

به نام خدایی که جان آفرید سخن گفتن اندر زبان آفرید

خداوند بخشنده دستگیر کریم خطا بخش پوشش پذیر

عزیزی که هرگز درش سربتافت به هر در که شد هیچ عزت نیافت

سعدی

فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی

ISSN : 2645-6478



فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی

سال دوم، شماره ۴، پاییز ۱۳۹۸

مدیر مسئول : دکتر آرش امرایی

سرمدیر : دکتر احمد کازرونی

مدیر داخلی : عبدالحسین حسنیپور

اعضای هیات تحریریه

دکتر احمد کازرونی

دکتر میرجلال الدین کزازی

دکتر سیف الدین میرزا زاده

دکتر محمود رضایی دشت ارژنه

دکتر قاسم صحرایی

دکتر علی نوری خاتونبنانی

دکتر ابراهیم محمدی

دکتر آسیه ذبیح نیا

دکتر منوچهر جوکار

دکتر ابوالفضل غنی زاده

دکتر محمد نور عالم

دکتر علی بازوند

دکتر محمد شکریایی

دکتر سید احمد رضا مجرد

استاد دانشگاه آزاد اسلامی بوشهر

استاد دانشگاه علامه طباطبائی

استاد پژوهشگاه زبان و ادبیات رودکی آکادمی علوم جمهوری تاجیکستان

دانشیار دانشگاه شیراز

دانشیار دانشگاه لرستان

دانشیار دانشگاه لرستان

دانشیار دانشگاه بیرجند

دانشیار دانشگاه پیام نور

دانشیار دانشگاه شهید چمران اهواز

دانشیار دانشگاه پیام نور

دانشیار دانشگاه چیتانگ بنگلادش

استادیار دانشگاه فرهنگیان

استادیار دانشگاه پیام نور

استادیار دانشگاه نبی اکرم (ص)

سایت فصلنامه: www.qpjjournal.ir

رایانامه : parsijournal@gmail.com

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

فهرست (سال دوم، شماره ۴، پاییز ۱۳۹۸)

- ۴..... بررسی رابطه ترانتنی غزل رهی معیری با سعدی // دکتر هوتنگ محمدی افشار، مبین صالحی نیا
- ۲۱..... بررسی سبک شناسی و جامعه شناسی «چراغ هارا من خاموش می کنم» بهائیکید برویکرد لوسین گلدمن // ندایانس، دکتر کامران پاشایی فخری و...
- ۴۰..... نقد و قرائت تاریخی اشعار حافظ // دکتر اصغر شهبازی
- ۶۴..... ردیف و کارکرد های آن در غزل های سلطان ولد // دکتر محمد امیر مشهدی، حنیه نخعی، لیلا عبادی نژاد
- ۸۱..... بررسی فضائل و ردائل اخلاقی در بهمن نامه بر بنای آیین زرتشتی // دکتر پریسا داور ی، سعید محمدی کیش
- ۱۰۷..... چهار موسیقی در چهل اسرار // دکتر سید علی اصغر طباطبائی نیا
- ۱۲۷..... انواع بسامد و کارکرد آن در آفرینش داستان // دکتر ندانجی زاده اردبیلی
- ۱۴۱..... نگاهی مجل بادی ساحتار گریانه بر نقشه المصود زیدری // دکتر ابوالفضل غنی زاده

فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی



فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی

سال دوم، شماره ۴، پاییز ۱۳۹۸

www.qpjjournal.ir

ISSN : 2645-6478

بررسی رابطه ترامتنی غزل رهی معیری با سعدی

دکتر هوشنگ محمدی افشار^۱

مبین صالحی نیا^۲

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۰۴/۰۹

تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۸/۰۹/۱۸

چکیده

یکی از شاعران معاصر که در شیوه سخن‌پردازی و انتخاب واژگان، ترکیبات، مضامین، محتوا و نوع نگاه بیش‌تر از دیگر غزلسرایان از «شیخ اجل سعدی» (۶۹۰-۶۰۶) متأثر است، «محمدحسن رهی معیری» (۱۳۴۷-۱۲۸۸) است. این مقاله سعی دارد کیفیت تأثیرپذیری رهی معیری از سعدی در غزل را بر مبنای نظریه «ترامتنیت ژرار ژنت» بررسی و تحلیل کند. این نظریه کلیه روابط یک متن با متون دیگر را بررسی و بیان می‌کند و کیفیت تأثیر و تأثر «پیش‌متن» و «بیش‌متن» را مشخص و وجوه آن را متمایز می‌سازد. آنچه از نتایج این گفتار حاصل می‌شود، عبارت است از: چگونگی برخورد رهی با غزل سعدی و استفاده از واژه‌ها و ترکیبات به شکل صریح و غیر صریح، پردازش مضمون و موضوع، نوع نگاه و برداشت رهی از شعر سعدی در موضوعات متفاوت و کیفیت تقلید یا تغییر نگاه به مضامین شعری سعدی که به شیوه تحلیلی - توصیفی بر اساس روش کتابخانه‌ای تنظیم گردیده است.

واژه‌های کلیدی: سعدی، رهی معیری، ترامتنیت، کیفیت تأثیرپذیری.

فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی

^۱ . استادیار دانشگاه شهید باهنر کرمان ، کرمان ، ایران (نویسنده مسئول). // h.afshaar@gmail.com
^۲ . دانشجوی کارشناسی ارشد دانشگاه شهید باهنر کرمان ، کرمان ، ایران . // mobin0039@gmail.com



مقدمه

اصطلاح «بینامتنیت» (Intertextuality) نخستین بار در سال ۱۹۶۶ میلادی توسط «ژولیا کریستوا» (Julia Kristeva) در بررسی اندیشه‌های «میخائیل باختین» (Mikhail Bakhtin) به ویژه درباره تخیل گفتگویی (Dialog Imagination) وی در حوزه ادبیات و زبان مطرح شد. اما به سرعت در سایر حوزه‌های مطالعاتی رایج گردید؛ چنانچه امروزه بینامتنیت صرفاً یک بحث نظری در حوزه مطالعات ادبی نیست و پی‌آمدهای آن، حوزه‌های فکری و فرهنگی را دربر گرفته است. این رویکرد موجب دگرگونی‌های اساسی در نظریه‌های ادبی-هنری پس از خود، به خصوص در میان پیروان ساختارگرایان که اعتقاد به عدم قطعیت و تک معنایی متن دارند، گردید و آثار و رساله‌های زیادی با این رویکرد در اروپا و جهان نگاشته شد. اما در ایران، بینامتنیت تنها در دهه اخیر با ترجمه «پیام یزدانجو» از کتاب بینامتنیت نوشته «گراهام آلن» (Graham Alan) (۱۳۸۰) معرفی گردید.

در نسل بعد از کریستوا، ژرار ژنت (Gerard Genette) اصطلاح «ترامتنیت» (Transtextuality) را به جای «بینامتنیت» به کار برد و بینامتنیت را به عنوان یکی از انواع «ترامتنیت» به شمار آورد. وی این مفهوم را این گونه تعریف می‌کند: «هر چیزی که پنهانی یا آشکارا متن را در ارتباط با دیگر متن‌ها قرار دهد.» (نامور مطلق، ۱۳۸۶: ۸۳) «بینامتنیت» بر این اصول مبتنی است که: «هیچ آغازی وجود ندارد؛ همواره یا تداوم است یا تکرار، همیشه یا دگرگونی است یا تقلید. اما تداوم، تکرار، دگرگونی و تقلید بر چیزی از پیش موجود استوار می‌شود. اصول بینامتنیت نیز بر اساس همین گزاره‌ها شکل گرفته است. به عبارت دقیق‌تر، بر پایه اصل اساسی بینامتنیت، هیچ متنی بدون پیش متن نیست و متن‌ها همواره بر پایه متن‌های گذشته بنا می‌شوند. همچنین هیچ متن، جریان یا اندیشه‌ای اتفاقی و بدون گذشته را خلق و ایجاد نمی‌کند، بلکه همیشه از پیش چیزی یا چیزهایی وجود داشته است. انسان هیچ چیز از هیچ نمی‌تواند بسازد، بلکه باید تصویری (خیالی یا واقعی) از متنی وجود داشته باشد تا ماده اولیه ذهن او شود و او بتواند آن را همانگون یا دگرگون سازد.» (نامور مطلق، ۱۳۹۴: ۲۷) به جز «کریستوا»، «رولان بارت» (Roland Barthes) نیز از نظریه پردازان نسل اول بینامتنیت به شمار می‌آید که با آرای نو و اصیل خود از جمله نظریه انواع متن (نویسا، خوانا، متن عیش)، لذت متن و نظریه مرگ مؤلف (The Death of the Author) در حوزه پیرو ساختارگرایی نقشی مهم در نهادینه شدن بینامتنیت داشته است. (Barthes, 1981: 31-47) یکی از بزرگترین دستاوردهای بارت در این زمینه، بینامتنیت خوانشی و دریافتی است. او با توجه به اهمیتی که به مخاطب و خوانش می‌داد، راهی نوین را در بینامتنیت گشود که محققانی مانند «میکائیل ریفاتر» (Michael Riffater) آن را ادامه دادند. (نامور مطلق، ۱۳۹۴: ۲۱۶-۲۱۵)

بینامتنیت کریستوا و بارت صرفاً نظری بود، نه کاربردی. اما خلاف آن، تحقیقات «ژنی» (Laurent Gene)

و «ریفاتر» بود که در شکل گیری نظریه ترامتنیت ژنت اثرگذار بوده است.



ژنت اصطلاح ترامتنیت را برای اشاره به همه نمودهای پدیده بینامتنیت وضع می‌کند و آن را به پنج مقوله: «بینامتنیت»، «پیرامتنیت» (Paratextuality)، «ورامتنیت» (Metatextuality)، «سرمتنیت» (Architextuality) و «زبرمتنیت» یا «بیش متنیت» (Hypertextuality)، تقسیم کرده‌است. او بینامتنیت را به حضور همزمان دو یا چند متن و حضور بالفعل یک متن در متنی دیگر فروکاسته‌است. زبرمتنیت نیز از نظر ژنت، متضمن هرگونه مناسبتی است که متن «ب» (زبرمتن) را با متن پیشین «الف» (زبرمتن) پیوند می‌دهد؛ بی‌آنکه متن «ب» تفسیر متن «الف» باشد. آنچه ژنت با عنوان زیر متن از آن یاد می‌کند، همان چیزی است که بیشتر منتقدان آن را «بینامتن» می‌نامند، در توضیح سه مقوله دیگر فرامتنیت نیز باید گفت که از دیدگاه ژنت، پیرامتنیت نشان‌دهنده عنصری است که در آستانه متن قرار می‌گیرد و دریافت خوانندگان را از متن جهت دهی و کنترل می‌کند. ورامتنیت، رابطه تفسیری یک متن در متن دیگر است و سرمتنیت نیز کل مجموعه مقولات عمومی، یعنی سنخ‌های گفتمان، شیوه‌های گزارش و گونه‌های ادبی است که هر متن منفردی از آن نشئت می‌گیرد. (آلن، ۱۳۸۵: ۱۴۷-۱۵۶)

بیان مسئله

رهی معیری (۱۳۴۷-۱۳۸۸ ه. ش) از جمله غزلسرایان معاصر است که انس فراوان با آثار شاعران بزرگ، به ویژه سعدی، حافظ، نظامی گنجوی، مولوی و صائب داشت و از طرفی تأمل انتقادی و هوشمندانه در آثار آنان، نه فقط ملکه سخن‌شناسی را به او ارزانی داشته، بلکه سروده‌های وی را به زوددگی الفاظ و حسن ترکیب آراسته‌است. «در شعر رهی همان خوش‌تراشی کلمات، ترکیبات، نرمی و موزونی بافت سخن که در غزل سعدی مشهود است، یافت می‌شود. این مایه فصاحت در کلام، در معاصران وی کمتر دیده می‌شود.» (یوسفی، ۱۳۷۴: ۵۱۰) رهی را باید شاعر غزل خواند؛ زیرا زمینه اصلی کارش غزل است. غزل رهی حالت اعتدالی است میان شاعران هندی و شاعران اسلوب سعدی؛ ترکیبی است از عشق و تخیل شاعران عصر صفوی با نوعی شستگی و سلامت الفاظ. مطالعه استادان سلف و اشعار آنها زبان او را پاک و بی‌عیب ساخته‌است. «رهی در غزل‌های خود، لطافت، زیبایی و شیوایی سعدی و شور، هیجان، حال و ذوق مولانا را باهم می‌آمیزد و با دهان گرم و الفاظ نرم خود شعر می‌سراید.» (انجوی شیرازی، ۱۳۹۰: ۹۴؛ نیز ر. ک. شفیعی کدکنی، ۱۳۹۰: ۴۸۰)

به طور کلی وی در غزل‌های خود به لحاظ سادگی، روانی و فصاحت الفاظ، از ترکیبات فصیح سعدی بهره‌ای تمام برده‌است. کیفیت تأثیر پذیری رهی از سعدی هم در صورت، هم در محتوا به وضوح قابل مشاهده است. در نتیجه با در نظر گرفتن توالی و انتقال محتوایی و صوری شعر، بررسی و تحقیق در این زمینه به شناخت هرچه بیشتر شعر رهی معیری کمک می‌کند. باخوانش غزل‌های رهی معیری، سادگی و روانی موجود در شعر او و کاربرد برخی ترکیبات شعری از سوی این شاعر، چه به لحاظ صوری و زبانی، چه از نظر محتوایی و درونمایه‌های شعری، خواننده متوجه شباهت‌هایی میان شعر رهی معیری و استاد غزل سعدی می‌گردد. به همین منظور پرسش از



کیفیت این گونه از شباهت‌ها و روابط غزل رهی با سعدی و نوع تأثیر و تأثر به میان می‌آید که این مقاله در پی پاسخ به این پرسش است.

هدف و ضرورت انجام دادن پژوهش

پژوهش حاضر با بررسی غزل‌های رهی معیری، سعی در شناساندن کیفیت تأثیرپذیری وی از اشعار سعدی دارد. از این روی با انجام این پژوهش به اهمیت و ضرورت دقت بیشتر در آثار بزرگان ادب فارسی اشاره شده است. بررسی کیفیت و چگونگی تأثیر زبانی و محتوایی شعر سعدی بر غزل‌های رهی معیری با به کارگیری نظریه «ترامتنیت» ژنت و انواع آن، از اهداف اصلی پژوهش حاضر به شمار می‌آید.

پیشینه پژوهش

به طور خاص درباره بررسی و تقابل شعری این دو شاعر مقاله‌ای با نام «بررسی تطبیقی فراق در غزلیات سعدی و رهی معیری» از رضا صادقی شهپر و نیره شالی ورکانه (۱۳۹۱) نگاشته شده است. همانطور که از عنوان این مقاله پیداست، این پژوهش صرفاً در حوزه مضمونی و حتی محدود به مضمون فراق در شعر سعدی و رهی معیری پرداخته است؛ مقاله دیگر، «تحلیل و مقایسه عناصر موسیقایی در غزلیات سعدی و رهی معیری» نوشته حسین آقاحسینی و شهرزاد نیازی (۱۳۹۴) است. در این مقاله سعی شده است عناصر موسیقایی غزلیات دو شاعر با توجه به موسیقی بیرونی، کناری، درونی و معنوی با ارائه میزان کاربرد آنها در یک تحلیل مقایسه‌ای بررسی گردد و اینگونه نتیجه‌گیری می‌شود که سعدی و سپس رهی با بهره‌گیری از عناصر موسیقی افزای سخن بر زیبایی و شیوایی و تأثیر کلام خود افزوده‌اند. اما تا کنون درباره رابطه ترامتنیت سعدی و رهی مقاله‌ای نوشته نشده است. در پژوهش حاضر تأثیرات زبانی و محتوایی اشعار سعدی بر غزل‌های رهی معیری که با توجه به نظریه ترامتنیت ژرار ژنت انجام گرفته، بررسی گردیده است.

چارچوب نظری و روش پژوهش

ژرار ژنت، ابتدا بینامتنیت را به عنوان یکی از اقسام ترامتنیت برمی‌شمارد و آن را به سه دسته تقسیم می‌کند: بینامتنیت صریح؛ بینامتنیت غیر صریح؛ بینامتنیت ضمنی. (نامور مطلق، ۱۳۸۶: ۹۰) سپس چهار مقوله دیگر از جمله: پیرامتنیت، ورامتنیت (فرامتنیت)، سرمتمتیت و زبرمتمتیت (بیش‌متمتیت) بر آن می‌افزاید و تعریف و بررسی می‌کند. این تقسیم‌بندی از کیفیت ارتباط متن با متون دیگر بحث می‌کند. در پژوهش حاضر، تأثیر پذیری رهی معیری در غزل از سعدی با توجه به رویکرد و نظریه «ترامتنیت» ژنت و گونه‌های آن بررسی و تحلیل می‌گردد. در



این تحقیق غزل‌های کتاب «سایه عمر رهی» (۱۰۱ غزل) به انضمام ۲۰ غزل دیگر و ۱۵ غزل ناتمام (در مجموع حدود ۷۵۰ بیت) مطالعه و با غزل‌های فارسی شیخ اجل سعدی (۷۱۵ غزل) مورد مقایسه صوری و محتوایی قرار گرفته است و روابط ترامنتی به صورت نمونه وار توصیف می‌شود.

نقد و بررسی

ژولیا کریستوا، زیر تأثیر نظام نشانه‌شناسی (Semiotics) فردینان دوسوسور (Saussure Ferdinand de) و بر اساس منطق مکالمه باختین (Dialogic) متن را شبکه‌ای از نظام‌های نشانه‌ای می‌داند و بر مکالمه متون گذشته و حال تکیه داشت. (رضایی دشت ارژنه، ۱۳۸۷: ۳۲) او معتقد بود هر متن نقطه تلاقی متون دیگر است و هیچ مؤلفی به یاری ذهن اصیل خود به آفرینش هنری دست نمی‌یابد، بلکه هر اثر واگویی‌ای از مراکز شناخته و ناشناخته فرهنگ ماست. (احمدی، ۱۳۸۰: ۳۲۷) این مقید بودن متون به همدیگر به «بینامتنیت» مشهور شده و براین اصل مبتنی است که متن، نظامی بسته و مستقل نیست و اگر باشد آن متن غیرقابل فهم خواهد بود. (آلن، ۱۳۸۵: ۱۳۹) و ژرارنت، بینامتنیت را به عنوان یکی از انواع «ترامنتیت» برمی‌شمارد و آن را شامل هر عاملی می‌داند که پنهانی یا آشکارا متن‌ها را در ارتباط و تعامل با یکدیگر قرار می‌دهد. (Genette, 1982: 5) در ادامه به تبیین مقولات فوق بر اساس نظریه ژنت در غزل رهی و سعدی می‌پردازیم.

بینامتنیت

بینامتنیت صریح (Explicit Intertextuality)

بینامتنیت صریح یا خیلی آشکار، بیانگر حضور آشکار یک متن در متن دیگر است. به عبارت روشن‌تر، در این نوع بینامتنیت مؤلف متن دوم در نظر ندارد مرجع متن خود یعنی متن اول را پنهان کند. (نامورمطلق، ۱۳۸۶: ۸۸) بنابراین در اینگونه بینامتنیت شاعر یا نویسنده در متون خود به وضوح موارد استفاده از متن دیگر را به مخاطب یا خواننده نشان می‌دهد و با قلم خود به این امر اقرار می‌کند که از متنی دیگر اقتباس کرده است. نمونه این نوع بینامتنیت در غزل رهی قابل مشاهده است. او در ابیات زیر این چنین می‌گوید:

«خاک شیراز که سر منزل عشق است و امید
قبله مردم صاحب‌دل و صاحب نظر است
سرخوش از ناله مستانه سعدی است رهی!
همه گویند ولی گفته سعدی دگر است»

(رهی، ۱۳۷۹: ۱۷۵)

رہی در این ایبات نہ تنها مرجع و متن مورد استفادہ خود را پنهان نکرده‌است، بلکه بہ وضوح اشارہ می‌کند کہ مصراع آخر تضمین بیتی از سعدی می‌باشد. کہ این بیت ہم چنین است:

«همه گویند و سخن گفتن سعدی دگر است همه دانند مزامیر نه همچون داوود»

(سعدی، ۱۳۸۵: ۹۵۶)

. بینامتنیت غیر صریح (Inexplicit Intertextuality)

بینامتنیت غیر صریح یا کمتر آشکار، بیانگر حضور پنهان یک متن در متن دیگر است. به عبارت دیگر، این نوع بینامتنیت می‌کوشد تا مرجع متن خود را پنهان کند و این پنهان کاری به دلیل ضرورت‌های ادبی نیست، بلکه جنبهٔ فرا ادبی دارد. (نامور مطلق، ۱۳۸۶: ۸۸) در آن ارتباط دو متن آگاهانه پنهان نگاه داشته می‌شود، به گونه‌ای که خوانندهٔ آگاه به متن احساس می‌کند انتقال صورت گرفته است. (Genette, 1982: 10) در این نوع بینامتنیت به طور غیر مستقیم و از طریق محتوا به توالی ادبی بین متون پی می‌بریم. رهی به لحاظ محتوایی بارها به استقبال سعدی رفته است؛ بنابراین، این نوع از بینامتنیت در غزل‌های وی بیشتر محسوس است.

نمونه‌ای از این نوع تأثیرپذیری در این بیت از غزل رهی قابل مشاهده است که وی برای آوردن بیتی با این مضمون که: انسانی که دارای مقامی دانی است و به مرتبهٔ عالی می‌رسد، طبع و سرشت وی دگرگون نمی‌شود:

سفلہ گر قارون شود چشم طمع از وی مدار
رسم مردی، چرخ دون همت نمی داند کہ

چیسے؟

(رہی، ۱۳۷۹: ۸۷)

این چنین برمی آید که رهی در این مضمون از بی‌تی در بوستان سعدی متأثر بوده است با این مضمون:

«میںندار اگر سفله قارون شود کہ طبع لئیمش دگرگون شود»

(سعدی، ۱۳۸۵: ۴۴)

رهی در جای دیگر برای بیان تنهایی خویش و خاموشی گزینی، می‌گوید:

«بلبل طبعم رهی باشد ز تنهایی خموش نغمه‌ها بودی مرا تا هم‌زمانی داشتم»

(رهی، ۱۳۷۹: ۵۸)

مضمون و محتوای بیت فوق در غزلیات سعدی مشاهده می‌شود:

«دلم در بند تنهایی بفرسود
چو بلبل در قفس روز بهاران»



(سعدی، ۱۳۸۵: ۸۲۲)

رهی در جایی دیگر از غزل‌های خود، از گرفتار آمدن در دام عشق سخن می‌گوید که عاشق را از همه چیز بی‌نیاز می‌کند و تنها در مقابل معشوق عاجز می‌دارد:

«اسیر عشقم و از هرچه در جهان فارغ گدای یارم و بر هر که در دو عالم شاه»

(رهی، ۱۳۷۹: ۱۷۵)

که این مضمون را می‌توان متأثر از این بیت شیخ اجل در غزلیات دانست، که در قالب پوششی متفاوت از واژگان بیان شده‌است:

«سخنی بگوی با من که چنان اسیر عشقم که به خویشتن ندارم ز وجودت اشتغالی»

(سعدی، ۱۳۸۵: ۸۷۹)

بینامتنیت ضمنی (Implicit Intertextuality)

در این نوع بینامتنیت مؤلف قصد پنهان کردن مرجع خود را ندارد، منتها به طور غیرمستقیم و با کنایات و اشارات و تلمیحات به کار رفته در اثر به آن اشاره می‌کند که می‌توان به راحتی پیش‌متن آن را شناخت. (نامور مطلق، ۱۳۸۶: ۸۹) این نوع کمترین وضوح را نسبت به دو گونه قبل دارد و اشارات و تلمیحات در آن بسیار پنهان است و در آن درک کامل متن بدون فهم اشارات و تلمیحات غیر ممکن به نظر می‌رسد. (Genette, 1982:10) این گونه بینامتنیت شبیه نقل به مضمون و معناست. (ر. ک. احمدی، ۱۳۸۰: ۳۲۰) در این شکل پنهان‌کاری مورد نظر نیست؛ اما حضور متن اول به صورت ضمنی از طریق نشانه‌ها به مخاطب منتقل می‌گردد. در این نوع از بینامتنیت فقط گروهی که از مندرجات متن اول آگاه هستند، متوجه بینامتنیت متن دوم آن هم به صورت ضمنی و تلویحی می‌شوند. (ر. ک. محسنی نیا، ۱۳۹۳: ۴۲۰) با جست‌وجو در غزل‌های رهی معیری نمونه‌هایی از این گونه تأثر به چشم می‌خورد که برای پرهیز از اطاله سخن و بالا رفتن حجم مقاله تنها به چند مورد شاخص اشاره می‌گردد:

تقابل «نشستن» و «برخاستن»، تکرار «نشستن» و «نشاندن». گرچه نمونه‌های والایی در شعر حافظ و دیگران هم دارد، اما سیاق کلام ذهن مخاطب شعر رهی را به جانب شیخ اجل معطوف می‌کند:

رهی: «خواهم که ترا در بر بنشانم و بنشینم تا آتش جانم را بنشینی و بنشانی»

(رهی، ۱۳۷۹: ۱۲۶)

سعدی: «بخت این نکند بامن، کان شاخ صنوبر را بنشینم و بنشانم، گل بر سرش افشانم»

(سعدی، ۱۳۸۵: ۵۶۳)



تقابل «جمع» و «پیشانی»:

«چون زلف توام مجموع در عین پیشانی

چون باد سحرگاهم در بی سر و سامانی»

(رهی، ۱۳۷۹: ۱۲۶)

«دلی که با سر زلفت تعلقی دارد

چگونه جمع شود با چنان پیشانی»

(سعدی، ۱۳۸۵: ۶۴۲)

یا مضامینی چون: «شمع جمع بودن معشوق» و «همچون شمع سوختن عاشق»، «بادیدن گل و سرو به یاد معشوق افتادن»، «زهر و دشنام دوست را با جان و دل پذیرا شدن و در پاسخ آفرین گفتن»، بهره‌گیری از تشبیهات هنری همچون: «تفضیلی»، «ضمنی» (مضمر)، «عکس» و «مشروط» و ترجیح دوست بر سرو و گل و لاله. و شباهت بسیار نزدیک به لحن رندانه و طنزهای اجتماعی سعدی. (ر.ک. رهی، ۱۳۷۹: ۱۲۷، ۱۴۰، ۱۴۳، ۱۵۵، ۱۵۹، ۲۸۵، ۳۲۱. سعدی: ۱۳۸۵، ۴۲۰، ۴۲۱، ۴۳۱، ۴۳۸، ۴۸۱، ۵۱۸، ۵۶۹)

پیرامتنیت (Paratextuality)

ژنت می‌گوید: به ندرت یک متن به طور عریان وجود دارد و همواره در پوششی از متن، واژه‌هایی است که آن را مستقیم یا غیرمستقیم در برمی‌گیرد، و آن پیرامتن نامیده می‌شود. (نامور مطلق، ۱۳۸۶: ۹۰-۸۹) در متن «ب» کلمات و اصطلاحاتی به کار گرفته می‌شود که در متن «الف» وجود دارد و این شناخت ما از متن «الف» باعث فهم بیشتر متن «ب» می‌شود. «پیرامتنیت نشانگر عناصری است که در آستانه متن قرار گرفته‌اند و دریافت یک متن را از سوی خوانندگان جهت‌دهی می‌کنند.» (محسنی نیا، ۱۳۹۳: ۴۲۰) غزل‌های رهی از چنین پیرامتن‌هایی خالی نیست. پاره‌ای بیت‌های رهی، اصطلاحات و واژگانی دارند که نشان می‌دهد در سطح واژگانی متأثر از اشعار سعدی بوده‌است. رهی گاهی واژه‌هایی را به عاریت می‌گیرد که اغلب به صورت ترکیب بوده‌است. گویی که بی‌وجود پیش‌متنی چون اشعار سعدی، ساخت این ابیات بدین شیوایی و روانی غیرممکن می‌نموده‌است. از این قبیل اشعار در غزل رهی:

«آتشم بر جان ولی از شکوه لب خاموش بود عشق را از اشک حسرت ترجمانی داشتیم»

(رهی، ۱۳۷۹: ۵۸)

این افشا شدن راز عاشق به وسیله اشک او را در ترکیبی مورد استفاده قرار داده که پیش از او سعدی در غزلیات خود به کار برده‌است. بدین صورت که:

«ماجرای دل نگفتم من به خلق آب چشمم ترجمانی می‌کند

(سعدی، ۱۳۸۵: ۶۶۹)



و یا در جایی دیگر، برای بیان انتظار وصالِ معشوق خود از ترکیب «جمال یوسف گل» استفاده می‌کند که پیش از او سعدی در همین مضمون این ترکیب را در غزل به کار برده است. بدین شکل که:

«جمال یوسف گل چشم باغ روشن کرد ولی ز گمشده من خبر نمی‌آید»

(رهی، ۱۳۷۹: ۱۱۶)

سعدی:

«چمن شد جمال یوسف گل صبا به شهر برآورد بوی پیرهن»

(سعدی، ۱۳۸۵: ۷۳۲)

و در قسمتی دیگر از غزل، رهی با آوردن مضمونِ اثرگذاری پنهانی عشق و جان‌کاه بودن آن از ترکیبی بهره برده است که سعدی همین مضمون و ترکیب لفظی را در غزل خود استفاده کرده است:

«همچو مهمان عزیزی گر درآید بی خبر گرم در دل نشیند ناوک خونریز او»

(رهی، ۱۳۷۹: ۱۱۱)

سعدی:

«خندنگ غمزه از هر سو نهان انداختن تا کی سپر انداخت ناوک‌های خونریزت»

(سعدی، ۱۳۸۵: ۵۴۴)

ورامتیت (Metatextuality)

ورامتیت یا فرامتیت «بر اساس روابط تفسیری و تأویلی متون بنا شده است». (نامور مطلق، ۱۳۸۶: ۹۲) شاعر یا نویسنده مفهوم، برداشت و یا نوع نگرشی را که نویسنده یا شاعر پیش از خود از یک درونمایه و مضمون داشته است، گزینش می‌کند و با ساختی تازه آن را در جهت بیان محتوا و مضمون نوشته خود، به کار می‌گیرد و گاه به تفسیر و تشریح و نقد آن دیدگاه می‌پردازد، بی آنکه اسمی از مرجع و یا پیش متن خود بیاورد. (ر.ک. همان: ۹۴) رهی در یکی از غزل‌ها در راستای همین نوع تقسیم بندی حرکت کرده است:

با گریه ساختیم و به پای تو سوختیم
عمری که سوختیم برای تو سوختیم
ما عمرها ز داغ جفای تو سوختیم

«چون شمع نیمه جان، به هوای تو سوختیم
اشکی که ریختیم به یاد تو ریختیم
پروانه سوخت یک شب و آسود جان او



دیشب که یار انجمن افروز غیر بود ای شمع تا سپیده به جای تو سوختیم
کوتاه کن حکایت شب های غم، رهی! کز برق آه و سوز نوای تو سوختیم»

(رهی، ۱۳۷۹: ۱۸۵)

شاعر در وصف پریشان حالی عاشق با به کارگیری الفاظ و مضامینی چون: شمع، در عشق یار سوختن، بی توجهی معشوق، توجه وی به اغیار و تکرار فعل سوختن، غزل خود را سروده است. بی گمان همه این ویژگی ها نشانه هایی هستند که باور مخاطب را نسبت به تأثیرپذیری رهی از سعدی، مستحکم تر می سازد؛ زیرا سعدی با همین الفاظ و مضامین و با همین نگاه غزلی سروده است:

«وه که در عشق چنان می سوزم که به یک شعله جهان می سوزم
شمع وش پیش رخ شاه دیدار دم به دم شعله زنان می سوزم
سوختم گر چه نمی یارم گفت که من از عشق فلان می سوزم
رحمتی کن که به سر می گردم شفقتی بر که به جان می سوزم
با تو یاران همه در ناز و نعیم من گنه کارم از آن می سوزم»

(سعدی، ۱۳۸۵: ۷۸۲)

سرمنتیت (Architextuality)

ژنت، روابط طولی میان یک اثر و گونه ای را که اثر به آن تعلق دارد، سرمنتیت می نامد. موضوع، گونه و سرمنتیت، از موضوعات مهم و کهن در ادبیات و هنر محسوب می شود. گاهی نه فقط به عنوان یک نظام طبقه بندی برای آثار خلق شده، بلکه به عنوان یک چارچوب برای خلق آثار مورد استفاده قرار می گرفته است. (نامور مطلق، ۱۳۸۶: ۹۳)

با توجه به این نظریه، در غزل های رهی با مواردی مواجه می گردیم که تأثیرپذیری وی از سعدی در غزل عاشقانه به خوبی نمایان و برجسته تر از دیگران است. برای نمونه وی در غزل «آهنگ جدایی» به لحاظ لفظ، لحن، وزن و حتی مضمون، متأثر از غزل سعدی است. از این نظر دو غزل متعلق به گونه ادب غنایی هستند:

زیرمتنیت دربردارنده هرگونه مناسبتی است که متن دوم (زیرمتن یا بیش‌متن) را با متن اول (زیرمتن یا پیش‌متن hypotext) متحد می‌نماید. زیرمتن بیانگر حوزه‌ای از آثار ادبی است که جوهرهٔ ژانری آن آثار، در



مناسبات و ارتباط‌هایشان با آثار قبلی در آن جای دارند. و مفهوم آثار زبرمتنی وابسته به اطلاعات خواننده از متون زبرمتنی است. (محسنی نیا، ۱۳۹۳: ۴۲۲)

لازم به ذکر است تفاوتی که میان بیش‌متنیت با بینامتنیت غیر صریح وجود دارد در این است که در بینامتنیت غیر صریح دو متن از لحاظ مفهوم به هم شباهت دارند، نه از لحاظ مفهوم و به کارگیری واژگان مشابه. زبرمتنیت (بیش‌متنیت) به دو دسته تقسیم می‌شود: ۱- همان‌گونگی (تقلید)؛ ۲- تراگونگی (دیگرگونگی و تغییر).

همان‌گونگی (تقلید) (Imitation)

همان‌گونگی هنگامی ایجاد می‌شود که زبرمتن (بیش‌متن) به طور کامل از پیش‌متن برگرفته شده باشد و در آن دخل و تصرفی صورت نگرفته یا تغییرات چنان اندک باشد که به نظر هدفمند بیاید. در همان‌گونگی هدف مؤلف حفظ متن اول در وضعیتی تازه توأم با دگرگونی و تقلید به صورت غیر مستقیم است و جوهر متن اول در متن دوم وجود دارد. (نامور مطلق، ۱۳۸۶: ۹۴)

در نمونه‌ای از غزل رهی زبرمتنیت کاملاً واضح است:

گفتی اندر خواب بینی بعد ازین روی مرا ماه من در چشم عاشق آب هست و خواب نیست

(رهی، ۱۳۷۹: ۱۴۴)

از بیت زیر به گونه‌ای تقلید کرده‌است که می‌توان گفت آن را به کمال رسانده و شیواتر و زیباتر بیان کرده‌است: می‌گفت دگر باره به خوابم بینی پنداشت که بعد از آن مرا خوابی هست

(سعدی، ۱۳۸۵: ۱۰۱۸)

و یا در جایی دیگر، رهی بیتی با مضمون: صیاد بودن عشق معشوق جلوه‌گر، به کار برده‌است؛ بدین صورت: امشب کمند زلف ترا تاب دیگری است ای فتنه، در کمین دل و هوش کیستی؟

(رهی، ۱۳۷۹: ۱۶۲)

این بیت چه به لحاظ لفظ و چه به لحاظ معنی تقلید گونه‌ای از این بیت سعدی است: به کمند سر زلفت نه من افتادم و بس که به هر حلقه مویت گرفتاری هست

(سعدی، ۱۳۸۵: ۵۹۱)



تراگونگی (تغییر) (transformation)

تراگونگی از جمله مهمترین و متنوعترین رابطه‌های زیرمتنیت یا بیش متنیت تلقی می‌شود. در این قسم، برخلاف همان‌گونه‌گی بر پایه تغییرات استوار شده‌است و این تغییرات از کم تا زیاد را شامل می‌شود. در تراگونگی، زیرمتن با تغییر و دگرگونی پیش‌متن شکل می‌گیرد. شاعران و نویسندگان بدون لطمه وارد کردن به موضوع مورد بحث، نوشته‌های دیگران را با تغییر و دگرگونی در اثر خود می‌آورند. بدین معنی که تاثیر همراه با دگرگونی است. (ر.ک. نامور مطلق، ۱۳۸۶: ۹۷) تراگونگی از مهم‌ترین بخش‌های نظریه ترامتنیت ژنت به شمار می‌آید، بر این اساس «گاهی یک متن می‌تواند با تراگونگی متن دیگر ایجاد شود. در تراگونگی، بیش‌متنیت با تغییر و دگرگونی پیش‌متنیت ایجاد می‌شود.» (همان: ۹۶) در این سطح ممکن است دو فرایند قبضی و بسطی در پیش‌متن ایجاد شود. فرایند قبضی غیر قابل حذف و انکار، و حتمی و اجباری است و در متن انجام می‌شود؛ اما هنگامی که بر اساس دانش و تجربیات شخصی و فرهنگی خواننده ایجاد گردد، احتمالی و تصادفی است و جنبه بسط یافته پیدا می‌کند و در پیوند دادن دو اثر نقش دارد. (نامور مطلق، ۱۳۹۴: ۲۷۹) شاعر در مضمون بی‌اعتنایی معشوق نسبت به درد عاشق بیتی بدین صورت دارد که:

آه و فغان من به فلک برشد سنگین دلت نیافته آگاهی

(رهی، ۱۳۷۹: ۹۲)

وی در این بیت متأثر از بیتی در غزلیات سعدی است. این تأثیر از نوع تراگونگی قبضی است که در همان مقصود و با تغییر و دگرگونی بیت سعدی به عنوان پیش‌متن آورده شده‌است:

ایمنی از خروش من گر به جهان در اوفتد فارغی از فغان من گر به فلک رسلنمش

(سعدی، ۱۳۸۵: ۷۲۸)

و در جایی دیگر ره‌ی در مضمون کارآمدی دیده‌ظاهرین و نگرستن با دیده‌دل می‌گوید:

چشم جهانیان به تماشای رنگ و بوست جز چشم دل که محو تماشای دیگر است

(رهی، ۱۳۷۹: ۱۶۸)

سعدی این گونه می‌سراید:

به چشم دل نظرت می‌کنم که دیده‌سر ز برق شعله دیدار در نمی‌گنجد

(سعدی، ۱۳۸۵: ۶۲۲)



از نمونه شعرهای تراگونگی بسطی در غزل‌های رهی که با مضمون عاشقی که اسیر تنهایی و خاموشی شده‌است: بلبل طبعم رهی باشد ز تنهایی خموش نغمه‌ها بودی مرا تا هم‌زبانی داشتم

(رهی، ۱۳۷۹: ۵۸)

سعدی می‌گوید:

دل‌م در بند تنهایی بفرسود چو بلبل در قفس روز بهاران

(سعدی، ۱۳۸۵: ۸۲۲)

جمع بندی و وجوه شباهتها و تفاوتها

تأثیرپذیری رهی از شیوه سعدی، در غزلسرایی او کاملاً مشهود است. سادگی و سلامت الفاظ در بیان عشق را از کلام سعدی به عاریت گرفته و مضمون آفرینی و دقت خیال سبک هندی را در این قالب زبانی ریخته است. (ر.ک. صبور، ۱۳۷۰: ۴۹۲) رهی این امر را با چیرگی تمام انجام داده است؛ زیرا به پیچیدگی معنی و فدا شدن لفظ گرفتار نیامده است. یکی از موارد اختلاف غزل‌های سعدی و رهی در این است که: غزل‌های رهی در بیشتر موارد با دردی سینه سوز و اشک و آه همراه است؛ اما سعدی در غزل شور و شوق، امید وصل، انواع طرب و فراق و درد را به موازات هم مورد توجه قرار داده است. دیگر این که غزل‌های رهی به رغم تأثیرپذیری از استاد سخن، محصول تجارب شخصی گوینده آن و دارای تازگی و اصالت هنری و نتیجه فردیت خلاق و هنرمند اوست. در مجموع رهی را باید شاعر سنتی‌پردازی دانست که سطح زبانی شعرش موفق‌ترین بخش آن می‌باشد. وی در سایر عناصر زبانی بر سیاق گذشتگان حرکت کرده و این آراستگی الفاظ و ترکیبات شیوا او را بر برخی از شاعران رجحان داده‌است. (ر.ک. یوسفی، ۱۳۷۴: ۵۱۵) رهی معیری در زمینه مضامین و درونمایه‌های شعری و پردازش موضوعات گاه متأثر از سعدی است؛ اما در نوع نگاه و کیفیت به‌کارگیری مفاهیم و نوع برداشت از غزل سعدی زیر تأثیر عواطف و تجربه‌های خصوصی و دارای ابتکار، نوآوری و استقلال در سبک است.

نتیجه‌گیری

در دیوان رهی با غزل‌هایی رو به رو می‌شویم که یادآور شعرهای سعدی است. گرایش رهی به زبان سعدی و تأثیرپذیری او از شیوه استاد سخن در بسیاری از غزل‌ها مشهود است. غزل رهی پیرو سبک عراقی است که از شیوه اصفهانی چاشنی می‌گیرد و با سبک خراسانی آمیخته و به سبک هندی ختم می‌شود. درست است که رهی



یک سبک بین — بین و تلفیقی را برای سرودن غزل‌های خود انتخاب کرده‌است و از ترکیبات و نازک خیالی‌های سبک هندی (خصوصاً صائب) بهره‌ای تمام برده‌است؛ اما آنچه که در غزل‌های وی ذهن مخاطب را به خود معطوف می‌کند، شیوه بیان و روانی سخن و تأثیر بسیار زیاد در لفظ و مضمون از شیخ اجل سعدی است. در بررسی کیفیت تأثیرپذیری رهی از شعر سعدی با به کارگیری نظریه ترامنتیت ژنت، به طور خلاصه می‌توان این‌گونه نتیجه‌گیری کرد: حضور پیدا و پنهان سعدی در غزل رهی معیری

به لحاظ لحن، مضمون و محتوا نشانه تأثیرپذیری فراوان رهی است و موجب شده‌است تا بارها به استقبال سعدی برود. رهی در غزل‌ها از واژه‌ها و ترکیباتی که شیخ اجل به کار برده‌است، استفاده کرده و برای مقصود خود بهره برده‌است. این تأثیرپذیری از نوع «پیرامنتیت» است. گاه مفهوم، برداشت و نوع نگاه سعدی را از آغاز در غزل، با ساختی تازه برای بیان محتوا و مضمون خود به کار می‌گیرد و در پاره‌ای از غزل‌ها از نظر لفظ، لحن، وزن، حتی مضمون، کاملاً متأثر از سعدی است و رابطه «سرمنتیت» را رعایت می‌کند.

بر اساس نظریه زبرمنتیت (بیش منتیت) ژنت، در غزل رهی تأثیرپذیری از سعدی همراه با ابتکار و آفرینشگری وی مشاهده می‌شود. و این تأثیر گسترده‌تر و عمیق‌تر از رابطه بینامتنی و هم‌حضوری است. در این رابطه (بیش‌متنی)، تأثیر کلی و الهام‌بخشی سعدی بر غزل رهی، هم از جنبه مفهوم، هم تاویل متن، هم به لحاظ به کارگیری واژگان مشابه قابل مشاهده است و هم گاهی از همان‌گونه (تقلید) و تراگونه (تغییر) در «پیش‌متن» بهره‌مند می‌گردد و با تجارب شخصی و آفرینشگری خود و شرایط ویژه و حالات خواننده معاصر پیوند می‌دهد.



فهرست منابع

- آقاحسینی، سید حسین و شهرزاد نیازی (۱۳۹۴) «تحلیل و مقایسه عناصر موسیقایی در غزلیات سعدی و رهی معیری»، مطالعات زبان و ادبیات غنایی، شماره ۱۷، زمستان، صص ۲۴-۷.
- آلن، گراهام (۱۳۸۵) *بینامتنیت*، ترجمه پیام یزدانجو، تهران: مرکز.
- احمدی، بابک (۱۳۸۰) *ساختار و تأویل متن*، تهران: مرکز.
- انجوی شیرازی، سید ابوالقاسم (۱۳۹۱) «سایه عمر»، به اهتمام فرهاد نیکنام، تهران: سخن.
- برسler، چارلز (۱۳۸۹) *درآمدی بر نظریه‌ها و روش‌های نقد ادبی*، ترجمه مصطفی عابدینی‌فرد، تهران: نیلوفر.
- رضایی دشت ارژنه، محمود (۱۳۸۷) «نقد و تحلیل قصه‌ای از مرزبان‌نامه بر اساس رویکرد بینامتنیت»، *فصلنامه نقد ادبی*، سال اول، شماره ۴، صص ۵۲-۳۱.
- رهی معیری، محمدحسن (۱۳۴۸) *سایه عمر*، مقدمه علی دشتی، تهران: امیرکبیر.
- رهی معیری، محمدحسن (۱۳۷۹) *دیوان کامل رهی معیری*، به اهتمام: کیومرث کیوان، تهران: مجید.
- سعدی شیرازی، مصلح‌الدین (۱۳۸۵) *کلیات سعدی*، تصحیح: محمدعلی فروغی، تهران: هرمس.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۰) *با چراغ و آینه*، تهران: سخن.
- صادقی شهپر، رضا و نیره عالی ورکانه (۱۳۹۱) «بررسی تطبیقی فراق در غزلیات سعدی و رهی معیری»، *مطالعات زبان و ادبیات غنایی*، شماره ۳، تابستان، صص ۶۴-۵۳.
- صبور، داریوش (۱۳۷۵) *رهاورد رهی*، تهران: زوار.
- صبور، داریوش (۱۳۷۰) *آفاق غزل فارسی*، تهران: گفتار.
- محسنی‌نیا، ناصر (۱۳۹۳) *ادبیات تطبیقی در جهان معاصر*، تهران: علم و دانش.
- نامور مطلق، بهمن (۱۳۸۶) «ترامتنیت، مطالعه روابط یک متن با دیگر متن‌ها»، پژوهش‌نامه علوم انسانی فرهنگستان هنر، شماره ۵۶، زمستان، صص ۸۳-۹۸.
- نامور مطلق، بهمن (۱۳۹۴) *درآمدی بر بینامتنیت*، تهران: سخن.
- نیکنام، فرهاد (۱۳۹۱) *از کاروان رفته*، تهران: سخن.
- یوسفی، غلامحسین (۱۳۷۴) *چشمه روشن*، تهران: علمی.

- Barthes, Roland. (1981). "Theory of the text" in Young. Vol 6. pp31-47.

- Genette, Gerard. (1982). *Figures of literary discourse*, Trans. Alan Sheridan. New York: Columbia University Press.



The Investigation of transtextuality relation between Rahi Moayeri's Ode and Sadi'

DR.Hoshang mohammadi Afshar¹

Mobin salehinia²

Abstract

Every one of distinguished poets of Persian literature has been master in some types of literary. In such a way that they have changed that type of literary into a good standard for other literary works. Furthermore, their works as a mother text have attracted poets, writers, and other artists. One of this great poets , “Sa’adi-e Shirazi “, is as a certain literary Persian master. Also many poets are influenced by Sa’adi’s style in the way that they versify. One of the contemporary sonneteers who is more influenced by Sa’adi in his style of poems, selecting the terms, composition, content, and the type of his glance is ‘Mohammad Hosein Rahy Moayeri’. This article tries to investigate Rahy Moayeri’s impression from Sa’adi in ode based on Gerard Genette’s transtextuality theory . This theory surveys all correlations between one text and other texts as well as it characterizes the quality of the influence of “pretextuality” and “hypertextuality” and analyzes the aspects of a text. In result, what we can understand includes something such as: Rahi’s attitude to Sa’adi’s ode, the use of terms and combinations in an un explicit and implicit way, and the processing of the subject and content, the type of Rahi’s look into Sa’adi’s poets in different topics, and the quality of imitation or the changing of looking into Sa’adi’s contents . These are compiled based on analytical- descriptive way and library method.

Keywords: Sa’adi, Rahi Moayeri, Intertextuality, Transtextuality, the quality of impression

¹. Assistant professor of shahid bahonar university .

².. M.Sc. Student of shahid bahonar university .



فصلنامه علمی زبان و ادبیات فارسی

سال دوم، شماره ۴، پاییز ۱۳۹۸

www.qpjjournal.ir

ISSN : 2645-6478

بررسی سبک‌شناسی و جامعه‌شناختی «چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم» با تأکید بر رویکرد لوسین گلدمن

ندا یانس^۱

دکتر کامران پاشایی فخری^۲

دکتر پروانه عادل زاده^۳

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۰۲/۱۱

تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۸/۰۴/۰۳

چکیده

جامعه‌شناسی ادبیات، شاخه‌ای از جامعه‌شناسی است که به رغم سنت دیرینه ادبی و آثار ادبی فراوان در تاریخ ایران، چندان که باید و شاید در میان خانواده علوم اجتماعی گسترش نیافته است. این عدم گسترش، هم در حوزه نظری (تئوریک) به چشم می‌خورد، هم در حوزه تحقیقات تجربی. در حوزه نظری با حدود و ثغور رشته جامعه‌شناسی گونه‌های ادبی و رویکردهای نظری جامعه‌شناختی به آثار ادبی چندان روشن نیست. در عرصه پژوهش تجربی نیز تحقیقات، عمدتاً تنها به گونه (ژانر) ادبی داستان بلند (و با اندک تسامحی رمان) محدود شده و دیگر گونه‌های ادبی عموماً مورد غفلت قرار گرفته‌اند. مدعای اصلی مقاله حاضر این است که صرف نظر از رویکرد نظری ما در سبک‌شناسی و جامعه‌شناسی ادبیات، هر گونه‌ای ادبی ویژگی‌هایی دارد که باید هنگام تحلیل مورد توجه سبک‌شناسان و جامعه‌شناسان قرار گیرد. در این مقاله، به بررسی اجتماعی — سیاسی و سبکی آثار زویا پیرزاد، نویسنده معاصر ارمنی تبار، با توجه به روش ساختگرایی گلدمن می‌پردازیم. در این شیوه، محتوای اثر ادبی و رابطه آن با جامعه‌ای بررسی می‌شود که اثر در آن خلق شده است و به جای توصیف محتوای اثر ادبی، به بررسی محتوا و رابطه آن با جهان‌نگری در یک دوران خاص پرداخته شده است. لذا در این رمان به اختصار به روحیات و شرایط زندگی مردم و تبیین پدیده‌ها، رفتارها، ساخت‌ها و فرازونشیب‌های اجتماعی — سیاسی زندگی شخصیت‌های رمان اشاره شده است. رمان بازتابی از زندگی روزمره جامعه و طبقات اجتماعی را به تصویر کشیده است. پیرزاد،

۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تبریز، تبریز، ایران. neda.yans.2016@gmail.com

۲. دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تبریز، تبریز، ایران (نویسنده مسئول). pashaei@iaut.ac.ir

۳. دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تبریز، تبریز، ایران. adelzadeh@iaut.ac.ir



جهان‌نگری، فاصله طبقاتی، دیدگاه و جایگاه زنان در جامعه، و هم‌چنین عقاید روشنفکران جامعه را به خوبی در این رمان نشان می‌دهد.

کلید واژه‌ها: سبک‌شناسی، جامعه‌شناسی، زویا پیرزاد، لوسین گلدمن، ساخت‌گرایی تکوینی.

۱. مقدمه

۱-۱. بیان مسئله

قبل از پذیرش جامعه‌شناسی، افراد خدایان یا سایر نیروهای فوق طبیعی را در سرنوشت خود و مسایل و مشکلات اجتماعی، دخیل می‌دانستند. در حالی که پس از این دانش، به تدریج این تصور قوت می‌گیرد که علت تنوع تحول و دگرگونی پدیده‌های اجتماعی را باید در ماهیت وجودی شناخت خود جامعه جستجو کرد. بنابراین جامعه‌شناسی یا تئوری علمی جامعه، شناخت حرکات اجتماعی و بررسی قوانین حاکم بر این حرکات است. چون حالات و حرکات و واکنش‌ها همه از طریق جامعه به افراد آموخته می‌شود پس موضوع مورد مطالعه در جامعه‌شناسی نیز باید وقایع و عوامل خارجی از قبیل قوانین، آداب و رسوم، نهادها، اصول حاکم بر تعهدات و قراردادهای و ... که از علل اصلی شکل‌گیری رفتارهای اجتماعی می‌باشند، باشد. حقانیت جامعه‌شناسی از بروز پیش‌داوری‌ها و تعصب‌ها جلوگیری نموده و به زندگی نظامی عقلانی می‌بخشد. این جامعه‌شناسی است که چشم‌انداز روشنی درباره‌ی رفتار اجتماعی انسان ارائه می‌دهد. و به مطالعه‌ی زندگی گروهی انسان‌ها می‌پردازد. در حقیقت جامعه‌شناسی علم حیات اجتماعی انسان و مطالعه‌ی علمی پدیده‌ها و نهادهای اجتماعی است. با مطالعه‌ی جامعه‌شناسی می‌توانیم توانایی خود را در فهم منشأ نظرها و گرایش‌هایی که با نظرها و گرایش‌های ما به کلی متفاوت است افزایش دهیم و بتوانیم با کمک آن‌ها بر فهم نیروهای اجتماعی مؤثر بر رفتار خود و اطرافیان نایل آییم. از این رو مطالعات جامعه‌شناسی تجربی است و در جهت شناخت حرکات اجتماعی با در نظر گرفتن مسایل اجتماعی و محیطی براساس تئوری‌های علمی انجام می‌شود. پی‌گیری حقایق اجتماعی در نهادها و امور و حوادث اجتماعی، مطالعه‌ی عادات اجتماعی، تاریخ عقاید، شناخت روش‌ها، فلسفه‌های اجتماعی، قوم‌شناسی و ... از کارکردهای این علم است. جامعه‌شناسی به ما می‌آموزد که به ماورای زندگی اجتماعی بنگریم و ساخته‌های درونی جامعه‌ای که در آن زندگی می‌کنیم را باز شناسیم و با افرادی آشنا شویم که دیدگاه‌های آن‌ها با ما بسیار متفاوت است. و در نهایت این که جامعه‌شناسی علم مطالعه‌ی جامعه است. جامعه‌ای که نیازمندی انسان‌ها منشأ پیدایش آن است. این که هیچ فردی برای خود کافی نیست بلکه به چیزهای دیگر نیازمند است و احتیاج سبب می‌شود که انسان‌ها به یک‌دیگر بپیوندند و جامعه و مناسبات اجتماعی را به وجود آورند.

ادبیات نماینده زندگی و یک حقیقت اجتماعی است و «جامعه‌شناسی ادبیات» در پی شنیدن فریادهای روح هنرمند شاعر. در واقع جامعه‌شناسی ادبیات شاخه‌ای از جامعه‌شناسی معرفت است که به منظور مفهوم نمودن



پیوندهای متن ادبی و جامعه به بررسی رابطه اثر ادبی و ساختارهای اجتماعی، سیاسی و اقتصادی می‌پردازد. این رشته یکی از پیچیده‌ترین علوم میان رشته‌ای است که در اواخر قرن ۱۹ شکل گرفت و در قرن ۲۰ با اندیشه‌های متفکرانی از جمله «لوسین گلدمن»^۱ فیلسوف و منتقد رومانی تبار فرانسوی و از پیشگامان برجسته مکتب ساختارگرایی به اوج خود رسید. اندیشه‌های گلدمن به دو شاخه اصلی «فلسفه» و «جامعه‌شناسی ادبیات» تقسیم می‌شوند، اما بیش‌ترین تأثیر وی را باید در جامعه‌شناسی ادبیات و به ویژه در جامعه‌شناسی رمان دانست. وی نظریه خود را با عنوان تأثیر عوامل اقتصادی و اجتماعی بر آفرینش ادبی در دفاع از جامعه‌شناسی ادبیات بنا نهاده است و در دفاع از نظریه خود و رد منتقدانش مقاله‌ای را با عنوان پیوند آفرینش ادبی با زندگی اجتماعی ارائه داد. به دنبال آن، حاصل نظریه خود بر پایه رویکرد ساختارگرایی تکوینی، که به خصلت جمعی آفرینش هنری می‌پردازد را در مجموعه‌ای به نام «دفاع از جامعه‌شناسی رمان» منتشر نمود. به عقیده گلدمن، خصلت جمعی آفرینش ادبی پیامد آن است که ساختار آثار با ساختارهای ذهنی گروه‌های اجتماعی، در درون اجتماع شکل می‌گیرند، بنابراین شاعر و نویسنده مولود و محصول اجتماع‌اند. بر این اساس در این نوشتار کوشش شده است تا از ورای نظرات و آثار این نظریه‌پرداز به دلایل و شواهدی که در تأیید و اثبات پیوند دوسویه علم میان رشته‌ای جامعه‌شناسی ادبیات، با ادبیات و جامعه‌شناسی ارائه شده است، پرداخته شود.

جامعه‌شناسی ادبیات، یکی از نوین‌ترین روش‌هایی است که به بررسی آثار ادبی با استفاده از مبانی و اصول دو رشته‌ی جامعه‌شناسی و ادبیات می‌پردازد. گرچه این روش روشنگر ابعادی از جامعه‌شناسی ادبی است و واقعیت‌ها و نمودهای اجتماعی، اقتصادی و... را انعکاس می‌دهد، پیشینه‌ی زیادی در ایران ندارد. با توجه به این نکته که ادبیات و به ویژه ادبیات داستانی، مانند هر پدیده فرهنگی دیگر، ساختار بنیادین جامعه را به تصویر می‌کشد، در این پژوهش به بررسی نمودهای فرهنگی و اجتماعی و سبکی موجود در آثار «زویا پیرزاد» پرداخته می‌شود. نمودهایی چون آداب و رسوم رایج در میان مردم، نحوه زیست و کیفیت زندگی مردم، گرایش افراد جامعه به اعتقادات عامیانه، خرافات و باورهای خرافی، سیمای مرد و زن در جامعه، فرهنگ، شغل و چگونگی ارتزاق مردم، فقر و محرومیت طبقات فرودست، ارزش‌های اجتماعی، فسادها و کجروی‌های اجتماعی و موجبات رواج این مسائل در جامعه و بسیاری دیگر از مسائل فرهنگی و اجتماعی که در آثار این نویسنده انعکاس یافته است. برای انجام این پژوهش ابتدا منابع و مآخذ مربوط به نویسنده و رمان‌های او و مسائل اجتماعی و فرهنگی و سبکی مورد بحث، گردآوری شده و سپس به مطالعه و یادداشت‌برداری از آن‌ها و در نهایت تحلیل یافته‌ها پرداخته شد. نویسنده با پرده برداشتن از واقعیات موجود در جامعه تصویری روشن از جامعه‌ی ایرانی در اثر خود ارائه کرده است و به این ترتیب رمان وی هم چون آینه‌ای است که اوضاع و احوال زمانه را در خود منعکس کرده است.

آثار زویا پیرزاد تاکنون برنده جوایز گوناگون شده است و به زبان‌های گوناگونی ترجمه شده است. با توجه به این که رویکردهای جامعه‌شناسانه در تحلیل آثار پیرزاد نقش بسزایی دارد و هم‌چنین آثارش تبلور مسائل عصر و



اجتماع خودش است و به خصوص نقش زن را در اجتماع روز به خوبی نشان می‌دهد، از این رو با توجه به روش ساخت‌گرایی تکوینی لوسین گلدمن، می‌توان این اثر ادبی را نقد و تحلیل جامعه‌شناختی و سبک‌شناسی نمود.

۱-۲. پیشینه پژوهش

برای انجام این تحقیق در باب علم سبک‌شناسی و جامعه‌شناسی، منابع فراوانی در دست بود، اما پیرامون جامعه‌شناسی ادبیات، از آن‌جا که از علوم میان‌رشته‌ای و علمی نوپاست، جز موارد معدودی که به این مسئله پرداخته‌اند، منابع دیگری یافت نشد. هم‌چنین در همین حوزه که صرفاً به بررسی جامعه‌شناختی یک یا چند اثر پرداخته باشد و در زمینه جامعه‌شناسی شعر، تحقیقات بیش‌تری صورت گرفته است؛ مانند: جامعه‌شناسی اشعار نیما، جامعه‌شناسی اشعار مولوی، جامعه‌شناسی اشعار سعدی و .. اما درباره جامعه‌شناسی رمان، آثار بسیار معدودی، هم‌چون «واقعیت اجتماعی و جهان داستان نوشته جمشید مصباحی‌پور» که در آن به بررسی اجتماعی رمان‌های زیبا، بوف کور، مدیر مدرسه.. پرداخته است. از آثاری که مستقیماً به تحلیل اجتماعی — سیاسی و سبکی آثار زویا پیرزاد پرداخته باشند تحلیلی صورت نگرفته است. لذا این جستار، به بررسی این موضوع خواهد پرداخت.

۲. مبانی نظری پژوهش

«نخستین نظام منسجم در جامعه‌شناسی ادبیات از سوی «جورج لوکاچ»^۲ شکل گرفت که او را از بنیانگذاران جامعه‌شناسی ادبیات دانسته‌اند. وی دیدگاه تحلیلی خود را در این زمینه بر اساس پیوند نزدیک و دیالکتیکی هنر و جامعه بنا می‌نهد و به پشت‌ولنه برخی منابع فکری و مراجع علمی تأکید دارد که ادبیات را هرگز نباید جدا از فرایند تکاملی زندگی در نظر گرفت.» (افسری، ۱۳۷۳: ۱۳۲-۱۳۷) «آیزا برلین»^۳ نیز با وجود جهان‌بینی نسبتاً متفاوتی که با لوکاچ دارد، تقریباً هم‌سوی با او معتقد است: «تمام هنر کوششی است برای بازنمایی تصویر بیان‌ناپذیر فعالیت بی‌وقفه که همان زندگی است با کمک نمادها.» (کوثری، ۱۳۸۸: ۱۹۷) «و برخلاف افرادی چون «فلور»^۴ بر این نکته تأکید داشته‌اند که جستارهای هنری با مسائل سیاسی آمیخته نشود. رئالیست‌هایی هم‌چون «بالزاک»^۵ همواره در پرسش‌های اساسی خود از مسائل بزرگ زندگی کنونی مردم سخن می‌گویند و بر حس تأثیر ادبی آنان، رنج‌بارترین دردهای کنونی مردم نقش بسته است و همین دردها به عشق و نفرت آنان سمت‌وسو می‌دهد و جهان‌نگری حقیقی که پیوندی فشرده با مسائل بزرگ زمانه و رنج‌های مردم دارد، جز در وجود و زندگی اشخاص، آثار ادیبان بیانی مناسب نمی‌یابد.» (سحابی، ۱۳۷۹: ۲)

تلاش ما در بررسی سبک‌شناسی و جامعه‌شناسی ادبیات اثر زویا پیرزاد، با عنایت به پیوند ناگسستنی هنر و جامعه، توجه به رویکرد ساخت‌گرایی تکوینی بوده که مورد تأکید لوسین گلدمن، از پیروان جورج لوکاچ است. «پس از جنگ جهانی دوم، گلدمن-اندیشه‌های لوکاچ را به رشته تحریر درآورد و برای مطالعه واقعیت‌های انسانی اجتماعی روش ساخت‌گرایی تکوینی را در پی گرفت. ساخت‌گرایی تکوینی، یعنی بحث و دقت در ساخت‌هایی که اثر را به وجود می‌آورد و این از نظر گلدمن، جهان‌بینی طبقات اجتماعی است. وی در تشریح ساخت‌گرایی تکوینی در جامعه‌شناسی ادبیات، بر این نکته تأکید دارد که آفرینش فرهنگی — از جمله آفرینش ادبی — رفتاری ممتاز و



معنادار است و به هدفی نزدیک می‌شود که اعضای گروه اجتماعی معینی به آن گرایش دارند.» (پوینده، ۱۳۷۷: ۲۰۳)

«عامل مهم ساختگرایی تکوینی، پایگاه اجتماعی نویسنده و گروهی است که او و قهرمانان داستان او به آن تعلق دارند. بنابر ساختگرایی گلدمن، ما نیز در تحلیل اثر پیرزاده، از چارچوب نظری بحث ساختگرایی استفاده نموده‌ایم. براین اساس، جهان‌بینی‌ای که در این اثر ارائه می‌شود بیانگر طبقه اجتماعی شخصیت‌های رمان است. حکایت از پایگاه اجتماعی نویسنده و نوع نگاه او به مسائل اجتماعی، سیاسی و فرهنگی زمان مطرح در رمان دارد. به نظر گلدمن، «قهرمان، فردی پروبلماتیک است که در جامعه به دنبال ارزش‌های اصیل کیفی و راستین، مانند عدالت، آزادی و عشق می‌گردد. کارپرداز اصلی اثر، گروهی است که این جهان‌بینی در اندرون آن تدارک یافته است، نه نویسنده که کارگزار آن است.» (غیاثی، ۱۳۸۲: ۱۱) «گلدمن ضمن این که مطالعه جامعه‌شناختی یک اثر ادبی را بستر دیالکتیکی ساختگرایی تکوینی می‌داند، با طرح سه مسیر پژوهش، قلمرو علمی جامعه‌شناسی ادبیات را در گستره‌ای جامع‌تر بررسی می‌نماید:

۱- جامعه‌شناسی ادبیات شامل مجموعه‌ای از بررسی‌های جامعه‌شناختی درباره چاپ، پخش، و به‌ویژه دریافت و پذیرش آثار ادبی است که «اسکارپیت»^۶ را می‌توان از نمایندگان برجسته‌ی این نحله دانست.

۲- گروه دوم به بررسی بعضی از جنبه‌های جزئی متون ادبی در مقام نشانه‌ها و فرامودهای آگاهی جمعی و دگرگونی آن می‌پردازد که «لوونتال»^۷ یکی از نمایندگان برجسته این گروه است.

۳- در کنار این دو مسیر پژوهش، مسیر سومی نیز وجود دارد که اگرچه به نحوی حاشیه‌ای به پدیده ادبی مربوط می‌شود، اما اثر ادبی را همان قدر پدیده اجتماعی می‌داند که آفرینش فردی را، که آن هم تا حد زیادی آفرینش جمعی است.» (پوینده، ۱۳۷۷: ۶۴-۶۶)

در ساختگرایی تکوینی، از جهان‌بینی مطرح در متن به جهان‌بینی فرد نویسنده پی می‌بریم و نیز از جهان‌نگری نویسنده در نهایت، به جهان‌نگری گروه نویسنده که در آن قرار دارد. ساختگرایی تکوینی یک روش دیالکتیکی است که از متن به فرد و از فرد به گروه اجتماعی می‌رویم که او جزئی از آن است.

روش ساخت‌گرایی تکوینی ♦♦

«ساخت‌گرایی تکوینی لوسین گلدمن بر این فرض بنا نهاده شده است که هر رفتار انسانی تلاشی است برای پاسخگویی معنادار به وضعیتی خاص، و از این رو گرایش به آن دارد تا میان فاعل عمل و موضوعی که عمل بدان مربوط می‌شود (جهان پیرامون آدمی) تعادل برقرار کند.» (پوینده، ۱۳۷۷: ۳۱۵)

«گلدمن خلق آفرینش‌های هنری را یک کار جمعی می‌داند نه فردی مانند نویسنده که به آن شکل هنری می‌دهد. آفریننده واقعی آثار هنری طبقات اجتماعی هستند. مفهوم جهان‌نگری در اندیشه گلدمن به طرز تفکر یک گروه در برهه‌ای از زمان اشاره دارد و او خلاقیت فردی نویسنده و هنرمند را در فرایند آفرینش ادبی و هنری



کم اهمیت می‌داند. او با توجه به نظریه مارکسیسم، طبقات اجتماعی را زیربنای جریان‌های فلسفی، ادبی و هنری می‌شمارد.» (همان: ۶۶)

گلدمن به تکوین ساختار اثر ادبی توجه دارد. به عقیده وی اثر ادبی به یک گروه تعلق دارد نه تنها به یک نفر (به نام نویسنده)؛ و این طبقه اجتماعی خود عضوی از ساختار اجتماعی، سیاسی و اقتصادی جامعه‌ای است که در آن زندگی می‌کند. بنابراین هر اثر ادبی نمایانگر جهان‌بینی گروهی است که اثر ادبی در آن به وجود آمده است. ساخت‌گرایی تکوینی در مجموع بررسی ساختار اجتماعی — تاریخی دوره‌ای است که در محتوای اثر ادبی به آن پرداخته می‌شود.

«بنابراین هدف اصلی در این روش یافتن پیوندهای میان متن (ادبی یا فلسفی) و جهان‌بینی بر پس زمینه تاریخی آن‌هاست. گلدمن می‌کوشد نشان دهد چگونه موقعیت تاریخی یک گروه یا طبقه اجتماعی به میانجی‌گری جهان‌بینی آن طبقه در ادبیات انعکاس می‌یابد. پس هر اثر ادبی از آن رو که ساختار اجتماعی و تاریخی دوره‌ای را در خود منعکس می‌کند، سند تاریخی مهمی در بررسی و تحلیل دورانی از جامعه محسوب می‌شود.» (عسگری و شهبازی، ۱۳۹۳: ۷۴)

خطوط اساسی ساخت‌گرایی تکوینی

- ۱- «واقعیه‌های انسانی، همیشه پدیدآورنده ساخت‌های رهنما هستند.
- ۲- پدیدآورندگان راستین فرآورده‌های فرهنگی گروه‌های اجتماعی هستند و نه نفس‌های منفرد.
- ۳- در جامعه تولیدکننده برای بازار، کالبد رمانی بی‌میانجی‌تر از همه‌ی «کالبد‌های ادبی»، بر ساخت اقتصادی و ساخت‌های دادوستد و تولید برای بازار استوار است. در جامعه‌هایی که کوشایی اقتصادی بر همه‌ی زمینه‌های زندگی اجتماعی فرمانرواست، آگاهی همگانی رفته رفته همه‌ی واقعیت کوشای خود را از دست داده، می‌رود تا بازتابی ساده از زندگی اقتصادی گشته و در نهایت به نابودی گراید. در چنین جامعه‌ای همه‌ی انسان‌ها به سوی ارزش‌های دادوستدها گراییده‌اند؛ ولیکن انسان‌های بی‌اندازه کم شماری نیز وجود دارند که به سوی ارزش‌های کاربردی رهنمون شده و هم از این رو، در حاشیه جامعه جای گرفته و به انسان‌های پیچیده دگردیسی می‌یابند؛ هنرمندان در میان این گروه‌ها هستند.

- ۴- در جامعه تولیدکننده برای بازار، ارزش‌های کاربردی اهمیت خود را از دست داده و تبدیل به ارزش‌های ضمنی می‌شوند، درست هم‌چون ارزش‌های اصیل در جهان داستان.

۵- منش زیبایی‌شناختی اثر ادبی به غنا و ساخت زبانی آن بستگی دارد.» (مصباحی‌پور ایرانیان، ۱۳۸۵: ۳۳)

مفاهیم اساسی در روش ساخت‌گرایی گلدمن

جهان‌بینی: «به مجموعه افکار و اندیشه‌هایی که اعضای گروه و افراد طبقه‌ای را به هم پیوند می‌زند و آن‌ها را از گروه یا طبقه دیگری جدا می‌کند، جهان‌بینی می‌گویند. وحدت و یکپارچگی هر اثر ادبی بسیار به این جهان‌بینی



بستگی دارد، به این معنا که نویسنده برجسته با اطلاع از خواسته‌ها و اندیشه‌های گروهی که در آن زندگی می‌کند، با بیش‌ترین آگاهی ممکن خود به جهان‌بینی موجود وحدت می‌بخشد. (غیاثی، ۱۳۸۲: ۱۳)

ساختارمتن: «در رویکرد ساخت‌گرای تکوینی روی شخصیت‌ها تمرکز می‌کند و به واسطه این شخصیت‌ها روابط متقابل بین ساختار اجتماعی با ساختار اثر ادبی به وسیله نویسنده شناخته می‌شود.» (عسگری و شهبازی، ۱۳۹۳: ۶۹)

ساخت اجتماعی: «یک اثر ادبی آفریده شده توسط نویسنده از جامعه و فرهنگ جدایی‌ناپذیر است.» (ساعی، ۱۳۹۲: ۲۳)

فاعل فرافردی: «فاعل‌های فرافردی که در جامعه زندگی می‌کنند؛ خانواده، صنف‌های شغلی، انجمن‌ها و گروه‌های دوستانه هستند که خالق اصلی آثار ادبی هستند.» (غیاثی، ۱۳۸۲: ۱۰۰)

قهرمان پروبلماتیک: «گلدمن، قهرمان رمان را فردی مسئله‌دار می‌داند که در جامعه‌ای که ارزش‌های کمی مانند کالا و سرمایه اهمیت اساسی دارند، ارزش‌های کیفی و اصیل و راستین مانند آزادی، عدالت و عشق را جستجو می‌کند. بنابراین انزوا، تنهایی و درون‌گرایی تنها گریزگاه انسان مسئله‌دار در جامعه مدرن است.» (پوینده، ۱۳۷۷: ۶۶)

شی‌وارگی: «تبدیل شدن همه‌ی ارزش‌های جامعه به ارزش‌های مادی و کالا و سرمایه و از بین رفتن ارزش‌های اصیل و راستین انسانی را پدیده‌ی شی‌وارگی می‌دانند.» (مصباحی‌پور ایرانیان، ۱۳۸۵: ۲۱)

۳- نگاهی به زندگی زویا پیرزاد و آثار وی

زویا پیرزاد، نویسنده و داستان‌نویس معاصر در سال ۱۳۳۰ در آبادان به دنیا آمد، در همان جا به مدرسه رفت و در تهران ازدواج کرد و دو پسرش ساشا و شروین را به دنیا آورد. پیرزاد، اگرچه بسیار دیر نوشته‌هایش شناخته شد اما در همین چند سال هم توانسته اعتبار لازم را برای ماندگار شدن در عالم ادبیات ایران کسب کند. زبان ساده و نثر گویا و بدون زوائد و از همه مهم‌تر انتقال حس زنانگی، باعث شد تا کمتر از یک سال پس از چاپ اولین رمانش با نام «چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم»، مورد تشویق روشنفکران و نویسندگان نامی ایرانی واقع گردد. وی در سال ۱۳۷۰، ۱۳۷۶ و ۱۳۷۷، سه مجموعه از داستان‌های کوتاه خود را به چاپ رساند؛ «مثل همه عصرها»، «طعم‌گس خرمالو» و «یک روز ملنده به عید پاک»، مجموعه داستان‌های کوتاهی بودند که به دلیل نثر متفاوت خود مورد استقبال مردم قرار گرفتند. این مجموعه داستان‌ها بعدها در یک کتاب با عنوان «سه کتاب» از سوی ناشر همیشه آثار پیرزاد (نشر مرکز) به بازار کتاب عرضه شد.

خلاصه رمان

کلاریس، زنی ارمنی — ایرانی در دهه سی زندگی‌اش — که راوی داستان نیز است، در سال‌های ۶۰ میلادی با همسرش، پسر پانزده ساله و دختران دوقلویش که شش، هفت سال از برادرشان کوچک‌ترند، در آبادان زندگی می‌کند. خواهر پردردسرش، آلیس، که ازدواج نکرده و مادر ناسازگارش نیز در این شهر نفتی زندگی می‌کنند. پدر



کلاریس در قید حیات نیست. همه این خانواده در تهران زندگی می‌کرده‌اند، اما برای کار به آبادان مهاجرت کرده‌اند. کلاریس از زندگی‌اش راضی نیست. در امور روزانه، خود را زیر فشار بار وظایف زندگی - از جمله به عنوان یک زن خانه‌دار و مهماندار دوستان و اقوام - می‌یابد. از بابت مسائل عاطفی شوهرش آرتور را بی‌اعتنا نسبت به خود می‌یابد؛ آرتور مشغولیت کاری دارد، با شوی [شورلت] قدیمی و عزیزش و سیاست سرگرم است، و در توجه به نیازهای کلاریس، نیازهای فکری و غیره او، اهمال می‌کند.

یک خانواده جدید ارمنی، شامل مادر بزرگی ریزه نقش و لاغر به نام المیرا، پسرش امیل و نوه‌اش امیلی به خانه‌ای در همسایگی‌شان اسباب‌کشی می‌کنند. المیرا بانویی است که قدیم ثروتی داشته، جهانگرد است و در ضمن زورگو، و دیکتاتوری خانگی است که در خانواده خود و کلاریس ترس می‌پراکند. در عوض، امیل تمام آن‌چه آرتوش نیست را از خود نشان می‌دهد: مهربان است؛ و متوجه نیازها و علائق کلاریس است که عبارتند از باغچه و گل و کتاب. امیل هیچ علاقه‌ای به سیاست ندارد و برای کلاریس پژواک گفته‌های پدر محبوب و مرحوم کلاریس است، آن وقت‌ها که در تهران زندگی می‌کردند: «سرت را در زندگی مردم فرو نکن و همیشه با آدم‌ها و عقایدشان همراهی کن».

مهر امیل به دل کلاریس می‌افتد، و شاید حتی به او دل می‌بازد، نسبت به خواهرش آلیس و به ویولت خواهرزاده زیبای دوستش نینا - که تازه از تهران رسیده و به تازگی متارکه کرده - و هردو به امیل علاقه نشان می‌دهند، حسادت می‌ورزد. کلاریس حتی ناخودآگاه حس می‌کند امیل به او تمایل دارد. همزمان کلاریس به مرور استقلالش را نسبت به شوهرش پیدا می‌کند و بارها جلو او می‌ایستد. مهم‌ترین موضوعی که بر سرش توافق ندارند این است، که آرتوش دانسته یا ندانسته به رفقاییش اجازه داده از گاراژ خانه برای انبار و پخش اعلامیه‌های سیاسی و سوسیالیستی استفاده کنند. کلاریس شوهرش را به خودخواهی و عدم توجه به امنیت او و بچه‌ها محکوم می‌کند. پس از این جریان زن و شوهر چندین روز با هم صحبت نمی‌کنند.

کلاریس هم‌چنین به انجمن حقوق زنان علاقمند می‌شود. پس از مدتی تردید با منشی شوهرش، خانم نوراللهی، که نیروی محرکه انجمن است تماس می‌گیرد و داوطلب می‌شود، تا انتخابات آتی که حق رأی زنان محل بحث است با او همکاری کند. اواخر رمان «چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم» به نظر می‌رسد امیل به زن دیگری، یعنی ویولت، ابراز تمایل کرده است. قرار است با ویولت ازدواج کند، به کلاریس از این موضوع می‌گوید و از او می‌خواهد برای جلب پذیرش مادرش با این ازدواج به او کمک کند. اما این خواست بی‌حاصل است. مادر امیل مخالف این ازدواج است و یکی از روزهای قبل از تعطیلات تابستان همسایگان کلاریس پنهانی از آبادان و آن منطقه کوچ می‌کنند. آرتوش نیز نسبت به قبل بیش‌تر به نیازهای کلاریس توجه نشان می‌دهد، با هم آشتی می‌کنند و احتمالاً به توافق مسالمت‌آمیزی می‌رسند و کلاریس به همسری بیش از پیش هم تراز با شوهرش درمی‌آید. آلیس با مهندسی هلندی ازدواج و به هلند مهاجرت می‌کند. در کمال شگفتی کلاریس - که مادر کلاریس و آرتوش چندان با هم سازگار نبودند - شوهرش می‌پرسد مادر کلاریس کی برای زندگی به خانه‌شان اسباب‌کشی می‌کند.



۴- تحلیل سبک‌شناسی رمان

«از آغاز پیدایی رمان، نمایشنامه و داستان کوتاه، سال به سال بر تعداد نویسندگان افزوده شده، به ویژه در دهه‌های اخیر نویسندگانی ظهور کرده‌اند که متناسب با شگردهای گوناگون داستان‌نویسی، به تدریج به نشر خاص خود دست یافته‌اند و آثار داستانی آنان به سبکی مخصوص شناخته شده است. سبک، جزوی از ماهیت، سازمان و ساختار داستان است که عناصر دیگر داستان را تحت تأثیر خود قرار می‌دهد. سبک، همان تدبیر و تمهیدی است که نویسنده در نوشتن به کار می‌گیرد و آرایش کلمات را بر آن سوار می‌کند که فردیت نویسنده و فکر و نیت او را بیان می‌سازد.» (حمیدزاده، ۱۳۹۰: ۲)

امروزه با رشد و گسترش دانش‌های ادبی، سبک‌شناسی، اهمیت خاصی در شناخت واقعی متن ادبی دارد. از میان داستان‌نویسان چند دهه اخیر، نویسندگان زن نیز آثار داستانی متنوعی آفریده‌اند. نویسنده‌ای چون زویا پیرزاد، آثار داستانی جذاب و قابل توجه آفریده است. آثاری که نه تنها با اقبال عوام روبرو شده، بلکه به دلیل دارا بودن ویژگی‌های منحصر به فرد، نظر خواص را نیز به سوی خود کشانده است. پژوهش حاضر با توجه به این مهم، به بررسی تطبیقی سبک‌شناسی و جامعه‌شناسی آثار داستانی زویا پیرزاد پرداخته است.

از آن‌جا که یکی از رویکردهای نقد ادبی جدید واکاوی متن از نگاه فمینیستی است، در این نوشتار سعی شده است که رمان «چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم»، از این منظر و ناظر بر پاسخگویی به این مسئله‌های پژوهشی واکاوی شود که کیفیت توجه زویا پیرزاد به مسائل زنان چه نسبتی با رویکردها و زیباشناسی فمینیستی از دیدگاه جامعه‌شناسی با رویکرد لوسین گلدمن دارد؟ تجربیات، زبان و صدای زنانه تا چه اندازه در این رمان، بازتاب داشته است؟ با تحلیل و بررسی می‌توان گفت رمان «چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم»، هم از منظر مولفه‌های فمینیستی و هم از لحاظ لحن و زبان و شخصیت‌پردازی زن‌محور، نوعی تجربه زنانه در جریان داستان‌نویسی معاصر ایران و بازتابی از اعتراض و صدای زنان در جامعه تلقی کرد.

گذری بر اندیشه‌ی فمینیستی و مولفه‌های آن

«فمینیسم در تاریخچه خود غالباً جنبشی سیاسی - اجتماعی برای دفاع از حقوق زنان و برابری آن‌ها با مردان در عرصه‌های خانوادگی، فرهنگی، اجتماعی و... مشهور شده است و در اصل به معنای زن‌باوری و زن‌محوری است و «چشم‌اندازی است که در پی رفع کردن فرودستی، ستم، نابرابری‌ها و بی‌عدالتی‌هایی است که زنان از آن‌ها رنج می‌برند.» (زمردی، ۱۳۸۵: ۲۰) «جنبشی که قائل به لطمه دیدن نظام‌مند زنان در جامعه مدرن است و از فرصت‌های برابر برای مردان و زنان پشتیبانی می‌کند.» (همان: ۵۵) و اصولاً برای این هدف شکل گرفت که به زنان آگاهی ببخشد تا بتوانند خود را به طور کامل بشناسند و تعریفی جدا از تعریف مردان برای زنان داشته باشند.

«برخی از اهداف و خواسته‌های جنبش فمینیستی را نیز بدین‌گونه می‌توان یادآوری کرد: ۱- اصالت دادن به انسانیت افراد بدون توجه به جنسیت آن‌ها؛ ۲- مبارزه با عقیده‌ی ناقص بودن زنان در زمینه‌های مختلف؛ ۳- ارائه



دیدگاه جدید از علوم از منظر زنان؛ ۴- برابری زن و مرد؛ ۵- نفی تفکیک نقش بین زنان و مردان؛ ۶- جلوگیری از خشونت‌های جنسی علیه زنان؛ ۷- برخورداری از هویتی مستقل از هویت پدر و شوهر. (حسنی فرد، ۱۳۷۹: ۱۹۷)

مولفه‌های فمینیستی در رمان

رمان «چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم» در درجه اول، رمانی با رویکرد و سبک پست‌مدرنیستی است که به توصیف مشکلات زنان در جوامع سنتی می‌پردازد. شخصیت اصلی داستان زن است. ماجرای محوری داستان و به تعبیری بن‌مایه اصلی روایت بر مشکلات زنان استوار است. به طور کلی محور داستان، زن راوی است. زویا پیرزاد از مهم‌ترین چهره‌های فمینیستی است. وی در این رمان به بازتاب مسائل زنان توجهی خاص دارد. دغدغه خاطر نویسنده نادیده انگاشتن هویت و جایگاه وجودی زن در جامعه است که به شکل زنانه‌نویسی در لایه‌های تو در توی آثارش نمودار می‌شود. در این رمان، نویسنده قصد دارد دیدگاه سنتی نسبت به زنان را نشان دهد. او این دیدگاه را با مواردی از این قبیل نشان می‌دهد. در این رمان با وجود دغدغه زنان و مسئله جنسیت، این رمان تجربه‌ای مونث را از کلاریس و البته با زبان خود او و لحنی کاملاً مونث بیان می‌دارد؛ کلاریس از تجربه‌های بسیار ساده‌ای در زندگی زنانه‌اش سخن می‌گوید و آن‌ها را شایسته بیان شدن و خواندن می‌داند که وجهی بدیع به نوشتار این رمان می‌دهد. راوی اول شخص یک زن است و مسائل را از نگاه زنانه قضاوت می‌کند. او در عین این که زنی باسواد است، نمی‌خواهد با دنیای سیاسی مردان درآمیزد یا موضعی در برابر آن‌ها بگیرد. او از دغدغه‌های کلان فمینیستی می‌گذرد و نگاهی بازاندیشانه به هویت، فردیت، و زندگی عاطفی خود می‌افکند. او از عشق ممنوعه خود به نحوی کاملاً زنانه سخن می‌گوید. گفتار او حالتی درد دل گونه دارد که می‌تواند بهترین روش برای القای دغدغه‌های یک زن باشد. کلاریس به راحتی نوسان‌های عادی اندیشه‌اش را از طریق خلق عبارت «ورذه‌نی‌اش» به خواننده نشان می‌دهد.

واژه‌های متعلق به حوزه زنان

«دایره واژه‌های به کار رفته در آثار زویا پیرزاد، حول محور خانواده، مسائل زنان و دل‌مشغولی‌های زنانه، و متناسب با شخصیت‌های زن داستان است. نویسنده درباره فضای زندگی زنان می‌نویسد، واژگان متعلق به این حوزه از بسامد زیادی برخوردار است. دایره واژه‌های به کار رفته در این زمینه عبارتند از: دل‌مشغولی زنان درباره پخت و پز و تکرار واژگان این حوزه مانند شکلات، شیرینی، جاشکری، نمکدان، گوجه فرنگی، یخچال و اسامی غذاهای مختلف؛ لباس‌هایی که زنان می‌پوشند مانند دامن، مانتو، روسری، گل‌دوزی و... از بسامد بالایی برخوردار است. بسامد واژه‌ها در آثار نویسنده به گونه‌ای است که در هر صفحه تعداد زیادی از این واژه‌ها تکرار شده است.» (حکمت، ۱۳۹۴: ۸۹) «ظرف‌های شام را شسته‌ام، آشپزخانه را تمیز می‌کنم و می‌روم جلو تلویزیون می‌نشینم.» (پیرزاد، ۱۳۹۱: ۳)



ویژگی بارز در این رمان ساده‌گویی است. واژگان متعلق به این حوزه (زنان) از بسامد زیادی برخوردار است. این ویژگی امکان ارتباط بیش‌تر نویسنده با مخاطب را فراهم می‌کند. نویسنده جزئی‌ترین مسائل را از قلم نمی‌اندازد. به مسائل منزل با ظرافت می‌پردازد. راوی جزئیات کارهایی را که انجام می‌دهد بیان می‌کند. پیرزاد سعی دارد با بیان جزئی‌ترین امور مربوط به خلع‌داری، زندگی تکراری و گاه خسته‌کننده، یک زن خانه‌دار را نشان دهد. جزئیاتی را که در داستان به کار می‌برد، همه این هدف را دنبال می‌کند.

واژگان عاطفی

«یکی از ظرافت‌های کلامی که در اثر پیرزاد دیده می‌شود این است که برای هر شخصیت واژگان خاصی انتخاب کرده است که به محض آمدن آن واژگان تمام شخصیت مقابل ذهن خواننده زنده و پویا می‌شود. یکی از آن‌ها، تکیه کلام مادر کلاریس است که هر وقت با آلیس، دخترش، دعوا می‌کند دیگران و خودش را این گونه خطاب می‌کند:» (حکمت، ۱۳۹۴: ۹۱) «مادر جواب نداد. خودش را رساند کنار میز و بغل گوشم گفت: حالا به هر جفتمون بگو خر. بی‌خودی نگران شده بودیم. نمی‌دانی چقدر از آلیس پذیرایی می‌کند. حتماً قس‌مت بوده. حالا ارمنی نیست که نیست.» (پیرزاد، ۱۳۹۱: ۲۰۹)

کاربرد رنگ و واژه‌ها

بسامد کاربرد واژه‌های توصیف رنگ و آثار نویسنده گستره و تنوع زیادی دارد. این ویژگی به گونه‌ای است که نویسنده در توصیف هر چیز ابتدا رنگ آن را بیان می‌کند. «پیراهن یقه‌برگردان سیاه پوشیده بود با کت کرم.» (همان: ۱۱۰)

آواها

آواها در رمان «چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم»، نقش تعیین‌کننده‌ای دارند. با توجه به این که نویسنده زن است و اکثر شخصیت‌های رمان نیز زن هستند، از این عنصر زبانی به خوبی استفاده شده و نویسنده توانسته به خوبی احساسات زنانه را بیان کند. «آرمینه و آرسینه: ما..... ما.....؟» (همان: ۱۸)

زبان مودبانه

در این رمان زنان از زبان مودبانه استفاده کرده‌اند. آن‌ها بیش‌تر کوشیده‌اند از واژه‌های احترام‌آمیز استفاده کنند. المیرا سیمونیان «همسر شما جزو معدود زنان با فرهنگ ارمنی است که طی سال‌های متمادی زندگی در اقصا نقاط عالم، افتخار آشنایی‌اش را یافته‌ام. مرد خوش‌بختی هستید.» (همان: ۴۸)

توجه به وضع ظاهر



زنان به دلیل روح لطیف و نگاه ظریفی که دارند، بیش‌تر به سر و وضع ظاهر توجه می‌کنند. «آرمن با دست و روی شسته زودتر از دخترها به آشپزخانه برگشت. موها را خیس کرده بود و خوابانده بود روی سر.» (همان: ۱۱) در این رمان زن راوی داستان هنگام توصیف زنان به ظاهر و چهره آنان توجه می‌کند. بیش‌ترین توصیفات در داستان به بیان حالات، روحیات، ظاهر و پوشش اشخاص مربوط است.

بی‌توجهی به مسائل سیاسی

زنان غالباً از مباحث سیاسی گریزانند. نینا: «مرداها فکر می‌کنند اگر از سیاست حرف نزنند مرد مرد نیستند.» (همان: ۲۲)

توجه به غذاها

در رمان زنان به نقد و بررسی انواع غذاها می‌پردازند. «مادر کلاریس: مدام سوسیس کالباس و آت و آشغال خوردن برای سلامتی خوب نیست.» (همان: ۲۲)

اندیشه‌های فمینیستی

در رمان «چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم»، سه دیالوگ دارای اندیشه‌ی فمینیستی است. «خانم نوراللهی «باز هم تکرار می‌کنم که اولین خواست و هدف بلنوا لیرلنی داشتن حق رأی است.» (همان: ۷۷)

۵- گلدمن در روش خود دو مرحله را برای بررسی اثر ادبی معرفی می‌کند

(تحلیل جامعه‌شناسی رمان)

مرحله اول دریافت و درک اثر ادبی و توجه به ساختار آن است. در مرحله دوم ساختار اثر ادبی را در ارتباط با ساختار اجتماعی — تاریخی جامعه مورد تجزیه و تحلیل قرار می‌دهد و این مرحله را تشریح و توصیف می‌نامد. تلاش ما بر این است تا اثر زویا پیرزاد، براساس دو مرحله دریافت و تشریح، تحلیل کنیم.

۵-۱. مرحله دریافت

در این مرحله به توصیف انسجام درونی اثر ادبی پرداخته می‌شود؛ یعنی اثر ادبی در ساختار خود مورد بررسی قرار می‌گیرد. بدین ترتیب ابتدا به تحلیل شخصیت‌های داستان می‌پردازیم:

کلاریس: شخصیت اول داستان ایستا و ساده است در تمام طول داستان به یک گونه است و تغییری نمی‌کند. زنی کدبانو و تمیز، خانه‌دار دارای مدرک انگلیسی از شرکت نفت، همیشه با افکارش درگیر است: «بس که تنهایی با خودم حرف زدم دیوانه شدم.» (پیرزاد، ۱۳۹۱: ۲۰۱)

کلاریس نماد یک زن ایرانی است که در زندگی محرومیت‌های فراوانی دیده است. شخصیت کلاریس در حال تغییر و تحول است و کم‌کم او را تبدیل به یک شخصیت توانمند می‌کند و از او شخصیتی مستقل و توانمند می‌سازد.



طبق الگوی گلدمن، کلاریس را می‌توان یک قهرمان پروبلماتیک دانست چرا که در دنیایی که ارزش‌های مادی مورد توجه قرار می‌گیرد او ارزش‌های اصیل و راستین چون آزادی و عشق و عدالت را جستجو می‌کند. مادر کلاریس و آلیس: شخصیت اصلی داستان ایستا و ساده و نوعی است. نماد گروهی یا طبقه‌ای از زنان وسواسی و ایرادگیر است. در طول داستان تغییری نمی‌کند. خیلی ادعای خانه‌داری دارد. اگر می‌خواست از زنی تعریف کند، می‌گفت: «خلنه و زندگیش از تمیزی برق می‌زند.» همیشه به دخترش کلاریس، غرغر می‌کند که گردگیری نکردی و...

آرتوش آیوازیان: از شخصیت‌های اصلی داستان است. معمولاً بی تفاوت است از کسی خوشش نمی‌آید. حوصله معاشرت و همسایه‌بازی اجباری را ندارد. نظراتش همیشه با مادر زن و خواهر زنش فرق می‌کند و همیشه بحث می‌کردند. اعتقاد مارکسیستی شوهر کلاریس نماینده بسیاری از ایرانی‌های طبقه متوسط و کارگر در آبادان و به انضمام آن نماینده این طبقات در سرتاسر ایران در دهه ۱۹۶۰ است.

آرمن: دارای شخصیت ساده و مسطح است. پسر خانواده آیوازیان است از دوقلوها بزرگ‌تر است. پانزده سال دارد و همیشه شیطنت می‌کند. با امیلی دختر همسایه که دوست دوقلوها است رابطه خوبی دارد. عاشق امیلی بود، برای او حاضر بود هر کاری بکند، اما با رفتن او ماجرا فراموش می‌شود. دوقلوها (آرمینه و آرسینه): دختران کلاریس و آرتوش هستند. اکثر کارهایشان شبیه هم بود. شخصیتی ساده دارند و از شخصیت‌های اصلی داستان هستند.

امیل سیمونیان: پدر امیلی است. شخصیتی ساده دارد. با مادر و دخترش زندگی می‌کند. نسبت به کلاریس علاقه‌مند شده است و او را بهترین دوست خود می‌داند و با او درد و دل می‌کند. امیل سیمونیان، نماینده یک شخص روشن‌فکر و تحصیل‌کرده در جامعه است. نسبت به مسائل سیاسی و بحث‌های سیاسی بی تفاوت است. طبق الگوی گلدمن، مفهوم جهان‌بینی در مورد امیل سیمونیان صدق می‌کند چرا که بیانگر تفکر غالب بر داستان است و این باعث می‌شود که جهان‌بینی که در داستان معرفی می‌شود مبتنی بر تفکرات روشن‌فکرانه و مخالف با عقاید متحجرانه باشد.

امیلی: دختر امیل سیمونیان است. شخصیتی مرموز دارد. ظاهرش با باطنش متفاوت است. ظاهری خجالتی و مظلوم، اما در باطن دختری شرور و بی ادب است. کارهایی پشت سر بزرگ‌ترها انجام می‌داد که کسی فکرش را نمی‌کرد. خیلی از مادر بزرگش حساب می‌برد. «اما نوه‌اش... ووی ووی، ووی چه مارمولکی. زبون قد خیار چنبر. فحش می‌ده. و چیز پرت می‌کنه و با قیچی می‌افته به جون هر چی دم دستش باشه و...» (پیرزاد، ۱۳۹۶: ۲۲۴)

آلیس: خواهر کلاریس است. افکاری رمانتیک در مورد زندگی دارد. همیشه به مقام و موقعیت و شغل و ... پز می‌دهد. تا نیمه داستان شخصیتی ایستا دارد اما ناگهان با ورود پوپ هانسن، و ازدواج با او، شخصیتش کلاً عوض می‌شود. نماد شخصیت حسود، پرتوقع، پرمدعا است.



المیرا سیمونیان: مادر امیل و مادر بزرگ امیلی است. شخصیتی پیچیده دارد. خصلت‌های خوب و بد را توأم دارد. نمی‌توان پیش‌بینی کرد که در مقابل کارهای دیگران چه عکس‌العملی نشان خواهد داد. مقرراتی و متعصب است، سلطه‌ای به پسر و نوه‌اش دارد. رفتار ضد و نقیضی دارد. در عین عصبانیت لطف هم می‌کند. در واقع نماد یک زن تمام عیار سنتی است.

پیرزاد، در این رمان، داستان را به صورت اول شخص بیان کرده. شیوه اول شخص مفرد بیش‌تر مورد استفاده نویسندگان توناسست و بهترین داستان‌های جهان در همین شیوه نگارش یافته است. شیوه پیرزاد در شخصیت‌پردازی در این رمان به صورت ارائه صریح شخصیت‌ها با یاری گرفتن از شرح و توضیح مستقیم توسط شخصیت اول داستان یعنی «کلاریس» است. پیرزاد، با شرح و تحلیل رفتار و اعمال و افکار شخصیت‌ها، آدم‌های رمانش را به خواننده معرفی می‌کند. پیرزاد شخصیت‌پردازی فوق‌العاده است. کاراکترها را نیز با موشکافی روانکاوانه پرداخته است، شخصیت‌های مرد داستان همواره در حاشیه قرار دارند و هرگز همپای شخصیت‌های زن پرداخته نمی‌شوند.

کلاریس، امیل سیمونیان، آرتوش و.. همگی طبق الگوی گلدمن، بیانگر طبقات اجتماعی در جامعه هستند. افرادی از گروه‌های مختلف اجتماعی با ویژگی‌ها و فرهنگ‌های متفاوت از هم، که از نظر گلدمن جهان پیرامون نویسنده را همین طبقات مختلف اجتماعی، به وجود می‌آورند.

۵-۲. مرحله دوم تشریح

گلدمن در این مرحله به تشریح ساختار سیاسی، اجتماعی و اقتصادی جامعه در ساختار اثر ادبی می‌پردازد.

بستر فرهنگی و اجتماعی و سیاسی:

هر جامعه‌ای دارای ارزش‌های فرهنگی و اجتماعی ویژه‌ای است. زندگی زنان در بستر اجتماع، تحت تأثیر این ارزش‌ها و مسائل قرار دارد و موجب محدود شدن حضور آنان در جامعه، امکان اظهار شایستگی‌های ذاتی و اثبات هویت واقعی خود می‌شود و از سوی دیگر سبب می‌شود که از آزادی عمل کمتری نسبت به مردان برخوردار شوند و در برابر تضییع حقوق خود و یا قوانین بنا شده توسط مردان، حالت منفعلانه در پیش گیرند. این مسئله به خودی خود موجب وارد کردن آسیب‌های جبران‌ناپذیری به زنان می‌شود. لذا شناخت این مسائل از پیش شرط‌های اساسی در حل و فصل مشکلات و دغدغه‌های زنان است. از جمله مسائل اجتماعی و فرهنگی زنان در اثر پیرزاد، می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

مردسالاری: یکی از مسائل مهم اجتماعی که موجب فرودستی و خوارمایی زنان شده است، مسأله مردسالاری است. در نظام مردسالار، زن تحت سیطره‌ی مرد و تنها وظیفه‌اش اطاعت و سکوت است. مرد در حکم فرمانروایی است که اجازه دارد زن را به انقیاد، وادار نماید. پیرزاد، با انتخاب شخصیت و قهرمان زن تلاش کرده است دغدغه‌ها و مشکلات زندگی زنان را با وفاداری به واقعیت مورد نظر خود بیان کند. او با ترسیم زنانی که درگیر موانع و قراردادهای نظام مردسالار هستند، با اشاراتی پنهانی و ضمنی، نگاه منتقدانه‌اش را متوجه مسأله مردسالاری



می‌کند و نارضایتی خود از جامعه مردمحور را با خلق شخصیت زنانی که در برابر این نظام واکنش نشان می‌دهند، به تصویر می‌کشد. او این مسئله را از زبان شخصیت اصلی داستان «چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم» به وضوح بیان می‌نماید: «مسئله‌ی اعتقاد نیست. مسئله‌ی خودخواهی است. ما زن‌ها از صبح تا شب باید جان بکنیم که همه چیز برای شما مردها آماده باشد که به خیال خودتان دنیای بهتری بسازید. نه به فکر ما هستید، نه به فکر بچه‌ها.» (پیرزاد، ۱۳۹۱: ۲۶۲) تبعیض در نمود زن در جامعه و فرهنگ و وجود سنت‌ها و باورهای خاص درباره‌ی زنان موجب می‌شود که آنان خود را فروتر از مردان ببینند. همین امر باعث حاکم شدن نظام مردسالاری بر زندگی آن‌ها می‌شود.

محدودیت‌های ازدواج: یکی از ارزش‌های اجتماعی مهم جامعه رمان، ازدواج می‌باشد. ماده‌ی شانزدهم اعلامیه‌ی جهانی حقوق بشر در مورد زناشویی است، در بند یک آن یادآوری شده که: «هر زن و مرد بالغی حق دارد، بدون هیچ گونه محدودیت از نظر نژاد، ملیت، تابعیت یا مذهب با هم‌دیگر زناشویی کنند و تشکیل خانواده دهند.» (قائم مقامی، ۱۳۵۶: ۱۵۷) با وجود این قوانین، باز هم دختران به دلیل سیطره‌ی سنت‌های غلط، به ازدواج‌های ناخواسته تن می‌دهند. در «چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم» ازدواج خانم سیمونیان، یکی از نمونه‌های ازدواج اجباری می‌باشد. «پدرم گفت شاعر به درد زندگی نمی‌خورد. گفت به خاطر ثروتم می‌خواهد با من ازدواج کند. گفت کسی عاشق دختر کوتوله نمی‌شود ولی شوهرم و پدرم عاشق شدند. عاشق ثروت هم‌دیگر. پدرم گفت اگر زنش نشوم...» (پیرزاد، ۱۳۹۱: ۱۸۴) او به اجبار پدرش با شخصی که هیچ علاقه‌ای نسبت به او ندارد، ازدواج می‌کند و در نهایت این ازدواج به ثمر نمی‌رسد.

هویت اجتماعی: «هویت اجتماعی یکی از اصول تشکیل‌دهنده شخصیت فرد محسوب می‌شود و در واقع پاسخ به سوال‌های «چیستی» و «کیستی» او به لحاظ اجتماعی است. فرد برای یافتن پاسخ این سوالات مجموعه‌ای از ویژگی‌ها و اصول را در نظر می‌گیرد که خود را جزئی از آن می‌داند.» (بهنویی و ابراهیمی، ۱۳۸۷: ۱۳۸) تلاش برای کسب هویت یکی از مهم‌ترین موضوع‌های داستان‌هایی است که به زن و مسائل او می‌پردازند. در پرتو درک هویت خویشتن است که زن می‌تواند به تکامل و استقلال راستین برسد. در «چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم» شخصیت اصلی داستان که زنی خانه‌دار است، هر چند همیشه درگیر رسیدگی به همسر و فرزندان و انجام کارهای مربوط به خانه است، اما گاهی نیز در پی کشف و شناخت هویت اصلی و جایگاه خود در میان دیگران می‌باشد: «چرا کسی به فکر من نبود؟ چرا کسی از من نمی‌پرسید تو چه می‌خواهی؟ و مرهبان ذهنم پرسید: تو چه می‌خواهی؟ جواب دادم: می‌خواهم چند ساعت در روز تنها باشم، می‌خواهم با کسی از چیزهایی که دوست دارم حرف بزنم.» (پیرزاد، ۱۳۹۱: ۱۷۷) در واقع مشغولیت‌های زندگی خانوادگی و انجام وظایف مختلف در نقش همسر و مادر، چنان زنان را به خود مشغول می‌کند که چندان فرصتی برای اندیشیدن به ماهیت و هویت حقیقی خود نمی‌یابند. پیرزاد می‌کوشد تا تجربیات زندگی خود را به عنوان یک زن، به خواننده منتقل کند و مهم‌ترین خواسته‌ی زنان یعنی



برخورداری از فرصت بیش‌تر برای خودشناسی و درک هویت واقعی خود در جامعه و خانواده را به خوبی انعکاس دهد.

مسائل سیاسی: نداشتن حق رأی و تلاش برای دستیابی به آن، یکی از دغدغه‌های سیاسی زنان در «چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم» است. زیرا یکی از ملاک‌های مشارکت سیاسی زنان، شرکت در انتخابات و دخالت در سرنوشت سیاسی جامعه می‌باشد. «صدای خانم نوراللهی نازک بود و ته جمله‌ها را می‌کشید: در خاتمه یادآوری می‌کنم که ما تاکنون در این راه بسیار کوشیده‌ایم. خیلی فریادها از حلقوم زن ایرانی برخاسته. چیزی که هست این فریادها با هم نبوده و در یک جهت نبوده و هماهنگی نداشته... باز هم تکرار می‌کنم که اولین خواست و هدف بانوان ایران نداشتن حق رأی است.» (پیرزاد، ۱۳۹۱: ۷۷) در واقع پیرزاد می‌خواهد بگوید علت اصلی ضعف و درجه دوم قلمداد شدن زنان، به نوعی به دوری آن‌ها از عرصه سیاست مربوط می‌شود.

پدیده‌ی شی‌وارگی: در جوامع استبدادی، با پدیده شی‌وارگی طبقه کارگر و زحمتکش روبه‌رو هستیم. همیشه سیستم‌های حکومتی برای کسب هر چه بیش‌تر قدرت و سرمایه از گرده‌ی مردم بیچاره و توده‌ی بی‌پناه کار کشیدن، نتیجه یک چنین سیستم‌هایی، بی‌عدالتی، رنج، بدبختی، و فقر برای مردم است.

به نوع دیگری این احساس شی‌شدن را در مورد زنان جامعه نیز شاهد هستیم. در فرهنگ طبقات فرودست، زن‌ها تبدیل به شی یا وسیله‌ای می‌شوند برای برطرف کردن نیازهای خانواده و شخصیت و هویت آن‌ها نادیده گرفته می‌شود. مانند شخصیت المیرا سیمونیان، در مورد ازدواج اجباری با کسی که هیچ علاقه‌ای به او ندارد. که کاملاً نماد پدیده شی‌وارگی در الگوی گلدمن است.

اعتراض: رمان «چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم» را می‌توان رمان اعتراض دانست، نویسنده به همه شخصیت‌های داستانش فرصت ابراز وجود می‌دهد. شخصیت‌ها در هر جایگاه اجتماعی که باشند، نسبت به وضعیت خود معترض هستند. کلاریس از بی‌توجهی همسرش نسبت به او، از رسیدگی به کارهای روزمره زندگی و نگهداری بچه‌ها، از زندگی بدون عشق و.. معترض است. و این اعتراض‌ها به گونه‌ای در هر یک از شخصیت‌های داستان به وضوح دیده می‌شود.

نتیجه‌گیری

با توجه به دیدگاه اصلی لوسین گلدمن، که اعتقاد داشت میان جهان رمان نویسنده و یک گروه اجتماعی پیوند برقرار است. رمان «چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم» نیز برگردانی از زندگی روزمره جامعه و طبقات اجتماعی را به رشته تحریر درآورده است. پیرزاد، جهان‌نگری، فاصله طبقاتی، دیدگاه و جایگاه زنان در جامعه، و هم‌چنین عقاید روشنفکران جامعه را به خوبی به تصویر کشیده است. پیرزاد، در این رمان چند بعدی، به توصیف جامعه در دهه ۶۰ می‌پردازد. رمان به علت پرداختن به مسائلی چون وضعیت فرهنگی مردم و نحوه برخورد آن‌ها با جنس زن و جایگاه آن‌ها در جامعه، اعتقادات روشنفکران در جامعه، در قالب شخصیت خانم نوراللهی، تنوع سطح فرهنگی و



تحصیلی در اقشار مختلف جامعه، و بسیاری از مسائل از این دست، سبب شده است که این رمان را یک رئالیسم اجتماعی بدانیم که توانسته مسائل جامعه را به خوبی انعکاس داده و مخاطبان بسیاری را با خود همراه کند. با تحلیل شخصیت‌های داستان و همچنین تحلیل جامعه در دو مرحله دریافت و تشریح و انطباق آن با مولفه‌های گلدمن مشخص می‌شود که کلاریس، نماد کامل یک قهرمان پروبلماتیک است زیرا در جامعه‌ای که همه‌ی ارزش‌های راستین نادیده گرفته شده و پدیده‌شی‌وارگی خصوصاً در رابطه با نگاه ابزاری به زن در جامعه قابل مشاهده است، وی ارزش‌های انسانی چون آزادی و عشق را جستجو می‌کند. همچنین به دلیل این که ساختار جامعه‌ای که در رمان مورد مطالعه قرار می‌گیرد کاملاً منطبق بر ساختارهای جامعه است، از این رو مولفه‌های ساخت اجتماعی، فاعل‌های فرافردی و ساختار متن، به خوبی در آن نمود دارد. از طرفی کلاریس، صدای خود نویسنده است که بیانگر جهان‌بینی الگوی گلدمن مطرح می‌شود و از طرفی شخصیت‌هایی مانند: مادر کلاریس، امیل سیمونیان و.... نماینده طبقات مختلف جامعه هستند که طبق نظر گلدمن، رمان از درون این اقشار گوناگون جامعه شکل می‌گیرند.

با توجه به این که پیرزاد، در این رمان با پرداختن به حوزه زنان باعث شده که نگرشی که در داستان معرفی می‌کند، مبتنی بر دغدغه‌های ذهنی‌اش به سمت تفکرات روشنفکرانه سوق پیدا کند. و از آن جایی که این رمان، رنج‌ها و محرومیت‌های زنان را در برهه‌ای از تاریخ به شکل کاملاً واقع‌گرایانه منعکس کرده، مخاطبان بسیار زیادی از هر طبقه‌ای را با خود همراه کند و با استقبال زیاد خوانندگان روبه‌رو شده است.

یادداشت‌ها

۱. Lucien Goldman
۲. Gorgy Lukacs
۳. Isaiah Berlin
۴. Flaubert
۵. Balzac
۶. Eskarpeit
۷. Lowenthal



فهرست منابع

- برلین، آیزایا (۱۳۸۸) ریشه‌های رومانتیسم، ترجمه عبدالله کوثری، تهران: نشر ماهی.
- به‌نویی، عباس، ابراهیمی، قربانعلی (۱۳۸۷) «بررسی جامعه‌شناختی گونه‌های هویت در بین جوانان شهر بابل» فصل‌نامه مطالعات ملی، سال ۹، شماره ۱، بهار، ص ۱۵۱-۱۲۷.
- بیسلی، کریس (۱۳۸۵) چیستی فمینیسم، ترجمه‌ی محمدرضا زمردی، تهران: روشنگران زنان.
- پیرزاد، زویا (۱۳۹۱) چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم، تهران: نشر مرکز.
- حسنی‌فرد، عبدالرحمن (۱۳۷۹) مجموعه مقالات اسلام و فمینیسم، جلد یکم، قم: انتشارات معارف.
- حکمت، شاهرخ (۱۳۹۴) «بررسی مبانی زیبایی‌شناسی در رمان «چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم»، نشریه زیبایی‌شناسی، شماره ۲۴، ص ۸۷-۱۱۰.
- حمیدزاده، محدثه (۱۳۹۰) «بررسی تطبیقی سبک‌شناسی آثار داستانی زویا پیرزاد»، شهرنوش پارسی پور و گلی ترقی، دانشگاه تربیت مدرس، دانشکده علوم انسانی.
- دوینو، ژان (۱۳۷۹) جامعه‌شناسی هنر، ترجمه مهدی سبحانی، تهران: مرکز.
- قائم مقامی، فرصت (۱۳۵۶) آزادی یا اسارت زن، تهران: انتشارات جاویدان.
- گلدمن، لوسین (۱۳۷۷) روش ساختگرایی تکوینی در جامعه‌شناسی ادبیات، در آمدی بر جامعه‌شناسی ادبیات گردآوری و ترجمه محمدجعفر پوینده، تهران: انتشارات نقش جهان.
- گلدمن، لوسین (۱۳۸۲) نقد تکوینی، ترجمه محمد تقی غیاثی، تهران: موسسه انتشارات نگاه.
- لوکاچ، جورج (۱۳۷۳) پژوهش در رئالیسم اروپایی، ترجمه اکبر افسری، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- ساعی، ایرج (۱۳۹۲) پژوهش در جای خالی سلوچ، تهران: انتشارات بهمن برنا.
- عسگری، عسگر، شهبازی، آرزو (۱۳۹۳) «نقد ساخت‌گرایی رمان همسایه‌ها»، نشریه مطالعات داستانی، سال دوم، شماره ۳، ص ۶۷-۷۰.
- مصباحی‌پور ایرانیان، جمشید (۱۳۸۵) واقعیت اجتماعی و جهان داستانی جامعه‌شناسی هنر و ادبیات، تهران: موسسه انتشارات امیرکبیر.



Sociological and stylistics study "I turn off the lights" with emphasis on the approach of Lucien Goldman

NedaYans¹

Kamran PashayieFakhri²

Parvaneh Adel Zadeh³

Abstract

Sociology of Literature is a branch of sociology that has not spread much among the social sciences in spite of the long tradition of literary and literary works in Iranian history. This lack of expansion exists both in the theoretical domain and in the field of empirical research. In the theoretical field, sociological theoretical approaches to literary works are not very clear. In empirical research, research is also limited to only long stories, and other literary types are generally absent. In this article, it is claimed that, regardless of the theoretical approach in literature and stylistics, any literary features have to be considered when analyzing by Stylists and sociologist. In this article, we examine the social, political and style aspects of the works of ZoyaPirzad, a contemporary Armenian writer, according to the method of constructivism of Goldman. In this method, the content of the literary work and its relationship with the society are studied, the effect of which has been created and instead of describing the content of literary work, the content and its relationship with the worldview in a particular era are discussed. Therefore, this novel briefly refers to the morale and living conditions of the people and the explanation of the phenomena, behaviors, constructs and ups and downs and social and political afflictions of the life of the characters of the novel.

Keywords:

Stylistics, Sociology, ZoyaPirzad, Lucien Goldman, Genesisconstructivist.

1 PHD Student, Isalmic Azad University, Tabriz, Iran. // neda.yans.2016@gmail.com.

2. Associate Professor of Persian Language and Literature, Isalmic Azad University, Tabriz, Iran. (Corresponding Author) pashaei@iaut.ac.ir.

3. Associate Professor of Persian Language and Literature, Isalmic Azad University, Tabriz, Iran adelzadeh@iaut.ac.ir.



فصلنامه علمی زبان و ادبیات فارسی

سال دوم، شماره ۴، پاییز ۱۳۹۸

www.qpjjournal.ir

ISSN : 2645-6478

نقد و قرائت تاریخی اشعار حافظ

دکتر اصغر شهبازی^۱

تاریخ دریافت : ۱۳۹۸/۰۲/۲۶

تاریخ پذیرش نهایی : ۱۳۹۸/۰۴/۲۰

چکیده

نقد یا قرائت تاریخی آثار ادبی به معنای تحلیل آثار ادبی با توجه به حوادث یا امور تاریخی است. در این نوع نقد، محقق به بحث درباره زندگی شاعران یا نویسندگان و معاصران آنها و روابط ایشان با هم می‌پردازد و بر آن است تا با نگاه بیرونی، برخی از ابهامات درونی آثار ادبی را پاسخ دهد. این نوع نقد که در ایران پیشینه‌ای طولانی دارد، غالباً وسیله تحقیق در تاریخ ادبیات است. از آنجا که این نوع نقد درباره شعر حافظ با توجه به ویژگی‌های خاص و منحصر به فرد شعر او، همواره با دو دیدگاه تأییدی و انکاری روبه‌رو بوده، نگارنده بر آن شده تا در قالب این مقاله و با روش تحلیل محتوا (رویکرد توصیفی-تحلیلی) اشعار حافظ را از منظر نقد تاریخی بررسی کند. در این بررسی مشخص شده است که شعر حافظ با توجه به تعیین زمانی و مکانی بالایی که دارد، نقد تاریخی را برمی‌تابد، چنانکه از مجموع ۶۲۵ قطعه شعر حافظ، ۸۸ قطعه شعر او، جزو اشعار تاریخ‌دار مسلم هستند؛ یعنی حدود ۱۴ درصد؛ و اگر بخواهیم اشارت مدحی و تاریخی را نیز به این تعداد اضافه کنیم، حافظ حدود ۱۶۴ قطعه شعر تاریخ‌دار دارد؛ یعنی حدود ۲۶ درصد از اشعار او؛ که این موضوع نشان می‌دهد شعر حافظ، پیوند نسبتاً زیادی با تاریخ عصر و زندگی او دارد و استخراج این اشعار می‌تواند در بررسی تطور فکری حافظ و بازسازی جزئیات زندگی او مؤثر واقع شود.

کلیدواژه‌ها: نقد تاریخی، حافظ، دیوان اشعار، اشعار تاریخ‌دار

۱- مقدمه

۱-۱ بیان مسأله

بی‌گمان اغلب محققان و پژوهشگران حوزه نقد ادبی، با نظرات و آراء صورت‌گرایان (فرمالیست‌ها) درباره نقد صورت‌گرایانه آثار ادبی آشنا هستند و می‌دانند که در نظر صورت‌گرایان، با همه پراکندگی اصطلاحات و تشبیهات، یک هدف مهم است و آن هم تحلیل متن، جدا از شرایط تاریخی و رها از همه عواملی است که در خارج از حوزه متن قرار دارد.

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



صورت‌نگرایان به دنبال دست‌یابی به علم ادبیات بودند؛ علمی که در آن توصیف کارکردهای نظام ادبی، تحلیل عناصر سازنده متن و بررسی قوانین حاکم بر تکامل ژانرهای ادبی از راه شناخت مناسبات و عناصر درونی شکل می‌گیرد. ایشان با وضع اصطلاحاتی همچون آشنایی‌زدایی (Defamiliarization) و برجسته‌سازی (Foregrounding) در پی یافتن علل تشخیص زبان در آثار ادبی بودند؛ عللی که توجه به آنها، توجه مخاطب را به صورت ضمنی، از معنی به زبان منعطف می‌کند و باعث می‌شود مخاطب با توجه به جنبه‌های عینی اثر، از توجه به معنی فاصله بگیرد.

صورت‌نگرایان در روش‌شناسی خود صرفاً برای آن دسته از نتایج نظری و ادبی اعتبار قائل بودند که از بررسی خود اثر به دست آید و نه از بررسی زمینه‌های تاریخی پیدایش اثر یا از شناخت منش روانی مؤلف (احمدی، ۱۳۷۵: ۴۳) تا جایی که یکی از بزرگان و پیشگامان این حوزه؛ یعنی شک洛夫سکی (Shklovsky) با بیان جمله «رنگ پرچم ادبیات، حتماً هم‌رنگ پرچمی که بالای دژ نظامی شهر قرار دارد، نیست.» صریحاً منکر زمینه تاریخی آثار ادبی یا منش روانی مؤلفان شد. (همان: ۴۴)

بر اساس این مطالب و این‌که ایشان هیچ‌گاه در سرفصل‌های بحث‌هایشان سرفصلی را به طور مستقل به معنا اختصاص ندادند (زرقانی، ۱۳۸۴: ۵۹)، می‌توان گفت طرفداران نقد صورت‌نگریلنه آثار ادبی، به زمینه تاریخی یا بستری که آثار ادبی در آن به وجود آمده، تقریباً بی‌توجه‌اند؛ البته این بی‌توجهی به معنای دشمنی با نقد و تفسیر تاریخی از آثار ادبی نیست؛ بلکه به این معناست که ایشان در تحلیل متون به عوامل خارج از متن توجهی ندارند. شفیعی کدکنی در همین خصوص می‌گوید: «فرمالیست؛ یعنی اهمیت دادن به صورت و ساخت؛ و هنر چیزی جز همین کار نیست و وظیفه هنرمند هم چیزی جز ایجاد فرم نیست و آنهایی که فرمالیسم را با مفهومی دشنام‌گونه به کار می‌برند، تصویری که از فرم دارند، چیزی است متناقض با معنی یا هدف یا ایدئولوژی یا فکر؛ زیرا اول، چیزی باید دارای فرم هنری باشد و بعد شما در باب محتوا و مفاهیمش صحبت کنید. پس مطالعه در باب فرم، تضادی با مطالعه تاریخی و اجتماعی ادبیات و هنرها ندارد، بلکه مقدمه واجب است برای چنان مطالعاتی.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۶: سی‌ویک) ایشان در ادامه می‌افزایند: «از آن‌گاه که مطالعات صورت‌نگرایانه؛ یعنی تحلیل متن جدا از شرایط تاریخی شکل گرفته، عده‌ای تصور کرده‌اند بررسی رابطه متن با زندگی یا روان‌شناسی مؤلف و یا شرایط اقلیمی و طبقاتی و فرهنگی حاکم بر آفاق خلّاقیت او اعتباری ندارد، درحالی‌که نه آنها که جویای روابط پنهانی یک اثر با شرایط تاریخی عصر مؤلف‌اند، دشمن مطالعات صورت‌نگرایانه هستند و نه آنها که به جست‌وجو درباره ساخت و صورت می‌پردازند، منکر آن‌گونه مطالعات؛ چرا که هر دو سوی، خوب دریافته‌اند که هر کدام از این روش‌ها می‌تواند مصداق تحقیق درست در ادبیات باشد و به همین دلیل محققانی که توانسته‌اند در مواردی «صورت‌ها» را با «شرایط تاریخی پیدایش آنها» مرتبط کنند، مهم‌ترین کارها را در حوزه مطالعات اجتماعی آثار ادبی و در مواردی جامعه‌شناسی ادبیات انجام داده‌اند.» (همان: بیست و یک)



این عبارات تقریباً نشان می‌دهد که شفيعی کدکني نیز می‌داند که محققانی که توانسته‌اند نقد صورت‌گرایانه را با توجه به روابط پنهانی یک اثر با شرایط تاریخی سامان بدهند، بهترین پژوهش‌ها را در حوزه نقد ادبی انجام دهند؛ زیرا بینش تاریخی نسبت به ادبیات و هنرها و فرهنگ‌ها که امری است بسیار جدید و مقطع جدیدی را برای تاریخ بشر آفریده، مخاطب را وامی‌دارد تا به جست‌وجوی زمینه‌های تاریخی آثار ادبی برآید؛ به‌ویژه که مطالعه آثار ادبی در ارتباط با تاریخ، حقیقت‌نمایی آنها را بالا می‌برد و تأثیر آنها را چند برابر می‌کند. شمیسا در همین خصوص و با توجه به شعر حافظ می‌گوید: «... تفسیر عرفانی از شعر حافظ مربوط به زمانی بود که مردم تاریخ نمی‌دانستند و وقایع تاریخی به سرعت فراموش می‌شد، اما امروزه توجه مردم به تاریخ باعث شده که بتوانیم اشعار حافظ را با وقایع تاریخی مربوط کنیم.» (شمیسا، ۱۳۸۸: ۲۵)

بنابراین می‌توان گفت نقد تاریخی آثار ادبی در روزگار ما، می‌تواند نتایج خوبی در پی داشته باشد؛ به‌ویژه که در ایران قدیم، شرایط و مقتضیات زندگی و اجتماع به گونه‌ای بود که آن شرایط، اهداف و اغراض مترتب بر آفرینش آثار ادبی را جهت می‌داد و یا حتی تعیین می‌کرد؛ شاعری از مشاغل درباری بود و جز خیلی از شاعران عارف، بقیه با دربار مربوط بودند. در چنین شرایطی، شعر محض از نوع «هنر برای هنر» چندان قابل تصور نیست. چه کسی می‌تواند ادعا کند آثار شاعرانی همچون فردوسی، ناصر خسرو، سعدی و حافظ تافته‌هایی جداافتاده از مقتضیات عصر آنها هستند؟ و چه کسی می‌تواند ادعا کند حافظ با دربار آل‌اینجو و آل‌مظفر ارتباطی نداشته و یا در شعر او هیچ نشانه‌ای دال بر حوادث تاریخی عصر حافظ و زندگی او ندیده است؟

بنابراین نباید گسترش نقدهای صورت‌گرایانه صرف، سبب شود که از بسیاری از مشاهیر ادبی زبان فارسی، تصویر روشنی برای مخاطبان ارائه نگردد و یا تصاویری ارائه گردد که دست‌کم با تصویر واقعی آنها و روزگارشان فاصله زیادی داشته باشد.

با توجه به چنین دیدگاهی، نگارنده در این مقاله و با این فرض که شعر حافظ با تاریخ، اجتماع و روزگار وی پیوند بسیار نزدیکی دارد، به بررسی دیوان اشعار حافظ پرداخته، با این هدف که نشان دهد نقد تاریخی می‌تواند جزئیات نسبتاً خوبی از تاریخ و زندگی عصر حافظ به دست دهد و چهره‌ای واقعی‌تر از حافظ ارائه کند. در این بررسی در همه موارد و مواضع، تکیه‌گاه نظری، نصّ دیوان شاعر، قرائن تاریخی و جغرافیایی و اقوال مورخان و تذکره‌نویسان عصر شاعر یا نزدیک به عصر او بوده و آنچه درنهایت به صورت نتیجه تحقیق ارائه شده، با اغلب نظرات حافظ‌پژوهان و حافظ‌شناسان سنجیده شده است.

۱-۲- ضرورت تحقیق

اغلب محققان و پژوهشگران می‌دانند که توسل به آگاهی‌های بیرونی در شناخت شعر یا به عبارت دیگر، نقد و نگاه تاریخی به اشعار با انکار بسیاری از نقادان روبه‌رو شده، تا جایی که هر گونه نگاه تاریخی به اشعار را نوعی تحمیل نظر و نگاه بر شعر شاعران می‌دانند و با هر گونه تحلیل آثار ادبی، با توجه به بافت و موقعیتی که اثر در آن



پدید آمده، مخالفت می‌کنند، درحالی‌که با توجه به پیوند بسیار نزدیک آثار ادبی فارسی با زندگی، تاریخ و اجتماع، می‌توان گفت برخی از آثار ادبی فارسی، به‌نوعی آیینۀ اوضاع و احوال روزگار شاعران و نویسندگان آنها هستند. در همین خصوص و درباره‌ی حافظ، دریافت عرفانی با وجود چندین قرن پیشینه و پس از آن تبلیغ ویژگی پاشانی شعر حافظ و این‌که محور عمودی شعر حافظ ضعیف است و هر بیت معنایی مستقل دارد، (خواندمیر، ج ۳: ۳۱۵) سبب شده که در مواردی درک و دریافت دقیقی از شخصیت حافظ و روزگار وی ارائه نشود و از حافظ چهره‌های گوناگونی ارائه شود، جز آن چهره‌ای که دست‌کم بخش عمده‌ای از زندگی او را در برداشته است؛ برای مثال و بر اساس قرائن نقلی و شواهد بسیار می‌دانیم که حافظ در یک نگاه کلی، شغل دیوانی داشته و چنان‌که محمد گلندام نوشته، «ملازمت شغل سلطان» (حافظ، ۱۳۷۴: ۱۳۷۴) داشته و در تمام مدت عمر به نحوی با پادشاهان و وزرا و دیوانیان در ارتباط بوده است. (شمیسا، ۱۳۸۸: ۱۹۳) از همین روی می‌توان گفت شعر حافظ به گونه‌ای تقریباً بارز، با تاریخ و حوادث قرن هشتم در فارس و رویدادهای گوناگون آن مرتبط است و ثبت‌کننده اوضاع و احوال آن روزگار از خوش تا ناخوش بوده است (حمیدیان، ۱۳۹۵: ۹۱-۹۲) و کوشش برخی از محافل بیرون از حوزه‌های دانشکده‌های ادبیات، به‌یژه در سه چهار دهه اخیر، که کوشیده‌اند تا از حافظ چهره‌ای عارف به مانند شمس و مولانا ارائه کنند، برخلاف نظر محققانی چون فروزانفر، معین، غنی، مرتضوی و ریاحی است که تلاش کردند تا قیافه سنتی حافظ را تغییر دهند و از حافظ چهره‌ای واقعی‌تر ارائه کنند.

بر اساس این ضرورت و اینکه هنوز بر سر تعداد اشعار تاریخ‌دار حافظ اختلاف نظر وجود دارد و حتی برخی از محققان در بررسی تاریخی اشعار حافظ، صرفاً نتایج تحقیقات خود را بر اساس غزلیات ارائه کرده‌اند، نگارنده بر آن شده تا با بررسی مجدد اشعار حافظ، اشعار تاریخ‌دار یا دارای اشارات تاریخی حافظ را به صورت کلی استخراج کند و نشان دهد که اولاً شعر حافظ از تعیین زمانی و مکانی بالایی برخوردار است و ثانیاً بر خلاف تصور شایع و عمومی، حافظ با دربار ارتباط نزدیکی داشته و معلم و شاعر دربار بوده و از دربار وظیفه و مستمری می‌گرفته و شعر او به گونه‌ای تقریباً آشکار با دربار، زندگی و حوادث عصر او مرتبط است.

۱-۳- روش تحقیق

روش تحقیق در این مقاله از نوع تحلیل محتوا با رویکرد توصیفی-تحلیلی است؛ به این صورت که ابتدا با مطالعه آثار تاریخی یا پژوهشی عصر حافظ یا نزدیک به عصر او نظیر تاریخ آل مظفر کتبی (۱۳۶۴)، مواهب الهیه معین‌الدین یزدی (۱۳۲۶)، مجمل فصیحی خوافی (۱۳۳۹-۱۳۴۰)، روضه‌الصفای میرخواند (۱۳۷۳)، زبده‌التواریخ حافظ ابرو (۱۳۷۲)، تاریخ عصر حافظ از غنی (۱۳۷۴) و حافظ شیرین‌سخن از معین (۱۳۷۴) زمانه حافظ و امرا و حکمای آن دوره و شرح حوادث تاریخی آن مقطع، مطالعه شده و پس از آن، اشعار حافظ با دقت واکاوی شده و اشعار تاریخ‌دار (به معنی اشعاری که در آنها به صراحت به یکی از اشخاص یا وقایع تاریخی عصر یا زندگی حافظ اشاره شده) و یا دارای اشارات تاریخی و مدحی استخراج شده و با ملاحظه تقدّم تاریخی ارائه شده‌اند. در این



بررسی اشعاری که به طور قطع و یقین در تاریخی بودن آنها تردیدی وجود ندارد، از اشارات تاریخی جدا شده‌اند تا بهتر بتوان به نتایج تحقیق اعتماد کرد.

۴-۱- پیشینه تحقیق

درباره نقد و نگاه تاریخی به اشعار حافظ، پیشینه پژوهش غالباً به مقالات و آثاری منتهی می‌شود که در آنها درباره مباحث حافظ سخن گفته شده است. موضوعی که از مسائل مهم و محل نزاع بوده است. (خرمشاهی، ۱۳۷۳ الف: ۶۳-۷۳)

در این باره تقریباً دو دیدگاه کلی وجود دارد: یک دیدگاه، دیدگاه کسانی است که با استناد به مقدمه جامع دیوان حافظ و عبارت «ملازمت شغل سلطان» - در بعضی از نسخ (خانلری، ۱۳۷۵، ج ۲: ۱۱۴۶) - و همچنین تعداد زیاد اشعار مدحی و مدح‌آمیز حافظ، برآن‌اند که حافظ با چندین قصیده و قطعه و غزل مدحی و مدح‌آمیز مسلّم و تعدادی دیگر که کمابیش ایهامی در مدحی بودنشان هست، خود را به عنوان مدّاحی حرفه‌ای می‌شناساند. (حمیدیان، ۱۳۹۵: ۶۲)

از این گروه می‌توان به دیدگاه‌های قاسم غنی در کتاب *تاریخ عصر حافظ* (۱۳۷۴)، محمد معین در کتاب *حافظ شیرین‌سخن* (۱۳۷۵)، رکن‌الدین همایون‌فرخ در کتاب *حافظ خراباتی* (۱۳۵۱-۱۳۵۴)، پرویز اهور در کتاب *حافظ آینه‌دار تاریخ*، (۱۳۶۸: ۹۶-۵۵)، عبدالعلی دست‌غیب در کتاب *حافظ‌شناسخت* (بی‌تا: ۵۱۸-۵۶۳)، سیروس شمیسا در کتاب *یادداشت‌های حافظ* (۱۳۸۸)، سعید حمیدیان در کتاب *شرح شوق* (۱۳۹۵، ج ۱: ۶۰-۶۷ و ۹۱-۱۰۹ و ۳۹-۵۳)، علی حصوری در کتاب *حافظ از نگاهی دیگر* (۱۳۹۵، صص ۳۳-۷۴)، خرمشاهی در کتاب *حافظ‌نامه* (۱۳۷۳ ب: صفحات مختلف) و عبدالحسین زرین‌کوب در کتاب *از کوچه زندان* (۱۳۷۴) اشاره کرد.

دیدگاه دوم، دیدگاه کسانی است که چون تناقضی میان بنده پادشاه و بنده عشق مشاهده می‌کنند و وقتی می‌بینند درگاه‌نشین این شاه و آن وزیر از نشستن بر در ارباب بی‌مروت دنیا نهی می‌کند، از آمیزش این دو ناساز در شگفت می‌شوند و به توجیه و تأویل مباحث حافظ می‌پردازند و معتقدند اولاً تعداد اشعار مدحی حافظ کمتر از ۶۰ قطعه است و ثانیاً اغلب اشعار مدح‌آمیز حافظ، همچون زائده‌ای بر غزل‌های او هستند؛ به دیگر سخن، معتقدند حافظ، غزل را به خاطر دل خود می‌سروده، ولی گاهی یک دو بیتی در مدح بدان می‌افزوده تا دل ممدوح را به دست آورد و زندگی‌اش لنگ نماند. از این گروه می‌توان به داریوش آشوری در کتاب *عرفان و رندی در شعر حافظ* (۱۳۷۹: ۳۴۷-۳۴۸)، علی دشتی در کتاب *نقشی از حافظ* (۱۳۷۵: ۹۲-۹۱)، محمدعلی بامداد در کتاب *حافظ‌شناسی یا الهامات حافظ* (۱۳۶۰: ۶۲) و محمد استعلامی در کتاب *درس حافظ* (۱۳۸۶: ۱۹ و ۳۷۰) اشاره کرد.

از همین گروه، مالمیر و دهقانی یزدلی در مقلله «نقد و بررسی قرلث‌های تاریخی و زندگی‌نامه‌ای غزلیات حافظ» با انتقاد از قرائت‌های تاریخی از اشعار حافظ، حتی غزل‌های ۳۰۴ (در مدح شاه‌یحیی)، ۴۱، ۲۰۰، ۲۰۲ (درباره دوران حکومت امیرمبارز) و ۳۳۳ (درباره سفر حافظ به یزد) را نیز مورد تردید قرار داده‌اند و بر آن‌لند که



محصور کردن این غزل‌ها به نام یک شخص و... و آن‌گاه بر اساس حصری نامستدل، تاریخی کردن غزل و شأن نزول صادر کردن برای آن، از زمره تأویلات نامستدل است. (مالمیر و دهقانی یزدلی، ۱۳۹۰: ۶۶-۶۸) ایشان در جایی دیگر از مقاله خود می‌نویسند: «این که در قصیده، قطعه یا غزلی نام شخصی آمده باشد، آن‌گاه بر اساس تعبیری که در آن شعر هست، تاریخ تقریبی سرودن شعر را مشخص کنیم، خیلی محکم و مستند نیست، اما بیراه نیست و شاید چاره‌ای جز این نباشد.» (همان: ۶۶-۶۸)

مطالب مالمیر و دهقانی یزدلی نشان می‌دهد که ایشان با قرائت تاریخی از اشعاری که دلایل کافی برای تاریخی‌بودنشان وجود ندارد، مخالفاند. مطلبی که مستدل و مورد تأیید است، منتها ایشان گاهی در این زمینه کار را به تفریط کشیده‌اند و غیر از غزل‌های پیش‌گفته، درباره غزل‌های ۲۱۷ (در مرگ همسر حافظ)، ۵۴ (در مرگ فرزند حافظ) و... نیز تردید کرده‌اند، درحالی‌که اغلب حافظ‌پژوهان این غزل‌ها را جزو غزل‌های زندگی‌نامه‌ای حافظ می‌دانند.

از سایر مقالات مرتبط با این موضوع می‌توان به مقاله «نقد و بررسی مدیحه‌سرایی حافظ» از مالمیر و محمدخانی اشاره کرد که نویسندگان در آن با بررسی غزل‌های مدحی حافظ به این نتیجه رسیده‌اند که حافظ جمعاً ۶۷ غزل مدحی دارد که از این تعداد، ۱۱ غزل جزو غزل‌های مدحی بی‌مقدمه و ۵۶ غزل جزو غزل‌های مدحی دارای مقدمه است. (مالمیر و محمدخانی، ۱۳۹۱: ۹-۳۲) نتیجه‌ای که با شمارش دقیق اشعار مدحی و مدح‌آمیز حافظ تطابق ندارد و ایشان برخی از غزلیات تاریخی و مدحی حافظ را در شمارش نیاورده‌اند، وانگهی در شمارش اشعار مدحی یا مدح‌آمیز حافظ، قالب‌های قصیده و قطعه و... را که حافظ چندین شعر مدحی در آنها دارد، لحاظ نکرده‌اند و درواقع به نوعی استقراء ناقص دست یازیده‌اند.

از سایر مقالات منتشرشده نزدیک با این موضوع می‌توان به مقاله «سیر غزل مدحی در ادب فارسی از سنایی تا حافظ» از طاهره ایشانی اشاره کرد که نویسنده در آن، سنایی را مبدع غزل‌های مدحی دانسته و جایگاه حافظ را نیز در این زمینه نشان داده است. (ایشانی، ۱۳۹۲: ۱-۲۷) همچنین می‌توان به مقاله «مدح در اشعار متنبی و حافظ» از مهدی ممتحن و سمانه شریفی‌راد اشاره کرد که نویسندگان اشعار مدحی حافظ را حدود هفت درصد دانسته‌اند. (ممتحن و شریفی‌راد، ۱۳۹۰: ۱۳۷-۱۵۰) که اگر این درصد را فقط درباره اشعار دارای اسم ممدوح بدانیم، ممکن است درست باشد، اما درباره تمام اشعار مدحی و مدح‌آمیز حافظ درست نیست. از دیگر مقالات نزدیک به این موضوع می‌توان به مقاله «یادداشتی بر یادداشت‌های حافظ» از مسعود معتمدی اشاره کرد که نویسنده آن را در نقد کتاب «یادداشت‌های حافظ» اثر سیروس شمیسا منتشر کرده و در بخش‌هایی از آن مقاله، برخی از اشعار مدحی و تاریخ‌دار حافظ را مورد تردید قرار داده است؛ برای مثال ایشان بر خلاف نظر خانلری و دیگران، عبارت «ملازمت شغل سلطان» را نپذیرفته و برخی از غزل‌های مدحی یا مدح‌آمیز مورد استناد شمیسا را رد کرده است. (معتمدی، ۱۳۹۳: ۲۰۱-۲۰۳) شریعت نیز در مقاله «نقدی بر حافظ و الهیات رندی» با اشاره به اینکه شخصیت و اثر هر شاعر یا نویسنده را باید با ملاحظه زمان زندگی او سنجید، می‌نویسد یکی از ابتکارات



حافظ در حوزه مدح، سرودن غزل‌های قصیده‌گونه است، همچنانکه قصاید غزل‌گونه دارد؛ بعضی از غزل‌ها از آغاز با مدح شروع می‌شود و در بعضی دیگر، فقط یک بیت یا دو بیت در مدح است. (شریعت، ۱۳۸۳: ۳۸)

از آنجا که در مقالات و آثار منتشرشده درباره این بخش از شعر و زندگی حافظ، متأسفانه هنوز بر سر تعداد اشعار مدحی و مدح‌آمیز و تاریخ‌دار و زندگی‌نامه‌ای حافظ اختلاف نظر وجود دارد تا چه رسد به ساختار و محتوای آنها؛ نگارنده بر آن شد تا در قالب این مقاله و با یک بررسی دقیق‌تر، مجدداً این موضوع را بررسی کند و اشعار تاریخ‌دار حافظ را استخراج کند، به این امید این که این مقاله بتواند ما را در شناخت تطور فکر، اندیشه و نگرش حافظ یاری نماید.

۲- شروع بحث

قرائت تاریخی از اشعار حافظ

مقدمه جامع دیوان حافظ و عبارت «ملازمت شغل سلطان» - در بعضی از نسخ (خانلری، ۱۳۷۵، ج ۲: ۱۱۴۶-) و همچنین تعداد زیاد اشعار مدحی و مدح‌آمیز حافظ (حمیدیان، ۱۳۹۵: ۶۲) و بررسی کتب تاریخی و تذکره‌ای عصر حافظ و سایر پژوهش‌های صورت گرفته درباره شعر، اندیشه، زندگی و احوال حافظ؛ یعنی شواهد نقلی نشان می‌دهد که حافظ با دربار ارتباط داشته است؛ بنابراین می‌توان با تکیه بر همین معیارهای نقلی گسترده، شعر حافظ را با نگاه تاریخی بررسی کرد و کسانی که منکر این نوع نقد و نگاه هستند، احتمالاً از پیش درباره حافظ داوری کرده‌اند و به همین دلیل شاید نتوانند برخی از مطلب این مقاله را بپذیرند. در هر صورت نگارنده با چنین تکیه‌گاه و نگاهی، اشعار حافظ را به ترتیب روی کارآمدن حکما و امرای فارس بررسی کرده است. در این بررسی که بر اساس دیوان حافظ به تصحیح قزوینی و غنی صورت گرفته و فقط در چند جا از نسخه خانلری استفاده شده، نشان داده شده که اگر تولد حافظ را همان سال ۷۲۶ هـ ق و وفات وی نیز سال ۷۹۲ هـ ق بدانیم، حافظ در طول حیات به ترتیب با حکما و امرای زیر هم عصر بوده و با توجه به روی کارآمدن آنها و حوادث و اتفاقات پیش آمده در زمان ایشان، شعر یا اشعاری سروده، به گونه‌ای که بدون توجه به آن موضوع یا حادثه تاریخی، درک و معنایی که از شعر می‌شود با معنای واقعی، تفاوت بسیار دارد؛ وانگهی نگارنده قصد ندارد تأویل‌ها و تفسیرهای متفاوتی را که در طول سال‌ها از اشعار حافظ شده است، رد یا انکار کند؛ زیرا معتقد است متن شعر حافظ، یک متن باز و چندمعنایی است، اما در برخی از اشعار، که اشعار تاریخ‌دار و یا دارای اشارات تاریخی از آن دسته‌اند، تفسیرهای متکی بر استقلال ابیات، با تفاسیر تاریخی از اشعار حافظ قابل مقایسه نیست. با این توضیح به بررسی اشعار تاریخی یا دارای اشارات تاریخی حافظ می‌پردازیم.

۲-۱ اشعار تاریخ‌دار حافظ مصادف با حکومت مسعودشاه اینجو

مسعودشاه اینجو برادر شاه‌شیراز ابواسحاق اینجو بوده که از سال ۷۳۸ تا ۷۴۱ هـ ق بر فارس حکومت کرده و در سال ۷۴۳ هـ ق به دست یاغی باستی مغول کشته شده است. (غنی، ۱۳۷۴: ۵۰) حافظ در قطعه ۳۲ که یکی از قدیمی‌ترین اشعار او است، درباره او می‌گوید:



خسرو دادگرا شیردلا بحرکفا
ای جلال تو به انواع هنر ارزانی
همه آفاق گرفت و همه اطراف گشاد
صیت مسعودی و آوازه شه سلطانی
(حافظ، ۱۳۷۴: ۳۹۹)

زرین کوب بر اساس این قطعه، تولد حافظ را در حدود سال ۷۲۰ ه.ق دانسته؛ به این دلیل که حافظ می‌بایست در این هنگام حدوداً بیست و دو سه ساله باشد تا بتواند این پادشاه را ملاقات کند و درباره او چنین قطعه‌ای بسازد. (زرین کوب، ۱۳۷۴: دوازده) البته برخی احتمال داده‌اند که قطعه ۸ نسخه قزوینی (حافظ، ۱۳۷۴: ۳۹۰) که در غزلیات نیز تکرار شده (همان: ۱۴۹-۱۵۰) درباره همین پادشاه باشد. (دست‌غیب، بی‌تا: ۵۶۹)

بنابراین با بررسی تاریخی و بیرونی چنین اشعاری دست‌کم می‌توان سال تقریبی تولد حافظ را مشخص کرده و به برخی از روحیات شاعر دست پیدا کرد: این که شاعر جوانی جرأت پیدا کند و به پادشاه بگوید که من در خواب، استر گم‌شده خود را در اصطبل سلطنتی تو دیده‌ام، از بررسی روابط پنهان یک اثر با شرایط تاریخی و منش روانی مؤلف به دست می‌آید. (زرین کوب، ۱۳۷۴: ۱۵)

۲-۲- اشعار تاریخ‌دار حافظ مصادف با حکومت امیر جمال‌الدین شاه شیخ ابواسحاق اینجو

شاه شیخ ابواسحاق از سال ۷۴۴ تا ۷۵۴ ه.ق در شیراز حکومت کرد و بعد از شکست از امیر مبارز به اصفهان رفت و در نهایت در سال ۷۵۷ ه.ق دستگیر شد و در میدان سعادت شیراز به قتل رسید. (معین‌الدین یزدی، ۱۳۲۶: ۲۵۸-۲۶۴) بنا بر قول بسیاری از مورخان و تذکره‌نویسان، شاه شیخ ابواسحاق مردی با داد و دهش، فاضل و دانش‌دوست، شاعر و آزادمنش بوده و اهل فضل و هنر را رعایت می‌نموده (غنی، ۱۳۷۴: ۱۲۲-۱۲۳) و در ایام او فارس، آباد و از جهت نعمت و ثروت با عصر اتابکان سلغوری برابری می‌کرده است. شاه شیخ ابواسحاق صورتی خوش (مشکین کاکل) و خویی نیک داشته و تصمیم داشته ایوانی نظیر ایوان مداین به نام خود بسازد. حافظ با شاه شیخ ابواسحاق مانند یک دوست بوده است. (معین، ۱۳۷۵: ۱۸۴-۱۸۵)

با اطلاع از این جزئیات؛ یعنی نگاه بیرونی و تاریخی، بهتر می‌توان آنچه را که حافظ در قصیده «سپیده دم که صبا بوی لطف جان گیرد/ چمن ز لطف هوا نکته بر جنان گیرد» (۱۳۷۴: ۹۴-۸۹) و قطعات ۷ (نخست پادشاهی همچو او ولایت بخش/ که جان خویش بپرورد و داد عیش بداد) و ۲۰ (بلبل و سرو و سمن، یاسمن و لاله و گل/ هست تاریخ وفات شه مشکین کاکل) درباره وی گفته، دریافت و یا بهتر می‌توان مویه‌های او را در غزل ۲۰۷ (پس از شکست ابواسحاق از امیرمبارز) شنید:

یاد باد آنکه سر کوی توام منزل بود
دیدم را روشنی از خاک درت حاصل بود...
راستی خاتم فیروزه ابواسحاقی
خوش درخشید ولی دولت مستعجل بود
دیدم آن قهقهه کبک خرامان حافظ
که ز سرپنجه شاهین قضا غافل بود
(حافظ، ۱۳۷۴: ۲۰۵)



حافظ همچنین در غزل‌های ۲۰۴، ۲۰۶، به روزگار ابواسحاق اشاره کرده است؛ البته برخی از محققان غزل‌های ۴۰۸، ۴۰۹، ۱۶۶، ۱۶۹، ۲۱۴ (مشکین کلالة) و ۲۴۶ را نیز درباره شاه شیخ ابواسحاق دانسته‌اند، با این توضیح که چون حافظ بعد از روزگار ابواسحاقی نمی‌توانسته صریحاً از او یاد کند، به رمز و اشاره از او سخن گفته است. (غنی، ۱۳۷۴: ۱۳۴-۱۳۷؛ شمیسا، ۱۳۸۸: ۲۲۴-۲۲۵ و ۲۴۲-۲۵۴)

۲-۱-۲ اشعار تاریخ‌دار حافظ مصادف با روزگار حاجی قوام یا قوام‌الدین حسن تمغاچی
حاجی قوام‌الدین حسن در سال ۷۵۴ هـ ق؛ یعنی همان سالی که امیرمبارز شیراز را محاصره کرده بود، درگذشت. وی اداره امور مالی شاه شیخ ابواسحاق را بر عهده داشته و تمغاچی فارس بوده؛ یعنی اداره مالیات و دارایی به دست او بوده، بنابراین به ثروت و مکنّت معروف بوده است. (ابن بطوطه، ۱۳۹۴: ۱۹۹؛ غنی، ۱۳۷۴، ص ۱۴۵) حاجی قوام به حافظ التفات داشته و حافظ نیز از او و بخشش‌های او در غزل‌های ۱۱، ۳۰۹، ۳۲۷ یاد کرده است:

دریای اخضر فلک و کشتی هلال هستند غرق نعمت حاجی قوام ما
(حافظ، ۱۳۷۴: ۱۰۲)

عشق‌بازی و جوانی و شراب لعل‌فام مجلس انس و حریف همدم و شرب مدام...
نکته‌دانی بنله‌گو چون حافظ شیرین‌سخن بخش‌آموزی جهان‌افروز چون حاجی قوام
(همان: ۲۵۹)

... به رندی شهره شد حافظ میان همدمان لیکن چه غم دارم که در عالم قوام‌الدین حسن دارم
(همان: ۲۷۰)

حافظ همچنین در قطعات ۷ (دگر کریم چو حاجی قوام دریادل...)، ۲۲ (سرور اهل عمایم شمع جمع انجمن/ صاحب صاحبقران، خواجه قوام‌الدین حسن ...) و ۲۶ (ساقیا پیمانه پر کن زان که صاحب مجلس/ آرزو می‌بخشد و اسرار می‌دارد نگاه...) از وی و بخشش‌های او سخن گفته است.

۲-۲-۲ اشعار تاریخ‌دار حافظ مصادف با روزگار عمادالدین محمود کرمانی
عمادالدین محمود کرمانی، وزیر شاه شیخ ابواسحاق بوده و دوره وزارتش از سال ۷۴۴ تا ۷۵۴ یا ۷۵۶ هـ ق بوده و در سال ۷۸۵ هـ ق وزیر اخی‌جوق در آذربایجان شده و از سال ۷۵۹ هـ ق تا انهزام ملک اشرف در اصفهان حکومت داشته است. (حافظ، ۱۳۷۵، ج ۲: ۱۲۴۸) وی به حافظ توجه داشته و حافظ نیز غزل ۲۱۹ را درباره وی، آن وقتی که وزیر شاه شیخ ابواسحاق بوده، سروده است:

بخواه جام صبحی به یاد آصف عهد وزیر ملک سلیمان عماد دین محمود
بود که مجلس حافظ به یمن تربیتش هر آنچه می‌طلبید باشدش موجود

(حافظ، ۱۳۷۴: ۲۱۲)



حافظ در قطعه ۷ از دیوان (نسخه قزوینی) گفته است که در عهد پادشاهی شاه شیخ ابواسحاق، مملکت فارس به برکت وجود پنج شخص آباد بوده است. وی در معرفی این پنج شخص، علاوه بر پادشاه، به ترتیب از شیخ مجدالدین، شیخ امین الدین، قاضی عضد ایجی و حاجی قوام نام می برد. قاضی مجدالدین، قاضی بزرگ و مشهور شهر شیراز بوده که غنی به نقل از ابن بطوطه می نویسد: «شاه شیخ ابواسحاق به او ارادتی تمام داشته و گاه گاه در محضر او حاضر می شده و اهل شیراز او را «مولانا اعظم» می خوانند.» (غنی، ۱۳۷۴: ۷۴-۷۷) حافظ در قطعه ذکر شده او را قاضی ای دانسته که آسمان بهتر از او را به یاد ندارد (حافظ، ۱۳۷۴: ۳۸۹) و در قطعه ۱۹ ماده تاریخ وفات وی را (۷۵۶ هـ) ساخته است.

۲-۲-۴- شیخ امین‌الدین کازرونی بلیانی که خواجوی کرمانی از مریدان وی بوده و در مثنوی «گل و نوروز» او را ستوده است. (غنی، ۱۳۷۴: ۱۲۵-۱۲۷). حافظ چنانکه گفته شد در قطعه ۷ از او با عنوان «بقیه ابدال» نام برده است. (حافظ، ۱۳۷۴: ۳۸۹)

۲-۲-۵- قاضی عضدایجی متوفای ۷۵۶ هـ. ق از علما و زاهدان معتبر و صاحب کتاب «مواقف» در علم کلام و «شرح مختصر ابن حاجب». وی استاد حافظ بوده و حافظ از او در قطعه ۷ با عنوان «شهنشه دانش» نام برده است. (غنی، ۱۳۷۴: ۹۹)

۲-۳- اشعار تاریخ دار حافظ مصادف با حکومت امیر مبارزالدین محمد

امیر مبارزالدین محمد به ترتیب حکومت میبد، یزد، کرمان و فارس را در طول سال‌های ۷۱۳ تا ۷۵۹ هـ. ق داشته است. او از سال‌های ۷۵۴ تا ۷۵۹ هـ. ق حاکم فارس بوده و در سال ۷۶۵ هـ. ق در گذشته است. (غنی، ۱۳۷۴: ۱۶۲-۱۶۴) امیر مبارز مردی خشن و تندخو بوده است. صاحب جامع التواریخ درباره وی می گوید: «بسیار بودی که در اثناء قرائت قرآن و نظر در مصحف مجید، جمعی را از اوغانیان حاضر کردند، به دست خویش ایشان را بکشتی و دست شستی و پاس مصحف به تلاوت مشغول شدی. (به نقل از غنی، ۱۳۷۴: ۱۸۷) با این نگاه تاریخی، شاید بهتر بتوان بیت زیر از او را خواند:

حافظا می خور و رندی کن و خوشباش ولی دام تزویر مکن چون دگران قرآن را
(حافظ، ۱۳۷۴: ۱۰۱)

امیر مبارز بعد از تسلط بر فارس، به احترام زهاد و فقها و متشرعان پرداخت و مردم را به شنیدن حدیث و تفسیر و فقه وادار کرد. خم و سبو می شکست و در میخانه می بست. در امر به معروف و نهی از منکر مبالغه می کرد تا به مرتبه ای که هیچ کس را یارای آن نبود که نام فسق و فجور و مناهی ببرد و سخت گیری را به حدی رسانید که اصحاب حال شیراز او را سلطان محتسب می خواندند. (کتبی، ۱۳۶۴: ۶۴؛ غنی، ۱۳۷۴: ۱۸۰-۱۸۱) حافظ که به انسان به عنوان مخلوقی در برزخ فرشته و حیوان می نگرست (پورنامداریان، ۱۳۸۴: ۷) از رفتارهای افراطی و خشن امیر مبارز بیزار بود و این بیزاری و ناراحتی خود را در غزل‌های ۴۱، ۲۰۰ و ۲۰۲ به صراحت نشان داده است:

اگر چه باده فرح بخش و باد گلبیز است به بانگ چنگ مخور می که محتسب تیز است



(حافظ، ۱۳۷۴: ۱۱۶)

دانی که چنگ و عود چه تقریر می کنند پنهان خورید باده که تعزیر می کنند
(همان: ۲۰۱)

بود آیا که در میکده‌ها بگشایند گره از کار فروبسته ما بگشایند...
در میخانه بستند خدایا میسند که در خانه تزویر و ریا بگشایند
(همان: ۲۰۲)

حافظ همچنین در غزل‌های ۱۴۲ و ۱۷۸ به تلویح از روزگار امیرمبارز سخن گفته و در قطعه ۱۴ که به خوبی از دوران امیرمبارز و عاقبت کار وی یاد کرده است:

دل منه بر دنیی و اسباب او زانکه از وی کس وفاداری ندید
شاه غازی خسرو گیتی‌ستان آن‌که از شمشیر او خون می‌چکید...
از نهیبش پنجه می‌افکند شیر در بیابان نام او چون می‌شنید
سروران را بی‌سبب می‌کرد حبس گردنان را بی‌خطر سر می‌برید
عاقبت شیراز و تبریز و عراق چون مسخر کرد وقتش در رسید
آن که روشن بد جهان‌بینش بدو میل در چشم جهان‌بینش کشید
(حافظ، ۱۳۷۴: ۳۹۲-۳۹۳)

۲-۳-۱- برهان‌الدین فتح‌الله، فرزند کمال‌الدین ابوالمعالی که نسب خود را به عثمان می‌رسانید. (کتبی، ۱۳۶۴: ۴۶) وی از سال ۷۴۲ تا ۷۵۲ هـ.ق، به مدت ده سال در یزد وزیر بود و پس از آنکه امیرمبارز شیراز را تصرف کرد، وزیر و قاضی‌القضات او شد و تا زمان خلع و کوری وی، در این منصب برقرار بود و بعد از مرگ امیرمبارز با شکنجه به قتل رسید. (حافظ، ۱۳۷۵، ج ۲: ۱۲۴۵) برهان‌الدین علی‌رغم اینکه وزیر امیرمبارز بوده، ممدوح حافظ بوده و حافظ در دو غزل ۳۶۲ و ۴۶۲ از او به نیکی یاد کرده؛ زیرا احتمالاً، بنا به چهره‌ای که از او در شعر حافظ می‌بینیم، نباید در اردوی عقیدتی امیرمبارز باشد؛ (شمیسا، ۱۳۸۸: ۳۱۱) چنانکه کتبی در تاریخ آل مظفر می‌گوید: «او به کمالات نفسانی و انواع مراحم بر رعایا متصف بوده است.» (کتبی، ۱۳۶۴: ۴۶) حافظ همچنین در قطعه ۲۸ به تاریخ وفات وی در سال ۷۶۰ هـ.ق اشاره کرده است.

۲-۴- اشعار تاریخ‌دار حافظ مصادف با حکومت شاه شجاع مظفری

شاه شجاع پسر امیرمبارزالدین محمد و از معروف‌ترین پادشاهان آل مظفر که از سال ۷۵۹ تا ۷۸۶ هـ.ق به مدت ۲۷ سال در فارس حکومت کرد. شاه شجاع از طرف مادر به ترکان قراختایی کرمان منسوب بود و به همین خاطر در شعر حافظ گاهی از او با عنوان «شاه ترکان» یاد شده است. شاه شجاع ملقب به «ابوالفوارس» بود؛ زیرا تمام عمر او به جنگ با برادرها و برادرزاده‌ها گذشته است. (غنی، ۱۳۷۴: ۲۰۹) وی همچنین شاعر، خطاط، عربی‌دان، علم‌دوست، حافظ قرآن و به غایت زیبا بوده و شخصیتی نافذ و تأثیرگذار داشته (کتبی، ۱۳۶۴: ۸۱)؛



شمیسا، ۱۳۸۸: ۲۶۷-۲۷۰) و حافظ در تمام دوران حکومت او با وی در ارتباط بوده و بخش اعظمی از اشعار مدحی و تاریخ‌دار خود را درباره وی و حوادث روزگار او سروده است. این اشعار را می‌توان به پنج دسته تقسیم کرد:

الف) اشعاری که حافظ در آنها به صراحت از شاه‌شجاع سخن گفته است؛ یعنی غزل‌های ۲۸۳، ۲۸۴، ۲۸۵، ۲۹۲ و ۲۹۳؛

ب) اشعاری که حافظ در آنها به دوران تسلط شاه‌محمود بر شیراز و رفتن شاه‌شجاع به کرمان و دوری او از فارس (در طول سال‌های ۷۶۵ تا ۷۶۷ ه.ق) اشاره کرده است. در این اشعار که ساختاری نامه‌وار دارند، به دلیل وجود رابطه دوستانه قوی بین شاعر و پادشاه، زبان شعر، گاه غنایی و گاه عرفانی است، به گونه‌ای که ممدوح در مقام معشوق قرار می‌گیرد. (غنی، ۱۳۷۴: ۲۳۴) در هر صورت با توجه به این اطلاعات بیرونی، می‌توان احتمال داد غزل‌های ۸۹، ۹۰، ۹۱، ۹۳، ۶۰ (بعد از دریافت جوابی از شاه‌شجاع)، ۱۰۲، ۱۰۹ (گلایه از این که مدتی است شاه‌شجاع پاسخی نداده)، ۱۷۷ (اشاره به تسلط شاه‌محمود بر شیراز)، ۲۳۵، ۲۳۶، ۳۰۲، ۳۸۵، ۴۳۹، ۴۴۹، ۴۶۳، ۴۶۹، ۴۷۱، ۴۷۶ درباره این بخش از روزگار حافظ و شاه‌شجاع باشند. (غنی، ۱۳۷۴: ۲۳۴-۲۴۰؛ شمیسا، ۱۳۸۸: ۱۹۸-۲۱۶ و ۲۶۹-۲۷۷)

ج) اشعاری که مربوط هستند به دوران پیروزی شاه‌شجاع بر شاه‌محمود و بازگشت وی به شیراز در سال ۷۶۷ ه.ق؛ یعنی غزل‌های ۱۸، ۳۴، ۱۴۷، ۱۷۶، ۲۵۸، ۲۵۹ (با استقبال از غزل شاه‌شجاع. ر.ک معین، ۱۳۷۵: ۵۶۶)، ۳۱۲، ۴۸۹ و قصیده معروف «شد عرصه زمین چو بساط ارم جوان/ از پرتو سعادت شاه جهان‌ستان». (غنی، ۱۳۷۴: ۲۵۱)

د) اشعاری که مربوط هستند به دورانی که شاه‌شجاع پس از آن پیروزی، همدم زهاد و متشرعان می‌شود و سعی می‌کند رسوم پدر را تجدید کند (غنی، ۱۳۷۴: ۲۴۵؛ شمیسا، ۱۳۸۸: ۲۶۸) و حافظ از او رنجیده‌خاطر می‌شود و بین او و پادشاه کدورتی پیش می‌آید (بین سال‌های ۷۶۷ تا ۷۷۱ ه.ق) تا جایی که حافظ به سفر اصفهان، یزد، بغداد و جزیره هرمز می‌اندیشد و از آن میان، سفر او به اصفهان و یزد مسلم است. حافظ در غزل‌های ۶، ۴۷، ۵۳، ۸۳، ۱۰۵، ۲۷۵، ۲۹۱، ۳۴۳، ۳۴۴، ۳۴۵، ۳۵۲، ۳۸۶، ۴۱۵ به این موضوع اشاره کرده است:

خدا را کم‌نشین با خرجه‌پوشان رخ از رندان بی‌سامان می‌پوشان
(حافظ، ۱۳۷۴: ۳۰۳)

... هر چند ما بدیم تو ما را بدان مگیر شاهانه ماجرای گناه گدا بگو
(همان: ۳۲۱)

شاه ترکان سخن مدعیان می‌شنود شرمی از مظلّم خون سیاووشش باد
(همان: ۱۴۸)

ما آزموده‌ایم در این شهر بخت خویش بیرون کشید باید از این ورطه رخت خویش
(همان: ۲۴۹)



در شأن من به دردکشی ظنّ بد مبر کالوده گشت جامه ولی پاکدامنم

(همان: ۲۷۸)

شاه ترکان چو پسندید و به چاهم انداخت دستگیر ار نشود لطف تهمتن چه کنم؟

(همان: ۲۸۰)

بدیده بدبین بیپوشان ای کریم عیبپوش زین دلیری‌ها که من در کنج خلوت می‌کنم

(همان: ۲۸۵)

۵) اشعاری که به طور کلی، جزو اشعار مدحی یا دارای اشارات مدحی حافظ درباره شاه‌شجاع هستند؛ مانند غزل‌های ۱۴۹، ۱۶۷، ۲۴۶، ۲۴۷، ۲۶۷ (وقتی شاه‌شجاع به آذربایجان رفته)، ۲۸۶ (اگر به جای «آصف»، خسرو باشد)، ۳۰۸ (که معین معتقد است به استقبال از غزل شاه‌شجاع سروده شده (معین، ۱۳۷۵: ۵۶۷) و شمیسا معتقد است قطعه مندرج در ص ۱۰۷۷ نسخه خانلری دنباله همین غزل است. شمیسا، ۱۳۸۸: ۲۰۵-۲۰۶)، ۳۱۴، ۳۸۷، ۴۰۸، ۴۰۹، ۴۱۰، ۴۱۱، ۴۸۲ (غنی، ۱۳۷۴: ۱۹۲-۲۴۵ و ۳۵۵-۳۶۳) حافظ همچنین در قطعه ۶ ماده تاریخ وفات شاه‌شجاع را ساخته است (غنی، ۱۳۷۴: ۳۲۳ به نقل از حافظ ابرو)؛ البته حافظ در غزلیات ۲۰۸، ۲۳۹، ۳۵۰، ۴۹۵ نیز به شاه، پادشاه یا دادگستر اشاره کرده، که می‌توان احتمال داد منظور وی شاه‌شجاع باشد.

۲-۴-۱- قوام‌الدین محمد صاحب‌عیار که از سال ۷۵۰ تا ۷۶۰ ه.ق ملازم شاه‌شجاع و از سال ۷۶۰ تا ۷۶۴ ه.ق وزیر او بود و در آخر کار هم به خیانت و کودتا متهم شد و به دستور شاه شجاع به فجیع‌ترین وجهی کشته شد. (حافظ، ۱۳۷۵، ج ۲: ۱۲۴۹). حافظ بنا به گواهی دیوانش، صاحب‌عیار را دوست می‌داشته و از مرگ وی به شدت ناراحت شده و این ناراحتی را در قطعات ۱۳ و ۳۰ و غزل ۱۱۲ و ۱۵۶ نشان داده است:

اعظم قوام دولت و دین آن‌که بر درش از بهر خاک‌بوس، نمودی فلک سجود

با آن وجود و آن عظمت زیر خاک رفت در نصف ماه ذی‌قعد از عرصه وجود...

(حافظ، ۱۳۷۴: ۳۹۲)

...زمانه گر نه زر قلب داشتی کارش به دست آصف صاحب‌عیار بایستی

چو روزگار جز این یک عزیز بیش نداشت به عمر مهلتی از روزگار بایستی

(همان: ۳۹۸)

آن‌که رخسار تو را رنگ گل و نسرين داد صبر و آرام تواند به من مسکین داد...

در کف غصه دوران دل حافظ خون شد از فراق رخت ای خواجه قوام‌الدین داد

(همان: ۱۵۲)

هزار نقد به بازار کاینات آرند یکی به سکه صاحب‌عیار ما نرسد

(همان: ۱۷۹)

حافظ همچنین یک قصیده بلند در مدح صاحب‌عیار سروده است. (حافظ، ۱۳۷۴: ۸۵-۸۸)



۲-۴-۲- خواجه جلال الدین تورانشاه

شاه شجاع پس از کشتن صاحب عیار، ابتدا وزارت را به کمال الدین حسین رشیدی و سپس به خواجه جلال الدین تورانشاه سپرد. در ابتدای وزارت تورانشاه، شاه رکن الدین حسن، نامه‌ای شبیه به خط تورانشاه جعل کرد مبنی بر همراهی او با شاه محمود که سبب حبس تورانشاه شد، اما به زودی قضیه روشن شد و دوباره تورانشاه به وزارت رسید و این وزارت از سال ۷۶۶ ه.ق تا پایان عمر شاه شجاع (۷۸۶ ه.ق) ادامه داشت و خود تورانشاه نیز در سال ۷۸۷ ه.ق وفات یافت. حافظ در غزل‌های ۳۴۳، ۳۵۶، ۳۶۱، ۴۵۴، ۴۸۱، ۴۸۴ و ۴۸۸ به صراحت از او یاد کرده و در غزل‌های ۴۸، ۴۹، ۱۷۱ (وقتی که شاه شجاع می‌خواست، صدرات را به تورانشاه بسپارد و حافظ را هم دعوت می‌کند)، ۲۵۶، ۲۷۲، ۳۱۶، ۳۱۹، ۳۵۵، ۳۵۹، ۳۶۰ (وقتی حافظ به یزد سفر کرده بود)، ۴۲۵، ۴۵۲، ۴۶۷، ۴۷۳ از او با القاب آصف، آصف ثانی، وزیر، صاحب دیوان و خواجه یاد کرده و در قطعه ۳ ماده تاریخ وفات وی را (میل بهشت) ساخته و در قطعه ۲۹ (نسخه قزوینی) به این موضوع اشاره کرده که بعد از سفر دوساله یزد از ترس طلب کاران به خانه تورانشاه پناه برده است. (دست‌غیب: ۵۲۵) حافظ همچنین در غزل‌های ۱۶، ۲۸ و ۲۸۰ از «خواجه» یا «خواجه جهان» نام برده که به طور قطع نمی‌توان گفت منظور چه کسی است.

۲-۵- سلطان اویس ایلکانی، متوفای ۷۷۶ ه.ق پسر شیخ حسن بزرگ، بزرگ‌ترین سلطان سلسله جلایری یا ایلکانی که مرکز حکمرانی‌اش بغداد بوده (حافظ، ۱۳۷۵، ج ۲: ۱۲۴۴) و حافظ غزل ۱۶۲ را برای او سروده و فرستاده است:

خوش آمد گل وزان خوش‌تر نباشد که در دست به جز ساغر نباشد ...
من از جان بنده سلطان اویسم اگرچه یادش از چاکر نباشد
(حافظ، ۱۳۷۴: ۱۸۲)

حافظ همچنین در غزل ۴۱ (... بیا که نوبت بغداد و وقت تبریز است) به پایتخت‌های ایشان اشاره کرده است.

۲-۶- سلطان احمد ایلکانی، پسر سلطان اویس که از سال ۷۸۴ تا ۸۱۳ ه.ق در بغداد حکمرانی کرده و پس از حمله تیمور به بغداد کشته شده و حافظ با او مکاتبه داشته و غزل ۴۷۲ را به نام او سروده و احتمالاً غزل ۱۹۰ در جواب نامه‌ای از او باشد که در آن حافظ، آرزوی رفتن به بغداد را کرده است:

کلک مشکین تو روزی که ز ما یاد کند ببرد اجر دو صد بنده که آزاد کند
قاصد منزل سلمی که سلامت بادش چه شود گر به سلامی دل ما شاد کند...
ره نبردیم به مقصود خود اندر شیراز خرم آن روز که حافظ ره بغداد کند
(حافظ، ۱۳۷۴: ۱۹۵-۱۹۶)

۲-۷- تورانشاه بن قطب الدین تهمتن که از سال ۷۴۷ تا ۷۷۹ ه.ق پادشاه جزیره هرموز بوده و در زمان شاه شجاع مکرر به شیراز می‌آمده (معین، ۱۳۷۵: ۲۵۵) و حافظ در قطعه ۱۰ دیوان نسخه خانلری (حافظ، ۱۳۷۵، ج ۲: ۱۰۶۶) و غزل ۳۲۸ از او با عنوان شاه هرموز و پادشاه بحر یاد کرده است:



... پایه نظم بلند است و جهانگیر بگو تا کند پادشه بحر دهان پر گهرم
(حافظ، ۱۳۷۴: ۲۷۰)

۸-۲- سلطان غیاث‌الدین که خانلری وی را غیاث‌الدین محمدشاه دوم (۷۵۲-۷۲۵ هـ) از سلاطین تغلقیه دهلی می‌داند (حافظ، ۱۳۷۵، ج ۲: ۱۱۹۳-۱۱۹۵) و غنی او را غیاث‌الدین محمد بن سلطان عمادالدین احمد بن امیرمبارزالدین. (غنی، ۱۳۷۴: ۴۲۰) البته مؤلف تاریخ فرشته حدس زده که وی غیاث‌الدین بن اسکندر، پادشاه بنگال باشد. (فرشته، بی‌تا، ج ۱: ۲۹۶-۲۹۷) حافظ غزل ۲۲۵ را درباره وی سروده است:

ساقی حدیث سرو و گل و لاله می‌رود وین بحث با ثلاثه غساله می‌رود...
حافظ ز شوق مجلس سلطان غیاث‌الدین غافل مشو که کار تو از ناله می‌رود
(حافظ، ۱۳۷۴: ۲۱۵)

۹-۲- اتابک افراسیاب دوم بن نصرت‌الدین احمد یا اتابک پشنگ، سیزدهمین اتابک از اتابکان لر بزرگ که نورالورد را خلع کرد و به جای او نشست. (معین، ۱۳۷۵: ۲۴۵-۲۴۶؛ حافظ، ۱۳۷۵، ج ۲: ۱۲۴۷-۱۲۴۸) وی با جگرار شاه شجاع بوده و حافظ غزل ۳۹۰ را در مدح وی سروده است:

افسر سلطان گل پیدا شد از طرف چمن مقدمش یارب مبارک باد بر سرو و سمن...
شوکت پور پشنگ و تیغ عالمگیر او در همه شهنامه‌ها شد داستان انجمن...
(حافظ، ۱۳۷۴: ۳۰۶-۳۰۷)

۱۰-۲- سلطان زین‌العابدین بن شاه‌شجاع (حکومت ۷۸۶-۷۸۹ هـ) که از طرف شاه‌شجاع به حکومت فارس منصوب شد، اما شاه‌منصور او را دستگیر و در قلعه سلاسل شوشتر زندانی کرد. (معین، ۱۳۷۵: ۱۷۱) حافظ احتمالاً غزل ۴۵۱ را درباره پیروزی‌های اولیه وی بر شاه‌منصور سروده است.

۱۱-۲- نصرت‌الدین شاه‌یحیی فرزند مظفر بن محمد امیرمبارزالدین که در سال ۷۸۹ هـ از طرف تیمور حاکم شیراز شد، ولی برادرش شاه‌منصور بر او شورید و غلبه یافت. پس از این واقعه به دستور تیمور، شاه‌یحیی به همراه هفتادتن دیگر از شاهزادگان و بازماندگان آل مظفر در سال ۷۹۵ هـ کشته شد. حافظ در غزل‌های ۱۲ (وقتی شاه‌یحیی حاکم یزد بوده)، ۲۱۲، ۳۰۴ (با اشاره به گرفتار کردن سلطان زین‌العابدین در قلعه سلاسل)، ۳۹۲ (گلایه از شاه‌یحیی)، ۴۲۱ و ۴۳۳ از او نام برده و در قطعه ۱۰ از نسخه خانلری به خست او اشاره کرده است:

... شاه هر موزم ندید و بی سخن صد لطف کرد شاه یزدم دید و مدحش گفتم و هیچم نداد
(حافظ، ۱۳۷۵، ج ۲: ۱۰۶۶)

۱۲-۲- شاه‌منصور بن مظفر بن امیر مبارزالدین که از سال ۷۹۰ تا ۷۹۵ هـ با شورش علیه برادرش شاه‌یحیی، مدتی را در سر تصرف فارس، لرستان و اصفهان گذراند و عاقبت او نیز در کشتار دسته‌جمعی بازماندگان آل مظفر در سال ۷۹۵ هـ به قتل رسید. شاه‌منصور هم برادرزاده و هم داماد شاه‌شجاع بود و بر خلاف برادرش شاه‌یحیی، به شاه‌شجاع علاقه داشت و احتمالاً یکی از دلایل علاقه حافظ به او، همین باشد؛ وانگهی شاه‌منصور



مردی شجاع و بخشنده بوده و توانسته بعد از بازگشت امیر تیمور از شیراز، حکومت را از شاه یحیی بگیرد و در سال ۷۹۵ه.ق با تیمور بجنگد و حتی چند بار به قلب سپاه تیمور بزند و به او نزدیک شود. (غنی، ۱۳۷۴: ۴۳۱) حافظ در زمان شاه منصور نیز مورد تکریم بوده و وظیفه دیوانی می گرفته، از این روی در غزل‌های ۱۴۷، ۱۵۳، ۲۴۲، ۲۴۵، ۳۲۹ (با اشاره به غضنفر پسر شاه منصور)، ۳۸۱ و ۴۰۲ و ساقی‌نامه معروفش، شاه منصور را مدح کرده و در قطعات ۱۰ و ۳۴ به او اشاره کرده است:

بیا که رایت منصور پادشاه رسید	نوید فتح و بشارت به مهر و ماه رسید...
عزیز مصر به رغم برادران غیور	ز قعر چاه برآمد به اوج ماه رسید
	(حافظ، ۱۳۷۴: ۲۲۲)
به یمن دولت منصور شاهی	علم شد حافظ اندر نظم اشعار
	(همان: ۲۲۴)
شاه منصور واقف است که ما	روی همت به هر کجا که نهیم
دشمنان را ز خون کفن سازیم	دوستان را قبای فتح دهیم
	(همان: ۳۰۱)
پادشاهها لشکر توفیق همراه تواند	خیز اگر بر عزم تسخیر جهان ره می کنی
آن که ده با هفت ونیم آورد بس سودی نکرد	فرصت بادا که هفت ونیم با ده می کنی
	(همان: ۴۰۰)

۲-۱۳- دوران تسلط امیر تیمور بر فارس: تیمور در سال ۷۸۹ه.ق به شیراز حمله کرد. سلطان زین العابدین از شیراز گریخت و به سمت شوشتر رفت. تیمور وارد شیراز شد و چون اهل شیراز را مطیع دید، شیراز را به شاه یحیی سپرد و خود به سمرقند رفت. (غنی، ۱۳۷۴: ۳۸۷-۳۹۸) احتمال دارد حافظ غزل‌های ۴۴۰ (با بیت مقطع: به خوبان دل مده حافظ، بین آن بی وفایی‌ها/ که با خوارزمیان کردند ترکان سمرقندی؛ در نسخه خانلری)، ۴۷۰ و ۴۷۷ را با توجه به ویرانگری‌های تیمور در اصفهان و فارس سروده باشد.

۲-۱۴- سایر افرادی که در شعر حافظ از آن‌ها یاد شده است:

۲-۱۴-۱- بهاءالدین عثمان کوه کیلویی، از بزرگان شافعی و قاضی القضاات فارس در زمان شاه شجاع که حافظ قطعه ۴ را در تاریخ وفات وی سروده است.

۲-۱۴-۲- کمال الدین ابوالوفا، که شناخته نیست و احتمالاً یکی از رجال فارس معاصر حافظ بوده است. (حافظ، ۱۳۷۵، ج ۲: ۱۲۵۰) حافظ غزل ۱۳۰ را در مدح وی ساخته است.

۲-۱۴-۳- فخرالدین عبدالصمد که وی نیز شناخته نیست و ناگزیر یکی از بزرگان زمان حافظ است. (همان: ۱۲۴۹) و غزل ۱۹۱ دیوان حافظ در مدح او است.



۲-۱۴-۴- حاجی محمد که نام وی در رباعی ۴۹ (حافظ، ۱۳۷۵، ج ۲: ۱۰۹۰) آمده، اما خانلری بیان داشته که احتمال دارد این رباعی از حافظ نباشد. (حافظ، ۱۳۷۵، ج ۲: ۱۲۴۶)

۲-۱۴-۵- سعدالدین انسی: مطابق با نسخه خانلری، قطعه‌ای از حافظ به صورت زیر آمده است:

آن کیست تا به حضرت سلطان ادا کند کز جور دور گشت شتر گربه‌ها پدید
رندی نشسته بر سر سجادی قضا حیزی دگر به مرتبه سروری رسید
آن رند گفت چشم و چراغ انس منم این حیز گفت نطفه داوودم و فریدم...
(حافظ، ۱۳۷۵، ج ۲: ۱۰۷۰)

شمیسا معتقد است منظور از «انس» در این قطعه، سعدالدین انسی است که منشی شاه‌شجاع بوده و به مسند قضاء فارس رسیده و منظور از «فرید»، شیخ فرید است که ندیم شاه‌شجاع بوده است. (شمیسا، ۱۳۸۸: ۲۰۰)

۲-۱۵- اشعار زندگی‌نامه‌ای حافظ

۲-۱۵-۱- سفر یزد

حافظ بعد از کدورت ایجادشده بین خود و شاه‌شجاع (بین سال‌های ۷۶۷ تا ۷۷۱ ه.ق) و در زمانی که شاه‌یحیی

حاکم یزد بوده، نسبت به سفر یزد و حاکم آنجا اظهار علاقه می‌کند:

ای فروغ ماه حسن از روی رخشان شما آب روی خوبی از چاه زنخدان شما...
ای صبا با ساکنان شهر یزد از ما بگو کای سر حق ناشناسان گوی چوگان شما
گرچه دوریم از بساط قرب همت دور نیست بنده شاه شماییم و ثناخوان شما
ای شهنشاه بلند اختر خدا را همتی تا ببوسم همچو اختر خاک ایوان شما
(حافظ، ۱۳۷۴: ۱-۲-۱۰۳)

و سرانجام به آن دیار رفت، اما چون شاه‌یحیی که به خست معروف بود، شاعر را بی‌بهره گذاشت، شاعر از این سفر پشیمان شد؛ به همین دلیل وقتی تورانشاه به یزد می‌آید، حافظ از او می‌خواهد تا در معیت او به شیراز برگردد. (معین، ۱۳۷۵: ۱۵۵) بر اساس این اطلاعات تاریخی، غزل‌های ۳۳۳، ۳۳۷، ۳۵۹، ۳۶۰ و قطعه ۲ از نسخه علامه قزوینی و قطعه ۱۰ از نسخه خانلری بهتر فهمیده می‌شوند:

نماز شام غریبان چو گریه آغازم به مویه‌های غریبانه قصه پردازم
به یاد یار و دیار آن چنان بگریم زار که از جهان ره و رسم سفر براندازم...
(حافظ، ۱۳۷۴: ۲۷۳)

چرا نه در پی عزم دیار خود باشم چرا نه خاک سر کوی یار خود باشم
غم غریبی و غربت چو برنمی‌تلیم به شهر خود روم و شهریار خود باشم...
(همان: ۲۷۵)



خرم آن روز کزین منزل ویران بروم راحت جان طلبم وز پی جانان بروم...
 دلم از وحشت زندان سکندر بگرفت رخت بر بندم و تا ملک سلیمان بروم...
 (همان: ۲۸۹)

گر ازین منزل ویران به سوی خانه روم دگر آنجا که روم عاقل و فرزانه روم...
 خرم آن دم که چو حافظ به تولای وزیر سرخوش از میکده با دوست به کاشانه روم
 (همان: ۲۹۰)

۲-۱۵-۲- سفر اصفهان

حافظ احتمالاً در روزگار حکمرانی شاه شجاع به اصفهان نیز سفر کرده و غزل ۱۰۳ را با توجه به آن سفر سروده است. محققان وقوع آن سفر را حتمی می‌دانند. (معین، ۱۳۷۵: ۱۵۹-۱۶۰؛ زرین کوب، ۱۳۷۴: ۳۸۱) البته حافظ در غزل‌های ۴۱۹ و ۴۶۰ نیز به زنده‌رود و اصفهان اشاره کرده است.

۲-۱۵-۳- سفر یا عزم سفر به هند

غنی (۱۳۷۴: ۱۳۶) و معین (۱۳۷۵: ۱۵۷) نوشته‌اند این سفر اساس تاریخی ندارد و احتمالاً از روی غزل ۱۵۱ ساخته شده، اما خانلری آن را تأیید کرده، اما نه به دعوت شاه محمود بهمنی دکنی که به دعوت سلطان غیاث‌الدین محمد شاه دوم. (حافظ، ۱۳۷۵، ج ۲: ۱۱۹۳-۱۱۹۵)

۲-۱۵-۴- اشعار مربوط به رثاء برادران

معین معتقد است که دو برادر از برادران حافظ - که یکی از آن‌ها «خواجه خلیل عادل» نام داشته - قبل از وی از دنیا رفته‌اند (معین، ۱۳۷۵: ۱۰۸-۱۰۹) و حافظ قطعات ۲۰ و ۳۷ (حافظ، ۱۳۷۵، ج ۲: ۱۰۷۳-۱۰۷۴ و ۱۰۸۳) را به این مناسبت سروده است.

۲-۱۵-۶- اشعار مربوط به همسر و سوگ وی

حافظ در غزل ۳۲۷ که مقطع آن موشح به نام قوام‌الدین حسن است، از عهد خود با همسرش و لطف و مهربانی‌های او یاد کرده است؛ بنابراین حافظ قبل از سال ۷۵۴ه.ق (فوت قوام‌الدین) همسر اختیار کرده و ظاهراً آن همسر را در زمان پادشاهی شاه شجاع از دست داده (معین، ۱۳۷۵: ۱۳۸-۱۴۰) و ناراحتی و تأسف خود را در غزل‌های ۳۸ و ۲۱۶ نشان داده است:

بی مهر رخت روز مرا نور نماندست وز عمر مرا جز شب دیجور نماندست...
 وصل تو اجل را ز سرم دور همی داشت از دولت هجر تو کنون دور نماندست...
 (حافظ، ۱۳۷۴: ۱۱۵)

آن یار کزو خانه ما جای پری بود سر تا قدمش چون پری از عیب بری بود...
 از چنگ منش اختر بدمهر به در برد آری چه کنم دولت دور قمری بود...
 (همان: ۲۱۰)



۲-۱۵-۷- اشعار مربوط به سوگ فرزند

حافظ گویا فرزندی داشته که در جوانی از دنیا رفته و او را در غم و اندوه فرو برده است. (معین، ۱۳۷۵: ۱۴۰) دو غزل ۵۴ و ۱۳۴ و قطعه ۲۳ به احتمال قوی در سوگ او سروده شده‌اند:

ز گریه مردم چشمم نشسته در خون است ببین که در طلبت حال مردمان چون است...
از آن دمی که ز چشمم برفت رود عزیز کنار دامن من همچو رود جیحون است...
(حافظ، ۱۳۷۴: ۱۲۲)

بلبلی خون دلی خورد و گلی حاصل کرد باد غیرت به صدش خار پریشان دل کرد
طوطی‌ای را به خیال شکری دل خوش بود ناگهش سیل فنا نقش امل باطل کرد
قره‌العین من آن میوه دل یادش باد که چه آسان بشد و کار مرا مشکل کرد...
(همان: ۱۶۴-۱۶۵)

دلا دیدی که آن فرزانه فرزند چه دید اندر خم این طاق رنگین
به جای لوح سیمین در کنارش فلک بر سر نهادهش لوح سنگین
(همان: ۳۹۶)

جدول اشعار تاریخ‌دار حافظ

ردیف	شاه و ... قالب	قطعه	غزل	قصیده	رباعی / ساقی‌نامه	غزل‌های با اشارات مدحی یا تاریخی	جمع
۱	مسعود شاه اینجو	۲					۲
۲	شاه شیخ ابواسحاق	۲	۱	۱		۸	۱۲
۳	حاجی قوام	۳	۳				۶
۴	مجدالدین	۲					۲
۵	امین الدین	۱					۱
۶	عضد ایچی	۱					۱
۷	عمادالدین محمود		۱				۱
۸	امیر مبارز	۱	۳			۲	۶
۹	برهان‌الدین فتح‌الله	۱	۲				۳
۱۰	شاه شجاع	۱	۵	۱		۵۳	۶۰
۱۱	قوام‌الدین محمد صاحب‌عیار	۲	۲	۱			۵
۱۲	جلال‌الدین تورانشاه	۲	۷			۱۴	۲۳
۱۳	سلطان اویس		۱				۱
۱۴	سلطان احمد		۱			۱	۲
۱۵	توران‌شاه قطب‌الدین تهمتن	۱	۱				۲
۱۶	غیاث‌الدین		۱				۱
۱۷	اتابک افراسیاب		۱				۱
۱۸	سلطان زین‌العابدین		۱				۱



۱۹	شاه یحیی	۱	۶				۷
۲۰	شاه منصور	۲	۶	۱			۹
۲۱	تیمور				۳		۳
۲۲	بهاالدین عثمان	۱					۱
۲۳	ابوالوفا		۱				۱
۲۴	عبدالصمد		۱				۱
۲۵	حاجی محمد			۱			۱
۲۶	سعدالدین انسی	۱					۱
۲۷	سفر به یزد	۲	۴				۶
۲۸	سفر به هند		۱				۱
۲۹	سفر به اصفهان		۱				۱
۳۰	مرگ همسر		۲				۲
۳۱	مرگ برادران	۲					۲
۳۲	مرگ فرزند	۱	۲				۳
	جمع	۲۹	۵۴	۳	۲	۸۱	(منهای ۵) ۱۶۹

با نگاهی به جدول بالا که دربردارنده اشعار تاریخ‌دار یا دارای اشارات تاریخی حافظ است، می‌توان دریافت که حافظ با داشتن قریب به ۱۶۵ قطعه شعر تاریخ‌دار؛ یعنی حدود ۲۶ درصد از اشعار او، یکی از بزرگ‌ترین شاعرانی است که شعر او به گونه‌ای تقریباً محسوس با تاریخ و زندگی عصر او مرتبط بوده و از این نظر نقد تاریخی را برمی‌تابد و بر همین اساس می‌توان بر خلاف تصور شایع و همگانی، با اطمینان بیشتری گفت که حافظ، یکی از شاعرانی دانست که با دربار ارتباط نزدیکی داشته، به گونه‌ای که اولاً تا آخرین روزهای عمرش با دربار در ارتباط بوده و ثانیاً بخش عمده‌ای از اشعار او را اشعار مدحی یا دارای اشارات مدحی تشکیل می‌دهد، همچنانکه اشعار مدحی یا دارای اشارات مدحی او درباره شاه‌شجاع و وزرایش به حدود ۹۰ قطعه شعر می‌رسد؛ وانگهی بر این اساس حتی می‌توان سیر تطور شاعری و فکری حافظ را بررسی کرد و مثلاً دریافت که حافظ نسبت به اوضاع تاریخی و اجتماعی عصر خود حساس بوده، چنانکه شاعری وی در دوره امیرمبارز با دوره شاه‌شجاع قابل مقایسه نیست یا اینکه اوج شکوفایی شاعری او را مربوط به دوره شاه‌شجاع و وزرایش دانست. در هر صورت مهم‌ترین فواید نقد تاریخی اشعار حافظ، ترسیم چهره‌ای واقعی‌تر از حافظ است، چنانکه اکنون با احتمال بیشتری می‌توان گفت، حافظ یکی از شاعران بزرگ زبان فارسی بوده که بنا به مقتضیات عصر و روزگارش با دربار آل‌اینجو و آل مظفر در ارتباط بوده و در مدح آنان اشعار نسبتاً زیادی را سروده است و از این روی، صرفاً او را عارف جلوه‌دادن یا شعر او را عارفانه جلوه‌دادن قضاوت درستی نیست.

۳- نتیجه

در این مقاله با مقایسه اجمالی نقد صورت‌نگارانه و نقد تاریخی، دیوان اشعار حافظ بر اساس نقد و نگاه تاریخی بررسی شده و در این بررسی مشخص شده که بر خلاف نظر برخی از حافظ‌پژوهان، از مجموع ۶۲۶ قطعه شعر حافظ (با تطبیق اشعار حافظ در نسخ غنی- قزوینی و خالری، حافظ دارای ۳ قصیده، ۴۹۸ غزل (با احتساب شعر



جوزا سحر نهاد حمایل برابرم)، یک مثنوی، یک ساقی‌نامه، ۵۹ قطعه و ۶۳ رباعی است)، ۱۶۴ قطعه شعر او (با کم کردن اشعار تکراری) تاریخ‌دار است یا می‌توان تاریخ تقریبی سرودن آنها را مشخص کرد که این آمار، حدود ۲۶ درصد از اشعار او را در بر می‌گیرد و نسبتاً آمار بالایی است؛ البته اگر بخواهیم این آمار را فقط در غزل‌های حافظ حساب کنیم، از مجموع ۴۹۸ غزل حافظ، ۵۴ غزل، تاریخ‌دارِ مسلّم و ۸۱ غزل دارای اشارات تاریخی یا مدحی هستند؛ یعنی تقریباً ۲۹ درصد از غزلیات وی و اگر بخواهیم این درصد را فقط در غزلیات مسلّم وی محاسبه کنیم، این آمار، در حدود ۱۱ درصد از غزل‌های حافظ را شامل می‌شود و اگر بخواهیم صرفاً اشعار تاریخ‌دار مسلّم وی را حساب کنیم، در آن صورت باید علاوه بر ۵۴ غزل مسلّم، ۲۹ قطعه، ۳ قصیده و یک رباعی و یک ساقی‌نامه او را نیز به حساب بیاوریم که مجموعاً می‌شود ۸۸ قطعه شعر؛ یعنی حدود ۱۴ درصد از اشعار حافظ تاریخ‌دار هستند که در هر صورت این آمارها و درصدها نشان می‌دهد که شعر حافظ از تعین زمانی و مکانی نسبتاً بالایی برخوردار است و از این نظر به ویژگی عینی بودن شعر معاصر نزدیک شده و شاید یکی از این دلایل محبوبیت حافظ نیز همین باشد؛ به عبارت دیگر، شعر حافظ به گونه‌ای محسوس با زندگی و امور و رویدادهای گوناگون عصر شاعر پیوند خورده و ثبت‌کننده اوضاع و احوال آن بوده و چون با صدق و صمیمیت شاعر همراه شده، بر خواننده تأثیر ژرفی بر جای می‌گذارد به گونه‌ای که می‌توان بر اساس آن، به بسیاری از مسائل اجتماعی، تاریخی و فرهنگی قرن هشتم در فارس پی برد و با این نوع نقد، اشعار حافظ را دسته‌بندی کرد و تقریباً به سیر شاعری شاعر و تطور افکار و ذهن و زبان وی پی برد.



فهرست منابع

- ابن بطوطه، محمد بن عبدالله (۱۳۹۴) *تحفه النظار و غرائب الامصار*، به کوشش محمدعلی موحد، تهران: نی.
- احمدی، بابک (۱۳۷۵) *ساختار و تأویل متن*، تهران: نشر مرکز.
- استعلامی، محمد (۱۳۸۶) *درس حافظ* (نقد شرح غزل‌های حافظ)، تهران: سخن.
- آشوری، داریوش (۱۳۷۹) *عرفان و رندی در شعر حافظ*، تهران: مرکز.
- اهور، پرویز (۱۳۶۸) *حافظ آیین‌دار تاریخ*، تهران: شب‌ویز.
- ایشانی، طاهره (۱۳۹۲) «سیر غزل مدحی در ادب فارسی از سنایی تا حافظ»، *مجله کهن‌نامه پارسی*، سال چهارم، شماره ۳، صص ۱-۲۷.
- بامداد، محمدعلی (۱۳۶۰) *حافظ‌شناسی یا الهامات خواجه*، به کوشش محمود بامداد، تهران: اتحاد.
- پورنامداریان، تقی (۱۳۸۴) *گمشده لب دریا* (تأملی در معنی و صورت شعر حافظ)، تهران: سخن.
- حافظ ابرو، عبدالله بن لطف‌الله (۱۳۷۲) *زبده التواریخ*، تصحیح کمال حاج‌سیدجوادی، تهران: نی.
- حافظ، خواجه شمس‌الدین محمد (۱۳۶۲) *دیوان*، تصحیح و توضیح پرویز ناتل خانلری، تهران: خوارزمی.
- حافظ، خواجه شمس‌الدین محمد (۱۳۷۴) *دیوان* به کوشش محمد قزوینی و قاسم غنی، تهران: اساطیر.
- حافظ، خواجه شمس‌الدین محمد (۱۳۷۵) *دیوان*، جلد دوم، تصحیح و توضیح پرویز ناتل خانلری، تهران: خوارزمی.
- حصوری، علی (۱۳۹۵) *حافظ از نگاهی دیگر*، تهران: چشمه.
- حمیدیان، سعید (۱۳۹۵) *شرح مشوق* (شرح و تحلیل اشعار حافظ)، تهران: قطره.
- خرم‌شاهی، بهاء‌الدین (۱۳۷۳ الف) *حافظ*، تهران: طرح نو.
- خرم‌شاهی، بهاء‌الدین (۱۳۷۳ ب) *حافظ‌نامه*، تهران: علمی فرهنگی.
- خواندمیر، غیاث‌الدین بن همادالدین (۱۳۳۳) *حبیب‌السير*، زیر نظر محمد دبیرسیاقی، تهران: خیام.
- دست‌غیب، عبدالعلی (بی‌تا)، *حافظ‌شناخت*، تهران: علم.
- دشتی، علی (۱۳۵۷) *نقشی از حافظ*، تهران: امیرکبیر.
- زرقانی، سید مهدی (۱۳۸۴) «یک الگو برای بررسی زبان شعر»، *مجله مطالعات و تحقیقات ادبی*، سال دوم، شماره‌های ۵ و ۶، صص ۵۵-۸۴.
- زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۶۸) *نقشی بر آب*، تهران: معین.
- زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۷۴) *از کوچه رندان*، تهران: سخن.
- ستوده، حسینقلی (۱۳۴۶) *تاریخ آل مظفر*، تهران: دانشگاه تهران.
- شریعت، محمدجواد (۱۳۸۳) «نقدی بر حافظ و الهیات رندی»، *مجله حافظ*، شماره ۶، صص ۳۶-۴۱.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۶) *موسیقی شعر*، تهران: آگه.



- شمیسا، سیروس (۱۳۸۳) نقد ادبی، تهران: فردوس.
- شمیسا، سیروس (۱۳۸۸) یادداشت‌های حافظ، تهران: علم.
- غنی، قاسم (۱۳۷۴) بحث در آثار و افکار و احوال حافظ، تاریخ عصر حافظ، تهران: زوار.
- فرشته، محمدقاسم بن غلامعلی فرشته (بی‌تا) تاریخ فرشته (گلشن ابراهیمی)، لکهنو: مطبعة منشی نولکشور.
- فرصت شیرازی، محمدنصیر بن جعفر (۱۳۵۴) آثار عجم، بمبئی: چاپ سنگی.
- فصیحی خوافی، احمد بن جلال‌الدین محمد (۱۳۳۹-۱۳۴۰) مجمل فصیحی، به کوشش سید محمود جواهری، مشهد.
- کتبی، محمود (۱۳۶۴) تاریخ آل مظفر، به اهتمام و تحشیۀ عبدالحسین نوائی، چاپ دوم، تهران: امیرکبیر.
- مالمیر، تیمور و فاطمه محمدخانی (۱۳۹۱) «نقد و بررسی مدیحه‌سرایی حافظ»، مجله متن پژوهی ادبی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه علامه طباطبائی تهران، شماره ۵۱، صص ۹-۳۲.
- مالمیر، تیمور و هادی دهقانی یزدلی (۱۳۹۰) «نقد و بررسی قرئلت‌های تاریخی و زندگی‌نامه‌ای غزلیات حافظ» مجله پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه اصفهان، سال سوم، شماره ۱۰، صص ۶۳-۸۶.
- مجتبایی، فتح‌الله (۱۳۹۳) «حافظ»، مندرج در دانشنامه جهان اسلام، زیر نظر غلامعلی حداد عادل، تهران: بنیاد دایره‌المعارف اسلامی، جلد دوازده.
- معمودی، مسعود (۱۳۹۳) «یادداشتی بر یادداشت‌های حافظ»، مجله ضمیمه آینه میراث، شماره ۳۶، صص ۱۹۳-۲۰۸.
- معین، محمد (۱۳۷۵) حافظ شیرین‌سخن، به کوشش مهدخت معین، تهران: صدای معاصر.
- معین‌الدین یزدی، معین‌الدین بن جلال‌الدین محمد معلم یزدی (۱۳۲۶) مواهب الهیه، به کوشش سعید نفیسی، تهران: اقبال.
- ممتحن، مهدی و سمانه شریفی‌راد (۱۳۹۰) «مدح در اشعار متنبی و حافظ»، مجله مطالعات ادبیات تطبیقی، شماره ۲۰، صص ۱۳۷-۱۵۰.
- میرخواند بلخی (۱۳۷۳) روضه‌الصفاء، تهذیب و تلخیص عباس زریاب خویی، تهران: علمی.
- همایون فرخ، رکن‌الدین (۱۳۵۱-۱۳۵۴) حافظ خراباتی، تهران: بی‌نا.



Historical criticism and reading of Hafez poetry

DR.asghar shahbazi¹

Abstract

Historical criticism and reading of literatures for their analysis, considering the historical events, have a long history, especially in Iran. This kind of criticism about Hafez poems, according to especial and unique features of his poems, has always been faced with two approval and denial viewpoints and opposed by the supporters of the formalist criticism. Comparing the formalist and historical criticism, the author tried to reveal that, considering the components such as the poet's era, poet's look at poetry and poet's job, this kind of criticism is not worthless because a detailed examination of the Hafez poems, based on the historical documents and the poet's book of poems, reveals that from 625 poems of Hafez, 88 poems are of his certain dated poems; namely, 14%. If we want to add his eulogistic and historical impressions, Hafez has about 164 dated poems; namely, 26% showing that Hafez poetry enjoys a temporal and spatial determination. Therefore, extracting these poems can be one of the reasons for the usefulness of a historical criticism or look at Hafez poems.

Key words:

Historical criticism, Hafez, book of poems, high percent of dated poems

¹ . Assistant Professor of Farhangian University



فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی
سال دوم، شماره ۴، پاییز ۱۳۹۸

www.qpjjournal.ir

ISSN : 2645-6478

ردیف و کارکردهای آن در غزل‌های سلطان وکد

محمد امیر مشهدی^۱

حسنیه نخعی^۲

لیلا عبادی نژاد^۳

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۰۳/۰۱

تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۸/۰۵/۲۹

چکیده

ردیف یکی از عوامل تأثیرگذار در زیبایی آفرینی، و از ارکان تشکیل دهنده موسیقی کناری شعر است که در شعر فارسی از جایگاه برجسته‌ای برخوردار است و شاعران پارسی سرا از دیرباز به کاربرد ردیف، اهتمام داشته‌اند. هر چه شعر فارسی به سوی تکامل روی نهاده، کاربرد ردیف، نمود بیشتری پیدا کرده است و شاعران به مرور، به ردیف‌هایی از انواع کلمه روی آورده‌اند. از جمله کسانی که انواع ردیف نقش عمده در موسیقی شعر او دارد، سلطان وکد است که در غزل‌های خود از انواع کلمه در جایگاه ردیف بهره برده است. این پژوهش، با رویکرد متن محور، و از زاویه آمار به انواع ردیف و کارکردهای آن‌ها در غزل‌های سلطان وکد می‌پردازد؛ بنابراین ابیات مُردَف و غیر مُردَف و انواع ردیف در کُلّ غزل‌های این شاعر که حجم قابل توجهی از دیوان وی را شامل می‌شود، مورد بررسی قرار گرفت و در نهایت مشخص شد غزل‌های مُردَف سلطان وکد بسیار بیشتر از غزل‌های غیر مُردَف‌اند و بسامد انواع ردیف نیز نشان می‌دهد که ردیف‌های فعلی پربسامدترین نوع ردیف در غزل‌های سلطان وکد است. از سوی دیگر، کارکردهای ردیف در غزل‌های وی از دیدگاه موسیقایی، القایی و بلاغی نیز بررسی شد و این نتایج بدست آمد که شاعر از ردیف، در جهت اهداف خود از جمله: زیبایی آفرینی، بیان اندیشه و بازتاب احساسات خود و ... در شعر خود بهره جسته است.

واژگان کلیدی: شعر فارسی، سلطان وکد، غزل‌ها، ردیف، کارکردهای ردیف

^۱ - دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سیستان و بلوچستان، زاهدان، ایران. (نویسنده مسئول)
Email: mohammadamirmashhadi@yahoo.com

^۲ - دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سیستان و بلوچستان، زاهدان، ایران.
Email: hosnie.nakhai1994@gmail.com

^۳ - دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سیستان و بلوچستان، زاهدان، ایران.
Email: Layla.ebadinejad85@yahoo.com



مقدمه

بهاء‌الدین محمد، معروف به سلطان وکد پسر مهتر مولانا جلال‌الدین محمد از چهار فرزند وی که سه پسر و یک دختر بودند، از همه بزرگ‌تر بود و در شهر لارنده در ۲۵ ربیع‌الثانی ۶۲۳ ولادت یافت. درین زمان پدرش ۱۹ سال سن داشت، و در مرگ پدر که هنگام غروب آفتاب یکشنبه، پنجم جمادی‌الآخر ۶۷۲ روی داده است ۴۹ سال و یک ماه و ده روز از عمر وی گذشته بود. وی مانند پدر در نظم و نثر دست داشته و به همان شیوه پدر سخن می‌گفته است. آنچه از او مانده نخست همین دیوان غزل‌ها و ترکیبات و رباعیات است که پیش از مثنوی‌های خود به نظم آن پرداخته است و دیگر مجموعه مثنویات است به نام وکدنامه شامل سه مثنوی وکدی یا وکدنامه که در شرح حال و مقامات پدرش و مشایخ طریقه خود بر وزن حدیقه سنایی سروده است، و شامل فواید بسیار در عرفان و تصوف و سلوک است. اثر دیگری که از وی مانده است رساله ایست به نثر در تصوف که با کتاب معروف فیه ما فیه پدرش مولانا جلال‌الدین در تهران به عنوان جلد دوم، در سال ۱۳۳۳ قمری در ۱۹۳ صحیفه چاپ سنگی شده است. اما دیوان غزل‌ها و قصاید و مقطعات و ترکیبات و رباعیات وی شامل نزدیک سیزده هزار بیت است. که از این میان بخش زیادی از دیوان به غزل‌ها تعلق دارد که شامل ۹۸۷۲ بیت است (سلطان وکد، ۱۳۳۸: مقدمه).

ردیف جزئی از شخصیت غزل است و کمتر غزل موفقی داریم که ردیف نداشته باشد. اگر گاهی شاعران بزرگ خواسته‌اند غزل بی ردیف بگویند، موسیقی ردیف را از رهگذری دیگر در شعر ایجاد کرده‌اند. شفیعی کدکنی در کتاب موسیقی شعر می‌نویسد: «هر چه غزل کاملتر می‌شود میانگین ردیف بالاتر می‌رود» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۱: ۱۵۷). اما چنان که می‌بینید آمار، این سخن را تأیید نمی‌کند. چرا که اگر چنین می‌بود حافظ باید بیش از خاقانی و عطار ردیف می‌داشت. همچنین سعدی باید بیش از این دو شاعر ردیف به کار می‌برد (محسنی، ۱۳۸۲: ۱۷).

بیان مسئله

درباره یکی از ویژگی‌های شعر فارسی، یعنی «ردیف» تحقیقات گسترده‌ای انجام گرفته است. ساختار اصلی و یکسان نزدیک به همه این تحقیقات را، جنبه‌های صوری و آماری و دستوری گاه موسیقایی ردیف در دیوان شاعر یا شاعران خاص، شکل داده است. به دیگر سخن، در این گونه مطالعات، غالباً به این موضوع پرداخته شده که ردیف در دیوان فلان شاعر بسامد نسبتاً بالایی دارد و بعد هم میزان ردیف‌های فعلی و اسمی و ... مشخص شده است. از ردیف تعاریف مختلفی ارائه شده که تقریباً اصل و پایه همه آن‌ها یکسان است. از جمله مهم‌ترین این تعاریف به موارد ذیل، می‌توان اشاره کرد: «ردیف یکی از ویژگی‌های زبان فارسی است که در زبان‌های دیگر کم‌تر دیده شده است. در شعر ملل دیگر مانند فرانسه و انگلیس ردیف وجود ندارد و در شعر ترکی، تا پیش از قرن ۱۳ سابقه‌ای ندارد و مشخص است که از ادب فارسی به آنجا راه پیدا کرده، زیرا شعر ترکی، تقلیدی از شعر فارسی است، هم از نظر مضامین و هم از نظر قافیه و ردیف و وزن شعر» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۵: ۱۲۵) ردیف به صورت طبیعی با ساختار شعر فارسی عجین شده است و قدمت آن در شعر فارسی به قدیمی‌ترین اشعار موجود در ادب فارسی می‌رسد. البته ردیف



بیشتر از نیمه دوم قرن پنجم به بعد خود را نشان داده است. به عبارت دیگر هر چه شعر فارسی مسیر تکامل را طی می کند، بر تعداد اشعار مُردَف افزوده است. ردیف با زبان فارسی نوعی پیوستگی طبیعی دارد که در ادب هیچ زبانی، به وسعت شعر فارسی نیست. همه صاحب نظران ردیف را مخصوص فارسی زبانان دانسته اند: «ردیف در اصل خاص بوده به زبان فارسی و متأخران شعرای عرب از پارسی گویان فراگرفته اند و به کار می برند» (طوسی، ۱۳۶۹: ۱۴۹). «ردیف خاصه شعرای عجم است» (رادمنش، ۱۳۸۸: ۳). کمال شعر در به کارگیری ردیف و تنوع آن است و از سویی دیگر، ردیف جنبه تأکید دارد و هر چه تکرار کلمات بیشتر باشد، سخن مؤکدتر می شود و نغمه آن را دلنشین تر می کند. «ردیف بهترین میزان برای هنرنمایی شاعران و امتحان قدرت طبع ایشان است» (گرکانی، ۱۳۷۷: ۳۶۴). کسانی مانند همایی به وحدت معنایی اشاره نکرده اند: «در صورتی که یک کلمه عیناً در آخر همه اشعار تکرار شده باشد، آن را ردیف گویند» (همایی، ۱۳۶۷: ۵). برخلاف نظر بسیاری از گذشتگان که ردیف را مانع آزادی تخیل می دانستند، مؤلف بدایع الافکار معتقد است: «شعر دارای ردیف را مُردَف گویند که بسیار خوشایند است و لطافت طبع و وحدت ذهن شاعر و جزالت ترکیب و متانت تقریر متکلم در سخن، به برستن ردیف خوب ظاهر گردد و ردیف می تواند بود که کلمه ای باشد یا بیشتر می باشد که از مصرعی یک کلمه، قافیه بُود و باقی ردیف» (کاشفی سبزواری، ۱۳۶۹: ۷۵). تعریف ردیف در برخی آثار معاصران، آمده است: مانند این تعریف: «ردیف، تکرار یک یا چند کلمه هم معنی بعد از واژه ی قافیه است». (وحیدیان کامیار، ۱۳۷۲: ۱۱۶). ضمناً این تعاریف دامنه شمول ندارند و شاید یکی از علل این بی توجهی آمیختن تعریف قافیه و ردیف در بسیاری از موارد است، هر چند این موضوع نمی تواند دلیل برای این بی توجهی باشد. از این میان به نظر می رسد تعریف حق شناس از سایر تعاریف کامل تر است و با توجه به همه ویژگی های ردیف، نگاشته شده است و می تواند در پژوهش ما مفید واقع شود: «ردیف همگونی کاملی است که از تکرار یک عنصر دستوری یگانه (واژه، گروه، بند یا جمله) با توالی یکسان و با نقش های صوتی، صرفی، نحوی و معنایی یکسان در پایان مصارع یا ابیات شعر و بعد از واژه قافیه پدید می آید» (حق شناس، ۱۳۷۰: ۶۲) در این پژوهش کوشش می شود که به دو پرسش اساسی زیر پاسخ داده شود:

۱. انواع ردیف (فعلی، اسمی و ...) در غزل های سلطان وکد به چه میزان است؟

۲. مهم ترین کارکردهای ردیف در غزل های سلطان وکد کدامند؟

پیشینه پژوهش:

مفصل ترین بحث درباره ردیف را محمدرضا شفیعی کدکنی در کتاب ارزشمند خود، موسیقی شعر (۱۳۵۹)، بیان کرده است. وی در بخش نخست کتاب مباحث عمده ای چون وزن و موسیقی شعر، نقش های قافیه در ساختار شعر، قافیه در ادبیات و شعر ملل، نقد قافیه اندیشی و به ویژه ردیف به عنوان ویژگی شعر ایران پرداخته است. کتاب ردیف و موسیقی شعر نگارش احمد محسنی (۱۳۸۲) دارای بخش های ذیل است: ۱- جلوه های هنری ردیف ۲- گریز از هنجار ردیف ۳- انواع ردیف ۴- سیر و تحول ردیف در شعر فارسی ۵- تحول و تنوع ردیف و ... کتاب شکوه سرودن نگارش نقیب نقوی (۱۳۸۴) به بررسی موسیقی شعر در شاهنامه فردوسی بر پایه ردیف و قافیه پرداخته



است. از بخش‌های مهم این کتاب ردیف و ویژگی‌های آن در شاهنامه، همخوانی ردیف با قافیه، ردیف‌های غنی و ... است.

مقالات دیگری مانند «ارزش چندجانبه ردیف در شعر حافظ» نوشته یحیی طالبیان و مهدیه اسلامیت (۱۳۸۴) این مقاله در آغاز به ارائه تعاریفی از ردیف و سپس به نقش‌های گوناگون ردیف مانند نقش‌های موسیقایی و معنایی آن پرداخته است، مقاله دیگر «بررسی موسیقایی غزل عطار» نوشته مریم محمودی (۱۳۸۵) می‌باشد. نویسنده ضمن بررسی موسیقی درونی و مقایسه کناری غزل‌های عطار نیشابوری به ردیف و جایگاه آن به عنوان یکی از عوامل موسیقایی شعر اشاره کرده است، و مقاله دیگر با عنوان «نگاهی به ردیف و کارکردهای آن در شعر خاقانی» نگارش مسعود روحانی و محمد عنایتی قادیکلایی (۱۳۹۲) نویسندگان از زاویه آمار به ردیف در شعر خاقانی پرداخته‌اند و اشعار مردف و غیر مردف و همچنین انواع ردیف بررسی شده است، اما درباره انواع و کارکردهای ردیف در غزل‌های سلطان وکد، تاکنون پژوهشی صورت نگرفته است.

روش انجام پژوهش:

روش پژوهش، توصیفی - تحلیلی است. کوشش شده با شیوه متن پژوهی و کتابخانه‌ای پس از مطالعه دیوان شاعر و فیش‌برداری، داده‌ها تجزیه و تحلیل گردد. بنابراین غزل‌های سلطان وکد، بر اساس متن دیوان سلطان وکد، تصحیح و مقدمه سعید نفیسی، پایه این پژوهش بوده است.

انواع ردیف در غزل‌های سلطان وکد:

با توجه به آنکه غزل‌های صوفیان شاعر در مجالس رقص و سماع آن‌ها خوانده می‌شده است. بنابراین صوفیان شاعر به کارگیری ردیف در غزل‌هایشان به موسیقایی‌تر شدن کلام می‌افزایند. سلطان وکد نیز به این نقش مهم ردیف، توجه ویژه نشان داده است. در غزل‌های سلطان وکد همه اقسام کلمه در جایگاه ردیف قرار گرفته که به ترتیب بسامد عبارت‌اند از:

ردیف فعلی

در غزل‌های سلطان وکد ردیف فعلی بسامد زیادی دارد. روی هم رفته از ۳۲۷ غزل مردف دیوان وی، ۱۵۱ غزل، ردیف فعلی دارد. از این تعداد، بیشتر افعال تام و تعداد معدودی افعال معین است.

۱-۱-۲- افعال تام:

چنان‌که از آمارها برمی‌آید، پرکاربردترین و پر بسامدترین نوع ردیف، در غزل‌های سلطان وکد، ردیف فعلی است. از مجموع ۱۵۱ غزل مردف با فعل، ۸۴ مورد مردف با فعل تام و ۶۷ مورد مردف با فعل ربطی است. افعال تام به کار گرفته شده در ردیف شعر وی عبارتند از: نما/ ۲ بنما/ باز آ/ بگذشت/ می‌توان کرد/ داد/ ندارد/ آمد/ دارد/ باید/ نخواهد/ نگنجد/ ندارد/ مجوید/ می‌بسازد/ رسید/ ۲ می‌رود/ کند/ می‌نارد/ گیرد/ برخیزد/ می‌رسد/ نماند/ خواهد/ آمد/ دارد/ ۳ رسید/ بمانم/ بدیدم/ آمدم/ بدانستم/ ۲ آمدم/ روم/ ۲ ندارم/ تازیم/ خوانم/ یافتم/ می‌آیدم/ کنم/ آمدم/ ۲ کرده‌ام/



ندیدم/ ۴مکن / ۵ببین/ مبین/ مکن/ بزن/ ۶کن/ / ۳ببین/ نکن/ ببین/ خواهم کردن/ ۲بگو/ ۲آمده/ مانده/ پوشیده/ رفتی/ ببینی/ نگردی/ ۲آمدی/ ندهی/ ۲نداری/ ۲کرده‌ام/ ندیدم/ ۲مکن/ مبین/ / بزن/ خواهم کردن/ مانده/ پوشیده/ رفتی/ ببینی/ نگردی/ ندهی/ آمدی/ ببینی/ خواهی/ گرفتی/ بایستی/ خموش/

افعال ربطی:

افعال ربطی موجود در غزل‌های سلطان وکد عبارت‌اند از: ۳۵ است/ ۲نیست/ باشد؟ نباشد/ ۲شد/ گردد/ شد/ می‌شود/ ۲نباشد/ نباشد/ ۳باشد/ بود/ باشد/ باش/ ۳شدم/ ۲گشتم/ نشدم/ گشته‌ام/ گردم/ بودن/ شده/ نی (به معنی نیست)/ نگردی/ شدی/ شده/ باشی/

تعداد افعال ربطی در مقایسه با افعال تام بسیار اندک است. « زبان فارسی‌زبانی است که افعال معین در آن زیاد وجود دارد و بسیاری از جمله‌ها را بدون استفاده از « است»، « بود»، « شد» و ... نمی‌توان به کار برد. اما به تدریج با تکامل شعر فارسی، این نوع ردیف نیز تحول یافته و از آن مرحله ساده و ابتدایی، تغییر شکل داده به مرحله‌ای می‌رسند که گاه نیمی از یک مصراع با تمام آن را در بر می‌گیرد.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۵: ۱۴۹). این توجه و تکامل در به‌کارگیری افعال به‌عنوان ردیف، به سلطان وکد یاری نموده تا علاوه بر ایجاد تحرک و پویایی بیشتر در شعر، به اهداف معنایی و محتوایی خود نیز دست یابد؛ آنچه مُسَلَّم است استفاده از فعل، باعث بسط معانی می‌شود و سلطان وکد به خوبی از این امر در راستای بیان معانی و موضوعات مختلف بهره برده است. از سوی دیگر، فعل‌ها بستر مناسب‌تری برای شکوفایی تخیلات تازه شاعرانه و نوآوری در صورخیال شعرند.

ردیف‌های اسمی

در غزل‌های سلطان وکد ۱۵ ردیف اسمی بکار رفته است، که عبارت‌اند از: سودا/ ۲معنی/ قدح/ فریاد/ چیز/ وداع/ ۲عشق/ حق/ دل/ زندگانی/

ردیف از نوع اسمی در شعر سلطان وکد بسامد چندانی ندارد، و شاعر در جهت برجسته‌سازی و اهمیت بخشیدن به برخی مضامین، از این نوع ردیف‌ها بهره گرفته است. مضامینی چون عشق و معنی از جمله این مواردند.

شبه جمله

حرف ندا و کلمه منادا و اصوات را ذیل شبه جمله آورده‌ایم، زیرا معنایی کامل ندارند تا شنونده، منتظر ادامه کلام گوینده، نباشد. حتی با جمله ناقص نیز متفاوت هستند. ردیف‌های شبه جمله‌ای در غزل‌های سلطان وکد عبارتند از: ساقیا/ خدایا/ ساقیا/ نگارا/ نگارا/ ۳هیاهات/ ای پسر/ ۳ای دل/ ۲ای جان // ای بی‌نشان/ ای جان/ آه آه/

ردیف جمله‌ای

منظور از جمله سخنی است که دارای اسناد، درنگ پایانی و معنای کامل است (فرشید ورد، ۱۳۸۲: ۱۱۰). یکی از تکلف‌هایی که شاعران در دوران تکامل شعر فارسی بدان روی آوردند، سرودن شعر با ردیف‌های دشوار و طولانی اسمی و فعلی است که بیشتر برای جلب توجه و نشان دادن قدرت طبع، این‌گونه ردیف‌ها را برمی‌گزیدند. خواجه نصیر طوسی در این باب می‌نویسد: « در ردیف مقدار را اعتبار نیست، چه اگر تمامی مصرع مشتمل بر قافیه و ردیف



باشد، روا بود و چنان‌که در کثرت اعتباری نیست، در قلت هم اعتباری نیست» (طوسی، ۱۳۶۹: ۱۴۹). سلطان وکد نیز در غزل‌های خود بارها از این دست ردیف‌ها، در جهت رسیدن به اهداف گوناگون معنایی بهره برده است. در ادامه به آن‌ها اشاره می‌شود: کی بمانم بی عطا/ ۲ می نوش می را/ چرا است/ پر شدست/ روا نیست/ خورشید است/ چون با قدح مست آمدست/ نداد چه توان کرد/ او می نهلد/ چرا نباشد/ من چه شوم/ وصل بمن اولیتر/ یاد می دار/ ای پسر بیدار باش/ بیدار باش/ است این دل ۲/ ۲ منم/ خود منم/ چه کنم/ دل ندارم/ ناز مکن، ناز مکن/ است این/ رقص می کن/ ما را ببین/ او ببین/ من کو چو منی کو چو منی/ ای ماه که را مانی/ زین جای چرا رفتی/ توئی/ چه شیرینست این مستی/ چه شیرینست بیخویشی/ توئی/ اگر از جهان عشقی/ تو نقشی/ کجائی/ چرایی/

ردیف جمله واره ای (عبارت)

منظور از جمله واره سخنی است که به کمک جمله واره‌های دیگر معنای کامل و درنگ پایانی پیدا کرده، جمله مرکب تشکیل می‌دهد (فرشید ورد، ۱۳۸۲: ۱۲۱). نمونه‌های این‌گونه ردیف در غزل‌های سلطان وکد عبارتند از: ماراست خدایا/ است مارا/ عیش و طرب است/ از زر و سیم است/ عشق است/ این است/ اندر است/ منست/ شده است/ دل است/ اوست/ چیست/ ویست/ توسست/ نه این بود/ من بربود/ را دوست دار/ رسدش/ رسدش/ من بدان که توئی/ وا دل من، وا دل من/ هاده چه به درویشان/ من وای من/ چنین عیدی/ تو دوست/ این را هم/ مجنون تو از این سو /

ردیف حرف + اسم یا ضمیر + حرف و ...

این نوع ردیف در غزل‌های سلطان وکد، کم کاربرد است، مانند: مرا/ قدح را ۴/ در سماع/ با تننن/ با من/ بسامد انواع دیگری از ردیف مانند حرف، صفت، قید و ضمیر نیز بسیار اندک است:

صفت: دادار/ پیش/ نو/ فرزانه/ دگر/ دیگر ۲/

ضمیر: ما ۱۵/ من ۱۰/ خود/ تو ۱۷/ او ۲/

قید: امشب/ دگر/ روزی/ بلی/

حرف: را ۱۳/

کارکردهای ردیف در غزل‌های سلطان وکد:

کارکرد موسیقایی ردیف:

ردیف یکی از ابزارهای نیرومند موسیقی شعر فارسی است که آن را به لحاظ طنین موسیقایی‌ای که به شعر می‌بخشد، خلخالی برای افکار دانسته‌اند (یوسفی، ۱۳۷۶: ۳۴۴؛ شفیع کدکنی، ۱۳۸۲: ۱۳۰). ردیف دارای کارکردهای گوناگون است مانند: کارکرد موسیقایی، کارکرد بلاغی، کارکرد القایی، کارکرد وحدت بخشی به افکار و تخیلات شاعر، کارکرد دیداری و ... که از این میان، کارکرد موسیقایی ردیف، برجسته‌تر و مهم‌تر است. «مهم‌ترین نقش ردیف، قبل از هر چیزی نقش موسیقایی و صوتی آن است. تکرار منظم الفاظ هم‌شکل و هم‌صدا بعد از قافیه،



بیشتر زیوری شنیداری است که تأثیر صوتی قافیه را نیز افزون خواهد کرد و لذت موسیقایی‌ای را که از آهنگ کلمه‌ای در ابتدای شعر داریم، به صورت پیوسته تا آخر شعر، در ذهن ما تکرار و تثبیت می‌کند. مقایسه دو شعر در یک وزن، که یکی تنها قافیه دارد و دیگری علاوه بر قافیه از ردیف نیز برخوردار است، نشان می‌دهد که ردیف چه اندازه در افزایش موسیقی شعر مؤثر است. از طرف دیگر، همان‌طور که وزن به شعر، زیبایی سحرآمیزی می‌بخشد و آن را شورانگیز می‌سازد، تکرار و اشتراک الفاظ، ریتم و آهنگ شعر را تقویت می‌کند و اصلی‌ترین نقش ردیف، تأثیر موسیقایی آن است چون مکرر شدن الفاظ و کلمات همسان و هم‌صدا. (طالبیان و اسلامیت، ۱۳۸۴: ۱۲). بنابراین، شعرهای مُردَف در مقایسه با اشعار غیر مُردَف موسیقایی‌تر است و شنونده از شنیدن این نوع سروده‌ها - شعرهای مُردَف - بیشتر احساس لذت می‌کند؛ «زیرا هر چه شعر از هماهنگی بیشتری برخوردار باشد، تأثیر موسیقایی آن نیز بیشتر خواهد بود» (نقوی، ۱۳۸۴: ۱۷۷). همچنین هر چه ردیف طولانی‌تر باشد، این هماهنگی و موسیقی نمود بیشتری خواهد یافت. شاید به همین دلیل سلطان وکد، اقبال بیشتری به ردیف‌های گروهی و جمله‌ای داشته است. وی در هر جا که غزل به موسیقی بیشتری نیاز دارد، از ردیف‌های طولانی‌تر استفاده کرده، و کوشیده است از موسیقی کلام برای تأثیر در عواطف و احساسات خواننده و شنونده بهره ببرد. مهم‌ترین ارزشهای موسیقایی این عنصر ساختاری در شعر سلطان وکد عبارت است از:

ایجاد موسیقی درونی شعر:

منظور از موسیقی درونی مجموعه تناسب‌هایی است که میان صامت‌ها و مصوت‌های کلمات یک شعر ممکن است وجود داشته باشد؛ گاه در ردیف، با حروف یا اصواتی مواجه می‌شویم که هماهنگی آن با حروف یا اصوات در سطح بیت، شبکه موزونی را ایجاد می‌نماید و به موسیقی درونی کلام غنای بیشتری می‌بخشد. موسیقی درونی از رهگذر تکرار حرف (هم حروفی) و تکرار مصوت (هم صدایی) حاصل می‌گردد. اینک نمونه‌هایی از این نمونه تناسب‌ها در غزل‌های سلطان وکد:

تکرار مصوت بلند «آ»:

ما ز جهان فارغیم، از دل و جان فارغیم	گر ره ما می‌روی، گیر زما خوی ما
بهر تو مائیم زار، در غم تو جان سپار	این همه هست آشکار، در سر و سیمای ما
(سلطان وکد، ۱۳۳۸: ۱، ۲)	
هست معراجت فنا اندر فنا سوی بقا	نیست شو زین هست ها چون بهر قربان امدی
چرا زیبا و رعنائی نگارا	چرا بر ماه افزائی نگارا
(همان: ۴۰۶)	
(همان: ۵۷)	

تکرار صامت «س»:

حسن تو جانست و جهان همچو تن	زندگی از توست و نوا ساقیا
-----------------------------	---------------------------



تازه ز توست این همه صحن زمین صاف ز توست سقف سمساقیا

(همان: ۵۲)

در این نمونه‌ها همان گونه که دیده شد، تکرار مصوّت و صامتی مشابه با یکی از صامت‌های به کار رفته در ردیف شعر، به تقویت و غنی‌تر شدن موسیقی درونی یاری کرده است. بنابراین یکی از نقش‌های ردیف در ایجاد موسیقی شعر جذب کلماتی است که با آن‌ها در صامت و مصوّت همسانی داشته باشد.

غنی ساختن موسیقی کناری شعر

برترین کارکرد ردیف، غنی ساختن موسیقی کناری شعر به وسیله تکرار و نیز تکمیل موسیقی قافیه است: ارزش موسیقایی ردیف که در محلی خاص از بیت بارها تکرار می‌شود بیشتر از واژه‌ای است که در موقعیت‌های غیر قابل پیش‌بینی تکرار می‌شود. از سوی دیگر وجود ردیف بعد از قافیه باعث می‌شود حروف مشترک پایان شعر، که در قافیه اغلب یکی دو حرف است، بیشتر، و موسیقی کناری شعر تکمیل شود؛ به بیان دیگر شاعر در بسیاری موارد، فقر قافیه را به یاری ردیف، جبران می‌کند و موسیقی کناری شعر را غنی‌تر می‌سازد (متحدین، ۱۳۵۴: ۵۱۱؛ شفیعی کدکنی، ۱۳۸۱: ۱۳۶ و ۱۳۷؛ محسنی، ۱۳۷۹: ۱۳). در ابیات زیر، سلطان وکد به منظور تکمیل موسیقی کناری شعر، از دو واج مشترک در قافیه‌های «جای، وای، رای، خای» استفاده کرده است که این امر و همچنین تکرار مصوت بلند «آ» در واژه‌های ردیف «که ما راست خدایا»، در تقویت موسیقی شعر شاعر، مؤثر است.

دل ماست چو مرغی، سر زلف تو لانه‌ش	در آن حلقه زهی جای، که ماراست خدایا
ز شوق رخ خوبت، شب و روز درین سوز	زهی جوش زهی وای، که ماراست خدایا
ترا از همه خوبان، گزیدیم به صد جان	زهی عقل زهی رای، که ماراست خدایا
چو طوطیست دل ما، لب کان شکرها	زهی مرغ شکرخای، که ماراست خدایا

(سلطان وکد، ۱۳۳۸: ۴۶)

ردیف از نظر بلاغی:

یکی از شگردهای سلطان وکد در گزینش ردیف‌های فعلی بهره گرفتن از همکردهای فارسی است: بسامد زیاد ردیف‌های فعلی از بن‌های «داشتن» (سلطان وکد، ۲۰۲، ۲۰۴، ۲۶۹، ۲۷۱، ۴۳۱، ۷۹۹)، «شدن» (همان، ۱۹۸، ۱۹۹، ۲۲۹، ۲۳۳، ۲۴۱، ۲۴۵، ۲۵۱، ۲۵۲، ۲۷۰، ۳۶۵، ۳۹۷، ۴۲۴، ۴۲۵، ۴۵۰، ۴۷۷، ۷۲۸، ۷۷۳)، «کردن» (۲۰۰، ۲۲۵، ۴۵۲، ۴۵۸، ۴۵۹، ۵۰۹، ۵۱۰، ۵۴۰، ۵۶۱، ۵۶۵، ۶۰۹، ۶۱۹، ۶۳۹) و ... بیانگر این است که تلاش سلطان وکد در غزل‌هایی با ردیف فعلی، استفاده از انواع ظرفیت‌های معنایی فعل بوده است. وی با بهره‌گیری از فعل در مضامین گوناگون، جناس تام را به زیبایی آفریده است.

دل رفت به باد، دل نـــــــدارم	چون باشم شاد، دل نـدارم
ای شاه همه شهن عـــــــالم	زودم ده داد، دل نـــــــدارم
زان روی گل و دو لعل شکر	بفرستم زاد، دل نـــــــدارم



کز عشق تو صدد هزار آتش در سینه فتاد، دل نـــــــــــــــــــــــدارم

(سلطان وکد، ۱۳۳۸: ۲۵۹)

در ابیات بالا سلطان وکد با یاری جستن همکرد «داشتن» و همراهی آن با کلمه «دل»، جمله «دل ندارم» را ساخته و آن را در همه ابیات غزل خود تکرار کرده است و در هر بیت از آن معنایی متفاوت را مد نظر داشته است. در بیت نخست، منظور از «دل نداشتن» یعنی دل از دست دادن است. در بیت دوم جمله «دل ندارم» به معنای بی‌طاقتی است در برابر درخواست داد و عدل از شاه. در بیت سوم منظور شاعر از «دل نداشتن»، جرأت و شهامت نداشتن، دلیر نبودن و زهره نداشتن مورد نظر شاعر است. در بیت چهارم نیز از آن مفهوم جرأت نداشتن برداشت می‌شود.

تکرار:

انواع تکرار در ایجاد یا تقویت موسیقی کلام، نقش عمده دارد. بویژه آنکه در کلام منظوم و محل ردیف در پایان هر بیت باشد، تأثیر این نوع تکرار، بیشتر از دیگر جاهای کلام خواهد بود. «گاه خلاقیت هنری در بهره‌گیری از جلوه‌های مرئی و نامرئی تکرار نمود می‌یابد.» (وحیدیان کامیار، ۱۳۷۶: ۲۱؛ شفیع کدکنی، ۱۳۸۱: ۴۰۸). از آنجایی که شعر، بازتاب عواطف شدید شاعر است و عینیت بخشیدن به این عواطف و احساسات به شگردها و راه‌کارهایی نیاز دارد؛ یکی از این شگردها تکرار است که در غزل‌های سلطان وکد بسامد زیادی دارد. در واقع ردیف «تکرار آوایی کامل یک صورت زبانی واحد است» (صفوی، ۱۳۸۳، ج ۱: ۲۶۷) و مانند انواع تکرار، ارزش‌های خاص خود را دارد. مهم‌ترین ارزش‌های هنری تکرار ردیف در شعر برجسته‌سازی است. «شاعر می‌تواند برای برجسته کردن یک کلمه، مضمون یا تصویر با قرار دادن آن در ردیف، آن را مهمتر جلوه دهد؛ این در حالی است که اگر آن واژه یا جمله در میان کلام یا آغاز کلام تکرار شود، چندان جلب نظر نمی‌کند. ولی موقعیت خاص ردیف در پایان شعر و مکی که بعد و گاهی قبل از آن ایجاد می‌شود، تأکید و تمرکز را روی آن بیشتر می‌کند.» (طالبیان و اسلامیت، ۱۳۸۴: ۱۵). گاهی ردیف به دلیل تکرار در آخر هر بیت برجسته می‌شود. بسامد زیاد ردیف فعلی در غزل‌های سلطان وکد نشان می‌دهد که بیشترین شگرد ادبی‌ای که این شاعر با بهره‌گیری از ردیف، موفق به خلق آن شده، تکرار بوده است. در غزل‌های سلطان وکد این ویژگی در ردیف‌های جمله‌ای از نمود قابل توجه برخوردار است:

ای مه! دم ساز مکن، عریده آغاز مکن	سوی جفا ساز مکن، ناز مکن، ناز مکن
هر چه که گفتم به جهان، از بدو از نیک بدان	از تو بیاموختم آن، ناز مکن، ناز مکن
طفل منم تو پدیری، من جو و تو کان زری	من صدفم تو گهری، ناز مکن، ناز مکن

(سلطان وکد، ۱۳۳۸: ۲۸۱)

از دیگر مواردی که سلطان وکد را در برجسته‌سازی ردیف موفق کرده، بهره‌گیری از وجه امری در ردیف‌های فعلی است. این شیوه به ردیف‌های فعلی با وجه امری جایگاهی خاص بخشیده است، و در حقیقت اصرار و اشتیاق شاعر را به کاری یا روی دادن حالتی با هر بار تکرار به شکلی ملموس تر و برجسته تر نشان داده است:



جان و دلم بُرده ای بیدار باش	خون جگر خورده ای بیدار باش
از تو وفا بود امیدم کـــــــــــــــــــــــنون	جور و جفا کرده ای بیـــــــــــــــدار باش
آبِ حیاتِ دلِ ما مـــــــــــــــــــــــوج زد	گرنه که تو مُرده ای بیـــــــــــــــدار باش

(همان: ۲۰۲)

ایجاد تناسب:

یکی دیگر از زیبایی‌های ردیف، ایجاد تناسب است. تناسبی که ردیف از طریق تکرار ایجاد می‌کند به دو نوع تقسیم می‌شود:

تناسب شنیداری: ردیف، پایان آهنگ را اعلام می‌کند و «مکت در نفَس است که در فاصله‌های مُعین و مُنظَّم و مساوی فرا می‌رسد» (اسلامی ندوشن، ۱۳۷۴: ۲۸۸). تکرار ردیف در فاصله‌های مُعین، زنگ و نغمه‌ای در شعر ایجاد می‌کند که در بحث از ارزش‌های موسیقایی ردیف بدان پرداخته شد و در اینجا تنها به این نکته بسنده می‌شود که هر تعداد کلمات ردیف بیشتر باشد، تناسب شنیداری حاصل از تکرار این کلمات ملموس‌تر خواهد بود.

بیا چون در خوری می نوش می را	مرا شو یکسری می نوش می را
مــــــــــــرا تو یار باش و از جــــــــــــز از من	به کُلی شو بَری می نوش مــــــــی را
میانِ مجلسِ مــــــــردان و شیــــــــران	به مَرَدی و نری می نوش مــــــــی را

(همان: ۵۵)

تناسب دیداری: تکرار ردیف در آخر ابیات غزل، باعث ایجاد نوعی تناسب دیداری می‌شود. واژگان هر بیت با وجود شکل نگارشی متفاوت و حتی با وجود اختلاف بیشتر با بیت‌های بعد و قبل از خود، به‌سوی نقطه اشتراک سراسر غزل که در پایان هر بیت قرار دارد - ردیف - پیش می‌رود: «لذتی که از ردیف می‌بریم، گذشته از خوشنویایی آن در یکسانی شکل نوشتاری آن نیز هست. چشم ما تا پایان شعر از این تناسب دیداری، که به‌وسیله ردیف ایجاد شده است، احساس خشنودی می‌کند» (طالبیان و اسلامیت، ۱۳۸۴: ۱۳). در غزل‌های سلطان وکد بسامد زیاد ردیف‌های گروهی و جمله‌ای، که از بلندترین ردیف‌ها به شمار می‌رود، نسبت به اقسام ردیف کلمه‌ای، همچنین بهره‌گیری سلطان وکد از ردیف‌های فعلی مرکب و پیشوندی و نیز استفاده از ساخت‌های طولانی‌تر زمانی نظیر مضارع استمراری و مستقبل بیانگر توجه و نکته سنجی این شاعر در ایجاد تناسبی قوی و ملموس در ابیات غزل از حیث شنیداری و دیداری است. نمونه تناسب دیداری در غزل‌های سلطان ولد:

امروز عجب عیدست، کم بود چنین عیدی	در جمله جهان گوشی نشنید چنین عیدی
عیدانه ما از وی، هر عید بده وصلی	عیدانه وصلش را، افزود چنین عیدی
این عید چو تن آمد، وان عید نهان جانش	وان عید نهان ما را بنمود چنین عیدی
بی صورتِ عیدِ جان، عیدی نبُود می دان	وز چهره عیدما، آسود چنین عیدی



(سلطان ولد، ۱۳۳۸: ۳۹۶)

ردیف از نظر تأثیر القایی

ردیف در کلام منظوم، بویژه غزل بر شاعر و مخاطبِ شاعر تأثیر غیر قابل انکار دارد. بطوری که تأثیر ردیف را با هیچ یک از دیگر واژه‌های ابیات، نمی‌توان مقایسه کرد.

تأثیر ردیف بر شاعر:

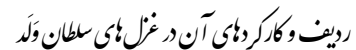
یکی از نقش‌های ردیف، جهت دهی به ذهنیتِ شاعر است. ردیف، مانع پراکندگی فکر شاعر شده، و آن را در جهتی خاص هدایت می‌کند. سراینده به کمک ردیف، کل غزل را در جهت اندیشه‌ای واحد قرار می‌دهد و افکار و عواطف خود را با محوریت ردیف، سازماندهی می‌کند. توجه به ردیف - و گاه قافیه همنشین آن - در واقع یاریگر شاعر در سرودن است و او را به خلق فضاهای گوناگون و مضامین مختلف و متناسب با ردیف مورد نظر قادر می‌سازد. ردیف در دست شاعر هنرمند و خلاق مایه آفرینندگی و جرقه زدن مضمون‌های تازه است (یوسفی، ۱۳۷۶: ۲۹۰؛ شفیع کدکنی، ۱۳۸۱: ۱۴۱؛ محسنی، ۱۳۸۲: ۱۳، طالبیان و اسلامیت، ۱۳۸۴: ۱۳) مانند ردیف فعلی «مجوئید» در غزل ۲۱۰ که در صفحه ۱۱۷ دیوان سلطان وُلَد آمده است. واژه «مجوئید» مانع پراکندگی اندیشه شاعر شده است. این ردیف خاص، شاعر را در جهت برتر بودن روح آدمی از عالم خاک و اختصاص داشتن به عالم ملکوت و پیوستن به معشوق آسمانی، هدایت می‌کند:

مرا یاران در این دوران مجوئید	چو بومان اندرین ویران مجوئید ...
ز صورت بگذرید از مرد عشقید	به جز در جان مرا پنهان مجوئید
منم ماهی آن دریای بی چون	جز اندر بحر بی پایان مرا مجوئید...
گذشتم از زمین مانند عیسی	به جز بر چرخ و بر کیوان مجوئید
وُلَد گوید مرا ای جمع یاران	جز اندر ظل آن سلطان مجوئید

(سلطان وُلَد، ۱۳۳۸: ۱۱۷)

تأثیر ردیف بر مخاطب:

شاعران اغلب واژه یا واژگانی را در جایگاه ردیف قرار می‌دهند که محل جولان احساس و اندیشه ایشان است؛ به همین دلیل ردیف می‌تواند بیانگر فکر و احساس شاعر باشد. وقتی شاعر مضمون و مقصود اصلی خود را در جایگاه ردیف قرار می‌دهد، تکرار آن در آخر هر بیت باعث تأکید بیشتر بر مضمون و مقصود مورد نظر سراینده می‌شود و مضمون اصلی شعر بهتر در ذهن مخاطب نقش می‌بندد. از سوی دیگر خواننده با دقت در ردیف‌های شعری می‌تواند به روحیه عملگرا و مادی یا ذهنگرا و تجربیدی شاعر پی ببرد (یوسفی، ۱۳۷۶: ۲۹۰؛ شفیع کدکنی، ۱۳۸۱: ۱۴۱؛ محسنی، ۱۳۸۲: ۱۳، طالبیان و اسلامیت، ۱۳۸۴: ۱۳). با توجه به آنچه گفته شد، چنین استنباط می‌شود که بسامد زیاد ردیف فعلی در غزل‌های سلطان وُلَد از روحیه پویا و عملگرای این شاعر حکایت دارد به ویژه اینکه بیشتر این افعال نیز از نوع فعل تام است. « افعال تام نسبت به افعال ربطی پویایی بیشتری دارند و به شعر حرکت و حیات



می‌بخشد درحالی‌که افعال ربطی حیات و حرکت افعال تام را ندارند و بیشتر فضایی تجربیدی و انتزاعی را ترسیم می‌کنند.» (طالبیان و اسلامیت، ۱۳۸۴: ۲۰). قرار گرفتن فعل‌هایی نظیر «شدن» (سلطان وکد، ۱۳۳۸: ۱۹۸، ۱۹۹، ۲۱۹، ۱۳۳، ۲۴۱، ۲۴۵، ۲۵۱، ۳۶۶، ۲۶۵، ۴۲۵، ۴۲۴، ۴۵۰، ۷۲۸، ۷۷۳)، «کردن» (همان، ۱۳۳۸: ۵۰۹، ۵۱۰، ۵۶۱، ۵۶۵، ۶۰۹، ۶۱۹)، «داشتن» (۷۹۹، ۴۳۱)، «دیدن» (همان، ۱۳۳۸: ۵۱۸، ۵۳۴، ۵۹۵، ۵۹۷، ۷۱۴) و ... در جایگاه ردیف نشان از این دارد که فضای بیشتر غزل‌های سلطان وکد فضایی پویا و عملگرا دارد. از دیگر شیوه‌های تأثیرگذاری ردیف بر مخاطب بهره‌گیری از آوای این عنصر ساختاری (ردیف) است. «گاه آوای ردیف می‌تواند بیانگر احساس و اندیشه‌ی شاعر باشد.» (محسنی، ۱۳۸۲: ۵۲). سلطان وکد نیز برای هر چه بهتر انتقال دادن افکار و احساسات خود در پاره‌ای موارد از آوای ردیف بهره‌جسته است. برای مثال وی غزل زیر، برای بیان احساسات خود و همراه نمودن مخاطب در مسیر و افکار خود در برخی از غزل‌های خود از ردیف بهره‌برده است:

عاقبت از دام رهیدم خموش
سوی سمن‌آوات پریدم خموش
پردهٔ ظلمانی شب را چو خور
وقتِ سحرگاه دریدم خموش
لطفِ جمالِ مـهـ بی مثل را
بخت چو شد یار بدیدم خموش
(سلطان وکد، ۱۳۳۸: ۲۰۲)

از دیگر کارکردهای ردیف در غزل سلطان وُلَد می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

ایجاد وحدت، بین سراینده و خواننده:

ردیف می‌تواند میان شاعر و خواننده، وحدت و یگانگی در فکر و اندیشه، ایجاد نماید. «وقتی خواننده بتواند از بیت دوم به بعد شعر در موقعیتی خاص، کلمه یا عباراتی را حدس بزند، خواه ناخواه خود را با شاعر در آفرینش شعر، شریک می‌پندارد و از خواندن چنین شعری بیشتر لذت می‌برد. به این ترتیب، هر چه مضمون شعر، غنایی تر و گروه ردیف بزرگ‌تر باشد، اتحاد شاعر با خواننده یا شنوده بیشتر است، در این حالت، شنونده در متن ماجراست؛ پس شعر در او تأثیر بیشتری خواهد داشت.» (متحدین، ۱۳۵۴: ۵۱). به هر میزان که ردیف طولانی‌تر باشد این اتحاد و هماهنگی بین شاعر و خواننده بیشتر نمود پیدا می‌کند. بر همین پایه، بسامد زیاد ردیف‌های گروهی و جمله‌ای در غزل‌های سلطان وگد، بیانگر این است که وی کوشیده است با بهره‌گیری از ردیف‌های طولانی سهم بیشتری برای خواننده در نظر بگیرد و اتحاد بین خود و خواننده را قوی‌تر سازد. در غزل‌های زیر شاعر در پی این هدف است:

ای در دلِ منِ جلّیت، زین جایِ چرا رفتی؟
پیمانِ تـو با بنده، بُدِ وصلتِ پاینده
ای نورِ دل و جانم، درِ مُصحفِ ایـمانم

(سلطان، وُلد، ۱۳۳۸: ۳۹۷)



عبارت «زین جای چرا رفتی؟» به عنوان ردیف تکرار شده در پایان ابیات باعث همراه و هم صدا شدن خواننده با شعر شده است.

جان جهان جانِ جهانِ رو نما روی نما	جان مرا بخش تو جان، روی نما روی نما
هست تم زنده زجان، جان ز تو زنده است بدان	عمر، دهش جاویدان، روی نما روی نما
جمله جهان مهمانت، روز و شبان بر خوانت	گفته ترا هر مهمان، روی نما روی نما

(سلطان وکد، ۱۳۳۸: ۱۲)

عبارت «روی نما روی نما» نیز به منظور همراهی مخاطب و هم صدا شدن خواننده با آرزوها و خواسته‌های شاعر آورده شده است.

وحدت بخشیدن به افکار و تخیلات شاعر:

ردیف می‌تواند از گسیختگی و پراکندگی افکار شاعر بکاهد و آن‌ها را در جهتی خاص هدایت کند و درواقع «یارِ یارِ یارِ یار» شاعر در امر سرودن باشد. این امر به ویژه در غزل‌های فارسی که برخی ابیات از دیگر ابیات یک غزل مستقل‌اند، می‌تواند سودمند باشد. شاعر با یاری گرفتن از ردیف، کل غزل را در جهت اندیشه‌ای واحد قرار می‌دهد و افکار و عواطف خود را با محوریت ردیف سازماندهی می‌کند. «اولین مصرع یا اولین بیت شعر آهنگی در ذهن خواننده می‌نشانند که خواننده پس از آن انتظار دارد همان آهنگ آغازین را بشنود و احساس کند و اگر چنین نشود لذت نمی‌برد. این انتظار را ردیف ایجاد می‌کند.» (طالبیان و اسلامیت، ۱۳۸۴: ۱۳). نمونه‌های زیر نشانگر این مدعاست:

امروز زتن ای دل، در عالمِ جان رفتی	امروز نئی با خود، بیرون ز جهان رفتی
امروز قوی مستی، امروز از آن دسستی	امروز سوی زندان، با رطلِ گران رفتی
امروز نمی‌دانم، چه شنیدی و چه دیدی	کز چرخ و زمین بیرون، خوش چرخ زنان رفتی

(همان: ۳۹۸)

ایجاد لذت دیداری (با آرایهٔ تجسم)

تکرار و ترتیب قرار گرفتن و چینش واژه با واژگانی که به عنوان ردیف در شعر، ظاهر می‌گردند، احساسی خوب به خواننده انتقال می‌دهد که این احساس از نوع تجسمی و جدای از حس موسیقایی کلام است. «تأثیر تجسمی، زائیدهٔ تداعی‌هایی است که از ارتباط توالی هجاها با منطقه‌های تعلق و آشیانه‌های کاربردی، پدید می‌آید» (غیاثی، ۱۳۶۸: ۱۶). «لذتی که از ردیف می‌بریم گذشته از خوش‌نوازی، در شکل نوشتاری آن نیز مؤثر است و تا پایان شعر، از این تناسب دیداری که به وسیلهٔ ردیف ایجاد شده است، احساس خوشایندی به ما دست می‌دهد.» (طالبیان، اسلامیت، ۱۳۸۴: ۱۵). ردیف‌های به کار رفته در غزل‌های سلطان وکد - به ویژه ردیف‌های گروهی - در ایجاد و انتقال این نوع لذت تجسمی بسیار مؤثر است.



امروز ساقی را ببین چون با قدح مست آمدست
ظلمت ازو روشن شده هم خارِ غم، گلشن شده
آرواح، بی آقداح تن، خورده ز راحِ ذوالمنن
حورانِ جَنّت بنده اش گریانِ آن خوش خنده اش
در باغ و ورد و یاسمین چون با قدح مست آمدست
حیران شده حورانِ عین چون با قدح مست آمدست
بنهاده بر پایش جبین چون با قدح مست آمدست
گویان به هم کای نازنین چون با قدح مست آمدست

(سلطان وکد، ۱۳۳۸: ۱۰۰)

همسانی ردیف و قافیه

یکی دیگر از عوامل مؤثر در ایجاد و غنای موسیقی شعر، هم‌خوانی و هم‌صدایی ردیف و قافیه در یکی از واک‌هاست؛ یعنی یکی از واک‌های قافیه با یکی از واک‌های ردیف همسان باشد. این همسانی در شعر سلطان وکد نمودهای گوناگونی دارد.

چند ترا جویم مــــن، رو بنما، رو بنما
دایم به هر شام و سحر نالم با دیده تر
در پی تو پویم من، رو بنما، رو بنما
نعره زنان گویم من، رو بنما، رو بنما

(همان: ۱۲)

در این نمونه، صامت «م» و مصوت بلند «و» در قافیه و در ردیف یکسان است و تکرار آن در ردیف به افزایش موسیقی شعر کمک کرده است. همچنین در مورد زیر همسانی مصوت بلند «ا» در ردیف و قافیه باعث ایجاد موسیقی در پایان ابیات شعر شده است:

ای مطرب دل! می گو آسرارِ شه ما را
من قطره دریایم، وز عالَم بیجایم
تا چرخ زنان امشب، بینم مَـه بیجا را
می جوشم و می جویم، وصلِ دُرِ دریا را

(همان: ۲۰)

القای حس درونی شعر

گاهی شاعر با تکرار یک واژه یا عبارت در ردیف شعر، در پی القای حس درونی خود به مخاطب است. غم، شادی، امید، ناامیدی و هرگونه احساس درونی از طریق این تکرارها قابل انتقال به مخاطب است. به عبارت دیگر، شاعر با استفاده از ردیف، به انتقال احساس و عواطف می‌پردازد. سلطان وکد نیز با بهره‌گیری از این ترفند در پاره‌ای از غزل‌های خود به القای احساس و عواطف درونی خود پرداخته است. به‌عنوان نمونه شاعر درباره گذرا بودن بعضی امور، از فعل «می‌رود» در جایگاه ردیف استفاده کرده است.

عمر ما بی دی و فــــردا می‌رود
همچو طوطی بی قفس در باغِ جان
در جهانِ جان و دلها می‌رود
خوب گفتار و شگرخا می‌رود
از تــــماشا در تماشا می‌رود
در بهشتِ عدن با حــــوران به هم

(همان: ۱۲۷)



در بیت اول هدف شاعر از به‌کارگیری فعل «می‌رود» بیان اندیشه کوتاهی عمر است، در بیت دوم فعل «می‌رود» را به‌منظور بیان حالت رفتن و نوعی خرامیدن با ناز و کرشمه همراه با شادمانی را به تصویر می‌کشد. در بیت سوم فعل «می‌رود» را برای بیان پیوستگی در امری به‌کاربرده است. در حقیقت شاعر از یک فعل (می‌رود) برای بیان أغراض متفاوت بهره برده و در هر بیت معنای جداگانه و مستقل از آن را مد نظر دارد که با معنای آمده در بیت پیش از آن متفاوت است. اما آنچه که برای ما در این ابیات اهمیت دارد احساس و حالتی است که شاعر با مخاطب خود به اشتراک می‌گذارد.

نتیجه‌گیری

بررسی‌های انجام‌شده در این پژوهش نشان می‌دهد که سلطان وکد ازجمله شاعرانی است که در به‌کار بردن انواع ردیف، ازجمله؛ افعال (تام، ربطی)، ردیف‌های اسمی، شبه جمله، ردیف جمله‌ای، ردیف جمله‌واره‌ای، ردیف گروهی، ضمیر، قید و حروف طبع آزمایی کرده است. از این بین، بیشتر به انواع ردیف‌های فعلی (تام) رغبت نشان داده است؛ زیرا این افعال، جنبه‌های کنشی و پویایی بیشتری دارند و شعر را از حالت سکون بیرون می‌آورد و به تقویت و گسترش صور خیال شعر نیز یاری می‌رساند. بیشتر ردیف‌های فعلی به‌کاررفته در غزل‌های سلطان وکد شامل افعال ساخته‌شده از مصدرهای؛ استن، نمودن، داشتن، رسیدن، دیدن، کردن، آمدن، داشتن می‌باشد. همچنین سلطان وکد در غزل‌های خویش به بهره‌گیری از انواع کارکردهای این عنصر ساختاری (ردیف) توجه داشته است و حضور پربسامد ردیف در شعر این شاعر نشان داده است که مهم‌ترین این کارکردها عبارت‌اند از: ۱. کارکرد موسیقایی ردیف که شامل؛ ایجاد موسیقی درونی شعر، غنی ساختن موسیقی کناری شعر، غنی ساختن موسیقی درونی شعر. ۲. کارکرد بلاغی شامل؛ تکرار، برجسته‌سازی. ۳. کارکرد القایی شامل؛ تأثیر ردیف بر شاعر، تأثیر ردیف بر مخاطب. از دیگر کارکردهای بررسی‌شده در غزل‌های وی می‌توان به؛ ایجاد وحدت بین سراینده و خواننده، وحدت بخشیدن به افکار و تخیلات شاعر، ایجاد لذت دیداری، همسانی ردیف و قافیه، القای حس درونی شعر، اشاره کرد.



فهرست منابع

- اسلامی ندوشن، محمدعلی (۱۳۷۴) **جام جهان بین**، تهران: جامی.
- بهاءالدین محمد بلخی (سلطان وکد) (۱۳۳۸) **دیوان اشعار**، با مقدمه استاد سعید نفیسی، تهران: کتابفروشی رودکی.
- حق شناس، علی محمد (۱۳۷۰) **مقالات ادبی و زبان شناختی**، تهران: نیلوفر.
- رادمنش، عطا محمد (۱۳۸۸) «**ردیف و تنوع و تفنن آن در غزل های سنایی**»، مجله کاوش نامه زبان و ادبیات فارسی، س دهم، ش ۱۸، صص ۹۷-۱۱۹.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۱) **موسیقی شعر**، تهران: آگه.
- صفوی، کورش (۱۳۸۳) **از زبان شناسی به ادبیات**، جلد اول (نظم)، تهران: سوره مهر.
- طالبیان، یحیی و اسلامیت مهدیه (۱۳۸۴)، «**ارزش چندجانبه ردیف در شعر حافظ**»، مجله پژوهش های ادبی، س ۲، ش ۸، صص ۷-۲۸.
- طوسی، خواجه نصیر (۱۳۶۹) **معیار الاشعار**، تصحیح جلیل تجلیل، تهران: نشر جامی و ناهید.
- غیائی، محمدتقی (۱۳۶۸) **درآمدی بر سبک شناسی ساختاری**، تهران: شعله اندیشه.
- فرشید ورد، خسرو (۱۳۸۲) **دستور مفصل امروز**، تهران: سخن.
- کاشفی سبزواری، میرزا حسین واعظ (۱۳۶۹) **بدایع الافکار فی صنایع الاشعار**، ویراسته میرجلال الدین کزازی، تهران: مرکز.
- گرکانی، محمدحسین شمس العلماء (۱۳۷۷) **ابدع البدایع**، چاپ سنگی، تهران: انتشارات وزارت علوم و معارف.
- متّحدین، ژاله (۱۳۵۴) «**تکرار، ارزش صوتی و بلاغی آن**»، مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی، س ۱۱، ش ۳، صص ۵۳-۸۳.
- محسنی، احمد (۱۳۷۹) «**کارکرد هنری ردیف**»، مجله آموزش زبان و ادب فارسی، ش ۵۶، صص ۱۲-۲۲.
- محسنی، احمد (۱۳۸۲) **ردیف و موسیقی شعر**، مشهد: دانشگاه فردوسی مشهد.
- نقوی، نقیب (۱۳۸۴) **شکوه سرودن**، مشهد: دانشگاه فردوسی مشهد.
- وحیدیان کامیار، تقی (۱۳۷۲) «**تکرار در زبان خبر و تکرار در زبان عاطفی**»، مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی مشهد، س ۲۶، ش ۴۳، صص ۳۲ تا ۵۱.
- همایی، جلال الدین (۱۳۶۷) **تاریخ ادبیات ایران**، تهران: نشر هما.
- یوسفی، غلامحسین (۱۳۷۶) **چشمه روشن**، تهران: علمی.



Rhyme and its functions is sultan whaled's lyrics

Mohamad amir mashhadi ¹

Hosniehnakhaei ²

Lila ebadinejad³

Abstract

Rhyme is one of the factors influencing the aesthetic creation, and is one of the components of the compilation of the poetry, which has a prominent position in Persian poetry, and the Persian poets have long been concerned with its application. As the Persian poetry evolves, the application of the rhyme becomes more visible and the poets have gone through a variety of words. Among those that types of rhyme play a major role in the poetry of his poetry, is Sultan Walad, who has used a variety of words in rhyme position in his lyrics. This research, with a text-oriented approach, and from the angle of statistics deals with the types of rhyme and their functions in Sultan-Walad's lyrics; thus the rhymed and non- rhymed poems and the various types of rhyme in the lyrics of the poet, which include a considerable amount of his Diwan were studied and finally It was found that the his rhymed lyrics are much more than non-rhymed lyrics, and the frequency of all kinds of rhymes also shows that the verbal rhyme are the most frequent type of rhymes in the sultan Walad's lyrics. On the other hand, the functions of rhyme in his lyrics were also investigated from the musical, inductive and rhetorical points of and we concluded that the poet has used the rhyme for his purposes, including: aestheticizing, expressing his thoughts, and reflecting his own feelings and ...in his poetry.

Key words:

Persian poetry, Sultan Walad, Lyrics, Rhyme, Functions of rhyme

¹ . Associate Professor of Sistan and Baluchestan University.

² . PhD student of Sistan and Baluchestan University.

³ . M.Sc. Student of Sistan and Baluchestan University.



فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی

سال دوم، شماره ۴، پاییز ۱۳۹۸

www.qpjjournal.ir

ISSN : 2645-6478

بررسی فضائل و رذائل اخلاقی در بهمن نامه بر مبنای آیین زرتشتی

دکتر پریسا داوری^۱

سعید محمدی کیش^۲

تاریخ دریافت : ۱۳۹۸/۰۲/۰۷

تاریخ پذیرش نهایی : ۱۳۹۸/۰۴/۱۴

چکیده

یکی از موضوعات قابل بررسی در شاهنامه و آثار حماسی ملی دیگر اخلاق است. بهمن نامه حکیم ایرانشاه ابن ابی الخیر یکی از معروفترین آثار حماسی بعد از شاهنامه، روایت پادشاهی بهمن و کین خواهی او از خاندان رستم برای انتقام خون اسفندیار است که پر است از رذائل و فضائل اخلاقی. هرچند در همه ادیان به بایسته ها و نابایسته های اخلاقی پرداخته اند ولی از آنجا که بهمن نامه به بعد از ظهور زردشت مربوط است و خانواده لهراسب از خدمتگزاران آیین زردشتی اند به نظر می رسد گوینده این حماسه در بیان نکات اخلاقی داستان از مبانی اخلاقی آیین زرتشتی بیش از اخلاق اسلامی تأثیر گرفته است. این مقاله سعی دارد بهمن نامه را با این دید به روش توصیفی - تحلیلی بررسی کند. نیایش خداوند، بخشش، وفای به پیمان و... جزء فضائل و کینه ورزی، بدعهدی، ظلم، دروغ و خشم از رذائل اخلاقی مشخص در این کتابند که هریک مصادیق بسیاری در این اثر دارند.

واژه های کلیدی : بهمن نامه، اخلاق، زرتشت، فضائل، رذائل

فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی

^۱. استادیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد دهقان، دهقان، اصفهان، ایران. (نویسنده مسئول) Parisa.davarii@gmail.com

^۲. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد دهقان، دهقان، اصفهان، ایران.



مقدمه:

بیان مساله

اخلاق جز در موارد اندکی که اختصاص به آداب و رسوم خاص در گذشته دارد، در بسیاری از موارد در همه اعصار همسان است. ادبیات کلاسیک ما همواره از منظر ارزش‌های اخلاقی در خور توجه ویژه بوده است و حماسه‌ها بستر مناسبی برای پرداختن به اخلاق و ضد اخلاق بوده‌اند، منظومه بهمن‌نامه نیز یکی از آنهاست. ارزشهای اخلاقی موجود در داستان بهمن‌نامه چه در زمان شاعر و چه در حال حاضر، نه تنها به ضد ارزش تبدیل یا نقض نگردیده‌اند که همواره در ردیف ارزش‌های مرجع و قابل احترام بوده‌اند و ناراستی‌ها و رذائلی که در این کتاب از آن سخن رفته نیز همچنان مورد بیزاری انسانها هستند. به دلیل آنکه ماجراهای بهمن‌نامه به عصر ظهور زردشت و رونق این آیین مربوط است این پژوهش بازننگری و برشمردن ارزش‌ها و آموزه‌های اخلاقی و غیر اخلاق در بهمن‌نامه با مصادیق آن بر مبنای آموزه‌های دین زرتشت است که گمان می‌رود گوینده این حماسه در بیان نکات اخلاقی داستان از مبانی اخلاقی آیین زرتشتی بیش از اخلاق اسلامی تأثیر گرفته است.

این مقاله در پی پاسخ به این سؤالات است: ۱. فضائل و رذائل اخلاقی در بهمن‌نامه که در آیین زرتشتی نیز از آن بسیار سخن رفته کدامند؟ ۲. کدام یک از فضائل و رذائل اخلاقی در بهمن‌نامه نمود بیشتری دارد؟

پیشینه تحقیق

درباره بهمن و بهمن‌نامه مقالات بسیاری نوشته شده است مانند «ملاحظات درباره منظومه بهمن‌نامه» از اکبر نحوی و سارا رضاپور (مجله پژوهشنامه ادب حماسی: ۱۳۹۴)؛ «سنجش بهمن‌نامه با شاهنامه» از حمید جعفری قریه علی (نشریه مطالعات ایرانی: ۱۳۸۸) «فرایند فردیت در حماسه بهمن‌نامه» از بهزاد اتونی، مهدی شریفیان (کاوشنامه زبان و ادبیات فارسی: ۱۳۹۲) و... در این میان تنها مقاله «آموزه‌های حکمی و اخلاقی در بهمن‌نامه و جستاری در ریشه‌های ایرانی و اسلامی آن» از لیلا هاشمیان و بهزاد اتونی (فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد سنندج: ۱۳۸۹) به این پژوهش مربوط بود که به شکل کلی و بدون طبقه‌بندی و به صورت مصداقی، به برخی فضائل اخلاقی بهمن‌نامه و اغلب با تکیه بر سخن قرآن، پیامبر و معصومین پرداخته است. وجه تمایز پژوهش حاضر، بررسی اخلاق در بهمن‌نامه با تکیه بر اخلاق از دیدگاه زرتشت و با آوردن مصداقهای دقیق و توصیف هر یک از آنهاست.

بحث:

بهمن‌نامه: از منظومه‌های مهم حماسی، متعلق به اواخر قرن پنجم یا اوائل قرن ششم است. بی تردید آثار ادبی و داستانی کهن در بازساخت هویت انسان و همچنین اخلاق و ارزش‌های آن حائز اهمیت هستند، بخصوص آنکه بهمن‌نامه برخلاف سایر آثار حماسی، با رعایت ساختار حماسه تنها به شرح قهرمان محبوب و قدرت‌های مافوق انسانی او نمی‌پردازد. نام بهمن در اوستا نیامده و این نخستین باری است که ریشه روایات ملی از اوستا جدا و با تاریخ سلسله هخامنشی آمیخته



می‌شود. در تواریخ اسلامی نیز بهمن را کی اردشیر و لقب او را «دراز دست» دانسته‌اند. آوردن نام کی اردشیر برای بهمن از آن باب است که این پادشاه را با اردشیر اول هخامنشی ملقب به دراز دست و پاره‌ای موارد با اردشیر دوم که با دو دخترش آستا و آمس تربیس ازدواج کرده بود یکی دانسته‌اند. (صفا، ۱۳۸۷: ۵۳۸) آموزگار تطبیق بهمن با اردشیر اول را «اتصال اسطوره به تاریخ» می‌داند. (آموزگار، ۱۳۷۶: ۷۰) بهمن، برترین جلوهٔ اهوره مزدا پس از سپندمینو است. او در پایان جهان، کردار مردمان را می‌سنجد و راهنمای زردشت به سوی اهورا مزداست. معنای نام او اندیشه و منش نیکو است و خود پشتیبان انسان است. (بهار، ۱۳۷۵: ۴۱)

بنا به روایات اساطیری و بعضی مدارک تاریخی، دین زرتشت از این زمان [دوران بهمن] در نجد ایران نفوذ عمیق می‌یابد. در اثر پهلوی «زند بهمن یسن» آمده است: آن دوران سیمین، سلطنت اردشیر کیانی است که بهمن اسفندیاران خوانده شود. او که دیو از مردمان جدا کند، بپیراند همه جهان را و دین رواج دهد. با توجه به این امر که تقویم زرتشتی نیز از عصر همین اردشیر دراز دست تقویم رایج در شاهنشاهی پارس گشته است، می‌توان انگاشت که موبدان، با از دست رفتن استقلال خاندان گشتاسپی و فتح آسیای میانه به دست هخامنشیان و گرویدنشان به دین زرتشتی، تلفیق میان خاندان کیانی و هخامنشی پدید آورده، بهمن کیانی را با اردشیر هخامنشی یکی دانسته‌اند. در واقع آنان شاهان زرتشتی را پس هم ذکر کرده‌اند (بهار، ۱۳۶۲: ۱۵۹)

اخلاق در آیین زرتشت: زرتشت در زمان کی گشتاسب به ظهور می‌رسد و این پایان سه هزارهٔ سوم و آغاز سه هزارهٔ چهارم است. زردشت تنها نوزاد از میان آدمیان است که در هنگام تولد می‌خندد و خیر به جادوگران و دشمنان او می‌رسد، در حالی که در میانهٔ تاریخ قرار گرفته است عملش بعد جهانی دارد. او بیدادی را که به کیومرث رفته است جبران می‌کند. زردشت به روایت نوشته‌های پهلوی، انسان کامل مزدیسنايي است (لاهیجی، شهلا و کار، مهرانگیز، ۱۳۸۷: ۲۸۶) او می‌گوید نیک و بدی مینوی‌اند و وابسته به (من) یا نیروی اندیشه می‌باشند. یعنی نیک و بد را اندیشه روشن انسانی است که می‌سنجد و این دو وجود خارجی ندارند. او می‌گوید این دو مینو با سنجش اندیشه‌ای نه تنها همزاد هستند، بلکه هر یک به تنهایی خودکار است و از یکدیگر پیروی نمی‌کنند. علاوه بر این هر دو خود را در اندیشه و گفتار و کردار هویدا می‌سازند؛ یعنی باز وجود خارجی ندارند، بلکه بسته به اندیشه‌ای هستند که یک شخص دارد و بسا که آن را روی زبان می‌آورد و یا در نتیجه کاری را انجام می‌دهد. او می‌گوید از این دو یکی بهتر و دیگری بد است. باز می‌افزاید که از این دو آن کس که داناست، درست می‌گزیند و آن کس که بداندیش است نادرست. (جعفری، ۱۳۵۳: ۸۶ و ۸۷)

دین زرتشت جنبهٔ جسمانی و زندگی دنیوی انسان را بیپه‌وده و ناچیز نمی‌پندارد و از خدای بزرگ می‌طلبد که به یاری گفتار نیک، پندار نیک و کردار نیک [خرد] به لذات و خوشی‌های این زندگی دست یابد.

از نظر آیین زرتشت انسان کامل کسی است که از دانش بهره‌مند است و دانشی که اهورا به او ارزانی داشته است. اهورای نیکخواه به میانجی دین راستین می‌آموزاند. زرتشت به عنوان نمونه‌ای از انسان کامل نخستین آموزه‌های راستی



و نیکی را از اهورا دریافت کرد. «کسانی را که تو از برای درستی کردار و پاکی فکرشان سزاوار می‌شناسی، آرزوی آنان را برآورده، کامروا فرما.» (پورداوود، ۱۳۸۹: ۱۳۵)

در تعلیم زردشت راستی و نیکی حرف اول را می‌زند و تمام تعلیم او بر آن استوار است. در اهنودگات یسنا ۳۱، بند ۱۹ می‌خوانیم: «به آن کسی باید گوش داد که از راستی برخوردار است، به آن دانایی که درمان‌بخش زندگانی است به آن کسی که برای اثبات کلام خویش در برابر آتش سرخ تو ای اهورا، که از برای قضاوت مدعیان بر فروخته شود، استوار تواند ایستاد.» (همان، ۱۳۸۹: ۳۱)

در یسنا ۴۴ بند دوم می‌خوانیم: از تو می‌پرسم ای اهورا، به راستی مرا از آن آگاه فرما، آیا در آغاز زندگانی جهان دگر، کسانی که کردارشان مفید و نیک است به پاداش خواهند رسید. آری او (زرتشت) مقدس، آن کسی که دوست و چاره‌بخش زندگانی است ای اشا، آنچه از مردمان سرزند به یاد خویش نگهدارد ای مزدا.

در اوستا به نیکی دعوت می‌شود «کسانی که از نیروی ایزدی و راستی و نیک‌اندیشی برخوردار باشند و فرشته مهر و دوستی در وجود آنان راه یافته باشد در انتخاب راه نیک کامیاب می‌شوند و به پاداش آن در جهان بهره نیک می‌یابند.» (پورداوود، ۱۳۸۹: یسناها ۳۰ بند هفتم)

با توجه به بستر داستانی بهمن‌نامه به نظر می‌آید رذائل و فضائل موجود در آن بیشتر از اخلاق زرتشتی متأثر بوده است تا اخلاق اسلامی. پژوهش حاضر به معرفی مصادیق اخلاقی و تعلیمی در بهمن‌نامه بر اساس آموزه‌های زرتشتی می‌پردازد.

فضائل اخلاقی در بهمن‌نامه: راستی، رحم و شفقت، صلح و اخوت، سپاسگزاری، حق‌شناسی، توکل به خدای یکتا، کار و کوشش، عشق نسبت به خویشان و نزدیکان و ملت و مملکت و تمام جهان، وطن‌پرستی، شجاعت، رحم و پرورش حیوانات بی آزار و مفید، کسب هنر، عصمت و عفت، اعتماد به نفس، سخاوت، خیرخواهی، خدمت و همراهی به تعلیم و تربیت دیگران، مهمان‌نوازی، پاکیزگی نمونه‌ای از تعلیم مزدیسنا و اخلاق ایران باستان است (ایرانی، ۱۳۵۳: ۲۸) که بسیاری از آنها را می‌توان در بهمن‌نامه یافت. مصادیق فضائل اخلاقی در بهمن‌نامه:

آغاز نامه‌ها با نام خدا

«خدای زرتشت سرآغاز و سرانجام است. او همیشه همان بوده و همواره همان خواهد ماند. تغییرناپذیر و تواناست. نیرومند است. او فرمانرواست. او قانونگذار است. هیچ کس در برابر او نیست. او بی همتاست.» (جعفری، ۱۳۵۳: ۴۲) «بهمن بن اسفندیار پادشاه عادل بود و شرق و غرب در تصرف او آمد، خدای پرست بود و در نامه‌ها و مثال‌ها که به اطراف می‌فرستاد، بر سر مکتوب نوشتی، بهمن عبدالله و خادم الله» (سراج، ۱۳۶۳: ۱۴۵)

نامه‌هایی که میان پهلوانان و شاهان در بهمن‌نامه رد و بدل می‌شود همچون شاهنامه به نام خداوند آغاز و مزین می‌شود مانند سرآغاز نامه رستم به شاه کشمیر:



پس از آفرین خداوند پاک چنین گفت گوینده بی ترس و باک

(ابی الخیر، ۱۳۷۰: ۳۰)

همچنین پاسخ شاه کشمیر به رستم (همان: ۴)، نامهٔ سام در پاسخ فرامرز (همان: ۳۰۵) و...

بخشش

بخشش از مکارم اخلاقی و در مقابل کینه توزی و دشمنی قرار دارد و مانند شاهنامه و بسیاری از حکایات و تواریخ در بهمن نامه نیز نمونه هایی از این فضیلت دیده می شود. در آیین زرتشت بخشش یکی از فضائل اخلاقی است که پیروان خود را بدان توصیه میکند. «در نام خواستن و رستگاری روان، رادی (= بخشندگی) بهتر است.» (مینوی خرد، ۱۳۵۴: ۹)

پرسید دانا از مینوی خرد که رادی (= بخشندگی) بهتر است یا راستی؟ مینوی خرد پاسخ داد برای روان، رادی برای همه جهان راستی. (همان، ۱۷)

در بهمن نامه برخی شخصیتها به بخشش توصیه می کنند برای مثال جاماسب برای منع بهمن از سوزاندن دخمه گرشاسپ و نریمان و سام و رستم به او می گوید:

چو پیروز گشتی بزرگی نمای
سر راستی داد و بخشایشست
مهان به که بخشایش اری به جای
کزین هر دو گیتی پر آرایشست
(همان، ۳۱۷)

جهان گر چه پهن است، بر ماست تنگ
تو نیکی نمای/ ندرین پنج روز
و گر چه دراز است، هم بی درنگ
تن خویشان را به دوزخ مسوز
(ابی الخیر، ۱۳۷۰: ۴۳۴)

مصادیق بخشش در بهمن نامه:

الف. بخشش های بهمن

از صفات پسندیده پهلوانان بزرگ، این است که هرگاه پهلوانی از دو طرف به اسارت لشکر مخالف در می آمد، علاوه بر اینکه از آزار و اذیت او خودداری می کردند، در مواردی حتی او را عفو و آزاد می کردند. لشکر مصر وقتی اردشیر را اسیر می کنند، تصمیم دارند که به انتقام خون حارث، اردشیر را به قتل برسانند، ولی بهمن مانع این کار می شود و به آنان اجازه نمی دهد:

بفرمود و گفتا که بندش کنید
نخواهم که هرگز گزندش کنید



(ابی الخیر، ۱۳۷۰: ۶۵)

لؤلؤ که با خیانت همدستانش زمینه آزار بهمن را فراهم آورده بود، وقتی اسیر می‌شود، بهمن او را آزاد می‌کند و به او می‌گوید:

بدو گفت کز راه کیهان خدیو	بگشتی و کردی تو فرمان دیو
گزنده سگی بودی ای زشت کیش	سزای تو آنکت برانم ز پیش
برو تیز و نیز اندرین مرز و بوم	نخواهم که باشی تو ای مرد شوم
سپاهی و شهری بدان شاد گشت	که لؤلؤ به دست شه آزاد گشت

(همان، ۱۸۰)

ب. بخشش فرزند فرخ توسط زال

پس از آنکه بانوگشسب فرزند فرخ را کشان‌کشان به نزدیک زال برد، زال نشان او را پرسید و به آن مرد گفت: برگوی که نژادت از کیست و چرا به اندیشه این رزم افتادی؟ مرد بدو گفت: ای نامور بدان که فرخ ارجمند پدرم بود. اما چون در این رزمگاه کشته شد، به یکباره بخت از من برگشت. می‌خواستم تا کین پدر را بخواهم که اینچنین گرفتار شدم. اینک با کشتن من دل جاماسب پیر را بر من مسوزان و یکباره چشم بختش را مدوز، زال بسیار ناراحت شد و

بدو گفت جاماسب یار منست	همه ساله او دوستدار من است
ایا کاش فرزند آن نیک دل	سرشته نگشتی به خون و به گل
کنون مر ترا زینهارست و رو	که از مادر امروز زادی به نو
گرانمایه اسبش بدو داد و ساز	فرستاد نزدیک فرزانه باز
فرستاد با او سواری به راه	بدان تا که دارد ز لشکر نگاه

(همان: ۲۴۸)

ج. بخشش توسط بانوگشسب

بانوگشسب در یکی از رزمهای خود، دو تن از سپاهیان بهمن را اسیر و سپس آن‌ها را آزاد می‌کند:

ز بس کان دو تن لابه و زینهار	همی خواستند آن نبرده سوار
یله کردشان و ببخشودشان	چنان نیکدل رنج نمودشان
همی کرد دستان برو آفرین	ندانست کو کیست آن پاکدین

(همان، ۲۵۰)

د. بخشیدن اسیران سپاه بهمن

در لشکرکشی سپاه بهمن به سیستان که منجر به شکست بهمن شد، تعداد زیادی از آنان به اسارت سپاه سیستان درآمدند. وقتی فرامرز به همراه زال و سام با شادکامی به لشکرگاه ایران آمد همه آنها را بخشید و تنها اندکی از آنان را با سراپرده



و تخت شاه برگرفت. سپس به همراه سپاهیان با شادی و پیروزی به شهر آمد و روز و شب با دل و بختی بیدار و لبی خندان به رامش بنشست.

اسیران که بودند از ایران سپاه	یکی را نفرمود کردن تباه
کسی را که بد خسته داروش کرد	خورش داد و تن بنیروش کرد
یکایک ببخشیدشان اسب و ساز	گسی کردشان آن یل سرفراز

(همان: ۲۳۷)

خردمندی

از صفات نیک و مشخصات عمومی شاهان، پهلوانان و آدمهای برجسته خردمندی آنهاست. خردی که توانایی رهبری و مدیریت یک کشور یا اداره و سازمانی را دارد. انتظار اداره امور در هر ابعادی که باشد، مستلزم دانایی ویژه و منحصر به فردی است که در وجود این اشخاص بوده است.

زرتشت، محوریت همه امور زندگی انسان و سعادت و کمال بشریت را به خردورزی و اندیشه راستی می‌داند. انسان تنها به یاری خرد و اندیشه پاک است که قانون راستی را باز می‌شناسد و مفاهیم سعادت را برای درک عموم بازگو می‌کند. تنها خردمندان می‌توانند با اندیشه راستی دریابند که آیین زرتشت، روی گرداندن کلی از خوشی‌های دنیوی یا پرداختن کلی به معنویات مینوی را نمی‌پسندد و میانه‌روی را بخردانه می‌داند: « بشود که همه از بهترین دانش و خرد آگاه شویم، چه دانشی که اهورا مزدا [خداوند خرد] به ما آموزد بی گمان مقدس، خردمندان و همیشه سودمند است. (پورداوود، ۱۳۸۹: ۴۸)

«خرد با منش نیک همتاست و هوشیاری را می‌نماید. خرد اهورمزدا را نمی‌توان فریفت. او خرد را آفرید و از خرد راستی را و از راه خرد بهترین آیین را می‌آموزد. آفریننده خرد آیین خود را از راه منش نیک می‌آموزد. زرتشت خواستار خرد منش نیک است تا با آن به رازهای آیین خدایی پی ببرد تا مانند هر سودمندی با خرد خود جهان را به سوی راستی راهنمایی کند.» (جعفری، ۱۳۵۳: ۵۱)

در بهمن‌نامه هم مثل شاهنامه به خرد توجه می‌شود هرچند به برجستگی آن نیست. این دیدگاه گاه در ستایش خود خرد است چنانکه حکیم ایرانشاه گوید:

خرد همچو دریا، سخن گوهرست	چنان دان که گوهر به دریا درست
کرانه ز دریا نباید پدید	که یزدان، خرد بیکران آفرید
کسی کز خرد، مغز دارد تهی	ندارد ز هر دو جهان آگهی

(ابی‌الخیر، ۱۳۷۰: ۳۰۳)

و گاه تعالیمی که شاعر می‌دهد خردمندان است مثلاً در بیان ارزش سخن:

ز پیران سخنها نباید شنید	چو زر یک بیک آن نباید گزید
سخنهای نیکو نگه داشتن	نبهره همی پاک بگذاشتن



سخن هست کز در نامی ترست سخن بر سخندان گرامی ترست
اگر بشنود بشنوائش سخن وگر نه زبان هیچ رنجه مکن

و روشن است که او نیز مثل فردوسی مترصد فرصتی است تا خوانندگان را در باب سختی‌های روزگار و غم و شادی، لزوم صبر و... پند دهد:

ز نیکی به گیتی مشو شاد بیش مرو از پی بی‌نواپی تو پیش
که نیک و بدش بیگمان بگذرد چرا غم خورد هر که دارد خرد
نه از خویشتن بد توان کرد دور نه همواره بودن به شادی و سوز
اگر شاد باشی تو شادیت به اگر غمخوری بی‌نوائیت به
اگر غمخوری ای خردمند مرد برآرد غم از جانت یکباره گرد

(ابی‌الخیر، ۱۳۷۰: ۱۵)

شتابیدن از کار آهرمن است چو بارش پشیمانی آوردن است
پسندیده آمد درنگ از شتاب زره شتاب ای پسر دل بتاب
خداوند ما، داور رهنمای به شش روز کرد این جهان را به پای
بدان تا بدانی شتاب از درنگ درنگست نام و شتاب است ننگ

(ابی‌الخیر، ۱۳۷۰: ۲۹۴)

گاهی هم خردمندان دیگری پند می‌دهند همچون مرد جهان‌دیده ستاره‌شناسی که:

به شه گفت از من همه گفتن است ز تو شهریارا بر آشفتن است
ترا این چنین شهریاری چه سود نه خواب و نه خورد و نه آرام بود
بدین کین جهان بر سر آری همی بجز تخم زشتی نکاری همی
بجز خون چه داری تو دیگر به دست بدان سر چنان دانک خونی‌تر است

(همان، ۲۳۶)

عدالت و دادگری

عدالت در آیین زرتشت: در آیین زردشت بر نیکی و راستی بسیار تأکید شده «در دین زرتشت معنی عدل این است که هر کس نتیجه و بهره کار خود را دریافت می‌کند». (مهر، ۱۳۸۰: ۶۲)

یکی از مصادیق درستی در تعالیم زردشت دادگری است که بخصوص چنانکه در شاهنامه «پیوند بسیار برجسته‌ای میان داد و شاهی وجود دارد چنانکه دادگری برجسته‌ترین خصوصیت اغلب شاهان شاهنامه است» (داوری، ۱۳۹۷: ۱) به شاه مربوط است. در اهور نور می‌خوانیم که شهریاری خدا از آن کسی است که به برادران ناتوانتر خود کمک می‌کند. اینجاست که به معنی شهریاری پی می‌بریم. این آن توانایی است که ما را به خدمت مردم می‌گمارد پس هر چه خدمت به مردم بیشتر، توانایی برای خدمت بیشتر و هرچه توانایی برای خدمت بیشتر. آبادانی و جهان آباد، همان شهریاری



خدایی است که همه آرزوی آن را دارند تا در آشتی و دوستی و زندگی خوش و خرم و آرام و آسوده‌ای بگذرانند. (جعفری، ۱۳۵۳: ۵۵) «شهریاری خدایی را جز از راه راستی و اندیشه نیک و خدمت به مردم نمی‌توان پدید آورد. باید دانست که چون پایه شهریاری بر راستی و منش نیک استوار است، این شهریاری مینوی است و بنابراین بهتر و برتر و گزیده‌تر است.» (همان، ۵۷)

«عدالت و دادگری در اوستا با یک سبک شاعرانه "زینت بزرگان و آرایش اقویا" شمرده شد و در حقیقت این نیکوترین تشبیه و مثل است از برای آن، زیرا عدل و رحم بهترین و گرانبهاترین تاج افتخار و بزرگی است و زینت برازنده سلاطین می‌باشد.» (ایرانی، ۱۳۵۳: ۳۲)

در دینکرد وظایفی که برای شخص پادشاه مقرر گردیده از این قرار است: در دین به راستین استوار باشد، با دانش و تدبیر نیک، دارای اخلاق پسندیده باشد و اعتماد به نفس داشته باشد و بر پیمان خود پایدار بماند، اندیشه‌اش به خیرخواهی و نیکی باشد، هرگز فراموش نکند که سلطنت جهان در گذر است، هنرپرور و دانش‌پژوه باشد، در هر کاری ضد بدی و زشتی باشد، خیرخواهی و خدمت خود را عملاً به ملت ثابت کند، در حکم و قضا دادگر و منصف باشد، در محاکمه بدون طرفداری و ترس راست بگوید، سخی باشد، از حرص و آز دوری گیرند، ملت را از خود نترساند، به نیکوکاران همواره توجه نماید، به زیردستان رحیم و مهربان و به خدمتکاران خود سپاسدار باشد، برزیگران را یاری نماید و کشاورزان بینوا را آلات زراعت و غنایم بخشد، زنان و کودکان را نوازش نماید و همواره دوست و نگهبان آنان باشد، مؤسسات خیریه و عام المنفعه ایجاد سازد، بیمارستان‌ها برای مداوای بینوایان برپا سازد، بالاخره تمام قوای مادی و معنوی خود را در خدمت اهورامزدا و آفریدگان او صرف نماید. این تعالیم عالی بود که سلاطین بزرگ هخامنشی و بعضی از ساسانیان امثال کوروش، داریوش، شاپور و نوشیروان را به آن درجه عظمت و جلال حقیقی رسانید و نام نیک آنان را تا ابد به افتخار باقی گذاشت. (ایرانی، ۱۳۵۳: ۳۸ و ۳۹)

کسانی که راه راستی را پیشه خود می‌سازند، دادگرند و شایسته رهبری. اهورا رهبری را می‌پسندد که بیدادگر نیست بلکه بی‌آزار و مهربان است. (پورداوود، ۱۳۸۹: هات ۲۹ بند ۳)

سخنان بهمن درباره عدالت و دادگری گواه اهمیت این فضیلت و خصیصه برای پادشاهان است. بهمن در گردهمایی سران و بزرگان، منشور حکومت خود را تشریح و هدف خویش را مبارزه با ستمکاران و کمک به زیردستان عنوان می‌کند.

بخوابیم و تاویم دل را به خشم
بیابد بیاساید از رنج ما
گرانمایگان را گرامی کنیم
ز راه نیاکان خود نگذریم
بکوشم که نیک آمد از من منش...

بکوشیم تا از گنه‌کار چشم
سپاهی و درویش از این گنج ما
کسی را که نام است نامی کنیم
تباهی و کژی ز دل بستریم
ز گوهر نیاید مـرا سرزنش



(ابی الخیر: ۱۳۷۰: ۲۰)

در آن مجلس، به همه نامداران خلعتی گرانمایه هدیه می‌دهد و به گسترش دادگری در کشور می‌پردازد:

جهان گشت پر خوبی و خواسته	به داد و دهش گیتی آراسته
کشاورز و دهقان تن‌آسان شدند	سپاهی و شهری به یکسان شدند
همی داد تخم و پراکند بر	ندیدند رنجی بر از خواب و خور

(همان، ۲)

نیایش

واژه نیایش پردازشگر حس آرامش در انسان در همه زمانهاست. انسانها با هر دین و مذهب حس نیاز به آرامش و نیایش با پروردگار را در خود احساس می‌کنند. جنبه‌های روانی نیایش اثبات‌کننده نیاز انسان به نیرویی ماوراء طبیعی است. «نیاز به حضور یک قدرت ماوراء بشری در سختی‌ها و مشقت‌های زندگی، انسان را وادار به نیایش با خالق و قدرت نامتناهی آن می‌کند، اشخاصی که به مسائل زندگی فقط از دیدگاه مادی نمی‌نگرند این امر را واقعی و تحقق‌پذیر می‌شناسند... نیایش یک معراج معنوی است که در آن روح، مجذوب مبدأ جهان می‌گردد. در این مقام روحانی، فکر راه ندارد و فلاسفه و مردان علم برای فهم آن و نیل به این مرحله عاجزند. (کارل، ۱۳۸۴: ۱۴۱)

در آیین زردشت همچون ادیان دیگر نیایش از رفتار معتقدان این دین است. در یسناها ۵۰ چنین می‌خوانیم: «ای مزدا همواره خواستارم که با نیایش‌هایی که از غیرت پارسایی است به سویت روی آورم، همچنین ای اشا دستها را بلند نموده با ستایش ایمان آورندگان و با آنچه درخور منش پاک است در مقابلتان ایستم.» (پوردادوود، ۱۳۸۹: ۲۴۵)

کسب آسایش دو جهان در گرو قرب به اهوراست. «بشود که با اندیشه نیک به تو نزدیک بشوم» (همان، هات ۲۸ بند ۲) و باید همه روی به سوی اهورا آورند. در تعالیم و آیین دین زرتشت مشخص است که زرتشتیان انسان دیندار و مؤمن به خداوند را نیک‌منش می‌دانستند، که این ویژگی در گفتار و اعمال او مشهود باشد، خوشبختی سایرین را خوشبختی و سعادت خود بداند و سعادت دنیا و آخرت را در این راه کسب کند. در راه فروزش آیین یکتاپرستی و نیکوکاری از هیچ ستمکاره‌ای نه‌راسد و همواره خیر رسان و بخشنده به مردم باشد و در جهت جهانی آبادتر بکوشد. به خوبی می‌دانم این نیایش‌هایی که تقدیم تو می‌شود، به درگاهت پذیرفته و اثر نیک خود را بروز خواهد داد. (پوردادوود، ۱۳۸۹: ۱۳۵)

نیایش هم در بهمن‌نامه نوعی فضیلت اخلاقی است. در بهمن‌نامه نیز مثل شاهنامه پهلوانان، در هنگام نبرد با دشمن از خداوند یاری می‌طلبیدند و برای غلبه بر دشمن به راز و نیاز می‌پرداختند. نمونه‌های نیایش در بهمن‌نامه بیشتر مربوط به خود بهمن است مانند نیایش بهمن پس از مجروح شدن بر اثر ضربات شمشیر اردشیر:

بنالید با کردگار جهان	همی گفت کای داور رازدان
گناهی نکردم به روی زمین	کجا از تو پاداش بینم چنین
نبودم ستمکاره و ناپسند	نه هرگز کسی یافت از من گزند



روان نیاکان من برفروز
میفکن تو ما را و فریاد رس
مرا پیش دشمن بدین سان مسوز
که جز تو مرا نیست فریاد رس
(ابی الخیر، ۱۳۷۰: ۸)

بهمن که از توطئه لؤلؤ آواره و درمانده است، در گوشه‌ای تنها و خسته به راز و نیاز می‌پردازد:
بنالید و گفت ای خداوند پاک
اگر تخت شاهی ز من بستدی
به شهری مرا جای و آرام ده
ز تو جای ترس است و امید و باک
ز گیتی مرا داد خواهی بدی
ببخشای و بر دشمنم کام ده
(همان، ۱۱۴)

بهمن پیش از کشتن کوهیار، به انتقام خون فرزندش سام نیز نیایش می‌کند. (همان: ۲۷۸) و پس از آن نیز خدای را شکر می‌کند. (همان: ۲۷۹)

وفای به سوگند و عهد

لزوم وفای به عهد جزء سرشت و فطرت انسان‌هاست و در تمام آیینها از جمله زرتشتی وفا به سوگند و عهد فضیلت و ترک آن رذیلت محسوب می‌شود. حتی در میان اقوام جاهلی پابندی به عهد و پیمان از وظائف حتمی شمرده شده و سعی داشتند تا می‌توانند عهد و پیمان خود را نشکنند، در روایات اسلامی نیز این مسأله به صورت گسترده‌ای مطرح شده و با قوی‌ترین تعبیرات بر لزوم وفای به عهد تأکید شده، پیمان‌شکنان سخت نکوهش شده‌اند.

در بهمن‌نامه، پهلوانان به اوستا، زند، یزدان، پیغمبر، آسمان، نور بهشتی، سوگند می‌خورند و معتقدند که شکستن سوگند، گناهی نابخشودنی است.

نکو گفت دانای فریادرس
زیمن شکستن به پرهیز باش
به اندازه خویش کن جاه کس
به زنهار خواران کم آویز باش
میامیز با مرد بد زینهار
که روزی بگیری دست استوار
(ابی الخیر، ۱۳۷۰: ۹۲)

انواع سوگند در بهمن‌نامه:

الف. سوگند به دخمه پهلوانان

احترام و سوگند به دخمه پهلوانان (گرشاسب، نریمان، سام و رستم) به سبب حرمت و محبوبیت آنها نزد ایرانیان است، چنانکه بهمن پس از وارد شدن در دخمه و گفت و شنود با آنها و شنیدن دلاوری‌های پهلوانان، «بفرمود دخمه‌ها را از نو بیاراستند و پاک و تازه کردند. همه آن جامه‌هایشان را نو کرد و خزانه‌هایی برایشان بگذاشت. نگاهبانانی نیز در آن دخمه بنشانند و زر و گوهر بسیاری بر آنها بیافشاند.» (مهرآبادی، ۱۳۹۰: ۳۵۲ و ۳۵۳) همه



مردمان خشکی و دریا از آن کردار شاه جهان، شادمان گشتند و هر کسی هدیه ای به شاه داد و بر او آفرین کرد. (همان، ۳۵۳)

به جان تو و دخمه پهلوان که امشب من این خواب دیدم چنان
(همان، ۲۴)

ب. **سوگند به مهرگان و نوروز:** مهرگان و نوروز، از روزگار باستان دو جشن بزرگ مورد توجه بودند. در اغلب مآخذی که درباره این دو جشن وجود دارد آداب و رسوم برگزاری آن شبیه است مانند بار عام شاهان، تقسیم هر دو ماه فروردین و مهر به شش پنجه با پنج روزه، معین بودن هر پنجه جهت انجام مراسمی ویژه، دادخواهی مردمان، اهدای هدایای فراوان به پیشگاه شهریاران،... گسترده خوان نوروزی و مهرگانی، نوروز بزرگ و نوروز کوچک، مهرگان بزرگ و مهرگان عامه، قدمت هر دو جشن که به شاهان باستانی و بزرگ محسوب منسوب است، چنانکه نوروز به جمشید و مهرگان به فریدون نسبت داده می‌شود. (رضی، ۱۳۷۱: ۴۸۶)

به نوروز پاکیزه و مهرگان به خورشید کو تازه دارد جهان
(همان: ۸۸)

ج. سوگند به داد و دین:

به هر کس یکی سوگند داد به ماه و به مهر و به دین و به داد
(همان)

ایزد ماه در کتیبه هخامنشیان همان ماه و در اوستا «ماونگه» نام دارد، به روایتی از آغاز تا پنجم ماه را «ماه اندر ماه»، از دهم تا پانزدهم را پر ماه و از بیستم تا بیست و پنجم را که ماه به محاق می‌رود گشفته‌گی می‌نامیدند. به روایت از بندهشن «نرگس» گل خاص ماه است. (هینلز، ۱۳۸۳: ۱۴۷)

د. سوگند به اوستا و زند

برفت از برش اردشیر بلند بیاورد هم در پس اوستا و زند
(همان: ۸۷)

ه. **سوگند به خورشید و مهر:** یکی از ایزدان زرتشتی مهر است، خدای دوران باستان که به وسیله زردشت تا حد فرشته تنزل کرده است. (رضی، ۱۳۸۳: ۲۶) مهر ایزدی است که شکوه و حشمت می‌بخشاید. نعمت و ثروت ارزانی می‌دارد، خانه و خانوار را سرشار از سرور و شادی می‌کند و در عوض، خان و مان دشمنان و بی‌مهران را ویران می‌سازد. اوست که به مؤمنان پاداش می‌بخشاید و به مخالفان کیفر می‌دهد. (ملک زاده، ۱۳۸۶: ۲۴۶)



« یکی از نشانه‌ها و جلوه‌های نفوذ آیین مهر در حکمت اشراق، خورشید است و در عالم ظاهر پرتو خورشید به عنوان والاترین مظهر روشنایی و فروغ ایزدی در عالم محسوس، گرامی داشته می‌شود. » (همان: ۳۲۸) نام خورشید در اوستا با اوصاف جاودانه و شکوهمند و تیز اسب همراه می‌آید.

به نوروز پاکیزه و مهرگان به خورشید کاو تازه دارد جهان
(همان، ۸۸)

ایزد خورشید در اوستا هَوَرِ خَشِئْت در پهلوی خورشیت و در گاتها هور آمده است و شئت به معنی درخشان است. خورشید مظهر پاکی است و در فقه اسلامی نیز خورشید در زمره مطهرات و عنوان یکی از سوره‌های قرآن (الشمس) است و در همین سوره به خورشید سوگند یاد می‌شود. جایگاه خورشید در فلک چهارم است. در خرده اوستا (خورشید نیایش)، نماز مختصری است که بامداد و شامگاه خوانده می‌شود. (هینلز، ۱۳۸۳: ۱۴۸)

بهمن نامه‌ای به خورشید مینو می‌فرستد و او را با وعده و وعیدهای بسیار به نزد خود فرا می‌خواند اما، خورشید مینوی نامور در پاسخ به شاه می‌گوید: به من مفرمای که سوگند خود را بشکنم. اکنون از آن سوگندی که خوردم پشیمانم. با این همه هرگز مباد که سوگندشکنی پیشه‌ام گردد.

مفرمای خوردن مرا زینهار
به جای تو ای شاه دل گشته ریش
ترا پیشه بیداد کردن مباد
(ابی الخیر، ۱۳۷۰: ۱۷۲)

پاسخ چنین گفت کای شهریار
پشیمان از آنم که خوردم به پیش
مرا پیشه زینهار خوردن مباد

مصادیق سوگند در بهمن نامه

الف. سوگند دادن بهمن بانوگشسب را : بهمن می‌داند کسی که می‌تواند آذربرزین، فرزند فرامرز را از کینه و انتقام نسبت به شاه باز دارد، بانوگشسب است. او می‌ترسد که مبادا بانوگشسب، پنهانی با فرزند برادر علیه او قیام کند. پس قبل از آنکه او را رهسپار سازد، سوگند سختش می‌دهد:

زبان ده تو ما را به سوگند سخت
که چون او بگفتار تو نگرود
به دارای کیهان و اورنگ و تخت
ز پیمان و بنادت به یکسو شود
نسازي تو با او، نه خویشی کنی
گر او رزم سازد تو پیشی کنی
(همان، ۴۸۳)

ب. سوگند خواستن روشنه از پدرش: روشنه، دختر خاقان چین، به همراه لشکر چین برای یاری بهمن به ایران می‌آید. در بیابانی رستم‌تور را می‌یابد که خسته و گرسنه است. او را به آرام‌جای خود می‌برد و آن قدر به او شراب می‌دهد که



مست و بیخود به خواب فرو می‌رود. از فرصت استفاده می‌کند و در خانه را به روی رستم‌تور می‌بندد و واقعه را به پدر گزارش می‌دهد و از پدر می‌خواهد سوگند یاد کند که آسیبی به وی نرساند:

تو خواهی که بینی مر او را نخست
یکی سخت سوگند برخور درست
که او را نیازاری از هیچ روی
نیازاردش بهمن کینه‌جوی
(همان: ۷۵)

پدر نیز سوگند یاد می‌کند که اگر جایگاه رستم‌تور را نشان دهد، آسیبی به وی نرساند.
چو خاقان بدین گونه سوگند خورد
دل دختر پاک خرسند کرد
(همان)

ج. سخنان جاماسب درباره سوگند: جاماسب، زال پیر را امیدوار به بخشش و عفو شاه می‌کند و به او می‌گوید که شاه را سوگند می‌دهد که تو را آزاری نرساند و از کشتن و گزند و در بند کردن تو دست بردارد.

بدو گفت کاندیشه در دل مدار
که او نشکند با من این زینهار
به یزدان هر آن کس که سوگند خورد
چو کژی نماید نخوانمش مرد
(همان، ۵۱۲)

رذایل اخلاقی. زرتشت جایگاه سنجش نیکی و بدی را اندیشه مردم قرار می‌دهد. نیکی و بدی وجود خارجی ندارند، هر چه هست در اندیشه مردم است و نتیجه کار هم بسته به خود مردم است. (جعفری، ۱۳۵۳: ۸۹ و ۹۰) در واقع کلیت رذایل اخلاقی انسان در نفس است. نفس در بهمن او را به خونخواهی پدر خویش ترغیب می‌کند و با ظلم و تعدی کتایون دختر شاه کشمیر را به دست می‌آورد. نفس در کتایون موجب فریب دربار ایران و برادر خوانده شدن لؤلؤ می‌شود. نفس آنان را به خیانت و شورش بر علیه بهمن تحریک می‌کند. نفس و پیروی از آن موجب منفعت‌طلبی اردشیر و پهلوانان بر علیه بهمن می‌گردد. نفس مشوق او برای کشتن هزاران انسان می‌شود و تا پایان او را گرفتار ستیز با خاندان زال می‌کند. همچنانکه در بهمن‌نامه فضائل اخلاقی قابل بررسی است رذائلی هم وجود دارد که بسیاری با آنچه در آیین زرتشت نکوهیده شده یکسان است. مصادیق رذائل اخلاقی در بهمن‌نامه:

پیمان‌شکنی: از زمره فضایل اخلاقی تعهد به عهد و پیمان است که انسان گاه به دلایل متعددی چون منفعت‌های شخصی، عقده‌های حقارت یا فرار از مسئولیت واگذار شده مرتکب آن می‌شود.

مهر در اوستای بازپسین فرشته پیمان دانسته شده که هر چه قول دهد به عمل خواهد آورد. در زمان ساسانیان برای گواهی راستی به میترا (مهر) قسم می‌خوردند، در کتیبه طاق بستان کرمانشاه تصویر مهر دیده می‌شود که در موقع عهد بستن یا تاجگذاری اردشیر دوم ساسانی شاهد و گواه است. (ایرانی، ۱۳۵۳: ۳۰)



در اوستا میترا **Mithra** (مهر) (پهلوی) به معنی پیمان آمده و از قوانین معاهده و پایدار ماندن در آن سخن رفته است. پیمان شکنی در اوستا یکی از شاخه‌های دروغ شمرده شده و پیمان شکن را با دروغگو در یک مرتبه قرار داده آن را (میترو دروج) **Mithro – Druj** (درپهلوی) یا «میتروزی» و گاهی میترو ائو جنگه می‌نامند و هر سه کلمه به معنی ناراست و پیمان شکن آمده است. (همان و ۳۱)

مصادیق پیمان شکنی در بهمن نامه:

الف. پیمان شکنی کتایون و لؤلؤ: در بخش نخست کتایون به عنوان همسر شاه ایران دست به خیانت بزرگی می‌زند و با لؤلؤ که او را برادر م خواند، پنهانی رابطه برقرار می‌کند و لؤلؤ نیز با اغوا و خواست کتایون دست به چنین عملی می‌زند و همه مهرورزی‌ها و بخشندگی‌های بهمن را فراموش می‌کند. کتایون با پیمان شکنی و خیانت به بهمن، از لؤلؤ می‌خواهد که به جای بهمن بر تخت پادشاهی بنشیند.

من این گفته از پاک دل گفته	که از کین بهمن برآشفته ام
ز امروز بر شاه ایران تویی	که داری دل راد بر نیکویی
همان شب بر او نام شاهی نه	یکایک همی کرد سوگند یاد
که با تو بدین کار یکتا دل	مگر بیخ بهمن ز بن بگسلم
نشانم ترا بر سر گاه او	شدم نیکخواه تو بدخواه اوی

(ابی الخیر، ۱۳۷۰: ۲)

ب. پیمان شکنی پهلوانان: برخی از پهلوانان، برای رسیدن به مال و خواسته بیشتر، از هیچ کوششی دریغ نمی‌ورزند، حتی اگر با پیمان شکنی به شاه و خیانت به او باشد.

چو گردان بدیدند آن خواسته	نهاده بر هر یک آراسته
یکایک بدل نیکرایش شدند	توگفتی همه خاک پایش شدند

(همان، ۱۶)

ج. پیمان شکنی وزیر شاه کشمیر: از میان پهلوانان غیر ایرانی، ناسیا وزیر پادشاه کشمیر، به شاه خود خیانت کرده، داروی بیهوشی در شراب می‌ریزد و نزد شاه می‌برد:

ز مستی بیازید پس شاه دس	فرو خورد بیهوش شد مرد مست
نهادندش اندر میان گلی	نه از شرم یاد و نه از شاه بیم

(همان، ۳۷۰)

خشم

خشم در بسیاری از موارد محرک و مبنای رذایل گوناگون دیگری همچون به کار بردن الفاظ ناپسند و روی آوردن به ظلم و تهدید و انتقام است، عصبانیت و خشم افراد خودمحمور با ناکامی در رسیدن به اهداف کمال‌گرایانه رابطه مستقیم قرار



دارد، فرد در راه رسیدن به هدف خود هیچ تعلل و خللی را نمی‌پذیرد و در صورت بروز کوچکترین اخلاقی نسبت به آن واکنش عصبی و هیجانی خشم را نشان می‌دهد. «خشم و ستیز و کینه و زور مرا به ستوه آورده و برای من بجز تو دادرسی نیست.» (پورداوود، ۱۳۸۹: یسناها ۲۹ بند یکم)

در اوستا دیو خشم و غضب «اِشم aesma» رقیب ایزد سروش (فرشته اطاعت) گاهی نیز بر ضد صلح و سلامتی است، و این عقیده کاملاً منطقی می‌باشد زیرا همیشه جنگ و کین در اثر خشم و غضب واقع می‌گردد. (ایرانی، ۱۳۵۳: ۳۵)

اهریمن دیوان را آفرید از آن جمله خشم است (اوستا: aesma) به معنای شتابان. بدکرداران به او روی آوردند و پیروان تقوا با وی می‌جنگند. (پورداوود، ۱۳۸۹: ۱۱۶) دیو فریب فرا می‌رسد و نادان را به گزینش زشت‌ترین اندیشه وادار سازد و برای انجام کار زشت ناگزیر به سوی خشم و زور روی آورند و بدین وسیله زندگی آدمیان را به تباهی کشند. (پورداوود، ۱۳۸۹: یسناها ۳۰)

در یسناها ۴۸ چنین می‌خوانیم: «خشم باید بر انداخته شود، ستم از خود دور کنید، ای کسانی که می‌خواهید پاداش منش نیک به شما راست آید، به میانجی دین راستین که یارش مرد پاک است، آفریدگانش در سرای تو خواهند بود، ای اهورا آن که خواستار است به دستیاری دین راستین که پاکان دوستاران آنند به پاداش منش نیک برسد، نخست باید به برانداختن خشم بکوشد و زور و ستم از خود براند، چنین آفریدگانی که از منش نیک بشمارند در سرای جاودانی (بهشت) خواهند در آمد.» (همان: ۲۳۳)

خشم نیز در بهمن‌نامه از ناشایست‌های اخلاقی است. نمونه‌های خشم در بهمن‌نامه:

الف. خشم بهمن به زال و اسیران: هنگامی که همه اسیران را به نزد بهمن آوردند، بهمن روی به زال کرده و گفت: ای بدرگ تیره‌خوی، چه نشانی از خنجر من داری؟ کجا هستند آن سرکشان نامور؟ چگونه روزگار زواره و فرامرز و سام به سر آمد؟ چگونه از کاخت آتش بیفروختم و این شهر ارجمند را بسوختم؟ اینک می‌خواهم تو را نیز بکشم و زمین را از خونت به رنگ ارغوان در آورم.

ز تخت اندر آمد چو آتش ز میغ	بگفت این و برجست و بربود تـ
سپاهش همه رخ پر از رنگ کرد	بر آن پیر بیچاره آهنگ کـ
نهاد به رو آستین قبا	بر آمد ز گردان همه های ها
دل هور تابنده بریان شده ست	هوا گفتمی از درد گریان شده سـ

(ابی‌الخیر، ۱۳۷۰: ۴۴۵)

ب. خشم بهمن از نصیحت شاهوی پیر: شاهوی پیر، بهمن را نصیحت می‌کند و از گذشته یاد می‌کند. سخنان صریح و روشن این مرد، در بهمن اثرگذار نیست و نمایانگر برخورد خشن و غیر معقول بهمن نسبت به انتقاد است. با شنیدن سخنان شاهو، بهمن خشمگین می‌شود و آه سردی از جگر می‌کشد (حسرت می‌خورد) و به جاماسب می‌گوید:



به فرزانه گفت این سخنها نگر که پیشم همی گوید این بد گهر
اگر نه فرستاده بودی سرش بفرمودمی کندن از گردنش
(ابی الخیر، ۱۳۷۰: ۱۹۹)

ج. خشم بهمن در نامه به زال

بهمن زال را در نامه با خشم و ناسزا خطاب قرار می‌دهد.

به پاسخ چنین گفت کای گرگ پیر ترا گفت یزدان که هرگز ممیر؟
بر آمد ترا سالیان هشتصد به گیتی فراوانت کردار بد
کنون گاه آن است گردی هلاک شود روی گیتی ز تخم تو پاک
نه از تیغ من گشت خواهی رها نپذرفت خواهم ز تو خونبها
نگر تا نیاری تو دیگر فریب که بر جان تو خواهد آمد نهیب
به خون گرانمایه اسفندیار برانم ز خونتان یکی جویبار
(همار)

دروغ، ناراستی

در همه فرهنگ و منش و آیینها فریب و دروغ، ناپسندیده است و هیچ راهی برای موجه جلوه دادن آن وجود ندارد. دروغ و فریب ابزار خودخواهی و خودکامگی‌های درونی است.

در معنی و مفهوم واژه دروغ و پرهیز و سرزنش آن، ایران زمین نخستین فرهنگی است که مفهوم دروغ را همچون تهدیدی فراگیر و جهانشمول مورد توجه قرار داده است. کهن‌ترین متن‌هایی که کلمه دروغ را همچون کلید واژه‌ای عام و اخلاقی در زمینه دینی به کار می‌برند، در اوایل هزاره دوم و اواخر هزاره سوم پ.م در ایران شرقی پدید آمدند و نخستین متونی که این کلید واژه را به جایگاهی سیاسی و قدرت مدار کشیدند، در ایران غربی و در عصر زمامداری هخامنشیان نبشته شدند. مفهوم دروغی که در فاصله ۱۰۰۰ تا ۱۲۰۰ سال پ.م به دست زرتشت تدوین شد و کاربردی سیاسی که در ۵۰۰ - ۵۲۰ پ.م با نبوغ داریوش پیدا کرد، دو گامی بودند که این کلیدواژه را از زمینه عامیانه و مرسومش برکنند و به آن موقعیتی مرکزی بخشیدند. (وکیلی، ۱۳۸۹: ۱۷۴)

دروغ همان واژه «دروغ» فارسی است، ولی اگر اندکی به معنی اصلی آن نگاه کنیم؛ مطالب بر ما روشن خواهد گردید. دروغ یا به سنسکرت ویدی «دره، druh» یعنی آزدن و آزار رسانیدن است. پس هر کاری که نتیجه آن آزار باشد، دروغ است و این جز آن نمی‌شود که کسی از آیین راستی سر پیچد. اگر کار را از روی آیین راستی انجام ندهیم، نتیجه آن بد خواهد بود و آن از بدی است که مردم در آزارند. (ایرانی، ۱۳۵۳: ۹۱) در هندوگات یسنا ۳۱ بند ۱۸ می‌خوانیم: «هیچ یک از شما نباید که به سخنان و حکم دروغ‌پرست گوش دهد زیرا که او خان و مان و شهر و ده را دچار احتیاج و فساد می‌سازد. پس با سلاح او را از خودتان برانید... کسی که به دوستار راستی بگردد از او در آینده ذلت



طولانی و تیرگی و خورش زشت و ناله و فغان دور ماند، اما شما ای دروغ پرستان روزگارتان چنین خواهد بود، اگر کردارتان راهنمای وجدانتان گردد». (پورداوود، ۱۳۸۹: ۱۵۷)

زرتشت کارهایی را که از اندیشه و گفتار و کردار بد به دست می آید و بر خلاف آیین راستی است، دروغ می نامد. این واژه در گاتها هیجده بار به کار برده شده و کسانی که از دروغ پیروی می کنند. «در گونت، **Dreguant**» می باشند، این واژه در گاتها چهل و هفت بار آمده و این دو واژه را در برابرش و آشونت یا راستی و راستکار گذارده است. (جعفری، ۱۳۵۳: ۹۱)

زرتشت در بند هشتم یسنا ۳۰ می گوید: «ای اهورا مزدا هنگامی که کیفر تو برای گناهکاران فرا رسد و هومن از فرمان تو کشور جاودانی (بهشت) را برای آنانی بیاراید که دروغ را در بند نموده به دست راستی سپارند.» (پورداوود، ۱۳۸۹: ۱۴۵)

دروغ در گاهان دلالتی پیچیده تر از دروغ امروزی دارد. تقابل آن با مفهوم امروزی اشه بدان معناست که عناصر مفهومی نوآورانه و مهم منسوب به اشه به آن نیز نشت کرده و همچون نوعی پادمفهوم برای نظم حاکم بر گیتی عمل می کرده است. اشه که هنوز در زبان فارسی در قالب اسمهایی مانند ارشیا باقی مانده است، در گویش اوستایی به حالت اسمی اشا خوانده می شده و برابر نهادش در سانسکریت رته و در پارسی باستان ارته است. (کنت، ۱۳۸۴: ۵۴۸ و ۵۴۹)

در آیین زرتشتی راستی مظهر خیر است، از دید هات ها جهان از دو نیروی ساخته شده است که از اجتماع این دو، هستی و نیستی و بدترین زندگی بهره پیروان بدی و بهترین زندگی بهره پیروان نیکی خواهد بود. (پورداوود، ۱۳۸۹: هات ۳۰ بند ۴) او واضع یک قانون جهانی و نظام کیهانی است، یعنی اشه که با تعبیر پدر اشه یا پدیدآورنده آن که اهورامزداست بیان شده است، نظام راستی و درستی در طبیعت و همه شئون زندگی ساری است. به وسیله این قانون است که خداوند مسلط و ناظر بر همه امور جهان می باشد و واقف و آگاه به آنچه که به طور آشکار یا پنهان می گذرد و می گردد. (هینتس، ۱۳۸۲: ۲۳۲)

بیگاهان مرا، از آنچه تو دانایی، ای اهورا. آیا پیش از این، آن سزایی که تو اندیشیدی، خواهد رسید، که پیرو راستی، ای مزدا شکست دهد به دروغ پرست؟ آری پیداست که این از برای جهان پیام نیک است. (پورداوود، ۱۳۸۹: ۱۱۴)

در بهمن نامه دروغ از رذائل اخلاقی است. نمونه های دروغ در بهمن نامه:

الف. برادر خواندن لؤلؤ

کتابیون برای به همراه بردن غلامی که دلباخته اوست با فریب و دروغ او را برادر خود معرفی می کند.

چو من بانوی شاه بهمن شوم ز بدگوی و گفتارش ایمن شوم

همانگه برادر کنم نام برآید مراد من و کام تو

چو هر کس بدین نام بگشاد تو خواهی به روز آی و خواهی به شب

(ابی الخیر، ۱۳۷۰: ۴۲)



کتایون بهمن را با همین دروغ فریب می‌دهد تا به لولو مقام بدهد :

کتایون بدو گفت اگر شهر؛	ندارد گران این برو هست خوار
ز کشمیر لولو ز بهر دل	بیامد که پیوند از او ننگسلم
به یک جای ما هر دو همشیره ا؛	هم از مهر یکدیگران خیره ایم
اگر شاه وی را گرمی کند	به پیش بزرگانش نامی کند
بود بر سر من فراوان سپاه	مر او را به جای برادر شناس

(همان، ۱)

سپس با این ترفند نام لؤلؤ را در نزد همگان بزرگ می‌کند و مهیای خیانت و دشمنی بر علیه بهمن می‌شود.

ب. دروغ و حيلة بهمن

هنگامی که شاهو و دیگران به نزد بهمن آمدند، پشوتن از شاهو می‌پرسد که بازگوی که گفتارتان چگونه است؟ آنها می‌گویند اگر او ما را زینهار دهد، دیگر تو خود نهان و آشکار مرا می‌دانی. اینک تو باید بی هیچ سپاهی بر شهر وارد شوی ... آنگاه چون دل شاه را با خود ببینیم، همگی به فرمان او در آییم. پشوتن به نزد شاه باز می‌گردد و پیام شاهوی را بازگو می‌کند. بهمن تا آن را می‌شنود به پشوتن می‌گوید همان دم برو و به آنها بگوید که دیگر از شاه هیچ بهانه‌ای نمانده است. پس سخن کوتاه کنید. بهمن پس از رفتن پشوتن به جاماسب می‌گوید:

پشوتن چو برگشت بهمن چه گفت	به فرزانه گفت از تو نتوان نهفت
چو فردا در آییم بدین کنده شهر	بجز تیغ و زوبین نیابد بهر
همه خانه و کوی در بندم آب	کنم سیستم را سراسر خراب
وزانجا سوی دخمه پهلوان	بپویم برآرم ز خاک آن گوان
بدان تا شود راست گفتار من	جهانی بدانند کردار من
کزین کین چه مایه کشیدیم رنج	چه مایه به تاراج دادیم گنج

(ابی الخیر، ۱۳۷۰: ۳۲)

ظلم

زرتشت بر عکس دیگران که همه سخن از جنگ و کشتار و کشورگشایی شهریاران می‌رانند، فرمانروایانی را آرزو می‌کند که نیک باشند و به مردم آشتی و آرامش و آسایش خانگی و شهری ارزانی دارند تا آنان هم برای خود زندگانی پاکیزه و ساخته، جهان را به سوی روشنایی پیش برند. (جعفری، ۱۳۵۳: ۱۲۸ و ۱۲۹)

آذربادما سپند در پندنامه خود (بند ۴۶) می‌گوید: «در پی آزار و کین کسی مباش» (ایرانی، ۱۳۵۳: ۳۵)
مصادیق ظلم در بهمن‌نامه:



الف. ظلم بهمن: با توجه به جایگاه رستم در شاهنامه و فرهنگ ما تمام رفتار بهمن خصوصاً در برخوردش با خانواده رستم ظلم است ولی مشخصاً از مصادیق ظلم او نامه‌ای است که او با سخنانی آزاردهنده و گفتاری سرد برای فرامرز می‌نویسد:

چنین گفت کای بدرگ بدگمان	تو را بود پیروزی از آسمان
تو از خویشتن دیدی آن رزمگاه	شکستی آسان از آن سان سپاه
ازین بار در پیش من پای دار	سپه را بیارای و بر جای دار
ولیکن چنان دان که از روزگار	اگر دست یابی به صد کارزار
نیارامم و باز جنگ آورم	جهان بر تو و زال تنگ آورم

(همان، ۱۲)

و نیز بعد از پناه بردن دختران رستم به پیش شاه تیبال، بهمن نامه‌ای پر از خشم و کین و به زبان زور و تهدید برای تیبال می‌نویسد:

و گر سر در آری خرد را به خواب	بیوشی به گل چشمه آفتاب
ز بد رای مردم سخن بشنوی	به گفتار بیهودگان بگروی
به یزدان که چون دسترس یابمت	به خون ریختن زود بشتابمت
تن سروران تو بی سر کنم	یلان ترا خاک بر سر کنم
برافروزم از کاخ تو آتشی	کز آن پند گیرد همه سرکشی
بگفتم و زین بیش گفتار نیست	دل من سخن را خریدار نیست
دو کارست یا دشمن ایدر فرست	و گر نه به پیکار بگشای دست

(ابی‌الخیر، ۱۳۷۰: ۳۸۲)

ب. ظلم فرامرز به هندوان: موضوع داد از چالش برانگیزترین موضوعات شاهنامه است و این مطلب در دوره اساطیری و بخصوص در ماجرای سیاوش، رستم و سهراب و اسفندیار قابل تأملتر است (داوری، ۱۳۹۷: ۲۴). یعنی هرکس از منظر خویش به داد و بیداد بودن یک عمل می‌نگرد چنانکه کار فریدون در تقسیم ملکش از دید سلم و تور بیداد بود ولی از دید خود او عین داد. در بهمن نامه هم طبیعی است که اعمال بهمن و اطرافیانش و رفتارشان با خاندان رستم بیداد تلقی شود ولی از دیگر سو رفتار خانواده رستم هم از دید بهمنیان بیداد است چنانکه شاه صور آشفته‌حال با دخترش از ستم فرامرز می‌گوید که هنوز از گرز فرامرز داستان نژاد که هرگز نشانش در گیتی مباد، در خانه‌های این مرز و بوم مویه‌ها به پایان نرسیده، اگر رستم با فرزندش فرامرز همدستان شوند دیگر هیچگاه آرامشی در سرزمین ما نخواهد بود.



شنیدی کز ایشان بدین مرز و بو چه انده رسید و چه بیداد شود
ز گرز فرامرز دستان نژاد که هرگز نشانش به گیتی مباد
هنوز اندرین خانه ها مویه گر همانا نپردخت و نامد به د
چو رستم پدر با فرامرز پو بجوشند کی باید آراست سور
(ابی الخیر، ۱۳۷۰: ۵)

کینه توزی

مشاهدات روزانه و تجربیات در زندگی اجتماعی به ما ثابت می‌کند که صلح از خصایص منش پاک و ضمیر روشن است و کسانی که مایل به کینه و ستیزه می‌باشند دارای قساوت قلب و منش زشت هستند، به این سبب است که در «دعای سی روزه» ضمیر روشن و منش پاک با صلح و سلامتی با هم ستوده شده و در یشتها آمده است. در این خانه صلح و بردباری بر ستیزه و دشمنی چیره گردد و نیز در دعای «کشتی» هر زرتشتی هر روز می‌سراید: من اقرار دارم و استوارم به آیینی که طرفدار خلع اسلحه و صلح عمومی است در جهان و دورکننده هرگونه ستیزه و خونریزی است. (ایرانی، ۱۳۵۳: ۳۴ و ۳۵)

در اخلاق زرتشتی اندیشه کینه و انتقام نیرویی "اهریمنی" معرفی می‌شود «اهریمن در برجسته‌ترین شیوه نظریه‌ای دشمنانه و ناشی از کینه نمودار می‌سازد و نام او اصولاً با ریشه‌های احتمالی مخالف تنفر و دشمنانه پیوسته است. (جکسون، ۱۳۵۱: ۱۹)

اوستا با سبک شاعرانه صلح و سازش را شریک منش پاک می‌داند و بخصوص فرمان می‌دهد که باید از صلح و سلامتی برخوردار بود و گرد کینه‌جویی و ستیزه نگشت. (ایرانی، ۱۳۵۳: ۳۴)

پیغمبر زرتشت خواستار است که پیش از سر آمدن گردش زندگی و کیفر یافتن گناهکاران در جهان دیگر، در همین جهان هم آنان شکست یافته به سزای کردار زشت خویش دچار آیند تا از برای جهانیان آگاهی باشد. (همان، ۱۱۵) هنگامی که کیفر اهورایی بر گناهکاران فرا رسد و به جزای زشت خود برسند، آنگاه جهان را نیروی پاک‌منشی فرا خواهد گرفت. در پایان بدی بدست نیکی شکست می‌خورد. (پورداوود، یسنا هات ۳ بند هشتم)

راوی در بهمن نامه به نکوهش از کینه‌توزی و انتقام می‌گوید:

اگر زندگانی خوشست ای جوان مکش تا تنت را بماند روان
چو کشتی، شدی کشته دشمنت تو کردی بدی، بد بود در تنت
(ابی الخیر، ۱۳۷۰: ۲۵۷)

الف. کینه بهمن: مدار داستان بهمن و رفتارش با خاندان رستم بر کینه است بنابراین نمی‌توان موردی به مصادیق کین او اشاره کرد. بهمن چون از مرگ رستم باخبر می‌شود از این کین به صراحت سخن می‌گوید:

از آن پس به جاماسب فرخنده گفت که این درد تا کی کنم در نهفت؟
ره سیستان را بسازید کار کزان سو یکی کرد خواهم گذار



بگفت آن زمان شاه، جاماسب را
بدو گفت جاماسب کای نامجو
چنین داد پاسخ که کین پدر
که او رهنمون بود بر خون شاه
من آرم رستم نگه داشته ام
که پیش آر گردان گشتاسب را
چه خواهی تو از سیستان باز گوی
بخوادم من از بد کنش زال زر
نبود اندر آن هیچ کس را گناه
که کس را به کینه بنگذاشتم
(ابی الخیر، ۱۳۷۰: ۱۸۴)

و انتقام آنقدر به عنوان دلیل برای رفتارش با زال و تبار رستم از دید او موجه است که به سخن فرامرز که تلاش می کند که بهمن از کین خواهی دست بردارد، گوش نمی کند:

سزد گر ببخشایی اکنون مرا
ببندم به پیشت کمر بر میان
یکی بنده باشم به پیشت به پای
نریزی بدین خیرگی خون مرا
تو بر تخت بنشین بسان کیان
اگر کینه دل نمایی به جای
(ابی الخیر، ۱۳۷۰: ۳۲۷)

ب. کینه کنایون از بهمن :

من این گفته از پاک دل گفته
که از کین بهمن برآشفته ام
(همان، ۸۲)

ج. کینه رستم تور از بهمن

وقتی برزین از عاقبت کار پدرش و ریختن خون آن همه سپاهیان و سوختن سیستان و برافروختن آتش سهمناک و از آن زال سالخورده که در قفس اسیر بود و آواره گشتن خواهران برای رستم تور سخن می گوی رستم تور از سرگذشت او دلتنگ می شود و در دل کین بهمن دارد:

از این سرگذشت آن سرافراز مرد
دل رستم از کار او تنگ شد
همی گفت اگر زنده مانم بجای
بخندیدی و گاه بگریستی
بیاکنده دل را به کین سپاه
شب و روز آن سان همی یاد کرد
ز بس کینه رخسار او بیرنگ شد
در آرم سر تخت بهمن به پای
به مغز اندر افکنده آزار شاه
(همان، ۴۶۷)



مهمترین نتیجه‌ای که از این تحقیق حاصل می‌گردد اینکه ارزش‌های اخلاقی آیین زرتشتی در ایران کهن هم‌سنگ تعاریف آن در فرهنگ و آیین امروز است. خشم، پیمان‌شکنی، دروغ‌گویی، ظلم، و بخصوص **کینه‌توزی** از رذائل اخلاقی و دادگری، بخشش، وفای به سوگند و عهد و ... از ارزشهای اخلاق در آیین زرتشت، اسلام و البته بهمن‌نامه هستند. به دلیل تعلق قصه به دوران زرتشت، بررسی اخلاق در این اثر؛ ارزش‌های آن را در روزگار گسترش آیین زرتشت آشکارتر می‌سازد. ارزش‌هایی که به سبب گذشت زمان و ظهور ادیان دیگر، نه تنها در قرن ششم و دوران شاعر، که هم اکنون نیز بی ارزش نشده‌و همچون دیگر ارزش‌های دینی و فرهنگی گرامی داشته می‌شود و رذائلی که تغییر نکرده است. حکیم ایرانشاه، رسالت تعلیمی این اثر را با تمرکز بر رذایل و نکوهیدن آنها و تحسین نیکی، خردمند و دیگر فضائل اخلاقی برجسته‌تر می‌سازد. ارزش‌های بنیادین داستان که با ذکر پند و اندرزهای مکرر اخلاقی، تکراری دوباره در جهت بازگویی ارزش‌های دینی و بازآموزی دوباره مخاطبان است.



فهرست منابع

- آموزگار، ژاله (۱۳۷۶) **تاریخ اساطیری ایران**، تهران: چاپ سمت
- ابن ابی الخیر، ایرانشاه (۱۳۷۰) **بهمن نامه**، به تصحیح رحیم عفیفی، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- ایرانی، دینشاه (۱۳۵۳) **اخلاق ایران باستان**، تهران: سازمان انتشارات فروهر.
- بهار، مهرداد (۱۳۷۵) **ادیان آسیایی**، تهران: نشر چشمه.
- _____ (۱۳۶۲) **پژوهشی در اساطیر ایران**، تهران: توس.
- پورداوود، ابراهیم (۱۳۸۹) **گات ها کهن ترین بخش اوستا**، تهران: انتشارات اساطیر.
- _____ (۱۳۷۷) **یشت ها**، تهران: انتشارات اساطیر.
- تفضلی، احمد (۱۳۵۴) **مینوی خرد**، تهران: انتشارات بنیاد فرهنگ ایران
- جعفری، علی اکبر (۱۳۵۳) **پیام زرتشت**، تهران: سازمان انتشارات فروهر.
- جکسون، ویلیام (۱۳۵۱) **«گفتاری پیرامون مذهب زردشت»**، ترجمه محمد حسین ساکت، نشریه بررسی های تاریخی. شماره سوم، سال هفتم، صفحه ۲۰۷ - ۲۳۸.
- داوری، پریسا (۱۳۹۷) **پیوند داد و شاهی در شاهنامه و چالشهای آن**،
- رضی، هاشم (۱۳۷۱) **گاه شماری و جشن های ایران باستان**، تهران: چاپ هفده شهریور.
- _____ (۱۳۸۳) **اوستا کهن ترین گنجینه مکتوب ایران باستان**، تهران: انتشارات بهجت.
- سراج جوزجانی. منهاج (۱۳۶۳) **طبقات ناصری تاریخ ایران و اسلام**، تصحیح عبدالحی جیبی، تهران: دنیای کتاب
- صفا، ذبیح الله (۱۳۸۷) **حماسه سرایی در ایران**، چاپ هشتم، تهران: انتشارات امیرکبیر.
- کنت، رولاند.ک (۱۳۸۴) **فارسی باستان**، ترجمه سعید عریان، تهران: سازمان میراث فرهنگی و گردشگری.
- گیمن، دوشن (۱۳۸۵) **دین ایران باستان**، ترجمه: رویا منجم، تهران: نشر علم.
- لاهیجی، شهلا و کار، مهرانگیز (۱۳۸۷) **شناخت هویت زن ایرانی**، تهران: انتشارات روشنگران و مطالعات زنان.
- معین، محمد (۱۳۸۱) **فرهنگ معین**، تک جلدی، تهران: نشر ندا.
- مک براید، و. ژ. (۱۳۶۶) **عقده حقارت**، ترجمه حسام الدین امامی، تهران: انتشارات معرفت.
- ملک زاده، فاطمه (۱۳۸۶) **این آتش نهفته**، تهران: هزار کرمان.
- مهر، فرهنگ (۱۳۸۰) **دیدنی نواز دینی کهن**، تهران: جامی.
- مهرآبادی، میترا (۱۳۹۰) **بهمن نامه**، تهران: انتشارات دنیای کتاب.
- وکیلی، شیرین (۱۳۸۹) **«مفهوم دروغ در ایران باستان»**، فصلنامه ادبیات عرفانی و اسطوره شناسی. دوره ۶، شماره ۲۰، ص ۱۷۳-۱۹۸



هینتس، والتر (۱۳۸۲) زرتشت «پژوهشی درباره گاتاها»، ترجمه هاشم رضی، تهران: سخن.
هینلز راسل، جان (۱۳۸۳) شناخت اساطیر ایران، مترجم باجلان فرخی، تهران: انتشارات اساطیر.





The study of ethical virtues and vices in the Bahman Nama based on Zoroastrianism

Dr.Parisa.davari¹

Saeed Mohammadi kish²

Abstract

The study of ethical virtues and vices in the Bahman Nama based on Zoroastrianism One of the issues that can be considered in Shahnameh and other national epic works is morality. Bahman Nama of Hakim Iranshah Ebn Abi Al-Kheir is one of the most famous epics after Shahnameh, the story of the kingdom of Bahman and his revenge from the family of Rostam for the revenge of Esfandiar's blood, that full of ethical virtues and vices. However, in all religions, they have paid Ethical requirements and non-requirements. But since Bahman Nama is related to the advent of Zoroastrianism and the Lohrasb family is one of the Zoroastrian servants, it seems that the epic saying in the statement of the ethical points of the story has affected the ethical principles of Zoroastrianism more than Islamic ethics. This article tries to examine the Bahman Nama with this view through a descriptive-analytical method. God's prayer, forgiveness, fulfillment of the covenant and ... are a part of virtues and revenge, breach of covenant, oppression, lies and anger of ethical vices in this book, each with many examples in Bahman Nama.

Key words: Bahman Nama, ethics, Zoroastrianism, virtues, vices

¹ . Assistant professor of Persian Language and Literature, Dehaghan Branch, Islamic Azad University.Email: Parisa.davarii@gmail.com.

² . PhD candidate of Persian Language and Literature, Dehaghan Branch, Islamic Azad University.Email: Saeid.mohamadikish@gmail.com



فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی

سال دوم، شماره ۴، پاییز ۱۳۹۸

www.qpjjournal.ir

ISSN : 2645-6478

بررسی موسیقی شعر در چهل اسرار

دکتر سید علی اصغر طباطبائی نیا^۱

تاریخ دریافت : ۱۳۹۸/۰۱/۲۲

تاریخ پذیرش نهایی : ۱۳۹۸/۰۵/۲۹

چکیده

تناسب و هماهنگی بین شاکله های شعری و گره خوردگی آن با محتوا و استفاده حداکثری از ظرفیت ها و ظرافت های ادبی در گستره وسیعی می تواند تصاویر احساسات را از «این نه آنی» به «این همانی» ارتقا دهد. بر اساس همین رویکرد، هدف جستار پیش رو، تحلیلی است بر این که چگونه میر سید علی همدانی در چهار حیطه موسیقایی، از رهگذر تصویرسازی های ادبی، مطابق با معیارهای زیبایی شناسانه انواع موسیقی، نظام اندیشگی عرفانی خود را عرضه کرده است؟ و امکانات زبانی و بیانی را در خدمت ارائه جهان بینی خاص عرفانی و بیان تصویرسازی های بر رسته نه بر بسته و بازسازی و بازنمایی محورهای مختلف تفکر خود، به کار گرفته است؟ روش پژوهش حاضر، توصیفی و داده ها با استفاده از شیوه تحلیل محتوا، بررسی شده است. در زمینه موسیقی بیرونی (وزن)، با توجه به ترکیب مدبرانه اوزان و رعایت تناسبات خاص آوایی آن ها، می توان او را شاعر «بحر رمل» دانست. در حوزه موسیقی کناری (قافیه و ردیف)، تقارن دیداری و شنیداری همسو و تقویت کننده محور عمودی است و به صورت مضمّر، با تصویرسازی بدیعی، برجسته سازی مفاهیم و نزدیک شدن به وحدت با خواننده، در القای مفاهیم می کوشد. موسیقی درونی با محوریت تکرار، پژواک مفاهیم را در ذهن مخاطب برجسته تر می نماید و موسیقی معنوی با آمیزش مفاهیم همراه با شگردهای بلاغی و گریز از زبان متعارف، خواننده را از رهگذر درک هنری به لذت ادبی رهنمون می شود.

واژگان کلیدی: موسیقی شعر، میر سید علی همدانی، چهل اسرار

^۱ . دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، یزد، ایران. SABOOYETESHNEH123@GMAIL.COM



مقدمه

امیر سید علی بن شهاب، معروف به میر سید علی همدانی، شاه همدان، علی ثانی و امیر کبیر، متولد ۷۱۳ یا ۷۱۴ ه.ق. از همان اوان نوجوانی تعالیم سلسله کبرویه از طریق مربی خود و شیخ شرف‌الدین مزدقانی، نجم الدین اذکانی (اذکانی) درک کرد. پس از طی مراحل سلوک، به فتوای سی و چند تن از مشایخ، مأمور ارشاد و تبلیغ آیین اسلام در بلاد ترکستان، هند، کشمیر و سراندیپ گردید؛ آن گونه که به قول اقبال لاهوری، در کشمیر، ایران صغیر می آفرید وی آثار و رسالات گوناگون و فراوان (بیش از یکصد و هفتاد اثر) نگاشت که معارف اسلامی در ذخیره الملوک و عرفان در سایر آثار او عریان تر رخ می نماید. در میان آثار عرفانی سید، چهل اسرار که مجموعه غزلیات اوست، درخششی نمایان تر دارد. چهل و یک غزل در بیان اسرار و حقایق و مفاهیم عرفانی که در بسیاری از آن ها ردپا هایی مبنی بر چشم‌داشت به سنایی، عطار، مولوی و فخرالدین عراقی به چشم می خورد. مفاهیم برآمده از غزلیات او «توحید، حقیقت، حدوث و قدم، جبر و اختیار، خیر و شر، وجود و عدم، فنا و بقا، عرفان و حکمت، نفس اماره، صدق و صفا و صمیمیت و اخلاص، قناعت و بلند همتی و امثالهم را شامل می شود. اسلوب شعری میر، در همان مسیر کلی سبک قرن هشتم هجری جاری و ساری است. هرچند این عارف وارسته داعیه شاعری نداشته ولی عالی ترین مضامین را در قالب مطبوع ترین اوزان بیان کرده است.

پیشینه تحقیق

در باب موسیقی چهارگانه شعر (بیرونی، کناری، درونی و معنوی) و تجلی زیباشناسانه آن، تا کنون هیچ تحقیقی در چهل اسرار میر سید علی همدانی به منصفه ظهور نرسیده است و همچنان این گرامی‌نامه سترگ و ارزش های هنری و ادبی آن در پشت پرده های خمول و گمنامی روی نهان می دارد؛ لذا بایسته به نظر آمد تا مبانی زیبایی شناسی موسیقایی در دیوان وی ارزیابی، عرضه و معرفی شود.

روش تحقیق

در مقاله حاضر، جایگاه و پایگاه اندیشه هنری، تأثیرگذاری و تأثیرپذیری امکانات زبانی، بیانی و جمال شناسی در ارائه افکار او بررسی شده است. روش پژوهش از نوع اسنادی، توصیفی و تحلیلی بوده و داده ها به شیوه کتابخانه‌ای گردآوری شده‌اند. در مباحث چهارگانه، ابتدا نوع موسیقی تعریف و سپس معیارهای آن بر چهل اسرار بررسی گردید. جامعه آماری تمام غزلیات این عارف شاعر را در بردارد که به شیوه فیش برداری از کل اثر و استقرای تام، حاصل شد.

طرح مسئله

موسیقی کلامی اولین وجه تمایز میان زبان جمعی و زبان فردی شعر محسوب می شود. آنچنان که شوپنهاور، موسیقی را تاج هنر می داند. (دانشور، ۱۳۷۵: ۲۴۱) حال اگر موسیقی شعر را در گستره تعریف او دخالت دهیم و



سهمیم کنیم، این تاج ظرفیت های چندگانه دیگر نیز می پذیرد. شعر که او را حله تنیده ز دل بافته ز جاننش خوانده اند، با موسیقی پیوندی دیرینه و خویشاوندی گسترده دارد. شعرای بزرگ و من جمله، میر سید علی همدانی، ضمن مدّ نظر داشتن محتوا، رستاخیز کلام و کلمات را در قالب موسیقی ارائه کرده اند. آهنگ و توازن و تقارناتی که در ذات موسیقی نهفته است و در تعبیر برساخته دکتر شفیع کدکنی در چهار منظر «بیرونی، کناری، درونی و معنوی» میراث اندیشگی این شاعر بزرگ را متجلی می نماید. با توجه به اینکه وی بیشتر در معنا می زیسته تا صورت و اصلاً داعیه ادب و شعریت نداشته است و چنانچه در مقدمه دیوان، سرایش آنها را به کرامت وی منسوب کرده اند (چهل اسرار: ۷ و ۸)، گره خوردگی ایدئولوژی عرفانی و ظرفیت های ادبی و بلاغی در چهل اسرار او، بسی درخشان تر و شگرف تر رخ می نماید. پژوهش حاضر سعی بر آن دارد به این پرسش پاسخ دهد که عوامل آفرینش موسیقی شعر، قرینه های منظم هجاهای عروضی، قافیه، ردیف، تکرار، واج های متجانس، ایهام و ...، در بستر تراوشات روحی، اندیشه های سترگ و هیجانات احساسی این عارف بزرگ چه جایگاه و پایگاهی دارد؟ شاعر چگونه توانسته است از حداکثر تناسبات در تصاویر برساخته، خلأقانه بهره برد و عناصر مختلف زیبایی شناسی را با محوریت عنصر عاطفه و اندیشه عرفانی در خدمت گیرد؟

بحث و تجزیه و تحلیل

ادبیات تلاش ذهنی در مسیر آفرینش ادبی است. محتوا، موضوع، شکل و قالب، بدون هماهنگی های ژرف ساختی و روساختی هرگز نمی توانند به بالندگی و تعالی هنری برسند. مهم ترین عنصر ژرف ساخت شعر، درون مایه و از مهم ترین عناصر روساخت آن، موسیقی و آهنگ کلام به شمار می رود. هماهنگی و کنش متقابل این دو موجد مؤلفه های زیباشناختی هنری است. شعر و موسیقی از بدو تولد پیوند دو سویه و ناگسستنی داشته اند. ناتل خانلری غرض از شعر و موسیقی را ایجاد حالت و صوت را مایه کار هر دو می داند. با این تفاوت که در موسیقی، صوت های آن به حسب نسبت زیر و بمی نغمه و به حسب وقوع در زمان های متساوی، ضرب و وزن را ایجاد می کند و در شعر، به ترتیب صوت های ملفوظ به حسب دلالت، صورت های گوناگونی را به ذهن متبادر می کند. حالت القا شده در موسیقی، بسیار کلی و مبهم است ولی در شعر، بیان حالات، دقیق تر و صریح تر از موسیقی است زیرا هر دسته از اصوات، دربردارنده معانی خاصی است. (ناتل خانلری، ۱۳۳۳: ۱۹-۱۷)

نویسنده المعجم، در باب تعریف شعر، چنین اظهار نظر می کند: «سخنی است اندیشیده، مرتّب و معنوی، موزون، متکرّر و متساوی؛ حرف آخرین آن به یکدیگر مانده». (رازی، ۱۳۶۰: ۱۹۶). موسیقی شعر از مسیر آشنایی زدایی و ایجاد همگونی با دیگر عناصر ادبی، احساس، عاطفه، تخیل و پیام شاعر را منتقل می کند. این حلقه ارتباطی، کلام را متمایز از نثر پراکنده و بدین گونه برجسته می سازد. نظم خاصی است که در محور عمودی و



افقی تزریق می شود. در هم تنیدگی هرگونه هماهنگی و تناسب زیباشناختی لفظی، معنایی، در ساخت و بافت کلام شامل: وزن، قافیه، ردیف، صامت ها، مصوّت ها تکیه ها و سکوت ها «.

بر اساس نظر استاد شفیعی کدکنی، عوامل موسیقایی در چهار عنوان دسته بندی می شوند: موسیقی بیرونی که وزن عروضی را شامل می شود؛ موسیقی کناری که همان قافیه و ردیف است؛ موسیقی درونی دربردارنده هماهنگی های صوتی و آوایی واژه هاست. گروه صوتی شامل خانواده جناس، ترصیع، تجنیس های تام، ناقص، زاید، مرکب، مزدوج، مطّرف، اشتقاق، تکریر، رجع و اعنات یا لزوم مالایزم و نهایتاً موسیقی معنوی، مشتمل بر هماهنگی های معنایی و هر نوع تناظری که در مفاهیم ایجاد می شود. گروه معنایی که صنایعی نظیر: ایهام، مطابقه، تبیین و تفسیر، تلمیح، تقابل یا مراعات النظیر، تأکید المدح بما یُنسبه الذّم، تنسیق الصّفات، سیاقه الاعداد و ردّ العجز علی الصّدر را در بر می گیرد. این صنایع در مبحث بدیع قابل بررسی است. (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۱: ۳۰۱-۳۰۷) ولی خسرو فرشیدورد معتقد است: «مراد از موسیقی، وزن و قافیه و تناسب حروف است؛ بنابراین سه نوع موسیقی را می توان در شعر تشخیص داد: یکی وزن و دیگر قافیه و سوم تناسب حروف یا موسیقی درونی شعر» (فرشیدورد، ۱۳۷۸، ج اول: ۳۱). نویسنده «درسایه روشن شعر نو فارسی» در نگره ای جامع تر، «هر تناسب و آهنگی را که ناشی از شیوه ترکیب کلمات، انتخاب قافیه ها و ردیف ها، هماهنگی و همسانی صامت ها و مصوّت ها و جز آن باشد.» در محدوده موسیقی شعر دخیل می داند. (دستغیب، ۱۳۴۸: ۳۴)

موسیقی بیرونی

در ترکیب خجسته موسیقی و شعر که البته قبل از آمیزش نیز هر دو خاستگاه مشترک دارند، وزن اصلی ترین عامل ارتباطی و موسیقی ساز است؛ تا آنجا که بر مبنای تناسب و تقارن صامت ها و مصوّت ها، شعر را کلام موزون و وزن را از ذاتیات آن می دانند و برآنند که «هیأتی است تابع نظام ترتیب حرکات و سکنت و تناسب آن در عدد و مقدار، که نفس از ادراک آن هیأت، لذتی مخصوص یابد» (طوسی، ۱۳۶۹: ۲۲). و نیز «نظم خاصی که در یک مجموعه آوایی به لحاظ کوتاه و بلندی مصوّت ها و یا ترکیب صامت ها و مصوّت ها وجود دارد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۱: ۹۱). و یا «تناسب حاصل از ادراک وحدتی از میان اجزای متعدّد که در زمان واقع می شود» (خانلری، ۱۳۷۳: ۲۴). لذّت ادبی ناشی از درک روابط و تناسبات قرینه ای واج ها و حروف و چینش آن ها برای مخاطب و خواننده مطبوع می افتد. «در واقع این حالت یا کلام است که وزن را خاصّه کوتاهی و بلندی مصرع ها را البته می باید در یک بحر خاص باشد، به وجود می آورد و شرطش آن است که همه آنها یکپارچگی و وحدت را در شعر نشان دهند» (زرّین کوب، ۱۳۵۸: ۷۳).

میر سید علی همدانی در مسیر بیان و القای عواطف درونی، با استفاده استادانه و مدبّرانه از این توانایی شعر فارسی، مطبوع ترین اوزان عروضی را به کار گرفته است که در بسیاری از موارد، تازگی زبان، تصاویر و احساس تپنده در این قالب ها دمیده شده است و شاکله اصلی اندیشه او را در هیأتی موزون به مخاطب عرضه می دارد.



در سبک عراقی که آبشخور اندیشه های عرفانی میر در آن جاری و ساری است، اوزان و بحور عروضی نسبت به سبک خراسانی بسیار محدود و در عین حال مطبوع و مرغوب واقع شده است. رایج ترین قالب شعری در عصر وی، غزل است که عرصه مسلّم هنری میر، محسوب می شود. این قالب محملی مناسب و بستری متجانس جهت حمل بار اندیشه های عارفانه و تأملات عاشقانه است. در بررسی اوزان چهل و یک غزل میر، نتیجه به دست آمده در نمودار زیر مشخص است.

جدول شماره ۱

رتبه	نام بحر	بسامد	درصد
۱	رمل	۲۰	۴۸/۷
۲	مضارع	۹	۲۱/۹
۳	هزج	۶	۱۳/۶
۴	مجتث	۴	۹/۷
۵	منسرح	۱	۴/۸
۶	خفیف	۱	۴/۸

انواع بحور و بسامد اوزان در دیوان غزلیات میر چنین است:

۱- بحر رمل: بیست غزل (غزل های شماره : ۲-۳-۴-۷-۹-۱۲-۱۴-۱۵-۱۶-۱۷-۲۰-۲۱-۲۲-۲۳-۲۵-۲۷-

(۲۸

رمل «در لغت به معنی باران کم و حصیر بافتن است» (عقّدایی، ۱۳۷۲: ۶۴) این بحر را بدان جهت رمل گفته اند که «گویی ارکان آن در هم بافته شده باشد و دو سبب در میان دو وتد است» (تجلیل، ۱۳۸۴: ۲۸). سه هجای بلند ارکان این وزن (فاعلاتن) ملایمت و آرامش و وقار و سنگینی را تداعی می کند. «کمیت هجاهای بلند در ارکانی مانند فاعلاتن و مفاعیلن، سبب سنگینی وزن می شود» (فضیلت، ۱۳۷۸: ۵).

شکل سالم این وزن در چهل اسرار به کار نرفته است و از چهارده زحاف این بحر، فقط از زحافات «خبّ، قصر و حذف» استفاده شده است. این وزن نزدیک به زبان عادی و طبیعی، دارای جنبه گفتاری و روایی و بهترین وزن جهت بیان احساسات و عواطف می باشد.

۱-۱. رمل مَثْمَن مقصور/ محذوف: (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن / فاعلن) یازده غزل

« گر براندازد زمانی از جمال خود نقاب از خجالت در کسوف آرد رخ خود آفتاب. » (دیوان : ۱۶)

این بحر که سومین وزن پرکاربرد به شمار می رود، با بیشترین بسامد، سوگلی اوزان اوست.



- ۲-۱. رمل مَثْمَنّ مقصور/ محذوف: (فاعلاتن فاعلاتن فاعلات / فاعلن) یک غزل
 «قبله دل آفتاب روی اوست. کعبه جان خاک راه کوی اوست.» (همان: ۱۹)
- ۳-۱. رمل مَثْمَنّ مخبون محذوف: (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فعلن) هشت غزل (غزل های ۳-۷-۱۵-۱۶-۲۰-۲۱-۳۷-۴۰) به دلیل وجود دو هجای بلند بعد از دو هجای کوتاه (فاعلاتن) وزن سنگین و جویباری محسوب می شود و چهارمین وزن پرکاربرد ادبیات فارسی:
- «درد عشقت که دوی دل شوریده ماست یک سر موی از آن هر دو جهان نیم بهاست» (دیوان: ۱۸)
- ۲-۲. بحر مضارع: نه غزل (غزل های شماره ۱۰-۱۱-۱۳-۲۶-۲۹-۳۰-۳۳-۳۵-۳۸)
 این بحر از ترکیب ارکان «مفاعیلن و فاعلاتن» پدید می آید.
- ۱-۲. مضارع مَثْمَنّ اخرب مکفوف محذوف/ مقصور (مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن) وزنی نرم، سنگین و جویباری.
- « ارباب ذوق در غم تو آرمیده اند. از شادی و نعیم دو عالم رمیده اند. »
- ۲-۲. مضارع مَثْمَنّ اخرب (مفعول فاعلاتن // مفعول فاعلاتن)
 « بر جان مستمندان داغی ز غم نهادند. کز سوز او دو عالم در حیرت اوفتادند. » (همان : ۲۸)
- ۳- بحر هزج شش غزل (غزل های شماره ۱-۵-۶-۸-۱۹-۳۶)
 هزج: هزج را آوازِ باترَنَم گویند. تکرار مفاعیلن است و «اکثر آوازاها و سرودهای خوش اعراب، در این بحر است» (فشارکی، ۱۳۷۲: ۳۵). این بحر با بسامدِ شش موردی، سومین وزن پرکاربرد چهل اسرار محسوب می شود که از میان پانزده زحاف آن، فقط از زحاف قصر استفاده شده است.
- ۱-۳. هزج مَثْمَنّ کامل: مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن.
 « ز عکس روی تو یابند مقبولان هدایت ها. ز خاک کوی تو یابند مسعودان سعادت ها. » (همان : ۱۵)
- ۲-۳. هزج مسدّس مقصور/ محذوف (مفاعیلن مفاعیلن مفاعیل / فعولن)
 « در این ره هر که او ثابت قدم نیست ره جانش به اسرارِ قدم نیست. » (همان : ۲۰)
- ۴- بحر مجتث: چهار غزل (غزل های ۳۲-۳۴-۳۹-۴۱)
 ترکیبی از دو رکن «مستفعلن و فاعلاتن» (ماهیار، ۱۳۷۴: ۶۷) پرکاربردترین وزن در میان اوزان شعر فارسی است. (مجتث مَثْمَنّ مخبون محذوف) نرم، سنگین و جویباری.
- مجتث مَثْمَنّ مخبون محذوف (مفاعلن فاعلاتن مفاعلن فعلن)
 « اگر تو بر سر کویش دمی گذر یابی کنوز غیب دو عالم به یک نظر یابی » (همان: ۵۵)
 تمامی غزلیات بحر مجتث به همین عنوان فوق است.
- ۵- منسرح: یک غزل (غزل شماره ۱۸)



این وزن دوری که «قسمت اعظم زایایی عروض فارسی را به عهده دارد» (شمیسا، ۱۳۸۶: ۷۰) وزنی است نتیجه تناوب ارکان «مستفعِلن و مفعولات»؛ شاد، پر کاربرد، خیزابی، ضربی، پرتحرک، نشاط آور و گوش نواز و مطبوع؛ به دلیل قرار گرفتن دو هجای کوتاه میان دو هجای بلند (مفعِلن).

منسرح مَثْمَن مطوی مکشوف (مفعِلن فاعِلن // مفعِلن فاعِلن)

«از نفحات قدم، حضرت اسما گشود وز نسَمات کرم صورت اشیا گشود» (همان: ۳۶)

۶- خفیف. یک غزل (غزل شماره ۲۴)

خفیف: «در لغت به معنای سبک و چابک در حرکت و عمل است» (مددی، ۱۳۸۵: ۱۱۷) «اصل این بحر فاعلاتن و مستفعِلن فاعلاتن است که سالم آن چندان متداول نیست و اکثر مزاحف آن معمول است» (شاه حسینی، ۱۳۸۵: ۹۵). فاعلاتن مفاعِلن فعلن: خیزابی و پنجمین وزن پر کاربرد ادبیات فارسی.

خفیف مسدّس مخبون محذوف (فاعلاتن مفاعِلن فعلن)

«در محیطی فکنده ام زورق که دو عالم در اوست مستغرق.» (همان: ۴۳)

نویسنده «موسیقی شعر» اوزان را به خیزابی، جویباری، شفاف و کدر تقسیم کرده است. (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۱: ۱۳۵) اوزان خیزابی تند و شاد، جویباری آرام و ملایم، شفاف همانند خیزابی و جویباری و اوزان کدر ثقیل و دیرفهم هستند. برای مثال بحر مضارع «مفعول فاعلات مفاعِلن فاعِلن» با بسامد نه بار تکرار، جویباری محسوب می شود زیرا با وجود زلالی، زیبایی و مطبوعی، میل به تکرار در آن ها احساس نمی شود و از دیگر سو، فرشیدورد بر اساس آمار برآمده از تحقیقات مسعود فرزند اوزان شعر فارسی، پرکاربردترین اوزان را زیباترین آن ها می داند و بر آن است که سه وزن «فاعلاتن فاعلاتن فعلات»، «مفعول فاعلات مفاعِلن فاعلات» و «مفاعِلن فاعلاتن مفاعِلن فعلات» زیباترین وزن های شعر فارسی هستند. از این رو بهترین قصاید و غزلیات و قطعات بر این سه وزن آمده اند. (فرشید ورد، ۱۳۷۸، ج ۲: ۵۷۵) چنانچه مشاهده می شود بحر رمل، مضارع و مجتث در دیوان میر، سی و سه غزل را پوشش می دهند که نسبت آن ها ۸۰/۴٪ است.

در تقسیم بندی شش گانه اوزان از وحیدیان کامیار، با رویکرد هماهنگی وزن و محتوا، سه وزن یادشده (رمل، مضارع و مجتث) اوزانی، نرم و سنگین و متناسب با معانی مانند مرثیه، هجران، درد، حسرت و گله یاد شده اند و نیز بحر هزج هم از این خانواده محسوب می شود: دلنشین، شیرین و آرام. (وحیدیان کامیار، ۱۳۷۴: ۷۳) این مطلب در چهل و یک غزل میر سید علی، دقیقاً خوش می درخشد؛ مطبوع افتاده است و کلام او را اوج می دهد. «چون تأمل محتاج سکون و آهستگی است، هجاهای بلند در بافت شعر با چنین حالتی سازگار است» (یوسفی، ۱۳۶۳: ۱۰۳)

چهار غزل او در بحر مجتث (غزل های ۳۲-۳۴-۳۹ و ۴۱) کاملاً متناسب محتواست؛ چون این بحر، خیزابی و تند و ریتمیک محسوب می شود. ناگفته نماند که بحر مجتث مَثْمَن مخبون را پرکاربردترین بحر در ادب فارسی می دانند.



«خوشا سری که بود ذوق سیرها دیده. به چشم دل رخ اسرار آن سرا دیده.» (دیوان: ۵۳)
 «اگر تو بر سر کویش دمی گذر یابی کزو زغیب دو عالم به یک نظر یابی.» (همان: ۵۵)
 «تو کان گوهر کافی و کان گوهر نونی چه کاف و نون که هم از کاف و نون تو افزونی» (همان: ۶۱)

(

از میان چهل و یک غزل تنها یک مورد دارای سه پایه عروضی است. غزل شماره ۲۴ با مطلع:
 «در محیطی فکنده ام زورق که دو عالم در اوست مستغرق»
 و بقیه غزل ها همگی چهارپایه ای یا چهاررکنی هستند.
 در غزل هایی که رکن عروضی آخر دارای یک یا دو هجای بلند است مثل فعل لن یا فع، نوعی درنگ تأمل برانگیز به چشم می خورد که تناسب وزن و محتوا را دو چندان می نماید:

«دوش دل در غم او می زد با جان رایی که تو را در پی این سود نشد سودایی.» (دیوان: ۶۲)
 «گشته تا محو تجلای جمالش جانم دیده ام حُسن و جمالی که در او حیرانم.» (همان: ۴۸)
 چهار وزن مجتث، همگی دارای اختیار شاعری تسکین هستند (یک هجای بلند به جای دو هجای کوتاه) که با توجه به محتوا، مانند رمل ها القا کننده تأمل و تفکرند.
 منسرح، تنها یک غزل را در بردارد. این بحر به دلیل نظم هجایی خاص خود، موسیقی شاد، ضربی و طنینی را انعکاس می دهد. این تناسب به خوبی در این غزل نمایان است:

«از نفحات قدم، حضرت اسما گشود. وز نسما ت کرم صورت اشیا گشود.» (دیوان: ۳۶)
 بحر خفیف پنجمین وزن پر کاربرد فارسی، با یک بار بسامد، نیز دقیقاً تداعی کننده عاطفه، درد و غم و هجران و ناکامی است و چنین خوش می درخشد:

«در محیطی فکنده ام زورق که دو عالم در اوست مستغرق» (همان: ۴۳)
 در موارد فوق گوش شنوا و چشم تیزبین، تناسب موسیقی بیرونی مناسب با محتوا و مضمون غنی، سماع بیت ها و هارمونی چندجانبه و خوش نشستن و درخشیدن در محمل غزل را احساس می کند. نوعی سازواری موسیقی و محتوا بلکه حتی اتحاد آن دو در ساختار افاعیل عروضی و ریتم درونی که موجب اعتلا و درخشش کلام و درهم تنیدگی و گره خوردگی افزون تر مفهوم با احساس مخاطب و ته نشین شدن مطلب در ذهن او می شود.

فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی

موسیقی کناری

«منظور از موسیقی کناری، عواملی است که در نظام موسیقایی شعر، دارای تأثیر است ولی ظهور آن در سراسر بیت یا مصرع قابل مشاهده نیست؛ برعکس موسیقی بیرونی که تجلی آن در سراسر بیت و مصرع یکسان



است و به طور مساوی، در همه جا به یک اندازه، حضور دارد. جلوه های موسیقی کناری بسیار است و آشکارترین نمونه آن، قافیه و ردیف است.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۱: ۳۹۱)

قافیه:

قافیه محصول تکرار اصوات در مسیر جبران کردن محدودیت وزن (یک نواختی آن) است. «تکرار الفاظی که از نظر معنا و احتمالاً از لحاظ شکل ظاهری، با هم متفاوتند ولی از نظر لحن و آهنگ هم نوا هستند» (ملاح، ۱۳۶۷: ۸۳). نویسنده العمد، قافیه را شریک وزن دانسته و چیزی را شعر می گوید که قافیه داشته باشد. (ابن رشیق قیروانی، ۱۳۶۰: ۱۵۱) حداقل مشترکات بین دو کلمه هم قافیه، واکه (مصوت) یا هم خوان (صامت) روی و واکه پیش از آن است افزایش تعداد هم خوان و واکه (صامت و مصوت) مساوی است با افزونی دامنه موسیقی کلام و هرچه تعداد آن ها کمتر شود از آهنگ و موسیقی قوافی کاسته می شود. (حسینی و شریفیان، ۱۳۹۱: ۱۳) برای قافیه نقش های فراوانی برشمرده اند از جمله «نقش موسیقایی و صوتی، وحدت بخشیدن به افکار و تخیلات شاعر، ایجاد مفاهیم و ترکیبات جدید در شعر، ایجاد وحدت بین سراینده و خواننده، برجسته سازی تصویر و مضمون، ایجاد تقارن دیداری و شنیداری و القای مفهوم خاص» (طالبیان و اسلامیت، ۱۳۸۴: ۱۱-۱۸).

انتخاب الفاظ مناسب، ترکیب سازی هنرمندانه و به کار گرفتن واژگان برجسته و منتخب و قراردادن آن ها در محور همنشینی ردیف، در بسیاری از موارد همسو با محتوا و مفهوم مورد نظر گام بر می دارد. قافیه هایی که در آن ها مصوت های بلند به کار رفته باشد، غنای موسیقایی افزون تر دارند. زیرا «امتداد مصوت بلند، کمی بیشتر از دو برابر امتداد مصوت کوتاه است» (شمیسا، ۱۳۸۶: ۳۲).

بیشترین میزان کاربرد قافیه در چهل اسرار، از نوع مصوت بلند + یک صامت است با بسامد بیست و دو مورد است؛ بعد از آن مصوت بلند به تنهایی با دوازده بار تکرار و در مرتبه سوم و آخر مصوت کوتاه + یک صامت با هفت مورد. بقیه انواع قافیه مورد استفاده قرار نگرفته است. چنانچه مشاهده می شود، امتداد تلفظ و خوش آهنگی صوتی هجای قافیه در اشعار سید، ارزش موسیقایی آن را بسی افزون نموده است.

از نقش های قافیه، القای مفهوم از راه آهنگ کلمات است. در غزل زیر این کارکرد به تمامی خود را می نمایاند:

«دوش دل در غم او می زد با جان رایی.	که تو را در پی این سود نشد سودایی.
گفتمش ملک سلیمان به گدایی نرسد.	تاج رفعت نکشد جز سر روشن رایی.
دولت جم که سلاطین جهان پی نبرند	کی جنابش رسد آخر چو من شیدایی.
سیر عنقای جمالش که نگنجد در کون	طمع جلوه او بین تو ز هر بی جایی.»



چنانچه مشاهده می شود امتداد قافیه بر اساس مصوّت بلند و پراکندگی همین واج در کل مصاریع، تداعی کننده فریاد، سرگردانی، خواهش و اضطراب است. تسکین در هجای ما قبل آخر، پژواک این تأثیر را دوچندان فرا می نماید.

از نظرگاه قافیه بدیعی (انواع جناس، تضاد، ذوقافیتین و اعنات) شاعر همدانی التفات چندانی از خود نشان نداده است و بیشتر به قوافی معمولی توجه داشته است.

شاعر از قافیه های نرم و روان مانند «ال»، «ون»، «ید» و «ا» استفاده کرده است. در مواردی خواننده می تواند، قافیه ابیات آتی را حدس بزند چون شاعر مقدمات «ارصاد و تسهیم» را فراهم آورده است:

«قبله دل آفتاب روی اوست. کعبه جان خاک راه کوی اوست.

چون ز زلفش گشت عالم مشکبوی دوستی این و آن بر بوی اوست.

کفر و دین و نور و ظلمت در جهان از رخ ماه و شب گیسوی اوست.

تیرباران بلا بر هر که است از کمان پر خم ابروی اوست.» (دیوان: ۱۹-۲۰)

از میان حروف قافیه، شاعر به مصوّت اصلی «ا» توجه ویژه داشته است. یک سوم از غزلیات وی چنین است:

«درد عشقت که دواي دل شوریده ماست یک سر موی از آن هر دو جهان نیم بهاست.» (دیوان: ۱۸)

«هر سحرگه بوی زلفش دل به بالا می کشد صورت موهوم را خط در من و ما می کشد.» (همان: ۲۵)

«رندان جان فشان چو قدم بر فنا زنند بر خوان درد هجر صلاي غنا زنند.» (همان: ۳۰)

ردیف

«ردیف همزاد شعر فارسی دری در نتیجه تکرار کامل آوایی در آخر مصاریع حاصل می شود. وجود این عنصر

در اشعار عامیانه که گاهی وزن عروضی و قافیه ندارند، نشان می دهد که ارزش موسیقایی ردیف از موسیقی وزن و قافیه بیشتر است» (خلیلی جهان تیغ، ۱۳۸۹: ۱۸). ردیف هر چند تخیل را مقید می کند ولی از نظر موسیقایی،

شعر را غنی تر می نماید؛ بی جهت نیست که آن را خلخال شعر فارسی نامیده اند. (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۱: ۱۳۰)

در همین راستا و به همین دلیل «۸۰ درصد غزلیات خوب زبان فارسی دارای ردیف هستند.» (همان: ۱۳۸)

از مجموع چهل و یک غزل، بیست غزل سید، مردّف است و این یکی از امتیازات وی است که بر مبنای

اندیشه تعالی غزل، با استفاده از ظرفیت های مختلف به خلق مفاهیم مجازی، کنایی و استعاری در ساخت و بافت

شعر روی می آورد. هجده غزل ردیف فعلی و تنها یک غزل ردیف جمله ای و یک مورد ردیف قیدی دارد که از

نظر ترتیب اجزای جمله و نزدیکی آن به نثر نیز جالب توجه است و نشانگر دستورمندی و ساختار نثرگونه غزلیات

او و فصاحت و شیوایی سخنش است.

آن چنان که در بسیاری از موارد، بقیه اجزای دستوری نیز در جای خود قرار دارند:

«چون جمالش جلوه بر خورشید تابان می کند آفتاب از رشک حسنش، روی پنهان می کند.» (دیوان: ۳۱)



«عارفان سرّ خطاب از گه و صحرا شنوند.
 رمز پرشور و شتاب از کف دریا شنوند.
 شمه ای از سوز عشقش در دل آتش بینند
 بوی زلفش ز دم ارنب و بکنا شنوند.
 حرف خذلان قضا از سر یس خوانند.
 راز اسرار ازل از دل طه شنوند.» (همان: ۳۲-۳۳)
 «رندان جان فشان چو قدم بر فنا زنند
 بر خوان درد هجر، صلاّی غنا زنند.» (همان: ۳۰)
 «اگر تو بر سر کویش دمی گذر یابی
 کنوز غیب دو عالم به یک نظر یابی.» (همان: ۵۵)

سبزه ردیف فعلی او را افعال خاص با مفاهیم متحرک و پویا در بر دارند؛ نسبت به شش مورد که فعل ربطی هستند و حالت ایستا دارند. ردیف های فعل خاص مانند: یابد، می کشد، بزند، زنند، می کند، شنوند، بینند، دیده، یابی، اندازی. «ردیف های فعل ربطی نیز در پیوند سخن توان بسیار دارند. این فعل ها، دو اسم را به هم پیوند داده، جمله می سازند؛ بنابراین می توانند بی نهایت جمله را پیوند دهند و از ساده ترین تا پیچیده ترین جمله ها را داشته باشند» (محسنی، ۱۳۸۲: ۱۲۸). مانند: است، نیست، باشد، مشو. چنانچه مشاهده می شود، تکرار لفظی ردیف، موجب غنای موسیقی کلام، افزایش قدرت تصویر آفرینی و ترکیب سازی و القای مفهوم در ذهن مخاطب می شود. نباید از بار معنایی و تصویر سازی ردیف ها غافل ماند. ترکیب سازی های جدید و بدیع و پیوستگی و تناسب آن ها با محتوای کلی غزل، شاعر را به استفاده حداکثری از توان ردیف و قافیه رهنمون شده و بیشینه بار معنایی به دوش ردیف گذاشته شده است که ضمن فراموش نکردن محوریت عمودی، تأکید بیشتری را نسبت به محور افقی شعر نشان داده است. مانند:

«رندان جان فشان چو قدم بر فنا زنند
 از آب دیده غسل کنند و به طور دل
 از شر دیو نفس کنند التجا به دوست
 تیر نیاز بر هدف «عافنا» زنند.
 چون شسته اند لوح دل از ظلمت حدوث
 در درس غیب نعره «فاکتب لنا» زنند.
 مستان جام شوق که در مجلس شهود
 در استزاد آن دم «اتمم لنا» زنند.
 از مدین وفا، چو به قدس صفا رسند
 بر صخره قبول کرم «ربنا» زنند.» (همان: ۳۱)

تصاویر بر رسته از ردیف دینامیکی «زنند» دقیقاً تداعی کننده مفاهیم معنوی و هم گام با اندیشه کامیابی عارفان و سرمستی آنان است. در بسیاری دیگر از غزلیات مردف او، وسعت گستره گوناگونی استخدام ردیف در پرورش محتوا و آرایه ها و خلق تصاویر بدیع و فربه تر شدن دایره واژگان بسیار مطبوع افتاده است.

موسیقی درونی

موسیقی درونی تناسب و زیبایی را با تکرار آواها در محور همنشینی خلق و با آشنایی زدایی لذت شنیداری حاصل از انواع جناس، واج آرای، سجع و ... را دوچندان می نماید. بسیاری از آرایه های زیر مجموعه موسیقی درونی، در حوزه تکرار می گنجند. هر چند تکرار در نظر بسیاری از قدما، نظیر: خواجه نصیر طوسی و سعدی



نکوهیده شده است. (جمالی، ۱۳۸۳: ۶۱) ولی در مباحث امروزی زیربنای زیباشناسی بسیاری از مفاهیم محسوب می شود و مانند قافیه و ردیف، تناوب موسیقایی و منظم می آفرینند؛ لذا آن را باید از مختصات هر سبک ادبی دانست. در هر صورت «تشابهات صوتی در واژگان متجانس موسیقی خاصی ایجاد می کند و چنین موسیقی و طنینی از عوامل زیبایی شعر است» (تجلیل، ۱۳۶۷: ۲).

«در چهل اسرار میر سید علی همدانی، بهره گیری شاعر از عناصر موسیقایی سخن به خصوص تکرار و توالی کامل یا ناقص واژگان یا تکرار صامت ها و مصوت ها، غنای گسترده ای را به نمایش می گذارد. موارد زیر به صورت بسیار مختصر نموده می شود:

جناس:

جناس در اشکال و انواع مختلف خود در چهل اسرار نمود و ظهور فراوان یافته است. علاوه بر تعاریف معهود و مشخص، جناس را واژگان همگون و هم مایه ای می دانند که در شعر نوعی واج آرایي ایجاد می کند. (راستگو، ۱۳۸۲: ۵۵) در حوزه قافیه بدیعی نیز خوش می درخشد که نشان از ذوق عالی و قریحه خلاق او دارد. شاید از این معبر، شاعر جهت واژه سازی برای تکرار و القای عواطف و مفاهیم درونی به مخاطب سود می برد. گره خوردن انواع جناس با صور خیال در غزلیات او زیباست.

جناس تام

«نی میانش را کناری نی کنارم را میان / وز میان آتش عشقش نمی یابم کنار.» (دیوان: ۴۱)
تکرار «کنار» موسیقی ویژه و خوش آهنگی و نیز تصویر سازی هنرمندانه ای را ایجاد می کند.

جناس زاید

«قفل این در شد علایی و کلید آن نیاز / گر نیازی داری این جا بر سریر ناز شو» (همان: ۵۲)

جناس مضارع

«ای گرفتاران عشقت فارغ از مال و منال / والهان حضرتت را از خود و جنت ملال» (همان: ۴۴)
افزون بر جناسواج آرایي «آل» نیز به تداعی مطلب افزوده است.

جناس ناقص

«مهر مهر اوست ای دل تو دم از وصلش نزن / سایه را خورشید جستن کی بود رای صواب» (همان: ۱۷)
توالی واژه های جناس، پیوند را هنری تر و انسجام را قوی تر نموده است.

جناس لاحق

«هر دم که بی غم او از سر دل برآید / آن دم از راه غیرت بر جان ماست تاوان.» (همان: ۵۱)

جناس اشتقاق



«مرده است آن که نمرده است ز دردت روزی کشته تیغ بلاهای تو را ملک بقاست.» (همان: ۱۸)
جناس افزایشی

«تو محرم نیستی محروم از آنی ره نا محرمان اندر حرم نیست» (همان: ۲۲)
 در جدول زیر میزان فراوانی جناس دیده می شود:

جدول شماره ۲

عنوان	فراوانی	درصد
جناس تام	۸	۶/۹
جناس زاید	۱۶	۱۳/۹
جناس مضارع	۱۴	۱۲/۱
جناس ناقص	۱۷	۱۴/۷
جناس لاحق	۲۱	۱۸/۲
جناس اشتقاق	۲۷	۲۳/۴
جناس افزایشی	۱۲	۱۰/۴
مجموع	۱۱۵	

انواع واج آرایبی

صامت ها و مصوّت ها نقش بسزایی در ایجاد موسیقی کلام دارند زیرا مجاورت، تکرار و همبستگی آوایی خاصی بر روی افاعیل عروضی، ارزش کلام و کلمات را ارتقا می دهند.

هم آغازی

«دلی کز درد او درمان نسازد وجود او به معنی جز عدم نیست» (همان: ۲۱)
 تکرار واج «د» در کوتاه ترین فاصله، ضمن گوش نوازی، موسیقی سکون و درنگ را مؤکّد در خاطر می نشاند.

هم پایانی

«علی چون همت عالی نداری تو را گامی به کویش لاجرم نیست.» (همان: ۲۳)

واج آرایبی پراکنده

«درد عشقت که دواي دل شوریده ماست یک سر موی از آن هر دو جهان نیم بهاست» (همان: ۱۸)
 تکرار واج «د» تداعی کننده درد و رنج است و تتابع اضافات در مصراع اوّل به خلق عمیق تر این تصویر کمک نموده است.



هم پایان و آغازی

«جز غمش در مان نبینم در جهان

واج «ن» منفی بودن را تاکید دارد.

ناگفته نماند که واج آرایبی را از نظرگاه دیگری هم تقسیم بندی نموده اند: هم صدایی شامل فراوانی توزیع مصوّت در سطح کلمات است و هم حروفی بسامد بالای تکرار یک صامت در جمله. (شمیسا، ۱۳۸۱: ۸۰-۷۹)

جدول شماره ۳

عنوان	فراوانی	درصد
هم آغازی	۳۴	۲۲/۵
هم پایانی	۲۸	۱۸/۵
واج آرایبی پراکنده	۶۵	۴۳
هم پایان هم آغازی	۲۴	۱۵/۸
مجموع	۱۵۱	

موسیقی معنایی

این موسیقی از ارتباط معنایی برخی از صنایع حاصل می شود و زیبایی واژگان و عبارات را در بافت کلام بررسی می کند. «همان گونه که تقارن ها و تضادها و تشابهات در حوزه آواهای زبان، موسیقی اصوات را پدید می آورد، همین تقارن ها و تشابهات و تضادها در حوزه امور معنایی و ذهنی، موسیقی معنوی را سامان می بخشد. بنابراین عنصر ارتباط های پنهانی عناصر یک بیت یا یک مصراع و ازسوی دیگر همه عناصر معنوی یک واحد هنری (مثلاً یک غزل یا یک قصیده یا منظومه) اجزای معنوی آن اثرند.» (همایی، ۱۳۶۷: ۴۴) بدیع معنوی از ارتباطات زیبایی شناسانه ای است که مستقیماً با معنا مرتبط است. تداخل زیبایی بدیع لفظی و معنایی در یکدیگر بسیار زیباست و هر دو در پیوستگی به همدیگر بار عاطفی احساس زیباشناسانه ای را منتقل و تلقین می کنند. این موسیقی ضمن زیبایی واژگانی و معنایی سخن، رسانندگی مضمون منطقی شعر را نیز بر عهده دارد. از پرتو چنین ارتباط واژگانی، معنا و مفهوم رساتر و شیواتر ابلاغ می شود. مهم ترین آرایه های این نوع موسیقی عبارتند از: ایهام، تضاد، پارادوکس، مراعات النظیر، تلمیح، اغراق، حسن تعلیل، لف و نشر، حس آمیزی.



تضاد

از بارزترین جلوه های زیبایی شناسی چهل اسرار، تضاد است که به گونه های مختلف رخ می نماید.

«صبح وصل دمد از مشرق رویت روزی شب هجرم شود اندر سرمویت روزی.» (دیوان: ۵۹)

این نوع تضاد را «تناظر» خوانند زیرا حذف یکی موجب خنثی شدن دیگری می شود.

«صبح وصل دمد روی $\neq$ شب هجر شود موی»

در جریان ارتباط چهارسویه این واژگان، در واقع «با تصادم دو کلمه ناهم خوان، جرعه ای به وجود می آید که در جریان خواندن درنگ ایجاد می کند» (فتوحی، ۱۳۸۵: ۴۲۶). ملال آور نبودن این تصویر، دال بر قدرت بیان و ظرافت اندیشه سراینده است که از راه ایجاد چالش ذهنی، لذت ادبی را در پی دارد.

پارادوکس (متناقض نما)

درهم تنیدن تضادهای مفهومی در یک زمان و مکان و لحظه در چهل اسرار فراوان دیده می شود که ریشه در منطق عرفانی میر دارد.

«بی دلان را ساقی از اشک است و مطرب آه دل عاشقان را لذت از درد است و راحت سوز جان» (دیوان: ۴۹)
تصویر سازی پارادوکسی در شبکه ای از قرینه های متوازن بر بستر سجع، بافت کلی عاطفی و مسیر اندیشگی غزل را پشتیبانی می کند.

«گر کام خواهی از دوست، ناکامی است کامت کز گلشن وصالش، دورند کامران.» (همان: ۵۰)
پارادوکس های میر، از تکانه ذهنی فراتر رفته و به تکانه روحی می انجامد. سرشار از ابهام هنری و درنگ آفرین می باشد. «ابهامی است که ذهن را به بازی می گیرد و نوعی حیرت شیرین ایجاد می کند و با ایجاز هنری بسیار نیرومندی که دارد، در باطن مفهومی ژرف و تازه خلق می کند» (فتوحی، ۱۳۸۵: ۳۳۰). در چهل اسرار، تمامی پارادوکس ها در قالب جمله یافت شد.

مراعات النظیر

«سابقه فضل او مظهر نوح و خلیل صاعقه مهر او مهلک عاد و ثمود.» (دیوان: ۳۷)
کلمات متناسب و متناظر «نوح و خلیل» و «عاد و ثمود» تداعی گر تصاویر ذهنی شاعر به مخاطب است. تصاویری فربه تر، بنیادی تر که با ایجاد کثرت مفهومی، پویایی و سرزندگی را به شعر تزریق می کند.

حسن تعلیل

«پالوده شکنجه عشقند زان سبب زآلودگان جیفه دنیا بریده اند.» (همان: ۲۷)

عادت شکنی و تصویری که عقل در مرحله اول از پذیرش آن سر باز می زند

تلمیح

«چشم هامان امل، گر بر کند دست یقین روح روحانی قدم در قدس با هارون زند.» (همان: ۲۹)



تنوع اشارات تاریخی، افسانه ای و ... خواننده را به تأمل و درنگ، وا می دارد و او را به واکاوی دوباره دانسته های خود و ارتباط آن با موضوع، دعوت می کند.

لف و نشر

«کفر و دین و نور و ظلمت در جهان از رخ ماه و شب گیسوی اوست» (همان: ۱۹)
روابط دو سویه و چند سویه بین واژگان، بر مبنای قواعد زیبایی شناختی بر محوریت تشبیه و تضاد، مراعات النظیر و

اغراق

«بتی کز نازکی طبعش ملول است از گل سوری میان آتش جانم مدامش چون مفر باشد؟» (همان: ۲۴)

در این گونه تصاویر، منطق متعارف مکالمه و مفاهمه از درک تصاویر انتزاعی ناتوان است.

حسن آمیزی

«در ملامت گه عشاق که دیوان قضاست * پاکی یوسف جان را ز زلیخا شنوند.» (همان: ۳۳)
انحراف هدفمند از هنجارهای نظام مند و قواعد نهادینه زبان معیار به وضوح در این آرایه پیداست.

ایهام

«چندین هزار بیدل بر بوی آن سعادت دل ها نثار کردند؛ جان ها به باد دادند» (همان: ۲۸)
در این گونه تصاویر زبان بارورتر و بالنده تر می شود و سویه های جدیدی به خود می بیند.
جدول کاربرد این آرایه ها به شکل زیر است:

درصد	فراوانی	آرایه
۲۲/۸	۶۳	تضاد
۱۱/۵	۳۲	پارادوکس
۲۵/۷	۷۱	مراعات النظیر
۴/۷	۱۳	حسن تعلیل
۱۰/۱	۲۸	تلمیح
۵/۴	۱۵	لف و نشر
۷/۶	۲۱	اغراق
۶/۱	۱۷	حسن آمیزی
۵/۷	۱۶	ایهام
	۲۷۶	مجموع



نتیجه‌گیری

با وجود آن که غنای چهرهٔ عرفانی و اجتماعی میرسید علی همدانی، جذابیّت شاعرانهٔ او را تا حدّ زیادی در پرده‌های خمول و گمنامی، نهان کرده است، چهل و یک غزل او مجموعهٔ ارزشمندی از معارف و مواظ و لطایف عرفانی است که مطبوع‌ترین اوزان را در نهایت تناسب با محتوا، توانمندانه در خویش منعکس می‌کند. پرکاربردترین و مأنوس‌ترین بحر در دیوان میرسید علی، بحر رمل با بسامد تکرار ۴۸٪ از کلّ غزل‌ها (بیست غزل از مجموع چهل و یک غزل). اوزان بلند با اکثریت مصوّت‌های بلند مانند فاعلاتن، مفاعیلن، مفعول. بسامد اوزان نرم، آرام، موقّر و معروف به جویباری در دیوان او بالاست. در بسیاری از موارد از اختیارات شاعری مخصوصاً تسکین و تبدیل فاعلاتن به فاعلاتن استفاده نموده است. شادترین اوزان او دوری هستند که خیزابی و دلنشین می‌نمایند. بیشترین رویکرد او به بحر رمل (با بیست غزل)، بعد از آن مضارع (با نه غزل) و بعد از آن هزج (با شش غزل) می‌باشد.

موسیقی کناری دیوان عارف همدانی، در محور جمال شناسانه، جایگاه بخصوصی دارد که قافیه و ردیف‌ها معمولاً از نظر حروف، کوتاه و از هرگونه صنعت زدگی و هنرنمایی متکلفانه و اعنات و التزام به دورند و همسوکنندهٔ عواطف و تخیلات با کلام و کلمات؛ آن چنان که جزیی از سیرت شعرند نه صورت آن. پژواک هنرمندانهٔ این دو در ذهن و ذهنیّت مخاطب، باعث می‌شود، تصاویر برجسته‌تر، مفاهیم درونی‌تر و ترکیباتِ بر ساخته، طبیعی‌تر جلوه کنند. قافیه و ردیف در محور همنشینی، موسیقی کناری را افزون‌تر و در محور افقی، محتوا و مفهوم مورد نظر را برجسته‌تر فرا می‌نماید.

در حوزهٔ موسیقی درونی، محوریت تکرار و هماهنگی صوتی و حرفی، باعث تقویت و غنای موسیقایی و قدرت توازن گردیده است. چنین واژگان متجانس و پویایی واج‌ها و آمیختگی آنها با مضامین همراه با چاشنی آرایه‌ها در دیگر شگردهای بلاغی، ملالت تکرار به حلاوت و بلکه در بسیاری از موارد به اعجاب مبدّل می‌نماید. بیشترین بسامد از انواع جناس، اشتقاق و بالاترین درجه انواع واج‌آرایی، از نوع پراکنده دیده شد.

در پهنهٔ گستردهٔ موسیقی معنوی، بسامد کاربرد این نوع آرایه‌ها در محوریت غزل و درهم‌تنیدگی آن‌ها با بیان و سایر شگردهای بلاغی، تصاویر جذّاب و آفریده‌هایی پویا را رقم زده است. انحراف هنرمندانه از هنجار و منطق معیار، لذّت درک تصاویر پنهان را از مسیر واکاوی ارتباطات در هم آمیخته و تجزیه و ترکیب و تحلیل نظام زیبایی شناسانهٔ او، دو چندان می‌نماید. مراعات التّظّیر با ۷۱ مورد و حسن تعلیل با ۱۳ مورد بیشینه و کمینهٔ آرایه‌های معنوی را از آن خود کرده‌اند.



- تجلیل، جلیل. (۱۳۶۷). جناس در پهنه ادب فارسی، تهران: مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.
- _____ (۱۳۷۸). عروض و قافیه، تهران: سپهرکهن.
- جمالی، شهروز. (۱۳۸۳). تکرار اساس موسیقی شعر، کیهان فرهنگی، ش ۲۱۶، صص ۶۰-۶۶.
- خلیلی جهان تیغ، مریم، محمد بارانی و مهدی وهرامی. (۱۳۸۹). مقایسه توازن موسیقایی و معنایی در غزلیات سعدی و عماد فقیه، فنون ادبی، سال دوم، شماره ۱، صص ۱۷-۳۰.
- دانشور، سیمین. (۱۳۷۵). شناخت و تحسین هنر، تهران: انتشارات سیامک.
- دستغیب، عبدالعلی. (۱۳۴۸). سایه روشن شعر نو فارسی، تهران: فرهنگ.
- رازی، شمس قیس. (۱۳۶۰). المعجم فی معاییر اشعار العجم. تصحیح محمد قزوینی و مدرس رضوی، تهران: زوآر.
- راستگو، محمد. (۱۳۸۲). هنر سخن آرای (فن بدیع) تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی (سمت) زرین کوب، حمید. (۱۳۵۸). چشم انداز شعر نو فارسی، تهران: طوس.
- شاه حسینی، ناصرالدین. (۱۳۸۰). شناخت شعر، تهران: آگاه.
- شاه حسینی، ناصرالدین و محمد علی شریفیان. (۱۳۹۱). تحلیل ساختاری اشعار خاقانی شروانی و مسیح کاشانی، مجله فنون ادبی (دانشگاه اصفهان)، سال چهارم، شماره ۲ (پیاپی ۷) صص ۱-۱۸.
- شفیعی کدکنی، محمد رضا. (۱۳۸۱). موسیقی شعر، تهران: آگه.
- شمیسا، سیروس. (۱۳۸۱). نگاهی تازه به بدیع، تهران: فردوس.
- شمیسا، سیروس. (۱۳۸۶). آشنایی با عروض و قافیه، تهران: نشر میترا.
- _____ (۱۳۸۶). سیر غزل در شعر فارسی، تهران: علم.
- طالبیان یحیی و مهدیه اسلامیت. (۱۳۸۴). ارزش چند جانبه ردیف در شعر حافظ، فصلنامه پژوهش های ادبی، شماره ۸ تابستان، صص ۱-۲۸.
- طوسی، خواجه نصیرالدین. (۱۳۶۹). معیار الاشعار، تصحیح جلیل تجلیل، تهران: جامی.
- عقّادی، تورج. (۱۳۷۹). نوای شعر فارسی (عروض و قافیه)، تهران: زهد.
- فتوحی، محمود. (۱۳۸۵). بلاغت تصویر، تهران: سخن.
- فرشیدورد، خسرو. (۱۳۷۸). درباره ادبیات و نقد ادبی، تهران: امیرکبیر.
- فشارکی، محمد. (۱۳۷۲). عروض سیفی، تهران: دانشگاه تهران.
- فضیلت، محمود. (۱۳۷۸). آهنگ شعر فارسی، تهران: سمت.



- قیروانی، ابن رشیق. (۱۳۶۰). العمدہ، به تصحیح محمد محیی الدین عبدالحمید، بیروت.
- ماهیار، عباس. (۱۳۷۴). عروض فارسی، تهران: قطره.
- محسنی، احمد. (۱۳۸۲). ردیف و موسیقی شعر، مشهد: انتشارات دانشگاه مشهد.
- مددی، حسن. (۱۳۸۵). عروض و قافیه، تهران: تیرگان.
- ناقل خانلری، پرویز. (۱۳۳۳). درباره وزن شعر، بی جا: بی نا.
- _____ (۱۳۷۳). وزن شعر فارسی، تهران: توس.
- وحیدیان کامیار، تقی. (۱۳۷۴). وزن و قافیه شعر فارسی، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
- همایی، جلال الدین. (۱۳۶۷). فنون بلاغت و صناعات ادبی، تهران: هما.
- همدانی، میرسیدعلی. (۱۳۴۷). چهل اسرار (غزلیات) لاهور: انتشارات وحید.
- یوسفی، غلامحسین. (۱۳۶۳). چشمه روشن، تهران: علمی.



chehl asrar in the FOUR Music

*Sayed aliasghar tabatabaei*¹

Abstract

Fitness and coordination between poem formations and its entanglement with content and maximum use of literary capacity can in a wide range enhance emotional images from "This, not that" to "the very this one". Based on this approach, the aim of following research, is an analysis of how did Mir Seyyed Ali Hamadani present his mystical thoughts in four musical areas, literary illustrations, and aesthetically standards of Music? And how did he use expressive language facilities in the service of presenting especial mystical world viewing and expressing creative imagery, rebuilding and reopening his different criteria of his thoughts? In outer Music area (meter), according to his composition of sophisticated use of phonetic and meter, he can be considered as the poet of "Bahr Raml". In the field of music (rhyme and row), audio line and strengthening the vertical axis of symmetry are implied with exquisite imagery, highlighting the implications of closer union with the singer, trying to instill concepts. Inner music with focus on repetition, makes the echo of concepts more prominent in the minds of audience and in spiritual music concepts, with rhetorical common language, the reader is led through the understanding of literary art to literary enjoy. This research is descriptive and data are investigated by using content analysis method.

Keywords:

kinds of music, poetry, Sayyid 'Ali Hamadani, chehl asrar

¹ . PH.D Student of Persian Language and Literature.Email: SABOOYETESHNEH123@GMAIL.COM



فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی

سال دوم، شماره ۴، پاییز ۱۳۹۸

www.qpjjournal.ir

ISSN : 2645-6478

انواع بسامد و کارکرد آن در آفرینش داستان

دکتر ندا نبی زاده اردبیلی^۱

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۰۳/۰۳

تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۸/۰۶/۲۵

چکیده

یکی از عناصر اصلی هر روایت، عنصر زمان است به گونه‌ای که فهم روایت را در گرو زمانمندی آن می‌دانند. ژرار ژنت بزرگترین نظریه‌پرداز زمان روایی است که آن را ذیل سه تعین نظم، بسامد و تداوم بررسی می‌کند. بسامد که به بررسی تکرار عناصر روایی می‌پردازد به سه نوع منفرد، مکرر و بازگو تقسیم می‌شود. ما در این پژوهش که به روش کتابخانه‌ای و تحلیلی و توصیفی انجام گرفته است انواع بسامد و کارکرد آن را در آثار داستانی علوی و ساعدی بررسی کرده ایم. نتایج پژوهش نشان می‌دهد که هر دو نویسنده از انواع مختلف بسامد در داستان‌های خود بهره گرفته‌اند. بسامد غالب بر داستان‌های آن‌ها بسامد مفرد است. انواع دیگر بسامد هم در این آثار قابل مشاهده است از جمله کارکردهای بسامد مکرر در این داستان‌ها تاکید، بیان کنایی، فضاسازی و جلب توجه و ترحم و از جمله کارکردهای بسامد موجز در آن‌ها شخصیت‌پردازی و بیان علت امور است. به طور کلی باید گفت کارکرد انواع بسامد در آثار داستانی علوی متنوع‌تر است.

کلیدواژه: روایت‌شناسی، زمان، بسامد، علوی، ساعدی.

فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی

^۱. مدرس زبان و ادبیات فارسی، اردبیل، ایران . nedanabizade@yahoo.com



مقدمه

یکی از دانش‌های نوظهور در عرصه نقد ادبی، علم «روایت‌شناسی» است. در تعریف روایت‌شناسی آمده است: روایت‌شناسی، «دانش بررسی داستان با استفاده از الگوهای نظری است» (آدام ورواز، ۱۳۸۹: ۱۱) که می‌کوشد: «زبان روایت یا نظام پنهان قواعد و امکاناتی که گفتار روایی [یا همان «متن»] را برای خواننده فهم‌پذیر می‌کند» کشف کند. (لاج، ۱۳۹۲: ۸۸) یعنی شیوه نقدی که تلاش می‌کند، احکامی کلی برای کلیه متون استخراج نماید که همه این متون در فرآیند تولید خود از آن تبعیت می‌کنند. روایت‌شناسی به این مفهوم از اواسط قرن بیستم بویژه با ظهور ژرار ژنت و انتشار کتاب «آرایه‌ها»^۳ او رواج یافت و به سرعت در میان صاحب‌نظران پیروانی پیدا کرد که به نشر و تشریح عقاید ژنت پرداختند.

در مورد شیوه کاری روایت‌پژوهان باید افزود، صاحب‌نظران، در بررسی‌های خود، ابتدا روایت را به دو سطح دال و مدلول تقسیم می‌کنند. منظور از سطح دال روایت، همان صورتی از روایت است که در اختیار مخاطب قرار دارد؛ این صورت می‌تواند یک متن داستانی باشد یا پیام بازرگانی یا حتی یک نمایش صامت و پانتومیم. این سطح معمولاً با نام‌های گفتمان روایی/متن یا روایت نامیده می‌شود؛ اما سطح مدلولی روایات، داستان نامیده می‌شود که «مجموعه‌ای از وقایع را شامل می‌شود که ترتیب منطقی و زمانی دارند و به وسیله شخصیت‌ها به وجود می‌آیند یا تجربه می‌شوند». (بال به نقل تولان، ۱۳۹۳: ۲۳) بعد از تقسیم روایت به سطوح دوگانه، رابطه این دو سطح با یکدیگر بررسی می‌شود تا فرآیند آفرینش متون مختلف و قواعد حاکم بر آن‌ها بررسی و استخراج شوند.

شایان ذکر است که روایت‌پژوهان در بررسی عناصر روایت به تقسیم‌های دوگانه ذکر شده قناعت نکرده و برای هر کدام از این سطوح مؤلفه‌های متعددی را برشمرده‌اند. مؤلفه‌های سطح داستان عبارتند از: عنصر زمان، مکان و شخصیت‌ها و مؤلفه‌های سطح گفتمان روایی شامل: راوی، روایت‌شنو، زاویه‌دید و شیوه‌بازنمایی کلام می‌شود. ما در این‌جا به یکی از مؤلفه‌های سطح مدلولی (داستان) یعنی «بسامد یا تکرار» که از زیر مجموعه‌های عنصر زمان است، می‌پردازیم تا تاثیر آن را در آفرینش‌های هنری نویسندگان نشان دهیم.

فصلنامه فصلی زبان و ادبیات فارسی

پیشینه تحقیق

بررسی‌ها نشان می‌دهد که بسامد به عنوان زیرمجموعه عنصر زمان روایی اغلب به تنهایی مورد بررسی قرار نگرفته است و معمولاً پژوهش‌هایی که به بررسی عنصر زمان پرداخته‌اند، بسامد را به عنوان یکی از زیر مجموعه‌های «زمان»



تحلیل کرده‌اند. مانند این نمونه‌ها: رنجبر و همکاران (۱۳۹۵)، در پژوهش خود کوشیده‌اند کاربست عنصر زمان و تاثیر آن را در روند شکل‌گیری داستان بررسی کنند. به این منظور ظهور سه تعیین زمانی را در این داستان بررسی کرده و کاربرد و تاثیر هر یک را جداگانه شرح داده‌اند. هدف این پژوهش آن بوده است که نشان دهد بزرگ علوی چگونه با بکارگیری بازی‌های زمانی از تنگنای کوتاهی داستان‌ش رسته و داستانی با فضا و شخصیت‌هایی پرورده ارائه داده است. درودگریان و همکاران (۱۳۹۱) در مقاله‌ی «زمان روایی در رمان احتمالاً گم شده‌ام بر اساس نظریه‌ی ژرار ژنت» کوشیده‌اند تا مهم‌ترین تکنیک‌های روایت‌پردازی از نظر ژنت را در این رمان بررسی کنند. در این پژوهش، به طور خاص به مقوله‌ی زمان و سه محور آن یعنی نظم، تداوم و بسامد پرداخته شده است. نتیجه آن شده است که راوی آشفستگی‌های ذهنی خود را با زمان‌پریشی به نمایش می‌گذارد. هر سه نوع بسامد مفرد، مکرر و بازگو نیز در این رمان دیده می‌شود. اهمیت تکرار در این رویدادها و یا گفته‌ها در تاثیر آن‌ها بر روی راوی است. اما در هیچ کدام از این پژوهش‌ها به کارکرد بسامد در آفرینش‌های ادبی اشاره‌ای نشده است. از سوی دیگر باید گفت بسامد با تکرار در ارتباط است. در میان پژوهش‌های مختلف آثاری می‌توان یافت که به بررسی تکرار و کارکرد آن در متون مختلف پرداخته‌اند ولی در این آثار پژوهشی اغلب، به تکرار از منظر سبک‌شناسی یا زیبایی‌شناسی نگریسته شده است مانند این موارد: ذوالفقاری و اسدی (۱۳۹۶) با هدف بررسی نقش تکرار و کارکردهای آن در تبیین و تعلیم اندیشه‌های اخلاقی دو مجموعه شعر شفيعی کدکنی یعنی «شب‌خوانی» و «در کوچه‌باغ‌های نشابور» را بررسی کرده‌اند. بررسی‌ها نشان می‌دهد که تکرار در این اشعار بیشتر در چهار حوزه صامت‌ها و مصوت‌ها، هجاها، واژگان و جملات صورت گرفته است. این عامل در به وجود آمدن مضامین اخلاقی و تعلیمی نقش مهمی بر عهده گرفته است؛ مفاهیم و مضامینی همچون دعوت به مبارزه با ظلم، وطن‌خواهی، بیان محرومیت‌ها و ستم‌کشی‌ها، توجه به فرهنگ شهادت و بیان مطالب مربوط به آن، دمیدن روح امید در دل مخاطب و عصیان علیه خفقان و استبداد و ... شفيعی کدکنی برای انتقال و تعلیم آموزه‌های اخلاقی، باورهای ملی و دینی و مسائل اجتماعی به بهترین وجه از عنصر تکرار در شعر خود بهره برده است. روحانی (۱۳۹۰) کارکردها و نقش‌های تکرار در شعر نو را بررسی کرده است. نتایج بررسی آثار شاعرانی چون سهراب سپهری، فروغ فرحزاد و احمد شاملو نشان می‌دهد که تکرار در سطوح مختلف (واک، هجا، واژه و جمله یا عبارت) در شعر معاصر دیده می‌شود و شاعران معاصر، چه برای توسعه‌ی معانی و حسن تاثیر و چه در زمینه‌ی سود جستن از نغمه و آهنگ کلام، از آن بهره برده‌اند. روی هم رفته می‌توان روش تکرار را پرکاربردترین روش در شعر این دروه دانست که به یکی از مهم‌ترین عناصر زیبایی‌آفرینی در شعر معاصر تبدیل شده است. در میان پژوهش‌های انجام شده، اثری که به کارکرد بسامد از منظر روایت‌شناسانه پرداخته باشد یافت نشد.



بحث اصلی

بسامد یا تکرار، یکی از زیرمجموعه‌های سه‌گانه عنصر زمان است. ژرار ژنت به عنوان بزرگترین نظریه‌پرداز عنصر زمان روایی، در بررسی‌های خود زمان را زیر سه عنوان نظم، بسامد و تداوم تحلیل کرده است. از آنجا که بسامد، زیر مجموعه عنصر زمان است، در ادامه به بررسی زمان و سپس بسامد خواهیم پرداخت.

زمان روایی

یکی از عناصر اصلی هر روایتی عنصر زمان است تا جایی که پل ریکور آن را ویژگی مشترک انسان‌ها در داستان‌سرایی می‌داند. نه تنها برای آن که متنی را داستان بنامیم وجود زمان در آن ضروری است بلکه اساسا فهم روایت در گرو زمانمندی آن است. روایت‌پژوهان، معتقدند در هر اثر روایی دو نوع زمان قابل تشخیص و تفکیک است. زمان داستان و زمان متن (زمان مدلول و زمان دال). مهم‌ترین عامل تمایز این دو نوع از زمانمندی مسئله ترتیب وقوع رخدادها و ترتیب بیان آن‌ها است؛ به گفته چتمن «نظم زمانی در داستان، طبیعی است بدین معنا که از قوانین متعارف دنیای ناسوتی تبعیت می‌کند. ابتدا رخداد «الف» اتفاق می‌افتد پس رخداد «ب». اما گفتمان یعنی ترسیم این رخدادها، ممکن است رخدادها را متوالی و منطقی ترتیب و سامان دهد. عکس این حالت هم دور از ذهن نیست» (چتمن، ۱۳۹۲: ۵۸).

تمامی بررسی‌های زمانی حول محور این تقسیم‌بندی و ارتباط این دو نوع زمان با یکدیگر است.

ژرار ژنت که بزرگترین و تاثیرگذارترین نظریه‌پرداز زمان است رابطه میان این دو نوع زمان را براساس سه تعین بررسی می‌کند: «۱- پیوندهای میان ترتیب زمانی و توالی رویدادها در داستان و ترتیب شبه زمانی آرایش آن‌ها در روایت (نظم)؛ ۲- پیوندهای میان دیرند متغیر این رویدادها یا بخش‌های داستان و شبه دیرند نقل کردن آن‌ها در روایت و به تبع آن پیوندهای مبتنی بر سرعت (تداوم) ۳- پیوندهای مبتنی بر بسامد» (ژنت، ۱۳۸۸: ۱۴۴). در ادامه به بررسی بسامد و انواع آن می‌پردازیم.

بسامد (تعریف و انواع آن)

یکی از رابطه‌های سه‌گانه میان زمان روایت و زمان داستان، بسامد یا تکرار است. بسامد در حقیقت، رابطه‌ی میان تعداد دفعات وقوع یک حادثه و تعداد دفعات اشاره به آن حادثه در متن یا گفتمان روایی است. پس بسامد، مبتنی بر تکرار است. ژرار ژنت معتقد است: «شاید این مبحث خیلی فرضی یا آشفته به نظر بیاید که ارتباطی با ادبیات ندارد اما باید گفت که بسیاری از متن‌های مدرن بر پایه ظرفیت روایی تکرار شکل گرفته است» (ژنت، ۱۹۷۲: ۸۹)؛



همچنین او معتقد است: «بسامد در قصّه‌ی واقعی مانند زندگی‌نامه نیز می‌تواند وجود داشته باشد و ترفندی است برای تسریع حکایت، تسریع به وسیله‌ی مشخص کردن هویت رخدادهایی که به عنوان رخدادهای نسبتاً مشابه هم مطرح شده‌اند.» (ژنت، ۱۳۸۴: ۸۹). به طور کلی روابط بسامدی میان زمان داستان و زمان متن مبتنی بر سه امکان است: بسامد مفرد، بسامد مکرر و بسامد بازگو.

ساده‌ترین و معمولی‌ترین شکل بسامد، روایت تک‌محور است که «در آن یک سخن‌روایی واحد، رخداد واحدی را بیان می‌کند.» (تودوروف، ۱۳۷۹: ۶۰) بنابراین اگر حادثه‌ای یک‌بار اتفاق افتاد و یک بار هم به آن اشاره شد، روایت دارای بسامد مفرد یا یکّه است. البته اگر حادثه‌ای چندبار رخ دهد و چندبار هم به آن اشاره شود، باز بسامد آن، مفرد محسوب می‌شود.

روایت مکرر، نقل چندباره‌ی حادثه‌ای است که فقط یک‌بار اتفاق افتاده است. این روش «یکی از شیوه‌های روایی مهم در ادبیات مدرن است. گرچه نمونه‌های بسیار قدیمی‌تری هم وجود دارد. اگر چهار انجیل عهدجدید را یک داستان بدانیم، می‌توانیم بگوییم که این چهارانجیل، روایتی مکرر از زندگی عیسی می‌سازند.» (لوتّه، ۱۳۸۶: ۸۰) روایت چندمحور از فرآیندهای گوناگونی نتیجه می‌شود؛ از نظر تودوروف این فرآیندها عبارتند از: «پرداختن مکرر به داستانی واحد توسط شخصیتی واحد، روایت‌های مکمل چندین شخصیت داستانی درباره‌ی پدیده‌ای واحد و روایت‌های متناقض یک یا چند شخصیت که ما را نسبت به واقعیت داشتن یک رخداد خاص یا نسبت به مضمون دقیق آن دچار شک و تردید می‌کنند.» (تودوروف، ۱۳۷۹: ۸۰)

بسامد بازگو، بیان یک‌باره‌ی اعمال یا رویدادهایی است که به تکرار اتفاق می‌افتد و هدف از این کار بیان موجزوار حقایق داستانی است. پس انواع بسامد را این گونه می‌توان خلاصه کرد: «بسامد مفرد: نقل یک‌بار رویدادی است که یک‌بار رخ داده است. بسامد مکرر: نقل مکرر و چندباره‌ی رویدادی است که یک‌بار رخ داده است. بسامد بازگو: نقل یک‌باره رویدادی است که چندبار رخ داده است.» (تولان، ۱۳۹۳: ۶۳-۵۹)

کارکرد بسامد (تکرار)

هر عنصری از گفتمان روایی می‌تواند بنا به اغراض گوناگون، با بسامدهای گوناگونی در کلام آورده شود. کم‌اهمیتی یا بی‌اهمیتی مطلب می‌تواند دلیلی بر تکرار یک باره رویدادی باشد حال آن که اهمیت یک واقعه یا کارکردهای متنوع دیگر می‌تواند سبب تکرارهای چندباره یک واقعه در کلام شود. در ادامه به بررسی انواع بسامد می‌پردازیم. برای سهولت کار و نمود عینی کارکرد بسامد مروری خواهیم داشت بر داستان‌های کوتاه بزرگ علوی و غلامحسین ساعدی و کارکرد بسامد را در آثار آنها نشان خواهیم داد.



روایت مفرد، یگه یا تک محور

به طور کلی، بسامد غالب در اغلب متون، از نوع بسامد منفرد است؛ معمولاً هر روایتی در داستان یک بار نقل می‌شود. آثار داستانی ساعدی و علوی هم از این امر مستثنا نیستند و می‌توان گفت بسامد غالب بر آثار داستانی این دو نویسنده از نوع بسامد مفرد است. نمونه‌هایی هم برای بسامد منفرد نوع دوم، یعنی تکرار چندباره رویدادی که چندبار اتفاق افتاده است را هم می‌توان دید. به عنوان نمونه در قصه‌ی هفتم مجموعه «عزاداران بیل»، اسماعیل به موسرخه سیب‌زمینی می‌دهد و این کار را شش بار تکرار می‌کند و هر شش بار جمله «اسماعیل دو تا سیب‌زمینی از جیبش درآورد و گذاشت دهن موسرخه» (ساعدی، ۱۳۹۳: ۱۶۶-۱۶۳) در داستان تکرار می‌شود.

در داستان «میهمانی»، در وصف حالت بی‌حوصلگی آقای منصور می‌خوانیم: «دلش می‌خواست چیزی بخواند، ولی حوصله نداشت، کتابی را درآورد و ورق زد و سرجایش گذاشت، کتاب دیگری درآورد و پشت میز نشست» (ساعدی، ۱۳۸۸: ۲۱۶) این توصیف به خوبی بی‌حوصلگی آقای منصور را نمایش می‌دهد.

روایت مکرر / چندمحور

روایت مکرر، عبارت است از بیان چندباره اتفاقی که فقط یک‌بار روی داده است. پس مبتنی بر تکرار است. حال این تکرار می‌تواند به تکرار یک واژه‌ی خاص متکی باشد یا این که جمله و یا عبارتی پیوسته در سخن آورده شود. تکرار، معمولاً به انگیزه‌های مختلفی در داستان صورت می‌گیرد. از این رو کاربردهای روایت مکرر را در داستان دو نویسنده چنین می‌توان برشمرد:

تأکید

مهم‌ترین کاربردی که برای تکرار یا بسامد مکرر می‌توان در داستان‌های علوی دید، تکرار برای تأکید یک مطلب است. مثلاً در داستان «ستاره‌ی دنباله‌دار» پیوسته به مخاطب القا می‌شود که این ستاره فقط یک‌بار در طول زندگی کسی دیده می‌شود: «هرکسی در زندگانی‌اش فقط یک مرتبه می‌تواند ستاره دنباله‌دار را ببیند» (علوی ب، ۱۳۸۳: ۲۵)، «در سال ۱۹۹۲ هم که این ستاره باز در آسمان طلوع کند من دیگر نخواهم بود» (همان: ۲۵) راوی این مطلب را ۵ بار تکرار می‌کند تا آن را در ذهن مخاطب مؤکد سازد و با تشبیه خوشبختی به این ستاره، آن را دیرپاب و نایاب معرفی کند.



در داستان «چمدان» هم با تکرار واژه‌ی «تو»، راوی، مخاطب خود را همان کسی معرفی می‌کند که در رویاها به دنبال او بوده و تحقق آرزوهایش را در او می‌بیند: «در شب اولی که با هم آشنا شدیم چه گفتم؟ من عاشق یک و همی بودم و حالا می‌بینم که آن و هم در تو، در افکار پریشان تو، در زندگانی تو، در روح ناراحت تو، جلوه‌گر شده است، تو که از زندگانی من خبرداری.» (علوی، ۱۳۸۷: ۱۵)

در داستان «عفو عمومی»، گوینده با تکرار کلمه‌ی «دوست داشتن» تأکید می‌کند که کسی محبوب او را به اندازه خودش دوست ندارد: «اگر روزی این اوراق به دست افتاد، بدان محبوب من، که هرگز تو را آن جوری که من دوست داشته‌ام و دوست خواهم داشت کس دیگری دوست نخواهد داشت.» (علوی ب، ۱۳۸۳: ۸۲) و در ادامه‌ی همین داستان با تکرار سه‌باره‌ی واژه‌ی «می‌ترسم» بر این حس خود تأکید می‌کند: «آیا نمی‌شود به تمام این بدبختی‌ها خاتمه داد... می‌ترسم، می‌ترسم، می‌ترسم از این که درد شدیدتری باشد و راحتی و رهایی در کار نباشد.» (همان: ۸۳)

البته یک نوع از بسامد هم هست که می‌توان از آن با عنوان بسامد مکرر منفی یاد کرد. گوینده با نفی اعمال تکراری گذشته، در حقیقت بر انجام گرفتن چندباره‌ی این کارها در گذشته صحه می‌گذارد. این مورد تنها یک‌بار در داستان «تاریخچه‌ی اتاق من» دیده می‌شود: «دیگر مجبور نیستم هر شب خورش بادمجان بخورم. از دادهای خوشقدم باجی و فاطمه سلطان راحت شدم. دیگر کسی جرأت نمی‌کند، صبح موقعی که من خوابیده‌ام پشت در اتاق چرت چرت جارو کرده و خاک لای آجرها را توی اتاق من بزند. دیگر کسی جرأت نمی‌کند که دست به کتاب‌های من بزند. از دست کاسه‌ی آب یخ هم راحت شدم. هر وقت دلم می‌خواهد گرامافونم را کوک می‌کنم و موزیک می‌شنوم.» (علوی، ۱۳۸۷: ۵۵)

کارکرد کنایی

گاهی راوی واژه‌ای را به کرات نقل می‌کند که اندیشه‌ی غالب است ولی با چینش وقایع داستان ثابت می‌کند که این اندیشه، تفکری اشتباه بوده است؛ مانند تکرار پنج‌باره‌ی جمله‌ی «افدس خانم را همه زنی خوشبخت می‌دانستند» در داستان «یک زن خوشبخت»، که بیان فرجام‌بد او این اندیشه را علناً نقض می‌کند.

در داستان «شیک‌پوش»، عبارت جوان متجدد و منورالفکر درمورد آقای «نواپور» بیش از ده بار تکرار شده است. این واژه حکم استعاره‌ی ته‌کمی را در داستان پیدا کرده است؛ زیرا اعمال و افکاری که از او در داستان گزارش می‌شود، علناً روشن‌فکری او را نقض می‌کند. این کارکرد در داستان‌های ساعدی دیده نمی‌شود.

فضاسازی



تکرار واژه و عبارت‌های خاص، می‌تواند سهم به سزایی در ترسیم فضای دلخواه نویسنده داشته باشد. در داستان «رقص مرگ»، این نوع از تأثیر تکرار واژگان و عبارات دیده می‌شود. راوی با تکرار «رقص مردگان» و شرکت مرتضی در این رقص، پیوسته فضایی از مرگ و وحشت را در داستان خلق می‌کند. علاقه‌ی مارگریتا به آهنگ «رقص مردگان» و نواختن پیوسته‌ی این آهنگ که به صورت کنایی با مضمون داستان نیز هم‌خوانی دارد، در خلق فضای هراس‌آلود مؤثر واقع شده است. در این داستان، رؤیایی که در آن مرتضی با آهنگ «رقص مردگان» به همراه رجبوف می‌رقصد دوبار تکرار شده و واژه‌ی «رقص مردگان» و ترانه‌ی مربوط به آن بارها و بارها در داستان نقل شده است: «مرتضی دست رجبعلی رجبوف را گرفته در نیمه‌شب از قبر بیرون می‌آید. مرده‌ی دیگری با قلم دست دختری روی جمجمه‌ی جوانی، آهنگ‌های مهیب رقص مرگ می‌نوازد، قبرها دهن باز می‌کند، استخوان‌بندی‌ها از گور بیرون می‌آیند و دسته جمعی سرود مرگ را می‌خوانند و پای می‌کوبند.» (علوی، ۱۳۸۷: ۱۱۹).

این نوع بهره‌گیری از تکرار، در آثار داستانی ساعدی نیز به چشم می‌خورد. ساعدی از جمله نویسندگانی است که به مکتب سوررئال علاقه نشان داده و در خلق آثار داستانی خود به اصول این مکتب نظر داشته است. یکی از ویژگی‌های مکتب سوررئال خلق فضای وهم‌انگیز در داستان است. مجموعه داستان‌های ساعدی هم از این فضا به دور نمانده است. او گاهی عامدانه تصاویر یا جملاتی را پی در پی در داستان خود تکرار می‌کند تا فضای وهم‌آلودی برای مخاطب خود ترسیم نماید. مانند تکرار صدای زنگوله در داستان اول مجموعه‌ی «عزاداران بیل» که حدوداً ۵ بار به شنیده شدن این صدا در داستان اشاره شده است. صدایی که اهالی را دچار تردید و هراس می‌کند و دلشوره آن‌ها را در حصار بیل دوچندان می‌کند. البته صدای زنگوله حالت نمادین هم به خود گرفته است و یادآور رحلت و مرگ است و متناسب با ماجرای داستان است که در آن «ننه رمضان» بعد از حمل به بیمارستان می‌میرد. پس در واقع این صدا به صورت موتیف‌وار در داستان تکرار شده است تا فضایی متناسب با موضوع در داستان ایجاد شود یا تکرار «صدای دارکوب»، در داستان «خاکستر نشین‌ها» که به صورت متوالی در داستان شنیده می‌شود که از نظر منتقدین «این صدا نشانه‌ی صدای زندگی پر از فلاکت و بدبختی است که سوهان روح پسرک داستان شده است.» (رزاق‌پور و طه‌پوری، ۱۳۸۶: ۲۱۰).

جلب توجه مخاطب یا برانگیختن حس ترحم او

تکرار کلمه یا عبارت، مایه جلب توجه مخاطب در داستان و همراهی او با قصه برای رسیدن به نتیجه است. تکرار شش‌باره‌ی عبارت «مارگریتا به کسی چیزی نگو» در داستان «رقص مرگ» کنجکاو مخاطب را برمی‌انگیزد تا داستان را برای فهم آن‌چه گوینده در پی مخفی کردن آن است دنبال کند. همچنین تکرار هفت‌باره‌ی جمله‌ی «مرتضی را بردند» در همین داستان و بیان نحوه‌ی جدا کردن او از هم سلولی‌هایش مخصوصاً هنگامی که در پایان



قصه بی‌گناهی و از جان‌گذشتگی مرتضی به خاطر عشق مارگریتا مشخص می‌شود باعث جلب ترحم مخاطب و هم‌دلی او با قهرمان داستان می‌شود: «دیروز صبح مرتضی را از میان ما بردند، همان‌طوری که گوسفندی را از میان گله‌ای به کشتارگاه می‌برند.» (علوی، ۱۳۸۷: ۱۶۹)

«دیروز او را بردند. از میان ما او را بردند. کسی را که سه ماه آزرگار شب و روز با او بودیم، با او هم غذا بودیم، کسی را که با ما دعوا کرده بعد آشتی کرده بود، کسی را که به او توهین کرده و بعد از او معذرت خواسته بودیم.» (همان: ۱۱۹-۱۲۰)

بسامد بازگو یا موجز

نویسندگان از این نوع بسامد برای اهداف گوناگون بهره می‌برند که به این نمونه‌ها می‌توان اشاره کرد:

شخصیت‌پردازی

یکی از شیوه‌هایی که در پرورش شخصیت می‌تواند مؤثر باشد اشاره به اخلاق و کردار افراد است. نشان‌دادن اخلاق و رفتارهایی که به تکرار از شخصیت‌ها سرمی‌زند عاملی برای ترسیم شخصیت آن‌ها است.

در حقیقت نخستین نقش هر شخصیتی، نقش کنشگری او است. از این رو در تعریف شخصیت می‌خوانیم: «شخصیت، فاعل یا نهادی است که یا کاری را انجام می‌دهد و یا گزاره‌ای را به او نسبت می‌دهند.» (اخوت، ۱۳۷۱: ۱۳۰) کنش‌ها یا یک زمانه و پویا هستند یا عادت‌ی و پایدار. «کنش‌های یک زمانه اغلب در نقطه‌ای عطف روایت نقشی برعهده می‌گیرند و جنبه‌ی پویای شخصیت را آشکار می‌کنند اما کنش‌های عادت‌ی یا پایدار عملی هستند که شخصیت همیشه انجام می‌دهد و جنبه‌ی پایدار یا نامتغیر شخصیت را بروز می‌دهند و اغلب تأثیری مضحک یا کنایی برجای می‌گذارند.» (ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۸۶). به عنوان مثال گزارش اعمال زندانیان در داستان «انتظار» که هر کدام به نحوی گرفتار جنون شده‌اند. نمونه‌ی برجسته‌ی وصف کنش برای شخصیت‌پردازی‌اند: «جنونش این بود که میوه به سرو صورتش و به گوش‌هایش آویزان می‌کرد و دائماً فریاد می‌زد: «خسرو جان! خسرو جان!». دیوانه دیگر جنونش این بود که با مدفوعش در و دیوار حجره را نقاشی می‌کرد... {دیوانه کریدور دیگر} با وجودی که بلند و خوش‌هیكل بود، میل داشت خود را بدترکیب کند. سبیل‌های کلفت می‌گذاشت. دستمال دماغ‌گیرش را به تکمه جلیقه‌اش می‌دوخت، به شکمش شال می‌بست که گنده نمایش بدهد.» (علوی، ۱۳۸۶: ۴۴)



در وصف احوال دیوانه‌ی دیگر می‌خوانیم: «به خط کوفی چیز می‌نوشت، امضایش دارای چندین پیچ و خم بود، گاهی ساعت‌ها می‌توانست بنشیند و خیره به هوا نگاه کند. شب‌ها که می‌خوابید، عینکش را بر نمی‌داشت، دو دست لباس داشت شلواریکی را با کت دیگر تنش می‌کرد.» (علوی ب، ۱۳۸۳: ۴۵).

در داستان «بازی تمام شد»، از زبان راوی، برخورد پدر حسنی را با او می‌شنویم: «بابای حسنی هر شب که می‌آمد آلونک، لباس نکنده، دست و رو نشسته، می‌افتاد به جون حسنی، تا می‌خورد می‌زدش، با مشت و لگد، با چوب‌دستی، با طناب، با کمر بند و فحشش می‌داد و طوری می‌زد که جیغ‌وداد حسنی می‌رفت هوا. همسایه‌ها می‌رفتند سراغش، و اونو با من بمیرم تو بمیری از چنگ پدرش درمی‌آوردند. بابای حسنی هر شب کتکش می‌زد.» (ساعدی، ۱۳۸۸: ۹۱)

علاوه بر این نمونه‌ها، رفتارهای خاص «ف» با کوکب در داستان «سرباز سربی» که حکایت از بیماری روانی او دارد و همچنین اعمال «مش‌حسن» در داستان «گاو» که بیانگر جنون او بعد از مرگ گاوش است، پاشیدن آب تربت به اطراف‌خانه برای دور کردن جن‌ها در مجموعه‌ی «ترس ولرز»، بیان ولگردی‌ها و بی‌تفاوتی‌های برادر بزرگ در «دو برادر» و... مصداق‌هایی برای بهره‌گیری از کنش برای شکل‌دادن به شخصیت‌های داستانی است.

تعلیل

گاهی راوی برای اثبات کلام خود از بسامد بازگو استفاده کرده است. مثلاً در داستان «قربانی»، راوی از این‌که خسرو او را به حضور پذیرفته است اظهار تعجب می‌کند و برای نشان دادن علت تعجب خود از بسامد بازگو کمک می‌گیرد: «مدّت‌ها بود که او کسی را نمی‌پذیرفت. اما من همه هفته یکی دو مرتبه برای احوال‌پرسی به خانه او می‌رفتم. با مادرش صحبت می‌کردم. امروز نمی‌دانم چطور شده بود که مرا به نزد خود پذیرفت.» (علوی، ۱۳۸۷: ۲۲-۲۱).

در داستان «میرزا»، علت تعجب صاحب‌خانه از درخواست ملاقات مهری با میرزا از طریق این نوع بسامد بیان می‌شود: «از همین جهت امروز صاحب‌خانه یکه خورد از این که مهری آمده است و اولین حرفش این است که می‌خواهد میرزا را ملاقات کند. دیگران می‌آمدند، چند روزی در پانسیون می‌ماندند، سرناهار او را تماشا می‌کردند و اگر میرزا سرحال بود می‌توانستند با او بنشینند و چند کلمه‌ای با او گفتگو کنند.» (علوی، ۱۳۸۵: ۲۵)

در داستان «رقص مرگ»، راوی امیدوار است که مرتضی را برای اعدام نبرده باشند و برای این امید خود از نوع رفتار زندان‌بان‌ها مصداق می‌آورد: «معمولاً وقتی کسی را برای اعدام می‌برند، می‌گویند با اثاثیه! آن وقت رختخواب



و تختخواب و رخت و لباس را ازش می‌گیرند، در دفتر زندان نگه می‌دارند. اگر خانواده داشته باشد، به خانواده‌اش می‌دهند و اگر نداشته باشد، نمی‌دانم چه می‌شود.» (علوی، ۱۳۸۷: ۱۲۳).

در میان داستان‌های ساعدی برای دو مورد اخیر از کاربردهای بسامد موجز نمونه‌هایی یافت نشد. این سه شکل بیان شده، روابط بسامدی موجود میان دو زمان روایت و داستان را تعریف می‌کند. به عنوان نکته‌ی پایانی باید افزود از نظر ریمون کنان درست است که بسامد، مبتنی بر تکرار است ولی «تکرار یک برساخت ذهنی است که با حذف کیفیات خاص هر اتفاق و حذف کیفیات مشترک آن اتفاق با سایر اتفاقات حادث می‌شود. در معنای دقیق کلمه، نه رخداد و نه تکه‌ای تکرار شده از یک متن از تمام جهات تکرارپذیر نیستند؛ چرا که مکان جدید رخداد، رخداد را در بافتی متفاوت قرار می‌دهد که به ناگزیر معنای آن را نیز تغییر می‌دهد.» (ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۷۸).

نتیجه

یکی از زیرمجموعه‌های عنصر زمان، بسامد یا تکرار است که به سه نوع منفرد، مکرر و بازگو تقسیم می‌شود و در کنار سایر امکانات روایی به عنوان ابزاری مفید در آفرینش‌های هنری از آن بهره گرفته می‌شود. بررسی‌های که بر روی داستان‌های کوتاه علوی و ساعدی انجام شد نشان می‌دهد که هر دو نویسنده از انواع مختلف بسامد در داستان‌های خود بهره گرفته‌اند. بسامد غالب بر داستان‌های آن‌ها بسامد مفرد یعنی نقل یک‌باره حوادثی است که یک بار اتفاق افتاده‌اند. انواع دیگر بسامد هم در این آثار قابل مشاهده است ولی در این میان کارکردهای بسامد در آثار علوی متنوع‌تر است. علوی از بسامد مکرر برای تاکید، بیان کنایی، فضا سازی و جلب توجه و ترحم، بهره گرفته است همچنین بسامد موجز در آثار او کارکرد شخصیت‌پردازی و تعلیلی دارد. ساعدی هم از بسامد مکرر برای فضا سازی و از بسامد موجز برای شخصیت‌پردازی بهره گرفته است. در کل می‌توان گفت بسامد یا تکرار کارکردی بنیادین در آفرینش هنری دارد و می‌تواند در القای مفاهیم گوناگون به مخاطب مفید واقع شود.



فهرست منابع

آدام، ژان میشل؛ رواز، فرانسواز، (۱۳۸۳)، تحلیل انواع داستان (رمان/ درام/ فیلمنامه)، ترجمه‌ی آذین حسین‌زاده و کتابیون شهیرزاد، تهران: قطره.

اخوت، احمد. (۱۳۷۱)، دستور زبان داستان، اصفهان: فردا.

تودوروف، تزوتان، (۱۳۷۹) بوطیقای ساختارگرا، ترجمه‌ی محمد نبوی، تهران: آگه.

تولان، مایکل جی، (۱۳۹۳) درآمدی نقادانه و زبان‌شناختی بر روایت، ترجمه‌ی ابوالفضل حرّی، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.

چتمن، سیمور، (۱۳۹۲) «به سوی نظریه روایت»، گردآورده ابوالفضل حرّی، جستارهایی در باب نظریه روایت و روایت‌شناسی، تهران: خانه کتاب، صص ۶۲-۲۱.

درورگریان، فرهاد و همکاران (۱۳۹۱) «زمان‌روایی در رمان احتمالاً گمشده‌ام بر اساس نظریه ژرار ژنت»، نشریه‌ی مطالعات داستانی، دوره ۱، ش ۲، صص ۱۲-۵.

ذوالفقاری، محسن؛ اسدی دامنا، اکبر؛ (۱۳۹۶) «بررسی کارکردهای تکرار در القای مضامین اخلاقی و تعلیمی (مطالعه موردی شعر شفیعی کدکنی)»، پژوهشنامه ادبیات تعلیمی، شماره ۳۳، صص ۶۰-۲۹.

رزاق‌پور، مرتضی؛ طهوری، مریم، (۱۳۸۶) «سوررئالیسم در داستان‌های بی‌نام و نشان ساعدی»، فصلنامه اندیشه ادبی، س ۲، ش ۵، صص ۲۱۷-۱۹۵.

رنجبر، ابراهیم؛ نبی‌زاده اردبیلی، ندا؛ صلاحی، عسگر (۱۳۹۵) «کاربست عنصر زمان در آفرینش داستان گیله-مرد»، پژوهش‌های ادبی و بلاغی، دوره ۴، شماره ۳، صص ۴۲-۲۷.

روحانی، مسعود (۱۳۹۰) «بررسی کارکردهای تکرار در شعر معاصر (با تکیه بر شعر سپهری، شاملو و فروغ)»، شعرپژوهی، شماره ۸، صص ۱۶۸-۱۴۵.

ریمون‌کنان، شلومیت، (۱۳۸۷) روایت داستانی: بوطیقای معاصر، ترجمه‌ی ابوالفضل حرّی، تهران: نیلوفر.

ژنت، ژرار، (۱۳۹۲) تخیل و بیان، ترجمه‌ی الله‌شکر اسداللهی تجرق، تهران: سخن



----- (۱۳۸۸)، «نظم در روایت»، گردآورنده مارتین مکوئیلان، گزیده مقالات روایت، ترجمه فتاح محمدی، تهران: مینوی خرد، صص ۱۴۸-۱۴۳.

علوی، بزرگ، (۱۳۸۷) چمدان، تهران: نگاه.

-----، (۱۳۸۵) میرزا، تهران: نگاه.

-----، الف (۱۳۸۳)، گیله مرد، تهران: نشر نگاه.

-----، ب (۱۳۸۳)، ورق پاره های زندان، تهران: نگاه.

لاج، دیوید، (۱۳۹۲)، «درآمدی بر دستور زبان داستان»، گردآورنده ابوالفضل حرّی، جستارهایی در باب نظریه روایت و روایت شناسی، تهران: خانه کتاب، صص ۸۵-۱۲۲.

لوته، یاکوب، (۱۳۸۶) مقدمه ای روایت بر ادبیات و سینما، ترجمه امید نیکفرجام، تهران: مینوی خرد.

ساعدی، غلامحسین، (۱۳۹۳) عزاداران بیل، تهران: نگاه.

-----، (۱۳۴۷)، ترس ولرز، تهران: زمان.

Genette, Gérard. (1972). *"Narrative Discourse"*. Trans. Jane E. Lewin. Oxford: Blackwell.

فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی

Frequency types and their function in the creation of the story

*Neda nabizadeh ardebili*¹

Abstract

One of the main elements of every narrative is the element of time, so that narration is based on its timing. Gerard Jenet is the greatest narrative time theorist, who looks at three determinations of order, frequency, and continuity. Frequency, which examines the repetition of narrative elements, is divided into three single, repeated and recurrent types. In this research, which has been carried out through a library and analytical and descriptive method, we have examined the frequency and function of it in the works of Alawi and Sa'edi. The results of the research show that both authors use different types of frequency in their stories. The dominant frequency on their stories is singular frequency. Other types of frequency are also visible in these works, including frequent frequent functions in these stories, emphasis, expression, space and attention and pity, including the functions of concise frequency in them, the personification and expression of the definition of affairs. In general, it should be said that the operation of frequency types is more diverse in Alawi's works.

Keywords: narrative, time, frequency, alavi, saed

فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی

1 . Assistant professor of Persian Language and Literature .//
nedanabizade@yahoo.com



فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی

سال دوم، شماره ۴، پاییز ۱۳۹۸

www.qpjjournal.ir

ISSN : 2645-6478

نگاهی مجمل با دیدی ساختارگرایانه بر نفثه‌المصدور زیدری

دکتر ابوالفضل غنی زاده^۱

تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۱۰/۰۵

تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۸/۰۲/۱۴

چکیده

مأموریت ساختارگرایی در حوزه ادبیات، تجزیه و تحلیل نوشته، تفکیک آثار و انواع ادبی، بررسی مؤلفه‌های بیرونی تأثیرگذار در ظهور یک ژانر هنری است. طرفداران این مکتب قواعدی برای تشریح آثار نویسندگان معرفی نموده‌اند؛ که جنبه‌های زیباشناختی یک اثر را معرفی کرده و نوشته را در مقام مقایسه با سایر آثار قرار می‌دهد و ضمن تسهیل نقد و ارزشیابی اثر، میزان توانمندی آفریننده آن را معلوم می‌سازد.

در میان آثار ادبی نوع سنتی آن به دلیل پیچیدگی‌های معنایی بیشتر از نوشته‌های معاصر نیاز به این نوع بررسی‌ها دارد و در این راستا این مقاله، نفثه‌المصدور را از دیدگاه ساختارگرایی به بررسی نشسته و تجزیه و تحلیل عوامل بیرونی (ارزش‌های اجتماعی و سیاسی، درآمدهای فکری مؤلف و اراده‌ی تاریخی) و عوامل درونی (فرم، تکنیک و محتوی) آفرینش این متن ادبی را عهده‌دار است. آرایش کلامی نفثه‌المصدور، مصنوع و فنی است و تاکنون اقدامات ادبی- پژوهشی صورت گرفته در حد شرح و توضیح بوده یا حداقل بضاعت مزجات نگارنده توانایی تحصیل یافته‌های دیگر را احراز ننموده است. امید است این بررسی ساختاری، در حوزه‌ی ادب، هرچند با قلت داده‌ها، مورد استفاده‌ی ارباب تحقیق و پژوهش قرار گیرد.

کلیدواژه‌ها:

نفثه‌المصدور، ساختارگرایی، فرم، تکنیک و محتوی

^۱. استادیار دانشگاه پیام نور، تبریز، ایران. ab.gh9966@gmail.com



مقدمه

در ترکیب و شکل گیری پدیده های هنری برخی از اجزاء در شکل گیری شان نقش اساسی دارند و پایه های اصلی تلقی می شوند و برخی دیگر فرعی. در این بستر آفرینش، شناخت استوانه های اصلی و آشنایی به شکل های فرعی، ذهن نقد را به سوی حرفه ای شدن رهنمون می شود و بی گمان آشنایی با نقشه سازه های اصلی، پیام ساختار را خوب معنی می کند.

در قرن بیستم در حوزه ادبیات، دیدگاه تازه ای بر مبنای فاز فکری فوق به وقوع پیوست و نسبت به ساختار یک ژانر هنری از دیدگاه ریخت شناسی اظهار نظر شد. در این میان زبان شناسان روس و مکتب فرمالیسم روسی در تحول نقد ادبی قرن بیستم سهم به سزایی داشتند. هر چند فرمالیسم روسی به دلیل تضاد ایدئولوژیک با مبنای فکری نظام حاکم بر شوروی، در اواخر ۱۹۲۰ سرکوب و منزوی شد؛ اما میراث فکری آن، الهام بخش بس یاری از مکاتب و رویکردهای نقد پس از خود؛ مانند حلقه پراگ، نقد ادبی لهستان، ساختارگرایی فرانسوی و رویکردهای دیگر گردید. (مکاریک، ۱۳۸۴: ۲۰۶) بعدها با قانونی شدن آکادمیک این موضوع به دست سوسور؛ زبان شناسی سوئیسی، در سال ۱۹۶۰ حقیقت ساختارگرایی به وقوع پیوست و این مکتب فکری بنیان گذاری شد.

اعتقاد مکتب یاد شده بر این بود که از بعد ساختاری می توان به انواع ادبی شناسنامه هویتی داد و از آن طریق نیز ریخت شناسی نمود. ریخت شناسی "واژه ای است از اصطلاحات زیست شناسی که از ساختمان و شکل ظاهری موجودات زنده (اعم از گیاهان و جانوران) و غیره بحث می کند" (سرامی، ۱۳۶۸: ۳).

هدف ساختارگرایان، واکاوی ساختمان و اشکال ظاهری متون و هویت بخشی به آنها بود. این گروه "تمام پدیده ها و رخدادهای عالم را دارای ساختارهای مشخص می دانستند" (شایگانفر، ۱۳۸۴: ۸۴۰) و با این فضای فکری بود که دامنه این رخداد، اکثر علوم را به خود مشغول ساخت و نقل محفل انواع رشته های علوم انسانی گردید. در تاریخچه بسیار کوتاه مباحث ساختارگرایی، ژانر هنری (مخصوصاً متون ادبی) بیشتر محور بحث ها بوده است.

در بحث ادبی "در حقیقت کار ساختارگرایی، تجزیه ادبیات، تفکیک آثار و انواع ادبی از یکدیگر و تجزیه یک اثر ادبی به اجزای متشکل آن است" (مسعود فروزنده، ۱۳۸۷: ۶۴). پژوهش حاضر، ظرفیت ساختارگرایی نقشه المصنوع را بر این تدبیر مورد ارزیابی قرار می دهد.

پیشینه تحقیق

در حوزه پژوهش ساختاری مقاله "بررسی عناصر انسجام متن در نقشه المصنوع بر اساس نظریه هالیدی به وسیله احمد امیری خراسانی و همکار در مجله متن پژوهی ادبی (زبان و ادب پارسی) دانشگاه شهید باهنر کرمان، بهار ۱۳۹۴، دوره ۱۹، شماره ۶۳ به چاپ رسیده است. در مقاله حاضر، با استفاده از نظریه انسجام (Cohesion) متن



هالیدی و حسن (۱۹۷۶ م.) در زبان‌شناسی ساختگرا به تحلیل و بررسی کتاب فته‌المصدر پرداخته شده است. بر اساس این نظریه، یکی از ویژگی‌های متن، داشتن انسجام است

در مجله فصلنامه تخصصی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب) سال چهارم - شماره چهارم - زمستان ۱۳۹۰ - شماره، پیاپی ۱۴ ص ۱۴ دیکه مهربان نگاهی تازه به ویژگی‌های زبانی و بلاغی فته‌المصدر کرده است. نویسنده معتقد است اهمیت فته به عنوان یکی از شاهکارهای بدیع نثر فنی و منشیانه قرن هفتم، علاوه بر جنبه تاریخی، به لحاظ ساختار و ویژگی‌های بدیع آن است. این نوشتار سبک هنری و سبک خاص فته‌المصدر را معرفی کند.

در مقاله واکاوی ساختاری و زیباشناختی فته‌المصدر که در مجله فنون ادبی دانشگاه اصفهان، سال هشتم، شماره ۴، زمستان ۹۷ به چاپ رسیده است فرشته محبوب فته‌المصدر را اثری متفاوت و ارزشمند و از منظر عناصر متشکله یک داستان قابل تحلیل با الگوهای ساختارگرایی دانسته است.

در مجله جستارهای زبانی دانشگاه اصفهان، شماره ۲ تابستان ۱۳۹۳ در مقاله تحلیل ساختاری زبان غنائی (با تکیه بر فته‌المصدر) امید ذاکری کیش و همکاران فته‌المصدر را از منظر زبان‌شناسی مورد بررسی قرار داده است.

روش تحقیق

جستار حاضر به روش تحلیل محتوا؛ یکی از شیوه‌های متداول روش کیفی انجام گرفته است. همان «پژوهشی کیفی که دانش را در درجه اول از طریق گردآوری داده‌های کلامی یا مطالعه جدی و عمقی موارد و سپس عرضه این داده‌ها به استقراء تحلیلی فراهم می‌آورد.» (گال و بورک، ۱۳۸۲: ۶۰)

پرسش‌های پژوهش

این تحقیق سعی می‌کند تا به پرسش‌های ذیل پاسخ دهد:

- ۱- ارزش‌های اجتماعی و سیاسی در انسجام متن فته‌المصدر از چه وزن برخوردار است؟
- ۲- درآمدهای فکری مؤلف و اراده‌ی تاریخی چه سهمی در انشای فته‌المصدر دارد؟
- ۳- عوامل درونی (فرم، تکنیک و محتوی) مؤثر در از سطح زیبایی‌شناختی برخوردار است؟

مؤلفه‌های مؤثر در آفرینش فته‌المصدر

آن‌طور در نوشته‌های تاریخی ملاحظه‌ی شود در دوره‌های تاریخی بعد از اسلام، ارباب فکر و هنر برای کسب ویژگی‌های قرابت دیوانی و نزدیکی به دربار حاکمیت، از هیچ سعی و تلاشی فروگذاری نکرده‌اند. نویسندگان و



شاعران از این امر مستثنا نیستند و هرکدام برای تحصیل مقام شامخ حوزه‌ی تخصصی خود از مساعی بی‌وقفه دریغ ننموده‌اند و در بستر تاریخی ادبیات، مصادیق بارزی از این نوع به‌وفور قابل ملاحظه است.

از آنجایی که برای ورود به حوزه‌ی حاکمیتی، زبان و ادبیات درباری، زبان صرافیه به شمار می‌آمد ناگزیر، شاعر و نویسنده برای کسب مقام فراخور، بایستی از برتری‌های زبان معیار برخوردار می‌شد.

پس از ورود اسلام، زبان حکومتی (عربی)، زبانی بود که بر خوردارانی از آن ملاک کسب مقام رسالت تلقی می‌شد و ارباب ادب به‌ناچار، در یادگیری و تخصص آن گام‌های مهمی برداشتند؛ طوری که بعد از گذشته یک و نیم‌قرن، قوی‌ترین دانشمندان عصر در زبان مقصد، از جرگه‌ی ایرانیان به ظهور رسید و در ظهور آثار هنری، ارزش‌های اجتماعی سیاسی - درآمدهای فکری مؤلفان و اراده‌ی تاریخی آنان نقش بازی کرده و بنیاد ساختارهای ادبی- پژوهشی زمان را به وقوع رساند. نفثه‌المصذور زیدری نیز همانند سایر آفرینش و پژوهش‌های ادبی از چنین سرنوشتی مجزا نیست.

عوامل درونی

ارزش‌های اجتماعی، سیاسی

مدار مدیریتی دوره نفثه‌المصذور در برهه‌ای از تاریخ به سر می‌برد که نظام حکومتی، ارزش‌های اجتماعی را رقم می‌زند. عدم گستردگی ارتباط، سیستم حاکمیتی مدارسته‌ای، را به وجود آورده بود که مردم بیشتر کیف و کم نظام اداری جامعه را از طریق نقالان شاهنامه در قهوه‌خانه‌ها به گوش می‌نشتند. سازمان رسمی که مستقیماً از توان مالی حکومت برخوردار گردد گستردگی امروزی را نداشت و نویسندگان و شاعران نیز به دنبال «آثار روزی‌رسان» ی بودند که معاش زندگی خود را در حد استعداد خود سامان بخشند، فلذا، از امرای محلی گرفته تا دربار تاجداران بزرگ را، برای اقبال به استقبال می‌رفتند. دقت در قبول عریضه‌ها، توانمندسازی مقبولین درگاه را باعث می‌شد و درخواست‌کنندگان ملازم رکاب، به‌ناچار باید، از استعداد و توانایی ذوقی و قلمی آن‌چنانی بهره‌مند می‌شدند که ظرفیت بهترین کلمات را می‌توانستند در استخوان نظم یا نثر ترصیع نمایند.

از طرفی، زبان مقصود، زبان غیربومی بود و ضمن بر خوردارانی از محدودیت درباری فقط در مراکز رسمی مورد استفاده قرار می‌گرفت از طرفی نظام آموزشی لباس اجتماعی به خود نگرفته بود که یادگیری آن عموم مردم را ممکن گردد. با چنین اوضاعی، محمد زیدری نسوی، انتظارات اجتماعی، سیاسی زمان را اجابت و مقام رسالات ملازم درگاه محمد خوارزمشاهی را به خود اختصاص داده است.

تنفیذ ادبیات دیانتی بر اساس مبانی حکومت دینی، رجحان گفتار بر نوشتار، فن مصنوع در انشاء مراسلات، خطیبانه‌بودن معماری نوشتاری، داستان‌پردازی و سایر انتظارات حکومت دینی، تنفیذ ادبیات دیانتی را سبب



گردید و تعاقب این اتفاق، بر اساس ایدئولوژی حاکم بر اذهان، و انتظارات اجتماع، در حد کافی مطلب عقیدتی وارد متن شد. فقر فرهنگی معماری دیگری در متن نگارش به وجود آورد که اذنا ب مقامه نویسی رجال ادب عرب به شمار می‌رفت. یک سیستم نوشتاری که خطیبانه بودن و گفتمان منبری را روح می‌دمید.

در دوره ی غزنویان و سامانیان، (عصر خردگرایی) بیشتر غنای محتوای نوشته‌ها مورد انتظار بود، بعدها، سباق در عربی کردن سیاق نوشته‌ها، روح و نمای دست‌نوشته‌ها را به‌سوی مصنوع شدن، سوق داد. هرچند آوازه‌های ساده‌نویسی ادوار قبل در نفثه به چشم می‌خورد، ولی اقلیتی بیش نمی‌تواند باشد. زبان بومی دربار عربی بود و کسانی می‌توانستند در برقراری ارتباط خودنمایی کنند که به آئین‌نامه عربی آگاهی داشتند. این منافسه در بین رجال ادب و این افق پیشرفت به مراتبی قدم گذاشت که تبدیل به یک سرمایه اجتماعی گردید و در قرن مورد بحث جزو و عضو جنبش ذاتی قلم‌به‌دستان و مترسلان حکومتی گردید.

شیوه‌ی منبر گویی، از آن مبلغان دینی بود که شیوه‌ی بسط لفظی و معنوی را به‌جای روش تراکم به کار می‌بردند. این موضوع در بین ارباب قلم تا جایی پیش رفت که در آرایش کلامی نفثه جز این تصویری نمی‌توان ترسیم نمود. سیستم آموزشی در جهت حصول ارزش‌های اجتماعی، با توجه به عقاید رجال حاکمه و نیاز اجتماعی مردم، صبغه‌ی اکثرأ دینی به خود گرفته بود و این خواه‌ناخواه محتوای مطالب نوشتاری را تحت تأثیر قرار می‌داد.

درآمدهای فکری مؤلف

«عاطفه، ماده‌ای خام یا ماده‌ی اولیه‌ای است که هنرمند از آن کمک می‌گیرد و از طریق آفرینش هنری آن را به ماده‌ی دیگر جز ماده‌ی عواطف و افکار تغییر می‌دهد (غریب، ۱۳۸۷: ۱۰۳).

هنرمند در خلق اثر هنری، از درآمدهای فکری و قدرت تخیل خود استفاده می‌کند، از بافت موسیقایی شمه‌ای بر آن افزوده و با روح زنده‌ی احساس به مخاطب عرضه می‌دارد. میزان چاشنی مورد انتظاری از هر کدام، در حدی است که تعادل ژانر ادبی را در وجه مستحسن، برقرار نماید. «تعادل بین عواملی محتوایی، عاطفه و تخیل در نهایت با عناصر شکلی، کمترین تفوق یا نادیده گرفتن یکی از عناصر نسبت به عنصر دیگر سبب به هم خوردن این تعادل خواهد شد.» (کریم زاده، ۱۳۸۴: ۱۳۰) و وجهه متن را از پذیرش و استقبال اذهان دور خواهد ساخت. هر کدام از مطالب مدنظر بالقوه در نویسنده خلق، و با استمرار، کسب تجربه و به‌کارگیری اندوخته‌ها، در فرصت رونق، چهره می‌نماید. تخیل، قوی‌ترین مسئولیت را در زیباسازی داده‌ها در آفرینش هنری بر عهده دارد. تخیل عبارت است از «کوشش ذهن هنرمند در کشف روابط پنهانی اشیاء... یا نیرویی که در میان مفاهیم و اشیاء ارتباطی برقرار کند که دیگران آن را در نیافته‌اند» (شفیعی کدکنی، ۱۳۵۹: ۹۶-۹۷).



علاوه بر توانایی هنری (تخیل، بافت موسیقایی و روح ارتباطی کلام)، آورده‌های علمی یک مؤلف، بهترین داده‌ی یک فرایند نویسندگی به شمار می‌رود و معمولاً آنچه از دیگران می‌آموزند با نیرویی ذکر شده، هنرمندانه، به‌عنوان اثر هنری پدیدار می‌سازند. برای تشحیذ خاطر و صقال دماغ دبیر «خواندن کلام رب العزه، اخبار مصطفی (ص)، آثار صحابه، امثال عرب و کلمات عجم، مطالعات کسب سلف و کتب معتبر عربی، مقامات توفیقات و» واجب می‌نماید. بی‌گمان آنچه در چهارمقاله نظامی عروضی برای یک نویسنده، اجرای آن واجب دانسته شده، برای نویسنده نفثه هم نه سیاه‌وسفید بلکه در قالب رنگی، به‌کارگیری آن واجب می‌نمود.

مسلماً آنچه با توجه به قریحه و استعداد نویسنده از مطالعه موارد فوق به دست می‌آید، یافته‌هایی هستند که در خلق اثر ادبی، داده‌های اولیه تلقی خواهند شد.

علوم رایج زمان، به انضمام آنچه از نوشته‌های گذشتگان در قالب مواریث ادبی مورد استفاده قرار گرفت یافته‌های علمی نویسنده نفثه به شمار می‌آید، اکثر موارد در کتاب نفثه‌المصدور مورد استفاده قرار گرفته، مخصوصاً امثال وحکم عربی و فارسی، احادیث و آیات بیشتر از سایر موارد ادبی به کار گرفته شده است.

نثر مصنوع و فنی که برای خود آرایش کلامی بخصوصی دارد - در بحث تکنیک زبانی در حد وفور از آن سخن رانده خواهد شد- مملو از صنایع لفظی و معنوی و آرایه‌های ادبی است و تزریق روح موسیقی در انتخاب کلمات متناسب، ذائقه مخاطب را با شیوایی به ظهور رسانده است،

استفاده شایان توجه از آرایه‌های ادبی تناسبی، تسلط نویسنده را بر علوم بلاغی متعین می‌سازد و خالی از لطف نخواهد بود از مصطلحات نجومی، طبی به‌کاررفته گزارش ارائه گردد.

آوا محوری را با تکرار واج‌های صامت و مصوت بازار بخشیده، هم‌صدایی (Assonanse) و هم حروفی (Aliteration) رقص حروف را معنی داده است. در نفثه، با توجه به انتخاب عالمانه نویسنده و قدرت قلمی ایشان، مطالب از جنبش ذاتی برخوردارند. در عین حرکت، نفسی دیگر تازه می‌کنند و قدرت می‌گیرند.

بستر سخن زیدری، فنی و مصنوع تلقی می‌شود، در این میان، استفاده از اشعار شاعران فارسی و تازی، که رنگ تعلیمی کلامی در خود دارند، زیاد به چشم می‌خورد. کثرت کلمات با بار معنایی متنوع، و ایضاح قلب‌وار، برای وصف یا هجو، گاهی خسته‌کننده می‌نماید.

تعبیرات عربی با توجه به رسم نویسندگی روزگار و نوع تعلیم و مطالعه ایشان، قابل تأمل است. «اشعار فارسی بیش از سه بیت بندرت یافت می‌شود» و این، از هویت منبر گویی نشانه می‌راند. «امثال عربی و فارسی، آیات و احادیث در متن از گستره‌ی چشمگیری برخوردار است.»



اراده تاریخی

«برای یک تفسیر صحیح، هم باید به ذهنیت خصوصی مؤلف نقب زد (آورده‌های علمی، تخیل و...) و هم بایستی به بافت و زمینه فرهنگی و تاریخی او آگاه بود.» (بیات و جمعی از نویسندگان، ۱۳۸۶: ۵۸۱).

زمان وقتی می‌گذرد تاریخ انسان نکات آن را می‌نویسد و صیانت می‌کند تا برای آیندگان بازگو نماید. اینکه تاریخ انسان می‌سازد یا انسان‌ها تاریخ می‌سازند دو مقوله منطقی هستند و تأثیر این دو پدیده را بر همدیگر نمی‌توان نادیده گرفت.

فرایند زمان، برای خود موقعیت خاصی دارد و اگر پدیده‌های اجتماعی را بدون دخالت آن ارزیابی کنیم، سنجشی نادرست به وقوع خواهد پیوست. ای بسا، اتفاق کوچک، در برهه‌ی خاصی از زمان از تأثیر حیاتی برخوردار بوده، و بار امتیاز عمیقی داشته باشد، که پس از گذشت زمان، نوش دار بودن آن معنی ببازد. زمان، تنفس حیات‌بخش است و در بررسی وقایع و ظهور پدیده‌های اجتماعی و آثار هنری بدون توجه به تاریخ، قضاوت‌ها ناعادلانه خواهد بود. تاریخ در بستر خود سنت، فرهنگ و حوادثی دارد که تفسیر متن بدون دخالت آن ناصحیح از آب بیرون خواهد آمد. «ساختارگرایان، پیام متن را از طریق ساختار و شالوده‌ی متن می‌یابند. به عقیده‌ی آنان، هر متن، پیچیده‌ای از نمادها و علائم است که می‌توان به‌وسیله کشف ساختار کلی متن و به‌وسیله شناخت بافت گسترده فرهنگ هر عصر، آن نمادها و علائم را تفسیر کرد (همان، ۱۳۸۶: ۵۸۸).

. هر ساختار برای خود؛ «زیرساخت و ژرف ساختی» دارد. مقوله زیرساخت همان مقدمه‌ی مکانیکی ظهور یک ساختار است که مورد بازخوانی قرار گرفت. اما دو مقوله دیگر را که به سیستم وجودی خود ساختار مربوط می‌شود تحت عناوین، فرم، تکنیک و مضمون به شرح ذیل در دامنه تراوش‌های زیدری نسوی مورد بحث قرار می‌گیرد.

عوامل بیرونی

فرم (شکل)

«بهترین ترکیب کلمات، همان ترتیبی است که مفهوم کلی از طریق آن به بهترین وجه بیان می‌شود.» (لارنس پرین، ۱۰۳: ۱۳۷۳) و این ترکیب کلمات را، قالبی لازم است تا در آن لباس خویشتن را در معرض تلاقی اندیشه‌ها قرار دهد. قالب نوشتاری نفثه‌المصنور، سیستم داستانی به خود دارد و از چاشنی تاریخی روایتی نیز برخوردار است. آغاز داستان با برگشت از مأموریت الموت به ظهور می‌رسد (ص ۹) و نویسنده قبل از آن با مقدمه‌ای، توانمندانه، ناملايمات روزگار را با روحیه تبسیت واژه‌ها، بر قلم رانده است. داستان حادثه محور است تا شخصیت محور. تبسیت واژه‌ها، اصل داستان را به کرانه مستور رانده است. مطالب داستان از مواد فردی و اجتماعی برخوردار است و می‌توان در بین ناملايمات تاریخی و جغرافیایی، هم مشکلات نویسنده و هم ابتلاات آن روزگار را فهمید.



جنس داستان، بسیار ادبی و مصنوع ملاحظه می‌شود. راوی خودآگاه، به نقل می‌پردازد. معماری کلمات، به هسته فکری می‌چربد. فرم بسیار تعلیق برداشته و بازار بسط و ایضاح خیلی به چشم می‌خورد.

زیدری نویسنده‌ای است، که توانایی قلم خود را به رخ می‌کشد و در ضمن داستان از خصوصی‌ترین مشکلات فردی و اجتماعی، هرچند در کرانه، سخن می‌راند. استفاده از شیوه‌ی خبری، آنچه در بحث زیرساخت‌ها به آن اشاره شد، مانور حضوری کلمات را با گوناگونی رنگین باعث شده است. وحدت نوشتاری عصر و وحدت در منابع مطالعات، بیشتر بستر را برای حضور و ظهور تفکر کلامی مهیا ساخته و فرم چینش کلمات و بار معنایی مواد بکار رفته، هرچند لفظ را مقدم بر معنی دانسته، این مهم را یاری نموده است.

اطاله‌ی کلام، حواشی داستان را خیلی پربها نموده؛ طوری که توانایی ظهور فرع چند برابر اصل شده است، شاید کل حکایت را می‌شد در چند صفحه بیان نمود، ولی شیوه‌ی گستره‌سازی، متن را حاشیه‌دار نموده و راه آن به‌سوی کلمه بازی آماده کرده است. البته سبک نوشتاری زمان، در رونق بخشیدن به این رسم تأثیر شایان توجهی گذاشته است.

یکی از پایه‌های ساختاری داستان، روایت‌پردازی است. «روایت، بحث کردن، توصیف کردن و تفسیر نمودن» (مقدادی، ۱۳۸۷: ۲۷۷) شیوه‌های انتقال یک داستان به مخاطب بشمار می‌آید. زیدری، باینکه هدف اصلی‌اش داستان‌پردازی نیست ولی هر چهار شیوه را در این نوشته بسیار مصنوع و ادبی، بکار بسته است.

سیستم داستانی معمولاً «نقل رشته‌ای از حوادث است که برحسب توالی زمان ترتیب یافته باشد.» (فورستر، ۱۳۸۴: ۱۱۸ ولی در نفثه این دعوی نیز صورت عمل نبسته است و در قالب داستان به هم خوردگی زمانی تاندازه‌ای به چشم می‌خورد که «ونت آن را زمان پریشی نامیده است» (ایلگتون، ۱۳۸۰: ۱۴۵).

«روایت معمولاً مسیری دوسویه را داراست؛ داستان و پی‌رنگ. داستان رشته‌ای از رخدادهاست که بر اساس توالی زمان، به هم می‌پیوندد و پی‌رنگ، بازآیی هنری رخدادها در متن است» (احمد اخوت، ۱۳۷۱: ۲۵) واقعاً با تمامی تناسب‌ها، نویسنده‌ی توانای متن موردبحث، این مقوله‌ی بازآیی هنری را هنرمندانه از عهده برآمده است. با روایت شناسی که «به دنبال شناخت سبک، ساخت و دلالت‌ها، در متون راوی است» (ابراهیم، ۲۰۰۵: ۷-۹) می‌توان توانایی ظرفیت‌های این مهم را بیشتر به بیان کشید.

تکنیک زبانی

تکنیک همان فن است و در هر فردی منحصر فرد بوده و نسبت به سایر افراد از جامه‌ی متمایزی برخوردار می‌باشد. هرچند اسلوب زبان در آفرینش فن دخالت معنی‌دار دارد، ولی باز ذائقه‌ی افراد و هنرنمایی آن‌ها و قوه‌ی وراثت توانمندتر از بقیه در تکنیک زبانی افراد نقش بازی می‌کنند.



انتخاب نوع کلمه، چینش به‌خصوص آن‌ها در تولید انرژی جملات سهم به‌سزایی دارد. طراحی تکیه‌گاه‌ها، ایجاد جنبه موسیقایی و تناسب آفرینی، مسلماً در ژانر هنری جذابیت خواهد آفرید. نویسنده نقشه‌المصدر، لفظ قلم گسترده‌ای به‌ظهور رسانده است. جنس رفتاری قلم ایشان بیشتر کلمه بازی و تناسب آفرینی است. متن بالینکه از جنس توصیفی- تاریخی ذاتی برخوردار است؛ ولی نمایش سیاه‌وسفیدی تاریخی را به خود نبسته و همواره از پرده نمایشی رنگینی صحنه‌پردازی می‌شود.

الفاظ بکار گرفته با توجه به کردار نوشتاری نویسنده، جنبه استبدادی و کسوت وراجی پوشیده‌اند. متن بلادریغ از بدو کلام تا انتها، در «بستر چندمعنائی واژه‌ها»، هنرنمایی می‌کند. تناسب به‌قدری در صحنه پردازی‌ها، نقش بازی کرده و قدرت به الفاظ بخشیده است که واقعاً «جملات گاهی به شعر پهلوی می‌زنند.» موسیقی کلمه و کلام، در هنرپیشگی همواره نقش پایداری داشته و در سرتاسر کتاب، همواره، برجستگی هنرمندانه خود را حفظ کرده است.

«در زندگی روزمره، چه بسیار چیزهای پیش‌پاافتاده و همه‌جا یاب و بی‌ارج یافته می‌شوند که چون با زبانی آهنگین همراه شوند معنا و حضوری دیگر می‌یابند. (آشوری، ۱۳۷۳: ۳۶) و اگر قدرت انتخاب نویسنده، از ظرافت هنری برخوردار باشد، متن از لونی دیگر چهره خواهد نمود.

«در بدیع لفظی، هدف این است که متوجه شویم گاهی انسجام کلام ادبی بر اثر روابط متعدد آوایی و موسیقایی بین واژه‌هاست، یعنی آن رشته‌ی نامرئی که کلمات را به هم گره می‌زند و بافت ادبی را به وجود می‌آورد ماهیت آوایی و موسیقایی دارد (سیروس شمیسا، ۱۳۷۴: ۱۲) در صحنه الفاظ نقشه‌المصدر، واقعاً کلمات با هنری جادویی برای ذهن مخاطب رقصی جادوانه تدارک می‌بیند. تضادها، تقارن و شباهت‌ها در بستر تناسب، ذهن را در نظام موسیقایی به عمق می‌خواند که هنوز پیام اصلی متن بی‌خبر در کرانه‌های اختفاء بسر می‌برد.

«همان‌گونه که تقارن‌ها، تضادها و شباهت‌ها، در حوزه‌ی آواهای زبان، موسیقی اصوات را پدید می‌آورند، همین تقارن‌ها و شباهت و تضادها، در حوزه‌ی امور معنایی و ذهنی، موسیقی معنوی را سامان می‌بخشند.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۰: ۳۹۳) و این همان «زیبایی رو ساختی و ژرف ساختی» است که بی‌گمان هر اثری را به‌سوی جادوانه ماندن می‌خواند.

«هر اثر ادبی، پیش از هر چیز، رشته صوت‌هایی است که معنی از آن‌ها زاده می‌شود» (رنه ولک و همکار، ۱۳۷۳: ۷۵) و این، معنا را تنوع زیبایی می‌بخشد و با یک رستاخیز هنری، الفاظ را به‌سوی خودستایی فرامی‌خواند.



محتوی

در حقیقت، مأموریت ذاتی یک نوشته را محتوای آن‌ها بر عهده دارد، پیام اصلی به‌وسیله محتوا به مخاطب انتقال می‌یابد. متن مورد بحث ما با توجه به ظرفیت زمان، شکل و تکنیک را آن‌چنان از رونق پیچیدگی برخوردار ساخته که مضمون با تأمل و درنگ عالمانه قابل بهره‌برداری خواهد بود.

نقشه‌المصذور، از نظام روایی داستانی چندلایه برخوردار است و در عمق خود مسائل خطیر سیاسی و مدیریتی را شناسا می‌سازد. از موارد اجتماعی، فرهنگی، علمی و تاریخی ظرافت‌گویی کرده و نکات ریز فلسفی و اخلاقی را به سلیقه ارائه می‌دهد. نظام فکری حاکم بر متن؛ از غنا، روانی و پختگی برخوردار است و احساس و اندیشه و معنا را در حیطه خود دارد. پیام داستان، در اصل، گم‌شدن معنای زندگی در روزگار نویسنده است، سستی بافت‌های مدیریتی، وقوع توالی حوادث مرگبار را بار آورده که شخصیت داستان در آن میان، صحنه‌ی ناملايمات را بازآفرینی می‌کند.

هنر می‌تواند واقعیت‌های به‌ظاهر ایستا را دگرگون کند و از آن‌ها نگرشی تازه به مخاطب ارائه دهد. صحنه‌پردازی نویسنده نقشه، به‌عنوان یک اثر ادبی، پدیده‌های اجتماعی تاریخ را به نمایش می‌گذارد. یکی از زمینه‌های مورد مطالعه جامعه‌شناسی ادبی، «بررسی و تبیین محتوای آثار ادبی، و ژرفکاوی در زمینه‌های روانی، اجتماعی، فرهنگی و پیدائی آن‌ها» است. نثر مورد نظر در زمینه مسائل روانی، صحنه‌ای از بن‌بست‌های مرگبار را به بیان آورده که مطالعه مطالب، حس انسان‌دوستی را به جنبش درمی‌آورد و از نظر اجتماعی و فرهنگی، شمشیر و خون، سمبل کافی برای بازنمایی می‌تواند باشد.

«سؤال از معنا و مفهوم یک متن می‌تواند به دو طریق مطرح شود؛ نخست اینکه، مؤلف از این متن چه قصد کرده است، و دوم اینکه، این متن برای مخاطب و شنونده چه معنایی می‌دهد؟» (بیات و همکاران، ۱۳۸۶: ۸۶) قصد مؤلف از نوشتن این نثر مصنوع، همان‌طوری که از اسم نوشته پیدا است، ابراز ناراحتی درونی بوده است. حال بر اساس شیوه‌ی توصیفی که انتخاب نموده، شمه‌ای هم از شرایط اجتماعی و تاریخی بر قلم رانده است.

اما این متن فنی، بر اساس مؤلفه‌های استعمال شده، برای شنونده ایجاد تفکر می‌کند که مملو است از معانی اخلاقی و مفاهیم فلسفی. استفاده از آیات، احادیث، امثال عربی و فارسی و آوردن اشعار تعلیمی از شاعران تازی و فارسی، تعبیرات منحصربه‌فرد و ترکیبات شاذ، گستره‌ای به فکر و اندیشه مخاطب می‌بخشد، که کرانه‌ی آن ناپیدا می‌نماید. اصلاً برای فهم و مفاهیم این کتاب، امروزه، داشتن معلومات کافی در ادب عربی و فارسی و آشنایی عمیق به فن معانی و بیان از ضرورت‌هاست و اگر افادات این نوشته با این مقولات ارزیابی شود، زیدری نسوی با این تألیف، تکلیف علمی خویش را به‌خوبی از عهده برآمده است.



نتیجه‌گیری:

کار ساختگرایی، در حوزه‌ی ادبیات، تجزیه نوشته‌ها، تفکیک آثار و انواع ادبی از یکدیگر و تعیین شاخص برای اجزای متشکله یک متن است. وامل بیرونی مؤثر در آفرینش یک ژانر هنری عبارت‌اند از؛ ارزش‌های اجتماعی و سیاسی، درآمدهای فکری مؤلف و اراده‌ی تاریخی، که در ظهور یک نوشته ادبی، تأثیر می‌گذارند. ساختار ادبی در درون خود متشکل از اجزایی است که عبارت‌اند از؛ فرم، تکنیک، محتوی. فرم به‌وسیله تکنیک در اختیار محتوی قرار می‌گیرد. فرم همان قالبی است که ترکیب کلمات را در لباس خود در معرض تلاقی لندیشه قرار می‌دهد. محتوی؛ مأموریت ذاتی یک نوشته را که انتقال پیام به مخاطب است، بر عهده دارد. تکنیک؛ همان کردار نوشتاری یک نویسنده به حساب می‌آید. نفثه‌المصدر زیدری نسوی، از آرایش شکلی بی‌نظیر، تکنیک زبانی زیبا و منحصربه‌فرد، محتوای پربار و فکر پرور برخوردار است که مسلماً ارزش‌های رایج زمان، دارایی فکری و مطالعاتی نویسنده و اراده‌ی تاریخ در ظهور و بروز آن نقش داشته است.



فهرست منابع

- آشوری، داریوش (۱۳۷۳)، **شعر و اندیشه**، تهران: نشر مرکز.
- ابراهیم، عبدالله (۲۰۰۵)، **موسوعه السرد العربی**، الطبعة الاولى، بیروت: المؤسسة العربیة للدراسات و النشر.
- اخوت، احمد (۱۳۷۱)، **دستور زبان داستان**، اصفهان: فردا.
- ایگلتون، تری (۱۳۸۰)، **پیش درآمدی بر نظریه ادبی**، ترجمه عباس مخبر، تهران: مرکز.
- بیات، عبدالرسول و جمعی از نویسندگان (۱۳۸۶)، **فرهنگ واژه‌ها**، مؤسسه اندیشه و فرهنگ دینی.
- پرین، لارنس (۱۳۷۳)، **درباره شعر**، ترجمه فاطمه راکعی، تهران: اطلاعات.
- زیدری نسوی، محمد (۱۳۷۰)، **نقشه‌المصدر**، تصحیح امیرحسین یزدگردی، نشر فرهنگ.
- سرامی، قدمعلی (۱۳۶۸)، **از رنگ گل تا رنج خار** - شکل‌شناسی داستان‌های شاهنامه - تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- شایگان فر، حمیدرضا (۱۳۸۴)، **نقد ادبی**، تهران: دستان.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۵۹)، **ادوار شعر فارسی از مشروطیت تا سقوط سلطنت**، تهران: انتشارات توس.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۰)، **موسیقی شعر**، چاپ سوم، تهران: آگاه.
- شمیسا، سیروس (۱۳۷۴)، **نگاهی تازه به بدیع**، چاپ هفتم، تهران: فردوسی.
- غریب، رز [۱۳۸۷]، **نقد بر مبنای زیباشناسی**، ترجمه نجمه رجایی، مشهد: دانشگاه فردوسی.
- فروزنده، مسعود (۱۳۸۷)، **تحلیل ساختاری طرح داستان ورقه و گلشایعوی**، مجله دانشکده‌ی ادبیات علوم انسانی دانشگاه تربیت‌معلم، شماره ۱۶ بهار ۱۳۸۷.
- فورستر، ادوارد مورگان (۱۳۸۴)، **جنبه‌های رمان**، ترجمه ابراهیم یونسی، انتشارات نگاه.
- کریم زاده، علی (۱۳۸۴)، **اراده او و ارادت ما**، کتاب ماه ادبیات و فلسفه. خرداد ۱۳۸۴.



گال، مردیت و والتر، بورگ و جویس، گال (۱۳۸۲)، روش‌های تحقیق کمی و کیفی در علوم تربیتی و روان‌شناسی، ترجمه احمد رضا نصر و همکاران، تهران: سمت.

مقدادی، بهرام (۱۳۷۸)، فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی از افلاطون تا عصر حاضر، تهران: فکر روز.
مکاریک، ایرناریما (۱۳۸۴)، دانشنامه نظریه‌های ادبی معاصر، ترجمه مهران مهاجر و محمد نبوی، انتشارات آگه - ۱۳۸۴

ولک، رنه و وارن، آستن (۱۳۷۳)، - نظریه ادبیات، ترجمه ضیاء موحد و پوران مهاجر، تهران: علمی و فرهنگی.

فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی



A brief, structural approach to Nafsa tul-Masdoor Zeydari

DR.abolfazl ghanizadeh¹

Abstract

The aim of structuralism in literature is to analyze texts and literary genres, and to examine the external parameters involved in the formation of a literary genre. The structuralists have introduced guidelines to describe writers' works, have introduced aesthetic aspects of works and have compared them with other works. They have also criticized works with a focus on the power of literary figures. The classical literary works require such studies more than contemporary works. As such, this article examines Nafsa tul-Masdoor from a structural perspective, and it analyzes the external parameters (social, political values, intellectual foundations of the writer, the history will) as well as internal parameters (form, technique and content) involved in the formation of this work. The figure of speech in Nafsa tul-Masdoor is technical and the literary studies to date have been limited to description and exposition. I hope this structural work help scholars although the data are limited.

Keywords:

Nafsa tul-Masdoor, structuralism, form, technique, context

¹. Assistant Professor Payame Noor University.