورت مقایسه‌ای در غزلیات مولوی و حافظ نپرداخته است.

۱- ۲- روش تحقیق

روش تحقیق، توصیفی - تحلیلی (کتابخانه‌ای) است که با بررسی غزلیات مولوی و حافظ شیرازی، پارادوکس‌های مربوط به دولت فقر و بندۀ آزاد مشخص گردید و به تفسیر و تحلیل آن پرداخته شد و تشابه و تفاوت دیدگاه دو شاعر نیز در بهره‌گیری از این پارادوکس‌ها موردنظر قرار گرفت.

۱- ۳- مبانی تحقیق

پارادوکس: آرایه‌ای معنوی است که از دو واژه یونانی (para) به معنای تناقض و (doxa) به معنای عقیده و رأی است و با ترکیب این دوکلمه به نظر می‌رسد که در عقیده و رأی تناقض وجود دارد؛ اما با بررسی در ترکیبات پارادوکسی مشخص می‌گردد که تناقضی در کار نیست گرچه در ظاهر، متناقض می‌نماید. پارادوکس در ادبیات آرایه‌ای معنوی است و از صنعت‌های پرکاربرد برای خلق فضا و معانی در شعر و نثر، مخصوصاً در متون نظم و نثر عرفانی است و ظرفیت‌های گسترده آن در ایجاد تصاویر نو و بدیع، می‌تواند در پشت ظاهر لفظ، معانی وسیعی را ایجاد نماید و خوانندگان و شنوندگان را به کنکاش وا دارد.

تضاد: مطابقه یا تضاد را این‌گونه تعریف نموده‌اند: «در لغت در معنای دو چیز است که مقابل یکدیگر باشند و در اصطلاح آن است که کلماتی ضد یکدیگر بیاورند. مثلاً: شب و روز که در آن واحد نمی‌توانند در کنار هم قرار بگیرند اگر شب باشد نمی‌تواند روز هم باشد؛ در تضاد و مطابقه، تعبیر و تفسیری صورت نمی‌گیرد و ظاهر و باطن همان است.» (فشارکی، ۱۳۷۹: ۹۴)

شریفی در ذیل توضیح تضاد چنین می‌آورد: «تضاد یا طباق یا تقابل در اصطلاح بدیع آن است که الفاظی در سخن نظم و نثرآورده شود که معنی آن‌ها ضد یکدیگر باشد، این الفاظ را نسبت به یکدیگر متضاد خوانند مثل سرد و گرم.» (شریفی،۱۳۸۷: ۴۲۰)

پارادوکس ترکیبی و معنائی: شاعران با استفاده از صور خیال و بهره‌گیری از صنایعی چون تشبیه، استعاره، کنایه و... در جهت انتقال مفاهیم پارادوکسی و همچنین برجسته‌سازی آن در ذهن مخاطبان نقشی مؤثر داشته‌اند، آرایۀ پارادوکس می‌تواند به شکل‌های مختلف در متون آورده شود، به‌صورت ترکیب اضافی و یا وصفی چون: پناه بی‌پناه و یا خاموش گویا

همچنین پارادوکس می‌تواند به صورت معنایی در یک جمله و یا یک مصراع یا یک بیت وجود داشته باشد که لازمهٔ فهمیدن و تشخیص آن، معنی کردن جمله است. مثلاً:

از خلاف آمد عادت بطلب کام که من کسب جمعیّت از آن زلف پریشان کردم
(حافظ،۱۳۸۴: ۳۲۷)

این نوع پارادوکس‌های معنایی نسبت به متناقض‌نماهای ترکیبی ارزش هنری و زیبایی‌شناختی بیشتری دارند که در ادبیات فارسی بسامد چشمگیری دارد، پارادوکس معنائی بعضی اوقات نیز به‌صورت کنایه آمده‌اند که مکنی به الفاظ و معنای ظاهری چنان انتخاب می‌شود که با ترکیب جمله‌ای در کلام تناقض ایجاد می‌کند و با حذف مکنی به تناقض برطرف می‌شود مانند: از عالم خشک، تر بیرون آمدن که خشک کنایه از بی‌روح و بی‌ذوق است .

چو او آب حیات آمد چرا آتش برانگیزد چو او باشد قرار جان چرا جان بی‌قرار آمد
(مولوی، ۱۳۸۴: ج ۲: ۵۸)

آتش انگیختن: کنایه از فتنه ایجاد کردن است و با آب و حیات نیز به‌گونه‌ای متضادند و همچنین آب به معنای آبرو و احترام نیز است که با آتش، تناقضی نمی‌یابد و در این مفهوم، ایهام ایجاد می‌گردد. (گلی و بافکر، ۱۳۹۵: ۱۰۵)

در متناقض‌نمای ترکیبی دوروی ترکیب به لحاظ مفهوم یکدیگر را نقض می‌کنند. (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۰: ۱۵۱) مانند: حاضر غایب ، جمع پریشان اگرچه در منطق، چنین بیان نقیضی عیب محسوب می‌شود؛ اما در هنر اوج تعالی است. (همان: ۳۷)

متناقض‌نمای ترکیبی می‌تواند بر مبنای استعاره باشد؛ مانند آتش تر که استعاره از شراب سرخ‌رنگ است و یا بر مبنای تشبیه و یا بر مبنای کنایه باشد:

غریو و نالهٔ جان‌ها ز سوی بی‌سویی مرا ز خواب جهانید دوش وقت دعا
(مولوی، ۱۳۸۴: ۱۳۲)

دلالت معنائی: دلالت یعنی چیزی به‌گونه‌ای باشد که علم به وجود آن موجب انتقال ذهن به چیز دیگر شود؛ مانند اینکه با به صدا در آمدن زنگ در فهمیده می‌شود که کسی پشت در است، با توجه به اینکه از نظر عرفا گنجایش ظرف لفظ برای معنا بسیار محدود است و معنا جهانی بسیار گسترده‌تر از لفظ دارد ممکن است یک دال بر معانی گوناگون و یا کاربردهای متفاوتی دلالت نماید و «عامل تفسیر، دلالت لفظ بر معناهای گوناگون را میسر می‌سازد که در استعاره‌ها و مجازهای نو خودنمایی می‌کند.» (کبریت چی و شاهرودی، ۱۴۰۰: ۱۳۴)

«معنا، شیء یا موضوع مورد عنایت فرستندهٔ پیام است، این شیء شامل اشیاء خارجی و

تصورات ذهنی است و در معنای وسیع آن هر علوم و مکشوفی است که گوینده یا نویسنده به آن توجه کرده و قصد بیان آن را دارد، البته الفاظ به تنهائی حامل معنا نیستند و معنا به طور یک به یک و منفعل از نشانه دریافت نمی‌شوند، بلکه دلالت لفظ به مفهوم راهنمائی و نشانگی به سوی معناست و کاربران از طریق تفسیر و تحلیل نشانه به معنا پی می‌برند.» (همان:۱۳۶)

۱- ۴- پارادوکس از دیدگاه محققان

در تعریف‌های ارائه‌شده از پارادوکس یا متناقض‌نما معمولاً تفاوت بنیادی وجود ندارد و تقریباً همهٔ محققان با تفاوتی اندک، تعریفی مشابه ارائه داده‌اند که به بعضی از آن تعاریف اشاره می‌گردد:

دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی، برای نخستین‌بار این نوع آرایه ادبی را تحت عنوان تصویر پارادوکسی مطرح کرده است و برای آن تعریفی این‌چنین ارائه می‌دهد: تصویری است که دوروی ترکیب آن، به لحاظ مفهوم، یکدیگر را نقض می‌کنند؛ مانند «سلطنت فقر». (گلی و بافکر، ۱۳۹۵ :۱۰۱)

پارادوکس در اصطلاح ادبی، یکی از انواع آشنایی‌زدایی و شگردهای برجسته و شگفت‌انگیز است و آن کلامی است ظاهراً متناقض با خود یا مهمل بی‌معنی که دو امر متضاد را جمع کرده باشد، این تناقض و ناسازگاری چندان شگفت‌انگیز است که ذهن را به کنجکاوی و تلاش برای دریافت حقیقتی که در ورای ظاهر متناقض است وا می‌دارد و از راه تفسیر و تأویل می‌توان به آن حقیقت دست یافت. (همان: ۱۰۱)

در متناقض‌نمایی معمولاً تقابل و تضاد کلمات به خودی‌خود مطرح نیست؛ بلکه معنی حاصل از ترکیب کلام و کل عبارت است که در متناقض بودن سخن تعیین‌کننده است. (وزیله، ۱۳۸۶: ۷)

دیگر از گونه‌های ناسازی که نیک پند خیز است و ارزش زیباشناختی بسیار می‌تواند داشت، آن است که آن را ناسازی هنری می‌نامیم و ناسازی هنری آن است که در ناساز در همان هنگام که ناسازند با هم پیوند و همبستگی داشته باشند؛ مانند دو روی سکه که با همهٔ ناسازی، سخت به هم پیوسته‌اند. (مرتضایی، ۱۳۸۲: ۱۳۴)

فردریک شگل و توماس دکونسی ثابت کرده‌اند که متناقض‌نما عامل حیاتی در شعر است، عاملی که ماهیت متناقض جهان را که کار شعر نشان دادن آن است، منعکس می‌سازد. (وزیله، ۱۳۸۶: ۱۱۰)

«در رابطه با پیشینهٔ متناقض‌نما در شعر فارسی و در ارتباط آن با عرفان باید گفت که در اشعار باقی‌مانده از سده‌های نخستین و بعد از ظهور اسلام، متناقض‌نمایی دیده می‌شود

و به یقین اندیشه‌هایی چنین ژرف، یکباره سر بیرون نمی‌آورد. حتی در مضمون شعرهای پیش از اسلام هم بیان پارادوکسی قابل پیگیری است؛ بنابراین نمونه تصاویر پارادوکسی را در شعر فارسی و در همه ادوار می‌توان یافت. در دوره‌های نخستین اندک و ساده است و در دوره گسترش عرفان و به‌ویژه در ادبیات مغانه بسیار است». (رحیمی زنگنه، ۱۳۹۶: ۱۴)

۱- ۵- تفاوت پارادوکس با تضاد

گرچه که پارادوکس و تضاد به‌ظاهر یکسان می‌نمایند؛ اما از نظر مفهومی بسیار با هم متفاوت‌اند، در ترکیبات پارادوکسی، دو کلمه که در کنار هم قرار می‌گیرند از نظر ظاهر، همدیگر را نفی می‌کنند؛ اما در مفهوم و معنا و باطن با هم به وحدت و یگانگی می‌رسند، مثلاً در پارادوکس دولت فقر یا بندهٔ آزاد، فقیر نمی‌تواند در عین فقر ثروتمند نیز باشد و بنده نمی‌تواند درعین بندگی، آزاد نیز باشد اما از نگاه عرفا، این نوع فقر و آزادی مفهومی بسیار گسترده و وسیع دارد که با ثروت و بندگی مناسبت پیدا می‌کند.

«تضاد (مطابقه، تکافو، تطبیق، طباق) که بین دو معنی یا چند لفظ، تناسب تضاد (تناسب منفی) باشد، یعنی کلمات از نظر معنی، عکس و ضد هم باشند.» (شمیسا، ۱۳۸۱: ۱۱۷)

شمیسا در تعریف پارادوکس آن را مهم‌ترین نوع تضاد می‌داند و می‌گوید: پارادوکس، زمانی است که تضاد منجر به معنای غریب به ظاهر متناقضی شود که این تناقضات با توجیهات عرفانی، مذهبی، ادبی (توسل به مجاز و استعاره و...) قابل توجیه است. (همان: ۱۱۷)

«در متناقض، تضاد در یک امر است نه دو امر، مانند: هوا هم سرد است و هم گرم که حرف مهملی است؛ اما متناقض‌نما مانند: «سلطنت فقر» سخنی است که به‌ظاهر متناقض که حقیقتی نهان دارد و دو امر را آشتی می‌دهد.» (وحیدیان کامیار، ۱۳۷۶: ۹۵)

فتوحی معتقد است: «مکاشفات عرفانی و تجربه‌های ژرف شاعرانه، قلمرو روشن محالات عقلی و تناقض‌های روحی است و خیالات گوینده در حالت جذبه تا عالی‌ترین منطقهٔ روحی اوج می‌گیرد و به نقطهٔ علیای روح می‌رسد، نقطهٔ علیا مرحله‌ای از ادراک است که در آن تضادها به وحدت می‌رسند.» (فتوحی، ۱۳۸۵: ۳۷۱)

۲- بحث و بررسی

۲- ۱- تحلیل و تفسیر دلالت معنایی پارادوکس بندهٔ آزاد در غزلیات مولوی و حافظ

آزادی، از مواردی است که بحث‌های گوناگونی پیرامون آن وجود داشته و دارد و همچنین مفاهیم گسترده‌ای از آن حاصل می‌گردد و سؤالاتی را در ذهن ایجاد می‌نماید که

آیا انسان آزادی مطلق دارد یا آزادی او نسبی است؟ قبل از رسیدن به این مفاهیم، معنای واژۀ آزاد، آورده می‌شود، واژۀ آزاد در فارسی به معنای: آنکه بندۀ کسی نباشد، حرّ، بی قید و بند، رها، وارسته، شاد، فارغ، سرافراز، مختار، نجیب و اصیل آمده است. (معین، ۱۳۸۰)

در فارسی باستان، آزادی به معنای: نجابت، عفت و شرف بود؛ اما در ایران پس از اسلام با تأثیرپذیری از اسلام، واژۀ حرّ معنای آزادگی و نفی سرسپردن به قدرت و زور را پیدا کرد. (محسنی گردکوهی، ۱۳۹۹: ۱۲۹) و چهرۀ انبیا به‌صورت آزاد مردانی ترسیم شده که برای رهایی مردمان خود از قیدوبند اسارت نمرودها و فرعون‌ها و... تلاش کرده‌اند و هدف آنان آزادسازی انسان از زنجیرهای اسارت درونی بوده است. (همان: ۱۳۴)

مولوی می‌گوید:

کیست مَوْلا؟ آن که آزادت کُنـد　　بَنـدِ رِقّیَّـت ز پـایَـت بَرکَند
چون به آزادی نُبُوَّت هادی است　　مؤمنان را زَانْبیا آزادی است

(مولوی، ۱۳۹۵،ج۶: ۱۳۳۵)

از نظر مطهری، آزادی معنوی وقتی است که قسمت عالی و انسانی انسان از قسمت حیوانی و شهوانی او آزاد گردد. (ر.ک مطهری، ۱۳۶۶: ۴۹)

بسته در زنجیر چون شادی کند　　کی اسیر حبس آزادی کند

(مولوی، ۱۳۹۵،ج۱: ۳۵)

نسفی معتقد است که آزادگان به مثابه پادشاهان‌اند و دانای آزاد، سرّ موجودات است، موجودات به یکباره و جمله تحت‌نظر وی اند. (ر.ک محسنی گردکوهی، ۱۳۹۹ : ۱۳۵)

عرفا معتقدند که کمال آزادی در کمال عبودیت است و آن وقتی است که انسان در بندگی خداوند متعال، خالص و مخلص باشد «حقیقت آزادی در کمال عبودیت است، چون در عبودیت صادق بود او را از بندگی اغیار آزادی دهند؛ اما اگر بنده پندارد که بنده را مسلم بود که وقتی لگام بندگی از سر فرو کند و یک لحظه از حد فراتر شود، آن از دین بیرون آمدن است.» (قشیری، ۱۳۹۱: ۳۴۱)

قشیری از قول بشر حافی می‌نویسد: هرکه خواهد طعم آزادی بچشد، بگو سرّ پاک گردان با خدای خویش. (همان: ۳۴۳)

خوشا آن دَم که در اِستغنایِ مستی　　فَراغت باشد از شاه و وزیرم

(حافظ، ۱۳۸۴: ۳۳۲)

با توجه به توضیحات داده شده مشخص می‌گردد که در دیدگاه عرفا، در بطن مفهوم آزادی، مفاهیم گسترده و مهمی نهفته است که از جمله، مسئلۀ بندگی و تسلیم محض در برابر خداوند غنی و بی‌نیاز بودن است، خداوند متعال در آیات متعددی به بنده بودن

انسان اشاره می‌نماید از جمله: «وَمَا خَلَقْتُ الْجِنّ وَالْإِنْسَ إِلّا لِيَعْبُدُونِ» (الذاریات/۵۶) (جنّ و انس را نیافریدم مگر برای اینکه مرا (به یکتایی) پرستش کنند.) یا أَيهَا النَّاسُ اعْبُدُوا رَبَّكمُ الَّذِی خَلَقَكمْ وَ الَّذِينَ مِنْ قَبْلِكمْ لَعَلَّكمْ تَتَّقُونَ (البقره/۵۶) (ای مردم، بپرستید خدایی را که آفریننده شما و پیشینیان شماست، باشد که پارسا و منزّه شوید.)

از نظر عرفا، آزادی حقیقی در بندگی خداوند است و این بندگی، دولت و پادشاهی است که زوال نمی‌پذیرد و همان‌طور که به هر موجودی که در مسیر طبیعت و غریزه خود حرکت می‌کند و به کمال می‌رسد آزاد گفته می‌شود، انسان نیز اگر بتواند، استعدادهای فطری خود را به کمال برساند و به فطرت اصلی خود برگردد به آزادی دست می‌یابد، در بررسی ابیاتی که حافظ و مولوی برای بندۀ آزاد با استفاده از آرایۀ پارادوکس آورده‌اند، مشخص می‌گردد که آن‌ها آزادی را نتیجۀ بندگی می‌دانند، جرجانی در این مورد می‌نویسد: «الحریۀ فی اصطلاح اهل الحقیقۀ الخروج عن رق الکائنات و قطع جمیع العلائق و الاغیار» (جرجانی،۱۳۰۶: ۳۸۵) (آزادی در اصطلاح اهل حقیقت آن است که بنده از بندگی کائنات بیرون آید و از تمام وابستگی‌ها و هر آنچه غیر خداست چشم بپوشد.)

حافظ از جور تو حاشا که بگرداند روی　　من آز آن روز که در بند توام آزادم

(حافظ،۱۳۸۴: ۳۲۲)

حافظ در این بیت صراحتاً اعلام می‌دارد که با بندگی خداوند متعال است که انسان به آزادی و کمال دست می‌یابد و بستگان کمند معشوق را رستگارانی می‌داند که با اعتصام به حبل معشوق به آزادی و رهایی دست پیدا کرده‌اند:

خلاص حافظ از آن زلف تابدار مباد　　که بستگان کمند تو رستگارانند

(همان:۲۰۳)

همچنین حافظ رهایی از تعلقات و وابستگی‌ها را نشانه آزادی و رهایی می‌داند:

غلام همت آنم که زیر چرخ کبود　　زهرچه رنگ تعلق پذیرد آزاد است

(همان:۴۵)

حافظ با آوردن واژگان پادشاه و بنده، به پارادوکس بندۀ آزاد اشاره می‌نماید و با معنایی وسیع و جذاب بر این نکته اشاره می‌نماید که بندۀ خداوند که از تعلقات و وابستگی‌ها رهایی پیدا نموده، پادشاه ملک وجود خویش است، پادشاهی که در برابر دیگران سر خم نمی‌کند و روح و جسم خود را به دیگران نمی‌فروشد و غلام دیگران نمی‌شود:

گرچه ما بندگان پادشهیم　　پادشاهان ملک صبحگهیم

(حافظ، ۱۳۸۴ :۲۰۳)

و چاره خلاص و رهائی خود را در اسارت معشوق بودن می‌داند و این اسارت را بر تحت سیطرۀ دیگران بودن ترجیح می‌دهد:

اسیر عشق شدن چاره خلاص من است ضمیر عاقبت اندیش پیش بینان بین
(همان:۴۱۰)

اما در بررسی پارادوکس‌های مولوی مربوط به بندۀ آزاد، به نکته جالب توجهی برمی‌خوریم و آن این‌که مولوی برخلاف حافظ که پارادوکس بندۀ آزاد را یا به صورت ترکیبی آورده است و یا معنائی که از مفهوم جمله می‌توان پارادوکس را دریافت نمود، با آوردن «هم» در ابیاتی که در ذیل آورده شده، اعلام می‌کند که هم بنده است و هم آزاد، درحقیقت مولوی با آوردن کلمۀ «هم» به همان مفاهیمی که حافظ مدنظر داشته اشاره می‌نماید؛ اما تأکید می‌نماید که بندگی و آزادگی در وجود او با هم به وحدت و یگانگی رسیده‌اند و بدون هم معنایی ندارند:

هم بنده و آزادم ویرانه و آبادم هم بی دل و دلشادم ای مه تو کرا مانی؟
(مولوی، ۱۳۸۴: ۹۶۷)

چون سروم و چون سوسن هم بسته هم آزادم
چون سنگم و چون آهن در سینه شرر دارم
(همان :۵۶۵)

هم خونم و هم شیرم هم طفلم و هم پیرم هم چاکر و هم میرم هم اینم و هم آنم
(همان :۵۶۴)

مرده و زنده دل من گریه و خنده دل من خواجه و بنده دل من از تو چو دریا دل من
(همان:۶۸۴)

در بیت اول، مولوی با ایجاد لف‌ونشر مرتب، بندگی را ویران بودن و ازنظر عرفانی، فانی بودن در وجود خداوند متعال می‌داند و آزادگی را بقا و حیات دوباره و آبادی، همچنین در مصراع دوم نیز معتقد است: بنده کسی است که بی‌دل و عاشق و بی‌قرار معشوق است و در صورت وصل با معشوق و بندگی و تسلیم محض در برابر وجود او، آزاد و دل شاد است و در بیت دوم با آوردن واژۀ سرو که در ادبیات فارسی، نماد آزادی و آزادگی است و با استفاده از صنعت تشبیه خود را به سرو و سوسن ازنظر آزادگی تشبیه می‌نماید و در این چند بیت از پارادوکس معنایی استفاده نموده که با توجه به بیت، به مفهوم بندۀ آزاد می‌توان دست یافت.

سوسن ازنظر شعرا و نویسندگان، نماد آزادی، زبان‌آوری و خاموشی است: «با استناد به اشعار شعرا مخصوصاً حافظ، سعدی و مولوی و دیگر شاعران می‌توان دریافت که این گل نزد شاعران از صفات مثبت برخوردار بوده و با استناد به اشعار شعرا به مفاهیمی چون آزادگی، پاکی، نیکی، زیبائی و زبان‌آوری در عین خاموشی می‌توان اشاره کرد، گل سوسن به جهت شباهت گلبرگ دراز آن به زبان، در شعر فارسی به زبان‌آوری نیز مشهور است.» (دهقان و همتی، ۱۳۹۶: ۹)

همچنین سرو، نماد آزادگی است، سعدی در این مورد می‌گوید: «حکیمی را پرسیدند: چندین درخت نامور که خدای عزوجل آفریده است و برومند هیچ یک را آزاد نخواندند جز سرو که ثمره‌ای ندارد در این چه حکمت است؟ گفت: هر یکی را دخلی معین است به وقتی معلوم گاهی با وجود آن تازه‌اند و گاهی به عدم آن پژمرده و سرو را هیچ از این نیست و همه وقتی خوش است و این صفت آزادگان است.» (سعدی، ۱۳۸۱: ۱۹۰)

در دو بیت سوم و چهارم، مولوی شاه بودن و بزرگ و امیر شدن را در صورت بندگی محض خداوند و تسلیم شدن در برابر او می‌داند و همان مفهوم را از بندۀ آزاد دریافت می‌کند که حافظ نیز به آن دست یافته است. اما در بین ابیات مولوی به بیتی متفاوت نیز برمی‌خوریم که مولوی با آوردن کلمۀ نفی «نی» تأکید بیشتری بر پارادوکس بندۀ آزاد می‌نماید تا خوانندگان را بیشتر با این پارادوکس آشنا نماید و در حقیقت در این بیت با استفاده از آشنایی‌زدایی و بهره گیری از پارادوکس معنایی، ما را به مطلبی که مورد نظر است، هدایت می‌نماید:

نی بنده، نی آزادم، نی موم نی پولادم　　نی دل به کسی دادم نه دلبر ایشانم

(مولوی، ۱۳۸۴: ۵۶۵)

مولوی با آوردن واژه نفی «نی» معتقد است: کسی که بنده نباشد، آزاد و رها نیست و در برابر دیگران محکم و استوار همچون پولاد نخواهد بود و در برابر معشوق حقیقی نیز همچون موم، نرم و انعطاف‌پذیر نیست تا معشوق حقیقی بتواند او را رام و تسلیم محض خود نماید و به راه راست هدایت کند و در حقیقت در این بیت با نفی به اثبات می‌رسد.

«شاعران به ضرورت دریافت‌های تازه از هستی و نیاز به ابزاری برای بیان این طرز تلقی‌های تازه، آگاهانه یا به‌گونه‌ای ناخودآگاه از عناصر موجود در زبان، ترکیب‌هایی می‌سازند تا بر آن درک تازه دلالت کند» (معرفتی و همکاران، ۱۴۰۲: ۳۸۸)

همچنین در ابیات دیگری، مولانا از شگرد از نفی به اثبات رسیدن در جهت انتقال مفاهیم استفاده می‌نماید:

نماید ساکن و جنبان نه جنبان است و نه ساکن
نماید در مکان لیکن حقیقت بی‌مکان باشد
(مولوی، ۱۳۸۴: ۱۰۲۴)

«مولوی برای اینکه وجود و ماهیت هستی مطلق را یا خود فنا شده را تبیین کند به شیوه نفی و سلب متوسل می‌شود. بنا بر قاعدهٔ ریاضی و منطق نیز منفی در منفی مثبت می‌شود؛ زیرا وجود و حقیقت مطلق قابل تعریف نیست.» (واعظ، ۱۳۹۰: ۲۱۵)

چه دانم؟ نیستم؟ هستم؟ ولیک این مایه می‌دانم
چو هستم نیستم ای جان، ولی چون نیستم هستم
(مولوی، ۱۳۸۴: ۱۰۲۴)

«در دیدگاه مولوی و حافظ آزادگی و بندگی ارتباطی تنگاتنگ با هم دارند و کسانی که اسیر بند و زنجیر دنیا هستند، لذت بندگی و آزادی را درنمی‌یابند؛ چنان‌که در داستان طوطی و بازرگان در مثنوی معنوی نیز قفس نماد تن است که تا روح طوطی آن را ترک نکند به آزادی نمی‌رسد.» (بهنام فر، ۱۳۹۸: ۱۷۵)

۲- ۲- تفسیر و تحلیل دلالت معنائی پارادوکس دولت فقر در غزلیات مولوی و حافظ

فقر در لغت به معنای تهی دستی و درویشی است و حقیقت نیازمندی است. چه آنکه بندگی یعنی مملوک بودن و مملوک به مالک خود محتاج است. (معین، ۱۳۸۰)

در اصطلاح عرفا، فقر، فراتر از معنای لغوی و ظاهری آن است و از واژگان کلیدی است که در گفتار و اندیشه عرفا بسیار کاربرد دارد، چنان‌که هجویری در مورد فقر ظاهری و باطنی می‌گوید: «اما فقر را رسمی و حقیقتی است: رسمش افلاس اضطراری است و حقیقتش اقبال اختیاری، آن که رسم دید به اسم بیارامید و چون مراد نیافت از حقیقت برمید و آن که حقیقت یافت، روی از موجودات برتافت و به فناء کل، اندر رؤیت کل، به بقای کلی بشتافت، پس فقیر آن بود که هیچ چیزش نباشد و اندر هیچ‌چیز خلل نه، به هستی اسباب غنی نگردد و به نیستی آن محتاج سبب نه، وجود و عدم اسباب به نزدیک فقرش یکسان بود و اگر در نیستی خرم‌تر بود نیز روا بود.» (هجویری، ۱۳۹۲: ۳۰)

در قرآن مجید، به این فقر که نیازمندی به درگاه خداوند است اشاره شده است. آنجا که می‌فرماید: «أَنْتُمُ الْفُقَراءُ إِلَى اللّهِ وَ اللّهُ هُوَ الْغَنِيّ الْحَمِيدُ.» (الفاطر/۱۵)

«فقر در آیه یاد شده، فقر نفسی و ذاتی و وجودی است، نه فقر نسبی، اضافی، مفهومی و ماهوی یعنی تمام هویت انسان عین فقر و محض نیاز و نیاز محض است و غنی، خدای

سبحان است که او هستی مطلق و مطلق هستی است و ربط انسان به خدا، ربط فقر و نیاز مطلق با بی‌نیاز مطلق است و فقر صفت وجودی و ذاتی انسان است که همه انسان‌ها را دربرگرفته و به‌صورت گزاره و قضیه حقیقیه است. پس انسان سالک و مسافر کوی جمال و وصال، زمانی به‌غایت مقصد خویش یعنی دیدار باخدا نایل و واصل می‌گردد که به فقرشناسی، فقریابی و فقر باوری رسیده باشد.» (رودگر، ۱۳۸۴: ۱۴۳)

فقری که عرفا به مباحث آن می‌پردازند و به آن ارج می‌نهند، فقری است که با ناز و نیاز عاشقانه نیز ارتباط می‌یابد. عاشق، فقیر و نیازمند معشوق و معشوق بی‌نیاز مطلق است. چنان‌که حافظ شیرازی می‌فرماید:

میان عاشق و معشوق فرق بسیار است　　چو یار ناز نماید شما نیاز کنید
(حافظ، ۱۳۸۴ :۲۵۲)

از وی همه مستی و غرور است و تکبر　　وز ما همه بیچارگی و عجز و نیاز است
(همان :۴۸)

و مولوی در مثنوی معنوی در مورد ناز و نیاز عاشق و معشوق می‌گوید:

بار دگر آغاز کن آن پرده‌ها را ساز کن　　بر جمله خوبان ناز کن ای آفتاب خوش‌لقا
(مولوی، ۱۳۹۵، ج۱ :۲۹)

عشق را صد ناز و استکبار است　　عشق با صد ناز می‌آید به دست
(همان ،ج۵ :۶۱)

«غنا صفت معشوق آمد و فقر و نیاز صفت عاشق، پس عاشق فقیری بود که «یحتاج الی کل شیءٍ ولایحتاج الیه شیءٍ» او به همه اشیاء محتاج بود و هیچ‌چیز بدو محتاج نه. اما آن که او به همهٔ اشیاء محتاج بود جهت آن که نظر محقق بر حقیقت اشیاء آمد چه در هر چه نظر کند رخ او بیند لاجرم به همه اشیاء محتاج است.» (عراقی، ۱۳۶۲: ۱۰)

معشوق به همه حال معشوق است، پس استغنا صفت اوست و عاشق به همه حال عاشق است پس نیاز صفت اوست، عاشق را معشوق دریابد پس نیاز صفت او بود و معشوق را هیچ‌چیز درنیابد که همیشه خود را دارد، لاجرم استغنا صفت او بود. (غزالی، ۱۳۵۹: ۳۶ و عین القضاهٔ همدانی، ۱۳۳۷: ۹۲)

نیاز و فقر نسبت به معشوق باعث می‌گردد که عاشق برای رسیدن به وصال معشوق، دردها و سختی‌هایی را متحمل شود و مدارج کمال را یکی پس از دیگری بپیماید به همین دلیل ناز معشوق، عاشق را قوّت داده و او را مرحله به مرحله به مدارج و مراحل سلوک عروج می‌دهد.

«نیاز، اظهار فقر و خواری و کوچکی، در مقابل معشوقی است که استغنا صفت اوست که این استغنا و بی‌نیازی ناز را به دنبال خواهد داشت پس نیاز صفت عاشق است و در حقیقت عاشق با نیاز به درگاه معشوق همه چیز خود را از او می‌داند و خود را فانی در وجود معشوق می‌شناسد.» (زیبائی نژاد،۱۳۸۸: ۴۱۹)

سجادی به نقل از کاشانی می‌نویسد: تا رغبت سالک از دنیا منصرف نگردد، عدم تملک او درست نیاید و اسم فقر بر کسی که رغبت دارد به دنیا، اگرچه هیچ ملک ندارد عاریت و مجاز است. (ر.ک سجادی، ۱۳۸۶: ۶۲۳)

پیامبر اکرم فقر را که نیازمندی به درگاه الهی است فخر و افتخار می‌دانند، فقری که باعث عبودیت، تسلیم در برابر معبود حقیقی، قرب و وصال او می‌گردد و «انسان کامل اگرچه در کمال، دارای استغناست و فعلیت تامه بوده و از حیث وجودی به وجود مطلق شدیدترین و بیشترین قرب را دارا است، لکن شدیدترین مرحله فقر را نیز دارا است و هر چه انسان نسبت به خلق و ماسوی الله غنی باشد، نسبت به پروردگار فقر بیشتری دارد و بی‌نیازی او از غیر خدا، او را نیازمندتر به خدا می‌نماید و این‌که حضرت علی (ع) می‌فرمایند: غنی‌ترین افراد، فقیرترین افراد هستند، سرّش در همین معناست.» (رودگر، ۱۳۸۴: ۱۵۲)

عرفا، غنا را به غنای نفس و غنای مال و غنای دل تقسیم می‌نمایند، غنای نفس به معنای بی‌نیازی از نفس و مخالفت با آن است و غنای قلب که بالاترین مرتبه غناست به معنای دل‌بریدن و بی‌نیازی از همه چیز به سبب التفات محض با خداوند است و غنای مال همان کثرت دارایی و غنای مادی است که چه بسا موجب اشتغال خاطر سالک شود. (ر.ک طاهری و پاک‌دل، ۱۳۹۸: ۱۱۲)

عرفا فقر را با مقام فنا برابر می‌دانند، از آنجا که در مقام فنا سالک همه وجود و هستی اعتباری خود را فانی در معشوق می‌نماید و هیچ صفتی را به خود نسبت نمی‌دهد. «فقر و فنا، فنا و بقا و نور و ظلمت، تعابیری نسبی و برای تعلیم و تعلم‌اند و به تعبیر دیگر این تعابیر وابسته به نگرش لحاظ کننده‌اند، اگر از وجه مخلوقی لحاظ شوند، عین فنا سیاهی و فقر هستند و اگر از وجه الوهی لحاظ شوند، باقی، نورانی و غنی هستند و این وادی حیرت است که برخی آن را پارادوکس عرفانی خوانند.» (شاهرودی و فرضعلی، ۱۳۹۱: ۱۰۱)

فقر و فنا دو پدیده به هم وابسته‌اند و تصور آن‌ها جدای از هم چندان درست نیست؛ زیرا سالک برای رسیدن به فنا باید ماسوی الله را کنار بگذارد و دل خود را از همه اغیار پاک نماید تا جلوه‌گاه نظر محبوب گردد و در این حال زمانی به وصال معبود حقیقی دست می‌یابد که با تمام وجود، نیاز به وصال را در خود بیابد و به فقر حقیقی برسد و مطمئناً رفع این نیاز و رسیدن به بی‌نیاز تنها با رسیدن به مقام فنا که متصل شدن قطره به دریاست

محقق می‌گردد.

در اصطلاح صوفیه «فقر» عبارت است از فناء فی الله و اتحاد قطره با دریا و این نهایت کاملان است و آنچه که فرموده‌اند: «الفقر سواد الوجه فی الدارین» عبارت از آن است که سالک بالکلیه فانی فی الله شود، به حیثیتی که او را در ظاهر و باطن و دنیا و آخرت وجود نماند و به عدم اصلی راجع گردد و این است فقر حقیقی و از این‌جهت فرموده‌اند: «اذاتم الفقرفهو الله» (لاهیجی، ۱۳۹۰: ۸۷)

دولت فقر خدایا به من ارزانی دار کاین کرامت سبب حشمت و تمکین من است
(حافظ، ۱۳۸۴ :۶۰)

ای جان گذر کرده از این گنبد ناری در سلطنت فقر و فنا کار توداری
(مولوی، ۱۳۸۴: ۹۷۸)

شاه ما از جمله شاهان بیش بود و بیش بود زان که شاهنشاه ما هم‌شاه و هم درویش بود
(همان :۳۱۲)

ملوکانند درویشان زمستی جمله بی خویشان اگرچه خاکیند ایشان ولیکن شاه و سلطانند
(همان : ۲۳۲)

اگرت سلطنت فقر ببخشند ای دل کمترین ملک تو از ماه بود تا ماهی
(حافظ، ۱۳۸۴: ۴۷۳)

در مقامی که صدارت به فقیران بخشند چشم دارم که به جاه از همه افزون باشی
(همان:۴۶۵)

دولتی را که نباشد غم از آسیب زوال بی‌تکلف بشنو دولت درویشانست
(همان: ۵۷)

ز پادشاه و گدا فارغم بحمدالله گدای خاک در دوست پادشاه من است
(همان: ۶۱)

با بررسی ابیات فوق از مولوی و حافظ، مشخص می‌گردد که بهره مندی مفهوم آیه «یا أَیّهَا النّاسُ أَنْتُمُ الْفُقَرَاءُ إِلَی اللّه وَاللّه هُوَ الْغَنِیّ الْحَمِیدُ » (الفاطر/۱۵) در ابیات هر دو شاعر کاملاً مشهود است، هر دو، فقیر را کسی می‌دانند که نیازمند درگاه الهی است و بی‌نیاز و غنی از ماسوی الله و از فقر به‌عنوان ثروت، گوهر، گنج، سلطنت، دولت یاد نموده‌اند و همچنین فقیر را پادشاهی می‌دانند که از دنیا وتعلقات و وابستگی‌های آن، آزاد و رها شده است و رسیدن به این نتیجه، ارتباطی با افکار و اندیشه‌های دو شاعر دارد که تحت تأثیر عرفان اسلامی و مفاهیم عرفانی فقر هستند و در حقیقت همان است که سالک را مرحله

به مرحله به فنا فی الله و درنتیجه به بقاء بالله نزدیک می‌گرداند و سالک را از دنیا و مافیها بی‌نیاز می‌گرداند،مولانا، فقر را به معدنی از لعل تشبیه می‌کند که با رنگ و بوی آن ارزش پیدا می‌کند و با ایجاد پارادوکس معنائی به این مفهوم اشاره می‌نماید که فقر واقعی که قرآن کریم به آن اشاره می‌نماید انسان را به مقامات و کمالات واقعی می‌رساند:

فقر را دیدم مثال کان لعل　　تا زرنگش گشتم اطلس‌پوش من

(مولوی، ۱۳۸۴: ۷۵۷)

و در ابیات دیگری فقر را کلید مشکلات و شیخ‌الشیوخی می‌داند که بر همه سبقت گرفته و در این بیت، با ایجاد صنعت تشبیه، فقر را به کلیدی تشبیه می‌نماید که قفل مشکلات را باز می‌کند و همچنین با استفاده از پارادوکس مفهومی و معنائی در سبقت گرفتن فقر و به کمال رسیدن با آن، به ارزشمندی مقام فقر اشاره می‌نماید:

فقر ببـرده سبق رفته طبق بر طبق　　باز کـند قـفل را فقـر مبـارک کلـید

جمله دل عاشقان حلقه‌زده گرد فقر　　فقر چو شیخ‌الشیوخ جملهٔ دل‌ها مرید

(همان: ۳۵۹)

مولوی و حافظ بر اساس فرمودهٔ پیامبر که فرموده‌اند: «الفقر فخری» فخر را افتخاری می‌دانند که انسان و بندهٔ صالح را همیشه و در همه حال نیازمند به معبود حقیقی و ذات باری‌تعالی می‌نماید و چنین فقری از نظر آن‌ها گنج بی پایانی است که هیچگاه زوال نمی‌پذیرد:

از جهت این رسول گفت الفقر کنز　　فقر کند نام گنج تا غلط افتند عام

(مولوی، ۱۳۸۴: ۶۴۷)

کسی که نوبت الفقر فخر زد جانش　　چه التفات نماید به تاج‌وتخت و لوا

(همان: ۱۳۲)

نوبت الفقر و فخری تا قیامت می‌زند

تو که داری می‌خور و می ده شب و روز ای فقیر

(همان: ۴۲۳)

دولت عشق بین که چون از سر فقر و افتخار　　گوشه تاج سلطنت می‌شکند گدای تو

(حافظ، ۱۳۸۴: ۴۱۸)

فروزانفر در توضیح فقر می‌نویسد: «مقصود مولانا از فقر، فقرمعنوی ، نیازمندی به‌حق و بی‌نیازی از غیر است و فقر به این معنی فخر است؛ زیرا سالک را بر طلب کمال برانگیزد.» (فروزانفر، ۱۳۸۲، ج۳: ۱۰۰۱)

مولوی در بعضی ابیات، فقر و فنا را در کنار هم می‌آورد که مشخص‌کنندهٔ این است که در دیدگاه او این دو اصطلاح با هم ارتباط معنائی دارند و بر این اساس، سالکی که به فقرالهی ومعنوی دست می‌یابد و نیاز به درگاه الهی را با تمام وجود حس می‌کند به مقام فنا نیز دست یافته است:

ای جان گذر کرده از این گنبد ناری　　در سلطنت فقر و فنا کار توداری

(مولوی، ۱۳۸۴ :۹۷۸)

و در پارادوکس گوهر فقر، فقر را به گوهری تشبیه می‌نماید که همچون سمندر در آتش عشق معشوق، بقای دوباره می‌یابد:

آتش عشق لامکان سوخته پاک جسم و جان　　گوهر فقر در میان‌بر مثل سمندری

(همان:۹۲۲)

چنان‌که حافظ نیز این مفهوم را چنین بیان می‌دارد:

گدای کوی تو از هشت خلد مستغنیست　　اسیر عشق تو از هر دوعالم آزاد است

(حافظ، ۱۳۸۴: ۴۷۳)

در این بیت، درک حافظ از آزادی و اسارت نیز مشخص شده است، انسانی که نیازمند درگاه الهی است و اسیر عشق اوست، به آزادی نهایی دست یابد و همان است که او را امیر مجلس می‌گرداند و به او صدارت می‌بخشد، و چنین انسانی با نیازمندی به درگاه ایزد متعال به بقا و عمر دوباره دست می‌یابد، حافظ نیازمندان را اربابانی می‌داند که بر نیاز خود نسبت به دیگران مسلط شده‌اند و تنها دست نیاز به‌طرف معبود حقیقی دراز نموده‌اند:

ساعتی ناز مفرما و بگردان عادت　　چون به پرسیدن ارباب نیاز آمده‌ای

(همان:۴۲۴)

هر برگ ز بی برگی کف‌ها به دعا برداشت　　از بس که کرم کردی حاجات روا کردی

(مولوی، ۱۳۸۴: ۹۶۳)

همچنین مولوی و حافظ در پارادوکس فقر و ثروت، حرص را مانع رسیدن به سلطنت و فقر و قناعت را مهم‌ترین عامل رسیدن به دولت فقر می‌دانند:

رها کن حرص را کالفقر فخری　　چرا می ننگ داری زین نشانه

(همان:۸۷۵)

حافظ غبار فقر و قناعت ز رخ مشوی　　کاین خاک بهتر از عمل کیمیاگری

(حافظ، ۱۳۸۴: ۴۵۸)

در این بازار اگر سودیست با درویش خرسند است
خدایا منعمم گردان به درویشی و خرسندی
(همان:۴۴۷)

اما آنچه با غور و تعمق در ابیات مشخص می‌گردد آن است که مولوی و حافظ در چند بیت از پارادوکس ترکیبی استفاده نموده‌اند، همچون: سلطنت فقر، دولت فقر، دولت درویشان، ارباب نیاز و ارباب حاجت و در بقیه ابیات از پارادوکس مفهومی و معنایی بهره برده‌اند که بامعنا کردن بیت و مفهوم آن می‌توان به پارادوکس دولت فقر و سلطنت فقر رسید.

همچنین در بیت زیر از حافظ، پارادوکس به‌صورت کنایی ظاهر شده است:

دولت عشق بین که چون از سر فقر و افتخار گوشه تاج سلطنت می‌شکند گدای تو
(حافظ، ۱۳۸۴: ۴۱۸)

گوشه تاج سلطنت شکستن کنایه از: افاده و بزرگی نشان دادن است و می‌خواهد بگوید: آنکه از نظر تو گداست، بر اثر دولت عشق، خود را سلطانی می‌داند و گوشهٔ تاج خود را از روی تفاخر می‌شکند و یا چنان قدرتی دارد که بر تاج سلطنت شکست می‌آورد. (هروی، ۱۳۷۸، ج۳ : ۱۶۷۷)

همچنین در بیت زیر پارادوکس بر مبنای استعاره بنا شده است:

حافظ غبار فقر و قناعت ز رخ مشوی کاین خاک بهتر از عمل کیمیاگری
(حافظ، ۱۳۸۴: ۴۵۸)

خاک، استعاره از غبار فقر است و در این بیت حافظ می‌خواهد بگوید غبار فقر همچون کیمیائی وجود ناقص انسان را به طلا که همان کمال واقعی است، تبدیل می‌نماید، چنان‌که در بیت زیر نیز خود را غلام رندی می‌داند که با وجود فقر و نیاز می‌تواند کیمیاگری نماید:

غلام همت آن رند عافیت سوزم که در گداصفتی کیمیاگری داند
(همان: ۱۸۵)

۳- نتیجه‌گیری

با بررسی دلالت معنائی در پارادوکس بندهٔ آزاد و دولت فقر و تفسیر و تحلیل آن مشخص می‌گردد که مولوی و حافظ با تأثیرپذیری از عرفان اسلامی در بسیاری از ابیات ذکر شده، از آرایه معنوی پارادوکس در جهت تفهیم مفاهیم عرفانی و دینی بهره گرفته‌اند و برای انتقال این مفاهیم به ذهن خوانندگان، از صنایع دیگری چون تشبیه، استعاره مراعات‌النظیر، مجاز، کنایه و ... در جهت انتقال معانی پارادوکسی استفاده نموده‌اند، همچنین مشخص می‌گردد

که حافظ و مولوی از پارادوکس معنائی نسبت به ترکیبی، بیشتر استفاده نموده‌اند و مولوی با بهره‌گیری از صنعت آشنایی‌زدایی در جهت تفهیم پارادوکس، از نفی و سلب به ایجاب دست پیدا می‌نماید، آنچه در بررسی ابیات مهم به نظر می‌رسد این است که تشابهات فکری قابل توجهی در مفهوم پارادوکسی بندۀ آزاد و دولت فقر در دیدگاه دو شاعر دیده می‌شود، از نظر مولوی و حافظ، رسیدن به آزادی واقعی و مقام فقر زمانی میسر است که انسان به کمال حقیقی خود رسیده باشد و بندۀ بی‌قید و شرط خداوند متعال شده باشد، در غیر این صورت به دولت و ثروت و فنای حقیقی نخواهد رسید.

منابع

۱- **قرآن کریم.**

۲- بهنام فر، محمد (۱۳۹۸). «بررسی تطبیقی مفهوم آزادی در اندیشه مولانا و مکتب اومانیسم». **فصلنامه علمی پژوهشی پژوهش‌های ادبیات تطبیقی.** دوره ۷. شماره ۴. از ص ۱۶۲ تا ص ۲۰۰.

۳- جرجانی، علی بن محمد (۱۳۰۶). **التعریفات،** تهران: انتشارات دارالکتب علمیه.

۴- حافظ، شمس‌الدین محمد (۱۳۸۴). **دیوان غزلیات،** تصحیح قزوینی و غنی،چاپ بیستم، تهران: اهورا.

۵- حسینی شاهرودی، سید مرتضی و فرضعلی، فاطمه (۱۳۹۱). «بررسی تطبیقی فقر در حکمت متعالیه و عرفان». **فصلنامه اندیشه دینی دانشگاه شیراز.** دوره ۱۲. شماره ۴. پیاپی ۴۵. از ص ۸۱ تا ص۱۰۶.

۶- دهقان، فرزانه السادات و همتی، مرتضی (۱۳۹۶). «جایگاه گل سوسن در فرهنگ، شعر و ادب پارسی». **فصلنامه هنر و تمدن شرق.** دوره ۵. شماره ۱۶. از ص ۳ تا ص ۱۴.

۷- رحیمی، سید مهدی و بیدختی، فاطمه (۱۳۹۹). «تضاد و متناقض‌نما در دیوان شمس با جستاری در تبارشناسی تضاد و متناقض‌نما در منابع بلاغی». **نشریه فنون ادبی.** دوره ۱۲. شماره ۳(پیاپی ۳۲). از ص ۶۷ تا ص۸۶ .

۸- رسول‌زاده، حسین و قربان زاده، منیژه (۱۳۹۵). « نگاهی آماری و تحلیلی به دلایل ایجاد و محورهای پارادوکس (متناقض-نما) در دیوان حافظ». **فصلنامه پژوهش‌های ادبی و بلاغی.** شماره ۱۷، از ص ۷۹ تا ص۱۰۲.

۹- رودگر، محمدجواد (۱۳۸۴). « فقر وجودی انسان در قرآن با رویکرد فلسفی - عرفانی». **مجله اندیشه‌های فلسفی.** دوره ۱، شماره ۳. از ص ۱۳۹ تا ص ۱۵۹.

۱۰- زیبایی نژاد، مریم (۱۳۸۸). **فرهنگ اصطلاحات استعاری عرفانی،** چاپ اول،

شیراز: انتشارات راهگشا.
۱۱- سجادی، سید جعفر (۱۳۸۶). **فرهنگ اصطلاحات و تعبیرات عرفانی**، چاپ هشتم، تهران: انتشارات طهوری.
۱۲- سعدی شیرازی، ابومحمد مشرف‌الدین مصلح بن عبدالله (۱۳۸۱). **گلستان.** تصحیح غلامحسین یوسفی، چاپ هفتم، تهران: خوارزمی.
۱۳- شریفی، محمد (۱۳۸۷). **فرهنگ ادبیات فارسی**، چاپ دوم، تهران: انتشارات معین.
۱۴- شگفت، مائده و شکری، یدالله (۱۴۰۰). «بررسی ساختارهای پارادوکسیکال در غزلیات حافظ». **مجله علمی مطالعات زبانی و بلاغی.** از ص۷ تا ص۳۶.
۱۵- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۶۶). **شاعر آینه‌ها**، چاپ چهارم، تهران: انتشارات آگاه.
۱۶- ---------- (۱۳۷۰). **موسیقی شعر**، چاپ چهارم، تهران: آگاه.
۱۷- شمیسا، سیروس (۱۳۸۱). **نگاهی تازه به بدیع**، چاپ دوازدهم، تهران: انتشارات فردوس.
۱۸- طاهری، فاطمه سادات و پاکدل، مریم (۱۳۹۸). «بررسی و تحلیل رسم فقر بر پایهٔ متون منثور عرفانی قرن هفتم». **فصلنامه متن‌شناسی ادب فارسی.** دوره ۵۵. شماره ۲. پیاپی ۴۲. ازص۱۱۱ تا ص۱۲۵.
۱۹- کبریت چی، محمدتقی، شاهرودی، محمدرضا (۱۴۰۰). «بازخوانی دلالت زبانی در فهم و تفسیر کتاب و سنت». **مجله فلسفه و کلام اسلامی.** دوره ۵۴، شماره ۱. ازص۱۲۱ تا ص ۱۴۵.
۲۰- گلی، احمد و بافکر، سردار (۱۳۹۵). «شگردهای متناقض نمایی (پارادوکس) زیبایی‌شناختی». **فصلنامه علمی پژوهشی.** شماره۲. ازص۱۰۰ تا ص۱۶۶.
۲۱- عراقی همدانی، جمال‌الدین فخرالدین ابراهیم (۱۳۶۲). **لمعات**، چاپ اول، تصحیح و مقدمه محمد خواجوی: انتشارات مولا.
۲۲- عین القضات همدانی، عبدالله محمد (۱۳۳۷). **لوایح**، مقدمه و تصحیح رحیم فرمنش، چاپ اول، تهران: انتشارات هنر.
۲۳- ---------- (۱۳۸۷). **تمهیدات**، ترجمه علی جهان‌پور، چاپ اول، تهران: سپهر دانش.
۲۴- غزالی، ابوحامد محمد (۱۳۸۳). **کیمیای سعادت**، مصحح حسین خدیو جم، چاپ ششم، تهران: علمی فرهنگی.

۲۵- ---------- (۱۳۵۹). **سوانح العشاق،** چاپ اول، تهران: انتشارات بنیاد فرهنگ ایران.
۲۶- فتوحی، محمود (۱۳۸۵). **بلاغت تصویر،** چاپ اول، تهران: نشر سخن.
۲۷- فروزانفر، بدیع‌الزمان (۱۳۸۲). **شرح مثنوی معنوی،** چاپ دهم، تهران: انتشارات علمی فرهنگی.
۲۸- فشارکی، محمد (۱۳۷۹). **نقد بیع.** چاپ اول. تهران: نشر سخن.
۲۹- قشیری، ابوالقاسم عبدالکریم هوازن (۱۳۹۱). **رساله قشیریه،** ترجمه ابوعلی حسن بن احمد عثمانی، تصحیح مهدی محبتی، چاپ اول، تهران: انتشارات هرمس.
۳۰- کرنستون، موریس ویلیام (۱۳۵۴). **تحلیلی نوین از آزادی،** ترجمه جلال‌الدین اعلام،چاپ اول، تهران: امیرکبیر.
۳۱- لاهیجی، شمس‌الدین محمد (۱۳۹۰). **مفاتیح الاعجاز فی شرح گلشن راز،** چاپ چهارم، تهران: انتشارات زوار.
۳۲- محسنی گردکوهی، فاطمه (۱۳۹۹). «تبیین مفهوم آزادی در عرفان و مقایسهٔ آن با تعاریف رایج در فلسفهٔ غرب». **پژوهش‌نامهٔ نقد ادبی و بلاغت.** دوره ۹. شماره ۲. از ص۱۲۵ تا ص ۱۴۸.
۳۳- مرتضائی، جواد (۱۳۸۲). «ظرافت های بدیعی در شعر حافظ». **فصلنامه نثر پژوهی ادب فارسی.** شماره ۱۴. از ص۱۲۱ تا ۱۵۰.
۳۴- مطهری، مرتضی (۱۳۶۶). **گفتارهای معنوی،** چاپ دهم، تهران: صدرا.
۳۵- معرفتی، امینه و فرزانه فرد، سعید (۱۴۰۲). «نگاهی به صورت و معنای آشنایی‌زدایی در غزل حافظ». **نشریه تفسیر و تحلیل متون زبان و ادبیات فارسی (دهخدا).** دورهٔ ۱۵. شماره ۵۸. ازص ۳۷۹ تاص ۴۰۲.
۳۶- معین، محمد (۱۳۸۰). **فرهنگ فارسی،** چاپ بیستم، تهران: انتشارات امیرکبیر.
۳۷- مولوی، جلال‌الدین محمد (۱۳۹۵). **مثنوی معنوی،** تصحیح محمد استعلامی،چاپ پنجاهم، تهران: انتشارات زوار.
۳۸- ---------- (۱۳۸۴). **کلیات شمس،** تصحیحات و حواشی بدیع‌الزمان فروزانفر. تهران: امیرکبیر.
۳۹- واعظ، بتول و نیری، صدری (۱۳۹۱). «خاستگاه متناقض نمائی در سبک شخصی حافظ». **متن‌پژوهی ادبی.** شماره ۵۲.
۴۰- وحیدیان کامیار، تقی (۱۳۷۶). «متناقض‌نما در ادبیات». **مجله دانشکدهٔ ادبیات و علوم‌انسانی دانشگاه فردوسی مشهد.** دوره ۲۸، شماره ۴. ازص۲۷۱ تا ص۲۹۴.

۴۱- وزیله، فرشید (مرداد ۱۳۸۶). «متناقض نما در غزلیات حافظ». **ماهنامه کتاب ماه.** از ص ۳۹ تا ص ۱۱۸.

۴۲- --------- و مستعلی پارسا، غلامرضا (۱۳۹۰). «تضاد در عین وحدت در مثنوی و غزلیات شمس». **کاوش نامه.** دوره ۱۲. شماره ۲۳. ازص۱۹۵ تا ص ۲۱۸.

۴۳- هجویری، ابوالحسن علی بن عثمان (۱۳۹۲). **کشف‌المحجوب،** تصحیح دکتر محمد عابدی، چاپ ششم، تهران: انتشارات سروش.

۴۴- هروی، حسین علی (۱۳۷۸). **شرح غزل‌های حافظ،** چاپ ششم، تهران: نشر نو.

Scientific Quarterly of Persian Language and Literature
Islamic Azad University, Fasa Branch
Vol.15, No.2 (Ser.38), Summer 2024
ISSN: 2251-8457

Interpretation and analysis of the meaning of the paradox of the free servant and the state of poverty in Moulavi and Hafez's sonnets

Sara Ghatee
Ph.D student in Persian language and literature, Shiraz Branch, Islamic Azad University, Shiraz, Iran
Maryam Zibaee Nejad, Ph.D
Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Shiraz Branch, Islamic Azad University, Shiraz, Iran
Morteza Jafari, Ph.D
Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Shiraz Branch, Islamic Azad University, Shiraz, Iran

Abstract

In this research, which has been carried out with a library and descriptive-analytical method, the semantic implications of the paradoxes of the state of poverty and the free servant in the poetry of Moulavi and Hafez are investigated. The purpose of this research is to highlight the similarities of two poets' thoughts in the use of industry (paradox). It should also be determined what methods Hafez and Moulavi have used in creating meaning in the combination of the paradox of the free slave and the state of poverty. The result obtained from this research is that Hafez and Moulavi have similar thoughts in many ways in using the paradox industry of the state of poverty and the free servant, and their difference is in the aesthetic use of paradox, and the paradox in Moulavi and Hafez is more semantic than synthetic, and the two poets have also used other techniques such as simile, metaphor and irony to convey the mystical concepts of the paradox of the free slave and the state of poverty.

Keywords: Paradox, Contradiction, Semantic paradox, Semantic implication, Combined paradox

Scientific Quarterly of Persian Language and Literature
Islamic Azad University, Fasa Branch
Vol.15, No.2 (Ser.38), Summer 2024
ISSN: 2251-8457

Manifestation of Quran and Hadith in the works of Sheikh Mahmoud Shabestari

Hamid Adalat Far
Ph.D student in Persian Language and Literature, Fasa Branch, Islamic Azad University, Fasa, Iran
Seyyed Mohsen Sajdi Rad, Ph.D
Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Fasa Branch, Islamic Azad University, Fasa, Iran
Mohammad Ali Atash Sowda, Ph.D
Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Fasa Branch, Islamic Azad University, Fasa, Iran

Abstract

The use of verses and traditions has been common in mystical and non-mystical literature for a long time. But the mystics, unlike poets and many prose writers who have been thinking of creating a theme with verses and traditions, due to their inner meaning and semantics, they quest those verses and traditions that they need them to prove or focus their two-level thought. Because they believe that Islamic mysticism came out of the heart of religious ideas and the best tool to prove or substantiate them will be books and traditions. Shabastari, with his amazing mastery over the Quran and traditions, in each of his three main works, Kolshan Raz, Saadat Nameh and Haq Al-yaqin, has referred to the verses and traditions according to their meaning, content and form, and displayed his mystical, religious and discouse on the background of the history of his era. The information of this research was obtained by using the library method and was analyzed and described with qualitative method.The purpose of this research is to show how Shabastari uses verses and traditions in both realms of form and meaning. The research results show that he was one of the best users of books and tradition to prove his ideas.
Keywords: Shabastari, Mystic, Religen, Discouse, Qoran, Tradition

Scientific Quarterly of Persian Language and Literature
Islamic Azad University, Fasa Branch
Vol.15, No.2 (Ser.38), Summer 2024
ISSN: 2251-8457

Analyzing the verbal contrasts and inner beliefs of Nasser Khosrow with the thoughts and beliefs of his time

Azimeh Sabbagh Nia
Ph.D student in Persian language and literature, Dezful Branch, Islamic Azad University, Dezful, Iran
Hamidreza Ardestani Rostami, Ph.D
Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Dezful Branch, Islamic Azad University, Dezful, Iran
Farzaneh Yusef Ghanbari, Ph.D
Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Dezful Branch, Islamic Azad University, Dezful, Iran
Masoud Kheradmand Pour, Ph.D
Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Dezful Branch, Islamic Azad University, Dezful, Iran

Abstract
The validity and value of Persian language and literature is due to its close connection with Islamic sciences and knowledge. Many scholars, poets and sages throughout the history of Persian literature and culture have used terms related to Islamic sciences in their poetry and prose. The science of rhetoric is one of the mentioned sciences that has been used many times by poets and writers in poetry and prose. Nasser Khosrow Qabadiani, one of the famous poets of the ٥th century of Hijri, used the science of rhetoric to express his thoughts in his works and writings. Nasser Khosrow has been trying to convince his enemies and opponents by raising theological, religious and philosophical issues, and he is trying his best to invite everyone to his religion and to make them agree with him. In this research, the author has investigated theological thoughts in relation to predestination and free will, judgment and fate, resurrection and resurrection, and the issue of caliphate and imamate, using a descriptive-analytical method and a library tool, and has expressed his different point of view on these issues. The result of the research shows that Nasser Khosrow had a special view and point of view regarding the theological issues raised, unlike the people of his time.
Keywords: Nasser Khosrow, Theological thoughts, Predestination and discretion, Fate and fate, Resurrection and resurrection

Scientific Quarterly of Persian Language and Literature
Islamic Azad University, Fasa Branch
Vol.15, No.2 (Ser.38), Summer 2024
ISSN: 2251-8457

Eagle and its Epic-Mythical Motifs in the Shahname, Garshasb-Name, Koush- Name, Borzou-Name, Bahman-Name and Banou Gashasb Name

Nasrin Sharif Zad
Ph.D student in Persian language and literature, Mashhad Branch, Islamic Azad University, Mashhad, Iran
Mohammad Shah Badizadeh, Ph.D
Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Mashhad Branch, Islamic Azad University, Mashhad, Iran
Mohammad Fazeli, Ph.D
Assistant Professor, Department of Arabic Language and Literature, Mashhad Branch, Islamic Azad University, Mashhad, Iran

Abstract

Animals and other creatures play pivotal roles in the Shahname and other epic writings that reflect myths and the primitive and ancient lives of Iranians. These creatures also have special qualities in these writings. These myths reflect the thoughts of early humans that blend with various stories and are expressed symbolically. Epic events are usually products of these myths blended with history. Out of animals, eagle is a pivotal pattern that is mentioned in Ferdowsi's Shahname and other epic poetry as it assumes specific motifs. This paper aimed to investigate the status of eagle in myths and ancient civilizations and also explore its role in the most valuable epic work, the Shahname, and in five more epic poetic works (namely, Garshasb-Name, Koush-Name, Borzou-Name, Bahman-Name and Banou Gashasb Name). The paper also aimed to extract, classify and analyze the most notable epic-mythical and ritual motifs of this animal. These motifs include the lexical and symbolic meaning of the eagle, the position of the eagle in myths and ancient Iran, the eagle as a general name, the totem of the eagle, the eagle and the immortal plant, the eagle's feather, the golden eagle, gods and the eagle, the mythical enmity between the eagle and the snake.

Keywords: The eagle, the Shahname, epic-mythical motifs, epic poetry

Scientific Quarterly of Persian Language and Literature
Islamic Azad University, Fasa Branch
Vol.15, No.2 (Ser.38), Summer 2024
ISSN: 2251-8457

Bass form in contemporary literature

Baran rezaie, Ph.D
Department of Persian Language and Literature, Kharazmi University, Tehran, Iran

Abstract

Unlike in the past, when the genre in literary texts was considered limited, nowadays, with new literary approaches, according to the cultural, social, ideological conditions, etc., various genres can be created in every society. The current research investigates one of the genres of contemporary literature and the purpose of this research is to introduce and develop a new genre called "Bass", which the author intends to create a new and fresh works by introducing the principles and frameworks of this type of writing. Prepare in this regard .And as a result, to show that the bass genre as a literary genre under the school of Payaism and aggregation thinking, with its own way of representation and story, uses the principles and components that these principles play an important role in its formation as determining factors. In fact, there is a set of commonalities and differences between the sub-sets, which are the criteria for distinguishing them from other literary genres. The method of this research is descriptive-analytical and the article seeks to answer these questions: What is the concept of bass in contemporary literature? What are the principles and components of bass form?

Keywords: Aggregation, Bass, Monologue, Dialogue, Genre

Scientific Quarterly of Persian Language and Literature
Islamic Azad University, Fasa Branch
Vol.15, No.2 (Ser.38), Summer 2024
ISSN: 2251-8457

Investigating conceptual metaphors in women writers' narratives of holy defense (a case study of the books Nooruddin Son of Iran, Lashkar Khoban, Da, Dokhtar Shina)

Tourj Doshen Ziari

Ph.D Student in Persian Language and Literature, Bushehr Branch, Islamic Azad University, Bushehr, Iran

Seyed Mahmoud Seyed Sadeghi, Ph.D

Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Bushehr Branch, Islamic Azad University, Bushehr, Iran

Seyed Ahmad Hosseini Kazrooni, Ph.D

Professor, Department of Persian Language and Literature, Bushehr Branch, Islamic Azad University, Bushehr, Iran

Abstract

The nature of cognitive approaches to the issue of language and literature has changed from the last two decades and our authors have assigned a different function to metaphor, according to which, metaphor is no longer a literary craft or a form of imagination, but an active process in the human cognitive system. The importance of metaphor is no longer dependent on the use of words, phrases or sentences; Rather, each metaphor creates a cultural model in the mind, on which the behavioral chain is designed. According to this point of view, cognitive or conceptual metaphor is made based on the human need to understand and represent phenomena and by relying on the construction of previous words and information, and plays an important role in the process of thinking. Therefore, defining, extracting and examining these types of metaphors from any text makes our perception of the speaker's mental world more accurate and deep. In this research, the author has investigated the conceptual metaphors in the narratives of women writers about the holy defense (a case study of the books of Nooruddin Son of Iran, Lashkar Khoban, Da, Dokhtar Shina) in the descriptive-analytical method and library method. The results of the research show that in the works of sacred defense, a variety of conceptual metaphors with specific areas of origin and maps are used, which characterizes the power of imagination and the quality of mental thinking of the authors of such works. Also, the author tries to answer these questions: how can the difference between women's conceptualizations of war be investigated in the form of conceptual metaphor theory and schemas? And what areas of origin have been used in the formation of conceptual metaphors in women's narratives.

Keywords: Conceptual Metaphors, Cultural Schemas, Female Narrative, Sacred Defense

Scientific Quarterly of Persian Language and Literature
Islamic Azad University, Fasa Branch
Vol.15, No.2 (Ser.38), Summer 2024
ISSN: 2251-8457

The First – Fanciful, prop to Masnavi of "the Soleymani's shahan-shah-nameh" Bar ate-Estehlal (Aref's Shahnameh)

Maryam sadat khabushani
Ph.D Student in Persian Language and Literature, Dehaghan Branch, Islamic Azad University, Dehaghan, Iran
Ahmad Reza Yalameha, Ph.D
Professor, Department of Persian Language and Literature, Dehaghan branch, Islamic Azad University, Dehaghan, Iran
Maryam Mahmoudi, Ph.D
Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Dehaghan branch, Islamic Azad University, Dehaghan, Iran

Abstract

The The First- fanciful (Bar ate- Estehlal) is one of the most beauteous and technics of literary arrays and abstract figures of exquisites in Farsi verse and prose, which its dates back to before Islam Evolution, and used in Persian prose works written in Pahlavi. More over, It is the introduction abstract and preface of proses and poems first couplet. Typically as the short symmetry on context. In European literature, this figure represents like Greece and European Tragedi's , such as Shakespear works. This array is one of the main abilities and maneuvers of Ferdowsi to advancement of the story that is important to make acute relation with the context. Ferdowsi's followers and apishes have used of this array to ornamate their epics, and one of them is Fat-hollah Aref in ۱۰th century of Hijri , who brought first couplets sometimes independent of main context and some times linked to the context to show First- Fanciful. This study aimed to deal to definition, comparison , adjust, giving some examples of literary figure "First- Fanciful" in Farsi literature and epic works prop to "Soleymani's Shahnameh" and achieve to admire of common sense (wisdom), entire compliance of kings, blame of vices , blame of faithless world , justice and benefaction of kings, certainty of death and so on.

Keywords: First- fanciful, Epic, First couplet, Solrymani's shahan- shah- nameh, Aref's shahnameh

Scientific Quarterly of Persian Language and Literature
Islamic Azad University, Fasa Branch
Vol.15, No.2 (Ser.38), Summer 2024
ISSN: 2251-8457

An Investigation into the Role of Language in the Artistic Level of Texts Based on Origin of Composition

Nader Ilroudi
Ph.D Student in Persian Language and Literature, Torbat-e heydariye Branch, Islamic Azad University, Torbat-e heydariye, Iran
Hamidreza Soleymanian, Ph.D
Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Torbat-e heydariye branch, Islamic Azad University, Torbat-e heydariye, Iran
Abbas Kheirabadi, Ph.D
Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Torbat-e heydariye branch, Islamic Azad University, Torbat-e heydariye, Iran

Abstract

The significance and literary impact on human life are honorable matters. Literature has always been a companion to the spirit and soul of humans in every situation. One of the most important goals of literature is to determine the role of language in the artistic level of literary or scientific texts. Considering this contribution, language has a reciprocal relationship with literature, where its function is the transmission of information and artistic creation. The foundation of many writers' works in creating literary or scientific works involves teaching, elucidating, and conveying mental writings and expressing specific thoughts to the audience. This process is done in a simple and unpretentious manner to engage the second learner. However, other writers employ a different approach, involving complex expressions and literary devices. In this essay, the author seeks to demonstrate the writer's perspective in creating a work to prove whether the author's goal is literary creation, deviating from norms, or merely conveying a message and transferring information.

Keywords: Origin of Composition, Literary Creation, Prose Literature, Aesthetics, Teaching, Artistic Function, Deviation from Norms

Abstracts of Article in English

Index

An Investigation into the Role of Language in the Artistic Level of Texts Based on Origin of Composition 5
Nader Ilroudi, Hamidreza Soleymanian, Abbas Kheirabadi

The First – Fanciful, prop to Masnavi of "the Soleymani's shahan-shah-nameh" Bar ate-Estehlal (Aref's Shahnameh) 6
Maryam Sadat Khabushani, Ahmad Reza Yalameha, Maryam Mahmoudi

Investigating conceptual metaphors in women writers' narratives of holy defense (a case study of the books Nooruddin Son of Iran, Lashkar Khoban, Da, Dokhtar Shina) 7
Tourj Doshen Ziari, Seyed Mahmoud Seyed Sadeghi, Seyed Ahmad Hosseini Kazrooni

Bass form in contemporary literature 8
Baran Rezaie

Eagle and its Epic-Mythical Motifs in the Shahname, Garshasb-Name, Koush- Name, Borzou-Name, Bahman-Name and Banou Gashasb Name .9
Nasrin Sharif Zad, Mohammad Shah Badizadeh, Mohammad Fazeli

Analyzing the verbal contrasts and inner beliefs of Nasser Khosrow with the thoughts and beliefs of his time 10
Azimeh Sabbagh Nia, Hamidreza Ardestani Rostami, Farzaneh Yusef Ghanbari, Masoud Kheradmand Pour

Manifestation of Quran and Hadith in the works of Sheikh Mahmoud Shabestari 11
Hamid Adalat Far, Seyyed Mohsen Sajdi Rad, Mohammad Ali Atash Sowda

Interpretation and analysis of the meaning of the paradox of the free servant and the state of poverty in Moulavi and Hafez's sonnets 12
Sara Ghatee, Maryam Zibaee Nejad, Morteza Jafari

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. 15, No. 2 (Ser. 38), Summer 2024

In the Name of God

Journal of
Persian Language and Literature
ISSN: 2251-8487

Islamic Azad University
Fasa Branch

• **An Investigation into the Role of Language in the Artistic Level of Texts Based on Origin of Composition**
Nader Ilroudi, Hamidreza Soleymanian, Abbas Kheirabadi

• **The First – Fanciful, prop to Masnavi of "the Soleymani's shahan-shah-nameh" Bar ate-Estehlal (Aref's Shahnameh)**
Maryam Sadat Khabushani, Ahmad Reza Yalameha, Maryam Mahmoudi

• **Investigating conceptual metaphors in women writers' narratives of holy defense (a case study of the books Nooruddin Son of Iran, Lashkar Khoban, Da, Dokhtar Shina)**
Tourj Doshen Ziari, Seyed Mahmoud Seyed Sadeghi, Seyed Ahmad Hosseini Kazrooni

• **Bass form in contemporary literature**
Baran Rezaie

• **Eagle and its Epic-Mythical Motifs in the Shahname, Garshasb-Name, Koush-Name, Borzou-Name, Bahman-Name and Banou Gashasb Name**
Nasrin Sharif Zad, Mohammad Shah Badizadeh, Mohammad Fazeli

• **Analyzing the verbal contrasts and inner beliefs of Nasser Khosrow with the thoughts and beliefs of his time**
Azimeh Sabbagh Nia, Hamidreza Ardestani Rostami, Farzaneh Yusef Ghanbari, Masoud Kheradmand Pour

• **Manifestation of Quran and Hadith in the works of Sheikh Mahmoud Shabestari**
Hamid Adalat Far, Seyyed Mohsen Sajdi Rad, Mohammad Ali Atash Sowda

• **Interpretation and analysis of the meaning of the paradox of the free servant and the state of poverty in Moulavi and Hafez's sonnets**
Sara Ghatee, Maryam Zibaee Nejad, Morteza Jafari

Islamic Azad University, Fasa Branch
Deputy of Research

Vol. 15
No.2 (Ser.38)
Summer 2024