



فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی

ISSN : 2645-6478



فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی

سال اول، شماره ۱، زمستان ۱۳۹۷

مدیر مسئول : دکتر آرش امرایی

سر دبیر : دکتر احمد کازرونی

مدیر داخلی : عبدالحسین حسنیپور

اعضای هیات تحریریه

دکتر احمد کازرونی

دکتر سیف الدین میرزا زاده

دکتر قاسم صحرائی

دکتر علی نوری خاتونبانی

دکتر ابراهیم محمدی

دکتر آسیه ذبیح نیا

دکتر ابوالفضل غنی زاده

دکتر محمد نور عالم

دکتر علی بازوند

دکتر محمد شکرایی

دکتر سید احمد رضا مجرد

استاد دانشگاه آزاد اسلامی بوشهر

استاد پژوهشگاه زبان و ادبیات رودکی آکادمی علوم جمهوری تاجیکستان

دانشیار دانشگاه لرستان

دانشیار دانشگاه لرستان

دانشیار دانشگاه بیرجند

دانشیار دانشگاه پیام نور

دانشیار دانشگاه پیام نور

دانشیار دانشگاه چیتانگ بنگلادش

استادیار دانشگاه فرهنگیان

استادیار دانشگاه پیام نور

استادیار دانشگاه آزاد اسلامی

سایت فصلنامه : www.qpjournal.ir

رایانامه : parsijournal@gmail.com

مسئولیت محتوا و صحت مطالب بر عهده نویسنده / نویسندگان آن است

فصلنامه قند پارسی دارای پروانه انتشار شماره ۸۳۱۵۲ مورخ ۱۳۹۷/۰۷/۱۶ از وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی است

فهرست (سال اول، شماره ۱، زمستان ۱۳۹۷)

۴..... سر سخن

۷..... بررسی و مقایسه‌ی رابطه‌ی متقابل جهان‌نگری و صنایع بدیعی در اشعار... / ساره تربیت

۳۰..... تکنیک نقاب و کارکرد آن در شعر «قصه‌ی شهر سگستان» مهدی اخوان ثالث // نجلا ابراهیمی طلب، دکتر رضا اشرف زاده

۴۹..... تیرگز و آب رزد در داستان رستم و اسفندیار // دکتر اصغر شهبازی

۶۴..... جایگاه تشبیه، پرسبب‌ترین عنصر خیال در دیوان وحشی بافقی // دکتر آیت شوکتی، علیرضا تایوغ

۸۴..... بررسی عناصر داستان «زمین سوخته» اثر احمد محمود // دکتر زینب قلاوندی، سید حمزه عبدی، علی عزیز

۱۰۲..... نقد اخلاقی کتاب جغرافیای تاریخی سرزمین‌های آباد: آثار البلاد و اخبار العباد زکریای قزوینی // لیلا اقبالی احمدآبادی، دکتر آسیه فیج‌نیا

۱۱۸..... مولفه‌های ادب غنایی در تاریخ بیستی // دکتر محمد امیر مهدی، رمضان مجوزی، لیلا عبادی نژاد

۱۳۷..... بررسی معانی واژه «باز» بر پایه‌ی محور هم‌نشینی در تاریخ بلعی // دکتر ابراهیم اساجی، ریحانه صادقی

سر سخن

سال های پیش که دوران دانشجویی را سپری می کردم دغدغه ای جز خواندن و آموختن نداشتم، روز رسیدن مجله تازه منتشر شده فلان دانشکده ادبیات، روز شیرینم بود و می خواندم و لذت می بردم و گاه بخش های از آن را به صورت باره می خواندم و می خواندم. این آن ایامی بود که از مقالات تنها عشق می بارید و نویسنده تا نکته ای شایسته نداشتم، دست به قلم نمی برد؛ هر چه بود از آن خودش بود و پنهانی دست در انبان دیگران نمی کرد؛ در این روزها هر چه بود دل مشغولی علمی بود؛ و چه روزگاری شایسته بود. با گذر زمان و گره خوردن نان به مقاله و مجله، هر روز دانش و دانشگاه و دانشجو و استاد ما نحیف تر و نزار تر شد. افزایش تاسف بار دانشجو در دانشگاه های پر تعداد بر این اندوه جانفرسا افزود و بسیاری را بر صندلی های نشاند که نه شایسته ای آن بودند و نه کوششی در آموختن داشتند. و این چنین بود که دامن علم و دانش و دانشگاه آلوده به انگیزه های غیر علمی شد. در چنین شرایطی که نفس کشیدن استاد هم به مقاله و مجله گره خورده است، بسیاری افراد برای پیشبرد اهداف مالی خود به هر حشیشی تثبث می شوند و در جاهایی که نباید نفوذ می کنند و می کنند آنچه را که نباید بکنند. وزارت علیه علوم هم که در جانشان را تنها بردوش مقالات مستتب به خودشان می چسبانند که بسیاری شایسته این درجات نیستند. همه می دانیم که انحصار بی گمان فساد می آورد چنانکه آورده است و همین انحصار است که دامن بسیاری صاحبان عرض را نیز نادانسته آلوده است و فرصت طلبان در سیدی نام ایشان می آسایند و پنهان از دیدگان ایشان می کنند آنچه را که نباید بکنند. اگر بمیرد کسی از این غصه که احتاپوس نامردمی و بی انصافی بر شاگرد علمی کشور نچه انداخته است شایسته ای ملامت نیست که جوانان بی نام و صاحب علم را دور نگه داشته و مشغول مکیدن



سابق کرده اند. شاید بسیاری بر این گفته خرده بگیرند اما با اندوهی جانکزا باید گفت امروز در بسیاری از مجلات علمی دارای رتبه، مافیای علمی وارد شده است و علمای !!! دست اندرکار این مجلات نان را به دوستان دیگرشان در دیگر مجلات قرض می دهند و نتیجه این بده بستانها می شود آنچه که نباید باشد و می گیرند آنانی که نباید بگیرند و چاپ می شود آنچه که نباید چاپ شود و جامی مانند آنانی که نباید جا بمانند. و این بود آن انگیزای که ما را بر آن داشت که آغازگر کاری باشیم که فرجامش بر ایمان روشن نیست. قنچپاری از سر خشم و عصبانیت از آنانی آغاز راه کرده است که نخوانده دست رد بر سینه مقالات دیگرانی می زنند که جریشان تنها این است که نمی شناسشان یا نانی برایشان ندارند. قنچپاری از سر خشم و عصبانیت از آنانی آغاز راه کرده است که مجلات را بازار کلاه ای دانسته اند که کیسه اشان را پر کنند. قنچپاری از سر خشم و عصبانیت از آنانی آغاز راه کرده است که آتشد انسان نیستند که برخورد های شخصی را وارد داور می ایشان نکنند. آری بی گمان آنانی که استاد و دانشمند حقیقی باشند نه که چنین نمی کنند بلکه از در مقابل با آن هم بر می آیند اما چه می توان گفت و چه می شود کرد که در بسیاری جاها آنانی که جایگاه واقعی علمی ندارند سنبه اشان پر زور تر است. ما که کلنگان کوه را نمی کند در سایه ی این سنگی که نمی توانیم جا بجاایش کنیم می خواهیم و آنان که بی بیان دلیلی انگیزه را از جوانان شایسته مکتلتان می گیرند را به محک عدل الهی می سپاریم و خود یا علی گویان آغازگر این راه می شویم. اکنون که بر یاری خداوند پس از مدتی طولانی چراغ راهمان سبز شده است و می توانیم حرکت کنیم، با همه دانشمندان و پژوهشگران میهمان عهد می بندیم که بر روی همی نام ها و انگیزه های غیر علمی چشم بندیم و بی دغدغه ی نان و نام نتیجه



زحمات دیگران را به داور می‌بخشیم؛ وقت نویسندگان را حرمت بداریم و بهبوده آنان را منتظر نتیجه داور می‌مقاله‌شان نگذاریم و بگوئیم در زمانی کوتاه و کم‌تر از ۲ ماه تکلیف مقالات را روشن کنیم. نویسندگان را رکن رکن فصلنامه می‌دانیم و حرمتشان می‌داریم و این حق را برایشان قائمیم که دلیل و شواهد علمی رد شدن مقاله‌شان را ارائه دهیم؛ از این رو خوش آمد و بد آمد داور در این مسیر جایی ندارد. در این راه به هیچ کس می‌باید نخواستیم بود و تنها بر زانوی خود دست می‌گذاریم. بی‌گمان این کار از عهده اندک نفرت این مجله به خوبی بر نخواهد آمد مگر آن که آنان که دل مشغولی علمی دارند یاریمان کنند از این رو دست یاری به سوی همه دراز می‌کنیم و هر دست یاریگری را به گرمی می‌فشاریم تا چه قبول افتد و چه در نظر آید.

یا حق

فصلنامه تقداری

فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی



سال اول، شماره 1، زمستان ۱۳۹۷

www.qpjournal.ir

ISSN : 2645-6478

بررسی و مقایسه‌ی رابطه‌ی متقابل جهان‌نگری و صنایع بدیعی در اشعار سهراب
سپهری و محمدرضا شفیعی کدکنی (با استفاده از نظریه‌ی ساختارگرایی تکوینی
لوسین گلدمن)

تاریخ دریافت : ۱۳۹۷/۱۰/۲

تاریخ پذیرش : ۱۳۹۷/۱۱/۱۱

دکتر ساره تربیت^۱

محمد عنایتی قادیکلایی^۲

چکیده

با مطالعه و بررسی آثاری که پیرامون نقد ادبی نگاشته شده‌اند، می‌توان دو رویکرد عمده را از یکدیگر متمایز کرد: در رویکرد اول، اثر و متن ادبی، تنها انعکاس‌دهنده‌ی ذهنیت مؤلف خویش دانسته شده و متن، تابعی از عوامل تعیین‌کننده‌ی بیرونی است. رویکرد دوم اما بر خلاف رویکرد اول، محوریت را به متن و اثر ادبی می‌دهد و ادبیات را تنها یک مسأله‌ی زبانی می‌داند. با این وجود، برخی از صاحب نظران مانند آلبر کامو و لوسین گلدمن در ادبیات غربی و صائب تبریزی و دکتر شفیعی کدکنی در ادب فارسی، اعتقادی به جدایی لفظ (متن) و محتوا (درون‌مایه) ندارند. این گروه برآنند که زبان و اندیشه دو روی یک سکه‌اند و نمی‌توان آن‌ها را جدای از هم انگاشت. در مقاله‌ی حاضر با استفاده از نظریه‌ی ساختارگرایی تکوینی لوسین گلدمن، متفکر و جامعه‌شناس مجارستانی، رابطه‌ی متقابل صنایع بدیعی (به عنوان یکی از عناصر لفظی متن) در شعر سهراب سپهری و محمدرضا شفیعی کدکنی با جهان‌نگری (درون‌مایه‌های فکری) آن‌ها مورد بررسی و مقایسه قرار گرفت. شیوه‌ی پژوهش، تحلیل محتوا بر اساس

^۱ . گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد بین المللی خرمشهر_خلیج فارس، دانشگاه آزاد اسلامی، خرمشهر، ایران. (نویسنده مسئول) //

Sara.tarbiat@gmail.com

^۲ . دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، واحد مازندران، دانشگاه دولتی مازندران، بابلسر، ایران.



مطالعات کتابخانه‌ای و هدف اصلی مقاله نشان دادن میزان تأثیر متقابل زبان و معنا در شعر این دو شاعر معاصر است.

کلیدواژه‌ها: سهراب سپهری، محمدرضا شفیعی کدکنی، ساختارگرایی تکوینی، صنایع بدیعی، جهان‌نگری.

مقدمه

با مطالعه آثاری که پیرامون نقد ادبی نگاشته شده‌اند، می‌توان دو رویکرد کلی را در این حوزه از یکدیگر متمایز نمود. در رویکرد اول بر این نکته تأکید شده که اثر و متن ادبی، انعکاس‌دهنده‌ی ذهنیت مؤلف است. بنابراین رویکرد، مطالعه‌ی آثار ادبی به منظور درک و فهم مقصود نویسنده و آنچه که اثر برای بیان آن نوشته شده است، صورت می‌گرفت؛ در چنین رویکردی آنچه اهمیت می‌یافت، محتوای آثار ادبی بود. رویکرد دیگر که در حقیقت می‌توان آن را نوعی عکس‌العمل علیه رویکرد نخست دانست، رویکردی است که ادبیات را تنها و تنها یک مسأله‌ی زبانی قلمداد می‌کند؛ در این رویکرد، زبان ادبی، یکی از انواع زبان‌ها به حساب می‌آید که به واسطه‌ی کاربرد عناصری چون استعاره، مجاز و... از زبان‌های دیگر متمایز می‌گردد. فرمالیست‌های روس، آشناترین اشاعه‌دهندگان این رویکرد بوده‌اند. آن‌ها «اثر ادبی را شکل (فرم) محض می‌دانستند و معتقد بودند که در بررسی اثر ادبی، تکیه باید بر فرم باشد و نه محتوا. و اساساً مخالف تقسیم متن به صورت و معنی بودند و می‌گفتند در ست است که محتوا ناقل احساسات و عواطف و افکار است؛ اما همه‌ی این‌ها در واقع در عناصر زبانی است. در نظر آنان مسائلی چون جذب و الهام و اشراق و نبوغ که در مباحث ادبی مطرح بود، مطرود است» (شمیسا، ۱۳۷۸: ۱۴۸-۱۴۷).

البته در این میان نیز کسانی بوده‌اند که جدا دانستن محتوا و لفظ را عملی غیر واقعی و انتزاعی دانسته‌اند. نمونه‌ی برجسته‌ی چنین کسانی، آلبر کامو، است. کامو در مصاحبه‌ای گفته بود: «من شخصاً به همه‌ی شگردهای ادبی علاقه دارم؛ ولی هیچ شگردهای خودی خود مورد علاقه‌ی من نیست. اگر مثلاً اثری را که می‌خواهم بنویسیم، ایجاب کند، در بهره‌گیری از این یا آن شگرد، تردیدی به خود راه نمی‌دهم. اشتباه هنر امروز تقریباً همیشه این است که صورت را بر محتوا و شگرد را به مضمون، مقدم می‌داند» (کامو، ۱۳۸۴: ۱۸۴). در همین خصوص و در ادب فارسی می‌توان به دکتر شفیعی کدکنی^(۱) و از گذشتگان به صائب تبریزی اشاره نمود که با بیان این که لفظ و معنی را نمی‌توان از یکدیگر جدا نمود^(۲) راه میانه را برگزیدند.

این مقاله بر آن است با استفاده از نظریه‌ی ساختارگرایی تکوینی لوسین گلدمن، منتقد مجارستانی، به بررسی و مقایسه‌ی تأثیر متقابل لفظ و معنی در شعر سهراب سپهری و محمدرضا شفیعی کدکنی بپردازد تا تأثیر متفاوت جهان‌نگری عمل‌گرای شفیعی کدکنی و اندیشه‌ی درون‌گرای سهراب سپهری را بر صورت و ظاهر اشعار



آن‌ها نشان دهد. لذا صنایع بدیعی به عنوان یکی از عناصر لفظی شعر انتخاب گردید، تا نحوه‌ی ارتباط آن با محتوا و درون‌مایه‌ی اشعار این دو شاعر معاصر مورد بررسی قرار گیرد.

علم بدیع به عنوان یکی از شاخه‌های اصلی مرتبط با شعر، علمی است که به مباحث زیباشناختی شعر می‌پردازد و از صنایعی سخن می‌گوید که به کارگیری آن‌ها در یک اثر ادبی، سبب تزیین و آراستگی آن اثر می‌شود. با این همه، مطالعه‌ی کتاب‌های بدیعی و در کنار آن، دقت در نوع صنایع به کار گرفته شده از سوی شاعران و نویسندگانی در دوره‌های مختلف، گویای این مطلب است که در هر سبک و دوره‌ای، صنایعی خاص در کانون توجه شاعران قرار داشته است؛ هم‌چنان که معیارهای زیباشناختی اثر ادبی با جایگزین شدن عصری به جای عصری دیگر و اندیشه‌ای به جای اندیشه‌ی دیگر تغییر می‌کند، صنایع بدیعی نیز به عنوان آرایه‌ها و معیارهای زیباشناختی اثر ادبی، دچار تغییر و فراز و نشیب‌هایی می‌گردند. پس باید گفت که میان رویکرد به صنایعی خاص در هر دوره با شرایط تاریخی، رابطه وجود دارد. به عنوان مثال در عصری که استبداد حاکم بر جامعه است شاعری چون حافظ با زبانی چند لایه و اشعاری آکنده از ایهام سخن می‌گوید.

روش و محدوده‌ی تحقیق

روش این مقاله به صورت تحلیل محتواست و ابزار جمع‌آوری اطلاعات، کتابخانه‌ای می‌باشد. مبنای اصلی این مقاله، اشعار دفتر «حجم سبز» سهراب سپهری و دفتر «از کوچه باغ‌های نشابور» شفیع کدکنی است. برای رسیدن به هدف مقاله، این دو دفتر شعر مورد بررسی دقیق قرار گرفت و صنایع بدیع لفظی و معنوی به طور کامل استخراج گردید و آمار مقایسه‌ای هر نوع از این صنایع ادبی در شعر این دو شاعر ارائه و تحلیل شد.

پیشینه‌ی تحقیق

در مورد آثار و اشعار سهراب سپهری و محمدرضا شفیع کدکنی به طور جداگانه تحقیقات فراوانی صورت گرفته و کتاب‌ها و مقاله‌های مختلفی به رشته تحریر درآمده اما پژوهشی که شعر آن‌ها را با هم مقایسه نماید، دیده نشده است. البته در خصوص رابطه متقابل جهان‌نگری با متن و صنایع ادبی تحقیقاتی در حوزه‌ی شعر کلاسیک به انجام رسیده که عبارتند از: مقاله‌ی «از ساختار معنادار تا ساختار رباعی» از احمد خاتمی و همکاران (۱۳۸۹) که نویسندگان با استفاده از نظریه‌ی گلدمن به این نتیجه رسیدند که میان ساختار منطقی رباعی و جهان‌نگری عقلانی حاکم بر شعر عصر رودکی ارتباطی مستقیم وجود دارد. همچنین مقاله‌ی «از جهان‌نگری تا کاربرد صنایع بدیعی در شعر سبک خراسانی» از ناصر علیزاده و کمال راموز (۱۳۸۹) نیز به مسأله‌ی ارتباط لفظ و معنا پرداخته و برآنست که ذهنیت اشرافی و درباری اکثریت شاعران سبک خراسانی سبب افزایش بسامد کاربرد



صنایع لفظی در شعر این دوره شده است. مقالات و پژوهش‌های دیگری نیز در باب ارتباط لفظ و معنا انجام شده که ذکر آن‌ها در این مجال نمی‌گنجد.

نگاهی مختصر به نظریه‌ی ساختارگرایی تکوینی گلدمن

«لوسین گلدمن را در کنار کسانی چون لوکاچ و باختین باید یکی از ارکان اصلی جامعه‌شناسی ادبیات در قرن اخیر دانست؛ شیوه‌ی او در تحقیقات ادبی، علی‌رغم برخی انتقادات، هنوز هم یکی از بهترین شیوه‌های تحقیق به حساب می‌آید» (خاتمی و همکاران، ۱۳۸۹: ۳). گلدمن، روش مطالعاتی خود را دیالکتیکی و غیرمستقیم خوانده است و با ناقص شمردن صرف مطالعه‌ی متن (پوزیتویسم) و کلی‌خوانی (روش ذات مفهومی) سعی می‌کند تا این دو روش را در کنار یکدیگر به کار گیرد. به این ترتیب که از نظر گلدمن، شناخت کل مجموعه‌ای، امکان‌پذیر نیست، مگر آن که ابتدا از اجزاء مجموعه، شناختی به دست آید و شناخت اجزاء نیز تنها در گرو شناخت کل مجموعه است. اندیشه‌ی دیالکتیکی، «تأکید می‌ورزد که هر حقیقت جزئی، معنای راستین خود را نمی‌یابد مگر از رهگذر جایگاهش در یک مجموعه. همان‌گونه که مجموعه نیز شناخت‌پذیر نیست مگر از شناخت حقایق جزئی. بدین ترتیب سیر حرکت شناخت به صورت نو سانی دائم بین اجزاء و کل که باید متقابلاً یکدیگر را روشن کنند، نمودار می‌شود» (گلدمن، ۱۳۷۶: ۱۹۰). گلدمن می‌کوشد تا ساختار معنادار اثر را به دست آورد؛ به نظر او باید بتوان میان اجزاء یک اثر، ارتباطی ارگانیک ایجاد نمود به گونه‌ای که با در کنار هم قرار دادن این اجزاء یک کلیت منسجم به دست آید. تنها در چنین صورتی است که در نظر گلدمن یک اثر می‌تواند از ساختار معنادار برخوردار باشد.

با کشف ساختار معنادار هر اثری، جهان‌نگری نویسنده‌ی آن اثر (که در حقیقت باید او را نماینده‌ی طبقه‌اش دانست) نیز آشکار می‌گردد. مرحله‌ی پایانی نیز انعکاس جهان‌نگری این طبقه بر درون‌مایه‌ها و ساختار آثار ادبی و فلسفی است. به این معنی که داشتن فلان جهان‌نگری از سوی فلان طبقه، چه تأثیری بر شکل و ساختار آثار ادبی دارد. می‌بینیم که گلدمن می‌خواهد تا از اجزاء آغاز کند و به کلیت منسجم اثر برسد و دوباره به اجزاء باز گردد و این یعنی، اعتقاد به جدایی‌ناپذیر بودن اجزاء تحقیق (متن و...) از کلیت (محتوا، جهان‌بینی و...).

حال به بیان اجزای ساختار معنادار جهان‌نگری محمدرضا شفیعی کدکنی و سهراب سپهری می‌پردازیم تا بدین طریق به درک بهتر درون‌مایه‌های شعر آن‌ها دست یابیم.



جزای ساختار معنادار شعر شفیعی کدکنی

به کارگیری نمادهایی مانند: «خون، شهید، شهادت، رنگ سرخ»

یکی از نمادهای شعر چریکی، «خون» است؛ مثلاً سعید سلطان‌پور به خاطر نوع نگاهش به زندگی و نوع مبارزه، حتی وقتی که از مرد روستایی و روستا تصویری ارائه می‌دهد، می‌نویسد: «دل: روستای سوخته‌یی در دود/ من: مرد روستایی بذرفشان/ با خیش استخوانی خون آلوده» (لنگرودی، ۱۳۸۵: ۵۱۲). چنین نمادهایی را می‌توان در شعر شفیعی کدکنی نیز جستجو کرد. دفتر شعر «از کوچه باغ‌های نشابور» شامل ۲۶ شعر است که در ۱۲ شعر از این دفتر، واژه‌ی «خون» و «خونین» و در ۹ شعر، واژه‌ی «سرخ» و در ۳ شعر واژه‌های «شهید» و «شهادت» دیده می‌شود. حال وقتی واژه‌هایی چون «لاله»، «ارغوان» و «شقایق» را نیز در کنار آن‌ها قرار دهیم، می‌بینیم که این آمار نشان دهنده‌ی بسامد بالای حضور این نمادها در این دفتر شعر شفیعی است. نمونه‌هایی از کاربرد این نمادها در شعر شفیعی:

- ای مرغ‌های طوفان! پروازتان بلند/ آرامش گلوله سربی را/ در خون خویش‌تن/ این گونه عاشقانه پذیرفتید... (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۹: ۳۰۳-۳۰۴)
- روزی که خیل تاتار/ دروازه را به آتش و خون بست (همان: ۲۸۷)
- تبارنامه خونین این قبیله کجاست؟/ که بر کرانه شهیدی دگر بیفزایند (همان: ۲۷۴)
- خوشا سپیده‌دما/ که سرخ بوته خون شما/ در آینه‌اش/ میان مرگ و شفق/ تا صنوبر و خورشید/ چنان تجلی کرد (همان: ۳۰۰)

به کارگیری نمادهایی مانند: «گلوله، باروت، مسلسل، انفجار...»

«شعر اجتماعی سیاسی پیشین هرچه بود ایماء و اشاره و دشنام و اعتراض و لعنت و خشم بود اما شعر چریکی، شعر هجوم و کشتن بود» (لنگرودی، ۱۳۸۵: ۵۱۱). در شعر این دوره، جای سلاح نقد را نقد سلاح گرفت. در این اشعار، آشکارا از مبارزه سخن به میان می‌آید؛ از نظر آن‌ها هنر نیز مانند پدیده‌های اجتماعی، پدیده‌ای طبقاتی است که در تحلیل نهایی باید همچون سلاحی در دست این یا آن هنرمند علیه طبقه‌ی دیگر به کار گرفته شود. چنین ایدئولوژی، بسامد بالای واژه‌هایی چون: تفنگ، گلوله، رگبار، آتش و... را در پی دارد که روح مبارزه و



ستم‌ستیزی را در جامعه تبلیغ می‌کند. این نمادها که در دفتر شعر شاعران این حوزه موج می‌زند به گونه‌ای تهییج کننده و برانگیزاننده‌ی مردم به سوی مبارزه است.

در شعر شفیعی کدکنی نیز واژه‌هایی چون سیم خاردار، آتش، انفجار، گلوله، باروت، چوبه دار، زندان و... از عناصر بارز به شمار می‌رود که خواننده را به نوعی با صحنه‌های مبارزه، روبرو می‌سازد:

- بهار آمده/ از سیم خاردار/ گذشته/ حریق شعله گوگردی بنفشه چه زیبا ست! (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۹: ۲۴۱)

- کاروان‌هایی از خون و جنون می‌گذرد/ کاروان‌هایی از آتش و برق و باروت (همان: ۲۶۳-۲۶۴)
- آن لحظه‌ها/ مثل انبوه مرغابیان و / صغیر گلوله/ از تو گریزان گذشتند (همان: ۲۵۹)

- وقتی که فصل پنجم این سال/ با آذرخش و تندر و طوفان/ و انفجار صاعقه-سیلاب سرفراز- / آغاز شد (همان: ۲۴۷).

دعوت به قیام

شفیعی کدکنی در دفتر «از کوچه باغ‌های نشابور» از جملاتی بهره می‌گیرد که دعوت به قیام و به پاخیزی در آن‌ها موج می‌زند؛ او آشکارا به ترویج و تبلیغ قیام می‌پردازد:

«بودن یعنی همیشه سرودن/ بودن: سرودن، سرودن/ زنگ سکون را زدودن» (همان: ۲۶۰)

او دریایی توفنده است که خفتن و سکون را دوست نمی‌دارد:

«حسرت نبرم به خواب آن مرداب کارام درون دشت شب خفته‌ست

دریایم و نیست باکم از طوفان دریا همه عمر خوابش آشفته‌ست»

(همان: ۲۶۵)

از دیدگاه او ساکت نشستن هم ردیف مرگ است:

«خاموشی و مرگ آینه یک سرودند» (همان: ۲۶۰).

حرفهای شفیعی در واقع همان سخنان و شعارهای مبارزان چریکی است؛ او شعری صریح و بی‌باکانه و افشاگرانه و برانگیزاننده را دنبال می‌کند. همچنین وقتی می‌بیند که فعالیت‌های تئوریک به نتیجه‌ای نمی‌رسد و



اشعار شاعرانی چون اخوان و... که در حوزه‌ی تئوری سیاسی مطرح شده‌اند، گره‌ای وا نمی‌کند، پا را از حوزه‌ی تئوری فراتر گذاشته و به حوزه‌ی عمل قدم می‌گذارد. شفیعی به مانند همه‌ی مدافعان شعر چریکی، تنها راه احقاق حق را قیام عملی و وارد عرصه‌ی کارزار شدن می‌داند پس دعوت می‌کند به دست به سلاح بردن و از مخاطب می‌خواهد از خانه بیرون بیاید و صدایش را در کوچه‌ها سر دهد:

«بار دگر به فریاد/ در کوچه‌ها صدا کن/ خواب دریچه‌ها را/ با نعره سنگ بشکن/ بار دگر به شادی/ دروازه‌های شب را/ رو بر سپیده وا کن(همان: ۲۵۱).

فقدان تفکر عرفانی

در دفتر شعر «از کوچه باغ‌های نشابور» به نوعی با فقدان اندیشه‌ی عرفانی که خود متضمن اشعاری درون‌گراست، روبرو هستیم؛ با توجه به شناخت شفیعی از عرفان اسلامی و ایرانی و علاقه‌ی وی به کار در زمینه‌ی عرفان، که از آثار به جای مانده از او بسیار مشهود است، نبودن تفکر عارفانه، دلیل دیگری بر اندیشه‌های برون‌گرا و اجتماعی شفیعی در این مجموعه‌ی شعری او است. از شفیعی آثار فراوانی در باب عرفان به جای مانده که از جمله آن‌ها می‌توان به این آثار اشاره کرد: تازیانه‌های سلوک، در اقلیم روشنایی، اسرارالتوحید ابوسعید ابوالخیر(تصحیح و توضیح)، حالات و سخنان ابو سعید، مختارنامه عطار(تصحیح و توضیح رباعی‌های عرفانی و خیامی زبان فارسی)، مرموزات اسدی در مزمورات داودی نجم‌الدین رازی و کتب دیگر عرفان و تصوف و مقالات فراوان در مجلات متعدد در زمینه‌های عرفانی که تمامی این‌ها بیانگر تمایلات عارفانه‌ی شفیعی کدکنی است.

البته در مجموعه «از کوچه باغ‌های نشابور»، یکی دو شعر با مضامین عرفانی مانند شعر «حلاج»، دیده می‌شود اما با دقت در این شعر، درمی‌یابیم که مضامین به کار گرفته شده مانند: بالای دار رفتن، چوبه دار، شحنه، و... خود به نوعی در ادامه‌ی همان تفکرات مبارزه‌طلبانه شعر چریکی می‌باشد: «دکتر شفیعی کدکنی در شعر «حلاج» واژه‌های مشترک صوفیانه-اجتماعی را در زبان و بیان هرچند ساده ولی موفق عرضه کرده است که می‌توان به آن نظری سمبولیک افکند. نشانه‌های اجتماعی اش (شحنه، مامور، معذور، آواز سرخ و...) همگی در ماجرای حلاج نقش دارند و با عناصر صوفیانه (انالحق، نماز عشق، مستی، راستی و...) به راحتی می‌آمیزند. عمده‌ی یکدستی شعر در خود حادثه نهفته است، چون حلاج مبارزوار بر دار رفت و شاعر زیرکانه بر این نکته انگشت نهاد»(تسلیمی، ۱۳۸۳: ۵۶).

جهان‌نگری شفیعی کدکنی



حزب توده در سال ۱۳۳۰ همگام با شبه مدرنیسم و نشریه خروس جنگی، فعالیتهای گسترده داشت؛ این حزب تلاش کرد که در حوزه‌ی داستان و شعر، ادبیات رئالیستی-سوسیالیستی راه بیندازد؛ از اقدام‌هایی که در این باره صورت گرفت، راه‌اندازی نشریه‌ی «کبوتر صلح» زیر نظر احمد صادق، جهانگیر بهروز و محمد جعفر محبوب بود. شاعران «کبوتر صلح» به تدریج از سمبولیسم اجتماعی روی‌گردان شدند و گاه به شعر اجتماعی صریح و خالی از ابهام‌های نسبی سمبولیسم اجتماعی، همراه با شعارهای سست سیاسی روی آوردند.

اسماعیل شاهرودی، محمد زهری، سیاوش کسرایی، هو شنگ ابتهاج و احمد شاملو از آغازگران این حرکت بودند. اگرچه شور این شعر پس از ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ قدری فروکش کرد ولی در ماجرای قیام سیاهکل (۱۳۴۹) تحت عنوان شعر چریکی (موج دوم) -در برابر موج اول و موج نو- دوباره اوج گرفت و تا انقلاب اسلامی و حتی فروپاشی شوروی نیم نفسی از آن باقی بود.

سعید سلطان‌پور «شعر چریکی» را بنیاد نهاد. شاعران دیگر اجتماعی این دوران از این قرارند: محمود آزاد مشرف تهرانی در (با من طلوع کن ۱۳۵۲) خسرو گل‌سرخ، جعفر کوش‌آبادی در (ساز دیگر ۱۳۴۷ و برخیز کوچک خان ۱۳۴۸)، محمدرضا شفیعی کدکنی در (از زبان برگ ۱۳۴۷ و در کوچه باغهای نشابور ۱۳۵۰)، اسماعیل خوبی در (از صدای سخن عشق ۱۳۴۹ و بر بام گردباد ۱۳۴۹). (تسلیمی، ۱۳۸۳: ۴۰) و بعضی از جوان‌ترها: علی میرفطروس، رضا مقصدی، سعید یوسف و... و شاعرانی که بعضی خود در نبرد مسلحانه کشته شده‌اند مانند سعید پایان و مرضیه احمدی اسکویی (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۳: ۷۹). این شاعران مبدوران مبارزات مسلحانه یا ستایشگران آن هستند. در شعر این شاعران از آن ناامیدی و پذیرفتن، خبری نیست و برای آنها دوره‌ی «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد» پایان گرفته است... بر روی هم مبارزه مسلحانه‌ای که به شکل گسترده و مشخص در سیاهکل آغاز شد و ستیزهای حماسی دیگر را در پی داشت، مفهوم مبارزه و بینش اجتماعی نسل جوان یعنی اکثریت جامعه ما را دگرگون کرد. با این مبارزه مسلحانه، جو روحی و طرز تلقی مردم از مبارزه عوض شد و طبعاً شعر نیز از این فضای ارغوانی آمیخته به دود مسلسل تاثیر پذیرفت (همان: ۸۰-۸۱) شعرهای م. سرشک (شفیعی کدکنی) که در دفترهای متعدد منتشر شده غالباً رنگ اجتماعی دارد. اوضاع جامعه ایران در دهه چهل و پنجاه در شعر او به صورت تصویرها، رمزه‌ها، کنایه‌ها و ایماها منعکس است. (یوسفی، ۱۳۷۴: ۷۷۹) شفیعی کدکنی ادامه دهنده‌ی پیگیر شعر سیاسی سیاوش کسرایی بود که بعدها به همراه سعید سلطان‌پور از بنیانگذاران و مدافعین و مروجین شعر جنگل یا شعر چریکی شد.

با بررسی اجزای ساختار معنادار شعر شفیعی درمی‌یابیم که این اجزاء در محوریت شعر چریکی آن دوره‌ی زمانی، معنا و مفهوم می‌یابند. به عبارت دیگر جهان‌نگری شفیعی کدکنی تحت تاثیر دوره‌ی مبارزات سیاسی،



شامل مضامین مبارزه طلبانه و مفاهیم عمل‌گرایانه چون قیام، جنگ، خون، تفنگ، انفجار و... است. خود شفیعی در کتاب «ادوار شعر فارسی از مشروطیت تا سقوط سلطنت» می‌نویسد: «درون‌مایه‌های تازه‌ی شعر این دوره عبارت است از ستایش قهرمانان مبارزه مسلحانه، وصف شکنجه‌ها و زندان‌ها، میدان‌های اعدام، درهم کوبیدن عوامل یاس و ناامیدی... عناصر سازنده‌ی تصاویر و ایماژهای شعر این دوره بیشتر از دریا و موج و صخره و بیشه و ارغوان و شقایق و ستاره قرمز و توفان و تفنگ مایه می‌گیرد و از انفجار و درهم شکستن، و بر روی هم شعر این دوره، زندگی‌نامه‌ی شقایق‌هاست» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۳: ۸۱).

در اشعار این دوره‌ی شفیعی، کمتر شعر درون‌گرا و عرفانی دیده می‌شود و آنچه هست مضامین اجتماعی است. او از تئوری‌های شعر عمل‌گرای چریکی پیروی می‌کند: وقتی هنرمند و ادیب موضع طبقاتی نگیرد، با دشمنی مشخص و معلوم درنیاویزد... به میان مردم نرود، با مردم نپوشد و ننوشد... هرگز نمی‌تواند مفهوم واقعی از وظیفه داشته باشد (رک لنگرودی، ۱۳۸۵: ۵۱۴) چنین است که دفتر شعر «از کوچه باغ‌های نشابور» مخاطب را به جهان‌نگری عمل‌گرا و بیرونی شفیعی، رهنمون می‌سازد.

اجزای ساختار معنادار شعر سپهری

عرفان

وجود نمادهای عرفانی

سپهری در پی شناخت دوست است و می‌کوشد از او نشانی یابد. شعر «نشانی» از دفتر حجم سبز یکی از منظومه‌های عارفانه سهراب است که دکتر شمیسا آن را با هفت وادی سلوک مطابقت داده است: «در این شعر دوست رمز خداوند است که در عرفان سنتی پس از طی منازل هفتگانه می‌توان به آن رسید؛ این منازل در منطبق الطیر عبارتند از: ۱- طلب ۲- عشق ۳- معرفت ۴- استغنا ۵- توحید ۶- حیرت ۷- فقر و فنا.

سپهری نیز در این شعر، هفت نشانی را برای رسیدن به خانه‌ی دوست ذکر کرده است: ۱- درخت سپیدار ۲- کوچه باغ ۳- گل تنهایی ۴- فواره اساطیر زمین و ترس شفاف ۵- صمیمیت سیال فضا ۶- کودک روی کاج ۷- لانه‌ی نور. به نظر می‌رسد که این هفت نشانی دقیقاً با آن هفت وادی قابل انطباق باشد، اما اگر قرار باشد معادل سازی کنیم کم و بیش چنین خواهد شد: درخت سپیدار=طلب، کوچه باغ=عشق، گل تنهایی=استغنا، فواره اساطیر و



ترس شفاف=معرفت و حیرت، صمیمیت سیال فضا=توحید، کودک روی کاج=حیرت، لانه‌ی نور=فقر و فنا. (شمیسا، ۱۳۷۶: ۲۶۴)

با دقت در اجزای شعر سهراب می‌توان دریافت که وی نیز مانند بسیاری از عرفا سخن می‌راند و رمزها و نمادهای عرفانی در شعر او فراوان است. او با نگرش ویژه خود و نوعی نوگرایی در بیان رمزهای عرفانی، مصطلحات خاص خود را به نمایش می‌گذارد و با سبک و شیوه‌ی خودش، در پی ردّ پای از دوست می‌گردد: یک فضای باز، شن‌های ترنم، جای پای دوست.

مسافر (= سالک)

مسافر یکی از اصطلاحات مهم عرفانی است. شیخ محمود شبستری در جواب این سوال:

مسافر چون بود رهرو کدام است که را گویم که او مرد تمام است

می‌گوید:

دگر گفתי مسافر کیست در راه کسی کو شد ز اصل خویش آگاه

مسافر آن بود کو بگذرد زود ز خود صافی شود چون آتش از دود

به عکس سیر اول در منازل رود تا گردد او انسان کامل

(همان: ۱۱۹)

این اصطلاح، بارها و بارها در شعر سهراب آمده است و حتی نام یکی از دفترهای شعری اوست که اتفاقاً این دفتر، سرشار از مضامین عارفانه است. سهراب می‌کوشد چون مسافری در جستجوی حقیقت باشد. در شعر سهراب، «مسافر» به عنوان یک سمبل مطرح است؛ سمبل کسی که در یک نقطه و یک مرحله نمی‌ماند و چون آب تر و تازه از جویبار زندگی و دریافت، عبور می‌کند. مسافر یادآور صوفیانی است که در طلب حقیقت، وادی‌ها را درمی‌نوشتند (همان: ۳۱) در اصطلاح صوفیه، به آن صوفی که از خود به جانب حق گام برمی‌دارد، سالک گویند. «مسافر» سهراب چون سالک عرفان ایرانی، در پی گذار از وادی‌های پرفراز و نشیب شناخت محبوب است.

توجه و محبت به مردم (نوع دوستی عارفانه)



توجه به مردم که در عرفان قدیم در قالب خدمت به خلق مطرح شده است در شعر سهراب، به صورت آشتی و آشنایی و دوستی با مردم دیده می‌شود:

...آشتی خواهم داد/ آشنا خواهم کرد/ راه خواهم رفت/ نور خواهم خورد/ دوست خواهم داشت (سپهری، ۱۳۸۵: ۲۲۷)

سپهری در این شعر و چند شعر دیگر از این دفتر، از آشتی و دوستی سخن می‌گوید و همین صلح و صفاست که به شعر او رنگ می‌زند. در شعر عارفان قدیم ما نیز نفوذ صریح و مستقیم این‌گونه فکر اجتماعی، مبتنی بر صلح و دوستی و صداقت، به خوبی دیده می‌شود:

صلح کل کردیم با کل بشر تو بمان، خصمی نکن، نیکو نگر

(شیخ بهایی، ۱۳۳۶: ۱۱۷)

این عشق و محبتی که در شعر این شاعر عارف دیده می‌شود و البته با این تعلیم بوداییان شباهتی تام دارد که اگر آدمی در وجود خود را با همه موجودات یگانه بداند، ضمیر خویش را اندک اندک می‌گسترده و هر چه را در خود جای می‌دهد و دوست می‌دارد... سرانجام آنچه فردی و شخصی است، جای خود را به کل می‌دهد و نوع، جای فرد می‌نشیند. این عشق، عشقی است که نه با شور و آتش، بلکه با آرامش همراه است (رک عابدی، ۱۳۸۴: ۲۱۸-۲۲۰ سپهری، غرور و خودپسندی را کناری نهاده است، نه با کسی دشمن است و نه از کسی دلگیر، برای وی همه و همه دوست‌داشتنی هستند).

مرگ (بازگشت به مبدأ)

همانگونه که در عرفان اصیل، مرگ، بازگشت به مبدأ هستی و پیوستن به حق است، در دیدگاه عرفانی سهراب نیز مرگ، بخشی از طبیعت زمین و قانون حیات و زندگی است. مرگ نه فنا و نیستی، که بقا در طبیعت و تداوم چرخه هستی است. سهراب مرگ را زیبا می‌بیند و آن را مسئله قشنگی پر شاپرک می‌داند: مرگ پایان کبوتر نیست/ مرگ وارونه یک زنجره نیست/ مرگ در ذهن افاقی جاری است/ مرگ در آب و هوای خوش اندیشه نشیمن دارد... مرگ مسئله قشنگی پر شاپرک است (سپهری، ۱۳۸۵: ۱۷۹)

در فلسفه‌ی سپهری، مرگ و زندگی درهم آمیخته است؛ یک مفهوم است که یک سرش را زندگی و سر دیگرش را مرگ می‌بینیم. سپهری مانند عارفان مکتب خراسان، زندگی را دوست دارد و از آن بد نمی‌گوید. مرگ



از نظر سهراب، نوعی حیات است، حیاتی دیگرگونه که اگر نبود، «دست ما در پی چیزی می‌گشت». سهراب توصیفی زیبا از مرگ دارد و با آرامش و اطمینان خاصی با آن برخورد می‌کند. در بین عرفای ایرانی نیز، چنین برخورد با مرگ دیده می‌شود زیرا آنها مرگ را وصول به حق می‌دانسته‌اند. مولانا «مرگ تن» را جز هدیه‌ای ندانسته است؛ در احادیث دینی هم آمده است که: «تُحَفَّهُ الْمُؤْمِنُ الْمَوْتُ» یا «الموتُ ریحانه المومن» و سپهری گوید: «همیشه با نفس تازه راه باید رفت/ و فوت باید کرد/ که پاک پاک شود صورت طلائی مرگ». (عابدی، ۱۳۸۴: ۲۰۲-۲۰۱)

حضور آموزه‌های عرفان بودایی و هندی

در شعر سهراب نمونه‌های فراوانی از آموزه‌های مکاتب هندی یافت می‌شود به طوری که افکار وی با آراء کریشنا مورتی (از عرفان بزرگ بودا) نزدیکی دارد؛ اساس فلسفه‌ی کریشنامورتی این است که درک ما از پدیده‌های پیرامون ما باید تازه و به دور از معارف و شناخت‌های موروثی باشد و فقط در این صورت است که درست می‌بینیم. به نظر او در هر نگاه سه عامل وجود دارد:

۱- خود نگاه یا عمل دیدن ۲- نگرنده یا مدرک ۳- نگریسته یا امر مدرک.

نباید بین نگرنده و نگریسته فاصله باشد. فاصله، حاصل پیش‌داوری‌های ماست، با دید موروث از گذشته به شیء نگریستن است. اگر با چشم گذشته‌ها به شیء نگاه کنیم آن را چنان که باید نمی‌بینیم. با چشم و ذهن دیگران که در غبار قرون و دهور گم شده‌اند، آن را بد یا خوب می‌بینیم... پس آنچه مهم و درخور اهتمام است خود نفس نگریستن است و آن وقتی صحیح است که بین نگرنده و نگریسته اتحاد ایجاد شود (شمیسا، ۱۳۷۶: ۱۴-۱۵).

با بررسی اندیشه سهراب می‌بینیم که او نیز طبیعت و جزء جزء هستی را همانگونه که هست می‌پذیرد و آن را کمال یافته می‌داند. او در برابر قانون طبیعت تسلیم است و بر این باور است که هر چه در این مجموعه است نه تنها وجودش ضروری و حتمی است که زیبا و شایسته است او حتی نمی‌خواهد «پلنگ از در خلقت برود بیرون» و نمی‌خواهد «مگس از سر انگشت طبیعت بپرد» و می‌داند «اگر کرم نبود زندگی چیزی کم داشت». این اندیشه یعنی در حالت تسلیم محض بودن و بدون آگاهی و شناخت و بدون گزینش یا بد و خوب کردن. این همان فلسفه‌ی نگاه تازه است که در اندیشه‌ی سهراب رسوخ یافته است.

جهان‌نگری سپهری



سهراب سپهری از معدود شاعرانی است که دستگاه منسجم فکری خاص خود را دارند و برای فهمیدن شعر ایشان باید با کلید آن ساختمان فکری آشنا بود... برخی از شاعران بزرگ در همه آثار خود طرز فکر و نگرش خاصی را مطرح کرده اند؛ مثلاً از قدما، مولوی چنین فردی است. او جهان‌بینی خاصی را با زبان و اصطلاحات خاصی توصیف می‌کند. «در آثار اصلی سهراب سپهری یعنی صدای پای آب، مسافر و حجم سبز، مبنای عرفانی و دستگاه منسجم فکری دیده می‌شود» (رک همان: ۱۱-۱۲)؛ هرچند درباره‌ی همین دستگاه فکری نیز آراء و نظرات متفاوتی مطرح شده است؛ گروهی شعر او را خالی از عرفان و برخی دیگر سرشار از عرفان می‌دانند. این گروه دوم نیز یکسان راه نیپموده‌اند بدین‌گونه که برخی عرفان او را الهی و از جنس عرفان کهن متصور شده‌اند و گروهی دیگر عرفانش را آمیزه‌ای از تفکرات ماوراءالطبیعی و خاور دور از جمله تعالیم ذن و بودا می‌دانند و برخی نیز او را پیرو مکتب عرفانی خاصی نمی‌دانند؛ «در ذهن سهراب افکار لائوتسه، کریشنامورتی، بودا و مولانا با هم درآمیخته‌اند و اجتماع این افکار به ظاهر بیگانه، هیچ‌گاه از رنگ و بوی عرفان وی نکاسته، بلکه شکل خاص و ویژه‌ای به عرفان او داده است» (واردی، ۱۳۸۴: ۲۶۱).

آنچه مسلم است شعر سهراب، سرشار از آموزه‌های عرفانی است. در دفتر «حجم سبز» ناگهانی‌ترین اشراق‌های شاعرانه-عارفانه را می‌یابیم. سهراب سعی می‌کند به کمک تصاویر و با یاری گرفتن از اوزانی که به راحتی در ذهن می‌نشینند، آنچه را که دریافته و آنچه را که کشف کرده، بیان کند. در این دفتر، رنگ و بوی عرفانی کاملاً محسوس است و سهراب اندیشه‌های ناب و کشف و شهودهای عارفانه‌اش را در این اشعار بروز داده است. در این مجموعه به اشعاری برمی‌خوریم که به «بهشت اندیشه» تعبیر شده است زیرا سهراب در این اشعار، به سکوت و آرامشی از سر یقین و اعتماد رسیده است.^(۳)

حال پس از طرح جهان‌نگری این دو شاعر، به ارائه‌ی نمونه‌های اندکی از صنایع بدیعی موجود در اشعار آنها (از کوچه باغ‌های نشابور شفיעی و حجم سبز سپهری) می‌پردازیم و در ادامه نمودارهای مقایسه‌ای مربوط به این صنایع را ارائه خواهیم داد.

نمونه‌های صنایع بدیعی در اشعار محمدرضا شفיעی کدکنی

صنایع لفظی

همحروفی:

تکرار حرف (ه) - چهره‌ها درهم و دل‌ها همه بیگانه ز هم (شفיעی کدکنی، ۱۳۷۹: ۲۹۷)



تکرار حرف (ش) - دل پولادوش شیر شکارانت کو؟ (همان)

تکرار حرف (س) - ز خشکسال چه ترسی / که سد بسی بستند (همان: ۲۴۰)

همصدایی:

صدای (آ) - تو نغمه خویش را / در بیابان / رها کن / گوش از کران تر کرانها / آن نغمه را می رباید / باران که بارید هر جویباری... (همان: ۲۶۰-۲۶۱)

تکرار واژه:

- بگو برای چه خاموشی / بگو: جوان بودند... / بگو برای چه می ترسی... (همان: ۲۹۸)

- نه در برابر آب / که در برابر نور / و در برابر آواز و در برابر شور (همان: ۲۴۰)

تکرار جمله

چهار بار تکرار جمله «وقتی که فصل پنجم این سال آغاز شد» (همان: ۲۴۷-۲۴۹)
سه بار تکرار جمله «نگر آنجا چه می بینی» (همان: ۲۶۷-۳۶۸)

تکریر:

- سرود بودن را / در برگ برگ آن بیشه / و موج موج خزر / جاودانگی بخشید (همان: ۳۰۰)

تصدیر

- دریایم و نیست باکم از طوفان / دریا همه عمر خوابش آشفته است (همان: ۲۶۵)
- نام گل سرخ را باز / تکرار کن، باز تکرار (همان: ۲۶۲)

طرد و عکس:

- آنچه می خواهم نمی بینم



و آنچه می‌بینم نمی‌خواهم (همان: ۲۹۵)

سجع متوازی

-زمین تهی‌است ز رندان/ همین تویی تنها (همان: ۲۴۱)

سجع مطرف

در آن سوی شب و روز/ چه قلبهای بزرگی که می‌تپند هنوز (همان: ۳۰۰)

سجع متوازن

-میخانه کدام حریفی/ پیمانهای دوباره/ از آن باده زلال/

ترصیع

-مستان نیمه شب را/ رندان تشنه لب را (همان: ۲۵۰)

موازنه

... با بنفشه رسته از زمین/ به طرف جویبارها

با گسسته حور عین/ ز زلف خویش تارها (همان: ۲۷۲-۲۷۳)

انواع جناس

-...یا گر سرودی، سرودی/ از هیبت محتسب، واژگان را/ در دل به هفت آب شستی (همان: ۲۶۱)

-می خزد در رگ هر برگ تو خناب خزان (همان: ۲۹۶)

-در این زمانه عسرت/ به شاعران زمان برگ رختی دادند (همان: ۲۴۰)

-میان این همه کور و کویر و تشنه و خشک (همان: ۲۸۸)

-صنایع معنوی



تناسب (مراعات النظیر)

- ابر است و باران و باران / پایان خواب زمستانی باغ / آغاز بیداری جویباران (همان: ۲۵۶)

تضاد

- در آن سوی بهار و آن سوی پاییز / نه چندان دور / همین نزدیک (همان: ۲۴۶)

تلمیح

- ما در صف گدایان / خرمن خرمن گرسنگی و فقر / از مزرع کرامت این عیسی صلیب ندیده / با

داس هر هلال درودیم (همان: ۲۸۸)

لف و نشر

- با این که یک بهار و دو پاییز / زنجیره زمان را / - با سبز و زردشان - / از آب رودخانه گذر دادند (همان:

۲۸۲)

نمونه‌های صنایع بدیعی در اشعار سهراب سپهری

صنایع لفظی

همحروفی:

تکرار حرف (س) - ... و سفالینه انس، با نفس‌های آهسته ترک می‌خورد (سپهری، ۱۳۸۵: ۳۳۴)

همصدایی:

صدای (آ) - هیچ آینه تالاری، سرخوشی‌ها را تکرار نکرد (همان: ۳۶۴)

تکرار واژه:

- یک نفر دلتنگ است / یک نفر می‌بافد / یک نفر می‌شمرد / یک نفر می‌خواند (همان: ۳۸۶)

تکرار جمله

شش بار تکرار جمله «یاد من باشد» (همان: ۳۵۴)



تکریر:

در این دفتر شعر سهراب صنعت تکریر دیده نشده است.

تصدیر

- ماه بالای سر آبادی است / اهل آبادی در خواب (همان: ۳۵۲)

طرد و عکس:

این صنعت در این دفتر شعر سهراب دیده نشده است.

انواع سجع

سجع متوازی

- بدوم تا ته دشت، بروم تا سر کوه (همان: ۳۵۱)

سجع مطرف

- ... که دعاهاى نخستین بشر را تر کرد (همان: ۳۸۹)

سجع متوازن

- یک فضای باز، شن‌های ترنم، جای پای دوست (همان: ۳۸۲)

موازنه

- پونه‌هایی که تکان می‌خورد / جذبه‌هایی که بهم می‌ریخت (همان: ۳۳۴)

انواع جناس

- آسمان آبی‌تر، آب، آبی‌تر (همان: ۳۴۲)

- بی‌گمان پای چپ‌هاشان جا پای خداست (همان: ۳۴۷)

- منطق زبر زمین در زیر پا جاری (همان: ۳۶۷)



صنایع معنوی

تناسب (مراعات النظیر)

-... و بگو ماهی‌ها، حوضشان بی آب است (همان: ۳۵۶)

تضاد

-مرا باز کن مثل یک در به روی هبوط گلابی در این عصر معراج پولاد (همان: ۳۹۶)

تلمیح

-سر هر کوه رسولی دیدند/ ابر انکار به دوش آوردند/ باد را نازل کردیم/ تا کلاه از سرشان بردارد/
خانه‌هاشان پر داوودی بود... (همان: ۳۷۶)

تنسیق الصفات

-شب سلیس است و یکدست و باز (همان: ۳۷۱)

استخدام

-می‌گشاید گره پنجره‌ها را با آه (همان: ۳۷۵)

اغراق

-روی پل دخترکی بی پاست، دب اکبر را بر گردن او خواهم آویخت (همان: ۳۳۹)

ایهام (ایهام تناسب)

-ابر را پاره خواهم کرد (همان: ۳۳۹)

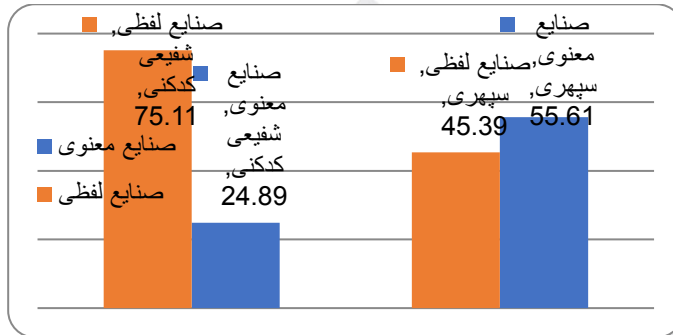
ارسال المثل

-تا شقایق هست، زندگی باید کرد (همان: ۳۵۰)

نمودارهای مقایسه‌ای صنایع بدیعی در شعر سپهری و شفیعی کدکنی



نمودار درصدی صنایع لفظی به معنوی در دو شاعر



نمودارهای بالا نشانگر آن است که صنایع لفظی به کار گرفته شده در شعر شفیعی کدکنی بسیار بیشتر از شعر سپهری است؛ سپهری تقریباً در حد برابری از صنایع لفظی و معنوی بهره گرفته است حال آنکه نسبت کاربرد صنایع بدیع لفظی به معنوی در شعر شفیعی، ۷۵،۱۱ به ۲۴،۸۹ می‌باشد که این آمار بیانگر بسامد بالای صنایع لفظی در شعر اوست. این امر را می‌توان انعکاسی دانست از تفکر برون‌گرا و عملی شفیعی که باعث گردیده وی به صنعتگری و آراستن ظاهر شعر خویش توجه نماید. از سویی، حضور مفاهیم عرفانی و درون‌مایه‌های عارفانه در شعر سپهری باعث شده است که در شعر او کفه‌ی ترازو به سوی صنایع معنوی سنگین‌تر شود و صنایعی مانند ایهام، استخدام، ارسال المثل و اغراق که در شعر شفیعی اصلاً دیده نشده است، در شعر سهراب نمود یابد.

بدین ترتیب وابستگی متقابل لفظ و معنا، به عنوان تئوری ساختارگرایی تکوینی گلدمن، از بررسی و مقایسه‌ی اشعار سپهری و شفیعی، به خوبی نمودار است. به عبارت دیگر جهان‌نگری درون‌گرای سپهری باعث بروز نمود بیشتر صنایع معنوی در شعرش شده است همانگونه که جهان‌نگری برون‌گرای شفیعی، شعر او را سرشار از صنایع بدیع لفظی کرده است. این نتیجه شاید در تأیید حرف‌های خود شفیعی کدکنی است که می‌گوید: «زبان چیزی جز ذهن و ذهن چیزی جز زبان نیست. وقتی که زبان شاعر تکراری است، جهان‌بینی او هم تکراری است. هر کس، هر قدر گسترش زبانی داشته باشد، به همان اندازه دارای جهان‌بینی وسیع‌تری است. چون از لحاظ علمی زبان و فکر دو روی یک سکه‌اند (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۳: ۲۷).

نتیجه



علم بدیع به عنوان یکی از شاخه‌های اصلی مرتبط با شعر، علمی است که به مباحث زیباشناختی شعر می‌پردازد و از صنایعی سخن می‌گوید که به کارگیری آن‌ها در یک اثر ادبی، سبب تزیین و آراستگی آن اثر می‌شود. دقت در نوع صنایع به کار گرفته شده از سوی شاعران و نویسندگانی در دوره‌های مختلف، گویای این مطلب است که در هر سبک و دوره‌ای، صنایعی خاص در کانون توجه شاعران قرار داشته است. چنین امری را می‌توان وابسته به نوع نگرش و جهان‌نگری شاعران هر دوره دانست، آنگونه که نظریه‌ی ساختارگرایی تکوینی گلدمن رابطه‌ی تنگاتنگی بین لفظ (متن) و محتوی (جهان‌نگری) قائل است. با بررسی و مقایسه‌ی اشعار دفتر شعر «حجم سبز» سپهری و دفتر «از کوچه باغ‌های نشابور» شفیع کدکنی، از لحاظ نحوه‌ی بکارگیری صنایع بدیعی، به نتایج قابل ملاحظه‌ای برمی‌خوریم.

این نتایج نشان می‌دهد که صنایع بدیع معنوی بکار گرفته شده در شعر سهراب، بیشتر از صنایع لفظی است و بالعکس بسامد صنایع لفظی شعر شفیع بسیار بیشتر (حدود سه برابر) از صنایع معنوی است. این تفاوت‌ها را باید مرتبط با نوع جهان‌نگری و درون‌مایه‌های موجود در شعر این دو شاعر دانست؛ شعر سپهری سرشار از آموزه‌های ناب عرفانی است که با نوع نگرش ویژه‌ی او به طبیعت و جهان اطراف و با الهام از اندیشه‌های آیین بودا، به گونه‌ای خاص در شعرش نمود یافته است. در شعر او رد پای مبانی عرفان اصیل ایرانی را نیز می‌توان دید. حضور چنین عناصر و آموزه‌هایی، بیانگر جهان‌نگری عرفانی و درون‌گرای سپهری است که این نوع جهان‌نگری باعث گردیده تا در شعر او شاهد حضور بیشتر و چشمگیرتر صنایع معنوی نسبت به صنایع لفظی باشیم. از سوی دیگر، اجزای ساختار معنادار شعر شفیع کدکنی، عبارتند از: خون، شهید، تفنگ، سلاح، انفجار، گلوله، دعوت به قیام و... که تمامی این‌ها بیانگر آن است که شعر شفیع در راستای تفکرات شعر چریکی آن دوره سروده شده و همان مضامین مبارزه‌طلبانه و عمل‌گرا را شامل می‌شود. فضای شعر شفیع خالی از مفاهیم عرفانی است و همین جهان‌نگری برون‌گرا باعث شده است او بیشتر از صنایع بدیع لفظی استفاده نماید و به تزیین ظاهر و ساختار بیرونی شعرش بها دهد. پس آخر آنکه بسامد صنایع بدیع معنوی در شعر سهراب و صنایع بدیع لفظی در شعر شفیع کدکنی را باید تحت تأثیر جهان‌نگری درون‌گرا و برون‌گرای آنان دانست.

یادداشت‌ها

(۱) ایشان در کتاب موسیقی شعر و در مقدمه‌ی آن (تحدید محلّ نزاع) با استناد به سخن یکی از منتقدان روس، زبان (سبک) و فکر (درون‌مایه) را دو روی سکه دانسته، آن‌ها را از یکدیگر جدایی‌ناپذیر می‌دانند.



(۲) بیت مشهور صائب این است

لفظ و معنی را به تیغ از یکدیگر نتوان برید کیست تا صائب کند جانان و جان از هم جدا؟

(۳) نگاه کنید به ص ۱۸۱ کتاب «از مصاحبت آفتاب» کامیار عابدی.

منابع و مأخذ

- تسلیمی، علی. (۱۳۸۳). *گزاره‌هایی در ادبیات معاصر ایران (شعر)*. تهران: انتشارات اختران.
- خاتمی، احمد. علی مددی، منا و امن‌خانی، عیسی. (۱۳۸۹). «از ساختار معنادار تا ساختار رباعی». *پژوهش زبان و ادبیات فارسی*، شماره ۱۶، صص ۱-۱۹.
- سپهری، سهراب. (۱۳۸۵). *هشت کتاب*. تهران: انتشارات طهوری.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۷۹). *آئینه‌ای برای صداها (هفت دفتر شعر)*. تهران: انتشارات علمی.
- (۱۳۸۳). *ادوار شعر فارسی از مشروطیت تا سقوط سلطنت*. تهران: انتشارات سخن.
- (۱۳۸۵). *موسیقی شعر*. تهران: انتشارات آگاه.
- شمیسا، سیروس. (۱۳۷۳). *نگاهی تازه به بدیع*. تهران: انتشارات فردوس.
- (۱۳۷۶). *نگاهی به سهراب سپهری*. تهران: انتشارات مروارید.
- (۱۳۷۸). *نقد ادبی*. تهران: انتشارات فردوس.
- شیخ بهایی. (۱۳۳۶). *کلیات اشعار فارسی و موش و گربه شیخ بهایی*. تصحیح و مقدمه و پیوست مهدی توحید پور، بی جا: انتشارات کتابفروشی محمودی.
- عابدی، کامیار. (۱۳۸۴). *از مصاحبت آفتاب*. تهران: نشر ثالث.



علیزاده، ناصر؛ راموز، کمال. (۱۳۸۹). «از جهان‌نگری تا کاربرد صنایع بدیعی در شعر سبک خراسانی (با رویکردی به نظریه ساختارگرایی تکوینی لوسین گلدمن)». *نامه پارسی*، شماره ۵۳، صص ۱۳۵-۱۶۷.

کامو، آلبر. (۱۳۸۴). *دلهره هستی* (برگزیده آثار). ترجمه محمدتقی غیائی، تهران: نشر نگاه.

گلدمن، لوسین. (۱۳۷۶). *کل و جزء فصل اول از بخش نخست خدای پنهان*. چاپ در مجموعه جامعه، فرهنگ و ادبیات، ترجمه محمدجعفر پوینده، تهران: نشر چشمه.

لنگرودی، شمس. (۱۳۸۵). *تاریخ تحلیلی شعر نو*. تهران: نشر مرکز.

واردی، زرین. (۱۳۸۴). «باغ عرفان سهراب». *نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید باهنر کرمان*، دوره جدید، شماره ۱۸.

یوسفی، غلامحسین. (۱۳۷۴). *چشمه روشن*. چاپ ششم، تهران: انتشارات علمی.



A Study and Comparison of Interrelationship between World View and Figures of Speech in Sohrab Sepehri and Mohammadreza Shafiee Kadkani's poems.

Abstract

If we study and peruse works about literary criticism, we can distinguish two main perspectives: according to first perspective, belles-lettres, only reflect what is in their author's mind and text is a product of external determinant factors. Second perspective, contrary to first perspective, focuses on belles-lettres and regards literature as a language-game. Nevertheless there are some literati who do not believe in separation between words (text) and theme (content). Albert Cammo and Lousian Goldman in the west, Saeb Tabrizi and Dr Shafiee Kadkani in Persian literature are among this group. This group declaims that there is no separation between language and thought.

This article tries to compare and study interrelationship between figures of speech (as one verbal elements of text) and world view (as subjective content) in Sohrab Sepehri and Mohammadreza Shafiee Kadkani's poems by use of Lousian Goldman's genetic structuralism theory. the main objective of this paper is that shown the interaction between language and meaning in the poem if this two Contemporary poet.

Keywords: Sohrab Sepehri, Mohammadreza Shafiee Kadkani, genetic structuralism, figures of speech, world view.



سال اول، شماره ۱، زمستان ۱۳۹۷

www.qpjjournal.ir

ISSN : 2645-6478

تکنیک نقاب و کارکرد آن در شعر «قصه شهر سنگستان» مهدی اخوان ثالث

تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۰۹/۲۰

تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۱۱/۱۷

نجلا ابراهیمی طلب^۱

دکتر رضا اشرف زاده^۲

چکیده

در دوره معاصر، شعر فارسی به عنوان یک پدیده فرهنگی و انسانی، کارکردی نوین و متفاوت با کارکرد کلاسیک خود یافته است. یکی از کارکردهای متعارف آن که در نظام بلاغی قابل بررسی است، شگرد نقاب است. در این شیوه، شاعر غالباً نام شخصیتی برخاسته از پشتوانه فرهنگی خود را در محور عمودی شعر می آورد و از ورای آن، اندیشه، احساس و سخن ناگفتنی خود را به صورت غیرمستقیم و از زبان او بیان می کند. اگرچه نقاب کمتر مورد توجه منتقدین شعر فارسی قرار گرفته است، در شعر معاصر نمونه های فراوانی برای بیان این اسلوب بیانی می توان یافت. در این پژوهش تلاش شده است تا به روش توصیفی-تحلیلی به بررسی شگرد بلاغی نقاب در شعر «قصه شهر سنگستان» اخوان ثالث پردازد و میزان حضور تکنیک نقاب را در این شعر تبیین نماید. به نظر می رسد شعر او در نتیجه دارا بودن سه ویژگی «پیوند با سنت»، «داستان گونگی» و «پیوند با زمان» بستر مناسبی برای پروردن نقاب های شعری شده است. نتایج این جستار نشان می دهد که نقاب گیری علاوه بر مقاصد هنری، دلایل سیاسی و اجتماعی نیز برای شاعر داشته است. اخوان با این شگرد، نقش هنری و اجتماعی خود را به خوبی ایفا کرده است و از آسیب حاکمان خودکامه تا حدودی در امان مانده است.

^۱ دانشجوی دوره دکتری زبان و ادبیات فارسی؛ دانشگاه آزاد اسلامی؛ واحد مشهد. najlaebrahimi@yahoo.com

^۲ استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی؛ واحد مشهد. reza.ashrafzade83@gmail.com



کلیدواژه‌ها: نقاب، تکنیک، اخوان ثالث، پوشیده‌گویی

بیان مسئله و پرسش‌های تحقیق

شاعران برجسته معاصر، با پیوند بینش تازه خود با اسطوره‌ها، سنت‌ها و باورهای ملی کهن و گاه فراملی به شعر و اندیشه خویش، اصالت هنری و اعتبار معنایی بخشیده‌اند. میراث گذشته ما «ماهیتاً به دلیل بر خورداری از دو عنصر برجسته ذاتی وجهه زیباشناسی و تأکید بر امر قدسی و ازلی» (قاسم‌زاده و قبادی، ۱۳۹۱: ۴۰) بارها مورد توجه شاعران اندیشمند و هنرورز معاصر بوده است. یکی از شگردهایی که شاعر معاصر را با گذشتگان پیوند می‌زند، تکنیک نقاب (Persona) است. در این شگرد ادبی، شاعر با هم‌ذات‌پنداری خود با شخصیت‌های اسطوره‌ای، تاریخی، دینی، فولکلوریک و... همچنین با فراخوانی عناصر طبیعت به عنوان نقاب و با به کارگیری عناصر و فنونی همچون: شخصیت‌پردازی، گفت‌وگو و... به بیان غیرمستقیم اندیشه‌ها و آرمان‌های خود می‌پردازد. شاعر معاصر با تکنیک نقاب، خویش را در خویش پیدا کرده به بازگویی خویش از زبان دیگری (نقاب) می‌پردازد و با این شگرد از خطر تفتیش عقاید و آسیب سانسور اثر خویش توسط حاکمان خودکامه در امان می‌ماند. از دیدگاه نقد جدید «نقاب وسیله‌ای است برای اکتشاف یا تعریف خود، راهی است برای جلوگیری از این که صاحب نقاب یا هنرمند از نمایش خویش آسیب ببیند و یا به خاطر محدودیت‌های دید خویش به بیراهه کشانده شود.» (Preminger and Brogan, 1993: 901)

برخی از محققان، نقاب را نمادی می‌دانند که شاعر آن را برمی‌گزیند تا به صدای خود عینیت ببخشد. در نقاب، دو صدا در شعر بر هم تأثیر می‌گذارند، صدای شاعر و صدای شخصیت تاریخی؛ رابطه و پیوند این دو صدا از آن روست که در برخی عناصر با یکدیگر مشترک هستند. (عباسی، ۱۳۸۵: ۱۶۲)

به نظر می‌رسد شاعر معاصر ایران، مهدی اخوان ثالث به دلایلی همچون گرایش به سنت‌های گذشته و میراث مردمی، فشارهای سیاسی و اجتماعی به ویژه حضور قاطع دستگاه تفتیش و سانسور در جامعه بعد از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲، گرایش به اصول داستان‌نویسی مدرن و بهره‌گیری از اصول زیباشناسی کلام روایی، در شعر خود از تکنیک نقاب بهره برده است. او در برخی از اشعار خود به خلق آثاری رمزآمیز، چند صدایی و اجتماعی می‌پردازد. و نقاب‌هایی برای نمایش تجربه‌ها، دغدغه‌ها و آرمان‌های خود برمی‌گزیند و از پس این نقاب، بدون هراس و با شیوه‌ای زیباشناسانه، شکست‌ها، ناامیدی‌ها و آرمان‌های خود و جامعه‌اش را بیان می‌کند. این پژوهش بر آن است تا به روش توصیفی-تحلیلی به بررسی شگرد بلاغی نقاب در شعر «قصه شهر سنگستان» اخوان ثالث بپردازد و میزان حضور این تکنیک را در این شعر تبیین نماید.



پیشینه تحقیق

خاستگاه اصلی نقاب را نزد یونانیان و آیین‌های ساحرانۀ ابتدایی آن‌ها دانسته‌اند. نقاب‌گیری در میان یونانیان باستان بیشتر از آن رو بوده‌است که آن نقاب‌ها از آن خدایان و نیمه‌خدایان بوده‌است. بعدها این اصطلاح از تئاتر به حوزه روان‌شناسی یونگ راه یافت و برای نامیدن و تجسم شخصیت و جلوه بیرونی انسان‌ها از آن استفاده شد. در سده بیستم میلادی این اصطلاح با کارکرد و تعریفی متفاوت با آن چه در تئاتر و روان‌شناسی داشت وارد قلمرو ادبیات اعم از شعر و داستان شد. این شگرد در غرب به وسیله «تی اس الیوت» وارد قلمرو شعر و نقد ادبی شد و در نیمه دوم سده بیستم «عبدالوهاب البیانی» شاعر معاصر عراقی آن را وارد شعر و نقد عربی کرد. شاید بتوان گفت رواج نقاب در فرهنگ‌های عربی و ایرانی بی‌تأثیر از مکتب سمبولیسم فرانسه و ایماژیسم انگلیس نبوده‌است؛ به‌ویژه گرتهدرداری از شعر و اندیشه‌های انتقادی تی اس الیوت که از بزرگ‌ترین شاعران و تئوریسین‌های ادبیات در قرن بیستم به شمار می‌آید.

در ایران تحقیقات مستقلی پیرامون تکنیک نقاب و نقاب‌پردازی در شعر معاصر فارسی صورت پذیرفته است و کتاب‌های بلاغی، واژه‌نامه‌ها و فرهنگ‌های تخصصی در این زمینه نوشته شده‌اند، به عنوان مثال: «بیان» (شمیسا، ۱۳۹۳)، «واژه‌نامه هنر شاعری» (میمنت میرصادقی، ۱۳۸۵)، «واژه‌نامه هنر داستان‌نویسی» (جمال و میمنت میرصادقی، ۱۳۷۷)، «فرهنگ اصطلاحات ادبی» (داد، ۱۳۸۳)، «فرهنگ نظریه و نقد ادبی» (سبزیان و کزازی، ۱۳۸۸) و «فرهنگ توصیفی نقد و نظریه‌های ادبی» (مدرسی، ۱۳۹۰) از این جمله هستند.

از جمله پایان‌نامه‌هایی که در این زمینه نوشته شده‌اند می‌توان به «نقاب در شعر معاصر فارسی» از حسن قمی (۱۳۹۰)؛ «نقاب در شعر شاعران نوپرداز ادبیات فارسی» از امیر فعله‌گری (۱۳۹۱) و «بررسی شگرد نقاب در شعر شفيعی‌کدکنی» از محمدتقی عطایی (۱۳۹۱) اشاره نمود.

تعدادی مقاله در این زمینه نوشته شده که نقاب در آن‌ها به عنوان یک کهن‌الگو مطرح و به تحلیل کارکردهای این کهن‌الگو در آثار ادبی پرداخته شده است. مانند «نقد و تحلیل کهن‌الگوی نقاب با توجه به رفتارهای ملامتی» (روضانیان و باقری‌فرد، ۱۳۸۹)، «بررسی نقاب و سایه یونگ در غزلیات سنایی» (سجادی‌راد، ۱۳۸۹)، «بررسی تطبیقی کهن‌الگوی نقاب در آراء یونگ و رد پای آن در غزل‌های مولانا» (محمدی و اسماعیلی، ۱۳۹۱)

نقاب در تعدادی از پژوهش‌ها نیز به عنوان یک تکنیک و شگرد ادبی لحاظ شده است؛ (رویگرد مقاله حاضر) پیشینه تحقیقی این شاخه در ادبیات فارسی در مقایسه با ادبیات عربی ضعیف است و تحقیقاتی هم که صورت



گرفته نسبتاً کلی و گذراست؛ مانند: «کارکرد نقاب در شعر همراه با تحلیل دو نقاب در شعر م. سرشک» (عباسی، ۱۳۸۵)، «نماد، نقاب و اسطوره در شعر پایداری قیصر امین‌پور» (روشن‌فکر و همکاران، ۱۳۹۲)، «کارکرد محوری نقاب دینی در شعر شاملو و ادونیس» (قدوسی و صدقی، ۱۳۹۳)

نقاب در لغت و اصطلاح

نقاب، صورتک، سیمایه، معادل «القناع» عربی (ما تتقن به المرأة من ثوب تغطی رأسها و محاسنها. ابن‌منظور، ۱۴۱۴: ذیل ماده «ق ن ع») و (Masquerade, Masque, Mask) غربی است. نقاب، «به معنی حجاب، پرده، آلتی به صورت حیوانات یا اشخاص که بر چهره نصب کنند و شکل حقیقی خود را بدان وسیله مخفی سازند.» (داد، ۱۳۸۳: ۴۷۳) و چهره‌ای دیگر از خود به دیگران بنمایانند. «کاربرد آن به زمان‌های بسیار دور بازمی‌گردد که با گذشت زمان بر شخص (Persona) و یا شخصیت اطلاق گردید.» (فتحی، ۱۹۸۶: ۲۷۹) به کارگیری نقاب، ریشه در اعماق تاریخ دارد و رابطه تنگاتنگی با باورها و اعتقادات قومی اقوام گذشته دارد. سرچشمه‌های به کارگیری نقاب را می‌توان به هنرهای نمایشی یونانیان قدیم متصل گردانید. تقدس نقاب در بین اقوام بدوی تا حدی بوده است که «نقاب را به مثابه تجلی موجودی آبرطبیعی: خدا، قهرمان اساطیری و نیا» (بدوئن، ۱۳۸۲: ۷۵) می‌پنداشته‌اند. مصریان قدیم بیشتر خدایانی را پرستش می‌کرده‌اند که نقاب‌دار باشند از قبیل «هوراس (Horas)، عقاب‌سر، انوبیس (Anubis)، شغال سر، هاتهور (Hathor)، ورزاوسر، اپت (Apet)، اسب‌سر.» (همان: ۶۶)

از نظر اصطلاحی، نقاب یکی از اصطلاحات حوزه تئاتر و نمایش‌نامه است. شخص در نمایش‌نامه‌های قدیم با نقابی که بر صورت می‌زد به ایفای نقش خود در نمایش می‌پرداخت. «در اصطلاح نقد جدید، نقاب وسیله‌ای است که شاعر با کمک آن در پشت چهره‌های فراخوانده شده سنتی پنهان می‌گردد و از زبان آنان به نقل ایده و افکار و تجربه‌های معاصر خود می‌پردازد، بی‌آن که بخواهد چهره اصلی خود را برای مخاطب بنمایاند. البته در مفهوم جدیدتر، نقاب دیگر نه وسیله، که خود آن شخصیت سنتی است که شاعر او را در شعرش فرامی‌خواند و از کانال او به نقل غیرمستقیم تجربه‌های معاصر خود می‌پردازد» (نجفی‌ایوکی، ۱۳۹۰: ۱۱۸) شاعر و نویسنده معاصر با بهره‌گیری از نقاب در وجود اشخاص، حیوانات و اشیا حلول می‌کند و صدای مستقیم خود را در زبان نمادین و تأویل‌پذیر آن نقاب به شیوه‌ای پنهان می‌سازد که دو تجربه در یک جا گرد آیند؛ یکی پیشینه ذهنی مخاطب که مربوط به اشخاص، حیوانات و اشیا فراخوانده شده است و دیگری تجربه خاص شاعر که قصد بیان آن را دارد؛ این دو تجربه در یک نقاب ناب به توازن می‌رسند.



تکنیک نقاب که از شگردهای بلاغی ادبیات غربی می‌باشد، به عنوان یکی از جلوه‌های رمز از روایت‌گونگی و قابلیت زیادی در نمایش و تصویرپردازی برخوردار است. شاعر در استفاده از تکنیک نقاب، نام برخی از شخصیت‌های تاریخی، دینی و اسطوره‌ای فرهنگ خویش را به قلمرو شعر وارد می‌کند تا بسیاری از ناگفتنی‌های خویش را از زبان آن‌ها بیان کند. (عباسی، ۱۳۸۵: ۱۵۸)

با ورود نقاب به ادبیات فارسی در سده بیستم، شاعران معاصر ایران نیز گویا به علت شرایط بحران‌زده اجتماعی به ویژه به دنبال کودتای ۲۸ مرداد به طور خودآگاه و ناخودآگاه از نقاب بهره برده‌اند. خفقان سیاسی موجود بعد از کودتا و فضای یأس آلود حاکم بر جامعه از یک طرف و آشنایی شاعران این دوره (۱۳۳۲-۱۳۴۲) با شیوه‌های بیان ادبیات غربی، از طرف دیگر، شاعر معاصر را بر آن داشت تا با استفاده از تکنیک نقاب و به واسطه قابلیت زیاد در تصویرپردازی و تناسب ویژه آن در بیان مسائل اجتماعی، از معضلات و نیازهای جامعه در لفافه سخن بگوید؛ گاه در پشت نقاب یک شخصیت تاریخی از آزادی دم بزند و گاه از نقاب شخصیت‌های دینی و اسطوره‌ای برای بیان نیاز جامعه به یک منجی، بهره جوید.

زمینه‌های اخذ نقاب

منتقدان ادبی به این پرسش که آیا زمینه‌های اخذ نقاب، فقط مختص چهره‌های سنتی- اسطوره‌ای، تاریخی، ادبی، صوفیانه، دینی، عامیانه- است یا عناصر طبیعی و شخصیت‌های خیالی را هم شامل می‌شود، پاسخ‌های گوناگون داده‌اند. برخی تکنیک ادبی را تنها منحصر به شخصیت‌های سنتی می‌دانند و معتقدند که اگر جز این باشد، نقاب اثربخشی لازم را ندارد و از کارکرد هنری آن کاسته می‌شود. «عموماً نقاب در شخصیت‌های سنتی به عرصه ظهور می‌پیوندد و تجربه نشان داده که شاعران از چهره‌هایی بهره برده‌اند که در طول تاریخ نمونه گشته‌اند و دلالت‌های ماندگار، فراگیر و قابل تجدید دارند.» (عشری‌زاید، ۲۰۰۶: ۱۸۶) برخی دیگر از منتقدان معاصر همچون عبدالوهاب البیاتی و جابر عصفور، دایره شمول نقاب را گسترده‌تر از چهره‌های سنتی می‌دانند و مانعی نمی‌بینند که شاعر به چهره شخصیت‌هایی که خود با نیروی تخیل ابداع کرده و نیز عناصر طبیعی، نقاب بزند. مثلاً عبدالوهاب البیاتی، بسیاری از نقاب‌های خود را شهرها و رودها برگزیده است.

اصل نقاب چه برگرفته از چهره‌های سنتی باشد و چه اخذ شده از نیروی تخیل شاعر و چه عناصر طبیعی، نقش خاص خود را در راستای هدف شاعر ایفا می‌کند و آن چه در فرایند نقاب مهم است، آن است که ارزش هنری نقاب از سرچشمه نقاب نشأت نمی‌گیرد، بلکه «توانایی شاعر بر حسن‌گزینش نقاب و مهارت او در تعامل با آن نهفته است



به همین علت، اصالت تاریخی و نقاب نمی‌تواند ضمن موفقیت شاعر و توجیه‌کننده کوتاهی و کم‌کاری او در بیان تجربه ابداعی و شکل‌دهی آن باشد.» (رجایی و حبیبی، ۱۳۹۰: ۸۸)

زمینه‌ها و دلایل گرایش به تکنیک نقاب در شعر معاصر

تأثیرپذیری از شعر غرب

شاعران معاصر فارسی تحت تأثیر ادبیات غرب و گاه شعر معاصر عرب و به‌ویژه نظریه «اشتراک عینی» (Objective correlative) تی اس الیوت (۱۹۶۵-۱۸۸۸م) به این نتیجه رسیدند که باید عواطف، احساسات و اندیشه‌های خود را در فضایی هنری و غیرمستقیم بیان کنند تا صدای شعرشان از دایره فردی خارج شده، عمومی و چند صدا گردد. (ملکی و نویدی، ۱۳۹۱: ۲۳۵) آن‌ها با بهره‌گیری از نظریه اشتراک عینی و همچنین گرایش به سنت‌های تاریخی، اسطوره‌ای و گاه اسطوره‌آفرینی از چهره‌های معاصر توانسته‌اند تکنیک نقاب را با هنرمندی در شعر معاصر جای دهند. «منظور اساسی هنر، یک چیز است: هنر می‌خواهد نشان بدهد و تصویر کند؛ زیرا دانستن کافی نیست.» (نیمایوشیچ، ۱۳۸۵: ۳۵) اخوان ثالث در مقاله «عینیت و ذهنیت» نیز بر این مفهوم تأکید می‌ورزد به همین دلیل است که فضای شعر او را «می‌توان نشان‌دانی‌ترین فضای شعر معاصر دانست.» (حقوقی، ۱۳۹۰: ۳۶۹)

انگیزه‌های زیباشناسانه

تکنیک نقاب چون دستی در دست سنت دارد و دستی در دست مدرنیته، می‌تواند میدان انواع هنرورزی‌های شاعرانه باشد. اسطوره‌پردازی، اسطوره‌آفرینی، ابهام‌آفرینی، گفت‌وگومندی متن، شخصیت‌پردازی، چند صدایی متن، نمایش، نمادپردازی، نمادآفرینی، تناقض‌آمیزی و... از جمله هنرورزی‌های شاعر در تکنیک نقاب هستند. به عنوان مثال هنگامی که شاعر در تکنیک نقاب از نماد استفاده می‌کند، باعث می‌گردد که احساس و اندیشه فردی او به احساس و اندیشه جمعی تبدیل شود و با تجربه‌های دیگران پیوند بخورد. گاه این نمادها از اسطوره‌هایی انتخاب می‌شوند که پشتوانه فرهنگی و تاریخی سترگ و استواری دارند و این خود به تکنیک نقاب غنا می‌بخشد.

فشارهای سیاسی - اجتماعی

شاعر معاصر «دستی به جام باده و دستی به زلف یار» ندارد:

«بیگانه نیست / شاعر امروز / با دردهای مشترک خلق / او با لبان مردم / لبخند می‌زند / درد و امید مردم را / با

استخوان خویش / پیوند می‌زند.» (شاملو، ۱۳۹۲: ۱۴۲)



شاعر معاصر برای اصلاح جامعه خویش، با بیان‌های غیرمستقیم به انتقاد از مشکلات می‌پردازد، یکی از شیوه‌های بیانی، تکنیک نقاب است، شاعر با فراخوانی شخصیت‌های اسطوره‌ای و تاریخی گذشته و عناصر طبیعی و ابداعات شاعرانه، با آن‌ها وارد گفت‌وگو می‌شود و طی این گفت‌وگو «سر» خویش را در «حدیث» دیگران بیان می‌کند و از آسیب و فشارهای صاحبان قدرت در امان می‌ماند. «اسطوره، نقش استتاری دارد و از سد سانسور به راحتی عبور می‌کند.» (کهنمویی پور و رهبر، ۱۳۸۶: ۴۷) تکنیک نقاب، تا حدی در بیان‌های انتقادی کاربرد دارد که شاید بتوان گفت که اصلی‌ترین بهره‌گیری از شخصیت‌های سنتی و نقاب زدن به آن‌ها در شعر معاصر، انگیزه سیاسی و اجتماعی دارد.

گرایش به سنت

شاعران معاصر به شیوه‌های گوناگونی با سنت و میراث کهن ادبی در تعامل هستند؛ عده‌ای از شاعران به شیوه‌های تلمیح، نقل و درج و... به تعبیر سنت در شعر خود می‌پردازند و عده‌ای با هنرمندی آگاهانه، از سنت الهام می‌گیرند و با تعبیر سنت‌ها راه نو در سرایش شعر می‌گشایند. «این وابستگی به سنت و احیای آن، علاوه بر حفظ کیان و هویت ملی، بر دیگر عناصر سازنده شعر تأثیر می‌گذارد و باعث می‌شود که هم از تغییر و تحول‌های ناگهانی و عمیق و بیرون از اعتدال بکاهد و هم تأثیر عوامل دیگر را تقلیل دهد و گام‌های شتابان تجدد و نوآوری را تا اندازه‌ای کند سازد تا از در افتادن شاعران در چاله ابتذال جلوگیری کند.» (پورنامداریان، ۱۳۸۰: ۳۵) تکنیک نقاب شیوه‌ای است که شاعر در آن با الهام‌گیری از سنت‌های گذشته به بیان اندیشه‌های خویش می‌پردازد؛ فراخوانی سنت‌ها در بین شاعران معاصر متفاوت است: نیمایوشیج با الهام‌گیری از سنت‌ها، شاعری اسطوره‌آفرین است و نقاب اسطوره‌های خویش را برای بیان دغدغه‌هایش بر چهره می‌زند؛ اخوان ثالث به شخصیت‌های تاریخی و اساطیری ایرانی گرایش دارد؛ احمد شاملو به اسطوره‌های مسیحی و یونانی توجه می‌کند و شفیعی کدکنی به شخصیت‌های دینی و عرفانی می‌پردازد.

سنت و پشتوانه فرهنگی به عنوان یکی از ارکان اصلی شعر «مثل یک رودخانه معنوی از دنیای نسل‌های گذشته حرکت می‌کند و این جریان به وسیله دو قطب عمق انسانی و صعود هنری، در ذات شاعر تقویت می‌شود. ذات شاعر مانند ترانسفورماتوری است که این جریان را تقویت می‌کند و به جامعه می‌سپارد و باز خودش بخشی از پشتوانه فرهنگی را برای شاعران نسل بعد از خود به وجود می‌آورد.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۰: ۱۳۳-۱۳۴)

بی‌اعتنایی به فضای رمانتیک افراطی



شاعر معاصر در تلاش است تا عواطف و احساسات شخصی خود را در شعر پنهان دارد و از آن عواطف، وسیله‌ای سازد تا شعری شایسته خلق نماید؛ در سفر شعر از سنت به نوآوری، هر چقدر که به شاعران نوگرا نزدیک می‌شویم، حضور اندیشه‌ها و عواطف غیرشخصی در اشعار بیشتر می‌شود. تکنیک نقاب، زمینه حضور اندیشه‌های اجتماعی، تاریخی و اسطوره‌ای را فراهم می‌آورد. گاه خود شاعران معاصر، منتقدان سبک رمانتیک در شعر هستند و شیوه گذشته خود و یا شیوه دیگر شاعران را به انتقاد می‌گیرند. احمد شاملو از شیوه غنایی‌گری خود در مجموعه «آهنگ‌های فراموش شده» احساس شرمساری می‌کند.

اخوان ثالث و نقاب

در حوزه سیاست و اجتماع «خشونت، فشار و اختناق، بسیاری از مبارزان و انقلابیان دوره قبل را دچار سرخوردگی، جنون، آشفتگی فکری و روحی ساخت. با وقوع کودتا و در سال‌های پس از آن به طور کلی نویسندگان و شاعران به دو گروه تقسیم می‌شوند: گروه اول نه تنها از آمال و آرمان‌های قبل از کودتا روی می‌گردانند، بلکه به خدمت رژیم درمی‌آیند و مبلغ برنامه‌های اجتماعی و فرهنگی آن می‌شوند. دسته دیگر، سال‌ها بعد از کودتا، با وجود سکوت ظاهری و برکنار بودن از مبارزات آشکار سیاسی، نگاه خود را متوجه جامعه ساختند. این‌ها در آثار ادبی خود به صورت صریح یا به صورت پوشیده در قالب تمثیل و نماد به این رخداد مهم تاریخی پرداخته و اعتراض و مخالفت خود را منعکس کرده‌اند.» (بزرگ‌بیگدلی و همکاران، ۱۳۹۰: ۸۵)

درهم تنیدگی محتوای شعر اخوان با زمانه‌ای که شاعر در آن می‌زیست به حدی است که فهم عمیق شعر او مستلزم شناخت حوادث دوران زندگی اوست؛ بدون آشنایی با زمانه او، ارزش هنری آثار وی آن گونه که شایسته است آشکار نمی‌شود. این ویژگی که شاخصه و وجه غالب شعر اخوان است یکی از خصیصه‌های بنیادین هنر مدرن محسوب می‌شود که از آن به «پیوند اثر با زمان» تعبیر می‌شود؛ اخوان بی‌آن که سیاسی باشد و یا تعلق و فعالیت در این زمینه داشته باشد شعرش سرشار از درون‌مایه‌های سیاسی و اجتماعی است؛ از این رو می‌توان گفت اخوان به معنی واقعی کلمه «ابن‌وقت» بود و همین ویژگی، یکی از دلایل گرایش او به نقاب‌گیری و پوشیده‌گویی است.

او با وجود «ابن‌وقت» بودن هیچ‌گاه ارتباط خود را با سنت و پیشینه فرهنگی قطع نکرد؛ زیرا در نظر او فرهنگ یک چیز گسسته نبود؛ این دلبستگی و پیوند ذهن و زبان او با سنت در فرم و محتوای شعر او به شکلی بسیار آشکار خودنمایی می‌کند؛ او تجربه انسان امروزی را با تجارب برگزیده پیشینیان می‌آمیخت و حاصل آن را در ظرف شعر نو به مخاطب عرضه می‌کرد؛ پیوند هنر او با سنت از ابعاد گوناگون قابل بررسی است؛ یکی از این ابعاد که در اسلوب بیانی او متجلی شده است آفرینش شخصیت‌هایی در محور عمودی شعر است؛ او شخصیت‌های فراوانی را در ساخت



روایی شعر خود آفریده است که غالباً از پیشینه فرهنگی و تاریخی ایران اخذ شده‌اند؛ این شخصیت‌ها نه آن‌اند که در تاریخ واقعیت داشته است و نه بی‌ارتباط با آن‌هاست.

انگیزه فرهنگی کاربست نقاب در شعر اخوان را باید در گرایش زیاد او به فراخوانی باورهای اسطوره‌ای، سنتی و عامیانه جست‌وجو کرد. رابطه شعر مدرن اخوان با فرهنگ گذشته بر اساس «دیالکتیک وابستگی به/گریز از سنت» (احمدی، ۱۳۸۹: ۸۰) قابل تبیین و تفسیر است. از یک سو اخوان دل‌بسته شیوه نیمایی است، «نیما، راهی را آغاز کرد، اما کمال بخشیدن بدین راه و رسم و معرفی راستین علمی آن و نشان دادن نمونه استوارش به دست اخوان انجام شد.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۱۰۸) و از سوی دیگر، اخوان، پای بندی استواری با سنت‌های فرهنگی و ادبی گذشته به ویژه «شاهنامه» و فرهنگ عامه دارد. سیاست او در قبال سنت، همان شرط اساسی است که منتقدان ادبی برای یک اثر مدرن در نظر می‌گیرند، یعنی «پیوند حداکثری و گسست حداقلی» (جیمز، ۱۳۷۵: ۴۹) رهایی و ذوق اخوان از تغزل و غنایی‌گری‌های «ارغنون» و رسیدن به زبان و اندیشه نمادین و اجتماعی «زمستان»، «آخر شاهنامه» و «از این اوستا» انگیزه دیگر کاربرد نقاب در شعر اوست. «اخوان در ابتدا، شعر را با تغزل شروع می‌کند و چون تفکرات اجتماعی در ذهن او راه می‌یابد، مرحله تغزل گویی را پشت سر می‌گذارد و به سوی شعر اجتماعی روی می‌آورد؛ از این رو از تغزل به حماسه می‌رود و شاعری اجتماعی می‌شود؛ با این همه از همان آغاز جوانی به جست‌وجوی افق‌های تازه برمی‌آید و شاعری اجتماعی می‌شود.» (زرین کوب، ۱۳۷۰: ۱۱۰)

شعر اخوان در نتیجه دارا بودن سه ویژگی «پیوند با زمان»، «داستان‌گویی» و «پیوند با سنت» بستر مناسبی برای پروردن نقاب‌های شعری شده است. نقاب‌گیری که یکی از شگردهای پوشیده‌گویی ادبی است مناسب‌ترین شیوه بیانی برای دوران زندگی پرگیرودار اخوان در دهه سی و چهل -پربرترین دوره هنری او- است؛ به ویژه برای اخوانی که روایت‌گر میراث قوم و به تعبیر خودش «راوی قصه‌های از یاد رفته» است، یعنی از یک سو راوی است و از سوی دیگر ریشه در سنت دارد.

شعر اخوان، جریان تند و پویایی است که انسان را همراه با کهن‌الگوها و نقاب‌های برتری که در خود دارد به اساطیر گره می‌زند و دنیایی آرمانی و برتر را که انسان گذشته به آن دست یافته بود بازگو می‌کند.

نقاب شهریار شهر سنگستان

شعر «قصه شهر سنگستان» اخوان، دربردارنده بارزترین نقاب شعری اخوان است که به درستی می‌توان آن را در تمام ابعاد، متناسب با چارچوب شگرد بلاغی نقاب دانست. قصه‌هایی با این مضمون که شهریار نقش منجی را دارد و همه مردم شهر در اثر افسون موجودی پلید و از نژاد دیوان، طلسم می‌شوند، در «سام‌نامه» و «هزار و یک شب»



دیده می‌شود که می‌توان آبشخور و منبع الهام این شعر را نیز در آن‌ها جست. ژرف‌ساخت این شعر بر اساس اسطوره منجی است.

در ساختار اسطوره‌ای این شعر بسیاری از مسائل و واقعیت‌های اجتماعی به شکلی بسیار هنری گنجانده شده است. فرم شعر همان گونه که از عنوان شعر برمی‌آید به فرم روایی قصه‌گویی نزدیک است. اما بعد نمایشی شعر نیز چندان ضعیف نیست؛ به ویژه که توصیف‌ها، شخصیت‌های شعری، دیالوگ‌ها که با پرسش تداوم می‌یابند و نیز طرح و پیرنگ موجود در حوادث همگی ساختار روایی و درامی شعر را شکل می‌دهند. ساخت بینامتنی شعر را نیز وجود رمزگان‌های فراوان اساطیری در شعر تقویت می‌کند. در ابتدای شعر قصه شهر سنگستان، شاعر از زاویه دید سوم شخص روایت خود را آغاز می‌کند و در ادامه، روایت داستان را کبوترها با دیالوگ‌هایشان در دست می‌گیرند و زبان گویای شاعر می‌شوند.

یکی از هدف‌های شعر و هنر، «غلبه بر عوارض کرخت‌کننده عادت است از طریق بازنمایی چیزهای آشنا به شیوه‌های ناآشنا» (لاج، ۱۳۸۸: ۱۰۵) رتوریک (Rhetoric) یکی از شیوه‌های آشنزادایی (Defamiliarization) در شعر است. «رتوریک هر نوع نوآوری در حوزه ساختار شعر است از شروع آن گرفته تا ختم آن، تا اوج و حضيض‌های آن تا التفات‌های گوناگونی که در درون شعر می‌تواند آشکار شود، از غیبت به خطاب، از خطاب به غیبت، از متکلم به غایب و... در شعر عصر ما، اخوان‌ثالث، خداوند ابداع رتوریک‌های خیره‌کننده است.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۲۳۵-۲۳۸)

این شعر با یک مکالمه که تمام شعر بر پایه آن روایت می‌شود آغاز می‌شود. دو کبوتر با پرسش و پاسخ‌های خود، شعر را به پیش می‌برند. آن‌ها در زیر سایه درختی، مردی را می‌بینند که ستان خفته است و چهره خود را پوشانده است؛ پیداست که نمی‌خواهد او را بشناسند:

«پریشان و غریب و خسته، ره گم کرده را ماند / شبانی گله‌اش را گرگ‌ها خورده / و گرنه تاجری کالاش را دریا فرو برده / و شاید عاشقی سرگشته کوه و بیابان‌ها.» (اخوان‌ثالث، ۱۳۹۵: ج ۱/۵۸۶)

توصیف‌های شاعر از زبان کبوترها به قدری عینی است که فضای نمایشنامه را فرایاد می‌آورد. نقابی که شاعر در این جا آفریده اگرچه با دست‌ان خود، چهره خود را پوشیده - آن چنان نقابی ندارد - اما به قدری مبهم است و تشخیص آن دشوار که کبوترها نیز در شناخت او سردرگم‌اند. یکی از آن‌ها بر اساس نشانی‌هایی او را بهرام می‌پندارد:



«نشانی‌ها که می‌بینم در او بهرام را ماند/ همان بهرام ورجاوند/ که پیش از روز رستاخیز خواهد خاست/ هزاران کار خواهد کرد نام‌آور/ هزاران طرفه خواهد زاد از او بشکوه/ پس از او گیو بن گودرز/... درفش کاویان را، قره در سایه‌اش/ غبار سالیان از چهره بزدایند/ برافرازند.» (همان: ۵۸۷-۵۸۸)

دیگری نمی‌پذیرد و می‌گوید: نه، جانا!

«نشانی‌ها که گفتمی هر کدامش برگگی از باغی است/ و از بسیارها تایی/ به رخسارش عرق هر قطره‌ای از مرده دریایی/ نه خال است و نگار آن‌ها که بینی، هر یکی داغی است/ که گوید داستان از سوختن‌هایی/ یکی آواره‌مرد است این پریشان‌گرد/ همان شه‌زاده از شهر خود رانده/ نهاده سر به صحراها/ گذشته از جزیره‌ها و دریاها/ نبرده ره به جایی، خسته در کوه و کمر مانده/ اگر نفرین، اگر افسون، اگر تقدیر، اگر شیطان.» (همان: ۵۸۹)

زمینه سیاسی اجتماعی سرایش شعر و نیز چندلایگی معنا و رمزآمیز بودن بیان، پای تأویل را به شعر می‌گشاید. سرایش این شعر در آبان ماه ۱۳۳۹ در تهران بوده است. نگرش تاریخی اخوان در میان معاصران بی‌مانند است؛ همین ژرفای نگرش تاریخی اوست که در ذهن او پارادوکسی از تاریخ معاصر و گذشته ایجاد کرده است. از این رو در یک تأویل از این شعر، دزدان دریایی را استعمار غرب دانسته‌اند که در شب هنگامی از تاریخ ایران در ۲۸ مرداد ماه ۱۳۳۲ در خیل غوغایی به ایران حمله آوردند. بنابر این تأویل، پشت نقاب شهریار شکست‌خورده شهر سنگستان، می‌توان دکتر مصدق را تصور کرد و شهر سنگستان را رمزی از ایران آن دوران، چرا که مصدق به مثابه قهرمان و شخصیت اصلی شکست‌خورده در کودتای ۲۸ مرداد بود که پیروان کمی داشت. گفتمی است که این یکی از تأویل‌هاست و متکثر بودن متن، امکان تصور کردن اشخاص دیگر را نیز در پس این نقاب فراهم می‌کند.

شاعر در شعر نقاب‌دار بدون تکیه بر صدای درونی خود می‌تواند آشکارا هر کلامی را بر زبان آورد؛ چرا که در شعر از شخصیت دیگری مدد می‌جوید، لباس او را بر تن می‌کنی، با او متحد می‌شوی و با خلق دوباره شخصیت، افکار و دیدگاه‌های خود را به طور کامل به او تحمیل می‌نماید. (رک. احمدعلی الزبیدی، ۲۰۰۸: ۱۴۰)

کیوتر، شه‌زاده را می‌شناسد؛ حال سرگذشت این شهریار از زبان کیوتر راوی:

«بلی، دزدان دریایی و قوم جادوان و خیل غوغایی/ به شهرش حمله آوردند/ و او مانند سردار دلیری نعره زد بر شهر/ دلیران من! ای شیران! زنان! مردان! جوانان! کودکان! پیران! و بسیاری دلیرانه سخن‌ها گفت، اما پاسخی نشنفت/ اگر تقدیر نفرین کرد یا شیطان فسون، هر دست یا دستان/ صدایی برنیامد از سری، زیرا همه ناگاه سنگ و سرد گردیدند/ از این جا نام او شد شهریار شهر سنگستان/ پریشان روز مسکین تیغ در دستش میان سنگ‌ها می‌گشت/ و چون دیوانگان فریاد می‌زد «آی!» و می‌افتاد و برمی‌خاست، گریان نعره می‌زد باز/ دلیران من! اما



سنگ‌ها خاموش، همان شه‌زاده است آری که دیگر سال‌های سال / ز بس دریا و کوه و دشت پیموده‌ست / دلش سیر آمده از جان و جانش پیر و فرسوده‌ست / و پندارد که دیگر جست‌وجوها پوچ و بیهوده‌ست. (اخوان ثالث، ۱۳۹۵: ج ۱ / ۵۸۹-۵۹۰)

کبوترها منجی و بشارت‌دهندگان‌اند که در کالبد کبوتر تبلور یافته‌اند؛ با گفتگویی که میان کبوترها صورت می‌گیرد به صورتی غیرمستقیم به یک پرسش نپرسیده شهریار شکست‌خورده پاسخ داده می‌شود؛ بدون تردید پرسش «تواند بود کو را رستگاری روی بنماید؟» که کبوتر مطرح می‌کند پرسش شه‌زاده نیز هست که کبوتر امیدبخش در پاسخش می‌گوید:

«تواند بود / پس از این کوه تشنه‌ای دره‌ای ژرف است / در او نزدیک غاری تار و تنها، چشمه‌ای روشن / ازینجا تا کنار چشمه راهی نیست / ... ازو جوشید خواهد آب / و خواهد گشت شیرین چشمه‌ای جوشان / نشان آن که دیگر خاستش بخت جوان از خواب / تواند باز بیند روزگار وصل / تواند بود و باید بود / از اسب افتاده او، نز اصل.» (همان: ۵۹۲)

حال شخصیت نقاب‌دار با ضمیر متکلم در خطاب به غار به سخن درمی‌آید:

«غم دل با تو گویم غار! / کبوترهای جادوی بشارت‌گوی / نشستند و تواند بود و باید بوده‌اند گفتند / بشارت‌ها به من دادند و سوی لانه‌شان رفتند / من آن کلام را دریا فروبرده / گله‌ام را گرگ‌ها خورده / من آن آوازه این دشت بی‌فرسنگ / من آن شهر اسیرم، ساکنانش سنگ / ... حزین آوای او در غار می‌گشت و صدا می‌کرد / ... غم دل با تو گویم، غار! / بگو آیا مرا دیگر امید رستگاری نیست؟ / صدا نالنده پاسخ داد: / ... آری نیست.» (همان: ۵۹۳-۵۹۵)

می‌توان این نقاب‌راه، هنری‌ترین نقاب شعری اخوان ثالث دانست که در هنری‌ترین دفتر شعری اخوان «از این اوستا» جای گرفته است. «قدرت داستان‌گویی اخوان، تنها در نقل حوادث نیست بلکه در تنظیم حوادث، انتخاب شروع، میانه، پایان و نیز شخصیت‌پردازی است؛ حاصل هم به گونه‌ای است که از ذهنیتی مدرن خبر می‌دهد.» (گلشیری، ۱۳۷۰: ۱۸۸) در این نقاب، شاعر با هنرمندی خاص خود دو نقاب و حتی چند نقاب را در هم آمیخته است: شه‌زاده، بهرام، سام، شهر اسیر؛ ابهام و چند صدایی نقاب‌ها در این شعر حکایت از وسعت تجربه و ژرفای نگرش شاعر دارد. «در نقاب، کنش و واکنش متقابل بین ذات و شخصیت فراخوانده شده وجود دارد و شاعر و شخصیت موردنظر وی در هم ذوب و ادغام می‌شوند، به طوری که قابل تشخیص و تمایز نمی‌باشند.» (روشن فکر و همکاران، ۱۳۹۲: ۳۹)



دربرگیری دغدغه و دل‌مشغولی‌های وسیع شاعر را نه تنها یک نقاب گنجایی نداشته، بلکه علاوه بر فراخوانی چند نقاب، صداهای نقاب‌ها نیز با رمزگان‌ها و ارجاع‌های اساطیری درون شعر آن چنان درهم آمیخته شده که تمایز صدای نقاب‌ها از یکدیگر به ویژه در بخش پایانی شعر دشوار شده است؛ از این رو در خوانش این شعر باید صدای نقاب‌ها را از یکدیگر تفکیک کرد؛ سپس باید در میان صداها، نشانه‌های صدای شخصیت رمزی و نمادین شعر را با توجه به بافت موقعیت اثر یافت؛ البته این کار بدون توجه به شگفتی‌های بینامتنی موجود در میان شعر و اساطیر ایرانی کهن، چه شفاهی و چه مکتوب، امکان‌پذیر نیست.

شاعران با بهره‌گیری از زبان رمزی و چند لایه در تکنیک نقاب، راه تأویل‌پذیری و گسترش ابعاد هنری را باز می‌گذارند و علاوه بر این با دمیدن روح نو در کالبد نیمه‌جان چهره‌های سنتی، ابعاد جدیدتری از آن چهره‌ها را در شعر معاصر روشن می‌کنند. به عبارت دیگر شعری که از شگرد نقاب بهره می‌گیرد، متنی گشوده (Open text) است. نکته قابل توجه این است که تغییر و تأویل باید در راستای همان ویژگی‌ها و دلالت‌های پیشین آن چهره سنتی و یا عنصر طبیعی باشد، نه تخریب‌کننده آن. (رک. عشری‌زاید، ۲۰۰۶: ۱۹۰) «من تمام امکانات بلاغی قدیم را از لحاظ سادگی و سلامت و دقت، درستی و قدرت این نیرو را در اختیار این حس و حال و تپش و تأمل امروزی گذاشتم و در این مسیر قرار دادم.» (اخوان ثالث، ۱۳۷۱: ۶۲)

کارکردهای آپوریا در نقاب «قصه شهر سنگستان»

از جمله شگردهای بلاغی دیگر نقاب «قصه شهر سنگستان»، کاربرد آپوریا (Aporia) در این شعر است. کاربرد آپوریا نشان می‌دهد «اخوان از ذهنیتی مدرن در داستان‌نویسی برخوردار است.» (باباچاهی، ۱۳۷۰: ۲۳۶) آپوریا از اصطلاحات هنر داستان‌نویسی است و «تمهید مناسبی است برای راوی تا مخاطب را کنجکاوتر کند یا بر غیرعادی بودن داستانی که دارد تأکید ورزد. غالباً آپوریا با صنعت دیگری همراه است به نام «آپوسیوپسیس» یا تخفیف، به معنی جمله ناتمام یا ادا کردن ناقص که معمولاً با چند نقطه (...) مشخص می‌شود.» (لاج، ۱۳۸۸: ۳۶۵) از جمله نویسندگانی که در آثار داستانی خود از آپوریا بهره هنری برده است ساموئل بکت (۱۹۸۹-۱۹۰۶ م) شاعر و رمان‌نویس ایرلندی است به ویژه در رمان «نام‌ناپذیر» (۱۹۵۳)

ارزش ذاتی و هنری تکنیک نقاب در ابهام و چند معنایی (Plurisignation) هنری آن است. کاربرد آپوریاهای شاعرانه در نقاب باعث عدم قطعیت معنا و تعیین‌ناپذیری (Undecidability) متن می‌شود. «آپوریا در رویکرد پس‌اساختارگرایی (Post structuralism) متن را دارای حفره‌های متعدد و مناسبات معلّق معنایی» (Peck, Coyle, 1984: 144) می‌کند. اخوان ثالث با کاربرد آپوریاهای هنری در متن نقاب «قصه شهر سنگستان»، متن



را آراسته به ابهامی هنری و چند لایه کرده است، ابهامی که «جوهره ادبیات ناب و ماندگار است و برای متن ادبی، ارزش و فضیلت محسوب می‌شود.» (فتوحی، ۱۳۸۷: ۳۰) سه نقطه (...) در میانه این شعر، از جمله آپوریاهای هنری اخوان ثالث است. سه نقطه‌های هنری در شعر و داستان مدرن امروز، متن را باز می‌گذارد و ذهن و ذوق خواننده را در مسیر اثر به تکاپو وا می‌دارد. این تکاپو منجر به تکثرگرایی (Pluralism) در برداشت از متن می‌شود. یکی از شگردهای خاص و برجسته اخوان، سه نقطه آغاز مصراع‌هاست. آغاز شعرهای «گفت و گو»، «مرد و مرکب» و «خوان هشتم» اخوان نیز بر این شیوه است.

شعر «گفت و گو»: - «... باری، حکایتی ست / حتی شنیده‌ام / بارانی آمده ست و به راه اوفتاده سیل.» (اخوان ثالث، ۱۳۹۵: ج ۱/۵۵۶)

شعر «مرد و مرکب»: «... گفت راوی: راه از آیند و روند آسود / گردها خوابید / روز رفت و شب فراز آمد / گوهر آجین کبود پیر باز آمد.» (همان: ۵۹۶)

شعر «خوان هشتم»: «... یادم آمد، هان / داشتم می‌گفتم: آن شب / سورت سرمای دی بیدادها می‌کرد.» (همان: ۸۵۲)

در تحلیل کارکرد سه نقطه می‌توان گفت: «سه نقطه آغاز به کار، حداقل این را می‌رساند که داستان ما از اول قصه شروع نمی‌شود و این نحوه شروع، نشان دهنده ذهنیتی مدرن است در نقل قصه و سبب می‌شود تا شعر به مرز سمبل نزدیک شود.» (گلشیری، ۱۳۷۰: ۱۹۴)

ذهن و ذوق خواننده با خوانش هنری متن، به این نکته پی خواهد برد که گویی او از میانه کار، وارد متن شده است و برای رسیدن به آغاز متن و چشش لذت ادبی باید به تکاپوی ذهنی و ذوقی بپردازد. چنان که در شعر «آواز کرک» نیز این شیوه دیده می‌شود:

- «... کرک جان! خوب می‌خوانی.» (اخوان ثالث، ۱۳۹۵: ج ۱/۴۱۱)

- «... بده... بدبده... ره هر پیک و پیغام و خبر بسته ست / نه تنها بال و پر، بال نظر بسته ست / قفس تنگ است و در بسته ست.» (همان)

این شیوه نشان می‌دهد که گفت و گوی کرک و شاعر قبل از حضور ما در متن شروع شده است و آن دو با هم، در دلدل‌ها کرده‌اند و ما از این صحنه گفت و گو وارد متن شده‌ایم و شاعر این اجازه را به ما داده است که خود آغازگر متن باشیم.



کاربرد سه نقطه در پایان مصراع‌ها نیز از شیوه‌های پرکاربرد اخوان است؛ سه نقطه‌های پایانی، باعث تداوم جمله در ذهن می‌شوند و ما را به این درک و دریافت می‌رسانند که سه نقطه‌ها به جای چیزی نشست‌اند که به دلایل گوناگون گفتنی نبوده‌اند. اخوان، پایان شعر «خوان هشتم» را این گونه رها می‌کند:

«قصه بی‌شک راست می‌گوید/ می‌توانست او، اگر می‌خواست/ لیک...» (همان: ۸۶۴)

این شیوه نیز در شش جای شعر «قصه شهر سنگستان» دیده می‌شود که پنج مورد آن در گفت‌وگوی نقاب کبوترها به قصد شناخت شهریار شهر سنگستان آمده است. این که شاهزاده کیست و از کجا و چرا بدین جا آمده و به کجا می‌رود و چگونه با عملکرد خود مردم شهر خود را نجات می‌دهد؛ سه نقطه‌ها در میانه گفت‌وگوهای نقاب کبوتران، به متن توسعه معنایی و آزادی در درک بخشیده است.

- «نه خواهر جان! چه جای شوخی و سنگی‌ست؟! غریبی، بی‌نصیبی، مانده در راهی/ پناه آورده سوی سایه

سدری/ ببینش، پای تا سر درد و دلتنگی‌ست/ نشانی‌ها که می‌بینی در او...» (همان: ۵۸۷)

در پایان داستان نیز آن جا که شاهزاده با غار درددل می‌کند و از شکست و سرنوشت شوم خود سخن به میان

می‌آورد، درددل شاهزاده با چند نقطه ادامه می‌یابد:

«درخشان چشمه پیش چشم من خوشید/ فروزان آتشم را باد خاموشید/ فکندم ریگ‌ها را یک به یک در چاه/

همه امشاسپندان را به نام آواز دادم لیک/ ...گسسته است زنجیر هزار اهریمنی‌تر ز آن که در بند دماوند است/ پشتون

مرده است آیا؟/ و برف جاودان بارنده سام‌گرد را سنگ سیاهی کرده است آیا؟...» (همان: ۵۹۴)

و سرانجام تلاش قهرمان با انعکاس صدای او از غار که می‌گوید: «امیدی نیست» به نومی‌دی و یأس به پایان

می‌رسد و خواننده با پایان تراژیک و غم‌انگیزی روبه‌رو می‌شود که شکست کلی اسطوره قهرمان و منجی را در پی

دارد و این مسأله به آن دلیل است که این منظومه، وضعیت نابسامان دنیای معاصر را بازگو می‌کند؛ دنیایی که

سردی آن به ساختار اسطوره‌ها و رفتار قهرمانان آن‌ها نیز نفوذ کرده است و در نتیجه، تلاش اسطوره قهرمان در آن

به جایی نمی‌رسد. (رک. سلاجقه، ۱۳۸۹: ۲۷۱)

«اخوان یک شاعر سیاسی است؛ شعر او مدام از وقایع و حوادث سیاسی که در کشور می‌گذرد، بارور می‌شود؛

شور و هیجان مردم و دسته‌ها و احزاب قبل از ۲۸ مرداد، حالت انتظار و بهت‌زدگی بعد از آن، تصور این که دست‌های

بیگانه در کارها دخیل‌اند، انعکاس یأس عمیق و شکسته‌دلی جوانان در سال‌های پس از ۲۸ مرداد، انعکاس نارضایتی-

های مردم در طول سالیان، دو بار زندانی شدنش، موجب می‌شود که مردم حضور او را همراه با سرنوشت و رویدادهای

کشورشان حس کنند.» (بهبهانی، ۱۳۷۹: ۱۵۴)



یکی از دلایل کاربرد سه نقطه در میانه گفت‌وگوی نقاب‌های این شعر، نقش استتاری آن‌هاست؛ اخوان با این شیوه غیرزبانی که نوعی خودسانسوری محتاطانه و هنرمندانه است، از سد سانسور شدید حاکم بر جامعه به راحتی عبور کرده است و از پس این نقاب‌ها، تجربه‌ها و آرمان‌های خود را انعکاس داده است. بدین ترتیب اخوان در فضای پر از ارباب بعد از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲، بهترین شیوه را برای بیان اندیشه‌های انتقادی خود برمی‌گزیند و این گونه با زبان نمادین و غیرمستقیم بر فضای بسته و دروغین جامعه می‌تازد.

نتیجه‌گیری

چنان که گفته شد نقاب‌پردازی، شگرد هنری نوظهوری است که شاعران معاصر برای کشف خلاقیت‌های هنری خویش و همچنین رویارویی و مبارزه با دغدغه‌ها و آسیب‌های زندگی پیچیده معاصر پیش می‌گیرند. در شعر معاصر نمونه‌های موفق از کاربرد این شگرد را می‌توان در شعر اخوان یافت. او در میان معاصران، بیشترین پس‌نگری به گذشته را دارد و با اسطوره‌آفرینی، بافت سیاسی و اجتماعی جامعه معاصر خود را در آینه گذشته و تاریخ قوم خود می‌نگرد. شعر اخوان در نتیجه داشتن ویژگی‌هایی چون داستان‌گونه‌گی، پیوند با سنت و زمان، بستر مناسبی برای پروردن نقاب‌های شعری شده است. او به دلایلی همچون گرایش به میراث و باورهای گذشته، فشارهای اجتماع و سیاسی، انگیزه‌های زیباشناسانه، اثرپذیری از ادبیات غرب به ویژه نظریه «اشتراک عینی» تی اس الیوت و رهایی از رمانتیک افراطی، تکنیک نقاب را در شعر خود به کار برده است.

در شعر «قصه شهر سنگستان» شاعر اوضاع آشفته ایران را در نظر دارد؛ در این نقاب، شاعر با هنرمندی خاص خود چند نقاب را در هم آمیخته است و چند صدایی نقاب‌ها در این شعر حکایت از وسعت تجربه و ژرفای نگرش شاعر دارد. دربرگیری دغدغه و دل‌مشغولی‌های وسیع شاعر را نه تنها یک نقاب گنجایی نداشته، بلکه علاوه بر فراخوانی چند نقاب، صداهای نقاب‌ها نیز با رمزگان‌ها و ارجاع‌های اساطیری درون شعر آن چنان درهم آمیخته شده که تمایز صدای نقاب‌ها از یکدیگر به ویژه در بخش پایانی شعر دشوار شده است.

افزون بر این، اخوان با کاربرد آپوریاهای هنری در متن نقاب «قصه شهر سنگستان»، متن را آراسته به ابهامی هنری و چند لایه کرده است. یکی از دلایل کاربرد سه نقطه در میانه گفت‌وگوی نقاب‌های این شعر، نقش استتاری آن‌هاست؛ شاعر با این شیوه غیرزبانی که نوعی خودسانسوری محتاطانه و هنرمندانه است، از سد سانسور شدید حاکم بر جامعه به راحتی عبور کرده است و از پس این نقاب‌ها، تجربه‌ها و آرمان‌های خود را انعکاس داده است. بدین گونه اخوان، با بیانی غیرمستقیم، نقش هنری و اجتماعی خود را به خوبی ایفا کرده است و از آسیب حاکمان خودکامه تا حدودی در امان مانده است.



منابع و مأخذ

- ابن منظور، محمد بن مکرم (۱۴۱۴) *لسان العرب*، به کوشش یوسف خیاط، قم: دارالصادر.
- احمد علی الزبیدی، رعد (۲۰۰۸). *القناع فی الشعر العربی المعاصر*، دمشق: دارالینابیع.
- احمدی، بابک (۱۳۸۹) *ساختار و تأویل متن*، چاپ دوازدهم، تهران: مرکز.
- اخوان ثالث، مهدی (۱۳۷۱). *صدای حیرت بیدار (گفت و گوها)*، تهران: زمستان.
- _____ (۱۳۹۵). *متن کامل ده کتاب شعر مهدی اخوان ثالث*، ۲ جلد، تهران: زمستان.
- باباچاهی، علی (۱۳۷۰). «جنبه‌های نو و معاصر شعر اخوان»، ناگه غروب کدامین ستاره (یادنامه مهدی اخوان ثالث)، ویراستار محمد قاسم زاده، سحر دریایی، چاپ اول، تهران: بزرگمهر، صص ۲۵-۴۶.
- بدوئن، ژان لویی (۱۳۸۲) «نقاب»، ترجمه جلال ستاری، *مجله نمایش*، شماره ۷۲، صص ۱۲-۲۸.
- بزرگ بیگدلی، سعید و همکاران. (۱۳۹۰) «بررسی بازتاب کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ در آثار داستانی ابراهیم گلستان»، *فصلنامه ادب پژوهی*، شماره ۵، صص ۸۱-۱۰۶.
- بهبهانی، سیمین (۱۳۷۹) «شبی که آینه تب کرد»، *باغ بی برگی* (یادنامه مهدی اخوان ثالث). به اهتمام مرتضی کاخی، تهران: زمستان، صص ۱۵۲-۱۷۸.
- پورنامداریان، تقی (۱۳۸۰) *در سایه آفتاب*، تهران: سخن.
- جیمز، ویلیام (۱۳۷۵) *پراگماتیسم*، ترجمه عبدالکریم رشیدیان، تهران: علمی و فرهنگی.
- حقوقی، محمد (۱۳۹۱) *شعر زمان ما* (مهدی اخوان ثالث)، چاپ پانزدهم، تهران: نگاه.
- داد، سیما (۱۳۸۳) *فرهنگ اصطلاحات ادبی*. چاپ دوم، تهران: مروارید.
- رجایی، نجمه؛ حبیبی، علی اصغر (۱۳۹۰) «تکنیک نقاب در قصیده المسیح بعد الصلب بدر شاکر السیاب»، *مجله ادب عربی*، سال سوم، شماره ۱، صص ۸۵-۱۱۴.
- روشن فکر و همکاران (۱۳۹۲) «نماد، نقاب و اسطوره در شعر پایداری قیصر امین پور»، *مجله فنون ادبی دانشگاه اصفهان*، سال پنجم، شماره ۱ (پیاپی ۸)، صص ۳۵-۵۲.
- زرین کوب، حمید (۱۳۷۰). «اخوان ثالث (م. امید)»، ناگه غروب کدامین ستاره (یادنامه مهدی اخوان ثالث). ویراستار محمد قاسم زاده، سحر دریایی، تهران: بزرگمهر، صص ۹۹-۱۱۹.



- سلاجقه، پروین (۱۳۸۹) نقد نوین در حوزه شعر، چاپ اول، تهران: مروارید.
- شاملو، احمد (۱۳۹۲) مجموعه آثار، دفتر یکم: شعرها، تهران، نگاه.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۰) ادوار شعر فارسی از مشروطیت تا سقوط سلطنت، تهران: سخن.
- _____ (۱۳۹۱) حالات و مقامات م. امید، تهران: سخن.
- عباسی، حبیب‌الله (۱۳۸۵) «کارکرد نقاب در شعر» (همراه با تحلیل دو نقاب در شعر م. سرشک)، مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی مشهد، شماره ۱۵۲، صص ۱۵۵-۱۷۳.
- عشری‌زاید، علی (۲۰۰۶) استدعا الشخصیات التراثیه فی الشعر العربی المعاصر، القاهرة: دارالغریب.
- فتحی، ابراهیم (۱۹۸۶) معجم المصطلحات الادبیه، بیروت: الموسسه العربیه للدراسات و النشر.
- فتوحی، محمود (۱۳۸۷) «ارزش ابهام از دو معنایی تا چند لایگی معنا»، مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تربیت معلم، شماره ۶۲، صص ۱۷-۳۶.
- قاسم‌زاده، سیدعلی؛ قبادی، حسین‌علی (۱۳۹۱) «دلایل گرایش رمان‌نویسان پسامدرنیته به احیای اساطیر»، ادب-پژوهی، شماره ۲۱، صص ۵۱-۷۲.
- کهنمویی‌پور، ژاله؛ رهبر، چیترا (۱۳۸۶) «بررسی علل بازخوانی اسطوره در تئاتر قرن بیستم فرانسه»، پژوهش ادبیات معاصر جهان، شماره ۳۷، صص ۴۳-۵۴.
- گلشیری، هوشنگ (۱۳۷۰) «رندی از تبار خیام» ناگه غروب کدامین ستاره (یادنامه مهدی اخوان ثالث)، ویراستار محمد قاسم‌زاده، سحر دریایی، تهران: بزرگمهر، صص ۱۸۱-۱۹۸.
- لاج، دیوید (۱۳۸۸) هنر داستان‌نویسی، ترجمه رضا رضایی، تهران: نی.
- ملکی، ناصر؛ نویدی، مریم (۱۳۹۱) «اشتراک عینی در برخی اشعار احمد شاملو و نیمایوشیج»، فصل‌نامه پژوهش‌های زبان و ادبیات تطبیقی، دوره سوم، شماره ۴، صص ۲۳۵-۲۵۶.
- نجفی‌ایوکی، علی (۱۳۹۰) «درآمدی بر نقاب و کارکرد آن در شعر معاصر عرب»، مجله ادب عربی، سال سوم، شماره ۱، صص ۱۱۵-۱۳۴.
- یوشیج، نیما (۱۳۸۵). هنر داستان‌نویسی. چاپ دهم، تهران، نگاه.
- Peck, John and Coyle, Martin. (1984). **Literary terms and criticism: A student's Guide.** London, pp 144-145.



- Preminger, Alex and Brogan, T.v.f. (1993). **The new Princeton, encyclopedia of poetry and poetics.** princeton university press.



فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی



Persona technique and its function in the Poetry of "The Story of Sangestan City" by Mehdi Akhavan Saleh

Abstract

In contemporary times, Persian poetry as a cultural and human phenomenon has found a new and different function with its classical function. One of its conventional functions, which can be examined in the rhetorical system, is "Persona". In this way, the poet often brings his personality name from his cultural backbone to the vertical axis of the poetry, and beyond, he expresses his thoughts, feelings, and unspeakable speech indirectly and in his own language. Although Persona less attention has been paid to critics of Persian poetry, in contemporary poetry, many examples can be found for expressing this form of expression. In this research, an attempt has been made to investigate the Persona rhetoric in the poem "The Story of Sangestan City" of Akhavan Saleh and to determine the extent of the presence of this technique in this poem. His poem seems to have resulted in three attributes of "link with tradition", "storytelling" and "link with time" as a suitable platform for nurturing poetry masks. The results of this research have shown that masking, in addition to artistic purposes, has had political and social reasons for the poet. Akhavan has played its artistic and social role with this goal, and has been marginalized from the damage of autocratic rulers.

Keywords: Persona, Technique, Akhavan Saleh, Wearing



سال اول، شماره ۱، زمستان ۱۳۹۷

www.qpjournal.ir

ISSN : 2645-6478

تیر گز و آب رز در داستان رستم و اسفندیار

تاریخ دریافت : ۱۳۹۷/۱۰/۱۶

تاریخ پذیرش : ۱۳۹۷/۱۱/۲۵

دکتر اصغر شهبازی^۱

چکیده:

در داستان نبرد رستم و اسفندیار، دو ترکیب «تیر گز» و «آب رز»، پرسش‌ها و پاسخ‌های بسیاری را پدید آورده است. محققان تقریباً از چند منظر به این داستان و عناصر آن نگریسته و تحلیل‌هایی ارائه نموده‌اند. در این مقاله کوشیده شده تا با نقد آن نظرات، اولاً تأکید شود که تأویل ساختارگرایی از عناصر این داستان بر مبنای تقابل دینی یا سنت و تجدد، تفسیری پذیرفتنی است؛ ثانیاً برای این داستان و عناصر آن می‌توان تحلیل نمادین هم ارائه داد و در آن صورت، این دو ترکیب، معانی نمادین گوناگونی را برمی‌تابند؛ ثالثاً تأویل واقع‌گرایی از این عناصر نیز با توجه به مستندات دو کتاب «عجایب‌المخلوقات» و «زراتشت‌نامه» امکان‌پذیر است که در آن صورت، «تیر گز» و «آب رز» هر دو در معنای واقعی هستند و به دلیل قدمت و تقدس در تیر کشنده اسفندیار به کار رفته‌اند.

کلیدواژه‌ها: فردوسی، شاهنامه، داستان رستم و اسفندیار، تیر گز، آب رز

مقدمه (بیان موضوع)

داستان نبرد رستم و اسفندیار یکی از داستان‌های مشهور شاهنامه فردوسی است. در این داستان، دو پهلوان ایرانی و یا به تعبیری، یک شاهزاده جوان ایرانی در برابر یک جهان‌پهلوان کهنسال ایرانی قرار می‌گیرد. جایگاه اجتماعی متفاوت، اختلاف سنی، اختلاف جهان‌بینی و در نگاهی دیگر، اختلاف آیینی از مهم‌ترین دلایلی هستند که باعث می‌شوند این رویارویی به نبرد و سرانجام به کشته‌شدن یکی از دو طرف ماجرا منتهی شود. تمام عناصر،

^۱. استادیار دانشگاه فرهنگیان، پردیس بحرالعلوم شهرکرد. asgharshahbazi88@gmail.com



اشخاص، مکان‌ها و زمان‌ها در این داستان به گونه‌ای نمادین و ابهام‌آمیز در یک فضای حماسی به پیش می‌روند. اطاعت بی‌چون و چرای یک شاهزاده جوان و خوش‌نام ایرانی از پادشاهی خودکامه، آن هم برای به بند کشیدن یک پهلوان بزرگ ایرانی با آن همه کوشش و جنگ برای کشورش، حکایت از آن دارد که با یک داستان و ماجرای نمادین روبه‌رو هستیم که پرداختن به تمام عناصر و زوایای آن، فرصت و مجالی گسترده می‌طلبد؛ فرصتی که البته تا کنون به وسیله اندیشمندان و تحلیلگران آثار ادبی به خوبی دیده شده و آثاری مهم از قبیل «داستان داستان‌ها» نوشته اسلامی ندوشن، «مقدمه‌ای بر رستم و اسفندیار»، نوشته مسکوب و «طرح اصلی داستان رستم و اسفندیار» نوشته شمیسا... را موجب شده است؛ اگر چه با وجود این پژوهش‌ها، همچنان سؤالاتی درباره برخی از عناصر آن داستان و حتی کل ماجرا وجود دارد؛ مثلاً درباره ترکیب «آب رز»، یکی از شاهنامه‌پژوهان معتقد است که این موضوع همچنان از مبهمات شاهنامه است و این بدان معنی است که هنوز می‌توان در این باره سخن گفت و نگارنده نیز در قالب این مقاله بر آن است تا با مروری بر آن یافته‌ها، مجدداً دو ترکیب «تیر گز» و «آب رز» را به عنوان موضوع این مقاله قرار دهد و با جمع‌بندی نظرات ارائه‌شده در دو طیف کلی، این دو ترکیب را سه منظر ساختارگرایی، نمادگرایی و واقع‌گرایی مورد تجزیه و تحلیل قرار دهد.

پیشینه بحث

اولین افرادی که درباره «آب رز»، نظری ابراز کرده‌اند، مؤلفان برخی از فرهنگ‌های لغت هستند که بر اساس همین ابیات، «آب رز» را به معنای «آب زهر» یا «زهر» گرفته‌اند و گذشته‌اند. پس از ایشان پژوهشگران و تحلیلگران آثار ادبی، تقریباً از چند منظر به این ترکیب (آب رز) نگریسته‌اند. گروهی همچون شمیسا در کتاب «طرح اصلی داستان رستم و اسفندیار» (۱۳۷۶: ۵۱-۱۷)؛ جوینی در کتاب «نبرد اندیشه‌ها در حماسه رستم و اسفندیار» (۱۳۷۴: ۱۴۱)؛ خالقی مطلق در کتاب «یادداشت‌های شاهنامه»، (۱۳۸۴، ج ۲: ۳۲۸)، اکبری و مجوزی در مقاله «آب رز یا آب زر» (۱۳۸۸: ۲۰-۱) «آب رز» را در معنای «شراب» ندانسته و تحلیل‌های خود را بر اساسی دیگر ارائه کرده‌اند که در ادامه مقاله به آنها خواهیم پرداخت. در مقابل گروهی «آب رز» را به معنای «شراب» دانسته و کوشیده‌اند با این معنا، نظر خود را بیان کنند. از این گروه ابتدا باید از «البنداری» نام برد که «آب رز» را به «سلاف‌الخمر»؛ یعنی شراب ترجمه کرده است. پس از وی اسلامی ندوشن در کتاب «داستان داستان‌ها» (۱۳۷۴: ۵۹-۴۵) و رستگار فسایی در کتاب «حماسه رستم و اسفندیار» (۱۳۷۸: ۲۵۷) و کزازی در کتاب «نامه باستان» (۱۳۹۱، ج ۶: ۷۷۳) و مالمیر در مقاله «ساختار داستان رستم و اسفندیار» (۱۳۸۵: ۱۸۴-۱۶۳) و آیدنلو در کتاب «دفتر خسروان» (۱۳۹۴: ۹۱۰) نیز همه بر همین راه رفته‌اند.



از آنجا که اغلب این پژوهشگران و نویسندگان، تقریباً از دو منظر به این داستان و عناصر آن نگریسته‌اند و برخی در ضمن ارائه تحلیل خود، همچنان بر مبهم بودن برخی از عناصر این داستان، از جمله دو ترکیب «آب رز» و «تیر گز» تأکید کرده‌اند، در این مقاله با ارائه یک نگاه چندبعدی، به‌ویژه با استناد به مطالب دو کتاب «عجایب‌المخلوقات» و «زراتشت‌نامه» و همچنین درنگی دیگر بر مصراع - بدین گونه پرورده در آب رز - مجدداً این دو ترکیب مورد بررسی قرار گرفته‌اند.

بحث اصلی

در داستان رستم و اسفندیار، پس از آن که در رویارویی نخست، رستم با تنی مجروح و خسته از کارزار برمی‌گردد، زال بر او بیمناک می‌شود و از همین روی، به سیمرغ متوسل می‌شود. سیمرغ پس از آن که رستم و رخس را درمان می‌کند، با رستم به کنار دریاچه‌ای (احتمالاً هامون) می‌روند:

چو آمد به نزدیک دریا فراز	فرود آمد آن مرغ گردن‌فراز
به رستم نمود آن زمان راه خشک	بفرمود تا رستم آمدش پیش
همی آمد از باد او بوی مشک	بمالید بر تارکش پر خویش
گزی دید بر خاک، سر در هوا	نشست از برش مرغ فرمانروا
بدو گفت شاخی گزین راست‌تر	سرش برتر و بنش بر، کاست‌تر
بدین گز بود هوش اسفندیار	تو این چوب را خوارمایه مدار!
بر آتش مرین چوب را راست کن	نگه کن یکی نغز پیکان کهن
بنه پر و پیکان برو بر نشان	نمودم تو را از گزندش نشان
چو ببری رستم بن شاخ گز	بیامد ز دریا به ایوان و رز
بدان راه، سیمرغ بد رهنمای	همی بود بر تارک او به پای
بدو گفت اکنون چو اسفندیار	بباید بجوید ز تو کارزار
تو خواهش کن و جوی از او راستی	مکوب ایچ گونه در کاستی
مگر باز گردد به شیرین سخن	به یاد آیدش روزگار کهن
که تو چند گه بودی اندر جهان	به رنج و به سختی ز بهر مهان
چو پوزش کنی چند و نپذیردت	همی از فرومایگان گیردت
به زه کن کمان را و این چوب گز	-بدین گونه پرورده در آب رز-
ابر چشم او راست کن هر دو دست	چنان چون بود مردم گزپرست
زمانه برسد راست آن را به چشم	به خشم است بخت، ارنداری توخشم

(فردوسی، ۱۳۷۵، ج ۵: ۴۰۳-۴۰۵)



و در نهایت وقتی:

بدانست رستم که لابه به کار
کمان را به زه کرد و آن گز
تیر همی‌راند تیر گز اندر کمان
که پیکانش را داده بد آب رز
نیاید همی پیش اسفندیار
سر خویش کرده سوی آسمان...
(همان: ۴۱۱)

باری، سیم‌رغ در کنار دریاچه، رستم را به گوشه‌ای از خشکی راهنمایی می‌کند که از بادش بوی مشک می‌آید. در آنجا سیم‌رغ بر درخت گزی می‌نشیند و به رستم می‌گوید: شاخه‌ای بلند و باریک از این درخت، انتخاب کن. آن را با گرمای آتش راست کن و پیکانی قدیمی با چند پر بر آن استوار کن و آماده کارزار شو، اما باز هم سعی کن از راه دوستی و گفت‌وگو، اسفندیار را از جنگ بازداری، اما اگر باز هم نپذیرفت و تو را همچنان فرومایه پنداشت، دو دست را روبه‌روی چشمان او بگیر و این تیر گز را که در آب رز پرورده شده، به سمت چشم او هدف بگیر و بزنی و بدان که روزگار آن را راست بر چشمان اسفندیار خواهد زد.

تمام ماجرا در این بخش، همین است، اما در همین اجمال، نکات اسرارآمیزی نهفته است که سال‌های سال است ذهن محققان و پژوهشگران را به خود مشغول کرده است: چرا چوب گز؟ چرا پیکان کهن؟ چرا مثل مردم گزپرست؟ و از همه مهم‌تر، چرا باید این تیر و پیکان در آب رز پرورده شود؟ و اصلاً آب رز چیست؟

درباره این سؤالات از گذشته تا کنون، به‌ویژه سؤال آخر، تحلیل‌های گوناگونی ارائه شده است. به‌گونه‌ای که می‌توان آن تحلیل‌ها را به دو دسته تقسیم کرد: دسته‌ای که در آنها «آب رز» به معنای «شراب» گرفته شده و دسته‌ای که در آنها «آب رز» به معنای «شراب» گرفته نشده است. برای بررسی دقیق‌تر این موضوع، در این مقاله، ابتدا این دو دیدگاه بررسی می‌شود.

نظر کسانی که «آب رز» را به معنای «شراب» نمی‌دانند:

اولین افراد از این گروه، مؤلفان فرهنگ‌های آندراج، لغت‌نامه و ولف هستند که با اتکاء به همین ابیات، «آب رز» را به «آب زهر» یا «زهر» گرفته‌اند و جز همین ابیات، شاهد دیگری ارائه نکرده‌اند. (ر.ک محمد پادشاه، ۱۳۶۳؛ دهخدا، ۱۳۷۷؛ ولف، ۱۹۳۵)؛ البته از این گروه، مؤلف فرهنگ نظام متوجه اشکال و کاستی تعبیر شده و صحت



تعبیر «آب رز» به «زهر» را قابل تأمل دانسته و چون توجیه دیگری نیافته، حدس خود را به اینجا رسانده که «چون هر درخت پیچانی را رزمی می‌گویند، ممکن است در شعر فردوسی، منظور از آب رز، عصارهٔ قسمی پیچ باشد.» (ر.ک داعی‌الاسلام، ۱۳۶۲)

بعد از ایشان، محقق دیگری که «آب رز» را به معنی شراب ندانسته و در این باره تحقیق مفصلی صورت داده و نظر او بعدها با نقدهای مخالف و موافق روبه‌رو شده، شمیسا است. ایشان در کتاب «طرح اصلی داستان رستم و اسفندیار»، می‌نویسند: «نظر من این است که شراب و آیین‌های مربوط به آن، جانشین هوم و آیین‌های مربوط به آن است.» (شمیسا، ۱۳۷۶: ۳۸) ایشان در ادامه به نقل از صاحب کتاب «تحفهٔ حکیم» به خواص سمی گیاه هوم اشاره می‌کنند و می‌نویسند: «چون پیکان را به آب او آلوده کنند، زخمش کشنده است.» (همان: ۳۹)

بی‌گمان آنچه شمیسا را بر ارائهٔ این تحلیل راسخ کرده، تأویل و تفسیری است که ایشان از داستان نبرد رستم و اسفندیار ارائه کرده و آن را نه یک جنگ پهلوانی، بلکه یک جنگ دینی می‌داند که در آن اسفندیار، نمایندهٔ دین بهی می‌خواهد بند دین زردشتی (کستی) را بر دستان رستم ببندد و رستم که طرفدار آیین کهن (احتمالاً مهر) است، تسلیم نمی‌شود. در این تأویل، گز درخت آیینی و مقدس است که مهر از آن برمی‌تابد و چوب و ترکه‌های آن در «برسم» به کار می‌روند و آن ترکه‌ها را در آب «زور» می‌خوابانند و «آب رز» در واقع جانشین همان «آب زور» (zohr) شده است. آب زور از عصارهٔ گیاه هوم و برگ تازهٔ انار و مقداری شیر فراهم می‌شده و مفرح بوده و آریاییان قدیم این ترکیب را همراه با زمزمه کردن اوستا، آرام و بی‌شتاب در آب می‌ریختند به این معنی که این ترکیب، خدایان را قوی‌دل و مسرور می‌کند. (ر.ک معین، ۱۳۶۴: ۵۲۲۷؛ رضایی باغبیدی، ۱۳۸۴: ۱)

آنچه این نظر را تقویت می‌کند سخن سرکاراتی است که می‌گوید: «گزارشی در منظومهٔ هندی رامایاناست که در آن رزم‌افزارها را بر آتش می‌نهند [مشابه راست کردن تیر گز بر آتش در شاهنامه] و آشام هوم (سومه) بر آن نثار می‌کنند.» (سرکاراتی، ۱۳۷۸: ۳۷۰؛ آیدنلو، ۱۳۹۴: ۹۱۰)

پس از شمیسا، خالقی مطلق در کتاب «یادداشت‌های شاهنامه» با اشاره به کتاب شمیسا و نقد خطیبی بر آن کتاب، می‌نویسد: «آب رز که رستم به دستور سیمرغ تیر گز را در آن می‌خواباند، می‌تواند در اصل شیرهٔ هوم باشد، ولی در اینجا نیز در رابطه با همان آیین برسم، محتمل‌تر است که «آب زور» (پهلوی zohr) بوده که ترکه‌های برسم را در آن می‌خوابانند و «آب زور» در دست فردوسی به «آب رز» دگرگون شده است. بدین ترتیب گزپرست در بیت ۱۳۱۲ بدین معنی نیست که دینی به نام گزپرستی وجود داشت، بلکه اشاره به کسانی است که در مراسم دینی آن‌ها، چوب گز، جزو چیزهای مقدس به شمار می‌رفت.» (خالقی مطلق، ۱۳۸۴، ج ۲: ۳۲۸) ایشان با اشاره به تفسیر



شمیسا از آن داستان می‌نویسند: «ولی جای گمانی نیست که با نفوذ روایات سکایی در روایات مرکزی، این داستان از آن ساختار دینی خود که در میان موبدان زردشتی و متون دینی و خدای‌نامه‌های موبدان رواج داشت، به گونه‌ی حماسی خود درآمده و رنگ دینی از آن زدوده گشته است.» (همانجا)

دو تن دیگر از محققانی که «آب رز» را به معنای شراب نمی‌دانند، اکبری و مجوزی هستند که در مقاله «آب رز یا آب زر» معتقدند سیمرغ به رستم دستور نمی‌دهد که چوب گز را در آب رز بپرورد یا آغشته کند، بلکه سخن از چوب گزی است که قبلاً در آب رز یا هر چیز دیگری پرورش یافته است. (ر.ک اکبری و مجوزی، ۱۳۸۸: ۳) ایشان در نهایت معتقدند که «رز» تصحیف‌یافته «زرا/زره/زریه» (از نام‌های دریاچه هامون) است که فردوسی باز در شاهنامه به کار برده است:

چو آمد به نزدیک آب زره گشادند گردان میان از گره
(فردوسی، ۱۳۷۹، ج ۵: ۳۵۰)

به عبارت دیگر، سیمرغ به رستم می‌گوید این چوب گز را که در آب زره پرورده شده؛ یعنی از آب رودخانه زره سیراب شده و آبی پاک و مقدس است، انتخاب کن و از آن تیری درست کن و... (ر.ک اکبری و مجوزی، ۱۳۸۸: ۱۷-۲)

متأسفانه اکبری و مجوزی هیچ‌گاه نمی‌گویند که به این ترتیب، تکلیف قافیۀ شعر چه می‌شود و چگونه می‌توان این واژه را تصحیف‌شده یا تحریف‌یافته دانست در حالی که نه در ترجمۀ البنداری و نه در هیچ یک از نسخ خطی، چنین چیزی وجود ندارد؛ وانگهی در همین بخش، علاوه بر پرورده‌شدن چوب گز در آب رز، پیکان را هم داریم که باید آن را نیز به آب رز آغشته کرد.

باز هم از این گروه، جوینی، معتقد است، «آب رز»، آب درخت انگور است؛ یعنی شیرۀ شاخه انگور (اشک مو) و در این باره به جمله‌ای از نزهت‌نامه‌ی علایی (ص ۲۱۶) استناد می‌کند که «آب شاخ رز به وقت بریدن بگیرند و با سیکی بیامیزند و در کوزه‌ای کنند و در میان رز بنهند، ملخ آنجا نشود.» (جوینی، ۱۳۷۴: ۱۴۱)

نظر کسانی که «آب رز» را به معنای «شراب» می‌دانند:

از این گروه، اسلامی‌ندوشن معتقد است: «از این که از آب رز منظور شراب است، گمان می‌کنم تردیدی در آن نباید کرد، ولی چرا باید پیکان کشنده اسفندیار روپین‌تن را در شراب پرورده؛ جواب اطمینان‌بخشی نیست، شاید بتوان گفت این نیز جزئی از تمهید مرموزی است که جو ماجرا را آکنده است.» (اسلامی‌ندوشن، ۱۳۷۴: ۵۷) ایشان در ادامه می‌نویسند که آب انگور یا شراب بیش از هر کلمه دیگر، مورد ابهام شاعرانه و عارفانه قرار گرفته و هر کس



هر تعبیری از آن خواسته، ارائه کرده؛ شاید بتوان گفت با توجه به خاصیت متعارض زندگی‌بخش و مرگ‌آور شراب، در این بخش از داستان، خاصیت مرگ‌آورش اراده شده است. (همان: ۵۸-۵۹)

انوری و شعار نیز با استناد به مطالب اسلامی ندوشن، «آب رز» را به معنی شراب دانسته‌اند. (انوری و شعار، ۱۳۷۳: ۲۱۵-۲۱۶)

رستگار فسایی هم در کتاب «حماسه رستم و اسفندیار»، «آب رز» را به معنی شراب دانسته است. (رستگار فسایی، ۱۳۹۳: ۲۵۳)

کزازی نیز در کتاب «نامه باستان»، آب رز را با توجه به کارکرد فسون‌بار و فراسویی آن، به معنی شراب گرفته و در ادامه نوشته است: «باده در باورشناسی کهن، نوشابه‌ای سپند و آیینی شمرده می‌شده است و پیوندگر آدمی با جهان نهان و نیروهای معنوی؛ از این رو مایه شگفتی نیست که تیری شگرف و بی‌همانند را که بدان پهلوانی رویین‌تن از پای درمی‌باید افتاد، در باده پروده باشند.» (کزازی، ۱۳۹۱، ج ۶: ۷۷۳)

مالمیر با تأویل ساخت‌گرایی از این داستان، انگیزه اصلی این نبرد را تضاد و تعارض میان سنت و تجدد می‌داند. تجددی که نماینده‌اش اسفندیار است و می‌خواهد با تکیه بر دین و قدرت (حکومت یا دولت)، سنت را محو کند. تقدس دین و شاه از منظر اسفندیار، باعث شده که او هر سخن و انتقادی را دفع کند و با تکیه بر آن تقدس، به پرخشگری ادامه دهد. در این مسیر دل و جان او چیز دیگری می‌گوید و چشمان او چیزی دیگر؛ چشمان او را همان تقدس دروغین بسته است و رستم باید کاری بکند تا چشمان او بینا شود. برای همین، باید تیر گزی را که در آب رز؛ یعنی شراب (با توجه به خاصیت رازگشایی آن) پرورده شده، بر چشمان او بزند تا راز نیرنگ‌ها آشکار شود و او به حقیقت ماجرا آگاه گردد. (مالمیر، ۱۳۸۵: ۱۸۰-۱۸۱)

باز هم از این گروه، آیدنلو معتقد است: «می‌توان تقریباً به یقین گفت به معنای شراب است، به منظور افسون کردن و شاید مقصود این بوده است که اسفندیار بر اثر ویژگی بیهوش‌کنندگی باده، مدهوش شود و در این زمان تیر ویژه بتواند تأثیر رویین‌تن‌کشی‌اش را بگذارد. با این همه موضوع «پروردن گز در آب رز» از مبهمات شاهنامه است.» (آیدنلو، ۱۳۹۴: ۹۱۰)

تحلیل نگارنده

نگارنده در این باره معتقد است که ترکیب «آب رز» در داستان رستم و اسفندیار، تصحیف‌یافته یا تحریف‌شده نیست؛ زیرا اولاً این ترکیب در ترجمه البنداری به «سلاف‌الخمیر»؛ یعنی شراب ترجمه شده و این ترجمه بسیار مهم



است از آن جهت که احتمالاً البنداری، تدوین اول شاهنامه (سال ۳۸۴ ه.ق) و یا هر دو تدوین را در اختیار داشته است. (ر.ک صفا، ۱۳۷۱: ۴۷۳؛ ریاحی، ۱۳۷۲: ۵۶)؛ ثانیاً اغلب نسخ خطی موجود و کهن، این ترکیب را حمایت می‌کنند؛ ثالثاً در سه موضع از این داستان که قافیه به «ز» ختم شده، «گز» با «رز» قافیه شده است؛ وانگهی ترکیب «آب رز» چند بار دیگر در ادب فارسی به کار رفته است:

در کف تو باد آب رز بر تنت اکسونی در سمع، گه شعر رجز گاهی سریع و گه رمل
(لامعی، ۱۳۹۴: ۸۱)

ز آب رز شربتی بساز حکیم که در آن شربت است صحت ما
(سلمان ساوجی، ۱۳۶۷: ۳۲۸)

ز آب رز باشدم حیات بلی و من المـاء کلّ شیء حی
(ابن‌یمین، ۱۳۱۸: ۵۲۷)

ای ندیده ز آب رز هستی تا کی آخر ز عشق رز مستی
(سنایی، ۱۳۹۴: ۱۱۴)

غلام آب رزانی نداری آب از آن رفیق صافر حیقی نه‌ای به‌صف صفا
(خاقانی، ۱۳۸۲: ۱۲)

اما دربارهٔ این که «آب رز» چیست و چرا باید چوب و پیکان تیر کشندهٔ اسفندیار در آن پرورش یابد، نگارنده معتقد است که از سه منظر باید به این موضوع نگریست:

الف) از منظر ساختارگرایبی

به این معنی که ساختار داستان نبرد رستم و اسفندیار را فرضیهٔ تقابل آیین‌ها یا سنت و تجدد یا جوانی و پیری و یا... می‌سازد؛ به‌ویژه آن‌که در شاهنامه، موازنهٔ قدرت (بین رستم و اسفندیار) از قبل برقرار شده است: هر دو پهلوان از هفت خان گذشته‌اند؛ هر دو، به لباسی ماورائی (ببر بیان و زره رویین‌تن) مجهز شده‌اند؛ هر دو پهلوان، اسبان نیرومندی دارند؛ هر دو پهلوان، صاحب نام هستند؛ هر دو پهلوان ایرانی هستند و... و حال که موقع آن شده که این



دو پهلوان در برابر هم قرار بگیرند، بر مبنای آنچه این تقابل را ایجاد کرده (سنت و تجدد و یا دین)، باید تمام عناصر داستان تفسیر شوند. اگر مبنا و دلیل اصلی این تقابل، مذهب و آیین باشد، تقریباً می‌توان گفت که اسفندیار نماینده دین زردشت و رستم نماینده آیین مهر است؛ سیمرغ، سیستان، گز و آب رز همه از عناصر مربوط به آیین میترا هستند و آب رز هم همان آب زور است که ترکه‌های گز را، که در برسم به کار می‌رفته، در آن می‌خوابانده‌اند. در ساخت آب زور، هوم به کار می‌رفته که مورد علاقه مهر بوده و جنبه تقدس داشته و احتمالاً از باب تبرک، باید تیر کشنده اسفندیار بدان آغشته شود. (ر.ک شمیسا، ۱۳۷۶: ۱۷-۴۳؛ خالقی مطلق، ۱۳۸۴، ج ۲: ۳۲۸؛ مالمیر، ۱۳۸۵: ۱۸۰-۱۸۱)

ب) از منظر نمادگرایی

اگر قائل باشیم که این داستان، یکی از آن داستان‌هایی است که بسیاری از عناصر آن «بر ره رمز معنی برد»؛ باید عناصر رمزی و نمادین این داستان را هم بر اساس تعاریف نماد و تحلیل نشانه‌ها یا نشانه‌شناسی بررسی کنیم. در آن صورت، گشتاسب، کتایون، جاماسب، اسفندیار، پشوتن، بهمن، مهرنوش، نوش‌آذر، رستم، زال، زواره، فرامرز، سیمرغ، چوب گز، آب رز، همگی نماد هستند. در نماد هم، مشبه، متعدد است؛ یعنی می‌تواند از اصل شیء یا فرد را شامل شود تا اشیاء و افراد دیگر در زمان‌ها و مکان‌های دیگر. (شمیسا، ۱۳۷۰: ۱۸۹) در این صورت، «چوب گز» می‌تواند محدوده معنایی‌ای از یک تکه چوب معمولی بی‌ارزش از درختان محلی سیستان داشته باشد تا یک شاخه از درخت مقدس و آیینی گز؛ که اگر یک تکه چوب معمولی پنداشته شود، این موضوع جزیی از کارکرد تراژیک عناصر داستان است که هیچ کس فکر نمی‌کرد این چوب در گذشته شدن اسفندیار روئین‌تن به کار رود. نگاهی به ابیات شاهنامه نیز این نظر را تقویت می‌کند. آنجا که سیمرغ به اسفندیار می‌گوید:

بدین گز بود هوش اسفندیار تو این چوب را خوارمایه مدار!
(فردوسی، ۱۳۷۵، ج ۵: ۴۰۳)

یعنی می‌خواهد بگوید اگر بخت به خشم باشد، زمانه همین چوب معمولی و محلی سیستان را به کشنده مرگ اسفندیار تبدیل می‌کند:

زمانه برد راست آن را به چشم به خشم است بخت، ار نداری تو خشم
(فردوسی، ۱۳۷۵، ج ۵: ۴۰۵)

حتی خود اسفندیار نیز وقتی چوب تیر را از چشم بیرون می‌کشد، می‌گوید:



بدین چوب شد روزگارم به سر ز سیمرغ وز رستم چاره‌گر

در این نگاه، «آب رز»، نیز می‌تواند همان شراب معمولی باشد که در مرگ اسفندیار رویین‌تن به کار رفته است؛ وانگهی این نگاه نمادین می‌تواند مشبّه‌های دیگر را نیز برای «آب رز» برتابد؛ مثلاً «آب رز» در معنای شراب، می‌تواند نماد شکوه و سلطنت باشد، به‌ویژه آن‌که در دنیای نمادها، شراب، نوشابه سلطنتی و نماینده مقام سلطنت است و از این جهت در تیر کشنده اسفندیار به کار رفته است. (ر.ک اسلامی ندوشن، ۱۳۷: ۵۱)

ج) از منظر واقع‌گرایی

اگر بخواهیم واقعی‌تر با موضوع برخورد کنیم، اول باید به یک نکته در داستان رستم و اسفندیار، که البته در چاپ خالقی مطلق بهتر از دیگران نموده شده است، توجه کنیم و آن نکته در بیت زیر است:

به زه کن کمان را و این چوب گز - بدین‌گونه پرورده در آب رز -
(فردوسی، ۱۳۷۵، ج ۵: ۴۰۵)

در این بیت و با این شیوه نشانه‌گذاری، می‌توان گفت که سیمرغ به رستم نمی‌گوید که چوب گز را در آب رز (شراب) پروران، بلکه به او نشان می‌دهد که چگونه این کار را بکند؛ یا بهتر بگوییم، «پرورده» صفت مفعولی‌ای است که بر گذشته دلالت می‌کند؛ یعنی تیری که در گذشته به وسیله سیمرغ یا هر کس دیگری با آب رز پرورده شده که در آن صورت هم، چگونگی آن نامعلوم است و این نامعلومی بخشی از همان ابهامی است که به عنوان یک عنصر یا ویژگی در ساختار بسیاری از حماسه‌ها وجود دارد.

اما اگر مطابق با این نگاه، «آب رز» را شراب بدانیم، این سؤال وجود دارد که چه خاصیتی در آب رز وجود داشته که باید تیر کشنده اسفندیار بدان آغشته شود؟

در پاسخ باید گفت که اولاً شراب در معنای حقیقی، اولین نوشابه‌ای بوده که بشر کشف کرده و برای آن زحمت بسیاری کشیده، به‌گونه‌ای که برخی حتی کشف آن را به جمشید نسبت می‌دهند؛ بنابراین یک نوشیدنی کهن و باستانی بوده و از این نظر، قدمت زیادی دارد و چون قدمت زیادی دارد، طبق باورهای مردم در مورد اشیاء کهن (نگه کن یکی نغز پیکان کهن...)، احترام فراوانی هم دارد و از این جهت باید در تیر کشنده اسفندیار به کار رود. (ر.ک شمیسا، ۱۳۷۶: ۳۸)

ثانیاً، شراب به دلیل تأثیری که بر روی اعصاب و روان فرد دارد و او برای مدتی از حال غافل می‌کند و به زمان و دنیای دیگری می‌برد، از قدیم کلید ورود به دنیای دیگر و پیونددهنده آدمی با جهان نهان بوده و گشاینده چشمان



فرد به روی جهان دیگر و مینو (ر.ک معین، ۱۳۲۶: ۲۶۸) و از این جهت، نوشیدنی‌ای ماورائی، اسرارآمیز و رازگشا بوده، تا جایی که ضرب‌المثل «مستی و راستی» را به وجود آورده و به همین دلیل باید در این تیر به کار رود تا چشمان اسفندیار را بر روی جهانی دیگر و حقایق بینا کند تا راز آن نیرنگ‌ها را دریابد، همچنانکه بعد از اصابت تیر به چشم او، این اتفاق می‌افتد. (ر.ک کزازی، ۱۳۹۱، ج ۶: ۷۷۳؛ مالمیر، ۱۳۸۵: ۱۸۱)

ثالثاً شراب در برخی از باورهای اقوام کهن، از نوشیدنی‌های مقدس محسوب می‌شده است. در یونان قدیم، شراب و باروری توأم‌اً پروردگار مخصوصی داشتند که «دیونیزوس» نام داشته و در روم، «باکوس»؛ و هر سال جشن‌های عجیب و غریبی به یاد او برپا می‌شده است. در یونان، تاک درخت مقدس شناخته می‌شده و بز را که چونده و خراب‌کننده آن بوده، روز جشن دیونیزوس قربانی می‌کردند. این اعتقاد در مسیحیت هم راه پیدا کرد و شراب، روح و خون مسیح خوانده شد. (ر.ک فریزر، ۱۳۸۳: ۴۱۷؛ ندوشن، ۱۳۷۴: ۲۲۶) در زراتشت‌نامه نیز آمده است که گشتاسب از زردشت، محقق‌شدن چهار آرزو (رای روشن برای دیدن جایگاه خود در آخرت، رویین‌تنی، غیب‌بینی و عمر جاویدان) را درخواست کرد. زردشت به او گفت: تو باید از این چهار آرزو یکی را برای خود بخواهی و بقیه را برای افراد دیگر؛ و گشتاسب اولی را برای خود خواست. پس زرتشت چهار ماده متبرک را به چهار تن داد تا هر یک را از موهبتی خاص برخوردار کند. شراب را به گشتاسب داد که چشمانش را به روی جهان دیگر و مینو می‌گشود؛ بوی گل را به جاماسب که او را از دانایی و روشن‌بینی بهره‌مند می‌داشت؛ انار را به اسفندیار که او را رویین‌تن می‌کرد؛ جام شیر را به پشوتن که او را زندگی جاودانی می‌بخشید:

زراتشت فرمود	یشتن درون	چو شد سوی برهان دین رهنمون
نهادند بر آن درون	چار چیز	می و بوی و شیر و یکی نار نیز
چو یشتش مر آن را	به استا و زند	زراتشت پیغمبر ارجمند
از آن یشته می خورده	شاه گشت	ز خوردن همانگاه آگاه گشت
تنش خفته سه روز	بر سان مست	روانش به مینو شد ایزدپرست
بدید اندر آن مینوی	کردگار	روانش همه نیکوی آشکار
به مینو در آن جای	خود بنگرید	هم آن جای نیکان و پاکان بدید...
پشوتن از آن در طرف	شیر داد	بخورد و نیآورد از مرگ یاد
به جاماسب‌دادش	از آن یشته بوی	همه علم‌ها گشت روشن بدوی
وزان پس بدادش	به اسفندیار	از آن یشته خویش یک دانه نار
بخورد و تنش گشت	چون سنگ و روی	نبد کارگر هیچ زخمی بر اوی



از این گونه اندر سخن هوش دار که بود است روپین تن اسفندیار...

(بهرام پژدو، ۱۳۳۸: ۷۲-۷۷)

از این منظر، «آب رز» همان شراب است که به دلیل قدمت، قدرت اسرارآمیز در اتصال فرد به فراسو و تقدّسش، باید در تیر و پیکان کشنده اسفندیار به کار رود. در این تحلیل، درخت گز نیز درخت مقدسی است. کزازی می‌نویسد: «گز در جهان باستان، درختی آیینی و سپند، شمرده می‌آمده است و بغ باروری و بختیاری بوده است و شاخه‌های باریک آن در ساخت تیر به کار می‌رفتند.» (کزازی، ۱۳۹۱، ج ۶: ۷۷۱) شمیسا نیز روایتی از کتاب عجایب‌المخلوقات نقل می‌کند که می‌گوید: «طرفاء [اسم عربی درخت گز] درختی است. چون اهل سبا عاصی شدند، آفریدگار بر ایشان خشم گرفت. آتش باغ‌هائ ایشان بسوخت، به جای آن طرفا برست... گویند به حدّ افغانیان گزستانی است در آن درختی هفده ارش ستبری آن... افغانیان آن را سجد کنند و آن را درخت برهمن خوانند.» (محمد بن محمود طوسی، ۱۳۴۵: ۳۱۷)

بر این اساس تیر کشنده اسفندیار باید از چوب درخت مقدس گز انتخاب شود و با آب رز (نوشیدنی کهن و فراسویی) آغشته شود و پیکانی کهن بر آن نهاده شود و حتی آن تیر نیز باید به شیوه مردمی که با آن درخت سر و کار دارند و از آن درخت استفاده می‌کنند (مردم گزپرست)، رها شود. با این توضیح که در شاهنامه بعد از رهاشدن تیر از شست رستم، مجدداً بر نحوه رهاکردن و رهاشدن تیر تأکید می‌شود:

تهمتن گز اند کمان راند زود بر آن سان که سیمرغ فرموده بود

(فردوسی، ۱۳۷۵، ج ۵: ۴۱۱)

نتیجه

در این مقاله با مروری بر پژوهش‌ها و تحلیل‌های صورت‌گرفته درباره داستان رستم و اسفندیار، دو ترکیب «آب رز» و «تیر گز» از منظر ساختارگرایی، نمادین و واقع‌گرایی مورد نقد و بررسی قرار گرفته‌اند. در این بررسی مشخص شده است که اگر داستان رستم و اسفندیار را مطابق نقد ساختارگرایی، یک نبرد دینی قلمداد کنیم، در آن صورت درخت گز، درخت مقدسی است و به همین دلیل از آن در تیر کشنده اسفندیار استفاده شده و آب رز نیز همان آب زور است که ترکه‌های گز را در آن می‌خوابانند و در برسم به کار می‌برند. اما اگر از داستان، تحلیل نمادین ارائه دهیم و این عناصر را، دو عنصر از شبکه نمادهای به‌کاررفته در آن داستان محسوب کنیم، در آن صورت، تیر گز و آب رز می‌توانند علاوه بر معنای معمول خود، معانی نمادین دیگری را نیز داشته باشند؛ اما اگر بخواهیم از منظر واقع‌گرایی، به این داستان و عناصر آن، از جمله این دو ترکیب بنگریم، در آن صورت «آب رز»، همان شراب است که با توجه به قدمت و خاصیت فراسویی و تقدّسش، در تیر کشنده اسفندیار به‌کاررفته و چوب گز نیز به دلیل



احترام و تقدسی که در برخی از مناطق ایران داشته و استفاده‌ای که از شاخه‌های باریک آن در تیر می‌شده، در تیر کشنده اسفندیار به کار رفته است.

فهرست منابع و مآخذ

آیدنلو، سجاد، (۱۳۹۴) دفتر خسروان (برگزیده شاهنامه فردوسی)، تهران: سخن.
 اسلامی ندوشن، محمدعلی (۱۳۷۴) داستان داستان‌ها (رستم و اسفندیار در شاهنامه)، تهران: آثار.
 اکبری، منوچهر و محمد مجوزی (۱۳۸۸) «آب رز یا آب زر»، مجله ادب فارسی، بهار و تابستان، شماره ۱، صص ۲۰-۱.

انوری، حسن و جعفر شعار (۱۳۷۳) رزم‌نامه رستم و اسفندیار، تهران: قطره.
 بنداری، قوام‌الدین (۱۴۱۳.ق) شاهنامه، تصحیح عبدالوهاب عزّام، کویت: دار سعاد الصباح.
 جوینی، عزیزالله (۱۳۷۴) نبرد اندیشه‌ها در حماسه رستم و اسفندیار، تهران: دانشگاه تهران.
 خاقانی، افضل‌الدین (۱۳۸۲) دیوان، به کوشش ضیاء‌الدین سجادی، تهران: زوار.



- خالقی مطلق، جلال (۱۳۸۴) یادداشت‌های شاهنامه، جلد دوم، نیویورک: بنیاد میراث ایران.
- خطیبی، ابوالفضل (۱۳۷۶) «روایتی دیگر از داستان رستم و اسفندیار»، نامه فرهنگستان، شماره ۲/۳، صص ۱۵۵-۱۶۲.
- داعی‌الاسلام، محمدعلی (۱۳۶۲) فرهنگ نظام (۵ جلد)، تهران: شرکت دانش.
- دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۷۷) لغت‌نامه، تهران: دانشگاه تهران.
- رستگار فسایی، منصور (۱۳۹۳) حماسه رستم و اسفندیار، تهران: جامی.
- رضایی باغبیدی، حسن (۱۳۸۴) «آب»، مندرج در دانشنامه زبان و ادب فارسی، زیر نظر اسماعیل سعادت، تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی، صص ۱-۲.
- ریاحی، محمدمبین (۱۳۷۲) سرچشمه‌های فردوسی‌شناسی، تهران: مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.
- زرتشت بهرام پژدو (۱۳۳۸) زراتشت‌نامه، از روی نسخه مصحح فردریک روزنبرگ، به کوشش محمد دبیرسیاقی، تهران: کتابخانه طهوری.
- سرکاراتی، بهمن (۱۳۷۸) سایه‌های شکار شده، تهران: قطره.
- سلمان ساوجی (۱۳۶۷) دیوان، به اهتمام منصور مشفق، تهران: صفی‌علی‌شاه.
- سنایی، مجدودبن‌آدم (۱۳۹۴) حدیقه‌الحقیقه، به کوشش محمدتقی مدرس رضوی، تهران: دانشگاه تهران.
- شمیسا، سیروس (۱۳۷۰) بیان، تهران: فردوس.
- شمیسا، سیروس (۱۳۷۶) طرح اصلی داستان رستم و اسفندیار، تهران: میترا.
- صفا، ذبیح‌الله (۱۳۷۱) تاریخ ادبیات در ایران، جلد اول، تهران: فردوس.
- فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۷۵) شاهنامه، به کوشش جلال خالقی مطلق، جلد پنجم، نیویورک: بنیاد میراث ایران.
- فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۷۹) شاهنامه، تصحیح ر. علی‌یف، آ. برتلس، م. عثمانوف، تحت نظر ع. نوشین، به کوشش سعید حمیدیان، چاپ پنجم، تهران: قطره.
- فریزر، جیمز جرج (۱۳۸۳) شاخه زرین (پژوهشی در جادو و دین)، ترجمه کاظم فیروزمند، تهران: آگاه.



- فریومدی، ابن‌یمین (۱۳۱۸) دیوان، با مقدمه و تصحیح سعید نفیسی، تهران: مروج.
- کزازی، میرجلال‌الدین (۱۳۹۱) نامه باستان، جلد ششم، تهران: سمت.
- لامعی گرگانی (۱۳۹۴) دیوان، به کوشش محمد دبیرسیاقی، تیسرا.
- المیر، تیمور (۱۳۸۵) «ساختار داستان رستم و اسفندیار»، مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید باهنر کرمان، شماره ۱۹، بهار، صص ۱۶۳-۱۸۴.
- محمد پادشاه (۱۳۶۳) آندراج، تهران: خیام.
- محمدبن محمود طوسی (۱۳۴۵) عجایب المخلوقات، به اهتمام منوچهر ستوده، تهران: بنگا ترجمه و نشر کتاب.
- مسکوب، شاهرخ (۱۳۵۶) مقدمه‌ای بر رستم و اسفندیار، تهران: شرکت سهامی کتاب‌های جیبی.
- معین، محمد (۱۳۲۶) مزدیسنا و تأثیر آن در ادب فارسی، تهران: دانشگاه تهران.
- معین، محمد (۱۳۶۴) فرهنگ فارسی، چاپ هفتم، تهران: امیر کبیر.
- مؤمن حسینی، محمد (بی‌تا) تحفه حکیم مؤمن، به کوشش میر سید احمد روضاتی، بی‌جا: کتابفروشی محمودی.

Fritz Wolff, Glossar Zu Firdosis Schahname, Berlin:1935.

Gaz arrow and wine in the story of the battle of Rostam and Isfandiar

Abstract

In the story of the battle of Rostam and Isfandiar, to combinations of “Gaz arrow” and “wine” have raised questions and answers from many researchers. They have been focusing on this story and its elements from a number of viewpoints and presented various analyses. Reviewing these viewpoints, this paper tried to, firstly emphasis that structuralism interpretation of the elements of this story on the base of religious confrontation or tradition and modernity is an acceptable interpretation. Secondly, for this story and its elements a symbolic analysis can be represented and then these combinations can imply different symbolic meanings. Thirdly, the real interpretation of these elements is possible considering the documents of two books



“Ajayebolmakhlooghat” [The wonders of creatures] and “Zaratooshtnameh” [book of Zaratoosht]. In that case, “Gaz arrow” and “wine” both are used in their real names having oldness and holiness used in the arrow which killed Isfandiar.

Key words: Ferdousi, Shahnameh, Rostam and Isfandiar story, Gaz arrow, wine



فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی



سال اول، شماره اول، زمستان ۱۳۹۷

www.qpjjournal.ir

ISSN : 2645-6478

جایگاه تشبیه، پربسامدترین عنصر خیال در دیوان وحشی بافقی

تاریخ دریافت : ۱۳۹۷/۱۰/۷

تاریخ پذیرش : ۱۳۹۷/۱۱/۱۰

دکتر آیت شوکتی^۱

علیرضا تایوغ^۲

چکیده

تصویر اگر اساس شعر نباشد، یکی از عناصر اصلی سازنده آن است؛ شاعران با آفرینش تصاویر شعری خود، ضمن آن که توان خیال‌پردازی خود را به نمایش می‌گذارند، گرایش‌های فردی و نیز سبک شخصی و دوره‌ای خویش را نیز نمایان می‌کنند. این پژوهش با رویکرد توصیفی-تحلیلی و با روش آماری، با هدف بررسی اتواع و گونه‌های مختلف تشبیه، دیوان اشعار این شاعر را از نظرگاه کمیّت و کیفیت انواع تصاویر مورد بررسی قرار داده است و با بهره‌گیری از ملاحظات سبک‌شناسانه مشخص می‌سازد که اوج تصویرآفرینی این شاعر به ترتیب در غزلیات، قصاید و ناظر و منظور بیشتر از قسمت‌های دیگر و تعداد تشبیه‌های به کار رفته در ترجیع‌بند از همه کمتر است. یافته‌ها نشان می‌دهد که در کل آثار وی تشبیه بلیغ، تشبیه حسی به حسی، تشبیه مفرد و تشبیه مفروق نسبت به بقیه تشبیه‌ها در هر گروه، از بسامد بالایی برخوردار است.

فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی

کلید واژه‌ها

خیال‌انگیزی، صور خیال، تشبیه، وحشی بافقی

^۱ استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد خوی. خوی. ایران. //Shokati81@yahoo.com

^۲ دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد خوی. خوی. ایران.



مقدمه :

بیان مساله

وحشی بافقی از شاعران بنام دوره صفوی است که به لحاظ سبک ویژه خود، که بینابین عراقی و هندی مکتبی به نام «واسوخت» است، همواره مورد توجه پژوهشگران بوده است. یکی از زمینه‌هایی که برای تحلیل در مورد سبک شاعران مورد بررسی قرار می‌گیرد، استفاده شاعر از صور خیال در سروده‌هایش است. شعر وحشی بافقی، به عنوان یکی از برجسته‌ترین شاعران مکتب وقوع و بنیان‌گذار مکتب واسوخت از جهات گوناگون قابل بررسی و تحقیق است. دیوان وحشی مشتمل بر قسمت‌های گوناگون و قالب‌های شعری مختلف است. وحشی مانند دیگر شاعران دوران خود، در همه قالب‌های شعر فارسی طبع آزمایی و هنر نمایی کرده‌است.

در این پژوهش، تلاش شده است شعر وحشی بافقی از نظر تصویرسازی و خیال‌انگیزی مورد بررسی قرار گیرد. از آنجا که بهره‌گیری از صور خیال، از ابزارهای مهم خیال‌انگیزی است و با توجه به اینکه وحشی بافقی از شاعرانی است که کلام زیبا و دلنشین خود را با ساده‌گویی، دو چندان زیبا و جذاب کرده بود، لذا از بین عناصر صور خیال، انواع تشبیه در اشعار وی مورد بررسی و تحلیل قرار گرفته است. زیرا تشبیه ساده‌ترین نوع صور خیال محسوب می‌شود.

هدف و سوال پژوهش

هدف اصلی این پژوهش بررسی کاربرد تشبیه در اشعار وحشی بافقی است. در راستای رسیدن به این هدف، پژوهش حاضر با این سوال روبروست که:

- وحشی بافقی از تشبیه چگونه استفاده کرده و کدام نوع تشبیه و در چه بخشی از آثار او بیشترین نمود و کاربرد را دارد؟

- این عنصر تصویرساز چه تاثیری در سبک وی داشته است؟

اهمیت و ضرورت پژوهش

بی‌تردید یکی از مهم‌ترین جنبه‌های شعری این شاعر صاحب سبک، صور خیال اوست که به لحاظ اندیشه‌های خاص و نوع تخیل‌گرایی او قابل بحث و تحلیل است؛ به ویژه که او از نظر ساده‌گویی و روان‌سازی سخن با شاعران دیگر عصر خویش متفاوت است و شعر را از مسیر نکته‌پردازی‌ها و خیال‌بافی‌های بی‌حد و حصر به راهی معتدل رسانده است. لذا این مقاله در صدد آن است که از بین صور خیال موجود در اشعار وی، تشبیه را که نقش برجسته‌ای در تصویرآفرینی دارد، مورد بحث و بررسی قرار دهد.

پیشینه پژوهش

درباره بررسی تصاویر شعری اشعار وحشی بافقی، برخی پژوهش‌ها انجام شده است. تصویرهای زبانی در اشعار وحشی بافقی عنوان مقاله‌ای است از مریم‌السادات اسعدی فیروزآبادی که در مجله بهار ادب در زمستان ۹۲، دوره ۶، شماره ۴، صص ۴۳-۵۷ چاپ شده است. در بخشی از این مقاله، خیال‌انگیزی در شگردهای شخصیت‌پردازی،



صحنه‌پردازی، گفتگو، حادثه‌پردازی، پیرنگ، حقیقت‌مانندی و لحن‌روایی بررسی شده است. بخش دیگر این مقاله به بررسی تصویرهای زبانی (واژه‌ها، گروه‌ها و ترکیبات وصفی، گروه‌ها و ترکیبات قیدی، فعل‌ها، مصدرها و متمم‌ها) می‌پردازد.

تأثیر عناصر زیبایی‌شناختی در شعر وحشی بافقی، عنوان مقاله میترا شریف‌زاده مود در دومین کنفرانس بین‌المللی ادبیات و پژوهش‌های تطبیقی در آن است. این مقاله به بررسی بیان، بدیع، عروض، ردیف و قافیه در دیوان وحشی می‌پردازد.

نقد زیباشناسانه اشعار وحشی بافقی، عنوان مقاله مشترک مرضیه برشادی‌پور و جمشید پورعرب در هفتمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی است که در این مقاله اشعار وحشی در دو سطح زبانی و فکری بررسی شده است.

مکتب وقوع

برای تغییر سبک، شرایطی لازم است که سیروس شمیسا این شرایط را این‌گونه بیان می‌کند: «اولاً باید تربیت‌شدگان دوره قبل کاملاً از بین بروند و تربیت‌شدگان دوره جدید کاملاً ببالند و ثانیاً اوضاع اجتماعی به تدریج تغییر کند... شعر سده ده، حد واسط سبک عراقی و سبک هندی است که در اوایل قرن یازدهم پدید آمد. شعر حد واسط این دوره حدود صد سال جریان دارد.» (شمیسا، ۱۳۷۴: ۲۶۹) پس شعر این دوره باید نشانه‌هایی از هر دو سبک عراقی و هندی را دارا باشد. ویژگی‌های مشترکی از هر دو سبک در شعر این دوره به چشم بخورد. شعر این دوره کوششی است برای کنار نهادن سبک قبلی و رسیدن به سبک جدید. این دوره به عنوان «مکتب وقوع» نامگذاری و معروف شده است. علامه دهخدا مکتب وقوع را چنین معرفی می‌کند: «برزخی بود میان شعر دوره تیموری و سبک هندی و غرض از آن بیان حالات عشقی و عاشقی از روی واقع بود.» (دهخدا، ۱۳۳۴: ۲۳۷) اما سیروس شمیسا تعریفی جامع‌تر از مکتب وقوع بیان می‌کند: «مکتب وقوع یعنی مکتب واقع‌گویی و به اصطلاح واقعیت را همان‌طور که بین عاشق و معشوق است گفتن. این مکتب که به بیان حالات و عواطف واقعی عاشقانه می‌پردازد، اطوار حقیقی معشوق از قبیل ناز و قهر و خشم و دشنام و احوال حقیقی عاشق از قبیل رنجش و اشتیاق و پیغام و تمنا و نگاه او را وصف می‌کند.» (شمیسا، ۱۳۸۱: ۱۹۸) غزل که قرن‌ها قالب مسلط شعر فارسی بوده است، دارای دو قهرمان است: عاشق و معشوق. همواره معشوق در حال روی‌گردانی از عاشق بود و عاشق هیچ سخن سختی به معشوق نمی‌گفت، ناز او را می‌خرید و حاضر به بیان واقعیت‌ها نبود و اگر مجبور به بیان واقعیت می‌شد، زیرکانه این کار را می‌کرد تا معشوق را نرنجاند:

دوش می‌آمد و رخساره برافروخته بود
رسم عاشق کشی و شیوه شهرآشوبی
تا کجا باز دل غمزده‌ای سوخته بود
جامه‌ای بود که بر قامت او دوخته بود



(حافظ ، ۱۳۷۰: ۸۵)

اما با به وجود آمدن مکتب وقوع این وضع به کلی دگرگون شد، روابط بین عاشق و معشوق تغییر یافت و عاشق اعراض و روی گردانی از معشوق را آغاز کرد. «شاعر (در مکتب وقوع) طوری از رفتار معشوق سخن گفته است که طبیعی و حقیقی می‌نماید و امری است که در ماجرای عاشقانه پیش می‌آید. بدین ترتیب مشخصه شعر مکتب وقوع باورداشت (Make Believe) است؛ یعنی خواننده می‌خواهد شعر را باور کند منتها دریغا که این حقیقت‌نمایی که لازمه هر اثر هنری بزرگ است، سطحی و محدود به بیان حالات و اطوار عاشق و معشوق است.» (شمیسا، ۱۳۷۴: ۲۷۱) در مورد اولین بنیان‌گذاران مکتب وقوع اختلاف نظر وجود دارد به طوری که «معمولاً لسانی شیرازی را واضع این مکتب می‌دانند، ولی به نظر احمد گلچین معانی، شهید قمی بر او تقدم دارد و لسانی در مرحله ابتدایی این مکتب قرار دارد. از آن‌جا که تمام غزلیات شرف جهان قزوینی به طرز وقوع سروده شده است، احمد گلچین معانی، او را فرد اجلائی وقوعیون دانسته است. بعد از شرف جهان قزوینی مکتب وقوع رواج بیشتری یافت و بیشتر شعرا شعرهایشان را به این سبک می‌سرودند و حتی برخی از شاعران این دوره، وقوعی تخلص می‌کردند. مانند: وقوعی نیشابوری و وقوعی تبریزی» (شمیسا، ۱۳۸۱: ۱۶۰) اما چهره مطرح این مکتب، بابا فغانی است. شاعران این دوره تلاش می‌کردند که از طرز تازه پیروی کنند و دنباله‌روی بابا فغانی باشند تا شعری ممتاز بسرایند. «بابا فغانی شیرازی از شعرای معروف وقوعی است، آن چه بعدها در غزل، زبان وقوع خوانده می‌شد و باعث به وجود آمدن سبک هندی شد، بر شیوه او مبتنی بود.» (زرین کوب، ۱۳۷۵: ۳۹۱) همان‌طور که گفته شد، وقوع‌گویی در شعر دوره‌های قبل هم دیده می‌شود اما نه به این صورت و نظر احمد گلچین معانی نیز قابل توجه است که مبدع وقوع‌گویی در غزل را سعدی می‌داند. «هنگامه آرای سخن پردازی، شیخ اجل سعدی شیرازی که مروج طرز غزل است نیز خال خال وقوع‌گویی هم دارد و به قولی موجد واقعه‌گویی هم اوست :

یک امشبی که در آغوش شاهد شکرم گرم چو عود بر آتش نهند غم نخورم
ببند یک نفس ای آسمان دریچه صبح بر آفتاب، که امشب خوش است با قمرم»
(گلچین معانی، ۱۳۷۴: ۵۷)

وقوع‌گویی از همان ابتدا دچار ابتذال شد و راه به جایی نبرد به همین جهت شیوه‌ای فرعی در مکتب وقوع به وجود آمد که آن را واسوخت نامیدند.

مکتب واسوخت

همان‌گونه که گفته شد، مکتب وقوع دچار تکرار و ابتذال شد و شیوه فرعی واسوخت به وجود آمد. واسوخت از دو جزء (وا + سوخت) تشکیل یافته و «پسوند (وا) معنی تجدید و دوبارگی را می‌سازد.» (معین، ۱۳۶۴: ۲۴۷) و در لغت نامه دهخدا به معنای «خلاف و عکس است» (دهخدا، ۱۶۵: ۱۳۳۴) «وا سوختن در گویش فارسی زبانان هند، به معنی اعراض و روی برتافتن مستعمل بود.» (شمیسا، ۱۳۷۴: ۲۷۲). واسوختن در فرهنگ فارسی معین به معنای دوباره سوختن است؛



با توجه به آنچه سیروس شمیسا در معنای واسوخت می‌آورد، این سوختن یک بار به سبب عشقی که در دل عاشق به وجود می‌آید و بار دیگر نیز به خاطر بی‌وفایی معشوق نسبت به اوست که شاعر (عاشق) از معشوق روی گردانی می‌کند و این بر خلاف سنت شعری است:

چون چنین است پی کار دگر باشم به چند روزی پی دلدار دگر باشم به
(وحشی، ۱۳۳۸: ۲۹۴)

« وحشی بافقی آغازگر و پایان بخش واسوخت است. » (شبلی نعمانی، ۱۳۶۳: ۱۶) وی « در اساس از شاعران مکتب وقوع است و نیز از مقلدان بابا فغانی محسوب می‌شود. اما در حدود وسع خود و تا آن جا که بنیة فرهنگی عصر اجازه می‌داد، نوآوری کرد و طرز واسوخت را پدید آورد. » (شمیسا، ۱۳۷۴: ۲۷۲) واسوخت توسط وحشی شکل می‌گیرد و توسط او نیز به اوج می‌رسد. هر چند واسوخت از دوره غزنوی نیز به چشم می‌خورد و در دوره‌های بعد نیز ادامه دارد:

ای پسر جنگ بنه، بوسه بیار این همه جنگ و درشتی به چه کار
تو چو من یار نیابی به جهان من چو تو یابم هر روز هزار
(فرخی، ۱۳۸۶: ۱۸۵)

واسوخت در قرن دهم هجری مدت زیادی نپایید؛ زیرا به نوعی ابتذال گرایش پیدا کرد. اشعار وحشی عمدتاً بر مبنای شاهدبازی است:

ای پسر چند به کام دگران بینم سرخوش و مست ز جام دگران بینم
(وحشی، ۱۳۳۸: ۲۹۵)

این ابتذال دلیلی شد که این نوع شعر سرودن از رونق بیفتد و روش وحشی بافقی ادامه دهنده‌ای نداشته باشد. روش وحشی و زیبایی شعر او این‌گونه است که سوز و گداز عاشقانه خود را با معشوق باز می‌گوید. هر چند که شاهدبازی را از دوره غزنوی تا دوره قاجار (اشعار ایرج میرزا) به وضوح می‌توان در شعر ملاحظه نمود. اما روش سرایش وحشی به فراموشی سپرده شد.

شعر وحشی

شعر وحشی بافقی را در زمره مکتب وقوع و واسوخت قرار می‌دهند. هم زمانی این نوع شعر با سبک هندی و تأثیری که از شعر پیش از خود گرفته است، باعث گردیده که ویژگی‌های مشترکی بین مکتب واسوخت و سبک هندی و سبک عراقی به وجود آید. اما تغییرات زبانی، مذهبی، سیاسی، اجتماعی و... تفاوت‌های آشکار بین این سبک‌ها به وجود آورده است که این تفاوت‌هاست که سبک‌های شعر را می‌سازد. اشعار وحشی دارای سادگی، ملاحظت، شور و سوزی خاص است که سخن او را از دیگران ممتاز کرده است. «در حقیقت این چاشنی عشق است که شعر او را این چنین دلنشین ساخته است.» (محبوب، ۱۳۷۵: ۳۶) «وحشی در جهان عشق و شیدایی و دل‌باختگی و



مهرورزی مردی یگانه و دلباخته‌ای بی‌مانند است.» (وحشی، ۱۳۳۸: ۹۶) راز سوزندگی و آتش افروزی سخنان وحشی جز این نیست که این سخنان از دلی دردمند و سینه‌ای آتش‌افروز برخاسته است. سخنان پرشوری که وحشی در آغاز فرهاد و شیرین سروده، به وضوح این حالات را بیان می‌کند:

الهی، سینه‌ای ده آتش‌افروز در آن سینه دلی، و آن دل همه سوز
هر آن دل را که سوزی نیست دل نیست دل افسرده غیر از آب و گل نیست
(وحشی، ۱۳۳۸: ۴۹۳)

«در سراسر زندگانی دردآلود این شاعر سوخته، عشق یک لحظه او را رها نکرد. او نیز خود به دنبال این غم بود و بی‌درد، به سر بردن را روا نمی‌دانست.» (محبوب، ۱۳۷۵: ۵۷)

خوش آن روزی که زنجیرجنون برپای من باشد به هر جا پا نهم از بیخودی غوغای من باشد
(همان، ۷۳)

علاوه بر عشق، این سخنور شیرین زبان با دلی آرزومند، ساده‌گویی و نوپردازی و بی‌پیرایگی و روان‌سازی را در شعر فارسی از نو بنیاد گذاشت. اکثر ابیات و اشعار وحشی، معانی زمینی و روزمره‌ای دارند که ذهن هر بشری را درگیر می‌کند اما گاه جلوه‌های تصویری و کاربرد وجه‌شبه‌های دور از ذهن، درک بسیاری از اشعار او را دشوار کرده است:

مکث زر پیش تو چون مکث جنب در مسجد هست در مذهب مفتی سخای تو حرام
(همان، ۲۴۶)

قالب اصلی شعر وحشی غزل است. توجه به سرودن مثنوی‌هایی به تقلید از نظامی نیز مورد عنایت وحشی بوده است. هم‌چنین وحشی در شعر خود از عناصر ادبی از جمله آرایه‌های بدیعی و تصاویر شعری به ویژه تشبیه‌هایی دور از ذهن اما زیبا و لطیف برخوردار است. توجه به مسائل ادبی گاهی بر شیوه بیان و زیبایی‌های شعر او تسلط می‌یابد؛ در حالی که برخی از ابیات او در عین سادگی و خالی از هر گونه تصویرسازی و زیبایی‌های شعری است.

تشبیه در شعر وحشی

تشبیه یکی از عناصر تصویرساز در کلام است که باعث خیال‌انگیز شدن آن می‌شود. تشبیه را می‌توان اساس و بنیاد تمام یا بخش زیادی از تصویرهای موجود در شعر و ادب دانست. در تعریف تشبیه چنین آورده‌اند که «تشبیه یادآوری همانندی و شباهتی است که از جهت یا جهاتی میان دو چیز مختلف وجود دارد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۲: ۱۴۶) و یا «اصطلاح تشبیه در علم بیان به معنی مانند کردن چیزی است به چیزی، مشروط بر این که آن مانندگی مبتنی بر کذب یا حداقل دروغ نما باشد؛ یعنی با اغراق همراه باشد» (شمیسا، ۱۳۸۱: ۳۳). تشبیه بر چهار رکن استوار است که عبارتند از مشبه (آنچه که تشبیه می‌شود)، مشبه‌به (آنچه که به آن تشبیه می‌شود)، وجه شبه (صفت یا حالتی که در دو طرف تشبیه وجود دارد) و ادات تشبیه. از میان این چهار رکن، دو رکن اول، یعنی مشبه و مشبه‌به



اجزای اصلی یا طرفین تشبیه هستند که بدون این دو، تصویری به نام تشبیه به وجود نمی‌آید. دو رکن دیگر در بعضی از انواع تشبیه ممکن است در کلام ظاهر نشوند که در آن صورت نام‌هایی برای این انواع در نظر گرفته شده است که در جای خود توضیح داده خواهد شد. هرچه ذوق و استعداد شاعری شاعر تسلط او بر واژه‌ها و پدیده‌ها و نیز شناخت او از جهان اطراف و البته تخیل او، قوی‌تر و وسیع‌تر باشد، تصویرهایی که می‌سازد و یا به کار می‌برد نیز، زیباتر و هنری‌تر خواهند بود. البته این بدان معنا نیست که هر چیزی را می‌توان به هر چیزی تشبیه کرد؛ زیرا در این صورت تشبیه زیبایی و خیال‌انگیزی خود را از دست می‌دهد. در حقیقت تشبیه ادعای کشف روابط و مشابهت‌های پنهان میان پدیده‌هاست که این کشف توسط شاعر انجام شده و قدرت شاعری و چگونگی بیان این کشف باعث پذیرفتن یا نپذیرفتن توسط مخاطب می‌شود. در تشبیه معمولاً وجه شبه را ذکر نمی‌کنند، این کار باعث درگیری ذهن مخاطب و لذت بیشتر او از تشبیه می‌شود. ذکر نکردن وجه شبه باعث خیال‌انگیزتر شدن کلام می‌شود

تشبیه گونه‌های مختلف دارد و از دیدگاه‌ها و جنبه‌های مختلف قابل بررسی است. در این جا ضمن آن که به بررسی انواع تشبیه می‌پردازیم، هر نوع از آن را در شعر وحشی بافقی با ذکر شواهد تحلیل خواهیم کرد.

تشبیه گسترده :

تشبیهی است که چهار رکن در آن آمده باشد. «تشبیه در صورت گسترده و کامل خود جمله‌ای است که چهار جزء دارد که به آن‌ها ارکان تشبیه می‌گویند» (شمیسا، ۱۳۸۱: ۳۴) در این تشبیه مشبه، مشبه‌به، وجه شبه و ادات تشبیه در کنار هم قرار می‌گیرند و باعث آفرینش تصویر هنری می‌شوند. بسیاری از تصاویری که وحشی در قالب تشبیه گسترده به کار برده است، زاییده ذهن خود اوست. در پاره‌ای از موارد نیز شاعر از تصاویر قدما استفاده می‌کند اما آن‌ها را در ذهن خود می‌پرورد و با زبان خویش بیان می‌کند. در بررسی‌های سبک‌شناسی «آنچه از اهمیت بیشتری برخوردار است، بسامد است.» (ابراهیمی، ۱۳۷۷: ۲۲۴). وحشی در دیوان اشعارش از این تشبیه کم‌تر از تشبیه‌های دیگر بهره می‌گیرد.

تا همچو ماه خیمه به سر منزل که زد وز مهر با که دم زند و مهربان کیست

(وحشی، ۱۳۳۸: ۶۷)

در این بیت معشوق به ماه تشبیه شده است و همان‌گونه که در بیت مشاهده می‌شود مشبه، در فعل به صورت ضمیر مستتر آمده و مشبه‌به که واژه «ماه» است در مصراع اول وجود دارد و همچنین ادات تشبیه که «همچو» است و نیز وجه شبه میان معشوق و ماه که از نظر شاعر در این بیت خیمه زدن و منزل عوض کردن است، نیز در بیت ذکر شده است.

مجلسی خواهیم که پیشت گیرم و سوزم چو شمع بر زبان آرم که این سوز و گداز از بهر چیست

(همان، ۷۳)



در بیت بالا شاعر خود را به شمع تشبیه کرده است. ضمیر متصل «م» در فعل «سوزم» مشبه و واژه «شمع» مشبه‌به هستند. در این بیت ادات تشبیه «چو» و وجه شباهت میان مشبه و مشبه‌به در خیال شاعر سوختن است که همه این ارکان در بیت قابل مشاهده هستند.

در گلستانی چو شاخ گل نمی‌جنبی ز جا می‌توان دانست کاندر پای دل خاریت هست
(همان، ۹۲)

در این بیت معشوق یا مخاطب شاعر که از ضمیرهای متصل «ی» می‌توان به وجود آن در بیت پی برد به شاخه گل تشبیه شده است؛ یعنی مشبه ضمیر «ی» و مشبه‌به «شاخ گل» است که به وسیله ادات «چو» به هم مربوط شده‌اند، شاعر یکی از وجوه شباهتی را که در نظر داشته؛ یعنی ساکن و برجا بودن را نیز در بیت بیان کرده است.

همان بهتر که لب بندی ز گفتار نشینی گوشه‌ای چون نقش دیوار
(همان، ۶۸)

در بیت بالا شاعر برای دعوت به سکوت کردن مخاطب خود، او را متوجه نقش دیوار می‌کند که در سکوت و خاموشی گوشه‌ای نشسته است. در این تشبیه همه ارکان یک تشبیه آورده شده‌اند که عبارتند از: مشبه «ضمیر (ی)» در فعل نشینی، مشبه‌به «نقش دیوار»، وجه شبه «در گوشه‌ای نشستن و خاموش بودن» و ادات تشبیه «چون»، پس باید افزود که این تشبیه از نوع گسترده است.

چو خواهد کس به سختی شب کند روز ازو راحت رمد چون آهو از یوز
(همان، ۲۶)

در این بیت شاعر، دور شدن راحتی و آسایش را از کسی که شب سختی را پشت سر گذاشته، به فرار کردن و رمیدن آهو از یوز تشبیه کرده است. مشبه در این بیت، واژه «راحت» و مشبه‌به واژه «آهو» است. «چون» ادات تشبیه است. وجه شبه را می‌توان فرار کردن و رمیدن در نظر گرفت که در بیت ظاهر است.

تشبیه بلیغ :

گاهی در تشبیه از چهار رکن تشبیه فقط دو رکن اصلی مشبه و مشبه‌به باقی می‌ماند. این حذف گاهی باعث هنری‌تر شدن تصویر می‌شود. به عبارت دیگر «تشبیهی که در آن نه وجه شبه ذکر شود و نه ادات تشبیه، تشبیه بلیغ نام دارد.» (شمیسا، ۱۳۸۱: ۳۵) تشبیه بلیغ هم به صورت اضافی و هم به صورت غیر اضافی به کار می‌رود. در اضافه تشبیهی که مشبه و مشبه‌به با کسره به هم اضافه می‌شوند، اگر وجه شبه در کلام نیامده باشد، این اضافه تشبیهی، بلیغ است؛ زیرا ادات تشبیه و وجه شبه در آن ظاهر نیست؛ اما اگر ادات تشبیه و وجه شبه ظاهر نباشد و مشبه و مشبه‌به نیز به هم اضافه نشده باشند، تشبیه بلیغ غیراضافی است. در این نوع تشبیه، شاعر یافتن وجه شبه را به عهده خواننده می‌گذارد و همین امر باعث کوشش ذهنی خواننده شده و لذت خواندن را دو چندان می‌کند.

قطره‌ای ناچیز کو را برد ابر تفرقه رفته از عمان و دیگر سوی عمان آمدست



(وحشی، ۱۳۳۸: ۶۰)

در این بیت شاعر، با استفاده از تشبیه یک تصویر هنری را خلق کرده است. در این تشبیه، مشبه «تفرقه» به مشبه‌به «ابر» مانند شده است. وجه شبه و ادات تشبیه در این تصویر ظاهر نیستند، به این ترتیب تشبیه از نوع بلیغ است. وجه شبه را می‌توان با توجه به ویژگی‌های مشبه و مشبه‌به، «پراکندگی و فراگیر بودن» در نظر گرفت.

ای دیده دشتبان نگاهت به راه کیست در خاطر تو سوار طرز نگاه کیست

(همان، ۶۹)

در بیت بالا، شاعر با استفاده از تخیل خود نگاه را به دشتبان مانند کرده است. در این تشبیه شاعر، با ذکر نکردن وجه شبه باعث لذت بیشتر خواننده از شعر شده است. با توجه به آمدن دو رکن اصلی تشبیه یعنی؛ مشبه «نگاه» و مشبه‌به «دشتبان»، تشبیهی بلیغ را خلق کرده است. وجه شبه در این تشبیه را می‌توان «مراقب بودن» دانست.

گل تو خارهای خود رایبست بار تو ای نهال خود رو چیبست

(وحشی، ۱۳۳۸: ۷۷)

شاعر در این بیت یکی از صفات مذموم اخلاقی یعنی؛ خودرایی را در خیال شاعرانه خود به خار مانند کرده است، البته یافتن وجه شباهت میان این دو را به خواننده واگذار کرده است. با توجه به ویژگی‌های مشترک میان مشبه و مشبه‌به، وجه شبه را می‌توان «آزارندگی، باعث آزار بودن» دانست. تشبیه به کار رفته از نوع بلیغ است.

اضافه تشبیهی :

گاهی طرفین تشبیه، یعنی مشبه و مشبه‌به با کسره اضافه به هم اضافه می‌شوند که در اصطلاح علم بیان اضافه تشبیهی را به وجود می‌آورند. اضافه تشبیهی همیشه تشبیه بلیغ است. اضافه تشبیهی را تشبیه بلیغ اضافی نیز می‌گویند. وحشی بافقی اضافه تشبیهی را در شعر خود به خدمت می‌گیرد و به واسطه آن تصویرهای زیبایی نیز خلق می‌کند.

دل را کمند شوق که خواهد گلو فشرد آن پیچ و تاب تعبیه در تار موی کیست

(وحشی، ۱۳۳۸: ۷۰)

در این بیت شاعر شوق را به کمندی مانند کرده است که گلوی عاشق را می‌فشارد. در اضافه تشبیهی «کمند شوق»، مشبه «شوق» و مشبه‌به «کمند» است.

از آتش سودای تو و خار جفایت آن کیست که با داغ نو و ریش کهن نیست

(همان)

شاعر در بیت از ترکیب «آتش سودا» برای زیباتر کردن کلام خود سود جسته است، این ترکیب یک اضافه تشبیهی است. سودا و عشق و اشتیاق عاشق به آتشی سوزان مانند شده است که جان شاعر را می‌سوزاند. وجه شبه میان مشبه و مشبه‌به از نظر شاعر «نابودکنندگی و ویران‌گری» است.



مَنه به گوشه طاق بلند استغنا

کلید وصل، که دستی چنان درازم نیست

(همان، ۸۶)

در بیت بالا، در خیال شاعر، وصال محبوب همانند کلیدی است که دور از دستان او بر روی طاق بلند بی‌نیازی نهاده شده و عاشق را یارای دست یافتن به این کلید نیست. مُشبهه که واژه «وصل» است و مُشبهه به که واژه «کلید» است در اضافه تشبیهی «کلید وصل» آمده‌اند. یافتن وجه شبه بر عهده خواننده گذاشته شده که می‌توان آن را «اسباب گشایش بودن» دانست.

تشبیه به اعتبار طرفین :

یکی از انواع تقسیم بندی‌های تشبیه با توجه به حسی و عقلی بودن طرفین تشبیه است که چهار حالت را به وجود می‌آورد؛ در این تقسیم‌بندی آن چه که با حواس پنج‌گانه (چشایی، بویایی، بینایی، بساوی، شنوایی) درک می‌شود، حسی و آن چه که با این حواس درک نمی‌شود، عقلی می‌گویند. تشبیه با توجه به حسی یا عقلی بودن طرفین آن به چهار نوع تقسیم می‌شود :

الف) مشبه حسی، مشبه به حسی

در این نوع تشبیه که به آن حسی به حسی می‌گویند، دو طرف تشبیه حسی هستند. به کار بردن تشبیه حسی به حسی در کلام شاعر نشان دهنده دقت و توجه او به جهان اطراف است. وحشی از این نوع تشبیه بیشترین استفاده را در شعر خود می‌برد به طوری که در میان انواع تشبیه به اعتبار طرفین، تشبیه حسی به حسی بیشترین درصد را داراست

درون شیشه چرخ مدور ز صنعت بسته‌ای گل‌های اختر (وحشی ، ۱۳۳۸ : ۳۷)

در تصویری که در شعر ارائه شده، شاعر ستاره‌ها را به گل‌هایی مانند کرده که درون مینای آسمان قرار داده شده‌اند. در اضافه تشبیهی «گل‌های اختر»، مُشبه «اختر» و مُشبهه به «گل»، هر دو حسی هستند. وجه شبه را در این تصویر می‌توان «زیبایی» دانست.

بده گرمی دل افسرده‌ام را فروزان کن چراغ مرده‌ام را

(همان، ۹)

شاعر در تشبیهی زیبا دل خود را به چراغی مانند کرده است که روشنایی و نور از آن دور شده است و از خداوند می‌خواهد که نوری تازه بر دل او بتابد. مشبه «دل» و مشبهه به «چراغ مرده»، هر دو حسی هستند. وجه شبه در این اضافه تشبیهی، «خاموشی و افسردگی» است.

هست جهان سفره احسان او اهل جهان زله خور خوان او

(همان، ۶۰)



در این بیت، شاعر «جهان» را به «سفره‌ای» تشبیه کرده که تمام کائنات بر سر آن مهمان‌اند. مشبه و مشبه‌به هر دو حسی می‌باشند، وجه شبه در این تشبیه «پر برکت و نعمت بودن» است.

ب) مشبه عقلی، مشبه‌به حسی

در تقسیم‌بندی تشبیه به اعتبار طرفین نوع دوم عقلی به حسی است. «تشبیه عقلی به حسی رایج‌ترین نوع تشبیه است؛ زیرا غرض از تشبیه تقریر و توضیح حال مشبه در ذهن خواننده است و مشبه عقلی به کمک مشبه‌به حسی به خوبی در ذهن مجسم و تبیین می‌شود.» (شمیسا، ۱۳۸۱: ۳۷). وحشی بافقی در سرودن اشعار خود از این نوع تشبیه نیز در تصویرآفرینی‌ها سود جسته است.

هجران کسی، کرد به یک سیلی غم کور چشم دل از تیغ نترسیده ما را
(وحشی، ۱۳۳۸: ۵)

در تشبیه‌ی که در بیت بالا آمده است شاعر یک امر عقلی را به یک امر حسی مانند کرده است، به این صورت که؛ مشبه «غم» عقلی و مشبه‌به «سیلی» حسی است. وجه شبه را می‌توان «آزار رساندن» در نظر گرفت. شاعر می‌گوید که چشم دل ما که از تیغ هم نمی‌ترسید، با سیلی غم دوری محبوب کور شد.

بازم زبان شکر به جنبش درآمدست نیشکر امید ز باغم بر آمدست
(همان، ۴۱)

در تصویری زیبا شاعر، باغی را به تصویر کشیده است که در میان گل‌ها و درختان این باغ که همان دل شاعر است، نیشکری رویداده، اما نه یک نیشکر معمولی بلکه نیشکر امید. در تشبیه به کار برده شده توسط شاعر مشبه «امید» که عقلی است به مشبه‌به «نیشکر» مانند شده که پدیده‌ای حسی است. پس این تشبیه از نوع عقلی به حسی است. وجه شبه در این تشبیه «شیرینی» و یا «ثمر شیرین داشتن» است.

ندارد راه فکرم روشنایی ز لطف پرتوی دارم گدایی

(همان، ۱۰)

در ترکیب «راه فکر»، مشبه، یعنی «فکر»، عقلی و مشبه‌به یعنی «راه»، حسی است. وجه شبه در این اضافه تشبیه‌ی را می‌توان «به سرانجام رساندن» دانست.

ج) مشبه حسی، مشبه‌به عقلی

نوع سوم از تشبیه به اعتبار طرفین، تشبیه حسی به عقلی است. در این تشبیه معمولاً وجه شبه ذکر می‌شود؛ زیرا مشبه‌به اجلی از مشبه نیست یا به عبارت دیگر یک مشبه‌به عقلی بدون ذکر وجه شبه نمی‌تواند مشبه حسی را به درستی و روشنی در ذهن خواننده مجسم کند. این نوع تشبیه به ترتیب در غزل و قصیده‌های دیوان وحشی بیشتر از قالب‌های دیگر دیده می‌شود. در زیر نمونه‌هایی از این نوع تشبیه در شعر وحشی آورده می‌شود:



خوش بهشتی است خرابات کسی‌کان بگذاشت
دوزخ حسرت جاوید ز دنیا ببرد
(وحشی، ۱۳۳۸: ۴۲)

شاعر با تشبیه «خرابات» به «بهشت» امری حسی را به عقلی مانند کرده است. در این تشبیه وجه شبه را می‌توان با توجه به صفات بهشت، «محل شادی و عیش» دانست.

چو بخت من جهانی رفته در خواب
من از افسانهٔ آندوه بی‌تاب
(همان، ۲۲۴)

در بیت بالا، مقصود شاعر از «جهانی»؛ مردم جهان است که همه همچون بخت شاعر در خواب غفلت فرو رفته‌اند. در این تصویر مشبه، «مردم جهان» و مشبه‌به «بخت» است، مشبه، حسی و مشبه‌به عقلی است. وجه شبه‌ی که خود شاعر ذکر کرده، «در خواب رفتن» است.

د) مشبه عقلی، مشبه‌به عقلی

چهارمین نوع از انواع تشبیه به اعتبار طرفین عقلی به عقلی است. در این نوع تشبیه وجه شبه باید ذکر شود. اگر وجه شبه ذکر نشود، مشبه به عقلی باید در صفتی بسیار معروف باشد که بتوان به وسیله آن صفت، حال مشبه را بیان کرد. در زیر شاهدی از این نوع تشبیه در شعر وحشی آورده می‌شود:

دوزخ جور برافروز که من تا قویم
نشیدم که مرا اخگری از جا ببرد
(وحشی، ۱۳۳۸: ۴۴)

شاعر با بهره‌گیری از تشبیه، تصویری در شعر خویش آفریده است. دو طرف تشبیه یعنی مشبه که واژه‌ی «جور» است و «دوزخ» که در نقش مشبه‌به این تشبیه است، هر دو عقلی هستند. وجه شبه در این تشبیه «نابودکنندگی» است.

در عرصهٔ گام رخس عزمش
چون حکم خدایگان روان است
(همان، ۹)

در این بیت، شاعر دو امر عقلی را که هر دو به ممدوح او تعلق دارند، از نظر «روان بودن» به هم مانند کرده است و می‌گوید عزم و ارادهٔ ممدوح همچون حکم او نافذ و روان است.

تشبیه به اعتبار مفرد، مرکب و مقید بودن در شعر وحشی

الف) تشبیه مفرد:

در این نوع تشبیه، مشبه و مشبه‌به تصویر فقط یک چیز است بدون آن که صفت یا مضاف‌الیه آن را همراهی کند. تشبیه مفرد «تصور و تصویر یک هیئت و یک چیز است: گل، جام، درخت» (شمیسا، ۱۳۸۱: ۴۰). در میان قالب‌های شعری در دیوان وحشی، غزل، قصیده و مثنوی به ترتیب بیشترین تعداد این نوع تشبیه را دارا هستند.



گوی سپهر مجمره تست و اندر او

خورشید و ماه عنبر سوزان اخگر است

(وحشی، ۱۳۳۸: ۱۵)

در نظر شاعر، آسمان همچون گوی مجسم شده است. شاعر این تصویر را در شعر خویش برای رونق بخشیدن به کلام به کار برده است و بر زیبایی شعر افزوده است. در این تشبیه، مشبه «سپهر» و مشبه‌به «گوی» است. این تشبیه یک تشبیه مفرد است زیرا؛ شاعر، مشبه و مشبه‌به را بدون هیچ قیدی آورده است. وجه شبه «گردی و دوار بودن» است.

ابر کرم قطره بسی ریخته تا ز گل این نخل برانگیخته

(همان، ۱۳۰)

در بیت بالا، «ابر کرم» اضافه تشبیهی است. مشبه در این تصویر، «کرم» است و مشبه‌به «ابر». وجه شبه «بخشندگی» است. این تشبیه از نوع مفرد است.

ب) تشبیه مفرد مقید :

اگر مشبه‌به مقید به قیدی باشد تشبیه را مقید یا مفرد مقید می‌گویند. «تصویر و تصور مفردی است که مقید به قیدی باشد مثل جام بلورین» (شمیسا، ۴۰: ۱۳۸۱). منظور از قید، فقط قید دستوری نیست، بلکه هر نوع صفت یا مضاف‌الیه و قیدی است که مشبه یا مشبه‌به را همراهی می‌کند. نمونه‌هایی از این نوع تشبیه در زیر آورده می‌شود :

هجران رفیق بخت زبون کسی مباد خصمی چنین دلیر به خون کسی مباد

(همان: ۱۱۰)

شاعر در این بیت، هجران را به دشمنی دلیر مانند کرده است، مشبه «هجران» یک واژه بدون قید است اما مشبه‌به یعنی واژه «خصم» مقید به صفت «دلیر» است. پس این تشبیه از نوع مقید است. وجه شبه را می‌توان «سرسخت بودن» بودن دانست.

ج) تشبیه مرکب :

در این نوع تشبیه مشبه و مشبه‌به و مهمتر از این دو وجه شبه باید مرکب باشد یعنی تصویری از چند چیز باشد، در تشبیه مرکب کلیت تصویر را در نظر می‌گیریم نه اجزای سازنده آن را، پس در به وجود آمدن تشبیه مرکب حتماً باید چند چیز یا تصویر، یک تصویر کلی را که مورد نظر شاعر یا نویسنده است به وجود بیاورند. «تشبیه مرکب هیأت متنوع از چند چیز است، با زبان امروز تابلو و تصویری است ذهنی که چند چیز در به وجود آمدن آن توأمان نقش داشته باشند... در تشبیه مرکب جایز نیست که طرفین را تک تک به عنوان مشبه و مشبه‌به در نظر بگیریم... در تشبیه مرکب وجه شبه هم مرکب است.» (شمیسا، ۱۳۸۱: ۴۰-۴۱).



بست وحشی با دل خرم ازین غمخانه رخت چون گرفتاری که خود را یابد از زندان خلاص

(وحشی، ۱۳۳۸: ۲۵۴)

در این بیت، شاعر تصویری را به تصویری دیگر مانند کرده است. در این تصویر، مشبه «رخت بستن وحشی با دل خرم» به مشبه‌به «از زندان خلاص شدن گرفتار» مانند شده است. با توجه به این‌که مشبه‌به در این تصویر مرکب است، تشبیه نیز از نوع مرکب است. وجه شبه «رهایی بعد از گرفتاری و خوشحالی برای رهایی» است.

دولت بود متابع بخت جوان تو محمود را گزیر کجا باشد از ایاز

(همان: ۳)

شاعر در این بیت، خوشبختی و سعادت را که همراه بخت نیک ممدوح است، به رابطه عاشقانه محمود و ایاز مانند کرده است. وجه شبه در این تصویر «عاشق شدن و متابعت از دیگری» است. در این بیت شاعر یک تصویر مرکب را ساخته است زیرا دو طرف تشبیه و وجه شبه تصاویری مرکب از چند چیز هستند.

ز زر بر گردنش طوقی فتاده به گنج سیم ماری تکیه داده

(همان، ۴۰۴)

شاعر در این تصویر، گردن‌بند زر را به دور گردن سپید معشوق به قرار گرفتن مار به دور گنجی از نقره تشبیه کرده است. مشبه که مصراع اول است و نیز مشبه‌به، هر دو مرکب هستند. وجه شبه در این تصویر گردن «قرار گرفتن رشته ای زرد رنگ بر روی حجمی سفید» است. با توجه به مرکب بودن وجه شبه و نیز طرفین تشبیه، این تشبیه از نوع مرکب است.

د) تشبیه تمثیلی

تشبیه تمثیلی نوعی از تشبیه مرکب است که مشبه‌به در آن مثل یا حکایت است. تعداد این نوع تشبیه در دیوان وحشی بسیار کم است. شاعر از این تشبیه ۳ بار در اشعار خود استفاده کرده است، که دو مورد در غزل و یک مورد در ترکیب‌بند است. نمونه‌هایی از این نوع تشبیه در زیر آورده می‌شود.

گوشه نامیدیم داد ز صد بلا امان هست قفس حصار جان مرغ شکسته‌بال را

(وحشی، ۱۳۳۸: ۱۵)

در این بیت، شاعر نشستن در گوشه‌ای به سبب ناامیدی و افسردگی را دلیل در امان ماندن از بلاها می‌داند و این حال خود را به امنیت داشتن مرغ شکسته‌بال زندانی قفس می‌ماند می‌کند. در این بیت مصراع اول مشبه است و مشبه‌به که مصراع دوم است به صورت مثل یا حکایت درآمده است.

دیده کز نعمت دیدار نبودش سیری مگسی بود که مهمان سرخوانی بود

(همان: ۱۴۱)



در مثل، کسی را که با وجود ارزش کم و یا نداشتن جایگاه خاص، یکباره مورد توجهات ویژه قرار بگیرد، به مگسی مانند می‌کنند که بر سفره‌ای باشکوه مهمان شده باشد. در این بیت، شاعر چشمان عاشقی را که نعمت دیدار محبوب، نصیبش شده به مگسی که بر خوان مهمان است تشبیه کرده و به این ترتیب تشبیهی تمثیلی را به کار برده است.

تشبیه به لحاظ شکل در شعر وحشی :

تشبیه را از نظر شکل ظاهری به انواعی تقسیم می‌کنند. مقصود از شکل ظاهری تعداد و یا تعدد مشبه و مشبه‌به و ترتیب قرار گرفتن آن‌ها در یک تشبیه و یا آوردن چند تشبیه در کنار هم است. در این تقسیم‌بندی تشبیه‌های پنهان و نیز تشبیه‌هایی که در آن‌ها، مشبه بر مشبه‌به برتری داده می‌شود، نیز قرار دارند. انواع تشبیه به لحاظ شکل عبارتند از :

الف) تشبیه ملفوف :

در این نوع تشبیه باید «چند مشبه (حداقل دوتا) جداگانه ذکر شوند و سپس مشبه‌به‌های هر کدام گفته شود.» (شمیسا؛ ۴۷: ۱۳۸۱). در زیر نمونه‌هایی از این نوع تشبیه در شعر وحشی آورده می‌شود :

از بهر چه در مجلس جانانه نباشم گرد سر آن شمع، چو پروانه نباشم
(وحشی، ۱۳۳۸: ۳۳۱)

در این بیت دو مشبه یعنی واژه «جانانه» و ضمیر «م» در فعل «نباشم» در کنار هم در مصراع اول آمده‌اند و دو مشبه‌به یعنی «شمع» و «پروانه» هم در مصراع دوم کنار هم قرار گرفته‌اند. وجه شبه در تشبیه «جانانه» به «شمع»، «مرکز توجه بودن» و در تشبیه «من» به پروانه «متوجه معشوق بودن» است. با توجه به این که دو مشبه ذکر و سپس دو مشبه‌به آورده شده‌اند، این تشبیه از نوع ملفوف است.

به خوان حسن بهر قوت جان‌ها ز دندان و لب او شیر و خرما
(همان، ۱۴۴۳)

در بیت بالا، در یک تصویر زیبا، «دندان» و «لب» معشوق به «شیر» و «خرما» تشبیه شده‌اند. شاعر با آوردن دو مشبه در کنار هم و دو مشبه‌به نیز در کنار هم، تشبیهی ملفوف را به وجود آورده است. وجه شبه میان «دندان» و «شیر»، «سفیدی» و میان «لب و خرما»، «شیرینی» است.

ب) تشبیه مفروق

در این نوع تشبیه نیز مانند تشبیه ملفوف چند تشبیه در کنار یکدیگر می‌آیند، با این تفاوت که هر مشبه در کنار مشبه‌به خود قرار می‌گیرد. تشبیه مفروق، در میان انواع تشبیه به لحاظ شکل، بالاترین بسامد را در اشعار وحشی دارد.



جانند بدین وجه کشان نیست وفایی

عمرند از این رو که به سرعت گذرانند

(همان، ۲۰۳)

در این تصویر، «زیبارویان» یا «خوبان» که مُشبه است و در بیت ظاهر نیست اما با توجه به ابیات قبل که در این جا آورده نشده‌اند، می‌توان آن را دریافت، به دو مُشبهه تشبیه شده است. در مصراع اول شاعر، «خوبان» را در بی‌وفایی به «جان» تشبیه کرده است و در مصراع دوم همین «خوبان» را در صفت زودگذری و ماندگار نبودن به «عمر» مانند کرده است. تشبیه از نوع مفروق است.

ج) تشبیه جمع

در این تشبیه برای یک مشبه، چند مُشبهه آورده می‌شود. بیشترین تعداد تشبیه‌های جمع در دیوان وحشی در قالب قصیده به کار رفته است.

نقش فریب غیر پذیرفت همچو موم چون نرم گشت آه، دل همچو سنگ تو

(وحشی، ۱۳۳۸: ۳۶۰)

در این بیت، عاشق در مقام گلایه از معشوق خود، از او می‌پرسد که؛ دل سخت هم‌چون سنگ تو که همیشه با سرگران بود، اکنون چگونه فریب اغیار را خورده و هم‌چون موم نرم شده است. در این تصویر شاعر «دل» را که مُشبه این تشبیه است، یک‌بار از نظر «نرمی و شکل‌پذیری» به «موم» و بار دیگر از نظر «سختی و تأثیرناپذیری» به «سنگ» مانند کرده است. با توجه به این که برای یک مُشبهه، دو مُشبهه آورده شده، تشبیه از نوع جمع است.

د) تشبیه تسویه

این تشبیه عکس تشبیه جمع است یعنی برای چند مُشبهه یک مُشبهه می‌آورند. «یعنی چند مشبه را به لحاظ حکمی (وجه شبه) یکسان و مساوی در نظر می‌گیرند». (شمیسا، ۱۳۸۱: ۴۸). از میان قالب‌های شعر وحشی، قصیده از بیشترین تعداد این تشبیه برخوردار است.

وحشی که به شترنج غم و نردِ محبت یکباره متاع دل و دین باخته این است

(همان: ۶۴)

در این بیت، شاعر وصف حال خود را بیان می‌کند، او عاشقی است که گرفتار غم و محنت شده و در راه این عاشقی، دل و دین خود را نیز از کف داده است. در این تصویر، شاعر از تشبیه استفاده کرده است. تشبیهی که در این بیت به کار رفته، از نوع تسویه است، زیرا؛ شاعر برای دو مشبه «دل» و «دین» یک مُشبهه یعنی واژه «متاع» را آورده است، وجه شبه در این تشبیه «با ارزش بودن» است.

کی رسد وهم در نشیبش اگر طوبی و سدره نردبان باشد

(همان، ۶۶)



شاعر در این تصویر، رسیدن وهم را در بارگاه خداوند و توصیف جلال او غیر ممکن می‌داند، حتی اگر درختان بهشتی نردبان این مسیر باشند. شاعر برای آفریدن این تصویر از تشبیه تسویه استفاده کرده است، به این صورت که برای دو مشبه یعنی؛ «طوبی» و «سدره»، یک مشبه‌به یعنی واژه «نردبان» را آورده است. وجه شبه در این همانندی، «بلندی» است.

سخن گنج است و دل گنجور این گنج وز او میزان عقل و جان گهرسنج

(همان، ۳۰۱)

در بیت بالا، چند تشبیه وجود دارد که در میان آن‌ها یک تشبیه تسویه نیز مشاهده می‌شود. در مصراع دوم، شاعر «عقل» و «جان» را به دلیل اینکه هر دو «وسیله سنجش و تشخیص» برای انسان هستند، به «میزان» مانند کرده است. به این ترتیب دو مشبه به یک مشبه‌به مانند شده‌اند و تشبیهی از نوع تسویه را به وجود آورده‌اند.

ه) تشبیه مضمّر

مضمّر به معنی پنهان و پوشیده است و تشبیه مضمّر، تشبیهی است که در ظاهر کلام آشکار نیست و باید از معنای کلام و مقصود گوینده به آن پی برد. بسامد این نوع تشبیه در میان قالب های شعری اشعار وحشی در غزل و قصیده بیشتر از قالب های دیگر است:

سر گرد ناز و فتنه و عالم فرو گرفت شاه کدام عرصه گذشت این سپاه کیست

(وحشی، ۱۳۳۸: ۶۹)

در بیت بالا شاعر در وصف معشوق خود می‌گوید: از بسیاری ناز و فتنه‌ای که معشوق در عالم جاری کرده، گویی پادشاهی با سپاه انبوه خود گذشته است و عالمی را به تسخیر در آورده است. در این تصویر تشبیهی مضمّر به کار رفته است، «ناز و فتنه» مشبه و «سپاه» مشبه‌به این تشبیه هستند که به صورت پنهانی به هم مانند شده‌اند. وجه شبه را در این تشبیه می‌توان «فراوانی و تحت سلطه در آوردن» در نظر گرفت.

یک زخم دور باش چو کوتاه نظر نخورد پس مدعا از این مژه‌های دراز چیست

(همان، ۷۶)

در این تصویر، عاشق در مقام گلایه از معشوق می‌گوید وقتی کوتاه‌نظران و مدعیان دروغین عاشقی از زخم مژه‌های همچون نیزه دورباش ضربه‌ای نخورده‌اند پس ادعای داشتن این مژگان بلند، بی‌مورد است. شاعر در این بیت مشبه «مژه» را به صورت مضمّر به مشبه‌به «دورباش» مانند کرده است. وجه شبه در این تشبیه، «بلندی و تیزی» است.

و) تشبیه تفضیل



تفضیل به معنای برتری است و علت نام‌گذاری این تشبیه این است که در این نوع تشبیه «نخست مشبه را به چیزی تشبیه کنند سپس از گفته خود عدول کرده، مشبه را بر مشبه‌به ترجیح نهند.» (شمیسا، ۱۳۸۱: ۵۰) تشبیه تفضیل گاهی همراه با تشبیه مضمَر به کار برده می‌شود.

تاب رخ او مهر جهانتاب ندارد جز زلف کسی پیش رخس تاب ندارد
(وحشی، ۱۳۳۴: ۱۲۸)

در این تصویر، چهره معشوق به خورشید تشبیه شده و بر آن برتری داده شده است. در این تشبیه، «رخ» مشبه و «مهر» مشبه‌به است، وجه شبه میان «رخ و مهر»، «درخشندگی و زیبایی» است. با توجه به اینکه شاعر مشبه را بر مشبه‌به برتری داده، تشبیه از نوع تفضیل است.

زلف کجش حلقه کش گوش ماه چشم غزال از پی چشمش سیاه
(همان، ۱۸۹)

شاعر در این تصویر شاعرانه و زیبا، به صورت مضمَر «چهره محبوب» را به «ماه» مانند کرده است، با این تفاوت که گویی «ماه» غلام حلقه به گوش رخ اوست یعنی زیبایی چهره محبوب بسیار بیشتر از ماه است. در مصراع دوم نیز «چشمان سیاه معشوق» به «چشمان آهو» تشبیه شده و شاعر در این تصویر نیز از تشبیه تفضیل استفاده کرده و ادعا می‌کند، آهو سیاهی چشمانش را از چشم معشوق وام گرفته است.

نتیجه‌گیری

وحشی بافقی را می‌توان یکی از شاعران اثرگذار در ادبیات فارسی به شمار آورد که دارای سبکی شخصی است. وحشی بافقی شاعری است با زبانی ساده و روان که همین سادگی کلام، او را از شاعران هم‌عصر خود متمایز می‌کند. کاربرد صور خیال در اشعار وحشی نسبت به شاعران بزرگ ادب فارسی، ضعیف و تا حدودی ابتدایی است. به این صورت که از عناصر پیچیده خیالی در آثار او به ندرت دیده می‌شود. پس از بررسی اشعار واسوختی وحشی بافقی این نتیجه حاصل شد که او بار مفهومی تصاویر کلیشه‌ای گذشته را تغییر می‌دهد و با این کار، هم خلاقیت خود را به اثبات می‌رساند و هم احساسات خود را بی‌دریغ بیان می‌کند. تلاش شاعر برای استفاده از تصویرهای بدیع و تازه، باعث به وجود آمدن وجه شبه‌های دور از ذهن شده است. وحشی در میان صور خیال به آن دسته از تصویرهایی که ساده‌تر هستند، رغبت و تمایل بیشتری نشان می‌دهد. به طور کلی می‌توان گفت که وحشی در بهره‌گیری از صور خیال نیز به ساده‌گویی و ساده‌گرایی تمایل بیشتری دارد. بررسی تشبیه در دیوان وی نشان می‌دهد که وحشی، اوج هنر خود را در سرودن غزل‌ها به کار می‌گیرد. شواهد شعری که در این پژوهش آمده، گویای این مطلب است که غزل‌های دیوان وحشی دارای بیشترین تعداد تصاویر از جهت کاربرد تشبیه است. در کل دیوان وی از بین ۱۴۹۸



تشبیه به کار رفته، غزل با ۴۶۱ تشبیه، از بسامد بالایی برخوردار است و ۳۰٪ کل تشبیه را به خود اختصاص داده است. قصیده از نظر تعداد تشبیه با ۲۵٪ کاربرد، در رتبه دوم قرار دارد. ترجیع‌بند نیز با داشتن فراوانی ۱٪ کمترین میزان تشبیه را دارد. از بین تشبیه‌های به کار رفته به لحاظ ساختاری تشبیه بلیغ با فراوانی ۴۲٪ و به لحاظ حسی و عقلی، تشبیه حسی به حسی با ۵۸٪ و به لحاظ مفرد، مرکب و مقید بودن، تشبیه مفرد با ۸۳/۵٪ و به لحاظ شکل، تشبیه مفروق با ۶۰٪ از بسامد بالایی برخوردار است.

منابع

- ابراهیمی، مختار. (۱۳۷۸). شعر رندانه (بررسی سبک شخصی حافظ). چاپ اول. اصفهان: انتشارات مولانا.
- حافظ، شمس‌الدین. (۱۳۷۰). دیوان غزلیات. تصحیح خلیل خطیب رهبر. تهران: انتشارات صفی‌علی شاه.
- دهخدا، علی‌اکبر. (۱۳۳۴). لغت‌نامه. تهران: دانشگاه تهران.
- زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۷۵). از گذشته ادبی ایران. چاپ اول. تهران: انتشارات الهدی.
- شفیعی‌کدکنی، محمدرضا. (۱۳۸۲). ادبیات فارسی از عصر جامی تا روزگار ما. ترجمه حجت‌الله اصیل. چاپ دوم. تهران: نشر نی.
- شمیسا، سیروس. (۱۳۸۱). بیان و معانی. چاپ هفتم. تهران: انتشارات فردوس.
- _____ (۱۳۷۴). سبک‌شناسی شعر. چاپ نهم. تهران: انتشارات فردوس.
- فرخی‌سیستانی. (۱۳۸۶). دیوان اشعار. به کوشش محمد دبیرسیاقی. تهران: انتشارات زوآر.
- گلچین معانی، احمد. (۱۳۷۴). مکتب وقوع در شعر فارسی. مشهد: انتشارات دانشگاه فردوسی.
- محبوب، محمد جعفر. (۱۳۸۵). خاکستر هستی. چاپ سوم. تهران: نشر مروارید.
- معین، محمد. (۱۳۶۴). فرهنگ فارسی. تهران: انتشارات امیرکبیر.
- نعمانی، شبلی. (۱۳۶۳). شعرالعجم یا تاریخ شعرا و ادبیات ایران. ترجمه سید محمد نقی فخرداغی گیلانی. چاپ سوم. تهران: انتشارات دنیای کتاب.
- وحشی بافقی، کمال‌الدین. (۱۳۷۰). دیوان اشعار. تصحیح محمد عباسی. تهران: انتشارات فخر رازی.
- _____ (۱۳۳۸). دیوان اشعار. مقدمه و تصحیح حسین نخعی. بی‌جا.



Similar place, the most frequent element of imagination in vahshi bafghi poem

Abstract

The image, if not the basis of the poem, is one of the main elements of its construction; the poets, by creating their own poetic images, also display their individual tendencies, as well as their personal and periodic style, along with their ability to imagine their imagination. This research is a descriptive-analytical approach and with the aim of studying different types and types of similarities, the poet's poems have been examined from the point of view of the quantity and quality of the images and uses the stylistic considerations. The peak of the poet's portrayal of the poet is less than that in the poetry, poetry, and observer, and the order of the other parts, and the number of similarities used in the pretentious of all. The findings show that in all of his works likeness, sensory-like sensation, singular likeness and assimilation are more frequent than other similarities in each group.

Keywords

Fantasy, imagery, likeness, vahshi Bafghi

فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی



سال اول، شماره ۱، زمستان ۱۳۹۷

www.qpjjournal.ir

ISSN : 2645-6478

بررسی عناصر داستان «زمین سوخته» اثر احمد محمود

تاریخ دریافت : ۱۳۹۷/۱۰/۷

تاریخ پذیرش : ۱۳۹۷/۱۱/۱۰

دکتر زیبا قلاوندی^۱

سید حمزه عابدی^۲

علی عزیزی^۳

چکیده

احمد محمود، یکی از رمان نویسان معاصر است که با توجه به محیط جغرافیایی محل زندگی اش جنگ و حوادث آن را، از نزدیک لمس کرده است. او سعی در بیان مشکلات و در به دری‌های مردم جنگ‌زده دارد. درونمایه این رمان، بیان مشکلات و گرفتاری‌هایی است که برای مردم جنگ زده اتفاق افتاده است. این پژوهش به صورت کتابخانه‌ای به بررسی عناصر داستان رمان «زمین سوخته» اثر احمد محمود پرداخته است. زاویه دید، اول شخص مفرد است که از زبان شخصیت اصلی بیان می‌شود. پی‌رنگ رمان، حکایت ماه‌های آغازین جنگ و حوادثی است که در شهر اهواز رخ داده است. شخصیت‌ها نسبت به حوادث و اتفاقات در حاشیه قرار می‌گیرند و اهمیت کمتری دارند. گفت‌وگوها در این رمان با طبقات اجتماعی افراد متناسب است. لحن رمان جدی و به دور از شوخی است. فضای رمان نیز با دلهره و ترس همراه است.

واژگان کلیدی

احمد محمود، عناصر داستان، رمان «زمین سوخته».

مقدمه

یک رمان نویس برجسته با به کارگیری همه عوامل و عناصر داستانی و استفاده بهینه از هر کدام، اثر خویش را پدید می‌آورد. اگر اصول و فنون داستان نویسی در یک اثر خوب رعایت نشود، آن اثر، اثر برجسته‌ای نخواهد بود. در کشورهایی که خاستگاه اصلی داستان و رمان‌اند، آموزش داستان‌نویسی بر پایه تأکید و به کارگیری همین اصول و عناصر داستانی انجام می‌شود.

^۱. استادیار بخش زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سلمان فارسی کازرون // ziba.ghalavandi@gmail.com

^۲. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سلمان فارسی کازرون // hamze_abedi@yahoo.com

^۳. کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سلمان فارسی کازرون // vahid_azizi6765@yahoo.com



در داستان‌نویسی امروز این‌گونه نیست که همه اصول و عناصر داستانی حذف گردند؛ بلکه اگر یک عنصر داستانی مثل «پی‌رنگ» مورد کم‌نوجهی قرار گیرد، عنصر داستانی دیگری مثل «لحن» یا «فضا» به جای آن می‌نشیند و خلاء ناشی از آن را پر می‌کند. از سوی دیگر باید توجه داشت که نقد و بررسی یک داستان و رمان نیازمند شناخت عناصر و عوامل داستان و رمان است. در این میان باید بررسی کرد که نویسنده، این عناصر را چگونه به کار گرفته، یا تأثیر این عوامل بر یکدیگر چگونه بوده است. میزان نقش هر یک از عوامل و عناصر در پیشبرد داستان و جنبه‌های هنری هر یک از آن‌ها نیز باید به دقت مورد بررسی قرار گیرد.

احمد محمود یکی از معدود نویسندگان معاصر است که با به کارگیری به جا و هنرمندانه عناصر داستان، آثار خود را پدید آورده است. بیشتر آثار وی تحت تأثیر رخدادهای اجتماعی و جنگ و پیامدهای آن بوده است. رمان «زمین سوخته» نیز یکی از آثار ارزشمند این نویسنده است که بیشتر بر پایه حوادث ناشی از جنگ هشت ساله ایران و عراق آن نوشته شده و به روایت حوادث ماه‌های آغازین جنگ پرداخته است. در این پژوهش نحوه به کارگیری عوامل و عناصر داستانی در رمان مذکور مورد بررسی قرار گرفته است.

پیشینه پژوهش

از جمله پژوهش‌هایی که در مورد رمان «زمین سوخته» صورت گرفته است، عبارت است از: الف- «شخصیت‌پردازی در رمان زمین سوخته»، پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی، شماره ۷، بهار ۱۳۹۱، صفحه ۳۱-۵۶، شمس‌الحاجیه اردلانی. این مقاله به بررسی شخصیت، شیوه شخصیت‌پردازی و تحلیل آن در رمان «زمین سوخته» احمد محمود پرداخته است. این مقاله به توصیف شخصیت‌پردازی از دیدگاه و منظر فیزیکی نیز پرداخته است.

ب- تحلیل شخصیت‌پردازی در رمان «زمین سوخته» احمد محمود، [پایان نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه سمنان، دانشکده ادبیات و علوم انسانی]، ۱۳۹۴، مجتبی فدائی. این پایان نامه، به بررسی و تحلیل شخصیت‌های رمان به صورت موردی پرداخته است.

پ- بررسی و مقایسه پروتوتایپ در رمان‌های «زمین سوخته» و «زمستان ۶۲»، رقیه وهابی دریاکناری، علی اکبر عطفی، حسین فقیهی؛ نشریه ادبیات پایداری، سال نهم، شماره شانزدهم، بهار و تابستان ۱۳۹۶. این پژوهش به تعیین پروتوتایپ‌های رمان «زمستان ۶۲» از اسماعیل فصیح و «زمین سوخته» اثر احمد محمود پرداخته است. نتیجه پژوهش به این شرح است که اسماعیل فصیح در آفرینش آدم‌های داستانی‌اش از پروتوتایپ‌های طبقاتی و پروتوتایپ در زندگی خصوصی نویسنده استفاده کرده است، و احمد محمود در خلق کاراکترهای رمانش، پروتوتایپ‌های طبقاتی و تاریخی به کار برده است.



ت- سیمای خانواده در داستان «زمین سوخته احمد محمود»؛ وجهه ترکمانی باراندوزی؛ فصلنامه بهارستان سخن؛ سال چهاردهم، شماره ۳۸، زمستان ۹۶. در این پژوهش نگارنده کوشیده است تا سیمای خانواده و انواع آن را بر اساس یکی از آثار احمد محمود به نام «زمین سوخته» مورد بررسی قرار داده است. در این مقاله، سیمای خانواده در ادبیات جنگ با تکیه بر رمان زمین سوخته مورد بررسی قرار گرفته است.

پی‌رنگ^۴

«پی‌رنگ؛ نقشه، طرح، الگو یا شبکه استدلالی حوادث در داستان است و چون و چرایی حوادث را در داستان نشان می‌دهد» (میرصادقی و ...، ۱۳۷۷:۵۲). همچنین «پی‌رنگ محصول شخصیت‌پردازی و کشمکش است» (دات فایر، ۱۳۸۸:۹۱). پی‌رنگ این رمان، حکایت ماه‌های آغازین جنگ و حوادث و اتفاقاتی است که در شهر اهواز رخ داده است. زندگی عادی در جریان است تا این که شایعه تحرکات نظامی عراق در مرزها، مردم را نگران می‌کند؛ و بالأخره با حمله هواپیماهای دشمن جنگ رسماً آغاز می‌شود. «پی‌رنگ مبتنی بر مفهوم اساسی جابه‌جایی و تغییر در طول موقعیتی خاص و تحت تأثیر برخی نیروها است» (بورنوف و ...، ۱۳۷۸:۴۷).

مردم شهر یعنی کسانی که توانایی داشتند مهاجرت می‌کنند و خانواده راوی نیز از شهر می‌روند و فقط خالد و شاهد بنا به ضرورت کار اداریشان می‌مانند، راوی نیز بدون دلیل در شهر می‌ماند و به ذکر حوادث و رویدادهایی می‌پردازد که در شهر رخ می‌دهد. در این رمان ما با چندین رشته حوادث سروکار داریم که نویسنده آن‌ها را کنار هم چیده است و آنچه که حادثه‌ها را پیوند می‌زند، وجود راوی مشترک است. رشته حوادث عبارت‌اند از: الف- ماجرای زندگانی راوی، خویشاوندان و نزدیکان وی و مهاجرت آن‌ها از اهواز و کشته شدن برادر راوی.

ب- شرح زندگانی ننه باران و مشارکت او در شورای محل و محاکمه دو دزد و اعدام آن‌ها توسط ننه باران و شهادت پسرش و در نهایت کشته شدن خود ننه باران در اثر اصابت موشک به منزلش.

پ- شرح زندگانی «کل شعبان»، مغازه‌دار فرصت طلب و محترکی که مردم مغازه‌اش را غارت می‌کنند و در نهایت خودش هم کشته می‌شود.

ت- شرح زندگانی محمد میکانیک و پسرش امید، و کشته شدن محمد میکانیک.

ث- بیان وقایع قهوه خانه مهدی پاپتی، ناپلئون و امیر سلیمان.

پی‌رنگ رمان، موضوع را به خوبی تشریح کرده است و هدف موضوع را برآورده است. پی‌رنگ رمان، مبتنی بر روابط علت و معلولی است. وابستگی میان حوادث فقط به واسطه وجود راوی مشترک است. به عنوان مثال سرگذشت ناپلئون و ننه باران یا «کل شعبان» و گلابتون هیچ ربطی به هم ندارند. اما چون از دید یک راوی بیان شده است، به هم پیوسته‌اند. عوامل و نکاتی در این رمان وجود دارد که از قدرت پی‌رنگ آن کاسته است:



۱- شخصیتِ راوی کاملاً مبهم است، سن و سالش معلوم نیست. ظاهراً هیچ شغلی ندارد، برادر بزرگ خانواده است، اما مشخص نیست زن و بچه‌ای داشته باشد.

۲- ماندنِ راوی در آن شهر در حالی که همه رفته‌اند یا بنا به دلایلی منطقی مانده‌اند کاملاً بدون دلیل است و دلیل ماندن فقط عبارت «کار داشتن» است. «کارت چی شد؟ ... کی میایی؟» (احمد محمود، ۱۳۶۱: ۳۲۷). اما این کار هیچ وقت برای خواننده مشخص نمی‌شود و راوی هم هیچ وقت به دنبال کارش نیست. به نظر می‌رسد که نویسنده فقط و فقط برای نقل حوادث، راوی را در آن شهر زیر بمب و موشک نگه داشته است، البته اگر برای ماندنِ راوی دلایلی منطقی ذکر می‌شد، بهتر می‌بود.

۳- راوی کاملاً منفعل است؛ اگر راوی بعضی کارهای جزئی مثل خرید کردن و چای دم کردن و ... انجام نمی‌داد، خواننده وجود او را حس نمی‌کرد و زاویه دید رمان را دانای کل می‌پنداشت.

بقیه حوادث رمان تابع قانون علت و معلول است و از نظم منطقی پیروی می‌کند. به عنوان مثال شبی که موشک محله ننه باران را ویران کرد، راوی قاعدتاً می‌باید در خانه ننه باران می‌بود، اما نویسنده تمهیدات و دلایلی منطقی فراهم کرده است تا راوی در خانه ننه باران نباشد. پسر عمه به راوی می‌گوید: «امروز ظهر صابر تلفن کرد صابر؟»

آره گفت شب، خانه باشی می‌خواد بهت تلفن کنه» (همان: ۳۱۷). بقیه حوادث و شخصیت‌های رمان نیز عادی و طبیعی‌اند، تمامی حوادثی که در شهر رخ می‌دهد، نتیجه هرج و مرجی است که به خاطر جنگ، در شهر ایجاد شده است، مثل گران فروشی بی‌حد و حصر کل شعبان. شخصیت‌ها نیز همگی طبیعی‌اند و دارای نیروهای معقول و متعارف هستند. تسلسل زمانی حوادث رمان نیز طبیعی است و رمان به صورت یکنواخت و مانند جریان آب رودخانه به آرامی پیش می‌رود و زمان به عقب باز نمی‌گردد؛ فقط گه‌گاه راوی بعضی خاطرات را بیان می‌کند که هم بسیار کوتاه است و هم مربوط به گذشته بسیار نزدیک. «صدای صابر را از پس شانهام می‌شنوم. کسی کشته شده؟»

دو روز قبل، خانه همسایه‌مان خالی شده بود، همه از بزرگ و کوچک سوار کامیون شدند و راه افتادند به طرف ایذه، تنها بابا رحمان، پدر بزرگ خانواده، مانده بود.

من دیگه عمرمو خوردم! ... کجا برم بائی سن و سال» (همان: ۴۷). درمورد بحران، گره‌افکنی و گره‌گشایی باید گفت که کل رمان خود یک بحران است؛ بحران جنگ، دربه‌دوری مردم و سرنوشت نامشخص آن‌ها. طبیعتاً در این بحران، حالت انتظار نیز وجود دارد و خواننده می‌خواهد از سرنوشت شخصیت‌های رمان آگاه شود، هر بمب و گلوله‌ای که منفجر می‌شود خواننده منتظر است تا ببیند که کدام شخصیت را کشته است.



گاه در اپیزودهای رمان حالت انتظار به چشم می‌خورد و خواننده منتظر است تا سرنوشت آن صحنه را بداند. مثلاً زمانی که باران، خاطرات جبهه را تعریف می‌کند، خواننده به همراه سایر شخصیت‌های رمان منتظر است تا بداند که باران با آن عراقی سرسخت که تسلیم شد، چه کار کرد. یا صحنهٔ اعدام «یوسف بیعار و احمد فری» که همه منتظر هستند تا ببینند که ننه باران با آن دو چه رفتاری می‌کند. در رابطه با نقطه اوج رمان باید گفت، رمان دارای دو نقطه اوج کلی است. یکی کشته شدن برادر راوی و دیگری کشته شدن محمد میکانیک و ننه باران، در پایان رمان. صحنه‌های فرعی نیز به نوبه خود دارای نقطه اوج و پایان هستند. مثلاً هنگام محاکمه «یوسف بیعار و احمد فری» نقطه اوج و پایان صحنه، کشته شدن آن دو است.

شخصیت‌پردازی^۵

از آنجا که هدف اصلی این رمان بیان حوادث و اتفاقات ماه‌های اول جنگ است، حوادث و اتفاقات از اهمیت بیشتری برخوردار هستند؛ و در عوض شخصیت‌ها اهمیت کمتری دارند و فقط به عنوان راوی یا پیش‌برنده حوادث مطرح‌اند. رمان دارای یک شخصیت اصلی است که همان راوی است. بقیه شخصیت‌های رمان همگی فرعی هستند و بسته به میزان نقشی که در صحنه‌ها دارند به شخصیت‌های فرعی درجه اول و دوم تقسیم بندی می‌شوند.

الف- شخصیت‌های فرعی درجه اول؛ افرادی هستند که راوی به سرنوشت آن‌ها علاقه مند بوده است و سرنوشت آن‌ها را دنبال کرده است. این شخصیت‌ها معمولاً در حوادث و صحنه‌ها، نقش‌های پر رنگی بر عهده دارند. شخصیت‌های فرعی درجه اول مثل ننه باران، شاهد، خالد و کل شعبان.

ب- شخصیت‌های فرعی درجه دوم که معمولاً نقش‌های کمتری دارند و سرنوشت آن‌ها برای راوی چندان اهمیتی ندارد، مثل دکتر شیدا، حاج افتخار، میرزا علی، بابا اسمال، صفیه لره، گلابتون.

تمامی شخصیت‌های رمان به جز راوی همگی معقول و منطقی هستند و اعمال و رفتارشان هم قابل قبول است و با ماهیت و طبقه اجتماعی آن‌ها مطابقت دارد. به عنوان مثال، طبیعی است که رضی جیب بر، احمد فری و یوسف بیعار دست به دزدی بزنند. در این میان شخصیت راوی معقول و منطقی به نظر نمی‌رسد؛ ماندنش در شهر اهواز بدون دلیل منطقی است. ویژگی‌های شخصیتی، کار و شغلش معین نیست. افکار و احساساتش تقریباً مبهم است؛ فقط در چند مورد کوتاه است که ماهیت راوی مشخص می‌شود. به عنوان نمونه: «صدای تلاوت قرآن بی‌قراری به جانمان می‌ریزد» (احمد محمود، ۱۳۶۱: ۴۹). «پنج شش ساله بودم که با اذان گفتن حاج یوسف آشنا شدم و به صدای خوش او دل بستم» (همان: ۳۱۹).



از آنجا که شخصیت‌ها در این رمان اهمیت کمتری دارند و سرنوشت شخصیت یا شخصیت‌ها دنبال نمی‌شود، بنابراین ایستایی یا پویایی آن‌ها را نمی‌توان بررسی کرد، شخصیت‌ها همگی تحت تأثیر حوادث رمان هستند و اهمیت خود را به عنوان یک جزء مستقل از دست داده و به عنوان جزئی از صحنه‌ها مطرح‌اند. در زمینه شیوه‌های شخصیت‌پردازی باید گفت که به دلیل کم‌اهمیت بودن شخصیت‌ها در این رمان، نویسنده آن‌ها را بسیار مختصر و گاه در حد چند جمله کوتاه معرفی کرده است ولی کارهایی را بر عهده آن‌ها و حرف‌هایی را در دهانشان می‌گذارد که خواننده در طول رمان به شخصیت آن‌ها پی می‌برد. به عنوان مثال در توصیف شخصیت احمد فری، اسمش، خود بیانگر ماهیت اوست. اما درباره ظاهرش، «احمد فری را بارها دیده‌ام. ریزه نقش است، سری بزرگ، پر مو و پر چین و شکن دارد، سفید رو است، تمام بدنش خال کوبی شده است دماغ و چانه کوچکی دارد و لب‌هایش نازک است» (احمد محمود، ۱۳۶۱: ۱۶۵).

برای بیان افکار و احساسات شخصیت‌ها، آن‌ها را به گفت‌وگو وا می‌دارد و سخنانی در دهان آن‌ها می‌گذارد که افکار آن‌ها را به خوبی نشان دهد. «شهاب جهت گفت‌وگو را تغییر می‌دهد چه بیرون برن، چه بیرون نرن، من فردا صبح راه می‌افتم، چون اصلاً دلم نمی‌خواد فدای سهل انگاری حضرات بشم» (احمد محمود، ۱۳۶۱: ۴۱). گاه راوی مجالی نمی‌یابد که شخصیت‌ها و ماهیت‌شان را از طریق اعمال و گفتارشان معرفی کند، که در این موارد به کمک توصیف، ماهیت اشخاص را نمایان می‌سازد. «جلیل کویتی است. تو میدان بار فروشا دله دزدی می‌کند. اگر تیغش ببرد از این و آن هم باج می‌گیرد» (همان: ۶۴).

درونمایه^۶

درونمایه، همان فکر و حرکت اصلی یک داستان یا رمان است؛ «جهت‌گیری نویسنده را نسبت به زندگی و به طور اخص موضوع داستان نشان می‌دهد» (بی‌نیاز، ۱۳۹۲: ۵۲). همچنین «تم، فکر اصلی و مسلط در هر اثر ادبی است، خط یا رشته‌ای که در خلال اثر کشیده می‌شود و عناصر آن را به یکدیگر پیوند می‌دهد» (میرصادقی و ...، ۱۳۷۷: ۵۲). درونمایه این رمان، بیان حوادث، مشکلات، گرفتاری‌ها و در به دری‌هایی است که برای مردم شهرهای جنگ زده رخ داده است و نویسنده از این طریق خواسته است تا مشکلات و سختی‌های جنگ زدگان را منعکس نماید. نویسنده سعی کرده است که تنها حوادث و مشکلات را بیان کند و این خواننده است که باید به طور غیرمستقیم هدف نویسنده را دریابد. به عنوان مثال یکی از مشکلاتی که شهرهای جنگ زده گریبان‌گیر آن هستند، گرانی است؛ و این مطلب، در رشته حوادث مربوط به «کل شعبان» نمود یافته است. همچنین بی‌خبری مسئولین مملکت از اوضاع جنگ و یا پنهان کاری آن‌ها نیز انعکاس یافته است. «زدن فرودگاه را داغون کردن حتی یک کلمه از رادیو هم گفته نمی‌شه» (احمد محمود، ۱۳۶۱: ۲۴).



درونمایه، گاه نیز دارای پیام‌های بسیار صریحی می‌باشد و معمولاً نویسنده، این پیام‌ها را از زبان شخصیت‌هایش نقل می‌کند. مثلاً این پیام که مردم فقیر بیچاره در چنین مواقعی بیشتر دچار مشکل می‌شوند، پیامی صریح است که نویسنده از زبان یکی از شخصیت‌ها بیان کرده است. «همیشه ماها سنگ زیر آسیا هستیم. همه دردها را ما باید تحمل کنیم. زمان اون گور به گوری، فقر و گرسنگی مال ما بود. زندان، شکنجه و در به دری مال بچه‌های ما بود. حلام توپ و خمسه خمسه مال ماست» (همان: ۷۷).

سؤالی که در اینجا مطرح می‌شود این است که درونمایه تا چه حد بر دیگر عناصر رمان تأثیرگذار بوده است؟ از آنجا که درونمایه رمان بیان مشکلات و بدبختی‌های مردم شهرهای جنگ زده در قالب بیان خاطرات است، بنابراین آنچه که اهمیت بیشتری می‌یابد صحنه‌ها و حوادث هستند؛ صحنه‌ها و حوادثی که گویای آن مشکلات و بدبختی‌ها باشند و شخصیت‌ها در اینجا اهمیت کمتری پیدا می‌کنند. بنا به دلایل فوق می‌توان گفت که شخصیت‌پردازی تحت تأثیر درونمایه، کم رنگ شده و نویسنده شخصیت‌ها را هرچه خلاصه‌تر معرفی نموده، و در عوض صحنه‌ها را با اطناب بیشتری توصیف کرده است.

درونمایه رمان بر پی‌رنگ نیز تأثیر گذاشته است؛ از آنجا که درونمایه نقل حوادث و مشکلات است، بنابراین باعث شده تا نویسنده حوادث و صحنه‌ها را پشت سر هم و مطابق زمان تقویمی بیاورد. از طرف دیگر درونمایه، بر زاویه دید نیز تأثیر داشته است. بیان سختی‌ها، مشکلات و حوادث از جانب شخصی که خودش آن‌ها دیده و لمس کرده است طبیعی‌تر می‌نماید و این باعث شده تا زاویه‌ای که نویسنده برای روایت رمان انتخاب کرده است، زاویه دید اول شخص باشد.

موضوع^۷

موضوع، «از گسترش یک فکر اولیه یا یک حس اولیه به وجود می‌آید» (بهشتی، ۱۳۷۶: ۵۵). «موضوع، شامل مجموعه پدیده‌ها و حادثه‌هایی است که داستان را می‌آفریند و درونمایه آن را تصویر می‌کند» (میرصادقی و ...، ۱۳۷۷: ۲۴۸). موضوع این رمان را می‌توان در دو کلمه خلاصه کرد؛ «بیان خاطرات». نویسنده به شرح و نقل خاطراتی می‌پردازد که در ماه‌های اول جنگ در شهر اهواز رخ داده است. این خاطرات همه چیز را دربرمی‌گیرد؛ سودجویی «کل شعبان»، دزدی‌های «احمد فری و یوسف بیعار» و اعدام احساسی آن دو توسط ننه باران و عادل، شهادت برادر راوی، باران و محمد میکانیک و خلاصه هرج و مرجی که به واسطه جنگ در شهر ایجاد شده را شامل می‌شود. همه حوادث ذکر شده را می‌توان واقعی پنداشت و رمان را در حوزه رمان‌های رئالیستی قرار داد. این رمان حوادث را به طور واقعی به نمایش می‌گذارد.



در رابطه با همخوانی دیگر عناصر با موضوع، باید گفت تمامی عناصر رمان با موضوع همخوانی دارند. به عنوان مثال زاویه دید رمان برای این موضوع، زاویه دید بسیار مناسبی است، چراکه زاویه دیدی که برای نقل خاطرات و بیان حوادث به کار می‌رود، باید اول شخص مفرد باشد، تا وقایع نقل شده واقعی‌تر و پذیرفتنی‌تر جلوه کنند.

زاویه دید^۸

زاویه دید یا زاویه روایت، «نمایش دهنده شیوه‌ای است که نویسنده با آن مصالح و مواد داستان خود را به خواننده ارائه می‌کند» (میرصادقی، ۱۳۸۰: ۳۸۵). «انتخاب زاویه دید بر عناصر دیگر داستان، چون صدا (لحن و کلام)، شخصیت‌ها و درونمایه اثر می‌گذارد» (میرصادقی، ۱۳۹۱: ۱۱). زاویه دید رمان، اول شخص مفرد و از زبان شخصیت اصلی است. این زاویه دید مناسب‌ترین زاویه دید برای نقل حوادث و وقایع این رمان است؛ چرا که هدف رمان بیان حوادث و مصائبی است که بر مردم جنگ زده رفته است، و این حوادث و وقایع باید از زبان کسی بیان شود که خود درگیر ماجراها بوده و آن‌ها را لمس کرده است و نویسنده در این باره بهترین انتخاب داشته است.

زاویه دید بر عناصر دیگر رمان به ویژه بر شخصیت‌پردازی و گفت‌وگو تأثیر بسیاری داشته است. زاویه دید اول شخص مفرد باعث محدودیت نویسنده در شخصیت‌پردازی توصیفی شده و نویسنده ناگزیر شده است برای تکمیل شخصیت‌پردازی از عنصر گفت‌وگو بهره گیرد. با توجه به محدودیت این زاویه دید، راوی که شخصیت اصلی است، نتوانسته خود را به خواننده معرفی نماید. با توجه به همین زاویه دید است که راوی گاه در مورد شخصیت‌ها قضاوت می‌کند و مانع از آن می‌شود که خواننده خودش در مورد شخصیت‌ها به نتیجه برسد. مثلاً راوی در مورد شخصیت «کل شعبان» قضاوت می‌کند و جایی برای قضاوت خواننده باقی نمی‌گذارد. «کل شعبان با ترازو قیراط را می‌زند، اگر فرصت کند، ترازو را هم دست کاری می‌کند» (احمد محمود، ۱۳۶۱: ۲۴۰).

در بررسی زاویه دید رمان باید مد نظر قرار داد که راوی، گاه پا را از حیطه زاویه دید اول شخص فراتر می‌گذارد و مانند راوی دانای کل عمل می‌کند، یعنی به همه جا سرک می‌کشد و حوادث صحنه‌ها و گفت‌وگوهای را نقل می‌کند که نه دیده است و نه آن‌ها را شنیده است. مثلاً راوی به درون خانه کل شعبان سرک کشیده و صحنه و گفت‌وگوی زیر را نقل کرده است. «لیلی هر شب اوقات کل شعبان و سرو جان را گه مرغی می‌کند ننه منو کشتین دیگه! ... آخه پس کی از این خراب شده می‌ریم؟

آروم باش ننه جون، دیگه چیزیش نمونده. هجده روز دیگه.

لیلی شام نمی‌خورد. قهر می‌کند، بد و بیراه می‌گوید. کل شعبان فریاد می‌کشد. سرو جان لیلی را آرام می‌کند.



طاقت داشته باش ننه جون، بهت گفتم که هفده روز دیگه ... تو که بچه نیستی!» (احمد محمود، ۱۳۶۱: ۲۱۲). گاه نیز راوی آن قدر به بیان نقل قول‌ها و توصیفات می‌پردازد و خودش نیز منفعل می‌ماند که خواننده احساس می‌کند، رمان از زاویه دید دانای کل بیان می‌شود. «امیر سلیمان تازه به در خانه‌شان رسیده است که رستم افندی، جلد و فرز از در قهوه خانه بیرون می‌زند و صدایش می‌کند.

سلیمان خان

امیر سلیمان انگار صدای رستم افندی را نمی‌شنود. افندی چند قدم به طرفش می‌رود و باز صدا می‌کند

او... هو... امیر سلیمان

امیر سلیمان، در خانه را باز می‌کند و می‌رود تو خانه

پس محمد می‌کایک؟

امیر سلیمان می‌دونه چطوری حرف بزنه

عادل پس؟

امیر سلیمان اداره ... دبیره! ...

نه بابا... ئی حرفا نیست!

پس ننه باران» (همان: ۲۹۸). همین وضعیت ادامه دارد و وجود و حضور راوی کاملاً محو می‌شود.

صحنه^۹ و صحنه‌پردازی

«زمان و مکانی را که در آن عمل داستانی صورت می‌گیرد، صحنه می‌گویند» (میرصادقی و ...، ۱۳۷۷: ۱۹۲). و یا در تعریفی دیگر «زمینه فیزیکی و فضایی را که عمل داستانی در آن اتفاق می‌افتد، صحنه نامیده‌اند» (ذوالفقاری، ۱۳۷۷: ۱۵۱). در مورد زمان و مکان رمان، با دو نوع زمان و مکان کلی رمان، و زمان و مکان مربوط به صحنه‌های مختلف مواجه هستیم. زمان کلی رمان، ماه‌های آغازین جنگ یعنی مهر و آبان ماه یک‌هزار و سیصد و پنجاه و نه می‌باشد و مکان آن شهر اهواز است. اما مکان صحنه‌های رمان متفاوت است، گاه حوادث و صحنه‌ها در خانه راوی رخ می‌دهد، گاه در خیابان، گاه در قهوه خانه و گاه در قبرستان. صحنه‌ها و حوادث گاه صبح رخ می‌دهند، گاه شب.

نویسنده بستری واقعی فراهم کرده است تا شخصیت‌هایش در آن به حرکت درآیند و وظایف خود را انجام دهند. برای فراهم کردن و پرداختن صحنه‌های رمان، نویسنده، از روش توصیف و گفت‌وگو بهره برده است، به این صورت که ابتدا اجزای صحنه را توصیف نموده و سپس شخصیت‌ها را در آن صحنه به گفت‌وگو و حرکت درآورده است.



«احمد نشسته است تو سه کنج زیر زمینی رادیو، زیر سیگاری، بسته سیگار و فندق بغل دستش است. زیر سیگاری پر شده است از کونه سیگار. دود سیگار تو زیر زمین مانده است و سنگین شده است. احمد قابلمه را بار گذاشته است رو چراغ سه فتیله‌ای. زیر زمینی را جمع و جور کرده است و حتی جارو هم کشیده است. بوی تاس کباب با بوی سیگار قاطی شده است.

خاله نیومده؟

نه ... اما تلفن کرد.

خب ... چی گفت

گفت که دارن دور و ورای گلستان را می‌زنن، گفت که همه کارمندا جمع شدن تو طبقه اول ساختمان اداره» (احمد محمود، ۱۳۶۱: ۸۸). در میان صحنه‌ها و رویدادها، سه صحنه از همه بارزتر است: صحنه اول کشته شدن برادر راوی یعنی خالد، و سوگواری شاهد و خود راوی. صحنه دوم، صحنه اعدام دو دزد یعنی احمد فری و یوسف بیعار به وسیله ننه باران و عادل است. صحنه سوم، صحنه ویران شدن خانه ننه باران و قهوه خانه مهدی پاپتی و کشته شدن ننه باران، محمد مکانیک و دیگران.

پاره‌ای صحنه‌های رمان با حالت درونی شخصیت‌ها در موقعیت‌های مختلف تناسب دارند. مثلاً، پس از مرگ خالد توصیف شده است. «برگ درخت‌های تک نشسته در اینجا و آنجا، زردی آغاز کرده‌اند. درخت‌ها انگار که تو سراب بوده باشند، می‌لرزند. رنگ آفتاب به کاه کهنه می‌ماند. آفتاب رو دیوارهای گلی، رو دیوارهای سیمانی و رو دیوارهای آجری، تقلا می‌کند و بالا می‌کشد. همه جا ساکت است. همه جا بوی مرگ می‌دهد» (همان: ۱۴۱).

گاه نیز نویسنده قبل از وقوع حادثه‌ای ناگوار، صحنه‌هایی را به تصویر می‌کشد که خبر از آن حادثه می‌دهند و ذهن خواننده را برای رخ دادن آن حادثه آماده می‌کنند. مثلاً صحنه زیر، قبل از کشته شدن خالد، هنگام خروج وی از حیاط است. «از مقابلم که رد می‌شود، بال چشمش تکان می‌خورد و نگاهم می‌کند، نگاهش، بد جوری از خود دورم می‌کند رنگ چشمانش را اصلاً نمی‌شناسم. انگار غریبه‌ای که با التماس، آشنایی می‌خواهد و انگار آشنائی که با حسرت به غربت می‌رود. از نگاهش دلم می‌لرزد و زانوهایم سست می‌شود. به دیوار تکیه می‌دهم و نگاهش می‌کنم ... نمی‌دانم چه می‌شود که هزار جور فکر و خیال به ذهنم هجوم می‌آورد. دویدن خالد، نگاه کردنش، نشستن پشت فرمان و یکپهو حرکت کردنش، پرواز مرغی را به ذهنم می‌آورد که ناگهانی از قفس پریده باشد و حتی فرصت نکرده باشم که فرارش را و چگونه پر زدنش را دیده باشم» (همان: ۱۳۵-۱۳۴). تمامی صحنه‌های رمان بیانگر اوضاع سیاسی- اجتماعی ماه‌های اول جنگ در شهرهای جنگ زده است. هرج و مرج و فساد ناشی از بروز جنگ به خوبی نمایان است. نویسنده با موفقیت توانسته است صحنه‌های گویا و زنده‌ای را به تصویر بکشد. صحنه‌هایی که با دوران تاریخی و مکان رمان تناسب زیادی دارند.

گفت و گو^{۱۰}

گفت و گو، «ویژگی‌های تیپی گوینده را آشکار می‌سازد» (یونسی، ۱۳۷۹: ۳۵۶). «مراد از گفت و گو، صحبت اشخاص داستان با هم است. از مسائل مهم داستان شیوه گفت و گو است» (ذوالفقاری، ۱۳۷۷: ۱۵۱). در این رمان به تناسب رمان‌های دیگر وی، از گفت و گو بهره کمتری برده شده است؛ اما باز هم می‌توان گفت که گفت و گوهای رمان کم نیستند. نویسنده بسیاری از شایعات و اطلاعات مرتبط با جنگ را به کمک گفت و گوهای پراکنده مردم شهر نقل می‌کند.

«کی گفته که تانک‌ها دارن میان؟»

کسی فریاد می‌کشد

کی گفت؟ ... رادیو؟

خودت شنیدی؟» (احمد محمود، ۱۳۶۱: ۲۹). دیالوگ اشخاص رمان با ماهیت و خصوصیت طبقاتی و اجتماعی آن‌ها تناسب دارد. بدین معنا که نویسنده حرف‌هایی در دهان شخصیت‌هایش گذاشته است که مختص طبقه اجتماعی آن فرد است و ماهیت او را نیز نشان می‌دهد. مانند رستم افندی، که فردی معتاد است، می‌گوید: «هر دفعه که توپ بندازن، دو نخود به من ضرر می‌زنن» (همان: ۱۰۴). و یا باران که رزمنده‌ای مبارز است و در جبهه می‌جنگد، می‌گوید: «شاید ئی حرف خیلی گنده باشه! ... اما هر چه هست همین است که هست! ... این حکم تاریخه! ... حکم انقلابه! ... تاریخ این وظیفه را به عهده نسل ما گذاشته. اگر نجنسیم به خودمون خیانت کرده‌ایم» (همان: ۱۹۰). هدف اصلی نویسنده از به کارگیری گفت و گو، شخصیت‌پردازی و صحنه‌پردازی است. به این صورت که نویسنده افکار و احساسات درونی شخصیت‌ها را به کمک گفت و گو به خواننده منتقل می‌کند و این طبیعی‌ترین راه برای اطلاع از درون افراد است که نویسنده آن را به کار گرفته است. از طرف دیگر برای طبیعی جلوه کردن صحنه‌ها، نویسنده گفت و گوهای را در صحنه‌ها گنجانده است. «مادر، اون کیسه برنج را خالی کن مادر، درون خودش می‌گردد، دستپاچه است.

آخه دختر ... کجا خالی‌ش کنم؟

چه می‌دونم مادر ... رو زمین ... تو اون دیگ» (همان: ۳۲). گاه گفت و گوهای رمان میان راوی و خودش است، گویی که راوی با شخص دیگری سخن می‌گوید. «حالا باشد تا فردا ... هوا که صافه! صدای خودم را می‌شنوم صافه! ... اما پاییز جنوب که حساب و کتاب نداره! باشه! ... بارید هم بارید!



باز چند لحظه تو پله‌ها می‌مانم
فرش چی؟ ... جمعش کن بذارش تو زیر زمین
صدای تلخ و نامهربان خودم تمام ذهنم را پر می‌کند
فرش، فرش، فرش! ... خالد از دستم رفته، حالا هی فرش! به درک اسفل که تو باران بپوسه» (همان: ۳۱۹).

۱۰. لحن^{۱۱} و لحن‌پردازی

با توجه به موضوع رمان که واقعی و جدی است؛ نویسنده نیز لحنی کاملاً جدی و خالی از شوخی و طنز را برای این رمان برگزیده است. از طرف دیگر لحن رمان در رابطه با خواننده نیز تا حدودی صمیمی است. در این میان آنچه که به صمیمیت لحن این رمان کمک کرده است، عنصر گفت‌وگو است و دیگری توصیف صحنه‌ها از جانب کسی که خود شاهد آن‌ها بوده است. صمیمیت لحن در صحنه‌هایی چون کشته شدن خالد، مهدی پاپتی و ننه باران بیشتر به چشم می‌خورد. به عنوان مثال در صحنه زیر نویسنده به کمک عنصر گفت‌وگو صمیمیت ایجاد کرده است. «مگه نرفته بودی

رفته بودم، اما برگشتم

چرا؟

همین جا بمیرم بهتره

زیر موشک، با خمپاره؟

صد شرف داره تا مته غربتی‌ها در به در بشم و مردم بدو بپراه بارم کنن» (احمد محمود، ۱۳۶۱: ۹۷-۹۶). لحن بیان و سخن شخصیت‌های رمان نیز با توجه به شخصیت و ماهیت‌شان متفاوت است. مثلاً لحن احمد فری و رستم افندی با لحن حاج افتخار و محمد مکانیک کاملاً متفاوت است. [حاج افتخار می‌گوید: «پسرت آدم کشته خواهر!» (همان: ۳۰۳). «افندی می‌گوید:

اروای عمه‌ت، داریم تیارت بازی می‌کنیم» (همان: ۲۷۹). لحن رمان با توجه به صحنه‌های مختلف تغییر می‌کند؛ به طوری که با صحنه رخ داده شده، تناسب می‌یابد. مثلاً در صحنه‌های دردناک، لحن رمان با سوز و گداز همراه می‌شود، به گونه‌ای که خواننده به خوبی آن را حس می‌کند. صحنه زیر پس از کشته شدن خالد، برادر راوی می‌باشد. [شاهد می‌گوید: «گفتی حمید را برسون اتاق عمل تا برگردم، گفتم خوب! ... گفتی بین چطوری جوونا بی‌باعث و بانی کشته میشن! گفتم جنگه برادر، جنگ. شوخی که نیست ... گفتی جنگ درست، اما چرا دیگه شهرهای بی‌دفاع؟ ... گفتی حالا زن و بچه حمید چه کنن؟» (همان: ۱۴۴).

فضاسازی^{۱۲}

فضای داستان، «عبارت از شرایط و اوضاع خاصی است که داستان در آن واقع می‌شود؛ به سخن دیگر، محیط داستان عبارت است از زمان و مکان و چگونگی موقعیت اشخاص در داستان» (یونسی، ۱۳۷۹: ۳۷۲). و نیز «فضا، هوای مسلط داستان است که هم بر آن سایه می‌اندازد، هم جزء لاینفک عملکرد عناصر داستان است» (بهشتی، ۱۳۷۶: ۸۰). فضای حاکم بر کل رمان، فضایی توأم با ترس، دلهره و اضطراب است؛ فضایی که تمام شخصیت‌های آن در اضطراب به سر می‌برند و هر لحظه امکان کشته شدن هست. مرگ همه جا کمین کرده است و خواننده این فضای حاکم بر رمان را به خوبی حس می‌کند. نویسنده با کمک گرفتن از عناصر توصیف و به کار بردن جملات کوتاه و پتک‌وار این فضا را به خواننده منتقل می‌نماید. هرچه فضای ترس و وحشت بیشتر شود، جملات نیز کوتاه‌تر می‌شوند و بوی ترس و وحشت از تک تک جملات شنیده می‌شود. صحنه زیر هنگام حمله هوایی است؛ «صدای دندان‌های یکی از بچه‌ها که از ترس رو هم بند نمی‌شود و صدای هق هق گریه یکی دیگر به گوشم می‌رسد. رضا گوش‌هایش را گرفته است و خودش را به سینه‌ام چسبانده است و مثل بید می‌لرزد، احمد صدایش می‌کند.

رضا جون ... کجایی بابا ... بیا پیش بابا احمد.

رضا یکپهو می‌زند زیر گریه، شاهد فندک را روشن می‌کند» (احمد محمود، ۱۳۶۱: ۴۵). یا صحنه زیر، زمانی است که محمد میکانیک حکم اعدام احمد فری و یوسف بیچار را صادر می‌کند، فضای ناباوری و اضطراب به خوبی حس می‌شود. «میرزا نصرالله ساعتش را از جیب جلیقه بیرون می‌آورد و همچنان که ساعت تو مشتت فشرده می‌شود، نگاهش به عادل است که برگه ضامن را می‌زند و تفنگ را بالا می‌آورد. خواهر گلابتون نفس نفس می‌زند ... صدای گریه‌آلود احمد فری با خش خش سر شاخه‌ها در هم می‌شود.

ننه باران تو را به ارواح پسرت باران ... من طاقت ئی کار را ندارم!

همه به یکدیگر نگاه می‌کنند، کسی زیر لب می‌گوید:

ئی کار!؟!

انگار چیزی رو شانهام سنگینی می‌کند. انگار به زمین می‌خکوب شده‌ام و انگار که زبانم به سقف دهانم چسبیده است و توان حرف زدن ندارم» (همان: ۲۹۲). در هنگام وقوع حوادث دردناک، غم و اندوه بر فضای رمان حاکم می‌شود. مثل صحنه‌های پس از مرگ خالد. قبل از رخداد هر اتفاق مهم، نویسنده زمینه لازم را برای وقوع آن فراهم می‌کند و فضائی متناسب با آن حادثه ترسیم می‌کند. مثلاً قبل از کشته شدن خالد، فضای زیر ترسیم شده است.



«انگار [خالد] دلش نمی‌خواهد حرف بزند. تو نگاهش چیزی هست که نمی‌شناسمش. حسرت؟ ... درد؟ ... خواهش؟ ... التماس؟ ... نه! ... هیچکدام این‌ها نیست و همه این‌ها هم هست! تا حالا هیچ وقت نشده نگاه خالد این حالت را داشته باشد» (همان: ۱۲۶). در ادامه همان مطلب؛ «تو کلامش، تو لرزش صدایش، تو سکوتش باز چیزی هست که نمی‌شناسمش. انگار آشنایی که به غربت رانده می‌شود و انگار غریبه‌ای که آشنایی می‌جوید و تلاش می‌کند تا غربت را پس بزند» (همان: ۱۲۸). نویسنده با فراهم آوردن فضایی متناسب با صحنه‌ها و حوادث، در فضا سازی رمان کاملاً موفق بوده است.

حقیقت ماندنی^{۱۳}

«در فرهنگ اصطلاحات ادبی، تألیف کارل بکسون و آرتور گانز «حقیقت ماندنی» چنین تعریف شده است: «کیفیتی که در عمل داستانی و شخصیت‌های اثری وجود دارد و احتمال ساختی قابل قبول از واقعیت را در نظر خواننده فراهم می‌آورد» (میرصادقی، ۱۳۸۰: ۱۴۳). با توجه به زمینه تاریخی رمان، می‌توان گفت که این رمان در بستری واقعی اتفاق می‌افتد. شخصیت‌ها، حوادث و صحنه‌ها، همگی صحنه‌هایی هستند که قابلیت اتفاق افتادن دارند. وقوع هر جنگی پیامدهایی را به دنبال دارد، پیامدهایی چون گرانی، فرصت طلبی دزدان، تشجیع مردم به مقاومت که همه این موارد در این رمان انعکاس یافته است و خواننده آن‌ها را طبیعی و واقعی می‌پندارد. شخصیت‌های رمان نیز واقعی جلوه می‌کنند. مانند خالد، صابر و رستم افندی. در این میان تنها شخصیتی که کمی دور از واقعیت جلوه می‌کند، خود راوی است.

صحنه‌ها و حوادث نیز طبیعی جلوه می‌کنند. به عنوان مثال، ننه باران پیرزنی شجاع است که درخواست می‌کند به او اسلحه بدهند، اگر فوراً با درخواستش موافقت می‌شد، دور از واقعیت بود اما می‌بینیم که بعد از تلاش بسیار زیاد، ننه باران به عنوان عضو شورای محل، اسلحه یاد می‌گیرد و از آن استفاده می‌کند. در ادامه که به طور احساسی، یک زن و یک بچه کم سن و سال، آن دو دزد یعنی احمد فری و یوسف بیعار را اعدام می‌کنند نیز طبیعی به نظر می‌آید. اعدام آن دو نتیجه احساسات و خشم مردم است و نیز هرج و مرجی که در شهر ایجاد شده است، کاملاً طبیعی و منطقی می‌نماید و خواننده به عنوان نتیجه طبیعی جنگ، آن را می‌پذیرد. با توجه به واقعی بودن و طبیعی بودن حوادث و صحنه‌ها این رمان در حوزه رمان‌های واقع‌گرا و رئالیستی قرار می‌گیرد.

سبک^{۱۴} و شیوه نگارش



سبک، یکی از عوامل سازنده یک رمان یا داستان است. سبک، چگونگی نگارش نویسنده است که در هر اثر داستانی از یک داستان نویس به داستان نویس دیگر متفاوت است. «سبک، شیوه نویسنده است در چگونگی کاربرد زبان در امر روایت. سبک محصول سرشت زبان و نیز قالب بیان ایده‌های مسلط در داستان است» (بی‌نیاز، ۱۳۹۲: ۱۰۱). و یا در تعریفی دیگر «آنچه سبک را به وجود می‌آورد، برآیندی از نوع اندیشه، نگاه، سلیقه، اخلاق، حساسیت و تمایلات زیبایی شناختی و آرمان‌های هر نویسنده است» (بهشتی، ۱۳۷۶: ۵۲). در داستان نویسی و رمان، سبک یک اثر تا حدود زیادی با توجه به نوع شخصیت‌پردازی و دیالوگ‌ها متفاوت‌تر از نثرهای عادی است. سبک نویسنده، سبکی متعلق به مکتب نویسندگان جنوب است؛ و تأثیرات ناحیه‌ای و بومی بر رمان دیده می‌شود. اصطلاحات، باورها، طرز رفتار و صحبت کردن مردم جنوب به ویژه اهواز در این رمان کاملاً مشهود است و این تأثیر بر جمله بندی‌ها بیشتر نمایان شده است. هر نویسنده‌ای با توجه به خاستگاه جغرافیایی و محیطی که در آن رشد کرده است، از زبان، بیان و فضائی متفاوت نیز به ترسیم رمان خود می‌پردازد.

نویسنده وقتی شخصیت‌هایش را به سخن وا می‌دارد، زبان و لهجه‌ای برای آن‌ها بر می‌گزیند که با خصوصیت بومی و منطقه‌ای آن‌ها تناسب دارد. «خاله چه کنم؟ ... مردم و پسرم به اسیری رفتن، بچه‌ها نون می‌خوان» (احمد محمود، ۱۳۶۱: ۲۰۴). «جز جگر زده، بازم راه افتادی اومدی قهوه خانه و کلیتره بگی؟» (همان: ۱۶۹). «خدا خواست حسن به لیتی (یک چشمی) رسید» (همان: ۱۸۶).

نتیجه‌گیری

احمد محمود، در این رمان به شرح حوادث و خاطرات اوایل جنگ شهر اهواز می‌پردازد. مکان رمان، شهر جنگ زده اهواز و زمان آن نیز ماه‌های آغازین جنگ است. شخصیت‌ها، صحنه‌ها و سایر عناصر رمان، قابلیت اتفاق در دنیای واقعی را دارند. رمان در مکان و فضایی واقعی رخ داده است. فضایی که بر کل رمان حاکم است، فضایی توأم با ترس، دلهره و اضطراب است، فضایی که تمام شخصیت‌های آن در اضطراب به سر می‌برند و هر لحظه امکان کشته شدن هست. مرگ همه جا کمین کرده است و خواننده این فضای حاکم بر رمان را به خوبی حس می‌کند. با توجه به موضوع رمان، نویسنده نیز لحنی کاملاً جدی و خالی از شوخی و طنز را برای این رمان برگزیده است. از طرف دیگر لحن رمان در رابطه با خواننده تا حدودی صمیمی است. در این میان آنچه که به صمیمیت لحن این رمان کمک کرده است، عنصر گفت‌وگو است و دیگری توصیف صحنه‌ها از جانب کسی که خود شاهد آن‌ها بوده است. گفت‌وگوهای اشخاص رمان با ماهیت و خصوصیت طبقاتی و اجتماعی آن‌ها تناسب دارد. بدین معنا که نویسنده حرف‌هایی در دهان شخصیت‌هایش گذاشته است که مختص طبقه اجتماعی آن فرد است و ماهیت او را نیز نشان می‌دهد.



تمامی صحنه‌های رمان بیانگر اوضاع سیاسی و اجتماعی ماه‌های اول جنگ در شهرهای جنگ زده است. هرج و مرج و فساد ناشی از بروز جنگ به خوبی نمایان است. نویسنده به کمک عنصر توصیف و به کار بردن جملات کوتاه و پتک‌وار این فضا را به خواننده منتقل می‌نماید. هرچه فضای ترس و وحشت بیشتر شود، جملات نیز کوتاه‌تر می‌شوند و بوی ترس و وحشت از تک تک جملات شنیده می‌شود. سبک نگارش نویسنده، همان سبک نویسندگان جنوب است؛ به گونه‌ای که تأثیرات بومی و ناحیه‌ای بر شیوه نگارش نویسنده دیده می‌شود. لهجه‌ها و نوع دیالوگ‌ها با منطقه وقوع جنگ شهر اهواز و شخصیت‌ها تناسب دارد و هماهنگ است.



فهرست منابع

- بورنوف، رولان؛ اوئله، رئال. (۱۳۷۸) **جهان رمان**، ترجمه نازیلا خلخالی، چاپ اول. تهران: نشر مرکز.
- بهشتی، الهه. (۱۳۷۶) **عوامل داستان**، چاپ اول. تهران: انتشارات برگ.
- بی‌نیاز، فتح‌الله. (۱۳۹۲) **درآمدی بر داستان نویسی و روایت‌شناسی**، چاپ چهارم. تهران: افراز.
- دات‌فایر، دایان. (۱۳۸۸) **فن رمان نویسی**، ترجمه محمد جواد فیروزی، چاپ اول. تهران: نگاه.
- ذوالفقاری، محسن. (۱۳۷۷) **اصول و شیوه‌های نقد ادبی در زبان فارسی**، چاپ اول. اراک: کتیبه اراک.
- محمود، احمد. (۱۳۶۱) **زمین سوخته**، چاپ دوم. تهران: نشر نو.
- میرصادقی، جمال؛ میرصادقی، میمنت. (۱۳۷۷) **واژه‌نامه هنر داستان نویسی: فرهنگ تفصیلی اصطلاح‌های ادبیات داستانی**، چاپ اول. تهران: کتاب مهناز.
- میرصادقی، جمال. (۱۳۸۰) **عناصر داستان**، چاپ چهارم. تهران: سخن.
- میرصادقی، جمال. (۱۳۹۱) **زاویه دید در داستان**، چاپ اول. تهران: سخن.
- یونسی، ابراهیم. (۱۳۷۹) **هنر داستان نویسی**، چاپ ششم. تهران: نگاه.



Analysis of The elements of story the novel of "The Burnt Earth" by Ahmad Mahmoud

Abstract

Ahmad Mahmoud is one of the contemporary novelists that according the geographical location of his life who has touched the war and its events closely. He strives to highlight the problems of the war-torn people. The theme of this novel is clarifying the difficulties that have happened to the war-torn people. This library research has tried to analysis the elements of the story the "burnt earth" novel by Ahmad Mahmoud. View Angle is the first singular person that is expressed in the language of the main character. This novel is dealt with the story of the early months of the war and the events that took place in Ahwaz. Characters are less important than incidents and events and are marginized in this novel. The dialogues in this novel are suited to the social classes of people. The tone is serious and free from any jokes. The setting of the novel is also accompanied by fear and intimidation.

Keywords:

Ahmad Mahmoud, story elements, the novel of "The Burnt Earth".

فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی



سال اول، شماره اول، بهار ۱۳۹۸

www.qpjournal.ir

ISSN : 2645-6478

نقد اخلاقی کتاب جغرافیای تاریخی سرزمین‌های آباد: آثار البلاد و اخبار العباد

زکریای قزوینی (قرن هفتم هجری)

تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۰۹/۲۵

تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/۱۱/۲۰

لیلا اقبالی احمد آباد^۱

دکتر آسیه ذبیح نیا^۱

چکیده

آثار البلاد و اخبار العباد از زکریای قزوینی، یکی از مهم‌ترین کتب جغرافیای تاریخی سرزمین‌های آباد است که در سال ۵۶۷۴ ه. ق به زبان عربی به رشته نگارش درآمده است؛ این کتاب، سه پیشگفتار و هفت عنوان درباره هفت منطقه دارد. یکی از امتیازاتی که آثار البلاد را متمایز می‌سازد، توصیف و تأثیر آب و هوای بلاد بر خلقیات و شخصیت افرادی است که در آن ولایات و مناطق زندگی می‌کنند. این اثر دارای رویکردی مذهبی و اخلاقی است و آموزه‌های دینی و مضامین تربیتی در آن مورد توجه قرار گرفته است. موضوعاتی نظیر راست‌گویی، خوش‌رفتاری و نیکوکاری در فحوای کلام قزوینی به خوبی مشهود است. در مجموع می‌توان گفت، کلام نافذ و زبان صمیمی قزوینی در بیان آموزه‌های تعلیمی و اخلاقی، سبب گیرایی و همگانی شدن کتاب وی شده است. مهم‌ترین نتیجه‌ی مبحث مقاله در این است که قزوینی یکی از روش‌های اصلاح جامعه‌ی خود را آگاهی بخشی و تبیین فضایل اخلاقی می‌داند و به

^۱ . دکترای زبان و ادبیات فارسی. shahrivarae@gmail.com.

^۱ . دانشیار دانشگاه پیام نور. Asieh.zabihnia@gmail.com.



همین منظور در اکثر مطالب کتاب خود، ضمن تأکید بر دانش‌اندوزی و خردگرایی، مخاطب را به کسب فضایل و دوری از رذایل تشویق و ترغیب نموده است.

کلید واژه‌ها: اخلاق، فضایل، راستگویی، خوش رفتاری، قزوینی.



فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی



مقدمه

کتاب آثار البلاد و اخبار العباد از زکریا بن محمد بن محمود قزوینی (۶۰۵-۶۸۲ ه.ق) است. کتاب، دارای سه مقدمه و هفت عنوان درباره هفت اقلیم است. مؤلف در آغاز پس از حمد و صلوات، به اجمال نیاز به احداث شهرها و روستاها را عنوان کرده است و از معیشت انسان و اجتماع بشر و لزوم مشاغل، عوارض طبیعی، مساجد، گرمابه، حضور متفکران و صالحان و اقوام کرد، ترکمان و اصلاح امور معادن و نباتات و حیوانات و ساختمان های مختلف و جمعیت آنان به صورت شهرها و روستاها و جوامع بزرگ انسانی گفته است.

مقدمه اول کتاب آثار البلاد قزوینی، درباره نیاز به پدید آوردن شهرها و روستاها است. مقدمه دوم، درباره خواص بلاد است و دو فصل را در بر می گیرد: فصل یکم درباره تأثیر بلاد در ساکنان آن و فصل دوم درباره تأثیر بلاد در معادن، گیاهان و جانداران است. مقدمه سوم، درباره اقلیم های زمین است. پس از این سه مقدمه، مؤلف، اقلیم هفت گانه را زیر عناوین مختلف بررسی می کند و «بلاد» آن را به ترتیب حروف الفبا شرح می دهد. این بلاد، شامل نواحی، سرزمین ها، مناطق جغرافیایی، کشورها، استان ها، شهرها، شهرک ها، روستاها، جزایر، کوه ها، دژها، ساختمان ها و آثار تاریخی است که در میان همه این ها، بسیاری از جاها واقعی است و برخی داستانی و افسانه ای؛ مانند «جزیره زنان» در چین. نویسنده به هنگام یاد کردن از هر مکان تاریخی، مطالب بسیاری درباره آنان به میان می آورد. از جمله این مطالب، روایات جاهلی، سنن و آداب، عالمان، ادیبان، شاعران برخاسته از آن بلاد و اشعار سروده درباره آن سرزمین، داستان های محلی، احادیث نبوی، قنوت، فرآورده های صنعتی و کشاورزی، پرندگان و وقایع است. روی هم رفته در این کتاب، اطلاعات جغرافیایی، ادبی، تاریخی و علمی فراوانی گردآوری شده است. «آثار البلاد» همچنین حاوی گزارش هایی درباره تعدادی از شاعران بزرگ و نام آوران ایرانی است.

یکی از ویژگی های برتر کتاب، ارائه مطالب همراه با طرح نقشه ای است که در آغاز مطالب به صورت دایره با تعیین جهات جغرافیایی به شیوه قدما همراه با ترسیم مدارات شمال و جنوب استوا و به صورت مکمل مطالب با ذکر مواضع جغرافیائی و نواحی در اقلیم سبعة و ارائه نام های جغرافیایی مواضع در قرن هفتم هجری است که از جمله «خلیج فارس» را در جوار و پیوند با عمان و مکران، به وضوح نمایانده است. (عزیززاده، ۱۳۸۷: ۱۰۴)

قزوینی درباره قلاع، شهرها و آبادی های اقلیم مختلف عالم، با ذکر قبایل و خصایص نژادی، اخلاقی و اجتماعی و حتی کیفیت و نوع غذا و پوشش و خانه های آن ها و ذکر رجال و بزرگان معروف هر یک از بلاد سخن می گوید.



قزوینی این کتاب بسیار مهم جغرافیایی را با اتکا بر مشاهدات و مطالعات خود نوشته است. نکته درخور توجه اینست که وی بر این باورست که افرادی که در مناطقی که دارای هوای خوب و لطیف و مطبوع زندگی می‌کنند، انسان‌هایی معمولاً با طبیعت لطیف و بسیار متعادل و انسانهای بسیار نرم و خوشخو هستند. او در واقع تاثیرگذاری محیط را بر شخصیت افراد در این کتاب ذکر می‌کند.

این کتاب ابتدا در دوره محمدشاه یا ناصرالدین شاه توسط یکی از برادران محمدشاه به نام جهانگیر میرزا (پسر سوم میرزا که بعدها به دستور محمد شاه قاجار کور شد) به فارسی ترجمه شد و بعدها در دوره معاصر به قلم میرهاشم محدث مجدداً تصحیح و تکمیل شد انتشارات امیر کبیر آن را در ۷۸۰ صفحه چاپ کرد. این کتاب در زمره کتب مرجع در خصوص جغرافیای انسانی و طبیعی ۷۰۰ سال قبل تاکنون شمرده می‌شود.

قزوینی در اثرش توجه فوق العاده‌ای به فضایل اخلاقی داشته‌است. اخلاق یکی از آموزه‌های دین اسلام است که در زندگی بشر اهمیت فراوان دارد؛ تا جایی که در قرآن کریم و کلام معصومین و آموزه‌های دینی به آن تاکید شده‌است. نویسندگان نیز در آثار خود به اخلاقیات توجه بسیاری نشان داده، مفاهیم اخلاقی را به صور گوناگون به کار برده‌اند. اخلاق عبارت است از «مجموعه ملکات نفسانی و صفات و خصایص روحی. اخلاق در این معنا، یکی از ثمرات تربیت، بلکه مهم ترین ثمره‌ی آن است.» (سادات، ۱۳۷۸: ۸) اخلاق در میان اندیشمندان اسلامی عبارت است از: «صفات و ویژگی‌های پایدار در نفس که موجب می‌شوند، کارهایی متناسب با آن صفات، به طور خود جوش وبدون نیاز به تفکر وتأمل از انسان صادر شود.» (شریفی، ۱۳۸۴: ۱۹) فضیلت از نظر لغوی به معنای فضیله، رجحان، برتری، مزیت، فزونی، صفت نیکو و مقابل رذیلت می‌باشد. (دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل واژه) واژه «فضیلت» در اخلاق امروز بیشتر به معنای نوعی ویژگی نفسانی است که موجب اعتدال در عملکرد هر قوه و در مجموع قوای نفس می‌شود و از این روی به قلمرو امیال آدمی مربوط است نه ساحت عقل و دلیل فضیلت نامیدن این امیال و عواطف، مبنای عقلی این امیال است و در واقع آن‌ها به خاطر تبعیت از عقل عملی، فضیلت نامیده می‌شوند. از این روی اصل ارتباط فضیلت با عقل در این موارد که فضائل اخلاقی نامیده می‌شوند، وجود دارد.

متون کهن در واقع گنجینه حکمت است و ارزش آن‌ها بیشتر از آن جهت است که محل انعکاس تمدن و فرهنگ و جلوه گاه اندیشه‌ها، آمال و آرمان‌ها است.

نقد اخلاقی کتاب آثار البلاد و اخبار العباد زکریای قزوینی (قرن هفتم هجری)



اخلاق، از آغاز آشنایی انسان با علم و حکمت به عنوان یکی از با ارزش ترین علوم، خود را نشان داده است و افراد و مکتب‌های گوناگونی، با توجه به علاقه و عطش بشر برای رسیدن به سعادت، به این عرصه وارد شده‌اند و هر یک برای رسیدن به سعادت، با توجه به نوع نگرش خود به انسان و جهان، مکتبی و روشی را به جامه بشری ارائه کرده‌اند. مکاتب بشری، به دلیل ضعف معرفتی و عدم شناخت جامع از انسان و جهان، در هدایت و راهنمای بشر ناتوانند، زیرا هر یک به بخشی از حقیقت اشاره کرده و اشراف معرفتی بر ساحت وجودی انسان ندارند، چرا که از دیدگاه برخی، افزایش آگاهی و علم موجب سعادت است، گروهی نظریه عاطفی را مطرح می‌کنند، برخی پیروی از احکام وجدان را یگانه راه سعادت می‌دانند و بعضی نظریه زیبایی را ارائه کرده و معتقدند باید ذوق زیبایی شناسی بشر را تقویت کرد تا زیبایی و زشتی را درک کند و با انجام کارهایی که باطن زیبایی دارند به کمال و سعادت حقیقی نائل شود.

اما در این میان مکتب الهی اسلامی در ادامه‌ی خط سیر تعالیم مقدس آسمانی به دلیل نگرش کامل و همه جانبه به حیات و انسان، تمامی نیازهای مادی و معنوی فرد و جامعه را در نظر دارد و کامل‌ترین مکتب انسان سازی و اخلاقی است که پیروی از تعالیم آن، وصول به سعادت حقیقی را هموار می‌کند. بنابراین اخلاق در حوزه اندیشه اسلامی از جایگاه ویژه‌ای برخوردار است، به گونه‌ای که اگر ما در آیات قرآن کریم دقت کنیم، خواهیم یافت که از ابتدا تا انتهای قرآن سوره به سوره و صفحه به صفحه به مکارم اخلاقی و حسنات نفسانی اشاره شده و شمار روایات هم در این زمینه به اندازه‌ای است که از مجموع آن‌ها کتاب‌ها به وجود آمده است.

بنابراین با توجه به اهمیت اخلاق در همه دوره‌ها و سبک‌های ادبی و گستردگی مفاهیم آن، یکی از موضوعات پر کاربرد در ادبیات از دیر بار تا کنون اخلاق می‌باشد، که موجب غنای متون ادبی از لحاظ معنی و محتوا گردیده است. از سوی دیگر نیز متون و قالب‌های ادبی به علت تأثیر گذاری بیشتر بر مخاطب، زمینه‌ی گسترش و ترویج اخلاق را در جوامع فراهم آورده‌اند. بنابراین، این تأثیر و تأثر متقابل موجب گردیده که بین اخلاق و ادبیات ارتباط تنگاتنگ و تفکیک ناپذیری پدید آید.

اینک به بررسی فضایل اخلاقی در آثار البلاد و اخبار العباد قزوینی می‌پردازیم و با ذکرشواهد، دیدگاه او را در زمینه‌ی موضوع حاضر نشان می‌دهیم.

راست گویی



یکی از فضیلت‌های اخلاقی که نقش بسزایی در سازندگی انسان دارد، صداقت در گفتار، رفتار و پندار است. پیشرفت و تعالی بشر، در گرو پای بندی آنان به راستی در کردار و گفتارشان است. از آن جا که انسان‌ها بر اثر نیازمندی‌های فراوان روحی و جسمی ناگزیرند، به صورت اجتماعی زندگی کنند، آن چه بقای چنین حیاتی را تضمین می‌کند، درستکاری و راستی میان افراد جامعه است. (اصفهانی، ۱۳۷۳: ۱۲۹) بنابراین، اگر همه کارهای انسان بر صدق و راستی بنا نهاده شود و از هرگونه ناراستی پیراسته باشد، زمینه های نیک‌بختی و گران قدری او فراهم می‌آید، چنان که گشوده شدن دریچه‌های کمال و بهروزی به روی جامعه بشری، تنها با استوار کردن پایه صداقت فراهم می‌شود. به همین جهت، حق تعالی مؤمنان را در کنار فراخوانی به تقوا، به همراهی با صادقان فرمان می‌دهد و می‌فرماید: (یا ایُّهَا الَّذِینَ آمَنُوا اتَّقُوا اللَّهَ وَكُونُوا مَعَ الصَّادِقِینَ). (توبه: ۱۱۹) راست‌گویی از اعمال نیک و پسندیده انسانی بوده و نزد دین و خرد از جایگاه ویژه‌ای برخوردار است.

قزوینی در متن آثار البلاذ بر «درستی و راستی» تأکید می‌ورزد و برای وی این فضیلت اخلاقی اهمیت بسیار دارد. او بر این باور است که راستی امر دشواری است و «راستان» کمند: «لا اله الا الله گویان زیادند، اما راست گویان کمند.» (زکریا بن محمد ابن محمود قزوینی، ۱۳۶۶: ص ۳۱) او در جای دیگر به فضیلت راستگویی تأکید می‌ورزد، و مسجدی را در اصفهان معرفی می‌کند که خوشینه نامند و بیان می‌دارد همه مردم اصفهان متفق با واردانند که هر کسی در آن مسجد سوگند دروغ یاد کند حتماً بلای می‌بیند. (همان: ۸۴)

همچنین او پیشگوئی‌های جاماسب را راست و درست می‌داند و در مورد آن چنین گفته است: «پیشگوئی‌های جاماسب که ستاره شناس بوده را بی‌استثنا راست و درست می‌داند و معتقد است که کسی تا حال خلاف آن را ندیده است؛ قرن‌ها پیش او گفته است، موسی در فلان برهه از زمان پیدا شود. از مقدم عیسی مسیح خبر داده که کی می‌آید. بعد از عیسی فخر کائنات محمد ظهور کند که خاتم پیغمبران باشد و دین مجوس از جهان رخت بریندد. هم او پیش بینی کرده است که ترک‌ها در فلان زمان می‌آیند و به کشت و کشتار و غارت می‌پردازند، خدا شخص چاره سازی را بفرستد که ترکان را مکسور و مقهور نماید. همه این پیشگوئی‌ها و پیش بینی‌های دیگر که بسیارند در کتابی که به زبان پارسی است به نام پیش گوئی حکیم جاماسب گردآوری گردیده است.» (زکریا بن محمد ابن محمود قزوینی، ۱۳۶۶: ۴۶)

محمود قزوینی در آثار البلاذ، مردم شهر ری را در راستی و درستی مورد ستایش قرار می‌دهد: «... در شهر

ری... با این همه راست خواهی، مردانگی‌ها هم دارند...» (همان: ۱۴۳)



خوش رفتاری و نیکوکاری

خوش خلقی حالتی در انسان است که موجب می شود تا در رفتار خویش نرم خوی بوده و در گفتار خویش پاکیزگی داشته و با روی گشاده و زیبا با دیگران برخورد کند. گشادگی و تازگی و طراوت در او نمودار می شود و سخن نیکو بر زبانش جاری می گردد و نسبت به همگان نرم می گیرد و سخت گیری را ناخوش می دارد.

حالت خوش خلقی حالتی اکتسابی است و با آموزش و پرورش در شخص ایجاد و یا تقویت می گردد. خداوند در قرآن به پیامبرش (ص) سفارش می کند که در برخورد با مردمان، نرمی را اصل قرار دهد (آل عمران: ۱۵۹) این سفارش به خوبی نشان می دهد که خوش خلقی و نرم خویی از امور اکتسابی است؛ زیرا اگر این خوی در انسان وجود می داشت نیازی نبود تا به پیامبر سفارش شود تا آن را پیشه و منش خویش گرداند. بنابراین می توان حکم کرد که این خوش خویی و نرم خویی از امور اکتسابی است که می بایست از طریق آموزش و پرورش در انسان پدیدار گردد.

در واژگان قرآنی از خوش خویی به حسن یاد شده است. حسن و حسنه امری پسندیده را گویند. حسنه نیز به چیزی گفته می شود که انسان را از جهت تن و روان و جسم و جان، شاد و مسرور سازد. انسانی که حسن است و از حسن خلق برخوردار می باشد، انسانی است که در اعمال و رفتار و گفتارش رفتاری پسندیده دارد و موجبات سرور و شادی در خود و دیگران را فراهم می آورد. انسان از نشستن با او خسته نمی شود و دل به دیدارش شاد می گردد. از گفتار نرم و نیکویش بهره می برد و از اعمال و رفتارش سود می جوید. چنان سخن به نیکویی می گوید که روان را آرامش می بخشد و چنان عمل می کند که تن را به آسایش می رساند.

یکی از موضوعاتی که قزوینی به آن پرداخته است، خوش رفتاری و نیکویی است. او خوش رفتاری و نیکوکاری را بسیار شریف و والا معرفی می کند و ارزش و فضیلت انسان را به ادای خدمتی می داند که برای دیگران انجام می دهد.

«از عماد الدین حمزه که به نسوی مشهور است نقل کنند که فرموده: خداوند رب العزه به من ثروتی بخشیده که بر خود لازم دانستم مؤسسه خیریه بنا کنم. دو دل بودم که خانقاهی بسازم و صوفیان را نانی دهم یا مدرسه بنا کنم و یاور طلبه باشم. شبی پیری نورانی را در خواب دیدم. فرمود: حمزه هر کس که روانی دارد سزاوار است از نعمت خداوندی بهره برد. نیکوکاری در حق هر کسی روا است و خدا پاداشت می دهد. از آن دم تصمیم گرفتم مؤسسه ای بسازم که برای هر طبقه ای از مردم مفید باشد.» (زکریا بن محمد ابن محمود قزوینی، ۱۳۶۶: ۲۲۸)



قزوینی به مردم سیستان لقب «نیکومردان» (همان : ۳۸) می دهد و فضایل اخلاقی آنان را ستایش می کند. مهم ترین ویژگی ای که او برای مردم سیستان برمی شمارد عبارتند از: خوش رفتاری، نیکوکاری، آیین داری، پرهیزگاری و... «خوش رفتاری، نیکوکاری، آیین داری، پرهیزگاری، هر کاری خداپسند است برو در سیستان ببین که در سراسر زمین به چنین نیکو مردانی دست نیایی. در سراسر سرزمین درستکارتر، باانصاف تر، خوش زبان تر از بازاریان سجستان نیست، تشت طلا بر سر نه و باکی مدار. امر معروف می کنند و هر کسی را از ناروا باز می دارند و طعنه زنند، حتی اگر جان در راه حق بدهند باک ندارند. باغدارانش بسیار مردان نکوکار و خوش رفتارند، هر خرمایی که از درخت بریزد برنچینند، شهروندان بی نوا آن ها را گرد می آورند. احیاناً اگر بادتند بر خرماستان بوزد بهره ی مستمندان آرزومند از بهره ی دارندگان نخلستان بسیار بیشتر می باشد.» (زکریا بن محمد ابن محمود قزوینی، ۱۳۶۶: ۳۹)

قزوینی همچنین مردم سزمین فارس را نیز دارای فضایل اخلاقی بیشماری می داند و فضایل اخلاقی آن ها را این چنین بیان می کند. «اهل سرزمین فارس را هوشیار و خوش رفتار و به روش و منش و خوش گفتار و با اراده و فرزانه و هنرمند و دل پسند و هژیر و اهل تدبیر و در هر رشته ای از علوم، برگزیده و خبیرند. سخندان و شیوا زبان و دمساز و نکته پرداز و عموماً کریم و دست و دل بازند. در زیبایی و در خوشگلی رخسار و در گزینش و در نترسی و پردلی، در هر حرفه و صنعتی از سایر جهانیان گوی سبقت ربوده اند از قدیم چنین بوده اند و تا زمان ما چنینند.» (همان: ۴۶)

قزوینی نیز در مورد فارسیان بیان می کند: «که پندار نیک، رفتار نیک، کردار نیک شاهان پارسی نژاد در تاریخ عرب و عجم مزبور و مذکور است و از هر بحثی آشکارتر و مشهور است. شهرهای بزرگ باستانی را ایشان بنا نهاده اند و می بینی که در هر جا شهر و دیاری مهم و با ارزش هست نام یکی از این شاهان نامی را با خود دارد. خود فارسیان پندارنده ده شخصیت برجسته و نابغه ایران زمین که در نامه باستان و در داستان راستان آمده اند تا کنون در هیچ دیاری چنین یادگاری نیست و همانندی نداشته اند.» (همان: ۴۷)

او در آثارش به مردمان شهر اسرافین که نکوکارند نیز اشاره کرده است، «اسرافین شهری مشهور در سرزمین خراسان، مردمانش خیراندیش و نکوکارند و مردم آزاری ندارند. که امام محمد ابن فضل ابو الفتح که اهل اسرافین است، مردی بود بسیار دانشمند، بسیار فصیح و سخن دان، بدیهه گوی و خداجوی. به مال و منال دنیا هیچ اعتنائی نمی کرد.» (همان: ۷۹)



قزوینی، سلاطین شهر مرو را به سلاطین نیکوکار یاد می کند و بیان می دارد: «که مرویان همه خوش معشر، شیرین سخن، گشاده روی و ظریفند. شهر مرو، روزگاری پایتخت سلاطین سلجوقی بود. هنوز آثار خیرات این سلاطین نیکوکار در آن شهر یادگار است.» (زکریا بن محمد ابن محمود قزوینی، ۱۳۶۶: ۲۲۳)

قزوینی، اهل ساوه را -مرد و زنش- را زیباروی و خوش اخلاق می داند؛ «که در هنر موزیک و ترانه خونی، ذوق و قریحه شعر و ادبیات، بر دیگران سبقت دارند. حتی زنان و کودکان و نوجوانان نابالغ از این هنرهای زیبا بهره‌ورند. در مسجد جامع شهر، کتابخانه‌ای موجود است. کلیه کتاب‌های معتبر و بس ارزنده، خط خطاطان نامی، اصطربلات قیمتی، گوی درس دانشگاهی در آن گردآوری شده، که همگی یادگار خیریه ابوطاهر خاتونی، آن وزیر نیکوکار است.» (همان: ۱۵۶)

قزوینی، فصاحت و بلاغت و سخندانی فردوسی در کتاب شاهنامه را معجزه آسا می داند. و معتقد است، «کتاب نظم فردوسی، تاریخ پادشاهان را از زمان کیومرث تا زمان یزگرد ابن شهریار که آخرین پادشاه ساسانی بود به رشته نظم کشیده و کتاب هفتاد هزار بیت است. حکمت‌ها و اندرزها، نکوهش ناهنجاران، ستودن نیکوکاران، تشویق و ترغیب و تهدید در کتابش بی‌شمار است.» (همان: ۱۹۵)

زهد (ترک علائق دنیوی)

«زهد در لغت به معنای اعراض و بی میلی است، در برابر رغبت که عبارت از کشش و میل است.» (مطهری، ۱۳۸۰: ۵۱۱) علمای اخلاق، زهد را دل برداشتن از دنیا و ترک کردن آن معنا کرده‌اند. (نراقی، ۱۳۸۸: ۳۶۲) بدین ترتیب می توان گفت که زهد نقطه ی مقابل دنیادوستی است. (رشاد، ۱۳۸۰: ۲۰۹)

از امیرالمومنین (علیه اسلام) نقل شده که فرمود: «تمام زهد دردو جمله از قرآن آمده است، خداوند می فرماید: تا برگزشته تأسف نخورید و نسبت به آینده و آنچه دارید شاد نباشید.» (نهج البلاغه، ۴۳۹) از این روایت به خوبی استفاده می شود که «زهد» در منطق اسلام هرگز به معنی جدایی و بیگانگی از دنیا نیست، بلکه «زهد» در دو جمله خلاصه می شود: نخست اینکه اگر انسانی چیزی را از دست داد به سوگ و عزا ننشیند و با بی اعتنایی به آن خود را برای فعالیت ثمربخش آینده آماده سازد، نه اینکه باقی مانده‌ی نیرو و توان خود را در راه تأسف بر گذشته بر باد دهد، و دیگر اینکه نسبت به آنچه که دارد وابستگی و دلبستگی تا سرحد اسارت نداشته باشد، تا بدین وسیله خود را حفظ کند. (سلطانی، ۱۳۷۴: ۷۵)



محمود قزوینی، در اغلب قسمت های متن آثار البلاذ بر ترک مادیات و اسباب عیش تأکید می‌ورزد و به نظر می‌رسد در سراسر کتاب، وی متأثر از اهل تصوف و عرفان است و مطالب کتاب وی دال بر دیدگاه عرفانی او دارد. او سفارش دارد که نباید فریب دنیا را خورد:

«فریب دنیا نخورم زیرا خوب می‌شناسمش اگر حرامش نخواهم از حلالش بهره گیرم
دست راستش به من داد من پیش هم را رد کردم کی خواستگارش شده‌ام تا وصالش را بخوام

دیده‌ام دنیا نیازمند است، هر چه داشت بدو بخشیدم.» (زکریا بن محمد ابن محمود قزوینی، ۱۳۶۶: ۲۵)

همچنین قزوینی داستان ابراهیم ابن ادهم عجلی که زادگاهش بلخ بود را تعریف می‌کند: «که او سابق شهرزاده و شاه بود. روزی که در شکارگاه بود. زیبا آهویی را بدید، به یلغار دنبالش دوید تیری در کمان جا داد و زره کمانش را کشید که نخجیر را بزند. آهو واپس نگریست و با زبان بی‌زبانی شاه شکارچی را بگفت: ای ابراهیم تو برای شکار کردن آفریده نشده‌ای تو کار مهمتر داری. ابن ادهم از این الهام الهی دگرگون شد. دست از کار شکار کشید، برگشت. به چوپانی رسید لباس شاهانه اش را به شبان داد، لباس چوپان را پوشید و چشم از هر لذایذی که در جهان هست فرو بست.» (همان: ۱۰۲)

قزوینی می‌نویسد، «که سعدی ابوالحسن گوید: شبی در خواب ابن عمار را دیدم، گفتم خدا با تو چه کرد؟ گفت خداوند از من پرسید توئی منصور ابن عمار؟ عرض کردم آری ای گردگار من. فرمود تو همان نیستی ترک دنیا به دیگران آموختی و خودت منال دنیا را اندوختی؟ گفتم آری همان هستم، لیکن قبل از هر موعظه ترا ستایش می‌گفتم، بر پیغمبر اکرم صلوات می‌فرستادم. آنگاه شروع به سخن رانی می‌کردم. فرمود این را می‌پذیرم. فرشتگان، او را بر کرسی نشانید تا در آسمان هایم در میان شما فرشتگان من در ستایش من باشد. همچنانکه بر زمینم در میان بندگانم مرا ستایش همی گفت.» (همان: ۱۱۵)

همچنین قزوینی در کتابش، ایمان داشتن به خدا و اینکه اودر همه جا حضور دارد و نظاره گر کارهای ماست را در داستانی که تأثیر این گفته بر شخصی به نام سهل او را از علایق دنیوی کاسته اشاره کرده است: «روزی خالم مرا مخاطب قرار داد که ای سهل آن کسی که خدا با او است، همیشه او را می‌بیند و بر کرده‌هایش گواه است هرگز جرأت نمی‌کند از او امرش سرپیچد، زینهار هرگز دست از پا خطا نکنی. این فرمایش به حدی در من اثر کرد که بعد از آن جهان و لذائذش را به فراموشی سپردم. به بهای درهمی سیم مقداری جو می‌خریدم، آرد می‌کردم، نان می‌پختم، هر روز با مداد ناشتا هفت مثقال از آن نان جو بی‌نمک و بی‌نانخورش را می‌خوردم. این یک درهم کفایت



یک سالم بود. بعد از آن تصمیم گرفتم سه شب وروز روزه باشم در چهارم افطار کنم. به تدریج روزه داری را به پنج روز و به هفت روز و در نتیجه به بیست و پنج روز رساندم. بیست و سه سال بر روزه ی تا بیست و پنج شبانه روزی دوام کردم.» (زکریا بن محمد ابن محمود قزوینی، ۱۳۶۶: ۳۱)

استاد فاضل و شهیر حسن پسر علی ابن احمد که به افضل مهابادی شهرت دارد؛ اکثریت اشعارش در تقدیر از علم و دانش و تحقیر از مال دنیا بود. به زبان عربی شعر می سرود که این قطعه اثر قلم او بود.

«کوشش تو کز برای درهم است	ای برادر عقل و دینت درهم است
دانش اندوزی ز هر شیی بهتر است	هر که دانش بیش دارد مهتر است
خوش بحال آنکه از دانش پر است	ترس و بیمش نی زدزد و جیب بر است
علم خورشید است و زرخواهی دجا	فرق را بین این کجا و آن کجا؟»

(همان: ۲۲۰)

امانت داری

خداوند که خود بهترین و بزرگ ترین امین و نگهبان است در قرآن نسبت به حفظ امانت و سپردن آن به دست صاحبانشان می فرماید: «إِنَّ اللَّهَ يَأْمُرُكُمْ أَنْ تُؤَدُّوا الْأَمَانَاتِ إِلَىٰ أَهْلِهَا... : خداوند به شما فرمان می دهد که امانت ها را به صاحبانش بدهید.» (نساء/۵۸) در جایی دیگر درباره خیانت نکردن در امانت می فرماید: «فَإِنْ أَمِنَ بَعْضُكُم بَعْضًا فَلْيُؤَدِّ الَّذِي أُؤْتِمِنَ أَمَانَتَهُ وَلْيَتَّقِ اللَّهَ رَبَّهُ... : و اگر کسی از شما دیگری را امین دانست، آن کس که امین دانسته شده امانت را باز دهد و باید از خدا بترسد.» (بقره/۲۸۳) فرهنگ فارسی، امانت را راستی و درستکاری در مورد مال یا چیزی که به کسی برای نگاه داشتن سپردند، معنا کرده است. (معین، ۱۳۸۰: ذیل واژه) محمود قزوینی، در کتاب آثار البلاد و اخبار العباد از ضرب المثل نام می برد که می گویند «در خیانت مقلد قاضی فنا خسرو شده.» (همان: ۵۵)

داستان از این قرار است که در شهر، کرد فنا خسرو، جوانی پولی را به نزد امانت نزد قاضی می گذارد و به سفر می رود و بعد از چند سالی بنا به دلایلی امانت را از قاضی طلب می کند اما قاضی انکار می کند جوان شکایت خود را نزد سلطان می برد. سلطان، قاضی را نزد خود فرا می خواند و از قاضی می خواهد که دخمه‌ای در خانه خود بسازد تا اموالش را در آنجا ذخیره کند و امانت نزد قاضی باشد. و بعد از جوان درخواست می کند که نزد قاضی برود و



امانتش را بخواهد که اگر عمل نکرد شکایتش را پیش سلطان خواهد برد. قاضی امانت جوان را به او می دهد و از او می خواهد پیش سلطان نرود.

اما جوان فوراً خبر از پس گیری امانت را به سلطان گزارش می دهد. روز بعد سلطان، قاضی را نزد خود خوانده و به او می گوید که اکنون بر من معلوم شد که تو دارای مال حرام هستی از قضاوت معزول و از قلمرو من بیرون شو.

همچنین از زیاد گرفتن امانت از کسی در آثارالبلاد اشاره به داستان آن خرک آواره نیشابوری شده است، که قزوینی بیان می کند:

«دفترداری که در دیوان انشاء بود دوات نداشت، هر روز می رفت دوات به رسم امانت از رشید و طواط (عبدالمجید رشیدالدین ابن بلخی که بعضی ها رشید و طواطش می گفتند) می گرفت. رشید از مزاحمت این دفتردار ناهنجار به تنگ آمد، این نامه را که اصل آن به عربی است نوشت و به دفتردار داد.» (زکریا بن محمد ابن محمود قزوینی، ۱۳۶۶: ۱۰۶)

« واینک ای دوست عزیز دوات از من خواستنت داستان آن خرک آواره ی نیشابوری به یاد آورد، که زیر بار بیگاری خرد و خاش و این حکایت از او فاش شد اگر خواهی دفتر داری امیر باشی باید نیچه ای بتراشی و مرکب و کاغذی را به دست آری، چنانچه یارا نداری در دولت خانهات بنشین و کنج عزلت برگزین و دست از سر دوات بدبختم بردار.» (همان: ۱۰۹)

توکل و صبر

توکل در لغت به معنی به دیگری اعتماد کردن و کار خود را به خدا وا گذاشتن و به امید خدا بودن است. (معین، ۱۳۷۵: ذیل واژه) قرآن از همان زمان که نطفه انسان بسته می شود و باید فراز و نشیب ها و مراحل رشد را طی کند تا به صورت موجودی کامل شده و به دنیا وارد شود و با آمدن به دنیای بزرگتر مشکلات و سختی های بزرگتری را طی نماید او را یادآوری می کند که خود را آماده این مشکلات نماید که از جمله کشیدن بار امانت الهی است و اشاره می کند که مؤمنان چون دنباله روی راه پیامبران و اولیاء اویند پس بیشترین سختی ها را بعد از آن ها می بینند و آزمایش می شوند و برای رسیدن به بهشت باید بهای آن را بپردازند که همان صبر بر مصیبت هاست و حد این صبر تا جایی است که دل ها به لرزه درآید و یاری خداوند را طلب کنند. (تاج، ۱۳۶۴: ۲۱۱)



قزوینی در مورد صبر و توکل بیان می‌کند، که اگر صبر و توکل داشتی آب از خاک جای پایت برمی‌جوشد و داستانی را از ابوعبدالله محمدابن خفیف شیرازی که عازم مکه بود تعریف می‌کند: «در بیابان که به زباله رسیدم آهوئی از چاهی آب می‌خورد. تشنگی بر من روی آورد. من هم به سوی چاه رفتم، آهو که مرا دید رمید. دیدم آب در ته چاه است و دسترس بدان ندارم. در دل گفتم خدای من تو به آهو آب می‌دهی اما من تشنه لب را ناامید برمی‌گردانی، کمکی از چاه دور شدم، ندای غیبی شنیدم که فلان، آزمودیمت اما تو صبر نکردی، به چاه برگرد و آب بخور. باز آمدم دیدم چاه تا لبه پر آب است. سیراب شدم، همانجا وضو گرفتم، آب سفر برداشتم. باز آن هاتف غیبی گفت: آهو آمد نه دلوی داشت نه رسنی. تو با دلو و رسنت آمده بودی.» (زکریا بن محمد ابن محمود قزوینی، ۱۳۶۶: ۴۴) کتاب جامع السعادات اثر مرحوم نراقی پس از تعریف صبر و اقسام واسامی آن، خط اعتدال در صبر و ضد آن را در موارد مختلف مشخص می‌کند و می‌نویسد:

صبر عبارت است: از ثبات و آرامش نفس در سختی‌ها و بلاها و مصائب، و پایداری و مقاومت در برابر آن‌ها، به طوری که از گشادگی خاطر و شادی و آرامشی که پیش از آن حوادث داشت بیرون نرود، و زبان خود را از شکایت و اعضاء خود را از حرکات ناهنجار نگاه دارد. و این همان صبر بر مکروه و ناخوشایند است که ضد آن جزع است. و صبر، اقسام دیگر نیز دارد با نام‌های خاص که فضائل دیگر شمرده می‌شود؛ مانند: صبر در جنگ‌ها، که از انواع شجاعت است، و ضد آن جبن و ترسویی است؛ و صبر در فرو خوردن خشم، که حلم نامیده می‌شود و ضد آن غضب است؛ و صبر در مشقت‌ها و دشواری‌ها، مانند عبادت، و ضد آن فسق یعنی خروج از عبادت‌های شرعی است؛ و صبر بر شهوت شکم و دامن و دیگر لذات پست و زشت، و آن عفت است.

سخاوت و کرم

سخاوت در لغت به معنی سخی بودن، جود و گرم داشتن، بخشش و گرم و جوانمردی به کار رفته است. (دهخدا، ۱۳۷۵: ذیل واژه) ایثار و بخشش در بین مردم از جلوه‌های اجتماعی سخاوت است که بالاترین مرتبه آن محسوب می‌شود؛ بلکه اخلاقی و حالت درونی که ایثارگر با وجود احتیاج و ضرورت زندگی خویش، به دیگران می‌بخشد و از آنان گره‌گشایی می‌نماید. اما از آنجا که این ویژگی والای اخلاقی نیاز به پیش‌نیازهای معرفتی دارد، افراد فداکار و از خود گذشته بسیار اندک و ناچیزند. امام صادق (ع) فرموده‌اند: «صِلَةُ الْأَرْحَامِ تُحَسِّنُ الْخُلُقَ وَ تَسْمَحُ الْكُفَّ وَ تُطَيِّبُ النَّفْسَ وَ تَزِيدُ فِي الرِّزْقِ وَ تُنْسِي فِي الْأَجَلِ : صله رحم، انسان را خوش اخلاق، با سخاوت و پاکیزه جان می‌نماید و روزی را زیاد می‌کند و مرگ را به تأخیر می‌اندازد.» (کلینی، ۱۳۷۹: ج ۴ ص ۴۴۷) «طَعَامُ السَّخِيِّ



دَوَاءٌ وَ طَعَامُ الشَّحِيحِ دَاءٌ: غذای انسان سخاوتمند، داروست و غذای انسان بخیل، درد است.» (راشدی، ۱۳۸۶: ص ۴۱۷) امیرمؤمنان علی (ع) در مورد این صفت پسندیده می فرماید: «آن که پاداش الهی را باور دارد، در بخشش، سخاوتمند است.» (دشتی، ۱۳۷۹: ص ۶۵۹)

قزوینی نیز در مورد این فضیلت و این که دادن مال به فقرا بهتر از حج رفتن است، اشاره کرده است: «حسین ابن منصور حلاج بیضاوی بود (بیضاء - هسترخان نام شهری است) خوارق و کرامات این خداشناس نامی هنوز بر سرزبان ها ست و داستان ها از او تعریف می کنند. وحسین حبس درعهد مقتدرالله بوده است وحامدبن عباس وزیرخلیفه به او اعتقادی نداشت؛ پس حسین را پیش وزیرو قاضی القضاء، ابی عمروحاضر ساختند وبه حسین گفتند: به مارسیده که تو گفته ای که اگر کسی را مالی باشد و به فقرا دهد، بهتر از آن است که به حج رود.» (زکریا بن محمد ابن محمودقزوینی، ۱۳۶۶: ۲۷)

همچنین قزوینی در آثارالبلاد و اخبارالعباد به مهمانخانه ای اشاره کرده است که درندگان برای یافتن غذای خود به آنجا می رفتند: «سهل پسر عبدالله که به تستری مشهور است از جمله اولیای دارنده کرامات و مقامات فنا فی اللهی بوده است. روایان روایت کنند و مردم تستر همگی از پدران و نیاکان شنیده اند که سهل، مهمانخانه ای ویژه به درندگان داشت، ددان گرسنه از دشت می آمدند در مهمانخانه مزبور قوت خود را می یافتند.» (زکریا بن محمد ابن محمودقزوینی، ۱۳۶۶: ۲۹)

تقوا

واژه «تقوا»، در قرآن کریم حدودا ۲۱۰ مرتبه از آن نام برده و خداوند تعالی بشر را دعوت به تزکیه و تهذیب نفس نموده است. (رفیعی، ۱۳۷۸: ۱۵) تقوا حالتی است که بر اثر درک شناخت به وجود می آید و درجه ی شناخت، درجه ی تقوا را تعیین می کند (محدثی، ۱۳۹۲: ۱۲۰) و به تعبیر شهید مطهری: تقوای دینی والهی، یعنی این که انسان خود را از آن چه از نظر دین و اصولی که دین در زندگی معین کرده و خطا و گناه و پلیدی وزشتی شناخته شده، حفظ و صیانت کند و مرتکب آن ها نشود. (مطهری، ۱۳۸۰: ۷)

در آثارالبلاد و اخبارالعباد با اشخاصی روبرو می شویم که توانسته اند بر تقوا فایق آیند و به مطالبی برتر از منافع خود بیندیشند .

«از شخصیت های برجسته مرو، عبدالله ابن مبارک که به امام عابد نامور است. شهرت تقوی و علم عبدالله در جهان مسلمانان آوازه داد. عبدالله ابن مبارک خود را به دو بخش تقسیم کرده بود. سالی به مکه می رفت و سال



دیگر در جهاد در راه خدا صرف می کرد. نقل می کنند کسی سفیان ثوری را بعد از مرگ در خواب بدید از او پرسیدند: سرانجامت چگونه بود؟ گفت: از رحمت رحیم برخورداریم. پرسید: حال عبدالله ابن مبارک را بگو: گفت عبدالله از کسانی است که هر روز دو بار به حضور خداوند شرفیاب شوند.» (همان: ۲۲۶)

«دومین شخصیت طوس امام و حجه السلام ابو حامد محمد ابن محمد ابن محمد است که به غزالی مشهور است. غزالی در هر علمی سرآمد همگان و یگانه زمان بود. در تقوی و عمل به قرآن و حدیث کمتر کسی به پایه اش رسیده است. لایق ترین شاگرد امام الحرمین او بود. استاد امام الحرمین هنوز در قید حیات بود که غزالی به رتبه مدرس و مفتی رسید. و تألیفات بسار ارزنده می نوشت.» (زکریا بن محمد ابن محمود قزوینی، ۱۳۶۶: ۱۹۱)

«در جای دیگر از شخصیتی به نام رضی الدین ابو الخیر احمد پسر اسماعیل، اشاره کرده است که در علوم انسانی و در مقامات عرفانی درخشانترین ستاره در زمان خود بوده است. مردم قزوین به حدی به دیدار و شنیدن گفتار او مشتاق بودند که هرگز در هیچ زمانی و هیچ آفاقی برای هیچ دانشمندی این منزلت نبوده و نمی باشد. شیخ عزالدین محمد ابن عبدالرحمن که یکی از اولیاء والا مقام قزوین بود فرموده است: در سال پانصد و نود، هیجدهم روز محرم، قبل از ظهر، شیخ احمد ضمن موعظه این آیات قرآنی را که حق تعالی فرموده: ((واتقوا یوما ترجعون فیه الی الله)) تفسیر می کرد. تبش گرفت، به خانه مراجعت کرد و بستری شد. بعد از هفت روز، یعنی روز بیست و پنجم محرم به سوی خدا بازگشت. سزاوار یادآوری است که این آیه شریفه هفت روز قبل از وفات حضرت رسول (ص) نازل شده تو گوئی شیخ از تفسیر کردن آیه، از مرگ خویش خبر داده است.» (همان: ۱۷۵)

«از شخصیت های ساوه، تاج محمد، که به شجوبه مشهور است، فقیهی بود عالیقدر، خداپرست و با تقوی، واعظی بود که هرکسی را تحت تاثیر قرار می داد. از هیچ انسانی باک نداشت و تنها از خدا می ترسید. ظالم و ستمکاران را روبرو بدون پروا سخت سرزنش می نمود.» (همان: ۱۶۰)

نتیجه گیری

ارزش های اخلاقی در متون ادبیات فارسی همواره مورد توجه شاعران بزرگ فارسی زبان و نویسندگان از قبیل فردوسی، ناصر خسرو، سعدی، حافظ، عطار، صائب تبریزی، پروین اعتصامی و نظایر آن ها بوده است. مهم ترین مضامین اخلاقی مورد توجه قزوینی در کتاب آثار البلاد و اخبار العباد، راست گویی، خوش رفتاری و نیکوکاری، زهد (ترک علایق دنیوی)، امانت داری، صبر و توکل، سخاوت، کرم و تقوا است که طرز تلقی او از این عناصر که اساساً اخلاق فردی و اجتماعی را می سازد، نشان می دهد. قزوینی با بهره گیری از زبان شیرین و نافذ خود



کوشیده است توجه مخاطب را به کسب مضامین اخلاقی و دوری از رذایل معطوف دارد؛ و در روح و جان مخاطب خود نفوذ کند. بررسی آثار او نشان می‌دهد که او بیشتر به فضایل خوش رفتاری، نیکویی و راستگویی اهمیت بسیار داده و بر انجام آن تاکید می‌ورزد؛ نیز بر این باور است که این فضایل، امری دشوار است، به همین دلیل بسامد داستان‌هایی که وی در آن، مخاطب خود را به انجام فضایل ترغیب می‌کند بسیار چشمگیرتر از متونی است که در آن، مخاطب را به دوری از رذایل دعوت می‌کند. مضامین انسان‌ساز گوناگونی در کتاب بیان شده که عمل به آن، فرد را به سعادت و او را برای حضور در این جامعه آرمانی آماده می‌کند.

منابع و مأخذ

قرآن کریم

- اصفهانی، رضا (۱۳۷۳) **اخلاق برای همه**، تهران: انتشارات اطلاعات.
- تاج (لنگرودی)، محمد مهدی (۱۳۶۴) **واعظ اجتماع**، تهران: انتشارات حیدری.
- خدایاری، مصطفی (۱۳۹۵) «**بررسی فضایل و رذایل اخلاقی در بوستان سعدی**»، همایش بین‌المللی شرق‌شناسی، تاریخ و ادبیات پارسی، دوره ۱.
- درویشی، لطیف (۱۳۸۸) «**تحلیل مضامین اخلاقی در دیوان ناصر خسرو**»، فصلنامه علمی و پژوهشی، دوره ۵، شماره ۷، صص ۱۸۰-۱۴۷.
- دشتی، محمد (۱۳۷۹) **نهج البلاغه** ترجمه محمد دشتی، تهران: زهد.
- دهخدا، علی اکبر (۱۳۷۷) **لغت نامه**، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
- راشدی، لطیف و سعید (۱۳۸۶) **ترجمه نهج الفصاحه**، قم: ام ابیها.
- رشاد، علی اکبر (۱۳۸۰) **دانشنامه امام علی (ع)**، تهران: موسسه فرهنگی دانش و اندیشه اسلامی.
- رفیعی، سید جعفر (۱۳۷۸) **تزکیه نفس**، تهران: انتشارات نگین.
- زارع، زهرا (۱۳۹۳) «**بررسی و تحلیل آموزه‌های اخلاقی در دیوان کمال الدین اسماعیل اصفهانی**»، پژوهشنامه ادبیات تعلیمی، سال ۷، شماره ۲۵، ص ۳۶۱.
- زکریای قزوینی (۱۳۶۶) **آثار البلاد و اخبار العباد**، ترجمه عبد الرحمن شرفکندی، تهران: موسسه علمی اندیشه جوان.

- سادات، محمد علی (۱۳۷۸) اخلاق اسلامی، تهران: انتشارات سمت.
- سلطانی، شهید غلامرضا (۱۳۷۴) تکامل در پرتو اخلاق، قم: دفتر انتشارات اسلامی.
- شریفی، احمد حسین (۱۳۸۴) آیین زندگی (اخلاق کاربردی)، قم: دفتر نشر معارف.
- عزیززاده، فرزانه (۱۳۸۷) «یادگارهای ماندگار: آثار البلاد و أخبار العباد»، مجله: کتاب ماه تاریخ و جغرافیا، دی ۱۳۸۷، شماره ۱۲۸، ص ۱۰۴-۱۰۵.
- علیزاده، علی (۱۳۹۴) «دیدگاه های اخلاقی و تربیتی در شعر وحشی بافقی»، نشریه علمی و پژوهشی ادبیات تعلیمی، دوره ۷، شماره ۲۵، صص ۳۶-۱.
- کلینی، ثقة الاسلام (۱۳۷۹ ه.ش) اصول کافی، ترجمه محمدباقر کمره ای، تهران: اسوه .
- مجلسی، محمد باقر (۱۴۰۳ ق) بحار الانوار، ج ۶۸، بیروت: دار احیاء التراث العربی .
- محدثی، جواد (۱۳۹۲) اخلاق اسلامی، قم: موسسه اخوان دستمالچی، انتشارات دلیل ما.
- مطهری، مرتضی (۱۳۸۷) مجموعه آثار، ج ۱۶، تهران: موسسه چاپ فجر، انتشارات صدرا.
- معین، محمد (۱۳۸۰) فرهنگ فارسی، تهران: نشر سرایش.
- نراقی، ملا احمد (۱۳۸۹) معراج السعاده، قم: انتشارات وحدت بخش.

Morality criticism of the book about historical geography of settled lands: Athar-al- belad va akhbar- al- Ebad by Zakaria Qazvini(7th century after Hedjira.

Abstract

Athar-al Belad va Akhbar-al Ebad by Zakaria Qazvini is one of the most important books about historical geography of settled lands, which has been written in Arabic in 7th century after Hedjri and has three prefaces and seven topics about seven regions. One of the distinctive characteristics of this book is that it describes the climate of the lands and its effects on temper and character of the people who live there. This work has religious and moral approach and religious teachings and didactic contents have been considered in it and the author has emphasized them. Subjects such as truthfulness, goodmanner and benevolence have been clearly mentioned in the words by Qazvini. On the whole, it can be said that influential word and sincere language of Qazvini in expressing didactic and moral teachings has made his book attractive and



public. The major result of this essay is that Qazvini believes that informing people and explaining the moral virtues is one of main methods and ways to reform the society; and as a result, in the majority of the subjects of this book, Qazvini encourages the reader to achieve virtues and avoid the wickedness while emphasizing the knowledge and rationality.

Keywords: morality, virtues, truthfulness, goodmanner, Qazvini





سال اول، شماره اول، زمستان ۱۳۹۷

www.qpjjournal.ir

ISSN : 2645-6478

مولفه‌های ادب غنایی در تاریخ بیهقی

تاریخ دریافت : ۱۳۹۷/۱۰/۲

تاریخ پذیرش : ۱۳۹۷/۱۱/۱۵

دکتر محمدمیر مشهدی^۱

رمضان مجوزی^۲

لیلا عبادی‌نژاد^۳

چکیده

ادبیات غنایی دربرگیرنده موضوعاتی همچون عشق، وصف، مدح، مرثیه، شادی‌نامه، عرفان و ... است و به‌طور کلی هر اثری که در آن به بازتاب عواطف و احساسات اشخاص پرداخته شده باشد را شامل می‌شود؛ یعنی تمام احساسات از لطیف‌ترین تا درشت‌ترین آن‌ها با همه واقعیاتی که وجود دارد. در هر نوع ادبی می‌توان ردپایی از احساسات و عواطف اشخاص را دریافت. تلاش نگارندگان در این جستار بر آن است تا مولفه‌های ادب غنایی را در تاریخ بیهقی به روش تحلیل و توصیف با استفاده از منابع کتابخانه‌ای مورد بررسی قرار دهند و در پایان بسامد هر یک از مولفه‌ها را ارائه نمایند. در تاریخ بیهقی مباحثی مانند شور و شوق، اعیاد، مجالس عروسی و شراب‌خواری، شکار امیران غزنوی و نیز لحظات تأسف بار اعدام اشخاص مهم، مرگ اطرافیان و مرثی را می‌توان به‌وفور یافت که تخیل نویسنده در آفرینش حوادث و قهرمانان آن صحنه‌هایی بدیع از ادب غنایی را رقم زده است. خواننده با خواندن داستانی چون بردار کردن حسنک وزیر، گریه سرمی دهد و گاه با بیان شیرین سراپای وجودش را اعجاب فرامی‌گیرد که این خود هنری بزرگ محسوب می‌شود؛ این احساسات همان موضوعات ادبیات غنایی است که در تاریخ بیهقی نمود داشته و بخش‌هایی از این اثر را در حیطه این نوع ادبی قرار می‌دهد.

واژگان کلیدی: تاریخ بیهقی، ادبیات غنایی، عشق، اعیاد.

مقدمه

شعر غنایی مبین شخصیت خاص و یگانه شاعر، احساسات، حالات روحی، شادی و غم، بیم و امید و در یک سخن، آینه شخصیت حقیقی شاعر است. ادبیات غنایی کوششی است که شاعر برای ساماندهی و نظم خیالات

^۱. دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه سیستان و بلوچستان، زاهدان.

^۲. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه سیستان و بلوچستان، زاهدان. // Rmojavvezy@yahoo.com

^۳. دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه سیستان و بلوچستان، زاهدان.



و احساسات خود انجام می‌دهد تا بتواند با تجارب پیچیده زندگی روبرو شود و آن را درک کند. زبان غنایی زبانی آهنگین و لطیف است. الفاظ چه از لحاظ آوایی و چه معنایی در پیوند با یکدیگر قرار دارند و آهنگ آن‌ها در القاء حس مورد نظر شاعر نقش بیشتری دارد. در این پژوهش با فرض بر اینکه تاریخ بیهقی را می‌توان در زمره ادب غنایی قرار داد این پرسش مطرح است که ادبیات غنایی در تاریخ بیهقی حول چه محورهای بازتاب یافته است؟ در این پژوهش سعی شده که به بررسی تعدادی از مضامین ادب غنایی که در تاریخ بیهقی اشاره شده است بپردازیم. ادب غنایی در اصل اشعاری است که احساسات و عواطف شخصی را مطرح می‌کند. این گونه اشعار - که کوتاه بود - در یونان باستان با همراهی بربط (در یونان Lura و در انگلیسی و فرانسه lyre) خوانده می‌شد و از این رو در زبان‌های فرنگی به اشعار غنایی، لیریک (Lytic) می‌گویند. اشعار عاشقانه و غنایی در شعر فارسی از اواسط قرن سوم یعنی از روزگار پیدایش شعر دری آغاز شد و قدیمی‌ترین آن‌ها را در ابیات بازمانده از حنظله بادغیسی می‌یابیم، لیکن دوره کمال اشعار غنایی در زبان پارسی از قرن چهارم آغاز شد. (ر.ک: شمیه‌سا، ۱۳۸۳: ۱۳۳). در مورد منظومه‌های غنایی همواره با عواطف شخصی، تأثرات، آلام و یا لذات و مسرات یک فرد و یک روح سروکار داریم. در این گونه اشعار، از وصف آنچه در جهان واقعی و طبیعی اتفاق افتاده است سخن نمی‌رود، بلکه شاعر آنچه را مطلوب اوست به چشم دل می‌بیند و به زبان عواطف بیان می‌کند. میزان و ملاک حقیقت در این نوع شعر، عواطف روحی شاعر است. غرض و غایت شعر غنایی توصیف عواطف و نفسانیات فرد است، از این روست که سبک هر شاعر حاکی است «از کیفیت توافقی که بین احوال نفسانی او هست. آنکه عاطفه‌اش غلبه دارد سبک بیانش درآکنده است از جوش و التهاب و آنکه عقل و منطق در وجودش غالب است سبک بیان او معتدل است و خالی از هیجان» (زرین کوب، ۱۳۸۱: ۱۷۶).

بیان مسئله و سوال‌های تحقیق

مسئله بنیادی این مقاله بررسی تحلیلی مؤلفه‌های ادب غنایی در تاریخ بیهقی است. نگارندگان در پی پاسخ به این پرسش هستند که آیا می‌توان تاریخ بیهقی را در شمار ادب غنایی به حساب آورد؟ در این پژوهش مولفه‌های ادب غنایی در این اثر ماندگار استخراج و در خاتمه نیز نموداری از بسامد هریک از این مولفه‌ها ارائه شده است و می‌توان ادعان نمود بخش‌هایی از تاریخ بیهقی منطبق بر ادبیات غنایی می‌باشد.



پژوهش های مختلفی در تاریخ بیهقی انجام شده است، اغلب این پژوهش ها به جنبه های تاریخی و زیبایی شناسی اثر پرداخته اند؛ اما تاکنون تاریخ بیهقی از منظر کاربرد مولفه های ادبیات غنایی، مورد ارزیابی و تحقیق قرار نگرفته با این حال برخی پژوهش های انجام شده در این اثر به این شرح است:

محمودی و با صری، (۱۳۹۶)، در مقاله ای با عنوان «سوگواران سفیدپوش» به ریشه یابی علل سفیدپوشی در سوگواری های تاریخ بیهقی پرداخته اند.

حنیف، (۱۳۸۳)، در مقاله ای با عنوان «امثال و حکم در تاریخ بیهقی» قصه های عامیانه و فرهنگ عامه را در تاریخ نویسی مؤثر دانسته و نمونه هایی از کاربرد فرهنگ عامیانه در تاریخ نویسی را گزارش نموده است.

گلی زاده، (۱۳۸۱) در مقاله ای با عنوان «جلوه های هنری و بلاغی تاریخ بیهقی» به بررسی وجوه زیبایی شناسی این اثر از نظر کاربرد تصاویر هنری و بلاغی پرداخته است.

بحث

ادب غنایی دربرگیرنده موضوعاتی همچون وصف، مدح، رثا، فخر، عشق، خشم، ترس، رشک، شوق، اندوه، مدح، هجو، مرثیه، شکوائیه، فراق نامه، حبسیه، مفاخره، سوگندنامه، ساقی نامه، مناجات نامه، شادی نامه، معراج نامه، مغنی نامه، مناظره، شهرآشوب، تغزل و ... است. بیهقی از مهمترین نثرنویسان زبان فارسی است؛ تاریخی که او نوشته است، ویژگی های برجسته ای دارد؛ نخست آن که اولین کتابی است که میان تاریخ و ادبیات پیوند برقرار کرده و از این جهت، شیوه تاریخ نگاری او منحصر به فرد است. ادبیات کلام بیهقی با دو عنصر مهم عاطفه و تخیل شکل گرفته است. بیهقی همانند یک منتقد اجتماعی وقایع و فجایع را ریشه یابی کرده و همانند یک مورخ ثبت نموده است؛ افزون بر این که با الفاظ شاعرانه آن ها را جاودانه ساخته است. از نظر عاطفی نیز عواطف بسیاری در کتاب بیهقی مشاهده می شود مثل اندوه، خشم و مهربانی. جنبه دیگر عناصر ادبی در تاریخ بیهقی، تخیل است. کلام بیهقی از آن جایی که گره خوردگی عاطفه و تخیل است، به شعر نزدیک شده و از آن جاکه شرح واقعیات زندگی است به تاریخ نزدیک می شود. هنر مهم بیهقی ترسیم عواطف است، او از کنایه، تمثیل و گاهی تشبیه و دیگر صورخیال استفاده نموده است. سبک نگارش، روش نویسندگی و هنرمندی بیهقی در این خصوص از ویژگی های بارز کتاب اوست. توصیف جزئیات مربوط به قهرمانان داستان، خلق و خوی، رفتار و کردار و حتی چهره، شکل ظاهری، اندام، سروصورت و لباس آنان، جنبه های گوناگون تاریخ او را چنان جذاب جلوه می دهد که گاه خواننده تاریخی بودن اثر را از یاد می برد و خود را در دنیای یک رمان بسیار گیرا و زنده احساس می کند و همواره اشتیاق پیدامی کند آن را با ولع خاصی خوانده و به پایان برساند. اطناب های دلچسب و بجا به اقتضای موقعیت و گاه ایجازهای مناسب زمان در کتاب او سبب می گردد تا نه تنها ملال انگیز نگردد و یا خللی به معنی وارد بلکه بیان او را نیز بسیار گیراتر و بلیغ تر کند. لذت ها و شادی های شاعر و بدبینی های برخاسته از دست نیافتن به آرزوها و رنج حاصل از اندیشه بودن و دست نیافتن به آزادی و دنیای آرمانی و مطلوب، از جمله موضوعات شعر



غنایی است. در شعر فارسی، و سبعترین افق معنوی و عاطفی، افق شعرهای غنایی است. موضوعاتی که در ادب فارسی حوزه شعر غنایی را تشکیل می‌دهد، تقریباً تمام موضوعات رایج است به جز حماسه و شعر تعلیمی و در یک نگاه اجمالی، شعرهای عاشقانه، عرفانی، مذهبی، هجو، مدح و وصف طبیعت همگی مصادیقی از شعر غنایی به شمار می‌رود (رزمجو، ۱۳۸۲: ۸۵). در تاریخ بیهقی سه عنصر اساسی هنر؛ یعنی عاطفه، تخیل و اندیشه به خوبی رعایت شده و در کنار هم اثری ماندگار را به وجود آورده و آن را در زمره آثار گرانسنگ ادب فارسی قرار داده است؛ از این رو است که خواندندش، شوری مضاعف به دوستداران آن می‌دهد و بر حرص و ولع آنان می‌افزاید تا بیشتر بخوانند و کمتر خسته شوند. در واقع در جذابیت و گیرایی کامل بی‌نظیر است. این اثر از این نظر به جویباری زیبا و پر درخت و انبوه شبیه است که رونده هر چه می‌رود، خسته نمی‌شود و باز هم می‌خواهد برود و بیشتر ببیند و افزون‌تر لذت ببرد. خواندن این اثر سترگ، حس هر خواننده‌ای را برمی‌انگیزد و با خود همراه و هم‌عقیده می‌سازد و تا انتهای داستان به همراه خود می‌کشد. علت این همه کشش والتذاذ، بیان واقعیت‌ها بدون دخل و تصرف نویسنده و هنر نویسندگی بیهقی است. او مانند آینه‌ای تمام خوبی‌ها و زشتی‌ها را یک‌یک بیان داشته است؛ گاهی خواننده با خواندن داستانی مثل بر دار کردن حسنک وزیر به گریه می‌افتد و گاهی با بیان شیرین آن، سرای پای وجودش سرشار از اعجاب می‌شود که این، خود هنری بزرگ محسوب می‌شود. این اثر در گذر ایام همچنان مورد عنایت اهل فضل و هنر قرار گرفته است و آنها را واداشته درباره این کتاب قلم فرسایی کنند و در عمق زیبایی‌های فراوان آن سیر نمایند.

عشق

عشق ودیعه‌ای الهی است که خداوند در وجود انسان نهاده و با ذات و فطرت وی عجین شده است. انسان پیوسته به دنبال معبود و معشوق حقیقی بوده است. ریشه عشق را از «عشقه» دانسته‌اند، عشقه نام گیاهی است که در زبان فارسی به آن «پیچک» می‌گویند این گیاه به دور گیاهان می‌پیچد و آن‌ها را زرد و خشک می‌کند، عشق نیز با وجود عاشق چنین می‌کند. همان‌گونه که شیخ شهاب الدین سهروردی درباره ماهیت عشق می‌گوید: «محبت چون بغایت رسد آن را عشق خوانند» (به نقل از سجادی، ۱۳۷۲: ۲۸۶). در تاریخ بیهقی همواره به مقوله عشق پرداخته شده است. «گاه معشوق یک غلام ترک است؛ بنده‌ای زر خرید که چهره او صورت کلاسیک معشوق را در ادب قدیم فارسی نشان می‌دهد: چشم چون نرگس، زلف چون سنبل، روی مثل ماه و امثال آن... رنگ مذکر که در این اشعار هست اسلامی است و حاصل زندگی در اردوها و رباط‌ها.» (زرین کوب، ۱۳۸۱: ۱۵۲) از شاه مقتدر غزنوی نیز نقل شده است که: «سلطان متعصب در شریعت محمدی، گاه چند روز پی‌درپی به صبحی و نشاط می‌نشست و گاه بخاطر غلام بچه ترکی وزیری را به صلابه می‌کشید و به مدح شعر از زلف ساقی مخصوصش از بیت‌المال دینارهای زر صله می‌داد و بازار عشاق می‌ساخت و گاهی به قدوم غلامان زیبا چهره گل‌افشانی می‌نمود و



بخاطر شان با شعرای دربارش و نیز برادرش امیر یوسف به رقابت و حسادت می پرداخت» (ستوده، ۱۳۷۴: ۷۷۷). با ورود غلامان ترک به جرگه سپاهیان، شاهدبازی در ادب فارسی رنگ و بوی دیگری گرفت به طوری که عشق مذكر بخش انکارنا شدنی ادبیات گردید و کار تا آنجا پیش رفت که لفظ ترک صفتی شد برای معشوق زیباروی. گزارش تراژدیک بیهقی داستان این غلامان را نشان می دهد: داستان «تاش ماهروی» (بیهقی، ۱۳۹۲: ۵۱۱) و داستان عاشق شدن یوسف بر طغرل (همان: ۴۰۳) و ایاز و محمود (همان: ۴۱۴). اگرچه عشق به غلامان ترک در دوره مورد بحث (عصر غزنویان) امری معمول بوده، اما به دلایلی محبوبیت ایاز در نزد پادشاه غزنوی که به تعصب در امور دینی معروف بوده، صرفاً به دلیل زیبایی و جمال و عشق زمینی نمی توانست باشد (مجوزی، ۱۳۸۳: ۸۰) شاید هم صبغه دینی، غازی بودن سلطان غزنوی و قدرت حاکم باعث شده باشد عشق محمود به ایاز را فراتر از عشقی مذكر بدانیم.

ازدواج

منشأ اشعار عاشقانه به روابط مرد و زن در دوران مادر سالاری می رسد که جامعه تحت حکومت زن بوده است. اشعار عاشقانه همان ستایش ها و اوراد و اذکاری است که مردان برای زن حاکم می سروده اند. زنان نیمی از مردم جامعه هر عصری را تشکیل می دهند و مستقیم و یا غیر مستقیم در امور سیاسی، اقتصادی، اجتماعی و فرهنگی تأثیر می گذارند؛ به ویژه این که تولد و پرورش فرزندان برعهده ایشان است. در جوامع قبیله ای، در امور اقتصادی نقش مهمی ایفا می کنند و بعضاً حتی در امور سیاسی و فرهنگی فعال هستند. اما با این وجود، در منابع تاریخی از جمله تاریخ بیهقی، کمتر به نقش اصلی آنان پرداخته شده است و مطالبی که در مورد زنان نقل شده، اغلب به صورت حاشیه ای است؛ چرا که «سلطان» قهرمان اصلی کتب تاریخی و از جمله تاریخ بیهقی است؛ بنابراین اگر از زنان، نامی به میان آمده، در ارتباط با سلطان و یا اطرافیان وی بوده است. بیهقی از زنان و کنیزان حرمسرای سلطان نام می برد و به توصیف آن ها می پردازد و در بعضی موارد به نقش سیاسی و فرهنگی آنان اشاره می کند او از «مادر حسنک وزیر» و «مادر عبدالله بن زبیر» به واسطه صبر و مقاومتی که در مرگ فرزندان از خود نشان دادند ستایش می کند و هرچند که به قهرمانی آن ها اعتقاد دارد، لیکن زمامداری را کار زنان نمی داند (ر.ک: امیر سلیمانی، ۱۳۹۰: ۱۰۵). گروهی از زنان که بیشتر از دیگران مورد داد و ستد قرار می گیرند عروسان اشراف زاده هستند. بسامد ازدواج های به کاررفته در تاریخ بیهقی ۲۰ مورد است که بیشتر این ازدواج ها از نمونه پیوندهای سیاسی است که بین پسران و دختران غزنویان با درباریان یا خاندان های محلی صورت می گیرد. به گزارش بیهقی، هدف از این وصلت ها تحکیم دولت ها و ایجاد روابط دوستانه بین دربار و برخی حکام ولایات بزرگ و دوردست بوده است. نمونه ای از تزویج سیاسی ازدواج مسعود با دختر کالیجار است.

و عبدالجبار پسر خواجه بزرگ (احمد عبدالصمد) در رسیدن با ودیعت و مال ضمان و همه مرادها حاصل کرده..... و پس مهدها که راست کرده بودند با زنان محتشمان نشابور از آن رئیس و قضات و فقها و اکابر و عمال (به شب) پیش مهد دختر



کالیجار بردند، بر نیم فرسنگ از شهر بود و خدم و قوم گرگانیان را به عزیزی‌ها در شهر آوردند و سرای و کوشک‌های ح‌سنکی چون درجات فردوس الاعلی بیارا سته بودند و به فرمان امیر، مهد را آنجا فرود آوردند با بسیار زنان چون: دایگان و دادگان (کنیز) و خدمتکاران و زنان و خادمان و کنیزکان و محتشمان نشابور بازگشتند و آن شب نشابور چون روز شده بود از شمع‌ها و مشعل‌ها و خادمان حرم سلطانی به در حرم بندشستند» (بیهقی، ۱۳۹۲: ۳۹۵). پس از این مراسم معمول بوده که همراهان عروس به شهر خود بازمی‌گشتند، در حالی که هر یک به فراخور خویش خلعتی گران‌مایه می‌بردند. جهیز و وسایل عروس هم بسیار مجلل و آبرومند و گاه بس زیبا و شگفت‌انگیز و هنری بوده است. چنان‌که در این مورد بیهقی می‌گوید:

«در جمله جهیز این دختر آورده بودند، زمین آن تخته‌های سیمین در هم بافته و ساخته و بر آن سی درخت زرین مرتب کرده و برگ‌های درختان پیروزه بود درختان بیست نرگسدان نهاده و همه سپر غم‌های آن از زر و سیم ساخته و بسیار انواع جواهر و گرد برگرد آن نرگسدان‌های سیم، طبق زرین نهاده همه پر عنبر و شمامه‌های کافور، این یک صفت جهیزیه بود و دیگر چیزها بر این قیاس می‌باید کرد» (همان: ۳۹۶).

عیش و خوشگذرانی

عیش در عربی به معنای زیست و زندگی است. در فارسی هم به همین معنی، یعنی مطلق زندگی به کار رفته و هم تحول معنی داده و به معنای خوشی و خوشگذرانی و عشرت به کار می‌رود. در تاریخ بیهقی به خوشگذرانی‌های مسعود فراوان اشاره شده است از جمله شکار، عشق، شراب‌نوشی. در داستان «خیشخانه هرات»، بیهقی خوشگذرانی‌ها و عیاشی‌های روزگار جوانی مسعود غزنوی را رندانه بیان می‌کند تا مبادا گرفتاری برایش پیش آید و او را از نوشتن بازدارد. در همین داستان، قبل از پرداختن به این عیاشی‌ها مقدمه را چنین آغاز می‌کند:

«از بیداری و حزم و احتیاط این پادشاه محتشم - رضی الله عنه - یکی آن است که به روزگار جوانی که به هرات می‌بود و پنهان از پدر شراب بخورد، پوشیده از ریحان خادم فرود سرای خلوت‌ها می‌کرد و مطربان می‌داشت. مرد و زن که ایشان را از راه‌های نهره نزدیک وی بردندی (بیهقی، ۱۳۹۲: ۱۷۳). اسرار و پنهان‌کاری‌های مسعود را رندانه باز می‌نمایاند؛ اما به ظاهر چنین وانمود می‌کند که به راستی از بیداری و حزم و احتیاط مسعود سخن به میان می‌آورد. از نمونه‌های دیگر خوشگذرانی می‌توان به مجالس و مهمانی‌هایی که برای بزرگان و امیران ولایات و حکام قلعه‌های مستحکم در ورود سلطان ترتیب می‌دادند اشاره کرد البته این مهمانی‌ها غیر از مهمانی‌های بوده که مکرر به مناسبت‌های مختلف در درگاه سلطان ترتیب می‌یافته و نمونه‌های آن در جشن‌ها و اعیاد رسمی ذکر می‌شد: «از آنجا که صد قلعت غزنین کرد و سرهنگ بوعلی کوتوال میزبان بود. آنجا آمد روز پنجشنبه، بیست و سوم رجب و چهار روز آنجا مقام کرد. یک روز مهمان سرهنگ کوتوال و دیگر روز حشم مهمان امیر بودند» (همان: ۲۴۰).

شکار



یکی از سرگرمی‌هایی که در نزد شاهان و شاهزادگان و جنگاوران موجب تجدید قوا و تمدید نشاط می‌گشته، پرداختن به شکار بوده‌است که کوه و بیابان و نخجیرگاه محل جولان و تاخت و تاز صیادان خون آشام شده و شیران و ببران درنده و گوران و غزالان رمنده و پرندگان خوش‌الحان هدف نیزه و تیر و کمان و کمند نخجیرگیران شده و در خاک سیاه تیره‌بختی و نگون‌ساری مبتلا می‌گلتیدند. گویا در دربار حکومت شاهان و امیران ایران رسم و آیین بر آن بوده‌است که آن‌گاه که خاطر عالی و خجسته سلطان اعظم و بزرگان دربار را غبار محنت و اندوه مكدّر می‌ساخت، به نخجیر می‌پرداختند. مسعود غزنوی نیز همانند دیگر سلاطین بیشتر وقتش را به شکار کردن می‌پرداخته‌است در تاریخ بیهقی شکار کردن سلطان مسعود با بسامد ۴۰ بار مطرح شده‌است. «عادت چنان داشت که چون شیر پیش‌آمدی، خشتی کوتاه دسته قوی به دست گرفتی و نیزه سطر کوتاه، تا اگر خشت کاری نیامدی، آن نیزه بگزاردی بزودی و شیر را بجای بداشتی...» (بیهقی، ۱۳۹۲: ۱۷۷).

شراب نوشی

ادبیات فارسی و عربی، ادبیات شراب‌نوشی است و این مسئله در تاریخ ادب فارسی و عربی به قدری اهمیت دارد که جریانی در دو ادب به وجود می‌آورد که جزء انواع ادبی محسوب می‌شود و این نوع در ادبیات فارسی که حول موضوعاتی چون ساقی، ساغر، مینا، جام، سبزه... می‌گردد «ساقی نامه» و در ادب عربی «خمریات» نامیده می‌شود (ر.ک: فسائی، ۱۳۷۲: ۲۸۱). نگاهی کوتاه به آثار شاعران فارسی و عربی نشان می‌دهد که هیچ‌گاه شعر و شراب از هم جدا نمی‌افتند حتی به صراحت بیان می‌شود؛ کمتر شاعری پیدا می‌کند که از می و مستی و ملزوماتش سخن نگفته باشد. پس طبیعی است که بیهقی نیز گوشه‌چشمی به این موضوع داشته باشد. شراب یکی از درون‌مایه‌های اصلی در تاریخ بیهقی است. بسیاری از ماجراها با شراب‌خواری شکل می‌گیرد بسیاری از توطئه‌ها هم در مجلس شراب پدید می‌آید. کمتر دولت‌مرد و سپاهی غزنوی هست که شراب‌خوار نباشد؛ بسامد ۲۰۷ باری که بیهقی به شراب اشاره نموده نشان دهنده اهمیت این موضوع برای پادشاهان و درباریان غزنوی است. یکی از معیارهای درباری بودن و در خدمت شاه غزنوی بودن، دوام آوردن در مجلس شراب است. از همه مهم‌تر که شاه به کسی شراب بدهد. شراب‌دادن در اینجا معنی سیاسی می‌دهد، یعنی شاه بسیار به او نزدیک است. از یک‌سوی به تاثیر بد شراب خواری در داستان «بوبکر حصیری» و از طرف دیگر به میگساری مکرر مسعود اشاره شده است. در همه جشن‌ها و شادی‌ها و اعیاد، شراب، زینت بخش و جلوه دهنده آن مجالس بوده است: «امیر به شراب بنشست، و کوتوال ترمذ و سرهنگان در رسیدند و حاجب بزرگ بلکاتگین ایشان را به نیم ترک پیش خویش بنشانند... امیر بفرمود تا قتلغ کوتوال را با خلعت و بوالحسن بانصر را که ساخت زر داشتند بنشانند و دیگران را بر پای داشتند و همگان را کاسه شراب دادند... بخوردند و خدمت کردند... و امیر تا نیم شب خورد» (بیهقی، ۱۳۹۲: ۲۴۱).

عرفان



عرفان [او تصوف] در بسیاری از اقوام و ملل و مذاهب مختلف جهان و حتی مکاتب فلسفی شایع و رایج است. تصوف یا عرفان در نزد مسلمین عبارتست از طریقهٔ مخلوطی از فلسفه و مذهب که به عقیدهٔ پیروان آن راه وصول بحق منحصر به آن است و این و صول به کمال و حق متوقف است به سیر و تفکر و مشاهداتی که مودی به وجد و حال و ذوق می شود و در نتیجه به نحو اسرارآمیزی انسان را بخدا متصل می سازد (ر.ک: غنی، ۱۳۷۵: ۳).

«عشق مثل یک طبیب مسیحادم و حاذق، عاشق را از جملهٔ علتها شفا می بخشد. بدون شک اگر این عشق جاذبه‌ای الهی نباشد و فقط از میل و خواست عاشق برآمده باشد نمی تواند خودی وی را که منشا این میل و خواست است از بین ببرد و بدین گونه تمام علت‌های ما را که ناشی از خودی و خودخواهی است نمی تواند ریشه‌یابی نماید» (زرین کوب، ۱۳۸۱: ۳۶).

تاریخ بیهقی را می توان در زمرهٔ آثاری قرارداد که به هرگونه مباحثی، از جمله عرفان نیز پرداخته است. «چنین گفته اند که از وحی قدیم که ایزد، عزوجل، فرستاد به پیغمبر آن روزگار آن است که مردم را گفت که ذات خویش بدان که چون ذات خویش بدانستی، چیزها را دریافتی. و پیغمبر ما - علیه السلام - گفته است: "من عرف نفسه فقد عرف ربه" و این لفظی است کوتاه با معانی بسیار، که هر کس که خویشش را نتواند شناخت دیگر چیزها را چگونه تواند دانست؟ وی از شمار بهایم است بلکه نیز از بهایم که ایشان را تمیز نیست و وی را هست. (بیهقی، ۱۳۹۲: ۱۵۴).

غیر از خدانشناسی، بیهقی به موضوعات دیگری که عمدتاً مورد توجه متصوفه بوده نیز پرداخته است از آن جمله می توان به بیان ترک لذات (ص: ۱۵۵) و ریاضت و طریقت (ص: ۱۵۶) نیز اشاره نمود.

وصف

توصیف، رایج ترین گونه های ادب غنایی از لحاظ مخاطب است که روی در مردم دارد، زبانش ساده است و در ساختار درونی نیز بیشتر از عناصر روایی و توصیفی بهره می برد و آن را با جنبه های هنری چون تعبیرات تازه و تمثیل های مناسب، دلنشین و جذاب می کند (ر.ک: حاکمی، ۱۳۸۶: ۴۵). بیهقی در توصیف وقایع مانند نویسنده ای باریک بین و هنرمند فضای هر داستان را تصویر کرده است، چهره ها، لباسها، سلاحها، و دیدار اشخاص و همهٔ صحنه ها را پیش چشم ما می آورد و حتی توصیف وضع زندگانی درباری و اجتماعی آن روزگار به خوبی در این کتاب به تصویر کشیده شده است. از زیباترین و احساسی ترین و غنایی ترین توصیفات بیهقی، توصیف صحنهٔ بردار کردن حسنک وزیر است. بیهقی این واقعه را با شیوهٔ همیشگی خود هنرمندانه با دقت ترین جزئیات توصیف کرده است؛ او رنگ لباس و همچنین بدن حسنک و از بین رفتن پاهای خشک شده اش را و صف می کند حتی به وصف احساسات هواداران جنگ در میان جمعیت می پردازد و نیز عدم اجرای دستور سنگسار از سوی حاضران و این بخش را این چنین به اتمام می رساند که افسران مسعود مردم را تهدید به مرگ کردند تا آن ها قیام نکنند. «و حسنک را بپای دار آوردند، نَعُوذُ بِاللَّهِ مِنْ قَضَاءِ السَّوِّءِ، دو پیک را ایستانیده بودند که از بغداد آمده اند. و قرآن خوانان قرآن می خواندند حسنک را فرمودند که جامه بیرون کش وی دست اندر زیر کرد و ازار بند استوار کرد و پایچه های ازار را ببست و جبهه و پیراهن بکشید و دور



انداخت با دستار، و برهنه با ازار بایستاد و دستها در هم زده، تنی چون سیم سفید و رویی چون صد هزار نگار و همه خلق بدرد بگریستند» (بیهقی، ۱۳۹۲: ۲۳۴).

در چنین مواردی است که بیهقی قدرت خویش را در نقاشی عواطف و صحنه‌ها با استادی کامل به کار می‌گیرد چنان‌که در خلع سلاح و عریان نمودن شخصی که دستگیر شده است نیز چنین می‌کند، احساس و عاطفه خواننده را برمی‌انگیزاند و او را به هیجان وامی‌دارد. دیگر توصیف زیبای بیهقی در داستان سیل است که بعد از حسنگ وزیر شاید بتوان گفت بهترین و احساسی‌ترین داستان است. استفاده از واژه‌های آهنگین فارسی، هارمونی زیبایی ایجاد نموده است: «میان دو نماز بارانکی خرد خرد می‌بارید چنان‌که زمین ترگونی می‌کرد. و گروهی از گله‌داران در میان رود غزنین فرود آمده بودند و گاوان بدانجا بداشسته، هر چند گفتند: از آنجا برخیزید که محال بود بر گذر سیل بودن فرمان نمی‌بردند، تا باران قوی‌تر شد» (همان: ۴۱۰).

توصیفات بیهقی در مورد خلعت‌هایی که از طرف خلیفه یا امیر به اشخاص داده می‌شد نیز در بافت کلام خوش‌نشسته است: «و امیر فرمود تا خلعتی سخت نیکو و فاخر راست کردند تا شش را: کمر زر و کلاه دو شاخ و استام زر هزار مثقال. و بیست غلام و صد هزار درم و شش پیل‌نر و سه ماده و ده تخت جامه خاص و کوس‌ها و علامت و هر چه با آن رود راست کردند هر چه تمام‌تر:» (همان: ۴۱۴).

مدح

مدح، مضمون اصلی قصیده است و بخش‌های قابل توجهی از اشعار فارسی به مدح پیامبر، بزرگان دین، پادشاهان و امرا اختصاص یافته است. «در مدح باید قهرمان را بیش از آن‌چه هست نشان دهند و به اصطلاح چهره‌ایی را اسطوره کنند» (شمیسا، ۱۳۸۳: ۲۴۰). مدح از نخستین موضوعاتی است که شاعران پارسی‌گوی در آن طبع‌آزمایی کرده‌اند. بسیاری از شاعران از دوره صفاری به بعد به مناسبت‌های مختلف، شعر را در خدمت ستایش از امیران و پادشاهان و بزرگان قوم قرار دادند. «در دوره غزنویان به علت بافت دربارهای ترک، مخاطبان شعر مدحی و کیفیت روابط شاعر با ممدوح که دیگر یک سر ایرانی نیستند به اقتضای حال اندکی تغییر می‌کند. امرای ترک به خصوص غزنویان اگرچه وارث نسبت‌های سامانیان‌اند، اما دیگر نه نژاد و اصل و نسب ایرانی دارند و نه زبان مادریشان فارسی است.» (زرین‌کوب، ۱۳۸۰: ۲۲۳). از آنجا که بیهقی خود از دولت‌مردان حکومت غزنوی محسوب می‌شود، ناگزیر از مدح و ستایش سلاطین غزنوی است. نکته حایز اهمیت در کلام بیهقی این است که خیلی از صراط‌حق و حقیقت‌عدول نمی‌کند.

مدح سلطان محمود

بیهقی پس از دیدار با ابوحنیفه و پی بردن به مراتب فضل وی، از او خواست که در قصیده‌ای از مرگ سلطان محمود و جلوس محمد و قدرت‌یابی مسعود سخن گوید (ن.ک: بیهقی، ۱۳۹۲: ۵۱۶) او نیز در این قصیده به مدح سلطان محمود می‌پردازد:



چورااست گشت جهان بر امیر دین محمود
 ز سومنات همی گیرد تا در بلغار
 جهان را چون فریدون گرفت و قسمت کرد
 که شاه بر چو فریدون موفق اندرکار
 (همان: ۴۳۰)

مدح تخت نو

بیهقی در مدح توانا جلوه نموده، توصیف گیرای او در بیان تخت نو بیانگر توانایی اوست؛ هرچند مدح و ستایش نیز ابزاری است در خدمت توصیف و توصیف‌گری که بیهقی در آن متبحر است: «تخت همه از زر سرخ بود و تمثال‌ها و صورت‌ها چون شاخ‌های نبات از وی برانگیخته و بسیار جوهر درو نشانده همه قیمتی و در افزینها برکشیده همه مکمل بانواع گوهر، و شادروانکی دیبای رومی به روی تخت پوشیده، و چهار بالش از شوشه زربافته و ابریشم آگنده - مصلی و بالشت- پس پشت، و چهار بالش دو برین دست و دو بر آن دست، و زنجیره زرانود از آسمان-خانه صفا آویخته» (بیهقی، ۱۳۹۲: ۸۷۱).

مدح سبکتگین

بیهقی در جای‌جای تاریخ خویش خصلت نیک و بینش والای سبکتگین را ستوده و برای او جایگاهی ویژه و خاص قائل شده‌است. تمجید بیهقی از شخصیت سبکتگین: «ایزد، عزذکره، چون خواست که دولت بدین بزرگی پیدا شود بر روی زمین، امیر عادل سبکتگین را از درجه کفر به درجه ایمان رسانید و وی را مسلمانی عطاداد و پس برکشید تا از آن اصل درخت مبارک شاخ‌ها پیدا آمد به بسیار درجه از اصل قوی‌تر» (همان: ۱۵۲).

سوغ

ابوالفضل بیهقی، ضمن درج تاریخ غزنویان، تصاویری زیبا از رسوم دوران خود را نیز به‌نمایش گذاشته، نویسنده در خلال تاریخ روزگار خود به نکات ظریف و حساسی اشاره نموده‌است که با کنکاش در آن‌ها بعد از گذشت هزار سال از تألیف بیهقی، می‌توان ردپای رسوم مردم خراسان بزرگ را در آن مشاهده نمود از جمله رسوم که به کرات سخن رفته است عزاداری و سوگ است (اکبر زاده، ۱۳۹۰: ۳۹).

مرگ غالباً در تقابل با زندگی است و این جلوه از شکوه آدمی همواره باهم می‌آید، گاه از تولد شاخی برومند سخن می‌رود و گاه خزان و مرگ بر زندگی سایه می‌افکند؛ اما در تاریخ بیهقی مرگ، جلوه‌ای ویژه و متمایز دارد. در این اثر حتی در یک مورد هم از تولد سخن به‌میان نیامده‌است؛ اما خبر از درگذشت افراد بسیار است به‌طوری که با حذف مواردی از آن این رمان دلچسب به صورت نامفهوم و گسسته درمی‌آید. مباحثی که بیهقی نام‌برده، درگذشتن اشخاص مهم دولتی و اطرافیان وابسته به آن‌ها است که ۴۲ بار تکرار شده‌است مانند درگذشت استادش بونصرمشکان (بیهقی، ۱۳۹۲: ۹۲۹)، والدۀ بونصرمشکان (همان: ۴۷۹)، حسنک وزیر (همان: ۲۳۴)، خوارزمشاه (همان: ۴۸۹). در مورد مرگ بونصرمشکان می‌نویسد: «بوالعلاء آمد... و نومید برفت و امیر را گفت: زندگانی



خداوند دراز باد: بونصر برفت و بونصر دیگر طلب باید کرد. امیر آوازی داد با درد و گفت: چه می گویی؟ گفت این است که بنده گفت:..... امیر گفت دریغ بونصر و برخاست و خواجهگان به بالین او آمدند و بسیار بگریستند و غم خوردند و او را در محمل پیل نهادند و پنج شش حمال برداشتند و به خانه باز بردند. آن روز ماند و آن شب، دیگر روز سپری شد. رحمه الله علیه- و امیر- رضی الله عنه- بوالقاسم کثیر و بوسهل زوزنی را بفرستاد تا بنشینند و حق تعزیت را بگزارند و ایشان بیامدند و همه روزه بنشستند.....» (همان: ۵۹۷).

رثا و مرثیه

مرثیه و رثا از نظر ماهیت در حیطة ادب غنایی قرار می گیرد؛ زیرا شاعر در آن احساسات و عواطف خود را بیان می کند. مرثیه و رثا در ادب فارسی سابقه ای دیرین دارد و در نخستین دوران شعر فارسی، یعنی دوران رودکی دیده می شود به طور کلی « مرثیه و رثا قصیده یا چکامه ای است که در سوگ مرده سروده شود، مرده ای که ممکن است از بزرگان قوم و شهر و دیاری باشد یا از عزیزان و کسان، خویشاوندان شاعر و یا از پی شویان دین و ائمه اطهار باشد» (رزمجو، ۱۳۸۲: ۹۹). به یادماندنی ترین نمونه رثا در تاریخ بیهقی در مرگ حسنک وزیر و غم مادر او است که بیهقی آن را این گونه پرورده است: «مادر حسنک زنی بود سخت جگرآور، چنان شنودم که دو سه ماه از او این حدیث نهان داشتند، چون بشنید، جزعی نکرد، بلکه بگریست بدرد، چنانکه حاضران از درد وی خون گریستند» (بیهقی، ۱۳۹۲: ۲۳۶).

۲-۴- اقامه رسم تعزیت

تعزیه، در لغت به معنی سوگواری، برپای داشتن یادبود عزیزان از دست رفته، تسلیت، امر کردن به صبر، و پرسیدن از خویشان مرده است. تاریخ پیدایش تعزیه به طور دقیق روشن نیست، برخی با باور به ایرانی بودن این نمایش آیینی، شکل گیری آن را به ایران پیش از اسلام با پیشینه سه هزار ساله سوگ سیاوش پهلوان داستان های ملی ایران نسبت داده و این آیین را مایه و زمینه ساز شکل گیری آن دانسته اند (کلاته، ۱۳۹۰: ۱۸) و برخی دیگر با استناد به گزارش هایی پیدایی آن را به طور مشخص از ایران بعد از اسلام و مرتبط با ماجرای کربلا و شهادت امام حسین (ع) و یارانش می دانند. (همایونی، ۱۳۸۲: ۱۳۲). در تاریخ بیهقی از ۱۴ تعزیت نام برده شده و از همه با عظمت تر مراسمی است که در ایران برای خلیفه القادر بالله برپا شد و سه روز سلطان به عزاداری مشغول بود: «امیر ماتم داشتن بسیجید و دیگر روز که بار داد با دستار و قبا بود سپید و همه اولیا و حشم و حاجبان با سپید آمدند. رسول را بیاوردند تا مشاهد حال بود. و بازارها در بیستند و مردم واصناف رعیت فوج فوج می آمدند» (بیهقی، ۱۳۹۲: ۴۴۱).

اعیاد و جشن ها

مجله علمی پژوهشی زبان و ادبیات فارسی



جشن‌ها و آیین‌های کهن با گذشت روزگاران و دگرگونی‌های سیاسی و اجتماعی سده‌ها و شاید هزاره‌ها به دست فراموشی سپرده نشده و در همه شهرهای ایران و در نزد همه قشرها و گروه‌ها و سازگار با هر گونه دگرگونی‌های فنی و صنعتی برگزار می‌شود (روح الامینی، ۱۳۷۸: ۱۵). پس از ورود اسلام به ایران نیز عیدهای اسلامی به جشن‌های ایرانی افزوده شده و با آداب و شکوه خاصی برگزار می‌گردیده است. در تاریخ بیهقی مطالب مفیدی در این خصوص وجود دارد که می‌توان به چگونگی برپایی این جشن‌ها در دربار و میان مردم پی‌برد. برخی از این جشن‌ها، ملی و باستانی و برخی مذهبی و دینی است. از جشن‌های ملی که در دربار مسعود باشکوه برگزار می‌شده می‌توان به جشن مهرگان و سپس سده و نوروز اشاره کرد و از جشن‌های مذهبی که در تاریخ بیهقی زیاد نام برده شده، عید فطر و عید اضحی (قربان) است. امروزه از جشن‌های ملی ایرانیان فقط جشن نوروز برجای مانده که هر ساله با شکوه خاصی برگزار می‌شود و جشن‌های مذهبی نیز پای برجا می‌باشد.

جشن‌های دینی و مذهبی

«در همه دین‌ها و مذاهب، روزهایی را در بزرگداشت و یادآوری رویدادها، تولد و مرگ پیشوایان، به برگزاری جشن و شادی یا سوگواری می‌پردازند (روح الامینی، ۱۳۷۸: ۱۵). از جهتی که مذهب سلطان مسعود با خلیفه بغداد هماهنگی داشت بیشتر جشن‌های مذهبی با شکوه و جلال خاصی برگزار می‌شد از این اعیاد می‌توان عید رمضان و عید قربان را نام برد.

عید رمضان

ماه رمضان همواره یکی از ماه‌های مورد توجه مسلمانان بوده است؛ به‌ویژه ایرانیان با آداب خاصی از این ماه استقبال کرده و سپس آن را تودیع می‌نمودند. در تاریخ بیهقی از عید رمضان ۲۱ بار سخن رفته است. پیش از فرار سیدن این عید مراسم کلوخ انداختن برپا می‌شده و امیر روزها پیش از این ماه را به شکرانه فرصتی که برای شراب‌خواری و نشاط باقی بود به شادمانی و باده‌گساری سپری می‌کرد و در پایان ماه و عید فطر نیز همین کارها را تکرار می‌شد.

«روز دوشنبه نهم شعبان چند تن را از امیران فرزندان ختنه کردند و دعوتی بزرگ ساخته بودند و کاری باتکلف کرده و هفت شبان روز بازی آوردند و نشاط شراب بود و امیر به نشاط این جشن و کلوخ انداز، که ماه رمضان نزدیک بود، بدین کوشش و بدین باغها تماشا می‌کرد و نشاط می‌بود» (بیهقی، ۱۳۹۲: ۷۲۲).

عید قربان

عید قربان، سنت و ارزشی است که ریشه در باور دینی مردم دارد. این عید در تاریخ بیهقی نیز از جایگاهی ویژه برخوردار است و با بسامد ۵ بار تکرار گردیده است. در این عید پس از نماز و قربانی، همه درباریان بار می‌یافتند، شاعران شعر می‌خواندند و صله دریافت می‌کردند.



« روز یکشنبه نهم ذی الحجه و دوم روز از آن عید کردند و امیر - رضی الله عنه - بدان خضرا آمد که بر زیر میدان است و روی به دشت شابهار و بایستاد و نماز عید کرده آمد و رسم قربان به جای آورده شد و امیر از خضرا به زیر آمد و در صفة بزرگ که خوان راست کرده بودند، بنشست و اولیا و حشم و بزرگان را به خوان فرود آورد و بر خوان شراب دادند و باز گردانیدند (بیهقی، ۱۳۹۲: ۷۲۵).

جشن های ملی و باستانی

از دوران کهن، بسیاری از جشن های ملی ایران با بن مایه هایی از اسطوره و افسانه هایی درباره پیدایش آن همراه بوده است. در تاریخ بیهقی از برخی جشن های ملی و باستانی نام برده شده که بیشتر مربوط به مجالس نشاط و شادمانی و به منظور رفع خستگی و ملال از امیران غزنوی بوده است که جشن های ملی و باستانی نیز در زیر مجموعه آنها قرار دارد از جمله این اعیاد نوروز، مهرگان و سده می باشد.

جشن مهرگان

در سبب پیدایش جشن مهرگان مطالب فراوانی بیان شده است. برخی سبب پیدایش مهرگان را غلبه فریدون بر ضحاک می دانند و برخی هم می گویند در این روز فریدون قبل از دفع ضحاک بر تخت نشست و از این روی مردم آن را جشن می گیرند (کزازی، ۱۳۸۶: ۵۸). پس از نوروز، مهمترین جشن ملی ایرانی مهرگان است که روز شانزدهم مهرماه، هنگامی که نام روز و نام ماه برهم می افتد، برگزار می شود. ایرانیان باستان سال را به دو فصل تابستان و زمستان بخش می کردند. مهرگان در واقع جشن شکرگزاری و شادی برداشت محصول است. از همه جشن ها باشکوه تر و مجلل تر بوده و در شب برگزار می شده است. چند روز پس از فرا رسیدن سده اشتران سلطان و لشکر برای آوردن هیزم به صحرا می رفتند و چوب گز جمع می کردند و در صحرائی وسیع روی هم می انباشتند و کبوتران نفت اندود آماده می کردند و شب موعود آتش می افروختند و شادی می کردند. از گزارش بیهقی در مورد مهرگان که ۱۵ بار تکرار نموده است چنین برمی آید که رسوم و آیین های گذشته، چون نشاط کردن و سرور و سماع و تغنی و شراب نوشیدن، اهدای هدایا و تهنیت گفتن و عرضه کردن قصاید ستایش آمیز همراه با شادباش های عید در چند روز برگزار می شده است البته جهت حفظ شعایر اسلامی، هرگاه این عیدها مقارن با ایام مذهبی اسلامی می شد، مراسم به سادگی برگزار می گشت (رضی، ۱۳۸۰: ۵۴۷). « آتش در هیزم زدند و غلامان خوان سالار با بسکها درآمدند و مرغان گردانیدن گرفتند و خایه و کواژه قو آنچه لازمه روز مهرگان است ملوک را از سوخته و برگان روده می کردند. و بزرگان دولت، به مجلس حاضر آمدند و ندیمان نیز بنشستند و دست بکار کردند و خوردنی علی طریق الاستلات می خوردند » (بیهقی، ۱۳۹۲: ۷۲۵).

جشن نوروز

از سنت هایی که از ابتدای حاکمیت آریایی ها در ایران زمین تا امروز به نحو بارزی در فرهنگ ملت ایران پابرجا و محکم برقرار مانده، آیین باستانی نوروز است که پرفروغ ترین یادگار ملت ما در تمام اعصار و قرون تاریخی آن



است. «برگزاری جشن نوروز از روزگاران بسی دور و دراز تا به امروز، نمودار ذوق سرشار و قریحه شاداب و روح نشاط طلب مردم کهنسال این سرزمین است که مانند آنرا در بین دیگر کشورها کم‌تر می‌توان دید» (جعفری نژاد، ۱۳۸۵: ۲۴). در تاریخ بیهقی ۱۲ بار به برگزاری این آیین اشاره شده است. در این عید کهتران برای امیر مسعود هدیه‌هایی می‌آوردند و امیر هم به شعر شاعران گوش می‌داد و شاعران و مطربان را صلّه می‌داد. «و روز سه شنبه چهار روز باقی مانده از جمادی‌الاولی امیر به جشن نوروز نشست، و داد این روز بدادند کهتران به آوردن هدیه‌ها و امیر هم داد بنگاهداشتِ رسم. (بیهقی، ۱۳۸۹: ۷۵۷).

ابیات و اشعار بیهقی

یکی از خصوصیات بارز و قابل توجه شاهکار ابوالفضل بیهقی، همراه ساختن تاریخ با اشعار و احساسات شاعرانه به اقتضای فضای داستان به منظور تأثیرگذاری بیشتر در مخاطب، به وسیله این اشعار است و همین خصوصیات است که نثر بیهقی را به شاهکاری جاویدان تبدیل کرده که خواننده را مسحور می‌کند. بیهقی پیش از نقل حکایت و نیز در اثنای آن از این اشعار استفاده می‌کند. سجّادی در مقاله «تحقیق در اشعار و امثال فارسی تاریخ بیهقی»، اشعار موجود در تاریخ بیهقی را ۳۲۱ بیت گزارش کرده است که بیشتر در موارد پند و اندرز و بی‌اعتباری جهان و نیز به گفته خودش آرایش تاریخ است. «از رودکی ۳۲ بیت، از لیبی ۵ بیت، از دقیقی ۱۱ بیت، از ابولطیب مصعبی ۱۴ بیت، از ابوالعباس ربنجی ۳ بیت، از معروف بلخی ۱ بیت، از مسعود رازی ۲ بیت، از ابوحنیفه اسکافی ۲۴۳ بیت در چهار قصیده و گوینده ۲ بیت نامعلوم است» (سجّادی به نقل از یاحقی، ۱۳۸۸: ۲۲۴).

ابیات در نکوهش دنیا

همان‌گونه که گفته شد بیشتر اشعاری که در کتاب تاریخ بیهقی دیده می‌شود در برگزیده بی‌ثباتی دنیا و بی‌اعتباری روزگار و فریبندگی زمانه نقل شده است مانند این ابیات از متنبی:

ذِكْرُ الْفَتَى عُمَرَةَ الثَّانِي وَ حَاجَتَهُ مَا قَاتَهُ وَ قُضُولَ الْعَيْشِ أَشْغَالُ

ابیات مدحی

بیهقی در کتاب ارزنده خویش اشعاری را آورده است که در آن به مدح امیران به خصوص امیر مسعود پرداخته شده است، مانند ابیات بوسهل زوزنی در مدح سلطان مسعود به خاطر مهارت وی در شکار کردن سروده شده است. این ابیات از غنای موسیقایی بسیار خوبی برخوردار است:

آلَ سَيْفٍ وَ الرَّمْحِ وَ النَّشَابِ وَ الوَتْرِ مَا عُنَيْتَ عَنْهَا وَ حَاكِي رَايِكِ الْقَدْرِ
 اِنْ نَهَضْتَ لِيَا مِرِّ عَزْمَ طَلَابِهِ اَلَا اَنْتَ نَيْتَ وَ فِي اَظْفَارِكِ الظَّقْمُ



ابیات رثا

بیهقی در مرگ بونصر مشکان، تحت عنوان «فصل» ابیاتی عربی از ابوالمظفر قاینی دبیر در مرثیت متنبی با مطلع زیر آورده است:

لا رَعَى اللهُ سَرِبَ هذا الزَّمانِ اذِ دَهانا في مَثَلِ ذَاكِ اللِّسانِ

نتیجه:

ادب غنایی در اصل اشعاری است که شامل عواطف و احساسات اشخاص است. هر چند هدف بیهقی بیان عواطف و احساسات و نیز اعیاد و اوصاف و جشن‌ها نبوده است اما با مراجعه به کتاب وی می‌توان تصویر کاملی از ادب غنایی را در این اثر برجسته مشاهده نمود. تاریخ بیهقی از جمله آثاری است که دربرگیرنده انواع ادبی می‌باشد. کلام بیهقی سرشار از احساس و عواطف است که در جای جای کتاب او آشکاراست، از جمله مشخصه اصلی آن عواطف و احساساتی است که در زمره ادبیات غنایی جای می‌گیرد و توصیفات دقیق و صحنه‌آرایی‌های بدیع، زیبایی این اثر را صدچندان ساخته است. در این مقاله پس از بررسی ادبیات غنایی و با توجه به برشمردن انواع آن و بازتاب‌هایی که در تاریخ بیهقی همچون: شادی‌نامه، عروسی، عشق، وصف، مدح، عرفان، مرثیه، رثا، اعیاد و جشن‌ها داشته است، می‌توان گفت که ادبیات غنایی و بویژه تخیل، عواطف و آفرینش حوادث و قهرمانان با توصیفات گیرا در تاریخ بیهقی دارای جایگاهی ویژه است. بیهقی همواره حوادث تاریخی را با لحنی سرشار از احساسات و عواطف لطیف بیان کرده است و این احساسات باعث به وجود آمدن اثر ارز شمندی چون تاریخ بیهقی شده که نه تنها از لحاظ تاریخی و ادبیات تعلیمی قابل بررسی است بلکه می‌تواند دربرگیرنده ادبیات غنایی و انواع آن (همچون شادی‌نامه، وصف، مدح، اعیاد، عرفان، رثا،) نیز شود. نتیجه این پژوهش بیانگر قرار گرفتن بخش‌هایی از تاریخ بیهقی در زمره ادب غنایی است.

منابع

اسعدی، مریم السادات. (۱۳۹۱) «حدیث گذشته شدن در تاریخ بیهقی»، پژوهش‌نامه فرهنگ و ادب، صص ۱۱۲-۱۳۰.

اکبر زاده، سیده شکوفه. (۱۳۹۰) «سور و سوگ در تاریخ بیهقی و مقایسه آن با افغانستان امروزی»، کتاب ماه، صص ۳۹-۴۴.

امیر سلیمانی، سهیلا. (۱۳۹۰) «زنان در تاریخ بیهقی»، ترجمه فرزانه قوجلو، شماره ۸۳، صص ۹۸-۱۱۶.
بیهقی، ابوالفضل محمد بن حسین. (۱۳۹۲) تاریخ بیهقی، به کوشش خلیل خطیب رهبر، تهران: مهتاب.



- حاکمی، اسماعیل. (۱۳۸۶) تحقیق درباره: ادبیات غنایی ایران، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
- حسینی کازرونی، سیداحمد. (۱۳۸۷) عشق در مثنوی معنوی، ج ۴، تهران: زواره.
- حنیف، محمد. (۱۳۸۳) «امثال و حکم در تاریخ بیهقی»، مجله فرهنگ مردم ایران، زمستان ۱۳۸۳ و بهار ۱۳۸۴، شماره ۵ و ۶، صص ۱۰۹-۱۱۶.
- جعفری نژاد، سید ابوالفضل. (۱۳۸۵) «نوروز در آثار کلاسیک زبان پارسی»، نشریه علوم اجتماعی چشم انداز ارتباطات فرهنگی، شماره ۲۲، صص ۲۴-۳۱.
- رزمجو، حسین. (۱۳۸۲) انواع ادبی و آثار آن در زبان فارسی، مشهد: انتشارات دانشگاه فردوسی مشهد.
- رضی، هاشم. (۱۳۸۰) پژوهشی در گاه‌شماری و جشن‌های ایران باستان، تهران: بهجت.
- روح الامینی، محمود. (۱۳۷۸) آیین‌ها و جشن‌های کهن ایران امروز (نگرش و پژوهش مردم‌شناختی)، تهران: انتشارات آگاه.
- زرین کوب، عبدالحسین. (۱۳۸۰) در جستجوی ناکجا آباد، تهران: مهارت.
- _____ (۱۳۸۱) شعر بی‌دروغ شعر بی‌نقاب، تهران: مهارت.
- ستوده، غلامرضا. (۱۳۷۴) نمیرم از این پس که من زنده‌ام، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
- سجادی، سید ضیاء‌الدین. (۱۳۷۲) مقدمه بر عرفان و تصوف، تهران: سمت.
- شمیسا، سیروس. (۱۳۶۲) سیر غزل در شعر فارسی، تهران: فردوس.
- _____ (۱۳۸۳) انواع ادبی، تهران: فردوس.
- غنی، قاسم. (۱۳۷۵) بحث در آثار و افکار و احوال حافظ، تهران: زوار.
- فسائی، منصور. (۱۳۷۲) انواع شعر فارسی، شیراز: نوید.
- کزازی، میر جلال‌الدین. (۱۳۸۶) نامه باستان، تهران: سمت.
- کلاته، محمدمبین. (۱۳۹۰) «کهن‌ترین سوگواری مذهبی: نمایش تعزیه، هنر ناب ایرانی»، روزنامه تهران امروز، ص ۱۰.

گلی زاده، پروین (۱۳۸۱) «جلوه‌های هنری و بلاغی در تاریخ بیهقی»، پژوهشنامه علوم انسانی صص ۱۹۱-



مجوزی، محمد. (۱۳۸۳) «عشق محمود به ایاز و سیر تاریخی و عرفانی این داستان از آغاز تاکنون»، آینه میراث، شماره ۲۶، صص ۷۵-۹۲.

محمودی، خیرالله، باصری، شهناز. (۱۳۹۶) «سوگواران سفیدپوش»، مجله زبان و ادبیات فارسی، شماره ۲۳۶، صص ۱۸۹-۲۱۵.

همایونی سروستانی، صادق و صباحی، محمود. (۱۳۷۷) تعزیه در ایران، شیراز: مرکز اسناد و کتابخانه ملی فارس.

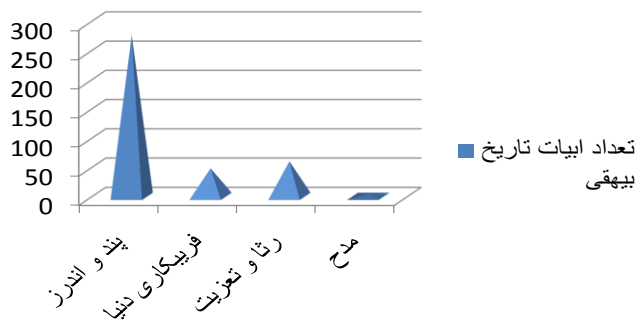
پی نوشت:

فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی



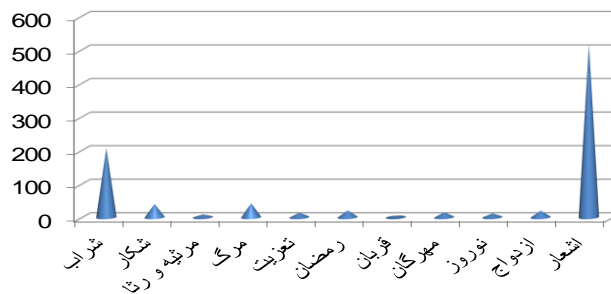
در نمودار زیر تعداد ابیات تکرار شده در تاریخ بیهقی و نیز موضوعات مربوط به آنان مورد ارزیابی آماری قرار گرفته است.

تعداد ابیات تاریخ بیهقی





نمودار بسامد انواع ادب غنایی:



Encyclopaedia components in beyhaqi History

Abstract

Encyclopaedia includes topics such as Love and the text of the endearing of the Mysticism and...in general, any kind of writing or work that reflects the emotions and emotions of individuals is included, that is, all the emotion from the most subtle to the greatest of them with every reality that exists, in every literary from you can trace the emotions of people. The writers efforts in this essay are to examine the components of Gana literature in Beyhaghi history by analyzing and describing it using library resources and presenting the components of the movement frequency at the end. since beyhagi on the art of portraying emotions beyhagi and in tone and its work has always felt a special place. So, doing this research, it was felt necessary. On beyhagi history, issues such as happiness and enthusiasm for festivals, recreation and hunting of umjales qaznavi and wedding nobeles and regrettable moments of death in venice death those persons can be found in abundance. Sometimes the reader by reading fiction like Hasanak vazir to cry and some times do it with sweet word allof him (her) to full of wonder These feeling are the themes of the rich literature that has been presented in the history of Beyhaghi, and it covers parts of this work in the field of this litwrary genre.

Key words: History of beyhagi, Ghanain literature, Love, Feasts.



سال اول، شماره ۱، زمستان ۱۳۹۷

www.qpjournal.ir

ISSN : 2645-6478

بررسی معانی واژه‌ی «باز» بر پایه‌ی محور هم‌نشینی در تاریخ بلعمی

تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۰۹/۱۵

تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/۱۰/۱۷

دکتر ابراهیم استاجی^۱

ریحانه صادقی^۲

چکیده

هدف از پژوهش حاضر بررسی و نقش مؤثر پیشوند «باز» در تاریخ بلعمی به عنوان یکی از ذخایر گران‌بهای نثر هم‌نشینی فارسی دری است تا با توجه به آن، بارهای مختلف معنایی هر واژه درون نظام معنایی و در رابطه با محور هم‌نشینی کلمات بر روی زنجیره‌ی گفتار مشخص شود و ابهام معنایی جملات رفع گردد. تنوع به‌کارگیری پیشوند «باز» در تاریخ بلعمی افعالی تازه با معانی جدید به‌وجود آورده‌است. در تاریخ بلعمی، «باز» در حالت اسم یا مصدر، صفت، قید، حرف اضافه و پیشوند فعل مرکب کاربرد دارد. این واژه، در مقام پیشوندی فعل مرکب به دو صورت نمود پیدا می‌کند؛ یکی با تغییر در معنای اصلی فعل و دیگری بدون تغییر در معنای آن. مهم‌تر آن که کاربرد یک فعل پیشوندی یکسان در جملات گوناگون باعث تنوع معنا و کاربردهای مختلف آن گردیده که نشان می‌دهد، هدف بلعمی بیان دقیق معنای فعل در متن جمله بوده‌است. در این مقاله با استفاده از روش تحلیل و توصیف داده‌ها به معنای تازه‌ای از پیشوند «باز» در ترکیب با کلمات دست خواهیم یافت.

کلیدواژه‌ها: تاریخ بلعمی، پیشوند «باز»، هم‌نشینی، معنی، دستور تاریخی.

مقدمه

^۱ . استادیار دانشگاه حکیم سبزواری . ebrahimestaji@yahoo.com

^۲ . دانشجوی دکتری دانشگاه حکیم سبزواری . roohafza90@yahoo.com



پیشوندهای فعلی در تغییر معنی افعال نقش اساسی داشته‌اند، به خصوص که در گذشته کاربرد این ادات مورد توجه و اعتنای نویسندگان بوده‌است. پیشوندهایی مانند: فرا، فراز، باز، فرو، بر، اندر و غیره گاه فعل را مؤکد می‌کرده و گاه در وجهی فعل تأثیر می‌بخشیده یا آن که معنی مستقلی به فعل می‌داده‌است.

تاریخ بلعمی که در آغاز رشد و تکامل زبان فارسی دری به قلم توانای وزیر دانشمند عهد سامانیان، محمد بن عبیدالله بن محمد مشهور به ابوالفضل بلعمی (ف. ۳۲۹ق)، تدوین شده‌است، یکی از شاهکارهای مهم نثر دری در این عصر به شمار می‌رود.

مقوله‌ی فعل و نحوه‌ی کاربرد صرفی و نحوی آن نکته‌ی بارز و قابل توجهی است که در انتقال معانی و مفاهیم محتوای متن مؤثر خواهد بود. از سویی می‌دانیم که از اختصاصات سبکی عهد سامانی و به خصوص تاریخ بلعمی که نمونه‌ی اعلا‌ی نثر فارسی این دوره است (بهار، ۲/۱۳۴۹: ۵) تکرار و کاربرد فراوان افعال در متن است. در این دوره آوردن افعال پیشوندی معمول بوده‌است. بسامد بالای پیشوند «باز» به عنوان یکی از پیشوندهای قدیم، در تاریخ بلعمی و ترکیب آن با افعال مختلف، موجب تنوع معنایی کلمات و جملات دارای این پیشوند شده‌است و گاه تازگی این ترکیبات به گونه‌ای است که در فرهنگ‌ها نیز بدان اشاره نشده‌است و تنها در محور افقی زنجیره‌ی گفتار می‌توان به معانی آن‌ها دست یافت.

در این پژوهش با مطالعه و فیش‌برداری جملات مورد نظر درون متن، به شماری از فعل‌های دارای پیشوند «باز» با معانی تازه مواجه شدیم. سپس با طبقه‌بندی افعال به انبوهی از داده‌ها دست‌یافتیم که با توجه به رعایت حجم پژوهش، ناگزیر شدیم به ذکر نمونه‌ای از شواهد درون‌متنی برای هر کدام از افعال روی‌آوریم و موارد دیگر را تنها به ذکر شماره‌ی صفحه استناد دهیم. لازم به تذکر است که نسخه اساس این تحقیق، تاریخ بلعمی به تصحیح محمدتقی بهار و به کوشش محمدپروین گنابادی است که انتشارات زوار آن را در سال ۱۳۸۵ منتشر کرده‌است.

هدف از این پژوهش، آن است که از سویی معنا و جایگاه واژه‌ی «باز» در یک متن تاریخی کهن شناخته شود و از دیگرسو، ابهام معنایی برخی ترکیبات و یا جملات تاریخ بلعمی و متون مشابه دیگر که دارای این خصوصیت است، تبیین گردد.

بیان مسأله

نگاه معناشناختی به متن و تحلیل معنایی واژگان آن، موجب تفهیم بهتر و بیش‌تر آن می‌شود. دست‌یابی به دقایق معنا و مقصود اصلی گوینده، آن هم به طور خاص در تاریخ بلعمی، ما را به این نکته راه می‌نماید که بلعمی با این پیشوند، کلمات و افعال زیادی ساخته‌است. در این مقاله در پی آنیم تا بدانیم «باز» در ترکیب با جملات و



هم‌نشینی با واژه‌های مختلف، چه معانی تازه‌ای به جمله بخشیده‌است؟ آیا «باز» جز در مقام «پیشوندی افعال» در نقش‌های دیگر دستوری نیز کاربرد داشته‌است؟

پیشینه‌ی تحقیق

اگر چه درباره‌ی پیشوند «باز» از منظر دستور تاریخی تحقیقات و پژوهش‌های فراوان صورت گرفته‌است و با وجود کوشش‌های سودمند محققان و استادانی چون دهخدا (۱۳۷۷)؛ معین (۱۳۵۳)؛ خانلری (۱۳۸۲)؛ برومند سعید (۱۳۸۰)؛ خطیب‌رهبر (۱۳۶۷)، ذیل واژه‌ی «باز» اطلاعات سودمندی پیش روی ماست، با این همه هنوز اثر جامع و مستقلی به ویژه بر محور کتاب تاریخ بلعمی به نگارش درنیامده‌است؛ هرچند نمونه‌هایی از این کتاب به عنوان شاهد مثال در کتب و پژوهش‌های مختلف دستوری آمده‌است. آن‌چه وزیریزاده (۱۳۹۳) در کتاب تحلیل گروه‌های نحوی در تاریخ بلعمی انجام داده‌است، اشاره‌ای است کلی به جنبه‌های مختلف دستور در تاریخ بلعمی؛ ضمن آن‌که به جنبه‌ای از کاربرد «باز» در این کتاب مختصراً اشاره‌ای کرده‌است. در مقاله‌ی «بررسی ویژگی‌های فعل در ترجمه‌ی تفسیر طبری» (نجاریان، حیدری، ۱۳۹۱) پژوهندگان به بررسی افعال پیشوندی در تاریخ طبری به طور مختصر اشاره کرده‌اند و به مقایسه‌ی کاربرد آن‌ها در نثر معیار امروز پرداخته‌اند. یوسفیان گیلوان (۱۳۹۰: ۵۹-۵۴) در پایان‌نامه‌ی «بررسی ساخت فعل در تاریخ بلعمی» به بررسی ساختمان، ماده، جهت و... در قالب نمودارها و جداول به تحلیل و توصیف پرداخته‌است. در بخش‌هایی از این نوشتار، با توجه به افعال پیشوندی به معانی و کاربرد و جایگاه آن در تاریخ بلعمی اشاره نموده که این اشارات مختصر است. دلفانی در فصل دوم پایان‌نامه‌ی «ترکیب و اشتقاق در تاریخ بلعمی» که شامل سه بخش است به بررسی پیشوندهای فعلی می‌پردازد. در بخش اول این فصل، به کارکرد «باز» به عنوان پیشوند غیر فعلی و در بخش دوم، آن را در گروه پیشوندهای فعلی قرار می‌دهد (دلفانی ۱۳۹۰: ۴۰-۴۲).

پیشینه‌ی پیشوند «باز»

«باز» از گذشته تا کنون در متون ادب فارسی کاربرد داشته است. «باز» در پهلوی «پاچ» و هزوارش آن «لهوعل» است. این پیشوند معنی اسمی دارد که ضد «فراز» به معنی «بسته» است. در قدیم غالباً پیشوند بوده‌است و دو معنی به فعل می‌بخشیده، یکی معنی تکرار و دیگر معنی ایضاح و روشن کردن معنی؛ چون: باز گفتن، باز آوردن، باز پرسیدن، باز نمودن (بهار، ۱۳۴۹ ج ۱: ۳۴۱). پیشوندهای فارسی دری - که در واقع قیدند - در زبان شعر پیش از فعل و پس از آن با فاصله و بی‌فاصله به کار می‌روند. معنی اصلی پیشوند «اباز، باز، وا» بر تکرار عمل دلالت می‌کند



(ابوالقاسمی، ۱۳۸۳: ۲۵۴ و ۲۵۲). ویژگی سبک سامانی آوردن افعال با پیشوند قدیم است، مانند «فرا، فراز، باز، فرو، بر، اندر، همی، آو، ها و غیره» (بهار، ۱۳۴۹/ ج ۲: ۵۸). اما تاریخ سیستان پیشوند «باز» را سوای ترکیب با فعل در چند معنی دیگر به کار برده: یکی به جای: «پس» و «چون» در آغاز جمله‌ها و دیگر به جای «واو عطف» (بهار، ۱۳۴۹ ج ۱: ۳۴۲). پیشوند «باز» در فارسی میانه به صورت «اباز» مفهوم تکرار را می‌رساند و گاهی نیز به معنی مقابل به کار می‌رود (خانلری، ۱۳۸۲ ج ۳: ۴۳).

کاربرد پیشوند «باز» در تاریخ بلعمی متنوع و با بسامد بالایی است. گاه در مقام پیشوند، معنای فعل را تغییر می‌دهد و گاه در معنای اصلی آن تأثیری ندارد. گاه در نقش دستوری قید تکرار و گاه اسم و یا در نقش حرف اضافه نمودار می‌شود. این مقاله با طبقه‌بندی این پیشوند در حالات گوناگون به بررسی معانی فعل در محور هم‌نشینی واژه‌ها در متن کتاب بلعمی اختصاص دارد.

بار معنایی هر واژه در نظام زبانی که با توانش زبانی ارتباط می‌یابد، گسترش می‌یابد و مرتبا در ارتباط با عناصر دیگر، مفاهیم و معانی متعدد و گوناگونی ارایه می‌نماید. در حقیقت این قابلیت ارایه‌ی مفاهیم مختلف، به خود واژه به تنهایی مربوط نمی‌شود بلکه از رابطه‌ی هم‌نشینی آن با عناصر دیگر بر روی زنجیره‌ی گفتار ناشی می‌گردد. رابطه‌ی هم‌نشینی کلمات نه تنها در تحدید و تعیین معنای یک واژه و نقش کاربردی آن دخالت دارد، بلکه در هر ترکیب، اجزای جانشین شونده با آن را تعیین می‌کند (باقری، ۱۳۹۳: ۱۹۹).

«باز» در مقام پیشوند فعلی و در تغییر معنای فعل

در لغت‌نامه ذیل این واژه آمده است: «باز پیشوندی که بر سر افعال می‌آید و همان معنای یا مفاهیم دیگری را به فعل می‌بخشد. گاه نیز زاید به نظر می‌رسد» (دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل باز) به نظر بهار، بعضی پیشوندها گاهی معنای فعل را تغییر می‌دهد؛ چون فعل «خواستن» که به معنی «طلبیدن» است؛ ولی فعل «بازخواستن» که مصدر مرخم آن را «بازخواست» گوئیم به معنای مؤاخذه‌ی عربی است و معنی دیگر به آن داده‌است و «بازافکندن» به معنی «ترک کردن و مسکوت گذاشتن سخنی یا مطلبی» است (بهار، ۱۳۴۹ ج ۱: ۳۴۱). خانلری معتقد است پیشوند «باز» در نوشته‌های دوران فارسی درسی، بر سر بسیاری از فعل‌ها می‌آمده و به هر یک معنی دقیق می‌بخشیده‌است؛ مثل: بازآمدن، بازافتادن، بازخواندن، بازستدن و... (خانلری، ۱۳۸۲ ج ۳: ۳۳۱). «باز» در تاریخ بلعمی، در مقام پیشوندی فعل مرکب به دو صورت نمود پیدا می‌کند؛ یکی با تغییر در معنای اصلی فعل و دیگری بدون تغییر در معنای آن. در ابتدا به بررسی افعال پیشوندی با معنای خاص می‌پردازیم.

الف. تغییر در معنای فعل

بازکردن

این ترکیب در معانی مختلف عزل کردن، چیدن، گستردن، ویران کردن، درهم کوبیدن کاربرد داشته است. خلع کردن (خانلری، ۱۳۸۲ ج ۲: ۱۲۴). کسی را از شغل او عزل کردن، برکنار کردن، خلع (دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل باز). در تاریخ بلعمی با توجه به محور افقی جملات، ترکیب (باز کردن) در معانی مختلف کاربرد دارد. یکی از این معانی، خلع کردن و از کار برکنار کردن است. مثلاً: چون شاپور بمرد هرمز به ملک بنشست کارداران پدر را باز نکرد و هر کسی را همان کار که پدرش داده بود، بداد (تاریخ بلعمی، ص ۶۲۸). در جایی دیگر این گونه آمده است: «هر آن ملک از ملوک عجم که به ملک بنشست این عمرو را از ملک باز نکردند» (همان، ۶۳۹).

گستردن، منبسط کردن، پهن کردن (دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل باز). «تو امشب بسترم باز کن و خیکی پر می کن و به بسترم بنه» (تاریخ بلعمی، ص ۳۸۳).

ستردن. مثل ریش باز کردن، ناخن باز کردن (خانلری، ۱۳۸۲ ج ۲: ۱۲۴). باز کردن موی، بریدن و چیدن آن (دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل باز). در نمونه‌های زیر به معنای انسلاخ و پوست باز کردن آمده است: «خدای تعالی آن پوست از ایشان باز کرد چون به کرانه‌ی انگشتان رسید بماند» (تاریخ بلعمی، ص ۵۳). همچنین: «خویشتن را از نام بیرون کرد چون پوستی که از کسی باز کنی و ابلیس را متابع شد.» (همان، ص ۳۵۵).

چیدن. در شواهد زیر ترکیب «باز کردن» با توجه به محور افقی جملات معنای تازه‌ی «چیدن» بدان بخشیده است. مثلاً: «آن سرهنگ از آن غوره خوشه‌ای باز کرد و بر پشت اسب همی خورد.» (همان، ص ۷۴۵). «سه سال قحط برافتاد... و هیچ میوه از درخت باز نکردند و از گرسنگی همی مردند.» (۲۸۱).

ویران کردن. در نمونه‌ی زیر در معنای «ویران کردن [بنا]، کوبیدن آن» (دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل باز) به کار رفته است. «پس هود علیه السلام با ایشان عتاب کرد و ایدون گفت: اَتَبْنُونَ بِكُلِّ رِيعٍ آيَةً تَعْبَثُونَ گفتا: به هر جای به پای همی کنید و علامتی و خانه‌ای و باز نپسندید و باز کنید، و باز دیگر بار بنا کنید [چنان که بازی کنند].» (تاریخ بلعمی، ص ۱۰۵).

پاسخ دادن. «جواب باز کردن» ترکیب جدیدی است در معنای پاسخ دادن که بلعمی به کار برده است. «هر ملکی که نامه نوشتی به ملک عجم او برخواندی و جواب باز کردی و جواب هم او نوشتی.» (همان، ص ۷۶۳).

ترکیب «باز» با «داشتن» در دو ساختار



یکی از پربسامدترین افعال پیشوندی در تاریخ بلعی این نمونه است که آن را در دو بخش طبقه‌بندی نموده‌ایم: یکی به همان ساختاری است که در عنوان مذکور است، یعنی «باز+داشتن». بدان صورت، پیشوند «باز» در ترکیب با «داشتن» معانی گوناگونی چون حبس کردن و اسارت، ممانعت نمودن، نگاه داشتن، متوقف کردن، قطع کردن، دفع کردن، پرهیزدادن از طعام دارد. در بخش دوم در مواردی است که در ترکیب با (دست) معانی تازه‌ی دیگری به جملات بخشیده است.

ساختار «باز+داشتن» حبس کردن، بندی کردن (دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل باز). این ترکیب در این معنا امروزه نیز کاربرد دارد. «مرا از بهر آن تهمت به زندان بازداشت...مرا به چه گناه بازداشتند.» (همان، ص ۲۰۱).

تاج از سر وی برگرفتند و او را به زندان بازداشتند (همان، ص ۶۷۳)؛ همچنین است در صفحات ۱۱۴، ۱۳۲، ۳۲۴، ۴۳۳، ۳۵۶، ۴۳۷ و....

منع نمودن، ممانعت، دریغ داشتن، مضایقه کردن (دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل باز). این ترکیب گاه با حرف اضافه‌ی «از» و گاه بی آن در تاریخ بلعی در معنای منع کردن و محروم کردن کاربرد دارد. مثلا: «شما حق از من بازداشتید و میراث من به کسی دیگر دادید.» (تاریخ بلعی، ص ۶۵۰). همچنین است: «نسل ازیشان بازداشتی.» (همان، ص ۸۰۱). همچنین است در صفحات ۸۰۹، ۲۸۷، ۷۲۸، ۴۲۲، ۳۹۶ و....

محفوظ داشتن، بازداشتن بدی از کسی (دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل باز). مثلا: «تن بدی فرمایند است الا که خدای رحمت کند و بازدارد.» (تاریخ بلعی، ص ۲۰۸).

دفع کردن (دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل باز). مثال: «به دین موسی بگروید تا خدای تعالی سپاه موسی را از شما بازدارد.» تاریخ بلعی، ص ۳۵۹. در جایی دیگر این گونه آمده است: «دمش را مگیرید که مگس را از خویشان بدان بازدارد.» (همان، ص ۴۱۶) همچنین است در صفحات ۲۲۹، ۳۳۶، ۲۳۳، ۲۴۲، ۲۲۹ و....

نگه داشتن، نگهبانی (دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل باز). مثال: «من ایشان را نگاه نتوانم داشتن تا مرا ساز نبود و نیروی آن نبود ایشان را چون بازدارم.» (تاریخ بلعی، ص ۶۷۷). همچنین در جایی دیگر این گونه آمده است: «[یعقوب] هر ده پسر را بفرستاد و آن پسر که برادر یوسف بود به یادگار بازداشت.» (همان، ص ۲۱۰) در صفحات ۲۱۵، ۳۸۰، ۳۵۲، ۷۷۵، ۲۱۰ نیز به همین معنی آمده است.

پرهیز دادن، از طعام بازداشتن (دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل باز). مثل: «نباید که او خویشان را چیزی [خاصه] بدارد و خلق را از آن بازدارد، چنان که ایدون گوید فلان طعام مخورید تا من خورم.» (تاریخ بلعی، ص ۲۴۴).



اِبتَکَرْدَن، بَرگَرْدانَدَن. «بازداشتن» با حرف اضافه‌ی «به»، ترکیب تازه‌ای است که در فرهنگ‌های در دسترس بدان اشاره نشده است. مانند: «شراب‌دار را ملک گرمی کند و هم بدان کار خویش بازدارد.» (تاریخ بلعمی، ص ۲۰۱).

ساختار «اسم» + «باز» + «داشتن»

این کلمه در ترکیب با اسم (دست)، فعل مرکب پیشوندی می‌سازد و کنایه از دست کشیدن، ترک گفتن، رها کردن از دین (دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل باز) و آزاد کردن (بهار، ۱۳۴۹ ج ۱: ۳۲۳) است. در تاریخ بلعمی هم «دست بازداشتن» با توجه به محور هم‌نشینی جملات در معانی مختلفی چون آزاد کردن (در برابر زندانی بودن) و رها کردن (به خود رها کردن به طوری که آزادی در عمل داشته باشد، یله کردن)، ترک کردن، سپردن، باقی گذاشتن، ارتداد نیز آمده است.

آزادکردن. مانند: «زندانیان را دست بازداشت.» (تاریخ بلعمی، ص ۸۱۵). همچنین است در این عبارت: «بخت نصر بیامد مرا از زندان پدران شما بیرون آورد و مرا دست بازداشت» (همان، ص ۴۵۸) همچنین است در صفحات ۶۹۳، ۴۵۱ و

رهاکردن، یله کردن در عبارات زیر «دست بازداشتن» با توجه به محور افقی جمله در معنای آزادی در عمل و رهایی در کنش است. «بهرام بر رعیت داد بگسترد و ایشان را به خویشتن دست بازداشت تا هر چه می‌خواستند می‌کردند و هیچ کس را از رعیت کار لازم نکرد.» (همان، ص ۶۵۴). مثال دیگر: «موسی را دست همی بازداری و نکشی... موسی و بنی اسرائیل را همی نکشی و دست بازداری تا ایشان فساد کنند.» (همان، ص ۲۸۷) همچنین است در صفحات ۶۲۲، ۶۵۴، ۶۸۹ و

ترک کردن و رهاکردن. گاه این فعل مرکب پیشوندی با حرف اضافه‌ی «از» و گاه بدون آن به کار رفته است. در این صورت معنای «ترک کردن و رها کردن» از آن دریافت می‌شود. مثلاً: «یوسف زنا از بهر خدای دست بازداشت... پس زلیخا دست از وی بازداشت.» (همان، ص ۱۹۴). شاهد مثال دیگر: «من کفر دست بازداشتم.» (همان، ص ۲۰۰) در صفحات ۲۱۶، ۲۵۵، ۲۵۱، ۲۵۸، ۴۰، ۲۷۵، ۶۷۳، ۶۸۵، ۶۸۶، و ... نیز به همین معنی آمده است.

ارتداد. مثلاً در این عبارت: «از دین من دست بازداشت و مرتد شد.» (همان، ص ۳۳۴). در این جمله نیز به همین معنی آمده است: «خلق را به بت پرستی خواند که بت پرستند و دین یوسف دست بازدارند.» (همان، ص ۲۴۹).

یاد و ذکر نکردن. «هر حدیثی که آن نیکوتر آیت و اندرو آیات قرآن بیشتر است محمدبن جریر اندر این کتاب آن را دست بازداشته است و یاد نکرده است (۴۱۲). (آن را دست بازداشته: از آن دست بازداشته)



باقی‌گذاشتن مثلا در این عبارت: «[پادشاهی کردن] نام نیک از پس خویش دست بازداشتن است و حدیث نیکو، نه نعمات خوردن.» (همان، ص ۷۲۰).

سپردن در ساختاری دیگر با حرف اضافه‌ی «به» (دست باز داشتن به کسی) در معنای «سپردن» کاربرد دارد. مثلا: «پیشینگان رفتند و جهان به ما دست بازداشتند.» (همان، ص ۲۴۳). مثال دیگر: «یک هفته او را به من دست بازدار.» (همان، ص ۱۸۷) همچنین است در صفحات ۷۰۰، ۶۴۲، ۷۲۱، ۶۹۰ و... .

باز خواندن

این ترکیب در معانی مختلفی چون نسبت دادن، منصرف کردن و دعوت کردن، آمده است؛ در این جا به برخی از مهم‌ترین معانی آن اشاره می‌کنیم.

نسبت‌دادن. مثلا: «و از این دیه‌ها سدوم بزرگ‌تر بود و این دیه‌ها به وی بازخواندندی.» (تاریخ بلعی، ص ۱۴۸) در این جمله نیز به همین معنی آمده‌است: «آفریدون از همه‌ی فرزندان او را دوستر داشتی ولایت او را بدو بازخواندی ایران شهر.» (همان، ص ۱۰۲) همچنین است در صفحات ۶۱۱، ۱۰۴، ۶۹۵ و

منصرف‌کردن. «بنی اسرائیل را از موسی بازخواند:» (همان، ص ۲۸۷). همچنین در این جمله: «هر که از بنی اسرائیل بگذشتی فرعون خود به زبان خویش از دین موسی بازخواندی و به خویشتن خواندی.» (همان، ص ۲۸۶). دعوت‌کردن/فراخواندن، صداکردن، صلازدن. مثلا: «یوشع... از پس بنی اسرائیل شد و ایشان را بازخواند و ایشان بازگشتند.» (همان، ص ۳۵۷). در این جمله نیز به همین معنی آمده‌است: «آن‌گاه منوچهر بشنید و ازو خشنود شد و او را بازخواند و از پس چند سال طهماسب باز نزد پدر آمد.» (همان، ص ۳۶۵) در صفحات ۷۵۱، ۷۹۷، ۷۰۲ نیز به همین معنی آمده‌است.

بازگرفتن

بلعی این ترکیب را در معانی گروگان نگه‌داشتن، قطع کردن، صیانت، فطام، به کار گرفته است و در پیوند با اسم معنای جدیدی چون توقف کردن پیدا کرده است.

گروگان نگه داشتن. این مگر یوسف است که گروگان بازگرفت (همان، ص ۲۱۱).

گروهی ایدون گویند که برادر شمعون بازگرفت (همان، ص ۲۱۱).

نگه‌داشتن

پدر او را سوی خویش بازگرفته‌است و با ما نفرستاد (همان ص ۲۱۱).



اسبان را همی جدا کرد تا بهری به سبیل دهد و بهری به سوی خویشان بازگیرد (همان، ص ۴۱۶)؛ نیز ر.ک صص: ۲۱۴، ۲۱۵).

قطع کردن باران، بریدن (دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل باز).

یا رب باران از آسمان بازگیر (همان، ص ۳۶۹). پس آب از آسمان بازگرفت (همان، ص ۹۵).

دریغ داشتن، مضایقه کردن (دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل باز). مثال: او از طعام دادن و احسان سست نشد و از آن صدقه که همی داد بازنگرفت (همان، ص ۶۶۳). همچنین: شما نصیحت از من بازمگیرید (همان، ص ۶۶۵).
توقف کردن، ایستادن. مانند: سلیمان چون این سخن بشنود، گام بازگرفت. همه سپاه با ایستادند (همان، ص ۴۱۳).

حفظ کردن خود از گناه، صیانت، کف نفس. مثال: به بنی اسرائیل اندر زنی بود به لابه خویشان را از کس بازنگرفتی و اندر بنی اسرائیل معروف به بلایگی. پس قارون او را بخواند (همان، ص ۳۳۹).
بازگرفتن از شیر، فطام (دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل باز). مثال: چون دوساله شد حلیمه او را از شیر بازگرفت (تاریخ بلعمی، ص ۷۳۹).

بازخواستن

«باز» در ترکیب با «خواستن» نیز معانی مختلفی چون مطالبه کردن، استرداد؛ بازگرفتن، پس گرفتن آمده است؛ ولی در پیوند با اسم «کین» به معنی «انتقام گرفتن و تلافی کردن» است (دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل باز).
مطالبه کردن، استرداد. مثال: خراج نباید خواستن از ایشان... و آن گاه که بازخواهند چندان ستانند که ایشان تباه نشوند (تاریخ بلعمی، ص ۲۴۴). همچنین است: بر روم غلبه کردی، آن چوب چلیپا به دست تو افتاد از تو بازخواست، بازنفرستادی (همان، ص ۸۱۵).

بازگرفتن، پس گرفتن. مثال: گفت مرا ازین هیچ به کار نیاید و همه بازخواست و داغ سبیل بر نهاد (همان، ص ۴۱۶).
همچنین: عصا بازده که آن را خداوند است و بود که آید و از من بازخواهد و من بدهم (همان، ص ۲۶۳).
انتقام گرفتن و تلافی کردن. مثال: کیخسرو چون باز پادشاهی آمد و کین سیاوخش بازخواست، توبه کرد (همان، ص ۴۳۴). مثال دیگر: هر که کین پدر بازخواهد، حرامزاده بود (همان، ص ۸۱۵).

بازجستن



این ترکیب در معنای پژوهیدن، تحقیق کردن، واری کردن، تفتیش کردن و بازجویی آمده‌است (دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل باز).

پژوهیدن، تحقیق کردن، واری کردن. مثال: معاویه مردی...فرستاد و حال بازجست. [کعب الاحبار] گفت: راست است (همان، ص ۱۱۸).

پرسیدن. در معنای پرسیدن نیز در تاریخ بلعمی با توجه به محور هم‌نشینی دریافت می‌شود. مانند: پس خدای عزوجل نام‌های این همه از آدم بازجست و بپرسید (همان، ص ۴۹).

بازکشیدن

این ترکیب در لغت‌نامه به معنای گستردن، پهن کردن مذکور است (دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل باز). در مثال نخست نیز بلعمی در ترجمه‌ی واژه‌ی «دحی» که معنای گستردن و بسط است، آورده‌است.

پس گفت: «بَعْدَ ذَلِكَ دَحِيهَا» پس زمین را بازکشید زیر آسمان اندر (تاریخ بلعمی، ص ۲۵).
و فرش‌ها او فرمود کردن که بر زمین بازکشند (همان، ص ۸۷).

بازنمودن

بیان کردن، توضیح دادن، اطلاع دادن، نشان دادن، گزارش دادن، خیردادن. معانی (دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل باز). بلعمی در جملات زیر آن را به دو معنا به کار برده است.

اطلاع دادن. مانند: حدیث آن دیوار را از خضر بازخواست، خضر موسی را آن بازنمود (تاریخ بلعمی، ص ۳۳۱).
آشکارکردن، عرضه نمودن. مثال: داود را احوال بازنمود که پدرم امشب به کشتن تو خواهد آمدن (همان، ص ۳۸۲). همچنین است: خدای عزوجل بازنمود که فضل نه به عبادت گیرند [که به علم گیرند] (همان، ص ۴۹).
برای شواهد بیشتر میتوان به صفحات ۲، ۲۰۳، ۷۰۲، ۷۷۳ رجوع کرد.

بازدانستن

تمییز کردن، تشخیص دادن، فرق گذاشتن میان دو چیز؛ دانستن، فهمیدن، دریافتن؛ تحقیق کردن، پژوهش کردن (دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل باز).

تمییز کردن، تشخیص دادن، بازشناختن: فرق گذاشتن میان دو چیز. مثال: اگر که یاقوت از انگشت بازندان بدان که این به نادانی کرد (تاریخ بلعمی، ص ۲۵۵). همچنین در جای دیگر، باز پس از فعل به کار رفته‌است که نادر است: ندانیم باز که تواند گرفتن یا نه (همان، ص ۶۹۹).



فهمیدن، دریافتن . مانند : پس از آن مدتی آن شخص بیامد و خبر باز دانست و با معاویه بگفت احوال را تمامت (همان ، ص ۱۱۸). مثال دیگر : ایشان هر چه بشنیدند همه بنوشتند و چون همه باز دانستند، یکدیگر گفتند ما این ملک ببینیم (همان ، ص ۴۳۸).

باز پس شدن / گشتن

پس رفتن، به عقب رفتن، بازگشتن؛ به دنبال رفتن (دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل باز).
به دنبال رفتن، تعقیب کردن. مثال : بچه چون صالح را بدید با قوم بایستاد... سه بانگ بکرد، پس برفت، و باز پس شدند و اندر نیافتند (تاریخ بلعمی، ص ۱۲۳).

بازگشتن. مثال : بفرمود تا آن درم‌های ایشان به میان گندم پنهان کردند چنان که ایشان ندانستند، باز پس گشتند و جوال‌ها پر درم و گندم باز بردند (همان ، ص ۲۱۲).

باز ایستادن

این ترکیب در معانی متوقف بودن، ایستادن، خودداری کردن. بند آمدن، قطع شدن آمده است (دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل باز). در تاریخ بلعمی به تمامی این معانی اشاره شده است.

متوقف بودن، ایستادن . مثال : سلیمان چون این سخن بشنود، گام باز گرفت. همه سپاه باز ایستادند (همان، ص ۴۱۳).
خودداری کردن . مثال : ایشان از کشتن باز ایستادند (همان، ص ۳۵۹). همچنین است : چند روز از شراب و طعام باز ایستاد و خواب را مزه نیافت (همان، ص ۴۲۵).

بند آمدن، قطع شدن . مثال : موسی دعا کرد آب باران باز ایستاد (همان، ص ۲۸۲) همچنین برای مشاهده شواهد بیشتر به صفحات ۶۶۲، ۵۹۶، ۳۵۰، ۱۰۷، ۳، ۶۹۴، ۷۰۲ رجوع شود .

بازگشتن

یکی دیگر از افعال پیشوندی که پسامد بالایی در تاریخ بلعمی دارد از مصدر «بازگشتن» است که دهخدا آن را در معانی گوناگونی چون مراجعت، برگشتن، بازگردانیدن، رجعت دادن، اعاده دادن، اصلاح کردن، بدل کردن، منصرف-گشتن، تائب و پشیمان شدن، همچنین به مجاز: منصرف شدن از کار یا فکری را ذکر کرده است (دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل باز).

مراجعت، برگشتن. در تاریخ بلعمی این معنی بیشترین کاربرد را دارد چنان که امروزه نیز استعمال می‌شود:



بینید که بر این بتان چه کنم تا شما بازگردید (همان، ص ۱۲۷). همچنین است: فرعون او را گفت بازگرد تا به کار تو اندر نگرم. موسی بازگشت (همان، ص ۲۷۵) برای مشاهده شواهد بیشتر به صفحات ۳۵۶، ۳۸۸، ۳۵۸، ۴۲۳ رجوع شود.

منصرف شدن از کار یا فکری. مثال: من از سخن خویش بازنگردم (همان، ص ۶۹۹). همچنین است: نتوانست از آن شرطها بازگشتن (همان، ص ۲۴۱).

تایب شدن. مانند: بسیار کس از آتش پرستی بازگشتند (همان، ص ۷۴).

در تاریخ بلعمی این فعل با معانی دیگری چون دفع کردن، ارتداد از دین و مستجاب نشدن دعا نیز کاربرد دارد. دفع کردن و دور کردن. مانند: ایشان را از خویشان بازگردانیدند و دور کردند (همان، ص ۳۷۹). همچنین است: من این خانه و بیت المقدس را نصرتی کنم و این دشمنان را از تو بازگردانم (همان، ص ۴۴۶).

ارتداد. مانند: معنای ارتداد از دین در عبارات زیر با توجه به زنجیره‌ی گفتار روی محور هم‌نشینی مشخص می‌شود هر که بر دین یوسف بود بازگشت و بت پرستید (همان، ص ۲۴۹). مثال دیگر: یا رب مرا با این مردمان صبر ده و قدم ما را بر این دار تا بازنگردند و ما را بر این کافران نصرت ده (همان، ص ۳۸۰).
مستجاب نشدن. مانند: یا بلعم این دعای تو دیگرگونه گشت هر چند ما را دعا کنی همی بر ما باز می‌گردد (همان، ص ۳۵۷).

بازشدن

در معنای برگشتن و رجوع کاربرد بیشتری در تاریخ بلعمی دارد. البته علاوه بر آن، معانی دیگری چون دوباره منصوب شدن، باز بر سر کار آمدن و همچنین بر سر چیزی بازشدن: بدان پرداختن (دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل باز) نیز از این ترکیب شناخته می‌شود. بلعمی آن را به معنای رفع شدن و برطرف شدن نیز به کار برده است.
برگشتن و رجوع. مانند: آدم [آن خانه] بنا کرد و به هندوستان باز شد (همان، ص ۶۱). مثال دیگر: پس رسولان باز شدند و قوم را گفتند (همان، ص ۱۵۴) برای مشاهده شواهد بیشتر می‌توان به صفحات ۴۵۳، ۳۱۵، ۳۰۷، ۴۶۷، ۴۵۴ مراجعه کرد.

پرداختن به چیزی. مانند: اکنون به حدیث ملوک عجم بازشویم (همان، ص ۷۴۳).

رفع شدن، برطرف شدن. مانند: اگر این عذاب از ما باز شود، بگرویم به تو (همان، ص ۲۸۱).

بازافکندن



«باز» در ترکیب با «افکندن» بسامد کمتری نسبت به دیگر افعال دارد. دهخدا آن را در معانی افکندن، نهادن، هشتن، گذاشتن (دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل باز) ذکر کرده است. بهار آن را مسکوت گذاشتن، ترک کردن معنا می‌کند (بهار، ۱۳۴۹/ج ۱: ۳۴۱)؛ اما در تاریخ بلعمی با توجه به محور افقی جملات در معانی دیگری چون منصرف کردن، به تأخیر انداختن کاربرد دارد.

منصرف کردن. مانند: [هامان] فرعون را از آن رای بازافکند (همان، ص ۲۸۶).
تأخیر انداختن. مانند: قضای خدای کس باز نتواند افکندن (همان، ص ۷۴۳). همچنین است: چه بوده است که تدبیر رفتن همی نسازید؟ گفتندی ما همه ساختیم ولیکن خدای تعالی بازافکند (همان، ص ۲۸۸).

بازماندن

دهخدا این ترکیب را که کاربرد اندکی هم دارد در معانی درماندن، فروماندن، عاجز شدن ذکر کرده است (دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل باز). معین نیز به معنای واماندن، پس افتادن و به جا ماندن ثبت کرده است (معین، ۱۳۵۳: ذیل باز).
درماندن، عاجز شدن. مانند: هر روزی که بر آن بنهادندی که آن شب بروند چیزی پیش آمدی که بازماندندی (همان، ص ۲۸۸).

واماندن، پس افتادن و به جاماندن. مانند: او تنها از پس اسب بدوانید پیادگان از او بازماندند (همان، ص ۷۲۰).

باز آمدن

در معنای آمدن، برگشتن و رجعت کردن تحولی در اصل فعل ایجاد نمی‌کند. اما در معنای تازه‌ای چون افاقه (دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل باز) و نیز (فراغت یافتن از عبادت) در جملات زیر دیده می‌شود که معنای اخیر در فرهنگ‌ها مشاهده نشد:

کاربرد «باز» بدون تغییر در معنای اصلی فعل

کاربرد «باز» در تاریخ بلعمی با دقت خاص و برای القای معنای دقیق جمله کاربرد دارد. در این بخش با آن که این پیشوند در معنای اصلی فعل تغییرات خاص نداده است اما در برخی موارد، اعاده و رجوع را نیز در مفهوم جمله می‌رساند. افعالی چون باز آمدن (همان، ص ۳۰۸)، باز آوردن (همان، ص ۴۲۵)، باز گفتن (همان، ص ۴۱)، باز رفتن (همان، ص ۷۹۵)، باز نهادن (همان، ص ۷۴۰)، باز ستدن / باز ستاندن (همان، ص ۲۲۵)، باز خریدن (همان، ص ۷۲۳)، باز پرسیدن (همان، ص ۱۹۹)، باز رسانیدن (همان، ص ۷۵۳)، باز پذیرفتن (همان، ص ۳۹۴)، باز فرستادن (همان، ص ۳۹۰)، باز -



گشادن (همان، ص ۱۰۱). باز دادن (همان، ص ۲۱۵)، باز بستن (همان، ص ۷۸۰) از این گروهند که به دلیل رعایت اختصار به دو مورد بسنده می‌کنیم:

باز آمدن

هر چند معنای رجوع و آمدن به آن داده است ولی در اصل معنی فعل تغییری صورت نپذیرفته است. چنان‌که بلعمی در ترجمه‌ی آیه‌ی «فَرَجَعَ مُوسَىٰ إِلَىٰ قَوْمِهِ غَضْبَانَ» آورده: «موسیٰ خشم‌آلود باز آمد» (۳۰۸). گندم به شما بفروشم بدان شرط که دیگر باز آید (۲۱۱)؛ نیز رک صص: (۱۱۷، ۱۸۰، ۲۰۵، ۲۱۱، ۳۲۸ و ...).

باز آوردن: مراجعت، برگرداندن، واپس آوردن (دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل باز). در تاریخ بلعمی هم در معنای آوردن و واپس آوردن آمده است. مانند: بنی اسرائیل را از شام به مصر باز آورد (تاریخ بلعمی، ص ۳۳۴) مثال دیگر: خبر باز آورد که خاقان ایمن نشسته است (همان، ص ۶۵۴) برای مشاهده شواهد بیشتر در این خصوص به صفحات ۳۳۵، ۳۳۷، ۳۳۵ رجوع شود.

«باز» در مقام اسم

در تاریخ بلعمی واژه‌ی «باز» در جایگاه اسم نیز کاربرد دارد که نام پرنده‌ی شکاری است و بلعمی آن را در کنار نام حیوانات شکاری دیگری چون سگ و یوز آورده است. مانند: هر چه باز و یوز و سگ شکار را شایسته بود همه با خود ببرد (همان، ص ۶۵۴).

«باز» در جایگاه وصفی

کلمه‌ی «باز» در معنی «گشوده»، پیشوند نیست؛ زیرا یک کلمه‌ی مستقل و معنی‌دار است و نقش صفت دارد. در این معنی تا امروز بسیار متداول و رایج است و فعل مرکب «باز کردن» جای فعل «گشودن» را گرفته. این کلمه در این جا پیشوند نیست، بلکه صفتی است که با هم‌کرد «کردن» فعل مرکب می‌سازد (خانلری، ۱۳۸۲، ج ۳، ص ۳۳۴). «باز پسین» نیز که یک صفت نسبی است (دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل باز) به معنی «آخرین» ترکیبی است که «باز» در جزء پیشوندی آن به کار رفته. در تاریخ بلعمی نیز علاوه بر آن که در ترکیب با «کردن» و «شد» و «برد» در معنای مذکور کاربرد دارد، به صورت صفت نسبی هم استفاده شده است.

باز کردن: گشودن. مانند: پیش از آن که چشم بر نهی و باز کنی (همان، ص ۴۰۴). مثال دیگر: جبرئیل دست باز کرد و طپانچه‌ای بر روی فرعون بزد (همان، ص ۲۹۴). همچنین: ماری گشت بزرگ و دهان باز کرد (همان، ص ۲۷۴) در صفحات ۳۶، ۴۵۹، ۴۵۶، ۲۹۶، ۲۸۸، ۳۸۳، ۵۰ نیز می‌توان شواهد دیگری را مشاهده کرد.



باز شدن

گشودن ضد بسته شدن، گشایش یافتن، مفتوح (دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل باز). باز شدن آسمان: گشاده شدن آن، صافی شدن، بی ابر شدن. مثال: چون آفتاب فروخواستی و خشک شدی آن ابر از سر ایشان باز شدی تا دیگر روز چاشتگاه (تاریخ بلعمی، ص ۳۵۰). مثال دیگر: چون عصا بر دریا زد و چون کویی باز شد... (همان، ص ۲۹۱). باز شدن: شکافتن. مانند: زمین باز شد (همان، ص ۳۵۲).

«باز» در حالت قید

در مقام «قید» تکرار و معاودت را می‌رساند چنان‌که گویند باز بگو یعنی مکرر بگو و باز چه می‌گوید یعنی دیگر چه می‌گوید. رجعت، معاودت، اعاده، بار دیگر، دوباره، از نو (دهخدا). در تاریخ بلعمی «باز» در ترکیب با «داشته» به صورت قید حالت در جمله‌ی «چندین سال به زندان تو اندر بستم بازداشته» (تاریخ بلعمی، ص ۲۰۶) به کار رفته است؛ و نیز در عبارت «چون به در کسری آمد یکسال به در او بماند... و گفت سلام بر ملک عزیز... از ملک زاده‌ی ذلیل و خوار و بیچاره و به اومید ملک بر در او یک سال بازمانده» (همان، ص ۷۱۵). همچنین مستقلاً در معنای تکرار و بار دیگر، نیز به فراوانی کاربرد دارد. مانند: باز همه خلق زنده شوند و به جای شمار گرد آیند (همان، ص ۴۰). همچنین است: چون روز شد آفتاب برآمد باز گفت این است خدای من (همان، ص ۱۲۶) با مراجعه به صفحات ۵۸، ۷۷، ۸۹، ۳۱، ۳۲، ۳۹، ۳۳، ۶۸ می‌توان شواهد بیشتری را مشاهده کرد.

همچنین در معنای جریان زمان از گذشته تا حال در ساختار «از+ (قید زمان مثل: آن روز/ وقت) + باز» نیز آمده است. «در این معنی غالباً مبدأ جریان نیز با کلمه‌ی «از» یا گاهی بی آن ذکر می‌شود استعمال این کلمه در این مورد و معنی در ادوار بعد متروک و فراموش شده است» (خانلری، ۱۳۸۲/ج ۳: ۳۳۳). مانند: از آن روز باز ابرهه را اشرم خواندندی (همان، ص ۶۹۹). همچنین: زندان از آن وقت باز پدید آمد (همان، ص ۸۵) برای مشاهده شواهد بیشتر به صفحات ۵، ۳، ۲۹۳، ۲۷۸، ۳۶۸، ۳۷۷، ۷۱۲، ۷۵۴، ۷۶۲، ۷۶۷ رجوع شود.

در این مورد جلال متینی با استناد به سخن ژیلبر لازار آن را از قول او به معنی (با) دانسته است. و مثال آورده که: از پس هفت روز باز غنیمت بسیار به مدینه باز آمد. (با) باز او صحبت مدارید تو را بازان کار نیست (طبقات ناصری) و گفته که با توجه به شواهد مذکور «باز» مخصوصاً پیش از ضمیرهایی مثل این، آن، او، می‌آید که با مصوت آغاز می‌گردد، گرچه پیش از حرف صامت (باز غنیمت) نیز آمده‌است (متینی، ۱۳۵۵: ۶۱۸)، که البته به نظر می‌رسد، دو مثال مذکور دو مبحث جداگانه است و بهتر است هر کدام در جای خود مورد تحقیق قرار گیرد.



در تاریخ بلعمی علاوه بر آن، در ساختار «از+ (قید زمان مثل: آن روز/ وقت) +باز+ تا» به معنای جریان زمان از مبدأ تا زمان مشخصی هم به کار رفته‌است. مانند: از آن روز باز تا امروز همی ترسیدم (همان، ص ۲۹۵). نخست بدان که خدای عزوجل مدت هفت هزار سال نهاد از آن روز باز کین جهان تمام شد... تا آن روز کین جهان ویران کند (همان، ص ۱۷). همچنین است: و خانه را اثر پدید نبود و از وقت طوفان نوح باز ناپدید شده بود تا ابراهیم صلوات الرحمن علیه آن را برآورد (همان، ص ۱۰۷)؛ نیز ر.ک: ۳۸۸، ۲۰، ۴۵۸، ۹۶.

«باز» در مقام حرف اضافه

در مورد اضافه بودن «باز» یا قرائت آن در شکل اضافه یا غیر آن اختلاف نظر است. ترکیب «باز + اسم مضاف‌الیه + افعال شد، آمد، رفت» در معنای عودت و بازگشت. «یکی از مواردی که زیاد این لفظ استعمال می‌شده و امروز از میان رفته است ترکیب فوق است چون این مثال‌ها: او را باز هرات فرستادند» (بهار، ۱۳۴۹ / ج ۱: ۳۴۲). در موارد متعدد این کلمه به جا و به معنی حرف اضافه‌ی «به» (و نیز به معنی نزد، به سوی...) پیش از اسم و جانشین‌های آن (ضمیر و صفت و ...) به کار رفته‌است به طوری که به کلمه‌ی بعد نیز اضافه می‌شده‌است. معین در فرهنگ فارسی آن را به طور کلی لازم‌الاضافه می‌داند. خانلری می‌نویسد:

بعضی از معاصرین معتقدند این کلمه در این مورد و معنی به کسر آخر باید خوانده‌شود، من در نسخه‌های قدیم دارای اعراب هیچ جا نشان کسره نیافتم تا مؤید این نظر باشد به عکس در بسیاری از نسخ مشاهده شده است که کلماتی که به همزه آغاز می‌شود، همزه‌ی اول کلمه را حذف کرده‌اند. این کلمه در معنی «به‌سوی، نزد» در اکثر متن‌های این دوره مورد استعمال فراوان دارد و غالباً متضمن معنی تکرار و مراجعت نیز هست. موسی گفت: من باز بنی اسرائیل می‌روم (خانلری، ۱۳۸۲/ج ۳: ۳۲۲).

ذوالنور معتقد است که «باز» به کلمه‌ی بعد اضافه می‌شده‌است (ذوالنور، ۱۳۸۰: ۱۲۴). ابوالقاسمی در دستور تاریخی زبان فارسی، کاربرد «زی» و «باز» را در فارسی دری به عنوان حرف اضافه می‌داند و می‌نویسد: «باز» شاید به abaz فارسی میانه که قید است و خود بازمانده‌ی apaci اوستایی است، مربوط باشد» (ابوالقاسمی، ۱۳۸۳: ۲۹۰). خطیبی نیز با ذکر شواهدی معتقد است باید آن را با کسره خواند (ر.ک. خطیبی، ۱۳۸۱: ۲۸-۳۱)؛ اما حمیدیان براین باور است که «باز» همچون دیگر حروف اضافه مثل «با» و «فرا» (هر دو به معنی: به، به‌سوی و غیره) معنای اضافه و کسره را در خود دارد و دیگر نیازی به مکسور خواندن یا نوشتن آن نیست (ر.ک. حمیدیان، ۱۳۸۲: ۵۳-۵۸). وی با استناد به تحقیق صادقی بیان می‌کند که این کلمه در اصل با جزم بوده و بعدها به مرور به



کسر «ز» تحول پیدا کرده. به نظر خطیب‌رهبر، نباید این حرف اضافه را به صورت مضاف به کلمه‌ی دیگر خواند (ر.ک. خطیب‌رهبر، ۱۳۶۷: ۱۹۴). بهار نیز بر این باور است که:

عجب است که بعضی از فضلالی معاصر معتقدند که لفظ باز در این مورد باید به کلمه‌ی بعد از خود اضافه شود و به کسره خوانده شود در صورتی که «باز» در هر حال پیشوند همان جمله است و بین او و فعل، اسمی فاصله شده و هیچ وقت پیشوند به فعل یا به اسم اضافه نمی‌شود و هیچ دلیلی در مکسور بودن آن درست نیست (بهار، ۱۳۴۹ ج ۱: پاورقی ۳۴۲).

پژوهندگان، مواردی را در تاریخ بلعمی نسخه‌ی بهار با ضبط به شکل مکسور یافتند که در این صورت با گفته‌ی او مبنی بر عدم پذیرش مکسور بودن این کلمه مطابقت ندارد که شاید بهار بعدها در این باره تجدید نظر نموده باشد. در شاهد مثال: «من او را با شما نفرستم تا... سوگند نخورید که او را باز من آرید (۲۱۲)، و «یوسف برفت و او را به گور کرد و خود باز مصر آمد باز برادران». بقیه‌ی موارد نشانه‌ای نداشت. به هر روی، در معنی «به سوی، نزد» در اکثر متن‌های دوره‌ی فارسی دری استعمال فراوان دارد و غالباً متضمن معنی تکرار و مراجعت نیز هست. به نظر می‌رسد در تاریخ بلعمی نیز در همان معنای «نزد» و «پیش» باشد؛ مثلاً در جمله‌ی نخست زیر می‌توان آن را قرینه‌ی «پیش» دانست. مانند: اگر نگوید حقه باز من آر و اگر بگوید پیش او بنه (تاریخ بلعمی، ص ۴۰۱). همچنین است: معنی توبه که گوید تبت آنست که گوید رجعت یارب باز تو آمدم.. یارب باز تو آمدم (همان، ص ۳۰۵). مثال دیگر: مگر خدای تعالی این فرزند را باز من آرد (همان، ص ۲۱۷) برای مشاهده شواهد بیشتر به صفحات ۳۴۰، ۱۲۷، ۳۱۳، ۳۲۵ رجوع شود.

باز مترادف «به»

گاه در مقام «حرف اضافه» به معنی «به» (به سوی، دوباره به، بازگشت به) است. خالقی مطلق معتقد است که «در این معنی باید با حرف اضافه (به صورت baz-i) خوانده شود. از این جاست که معنی آن، «دوباره به» است. مثال از شاهنامه:

شما زین گذشته پشیمان شوید به نوی ز سر باز پیمان شوید»

(خالقی مطلق، ۱۳۹۳: ۶۷).

در تاریخ بلعمی آمده است: قباد از دست او رهایی یافت و کار مملکت باز دست خویش گرفت (تاریخ بلعمی، ص ۶۷۲).



خطیب‌رهبر یکی از معانی حرف اضافه‌ی «باز» را مترادف «به» ذکر کرده و شاهد زیر را از تاریخ بلعمی آورده است (خطیب‌رهبر، ۱۳۶۷: ۱۹۶).

این دوس را به اخبار دوس ثعلبان خواندندی و باز آن اسپ خواندندی که بر آن اسپ جسته بود (همان، ص ۶۹۵).

جدول شماره (۱)

ردیف	ساختارهای مختلف «باز» در تاریخ بلعمی	
۱	پیشوند فعل	الف. با ایجاد تغییر معنا در فعل ر.ک. متن پژوهش بازگفتن (ص ۴۱)، باز آمدن (ص ۳۰۸)، باز آوردن (۴۲۵)، باز رفتن (۷۹۵)، باز نهادن... خواهم که این حدیث پیش من بازگویی تا بشنوم و از تو یاد گیرم (ص ۴۱).
۲	اسم	هر چه باز و یوز و سگ شکار را شایسته بود همه با خود ببرد (ص ۶۵۴).
۳	مصدر	...و وقت بازگشتن باشد دستوری نباشد به بازگشتن (ص ۳۷).
۴	قید	۱. «از+» (قید زمان مثل: آن روز / وقت) «باز+» در معنای جریان زمان از گذشته تا حال
		۲. «از+» (قید زمان مثل: آن روز / وقت) «باز+ تا». جریان زمان از مبدأ تا زمان مشخص
		۳. با نشانه کسره و در وجه مکانی اگر نگویید، حقه باز من آر و اگر بگوید، پیش او بنه (ص ۴۰۱).
		۴. بیان تکرار و استمرار چون روز شد آفتاب برآمد باز گفت این است خدای من (ص ۱۲۶).
۵	صفت	صفت نسبی آن سخن بازپسین بگوی (ص ۲۹۶).



		الف. در ترکیب با (کردن) به معنای گشودن	پیش از آن که چشم بر نهی و باز کنی (ص ۴۰۴).
		ب. در ترکیب با (شدن)	۱. چون آفتاب فروخواستی و خشک شدی آن ابر از سر ایشان باز شدی تا دیگر روز چاشتگاه (ص ۳۵۰).
		۲. شکافتن	۲. زمین باز شد (ص ۳۵۲).
۶	حرف	الف. مترادف «به».	قباد از دست او رهایی یافت و کار مملکت باز دست خویش گرفت (ص ۶۷۲)
		ب. بازو (معیت) معادل حرف اضافه‌ی «با»	برو توکل کنم و دل بازوی گردانم تا مرا نگاه دارد (ص ۲۳۴).

نتیجه

با بررسی معانی و نقش پیشوند «باز» در تاریخ بلعمی به عنوان یکی از شاهکارهای نثر دری و یکی از مهم‌ترین منابع تاریخی، به بارهای مختلف معنایی هر واژه درون نظام معنایی و در رابطه با محور هم‌نشینی کلمات بر روی زنجیره‌ی گفتار مشخص دست یافتیم و معلوم شد که بیش‌تر فعل‌های ساده با پیشوند «باز» معانی خاص و مستقل می‌پذیرند، اما مفهومی که به فعل می‌افزاید همیشه صریح و واحد نیست، بلکه در هر مورد با توجه به محور افقی جملات متفاوت می‌شود. بنابراین، نمی‌توان برای هر ترکیب معنی ثابت و واحدی قایل شد. خلاصه‌ی نتایج این پژوهش چنین است:

۱. «باز» در جایگاه پیشوند فعل به دو صورت نمود دارد؛ اول آن‌که موجب تغییر بنیادین در معنای فعل ساده‌ای که بر سر آن آمده می‌گردد و یا بدون تغییر در معنای اصل فعل است منتها در مورد اخیر معانی تکرار و رجوع و اعاده را در ضمن معنای خود فعل دارد. مهم‌تر آن‌که کاربرد یک فعل پیشوندی یکسان در



- جملات گوناگون باعث تنوع معنا و کاربردهای مختلف آن گردیده که نشان می‌دهد هدف بلعمی بیان دقیق معنای فعل در متن جمله بوده است. این نکته گویای فضل و مهارت وی است.
۲. «باز» در جایگاه قید تکرار، کاربرد فراوان دارد. همچنین در ترکیب با صفت مفعولی در نقش قید حالت، مثل: «بازداشته» و در ترکیب خاص قید زمان در دو ساختار کاربرد دارد: «از+ (قید زمان مثل: آن روز/ وقت) +باز+ تا» به معنای جریان زمان از مبدأ تا زمان مشخص، و نیز جریان زمان از گذشته تا حال در ساختار «از+ (قید زمان مثل: آن روز/ وقت) +باز».
۳. در جایگاه حرف اضافه، مترادف «به، با» است و پرکاربردترین آن در معنای «به‌سوی، نزد و...» می‌باشد.
۴. در مقام اسم، یک مورد به کار رفته است.

فهرست منابع

- ابوالقاسمی، محسن. (۱۳۸۳) *دستور تاریخی زبان فارسی*، چاپ چهارم، تهران: سمت.
- انوری گیوی، حسن. (۱۳۸۰) *دستور تاریخی فعل*، ج ۱، تهران: قطره.
- باقری، مهری. (۱۳۹۳) *مقدمات زبان‌شناسی*، چاپ هجدهم، تهران: قطره.
- برومند سعید، جواد. (۱۳۸۰) *دگرگونی‌های آوایی واژگان در زبان فارسی*، (دوره‌ی دو جلدی)، ج ۲، چاپ دوم، کرمان: دانشگاه شهید باهنر کرمان.
- بلعمی، ابوعلی محمد. (۱۳۸۵) *تاریخ بلعمی* (تکمله و ترجمه‌ی تاریخ طبری)، به تصحیح محمدتقی بهار و به کوشش محمدپروین گنابادی، چاپ سوم، تهران: زوار.
- بهار، محمد تقی. (۱۳۴۹) *سبک‌شناسی* (تاریخ تطور نثر فارسی)، دوره‌ی ۳ جلدی، چاپ سوم، تهران: امیرکبیر.
- حمیدیان، سعید. (۱۳۸۱) «باز هم "باز" سخنی درباره‌ی حرف اضافه‌ای کهن»، نشر دانش، سال نوزدهم، شماره‌ی ۱، صص ۵۳-۵۸.



خالقی مطلق، جلال؛ هرن، پاول. (۱۳۹۳) فرهنگ ریشه‌شناسی فارسی ترجمه همراه با گواهی‌های فارسی و پهلوی، چاپ اول، اصفهان: مهراپروز.

خانلری، پرویز. (۱۳۸۲) تاریخ زبان فارسی، ویرایش دوم، تهران: فرهنگ نشر نو.

خطیب‌رهبر، خلیل. (۱۳۶۷) کتاب حروف اضافه و ربط، تهران: سعدی.

خطیبی، ابوالفضل. (۱۳۸۱) «چو باز هوش آمد شه سرفراز/ باز هم درباره‌ی حرف اضافه‌ی باز»، نشر دانش، سال نوزدهم، شماره‌ی ۲، صص ۲۸-۳۱.

دلفانی، نادیه. (۱۳۹۰) ترکیب و اشتقاق در تاریخ بلعمی، پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد، دانشگاه سیستان و بلوچستان.

دهخدا، علی‌اکبر. (۱۳۷۷) لغت‌نامه‌ی دهخدا، زیر نظر محمد معین و سیدجعفر شهیدی، چاپ دوم، تهران: دانشگاه تهران.

ذوالنور، رحیم. (۱۳۸۰) رفتارشناسی زبان تاریخی، ویرایش دوم، تهران: طهوری.

متینی، جلال. (۱۳۵۵) «باز» یا «باز» در بازو، ابازو، بازیشان، بازان، بازین»، جستارهای ادبی، شماره‌ی ۴۸، سال دوازدهم، صص ۶۰۷-۶۲۴.

معین، محمد. (۱۳۵۳) فرهنگ فارسی، تهران، انتشارات امیرکبیر.

نجاریان، محمدرضا؛ حیدری، احمد. (۱۳۹۱). «بررسی ویژگی‌های فعل در ترجمه‌ی تفسیر طبری». فنون ادبی. سال چهارم، شماره‌ی ۱، (پیاپی ۶)، بهار و تابستان، صص ۱۱۳-۱۲۸.

وزیری‌زاده، محمد باقر. (۱۳۹۳) تحلیل گروه‌های نحوی تاریخ بلعمی، چاپ اول، کرج: جام گل.

یوسفیان گیلوان، سکینه، (۱۳۹۰) بررسی ساخت فعل در تاریخ بلعمی، پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد، دانشگاه گیلان.

Study of the word "Baz" based on syntagmatic axis in Bal'ami History

Abstract



Bal'ami History is one of the most precious old resources of Dari Farsi proses. We are researching about the effective role of prefix "Baz" in this masterpiece of Dari Farsi prose and the most important historical resource to highlight the different meanings of each word in semantic system and in relation to the chain of speech and to eradicate the semantic ambiguity of the sentence. Accurate acquaintance of Farsi poetry and prose needs cognition of grammatical topics in the sentence. Using prefix "Baz" in different ways in the sentences have made new verbs with new meanings. In Bal'ami History the "Baz" is used in the form of name, infinitive, adjective, adverb, preposition and prefix of compound verbs. In the form of prefix of compound verbs "Baz" is in two forms, one is changed the meaning of the verb and the other doesn't. More important point is that using the same compound verb made by prefix in different sentences resulted variety of meaning and different usages witch shows that Bal'ami's Goal was to say the precise meaning of the verb in the text of the sentence. This shows the superiority and skill of this artist and literary lover.

Key words: Bal'ami History, Prefix "Baz", syntax, Meaning Historical order