



فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی

ISSN : 2645-6478



فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی

سال چهارم، شماره ۱، پیاپی ۱۰، بهار ۱۴۰۰

مدیر مسئول : دکتر آرش امرایی

سر دبیر : دکتر سیداحمد حسینی کازرونی

مدیر داخلی : دکتر فتح‌الله آسترکی

اعضای هیات تحریریه

دکتر سیداحمد حسینی کازرونی

دکتر میرجلال الدین کزازی

دکتر سیف الدین میرزا زاده

دکتر محمود رضایی دشت ارژنه

دکتر قاسم صحرایی

دکتر علی نوری خاتونبانی

دکتر ابراهیم محمدی

دکتر آسیه ذبیح نیا

دکتر منوچهر جوکار

دکتر ابوالفضل غنی زاده

دکتر محمد نور عالم

دکتر پروین گلی زاده

دکتر رسول بلاوی

دکتر مریم محمدزاده

استاد دانشگاه آزاد اسلامی بوشهر

استاد دانشگاه علامه طباطبایی

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

دانشیار دانشگاه شهید چمران اهواز

دانشیار دانشگاه خلیج فارس

دانشیار دانشگاه آزاد اسلامی

سایت فصلنامه: www.qpjjournal.ir

رایانامه : parsijournal@gmail.com

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

فهرست (سال چهارم، شماره ۱، پیاپی ۱۰، بهار ۱۴۰۰)

- ۴..... بررسی موسیقی شعردیوان عمیق بخارایی // دکتر موسی کرمی، عبدالکریم زارحشی
- ۳۳..... تحلیل محتوایی داستان سال های ابری // دکتر مریم محمدزاده، دکتر حمیده خاک نژاد
- ۵۳..... رویکرد سنتی سبک شناسی در خنجر نظامی // محمد کیمی، دکتر شراره الهامی
- ۷۸..... ناز استی و پنهان کاری در داستان رستم و سهراب // دکتر محمد اکبر سپاهی، دکتر سعید دامنی
- ۸۵..... نفی انتساب عجائب الدینا به ابوالمؤید بلخی بر اساس شواهد تاریخی و قتی // رادمان رسولی، محمد جواد احمدی زاده
- ۱۰۶..... مقایسه مفهوم و شیوه های آموزش در شاهنامه بر پایه آموزه های زال و بزرگمهر // دکتر نیلوفر سادات عبدالمی
- ۱۴۰..... نقد ترجمه منظوم شورابی از غزل اول و سوم حافظ بر پایه الگوی کیدئون توری // دکتر فاضل عباس زاده

فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی



فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی
سال چهارم، شماره ۱۱، تابستان ۱۴۰۰

www.qpjjournal.ir

ISSN : 2645-6478

بررسی موسیقی شعر دیوان عمیق بخاری

دکتر موسی کرمی^۱ عبدالعظیم زارحشی^۲

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۱۱/۰۸ تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۰/۰۳/۲۷

نوع مقاله : پژوهشی

(از ص ۴ تا ص ۳۲)



۲۰.۱۰۰۱.۱.۲۶۴۵۶۴۷۸.۱۴۰۰.۴.۱۱.۵.۲

چکیده

راز ماندگاری سخن منظوم را باید در ابعاد متعدد و با رویکردهای مختلف مورد واکاوی قرار داد. یکی از این ابعاد، بررسی «موسیقی شعر» با رویکرد زیبا شناختی است. از شاخه‌های موسیقی شعر، موسیقی درونی و معنوی آن است. موسیقی درونی آرایه‌هایی همچون: «تکرار، تجنیس، ترصیع، موازنه، ازدواج، سر بُنی، بُن سری و ...» و موسیقی معنوی شامل: «تضاد، تناسب، ایهام، تلمیح، اغراق، حس آمیزی و ...» است. این پژوهش با شیوه توصیفی و تحلیلی به دنبال مطالعه گونه‌های متنوع موسیقی درونی و معنوی اشعار عمیق بخاری به عنوان شاعری شاخص است. حاصل آنکه در بخش موسیقی درونی آرایه «تکرار» با میزان ۵۲٪ بیشترین بسامد و آرایه «تشابه الاطراف» (تسبیغ) با میزان ۱/۸٪ کمترین بسامد را دارد. همچنین در بخش موسیقی معنوی آرایه «مراعات النظیر» (همبستگی) با میزان آن ۳۴/۸٪ بیشترین بسامد را دارد و کمترین بسامد با میزان ۰/۱۴٪ از آن آرایه «سوال و جواب» است. بررسی بسامد انواع آرایه‌های لفظی و معنوی در شعر عمیق بخاری، بی‌تکلفی او را در شاعری خاطرنشان می‌کند و نشان می‌دهد او شاعری صنعت اندیش نیست و موسیقی شعر او در نتیجه شعر اوست نه برعکس.

واژگان کلیدی: موسیقی شعر، عمیق بخارایی، موسیقی درونی، موسیقی معنوی.

۱. استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام‌نور، تهران، ایران. Email: karami1383@gmail.com

۲. کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام‌نور، تهران، ایران. Email: zareheshi1399@gmail.com



مقدمه

کلام موزون و آهنگین مبین احساسات شاعر و نشانگر پیوند دیرینه سخن منظوم با موسیقی است. آن چه شعر را از زبان روزمره و متداول جدا می‌سازد، وزن و آهنگ است که از آن با نام «موسیقی شعر» یاد می‌شود. این مفهوم عبارت است از: «مجموعه عواملی که به اعتبار آهنگ و توازن، سبب رستخیز کلمات و تشخیص واژه‌ها در زبان می‌شود.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۹: ۸)

موسیقی در شعر به چهار حیطه اصلی درونی، معنوی، کناری و بیرونی تقسیم می‌شود. موسیقی درونی شامل تکرار، انواع جناس‌ها و سجع‌ها و موسیقی معنوی شامل تضاد و طباق، ایهام و مراعات النظیر است. موسیقی کناری از عوامل مؤثر در نظام موسیقایی شعر همچون قافیه و ردیف به وجود می‌آید و موسیقی بیرونی، جانب عروضی وزن شعر است.

در این مقاله برای آشنایی هر چه بهتر با احساسات، افکار و سبک اشعار عمیق بخارایی؛ کوشش شده است که قصاید وی در ۲ حیطه موسیقی (درونی و معنوی) مورد بررسی و تبیین قرار گیرد.

بیان مسأله

راز ماندگاری سخن منظوم را باید در ابعاد متعدد وبا رویکردهای مختلف مورد تحلیل و بررسی قرار داد. یکی از این ابعاد «موسیقی شعر» است که کلام شاعر را آهنگین و زیبا می‌سازد و سبب تمایز کلام منظوم از سخن منثور می‌گردد. قلمرو موسیقی به قالب‌های مختلف شعر مخصوصاً قصیده و غزل زیبایی و اهمیت خاصی می‌بخشد. دلیل انتخاب این موضوع آشنا کردن خوانندگان با احساسات، افکار، سبک اشعار و بعد زیبا شناختی سخن منظوم شهاب الدین عمیق بخارایی در گستره‌های مختلف موسیقی به عنوان شاعری شاخص در زمان حیات خود و پس از آن است. «عمیق در اشعار خود به هیچ وجه مانند شاعران صورتگرای قرن ششم از قبیل خاقانی وزن و قافیه را قبلاً انتخاب نکرده است و برای وزن، قافیه و ردیف شعر نگفته است، بلکه این ابزارها را کاملاً در اختیار بیان عواطف و احساسات قرار داده است و اشعار خود را سروده است که این موضوع مزیت و برتری سخن منظوم او را نسبت به شاعران معاصرش نشان می‌دهد.» (شعبانلو، مقدمه عمیق بخارایی، ۱۳۸۹: ۱۳۶). نگارندگان در این نوشتار در صدد هستند فرایند موسیقی شعر را در دیوان شهاب الدین عمیق بخارایی در دو حیطه: موسیقی درونی و موسیقی معنوی مورد واکاوی قرار دهند.

سابقه و پیشینه پژوهش



در باره زندگی و سبک اشعار عمیق بخارایی مقالات، پایان نامه و کتاب هایی تألیف گردیده است اما هیچ کدام از آن ها به بررسی انواع موسیقی و کارکردهای آن در دیوان این شاعر نپرداخته اند. مهم ترین آن ها عبارتند از:

۱- عمیق بخاری، شهاب الدین (۱۳۳۹) دیوان اشعار، با مقابله و تصحیح و مقدمه و جمع آوری سعید نفیسی که نویسنده در بخش اول این کتاب به معرفی آثار سخنورانی که نامی از عمیق در کتاب خویش ذکر کرده اند پرداخته و زندگی و شرح حال او را از دیدگاه تذکره نویسان و ادیبان مورد بررسی قرار داده و شاعران هم عصر او را معرفی کرده است.

۲- عمیق بخارایی، شهاب الدین (۱۳۸۹) دیوان اشعار. به تصحیح علیرضا شعبانلو که مصحح در این کتاب به معرفی نسخه ها و روش تصحیح، منابع اشعار عمیق بخارایی، عصر و محیط زندگی، احوال و آثار عمیق، ویژگی های سبکی این شاعر، ابزار های مهم خیال آفرینی عمیق و معرفی قصاید و اشعار او پرداخته است.

۳- شعبانلو، علی رضا و دیگران (۱۳۸۷) عناصر بیانی در اشعار عمیق بخارایی، مجله کاوش نامه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه یزد، دوره ۹، شماره مسلسل ۱۷. نویسندگان در این مقاله خاطر نشان کرده اند که اساس شعر عمیق مبتنی بر تشبیه و استعاره است و به تبیین انواع تشبیه و استعاره و کارکردهای هر کدام در قصاید این شاعر و دیگر صنایع بیانی مانند: کنایه و مجاز پرداخته اند.

۴- راستی پور، مسعود (۱۳۹۱) بررسی انتقادی دیوان شهاب الدین عمیق بخارایی، مجله کتاب ماه ادبیات، تهران، شماره ۷۰ (مقاله). نویسنده در این مقاله علمی - پژوهشی دیوان عمیق بخارایی به کوشش علیرضا شعبان لو را مورد نقد و بررسی قرار داده است و محاسن و معایب آن را ذکر نموده است.

شهاب الدین عمیق بخارایی و معرفی دیوان شعر او

شهاب الدین عمیق بخارایی (۴۴۰-۵۴۲ ه.ق) از شاعران قصیده سرای قرون پنجم و ششم هجری قمری است که در ماوراءالنهر زندگی می کرد و در دربار پادشاهان آل افراسیاب سمت «امیرالشعرا» گرفت و با این که عمر طولانی داشت اما اشعار زیادی از او باقی نمانده است. عمیق در ابراز عواطف غم انگیز، قدرت بسیاری داشت و آن چنان که از روایت تذکره ها برمی آید، او با استفاده از این توانایی توانست، مرثیه های موثری بسراید. وی در نزد معاصران خود از شهرت کافی برخوردار بود و شاعران بزرگی چون انوری به استادی او در شعر اعتراف نموده اند. (انوری، ۱۳۷۶، ج ۱: ۲۰۵) نظامی عروضی از عمیق با عناوینی چون

«امیر عمیق» و «امیر الشعرا» نام برده است. (نظامی عروضی، ۱۳۸۵: ۴۴)



دیوان شهاب الدین عمیق بخارایی که حاوی بخشی از اشعار اوست بدون آن که تصحیحی در آن صورت گرفته باشد، نخستین بار در سال ۱۳۰۷ در تبریز به چاپ رسیده است. در این دیوان ۶۲۴ بیت به نام عمیق ذکر شده است که فقط ۳۴۷ بیت آن اختصاص به وی دارد و ۲۷۷ بیت آن از شاعران دیگری مانند: لامعی گرگانی، رشیدالدین وطواط، امامی هروی و شمس الدین طبسی است. (شعبانلو، مقدمه عمیق بخاری، ۱۳۳۹: ۲۴) بعدتر سعید نفیسی مقداری از اشعار عمیق را از تذکره ها و سفینه ها استخراج کرد و به همراه مقدمه ای که برگرفته از مطالب تذکره هاست با نام «دیوان عمیق بخاری» به چاپ رساند. در این دیوان قصاید او شامل ۷۰۹ بیت است. همچنین در سال ۱۳۸۹ دیوان این شاعر توسط علیرضا شعبانلو تصحیح گردیده است.

زمینه های فکری، محتوایی و سبک شعری عمیق بخارایی

عمیق بخارایی و برخی از شعرای هم عصر او چون رشیدی سمرقندی از جمله گویندگانی هستند که به دلیل حضور در فرارود که از تحولات سیاسی و اجتماعی عراق و آذربایجان دور بود، سبک شعرشان دچار تحول محسوس نشد. عمیق با آن که از شاعران اواخر دوره سبک خراسانی است، اما به شیوه سبک خراسانی بیش از شیوه جدید تمایل دارد.

عمیق بخارایی یکی از مشهورترین شاعران قدیمی مرثیه سراسر است که اکثر تذکره نویسان به توان معجزه آسای او در سرودن مرثیه های موثر و اندوهبار اشاره کرده اند. علاوه بر آن عمیق هجوپرداز نیز هست و شیوه های گوناگونی را در هجو به کار می برد. او در هجو از روشهایی همچون تحقیر (عمیق بخاری، ۱۳۳۹، ب ۴۷۴) تعریض (ب ۲۶۶-۲۶۸) دشنام (همان ب ۲۳۲-۲۳۳) تشبیه دشمنان و مخالفان به جانورانی مانند: سگ، خرس، مور، مار، غول، زاغ و... (ب ۲۳۴-۲۳۵)، بر شمردن عیوب ظاهری و جسمانی و باطنی، دشنام به پدر و مادر دشمنان استفاده می کند.

عمیق ممدوحان خود را دین پرور و حافظ اسلام و معین دین پیامبر اسلام معرفی می کند و آنان را بر پهلوانان اساطیری و ملی برتری می نهد. البته تمایلات دینی و مذهبی ممدوحان عمیق چنان که از اشارات تاریخی نیز بر می آید قوی بوده است. نمونه های غلام بارگی در قصاید عمیق فراوان است و چنان نشان می دهد که معشوق عمیق جز در یکی دو مورد که ممکن است کنیز باشد، در دیگر موارد یکی از غلامان است. از میان اوصاف معنوی، شاعر ممدوح را بیشتر به صفاتی چون دینداری، خردورزی، بخشنده گی، هنرمندی، داشتن همت عالی و اصل و نسب پاک ستوده است و دشمنان را با بی دینی و نشناختن خدا و پیامبر (ص) نکوهش کرده است. از میان اوصاف مادی، تکیه اصلی شاعر بر توصیف مظاهر قدرت و مهارت ممدوح در رزمندگی و جنگاوری است. (شعبانلو، مقدمه عمیق بخارایی، ۱۳۸۹: ۹۸) او در توصیفات شعری خود بیشتر از تشبیه و استعاره



بهره می‌برد. گفت و گو با عناصر طبیعی و بی جان از روش های بارز و عمده عمیق در توصیف است که به آن جان و روح می‌دهد و بستر مناسبی برای روایت فراهم می‌کند. توصیفات و تشبیهات وی اغلب کلی است. به جز مقطعات که احتمالاً خود بخشی از قصاید از دست رفته عمیق است، تمام اشعار باز مانده از وی در قالب قصیده و منتهی به مدح است. استغنا و عزت نفس در قصاید عمیق هویداست. (شعبانلو، مقدمه عمیق بخاری، ۱۳۸۹: ب۱۱۷)

عمیق بخارایی وارث سنن و مواریث دوره سامانی و اوایل عهد غزنوی است. در ابتدای شاعری خود، راه تقلید را پیمود و به شعر عنصری و فرخی توجه خاصی داشت و به تقلید و پیروی از این دو شاعر، قصاید خود را سرود. از شاعران دیگری که احتمال می‌رود عمیق از وی اثر پذیرفته باشد لامعی گرگانی است. (زرین کوب، ۱۳۶۳: ۴۹) سوزنی سمرقندی و انوری ابیوردی و سنایی از جمله شاعران بزرگ هم عصر عمیق هستند که به اشعار وی نظر داشته‌اند.

علاوه بر شاعران، بسیاری از ادیبان و دانشمندان علوم بلاغت و لغت در آثار خود برای بازنمود آرایه های ادبی و شواهد شعری از اشعار عمیق بهره برده‌اند از جمله رشیدالدین وطواط در «حدائق السحر» (وطواط، ۱۳۳۹: ۶۶۵) نمونه‌هایی از شعر او را ذکر کرده و شمس قیس رازی نیز در کتاب «المعجم فی معاییر اشعار العجم» اشعاری از او را به عنوان مثال برای تشبیه مشروط آورده است. (شمس قیس رازی، ۱۳۶۰: ۳۰۸)

درون مایه های شعری عمیق را نیز مواردی همچون: شکایت از پیری، اوضاع اجتماعی، بی اعتبار شدن اساطیر ملی، جشن‌ها، توجه به چهره‌های ملی، واقع گرایی تشکیل می‌دهد.

موسیقی درونی

یکی از جنبه های موسیقایی در شعر آن است که ساختار آوایی کلام و جای قرار گرفتن واژه ها و صامت‌ها و مصوت‌ها به گونه‌ای باشد که علاوه بر نقش معنایی، تقارن و تناسب آن‌ها نیز موسیقی را ایجاد کند؛ به گونه‌ای که گاه مجموعه اصواتی که به روش هنری و با ظرافتی خاص انتخاب می‌شوند، به صورت غیر مستقیم مفهوم مورد نظر شاعر را نشان می‌دهند. موسیقی درونی شامل تکرارها و تناسب های آوایی در طول مصراع هاست؛ تکرارها و تناسب‌هایی که در القای مفاهیم و مضامین شعر موثر هستند. شاعر با بهره گیری از شیوه های مختلف موسیقی درونی (تکرار و تناسب آوایی) احساس حسرت، یاس، امید، شوق و یا هر امر دیگری را به مخاطب منتقل می‌کند. او بی آن که مخاطب بداند، ناخواسته شادمان یا اندوهگینش می‌کند. (صفار، ۱۳۹۳: ۸۱)



در غنای این نوع از موسیقی شعر، آرایه‌هایی همچون: تکرار، جناس، ترصیع، تکریر، اعنات، واج آرای و... نقش دارند.

تکرار (سخن آرای): تکرار از ویژگی‌هایی است که عمیق بخارایی دیوان خود را با آن آراسته‌است. انتخاب کلمات و واژه‌های مناسب با در کنار هم قرار گرفتن و تکرار، نغمه حروف و آهنگ کلام را ایجاد می‌کند. این صنعت از اختصاصات سبک خراسانی به شمار می‌رود و در شیوه شاعران این سبک جلوه‌ای خاص دارد. عمیق بخارایی به عنوان شاعری هنرمند و توانا از این صنعت بدیعی در اشعار خود بهره برده است و تنوع تکرار در دیوانش به جنبه موسیقی آفرینی و هنری شدن اشعار وی کمک شایانی کرده است. در زیر به انواع آن اشاره می‌شود:

واج آرای (هم حروفی): واج آرای از جمله انواع موسیقی لفظی است که از تکرار کوچکترین واحد زبانی؛ یعنی واج یا واج‌هایی در زنجیره کلام ناشی می‌شود (راستگو، ۱۳۸۲: ۱۲) و در اشکالی همچون واج آرای یک جایه (واج آرای هم آغازی، واج آرای هم پایانی، واج آرای هم میانی)، واج آرای چند جایه نمود می‌یابد.

دسته دیگر، واک آرای (هم صدایی) است و آن عبارت است از تکرار یا توزیع مصوت در واژه‌ها که در این نوع تکرار، مصوت‌های بلند هم چشمگیرتر و هم زیباتر است. از میان آن‌ها در دیوان عمیق، مصوت «آ» بسامد بالاتر و بیشتری دارد. مانند:

زمین سراسر گنج است و درش ناپیدا / جهان سراسر کام است و کام او نیاب (عمیق بخاری، ۱۳۸۹: ب ۳۷)

مصوت بلند «آ» ۱۲ بار در واژه‌های مختلف آن تکرار شده است. اگر به موسیقی و آهنگی که از بیت بر می‌خیزد دقت کنیم، در می‌یابیم که تکرار آگاهانه یک مصوت تا چه اندازه در غنای موسیقی درونی شعر این شاعر موثر بوده است و به گوش نوازی آن کمک کرده است. (هادی، ۱۳۸۷: ۱۱۳)

گونه دیگر در این دسته، هجا آرای است. آرایش سخن از راه کاربرد ویژه هجاها، «هجا آرای» نام دارد؛ به طوری که از این رهگذر موسیقی سخن گوش نواز و دلپذیر می‌شود. فرایند هجا آرای مانند فرایند واج آرای در اشعار عمیق گونه‌های متفاوت دارد که مهم‌ترین آنها به شرح زیر است:

فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی



هجا آرایه یک جایه: که خود به گونه هایی همچون «هم آغازی، هم پایانی و هم میانی تقسیم می گردد.

هجا آرایه چند جایه: که در دیوان عمیق به شکل هجا آرایه هم آغازی و هم پایانی تصویر شده است.

گونه دیگری از آرایه ادبی تکرار، واژه آرایه است. از جنبه بدیعی تکرار واژه در قصاید عمیق مبتنی بر گونه های زیر است.

تکرار خود واژه: در قصاید فارسی معمولاً موضوعات و عناصر متعددی مطرح می شوند که در اغلب موارد تناسب منطقی میان آن ها دیده نمی شود، بلکه پیوندی خیالی و شاعرانه میان آنها برقرار است. تصاویر و توصیفات مربوط به این عناصر که لایه لایه بر روی هم انباشته شده اند، گاهی با تکرار واژه تحقق پیدا می کند. در اشعار عمیق تکرار واژه برای مضمون سازی نقش اساسی دارد. او غالباً برای مضمون آفرینی و ساخت جمله تازه، از واژگان جمله قبل بهره می برد، این فرایند بیشتر در جملات یک بیت روی می دهد؛ مانند **واژه «زهی»** در بیت:

زهی دولت زهی ملک زهی همت زهی سلطان زهی حشمت زهی نعمت زهی قدرت زهی امکان (ب ۶۶۰)

گسترش یک تصویر در چند بیت: گسترش یک تصویر در چند بیت، یکی دیگر از دلایل افزونی تکرار در اشعار عمیق است، این گونه گسترش تصویر، با استفاده از آرایه «تقسیم» در اشعار عمیق صورت گرفته است، مانند واژه «یکی» در ابیات زیر:

یکی ز جامه ی عباسیان فکنده ردا یکی ز مطرد نسطوریان کشیده حجاب

یکی چو عارض معشوق زیر سایه زلف یکی چو چشمه خورشید زیر چتر سحاب

یکی چو آینه پیش پرده ظلمات یکی چو برگ سمن زیر لاله سیراب (ابیات ۵ تا ۹)

تکرار واژه گاه تنهادر مصراع اول است: (**خجسته/عید**)

خجسته بادت عید ای خجسته عید جهان خدات داد بدین رنج روزه مزد و ثواب (ب ۵۴)

وگاه در در مصراع دوم (**گهی/چو**)

همی شد از پی رزم و ز بهر بزم ملک گهی چو دشنه زرین گهی چو جام شراب (ب ۲۲)

ردیف	نوع کلمه	واژگان	مثال	ردیف	نوع کلمه	واژگان	مثال
۱	اسم عام	دریا، کشتی	نه دریا از تف کشتی شود خشک نه کشتی از غم دریا شود تر(ب۳۲۷)	۱۲	صفت مبهم	همه	همه جهان بگشای و همه هنر بنمای همه جمال بین و همه جلال بیاب(ب۵۷)
۲	اسم خاص	رستم	ز گرز رستم بیش است تازیانه تو چنان که نیزه رستم تراکم از سوزن(ب۶۴۲)	۱۳	صفت پرستی	چه	چه کنی حال خویش را پنهان؟ چه زنی طبل خیره زیر گلیم؟(ب۵۷۰)
۳	اسم مصدر	پیری	حقیقت است که پیری رسول عاقبت است همیشه از بر پیری نهایت است و فناست(ب۸۰)	۱۴	صفت اشاره	آن	شاه شمس الملک نصر آن ناصر دین رسول آن امینی کز امانش عهده ایمان کنی(ب۷۰۴)
۴	مصدر	دیدن	ورا ز دیدن مه هر دو دیده پر ز خیال مرا ز دیدن او دیده پر مه و مهتاب(ب۱۴)	۱۵	قید مکان	زیر	مبارک اختر شاهی که از ملوک وراست زمانه زیر مراد و جهان به زیر منن(ب۶۳۱)
۵	فعل اسنادی	همی- گردد	نیم تو جهان نو بنا کرده است کاندرو صفت گردد همی عاجز خرد گردد همی حیران(ب۶۷۴)	۱۶	قید زمان	همیشه	فتح با رایتش همیشه قرین جود با راحتش همیشه ندیم(ب۵۷۴)
۶	فعل تام ساده	افزود	خداوندی که تا ملک شرف پذیرفت از ایامش جمال افزود ازو گیتی جلال افزود از و کیهان(ب۶۶۳)	۱۷	قید مقدار	بس	به چشم مور در گنجم زبس زاری و بس مستی اگر خواهد مرا موری به چشم اندر نهان دارد(ب۱۲۹)
۷	فعل تام پیشوندی	فرو ریزد	هوا عنبر فرو ریزد به صحرا فلک پروین فرو ریزد به ساغر(ب۳۶۵)	۱۸	قید نفی	هیچ، الا	نجست هیچ کس الا اسیر یا مجروح نماند هیچ زن الا فضیحت و رسواست(ب۹۲)
۸	فعل دعایی	باد	مر ترا باد در جلال مقام دولت باد سال و ماه مقیم(ب۵۸۷)	۱۹	ضمیر جدا	من	من و نگار من از بهر دیدن مه نو دو دیده دوخته بر روی گوهرین دولاب(ب۱۱)
۹	صفت ساده	سیاه	شب سیاه برافکند طیلسان سیاه خطیب وار به منبر برآمد آن هنگام	۲۰	حرف شرط	اگر	اگر موری سخن گوید و گر مویی روان دارد من آن مور سخن گویم من آن مویم که جان دارد(ب۱۲۵)



۱۰	صفت مفعولی	اندیشه	همه مر روح را مانی اگر از روح گل بارد همه اندیشه را مانی اگر اندیشه پر دارد(ب۱۰۷)	۲۱	حرف اضافه	به، روی	اگر به جرم فلک بنگرد به چشم رضا و گر به روی زمین خط کشد ز روی خطاب(ب۲۶)
۱۱	صفت شمارشی	صد هزاران	به خاک اندرت صد هزاران مطرب به آب اندرت صد هزاران زره ور(ب۱۵۰)	۲۲	حرف ربط	که	که ایزدت به چنین شاهزاده کرد عزیز که بهترین ملوکست و برترین کرام

وگاه در هر دو مصرع(دیدن/دیده/پر)

ورا ز دیدن مه هر دو دیده پر ز خیال مرا ز دیدن او دیده پر مه و مهتاب (ب۱۴)

در بدیع لفظی «واژه آرای» عمیق انواع کلمات فارسی را به صورت تکرار به کار برده است که مهم‌ترین آن‌ها عبارت است از: اسم عام، اسم خاص، مصدر، اسم مصدر، فعل اسنادی، فعل ساده، فعل پیشوندی، فعل دعایی، صفت ساده، صفت مفعولی، صفت شمارشی، صفت مبهم، صفت پرسشی، صفت اشاره، انواع قید، حروف اضافه، حروف ربط و

جدول شماره ۱ نمونه‌هایی از کاربرد انواع کلمه به صورت تکرار

گروهه‌آرایی یعنی تکرار چند واژه پیاپی به صورت چشمگیر و دل‌نشین به طوری که زیبایی و گیرایی سخن افزون شود (راستگو، ۱۳۸۲: ۱۰۷). در دیوان عمیق انواع گروهه‌آرایی به دو شکل گروهه‌آرایی پیاپی زنجیره‌ای که عبارت از تکرار چند واژه به صورت گروهی به شرطی که در مصراع یا بیت، گروه کلمات به دنبال هم باشد؛ و گروهه‌آرایی پراکنده یعنی تکرار چند واژه به صورت گروهی به شرطی که گروه‌ها پیاپی و به دنبال هم نباشد دیده می‌شوند. نوع اول در اشعار عمیق به ندرت دیده می‌شود:

جهان تویی و سر تیغ توست دولت و ملک چنان‌که خواهی زی و چنان‌که خواهی زن (ب۶۴۴)

اما گروه آرای در اشعار عمیق بیشتر از نوع دوم است؛ مانند: (نهان شد در زیر).

هوا نهان شد در زیر خیمه ازرق زمین نهان شد در زیر خرقة سنجاب (ب۳)



آرایه تکرار در دیوان شهاب الدین عمیق بخارایی در ۳ مقوله قابل طبقه بندی است که بسامد «واژه آرای» از همه بیشتر است و بسامد «گروه آرای» از همه کمتر است. در اکثر ابیاتی که تکرار آمده است، فرایند «واج آرای»، «واک آرای» و «واژه آرای» با هم مشاهده می شود: این پدیده میزان دامنه تکرار را در اشعار او زیاد کرده است.

جدول شماره ۲ فراوانی آرایه هنری تکرار

شماره	نوع	تعداد	درصد فراوانی نسبت به مجموعه تکرار	درصد نسبت به فراوانی موسیقی درونی
۱	واج آرای، واک آرای، هجا آرای	۱۴۷	۳۹.۰۹٪	۱۵.۲۱٪
۲	واژه آرای	۲۱۴	۵۶.۹۱٪	۲۲.۱۵٪
۳	گروه آرای	۱۵	۳.۹۸٪	۱.۵۵٪

ازدواج: این صنعت بلاغی در تمام قصاید عمیق و تقریباً بیشتر ابیات عمیق قابل مشاهده است که به نمونه هایی همچون: واژه های هماهنگ (مسجع): (آفتاب/طناب): چو بر کشید سر از باختر علامت شب آفتاب طناب (ب ۲)

واژه های همگون (متجانس) (بر / سر): چو بر کشید سر از باختر علامت شب فرو کشید علم دار آفتاب طناب (ب ۲)

واژه های همخوان (متناسب): (آسمان/زمین) تقسیم می شود.

ز نور و ظلمت بر روی آسمان و زمین هوا ز قوس و قزح در هزار گونه خضاب (ب ۸)

صنعت ازدواج را در یک دسته بندی می توان به دو گونه تقسیم کرد: ۱- ازدواج لفظی، ۲- ازدواج معنوی: (راستگو، ۱۳۸۲: ۱۳۱) با توجه به این که در موسیقی معنوی - همان طوری که گفته خواهد شد - کاربرد آرایه «تناسب» (همبستگی) در دیوان عمیق بیشترین بسامد را دارد، نتیجه می گیریم که در صنعت بلاغی ازدواج میزان کاربرد واژه های همخوان (متناسب) در اشعار وی

بیشتر از واژه‌های همگون (متجانس) و هماهنگ (مسجع) است. واژه‌های همخوان به خاطر ارتباط معنوی بین کلمات باعث ایجاد موسیقی معنوی در سخن عمیق و مایه زیبایی معنای اشعارش شده است. همچنین واژه‌های همگون علاوه بر افزایش موسیقی در کلام او سبب تداعی معانی مختلف یک لفظ گردیده و اشعار او را دلریاتر جلوه داده است و نیز کاربرد واژه‌های هماهنگ سبب پیدایش آرایه «ترصیع» گردیده و لذت موسیقی قصاید عمیق را برای خواننده بیشتر کرده است.

جدول شماره ۳ فراوانی آرایه هنری ازدواج

شماره	نوع	تعداد	درصد فراوانی نسبت به مجموعه ازدواج	درصد فراوانی نسبت به موسیقی درونی
۱	لفظی	۸۹	۵۰٪	۹۲۱٪
۲	معنوی	۸۹	۵۰٪	۹۲۱٪

جناس: جناس در دیوان عمیق چشمگیر و از تنوع خاصی برخوردار است که باعث آراستگی، موسیقایی و هنری تر شدن اشعار وی شده است انواع آن:

جناس تام: روی (سطح) روی (با):

اگر به جرم فلک بنگرد به چشم رضا وگر به روی زمین خط کشد ز روی خطاب (ب ۲۶)

جناس اشتقاق: (دیدن/ دیده):

من ونگار من از بهر دیدن مه نو دو دیده دوخته بر روی گوهرین دولاب (ب ۱۱)

جناس شبه اشتقاق: (زرین/ زمردین):

هلال عید پدید آمد از سپهر کبود چو شمع زرین پیش زمردین محراب (ب ۱۸)

۵ جناس لاحق: که خود سه نوع است:

جناس مختلف الاول: مانند: (بر/سر)

چو بر کشید سر از باختر علامت شب فرو کشید علم دار آفتاب طناب (ب ۲)



جناس مختلف الوسط: (جمال/جلال):

همه جهان بگشای و همه هنرینمای همه جمال ببین و همه جلال بیاب (ب ۱۷۲)

جناس مختلف الآخر:

(سیل/اسیر): چو کوه وقت سکون و چو سیل در گه سیر چو سنگ وقت درنگ و چو آب وقت شتاب (ب ۴۵)

در انواع جناس لاحق، جناس «مختلف الاول» بسامد بیشتر دارد سپس جناس «مختلف الآخر» و در پایان جناس «مختلف الوسط».

جناس زاید (افزایشی): جناس زاید انواعی دارد که در قصاید عمیق به شرح زیر است:

جناس مطرف: (آب/شتاب)

چو کوه وقت سکون و چو سیل در گه سیر چو سنگ وقت درنگ و چو آب وقت شتاب (ب ۴۵)

جناس وسط: (بهر/بر):

من و نگار من از بهر دیدن مه نو دو دیده دوخته بر روی گوهرین دولاب (ب ۱۱)

جناس مذیل: (دریا/در):

بسان زورق زرین میانه دریا گهی بر اوج یر از موج و گاه در غرقاب (ب ۲۱)

جناس خطی (مصحف): (بیش / پیش):

بلاست جستن بیشی و پیش دستی باز همیشه همت ما مبتلای این دو بلاست. (ب ۱۳۳، ب ۶۰)

جناس ناقص حرکتی (محرف): (مهر/مهر):

چو مهر گردد از مهر مهر های فلک چو ذره گردد از قهر ذره های تراب (ب ۲۷)

جناس مضارع: حرف اول آن ها قریب المخرج است: (فلک/ملک) مخرج دو حرف «م» و «ف» لب است.

فَلک قدر مَلک دیدار گردون فر دریا دل جهان آرای ملک افروز کشور گیر فرمان ران (ب ۶۶۷)

هر چند کاربرد بعضی از انواع جناس در کلام شاعر تکلف ایجاد می کند، اما عمق بخارایی روش تجنیس را در اشعار خود بدون تصنع و به دور از تکلف به کار برده است. این آرایه لفظی و انواع آن در اشعار این شاعر بسیار چشمگیر است و سبب آراستگی هرچه بیشتر سخن او و هنری تر شدن اشعار وی گردیده است. جناس «اشتقاق» و جناس «لاحق» در قصاید عمق بیشترین کاربرد را دارد و جناس «مضارع» کمترین کاربرد را.

جدول شماره ۴ فراوانی آرایه هنری جناس

شماره	نوع	تعداد	درصد فراوانی نسبت به مجموعه جناس	درصد فراوانی نسبت به موسیقی درونی
۱	تام	۳	۱۰۶٪	۰۳۱٪
۲	اشتقاق	۹۳	۳۳۰۹٪	۹۶۲٪
۳	شبه اشتقاق	۲۲	۷۸۲٪	۲۲۷٪
۴	لاحق	۱۰۶	۳۷۷۲٪	۱۰۹۷٪
۵	افزایشی	۴۹	۱۷۴۳٪	۵۰۷٪
۶	خطی	۱	۰۳۵٪	۰۱۰٪
۷	ناقص حرکتی	۶	۲۱۳٪	۰۶۲٪
۸	مضارع	۱	۰۳۵٪	۰۱۰٪

ترصیع (همسانی): نمونه هایی از صنعت ترصیع در دیوان عمق اشعار زیر است: (عباسیان/نستوریان) (فکنده/کشیده)

یکی ز جامه عباسیان فکنده ردا یکی زمطرد نستوریان کشیده حجاب (ب ۱۲۸، ۵)



کاربرد سجع «متوازی» در اشعار عمیق سبب پیدایش آرایه «ترصیع» گردیده است؛ به طوری که حتی در بعضی از ابیات او ۴ مورد از این آرایه دیده میشود؛ مانند: (نگاران/عروسان) (بهشتی/بهاری) (نقاب/حجاب) (بگشاید/بردارد)

نگاران بهشتی را نقاب از چهره بگشاید عروسان بهاری را حجاب از روی بردارد (ب ۱۰۱)

موازنه (همسنگی): کاربرد صنعت موازنه در میان شاعران قرن پنجم و ششم رواج کامل داشته و عمیق چون دیگر هم عصرانش این آرایه را در اشعارش به کار برده است:

هوا نهان شد در زیر خیمه ازرق زمین نهان شد در زیر خرقة سنجاب (ب ۳)

عمیق با کاربرد صنعت «موازنه» سعی نموده است که در سرودن اشعارش از قواعد زبانی بهره کافی ببرد و سروده هایش توازن آوایی بیشتری داشته باشد و برای سرودن بسیاری از ابیات خود از واژگان کمتری استفاده کند، به طوری که جملات در بسیاری از اشعار او از حد یک مصراع فراتر نمی رود و گاهی حتی یک مصراع حاوی دو یا سه جمله کوتاه است. این کوتاهی جملات موجب ایجاد مکث هایی برای خواننده می شود و ضرب آهنگ آخر واژه ها را افزایش می دهد و اشعار او را آهنگین تر جلوه می دهد.

التزام (اعنات): نمونه ای از صنعت اعنات قصیده چهارم عمیق بخارایی است که در آن دو واژه «مور» و «موی» را پاس داشته

است: اگر موری سخن گوید و گر مویی روان دارد من آن مور سخن گویم من آن مویی که جان دارد (ب ۱۲۵)

تکریر: چه گفت؟ گفت که بخشش نه کوشش است به جهد نه ملک اندر شمشیر و نیزه بود و نشاب (ب ۳۵)

رد الصدر الی العجز (سربنی) بلاست جستن بیشی و پیش دستی باز همیشه همت ما مبتلای این دو بلاست

(ب ۶۰)

رد العجز الی الصدر (بن سری): این صنعت ادبی در اشعار عمیق در مواردی نمود پیدا کرده است:

الا یا جفت تنهایی و یار روز نومیدی مبادا جان آن کس کز تو جان را دوست تر دارد (ب ۱۰۹)

رد المطلع: صنعت بدیعی مذکور در هیچ کدام از قصاید عمیق بخارایی مشاهده نمی شود.

تشابه الاطراف (تسبیغ): آرایه ای است که در آن واژه یا واژه های پایانی هر مصراع در آغاز مصراع دوم باز آورده

شود (کزازی، ۱۳۷۳: ۷۳) **همه جهان بگشای و همه هنر بنمای** **همه جمال ببین و همه جلال بیاب (ب ۵۷)**

همان طور که قبلاً گفته شد، آرایه «تکرار» در نظام بدیع لفظی روشی است که موسیقی کلام را به وجود می آورد و یا افزون می کند و یکی از انواع تکرار، «واژه آرای» است که دکتر سیروس شمیسا در کتاب «بدیع» هر کدام از آرایه های «رد الصدر الی العجز» (سربنی)، «رد العجز الی الصدر» (بن سری) و «تکریر» را نوعی واژه آرای محسوب می کند که این دیدگاه اهمیت آرایه تکرار را در ایجاد یا افزایش موسیقی شعر نشان می دهد. و با توجه به این که کاربرد صنعت تکرار در دیوان عمیق بخارایی بسامد بالایی دارد سطح موسیقی اشعار و کلام آهنگین وی چشمگیر است.

جدول شماره ۵ فراوانی سایر آرایه های موسیقی درونی

شماره	نوع	تعداد	درصد فراوانی نسبت به موسیقی درونی
۱	ترصیع	۳	۰.۳۱٪
۲	موازنه	۱۱۷	۱۲.۱۱٪
۳	التزام	۷	۰.۷۲٪
۴	تکریر	۱	۰.۱۰٪
۵	رد الصدر الی العجز	۱	۰.۱۰٪
۶	رد العجز علی الصدر	۱	۰.۱۰٪
۷	رد المطلع	-	-
۸	تشابه الاطراف	۱	۰.۱۰٪



موسیقی معنوی

موسیقی معنوی عمیق ترین بخش موسیقی شعراست. در این سطح دیگر با آوا و صورت ملفوظ کلمات کاری نداریم و تجانس و هماهنگی در محور معنایی است. این نوع موسیقی در واقع مشغول شدن ذهن مخاطب و ناآشناسازی روابط اجزای کلام است. هر چه این روابط ناآشنا تر باشد، کلام ادبی تر و زمان درک لذت هنری، بیشتر است. البته در موسیقی معنوی باید دو اصل رسانگی و پیوستگی اجزا را در نظر گرفت تا سخن هنری از کلام مبهم و بی معنا متمایز باشد. (صفار، ۱۳۹۳، ۸۴-۸۳) موسیقی معنوی در اشعار عمیق چشمگیر و از تنوع خاصی برخوردار است. وی از انواع صنایع معنوی (تلمیح، ایهام، تضاد، مراعات نظیر و...) برای زیبایی و تاثیرگذاری اشعار خود بهره برده است که به موارد زیر اشاره می شود:

تضاد (ناسازی): در عصر عمیق چهار عنصر متضاد آب، خاک، باد و آتش از پرکاربردترین عناصر در ساخت های معنایی متضاد و مراعات النظیر بود، اما در شعر عمیق فقط یک بار این عناصر در کنار هم به کار رفته اند:

تا آب و خاک و آتش و باد این چهار ضد با یک دگر به طبع نگردند سازگار (ب ۴۴۵)

مطابق در دیوان عمیق بخارایی بسیار به کار رفته و از جمله صنایعی ست که مورد توجه وی بوده است، تقابل کلمات در مقابل یک دیگر زیبایی اشعار وی را دو چندان کرده است. وی از انواع تضاد؛ یعنی تضاد مدرج، معنایی، واژگانی، ضمنی، جهتی، نمادین، مجازی-کنایی و ترکیبی استفاده نموده که به شرح زیر است:

تضاد مدرج: در این نوع تضاد، صفت ها قابل درجه بندی هستند؛ مانند: پیرو جوان

به شوخ چشمی بگذاشتی جوانی و عمر کنون که پیر شدی در دلت همان سوداست (ب ۸۱)

تضاد معنایی: در این نوع تضاد نفی یکی موجب اثبات دیگری است؛ مانند: برکشید (بالا آمد) فرو کشید (پایین رفت)

چو برکشید سر از باختر علامت شب فرو کشید علمدار آفتاب طناب (ب ۲)

تضاد واژگانی: این نوع تضاد با «وند» منفی ساز درست می شود و نمونه های آن در اشعار عمیق خیلی کم است؛

بی گنه مانده هشت سال به هند چون گنه کار در عذاب الیم (ب ۵۶۴)

تضاد ضمنی: یعنی دو کلمه در اصل با هم متضاد نیستند ولی در ضمن سخن که با هم ذکر می شوند یک ترکیب متضاد

می سازند؛ مانند: لازمه معنای آتش (روشنایی، گرمی و خشکی) / لازمه معنای آب (خاموشی، سردی و تری)

نماز شام چو پنهان شد آتش اندر آب سپهر چهره بپوشد زیر پر غراب (ب ۱)



تضاد جهتی: در این نوع تضاد طرفین تضاد دلالت بر جهت های مخالف دارد؛ مانند: **مشرق (طلوع) / مغرب (غروب)**

هوای مشرق تازی تر از شب شبه گون کنار مغرب رنگین تر از عقیق مذاب (ب ۴)

تضاد سلب و ایجاب در این نوع تضاد طرفین، فعل جمله است که به صورت مثبت و منفی آمده است؛ **(ندانی / همی دانی)**

ای صنوبر قد ندانی تو چگونه فتنه ای یا همی دانی به عمدا خویش را نادان کنی (ب ۶۹۷)

تضاد نمادین: در این نوع تضاد هنرمند به کمک نمادها و معانی رمزی بین واژگان تضاد برقرار کرده است؛

از آن سنگ پر خون و خاک عقیقین بپرس ای نگارین همه حال کهنتر (ب ۱۷۶)

تضاد مجازی- کنایی: اگر طرفین تضاد در معنای قاموسی و حقیقی خود مخالف هم نباشند بلکه در معنای مجازی با یکدیگر

مخالف باشند تضاد مجازی نام دارد؛ مانند: **عمامه مصقول (سفیدی) / چهره اعراب (سیاهی)**

چنان نمود اثر آفتاب و ظلمت شب چو از عمامه مصقول چهره اعراب (ب ۶)

تضاد ترکیبی: طرفین تضاد به صورت موصوف و صفت و مضاف و مضاف الیه ذکر می شود؛ مانند:

به روز بزم بود آفتاب گوهر بار به روز رزم بود اژدهای جان انجام (ب ۵۴۷)

کاربرد صنعت تضاد در اشعار عمیق بسیار چشمگیر است و طرفین تضاد بیشتر واژه های (شب/روز)، (آسمان /زمین)،

(آب/خاک) و (آب/آتش) است که از میان این ها «شب و روز» و دیگر واژه هایی که با این دو کلمه متضاد، مترادف هستند؛

مانند: تاریکی/ روشنایی، ضیا/ظلام، نور/ظلمت و... بسامد بیشتری دارند. تضاد نوعی موسیقی معنوی است که کاربرد آن در

اشعار شهاب الدین عمیق بخارایی از سطح بالایی برخوردار است.

جدول شماره ۶ فراوانی آرایه هنری تضاد

شماره	نوع	تعداد	درصد فراوانی نسبت به مجموعه تضاد	درصد فراوانی نسبت به موسیقی معنوی
۱	مدرج	۱	۰.۴۹%	۰.۰۸%



۲	معنایی	۶۴	۳۱.۶۸%	۵.۷۱%
۳	واژگانی	۱	۰.۴۹%	۰.۰۸%
۴	ضمنی	۹۰	۴۴.۵۵%	۸.۰۳%
۵	جهتی	۷	۳.۴۶%	۰.۶۲%
۶	سلب و ایجاب	۱	۰.۴۹%	۰.۰۸%
۷	نمادین	۱۵	۷.۴۲%	۱.۳۳%
۸	مجازی - کنایی	۶	۲.۹۷%	۰.۵۳%
۹	ترکیبی	۱۷	۸.۴۱%	۱.۵۱%

مراعات النظیر (همبستگی): یکی از عوامل انسجام و پیوستگی واژگانی شعر، تناسب واژگانی است که در اشعار عمیق کاربرد فراوانی دارد. به عنوان مثال در ابیات زیر کلمات: بادسحرگاهی، گلبن، لاله، گل، هامون و صحرا با هم تناسب دارند و عیسی (ع) از یک سو با مرده و از سوی دیگر با خضر متناسب است و باد سحرگاهی با دم عیسی و پی خضر. این روابط تو در تو و به هم تنیده، بین واژگان موجب ارتباط مستحکم میان ابیات می شود؛ مانند:

خوشا باد سحرگاهی که بر گلبن گذر دارد که هر فصلی و هر وقتی یکی حال دگر دارد (همان: ب ۱۳۷، ب ۹۶)

عناصر و پدیده‌های تناسب: عمیق برای زیباتر نشان دادن صنعت «تناسب» در اشعارش از عناصر و پدیده‌های زیر بیشتر استفاده کرده است:

جدول شماره ۷ کاربرد بعضی از عناصر و پدیده در صنعت تناسب به ترتیب اولویت

ردیف	عنصر/پدیده	نمونه	تعداد	درصد
------	------------	-------	-------	------

۱	آسمانی	ابر، ماه، خورشید، فلک، هلال، آفتاب، هوا، نور، مشرق، مغرب، ستاره، افلاک، انجم، کیهان، خاور، زهره، بهرام، سهیل، سها و...	۱۳	۲۷.۶۵٪
۲	بهاری	عید، نشاط، خرم، باغ، گل، درخت، شاخ، گلبن، گلشن، لاله، نرگس، شکوفه، بادام، سرو، مورد، نسیم، چمن و...	۱۲	۲۵.۵۳٪
۳	جنگی	تیر، تیغ، گرز، شمشیر، نیزه، پیکان، خنجر، عمود، نشاب، گرز، ترگ، مغفر، جوشن، سنان، رمح، تازیانه و...	۱۳	۲۷.۶۵٪
۴	زمینی	کوه، دریا، صحرا، دشت، سنگ، چشمه، مرغزار، کان، معدن و.....	۶	۱۲.۷۶٪
۵	طبیعی	آب، خاک، باد، آتش و.....	۳	۶.۳۸٪

از میان آرایه‌های بدیع معنوی کاربرد آرایه «تناسب» از سایر صنایع بدیع معنوی در دیوان عمیق چشمگیرتر است و میزان فراوانی واژه‌های متناسب و درصد کاربرد آن‌ها در اشعار وی از بسامد بسیار بالایی برخوردار است؛ به طوری که ۳۱.۰۷٪ از اشعار او به این آرایه مزین گردیده است.

ایهام: ایهام در اشعار عمیق بسیار به کار رفته و در واقع می‌توان گفت یکی از خصوصیات بارز اشعار وی به کار رفتن ایهام است؛ مانند: سیراب (خوش آب و رنگ/سیر از آب)

یکی چو آینه‌ای زیر پردهٔ ظلمات
یکی چو برگ سمن زیر لالهٔ سیراب (ب۹)

ایهام تناسب: در دیوان عمیق بخارایی ایهام تناسب چشمگیر است، وی به این صنعت بلاغی توجه خاصی داشته و در اشعارش فراوان از آن بهره برده است. نمونه‌هایی از آن:

هوای مشرق تاری تر از شب شبه‌گون
کنار مغرب رنگین تر از عقیق مذاب (ب۴)

واژه «شبه‌گون» به معنای (منسوب به شب و مانند سنگ سیاه) است اما با توجه به واژه‌های «شب» و «تاری» معنای (سنگ سیاه) مورد نظر است.



ایهام تبادر: یکی چو آینه ای زیر پرده ظلمات

یکی چو برگ سمن زیر لاله سیراب (ب ۹)

«لاله» با توجه به کلمه سیراب انسان را به یاد «لعل» می اندازد.

جدول شماره ۸ فراوانی آرایه هنری ایهام

شماره	نوع	تعداد	درصد فراوانی نسبت به مجموعه	درصد فراوانی نسبت به موسیقی معنوی
۱	ایهام	۸۰	٪۹۵.۲۳	٪۷.۱۴
۲	ایهام تناسب	۲	٪۲.۳۸	٪۰.۱۷
۳	ایهام تبادر	۲	٪۲.۳۸	٪۰.۱۷

جمع : موارد نادری از این آرایه را در اشعار عمیق می توان یافت:

دو صورت همچو روح و جان من و شمع از دل و دیده همی سوزیم و می گرییم بر دیدار یکدیگر (ب ۲۸۳)

تقسیم: در اشعار دوره خراسانی شاعران اهتمام ویژه ای به آوردن این آرایه داشته اند. در اشعار عمیق نیز این آرایه به کار رفته است:

یکی ز جامه عباسیان فگنده ردا یکی ز مطرد نستوریان کشیده حجاب (ب ۵)

جمع و تقسیم: دو صورت همچو روح و جان، من و شمع از دل و دیده همی سوزیم و می گرییم بر دیدار یکدیگر (ب ۲۸۳)

اقتباس: تفاوت اقتباس با تلمیح این است که در اقتباس تمام یا قسمتی از آیه، حدیث یا بیتهی ضمن کلام می آید، اما در تلمیح تنها به کلام مورد نظر اشاره می شود. (میر صادقی، ۱۳۷۳: ۱۶-۱۷). نمونه هایی از صنعت اقتباس در دیوان عمیق ابیات زیر است:

«تبارک اسمک یا ذاالجلال والاکرام» (ب ۵۳۰)

زبان به حمد خداوند برگشاد و به گفت



تلمیح (دوزبانگی) زبان به حمد خداوند برگشاد و به گفت «تبارک اسمک یا ذاالجلال والاکرام» (ب ۵۳۰)

تلمیح (چشمزد): عمق شاعری توانا و آشنا به وقایع تاریخی، علوم قرآنی و احادیث است که در اشعار خود اشارات فراوانی به عناصر دینی و مذهبی دارد از جمله به عدل عمر و انوشیروان، ظهور دجال، رفتن عیسی به آسمان و... وی با هنرمندی تمام تلمیحات، احادیث و اشارات قرآنی و داستان‌ها را در اشعار خود به کار برده و در این عرصه هنر نمایی کرده است:

یکی ز جامه عباسیان فکنده ردا یکی ز مطرد نستوریان کشیده حجاب (ب ۵)

اشاره به تاریخ بنی عباس که لباس سیاه می پوشیدند و پیروان آنان را سیاه جامگان می گفتند.

تجاهل العارف (نادان نمایی/پرسش بلاغی): تجاهل العارف در دیوان عمق بخارایی کاربرد کمی داشته و ابیات معدود زیبایی که در آن از این صنعت بدیعی استفاده کرده در دیوان او مشاهده می شود:

چون ماه دید به عادت به گفت آنک ماه به شرم گفتمش ای ماه چهره ماه کجاست؟ (ب ۷۶)

اغراق: در قرن پنجم بسیاری از توصیفات و مضامین و موضوعات پیشین کهنه شده بود لذا شاعران متمایل به نوآوری و نوجویی در مضامین شعری، اغراق، مبالغه و گزافه گویی به عنوان ابزاری برای تغییر شکل مضامین قبلی و برجسته کردن و آشنایی زدایی شعر بودند. بزرگ نمایی‌های بخش تغزل قصاید عمق بخارایی در حد مقبول و معقول و متناسب با پیشرفت طبیعی شعر است، اما بخش مدحی و توصیفات ممدوح سرشار از غلوهای باور نکردنی است. به عنوان مثال ممدوح او آن قدر دشمن می کشد که موج خون آنان پر جبرئیل را سرخ می کند یا نیزه او بند حوادث آسمانی را می گشاید و شمشیر او سرنوشت بد است. بسامد بالای مشبه‌های عقلی و خیالی او یکی از دلایل افزونی غلوهاست. این بزرگ نمایی تا حدی است که در برخی موارد کار به ترک ادب شرعی نیز می انجامد. در دیوان شهاب الدین عمق بخارایی فرایند اغراق و غلو را می توان در ابیات زیر نظاره گر بود:

ز بس اشارت انگشت دلبران به هلال همه هوا قلم سیم شد به شکل شهاب (ب ۱۸)

بسامد زیاد مشبه‌های عقلی و خیالی در بخش مدحی قصاید عمق یکی از نشانه های افزایش صنعت اغراق است.



حسن تعلیل (بهانگی نیک): تعلیل‌های ادبی در شعر عمیق بخارایی دارای ساخت تشبیهی هستند. این صنعت با هنرمندی در دیوان وی نمود پیدا کرده است، دلیل‌های ادبی که عمیق در اشعارش آورده زیبایی اشعار وی را دو چندان کرده است مانند:

نماز شام چو پنهان شد آتش اندر آب سپهر چهره بپوشد زیر پر غراب (ب ۱)

لف و نشر (پیچش و گسترش) در اشعار عمیق بخارایی لف و نشر نمود زیبایی دارد:

هوای مشرق تاری تر از شب شبه گون کنار مغرب رنگین تر از عقیق مذاب (ب ۴)

متناقض نما: عمیق بخارایی در سرودن قصاید خود، این آرایه بدیع معنوی را زیاد به کار برده است. نمونه‌ای از آن: (مخفی شدن آتش درون آب)

نماز شام چو پنهان شد آتش اندر آب سپهر چهره بپوشد زیر پر غراب (ب ۱)

سوال و جواب (پرسش و پاسخ) این آرایه بدیع معنوی فقط یک مورد در قصاید عمیق دارد.

چه گفت؟ گفت: دریغا امید من که مرا غلط فتاد همی در وفا و مهر تو ظن (ب ۵۹۸)

حس آمیزی: شمع زرین به معنای شمع روشن که دارای روشنایی (حس بینایی) و گرمی (حس لامسه) است.

هلال عید پدید آمد از سپهر کبود چو شمع زرین پیش زمردین محراب (ب ۱۸)

استخدام (گمارش): همی شد از پی رزم زبهر بزم ملک گهی چو دشنه زرین گهی چو جام شراب (ب ۲۲)

«شدن» در مورد ملک «رفتن به جنگ» و در مورد دشنه زرین «فرورفتن در بدن» است. همچنین در رابطه با ملک «رفتن به مجلس شادی» و در رابطه با جام شراب «ریخته شدن در کام» است.

ارسال المثل (دستان زنی) این صنعت بدیعی خیلی کم مورد توجه عمیق بخارایی بوده است. برخی از مصراع‌ها و ابیات

عمیق شایستگی مثل شدن را یافته‌اند.

جهان بمان به جوانان و درد سر بگسل که کار عالم تا هست خار با خرماست (ب ۸۴)



سیاقه الاعداد (نام شمار): جمال صدر و نظام زمانه شمس الملک قوام حق و شه شرق پادشاه رقاب (ب ۲۴)

تنسيق الصفات (صفت شمار): این آرایه در بخش مدحی به ویژه در ابیات آغازین فراوان است:

شه مظفر منصور نصر ناصر دین ابوالحسن که ز احسانش عاجز است حساب (ب ۲۳)

حروف گرایي: عمیق بخارایی از کسانی است که با بهره گیری از جادوی هنر بر کالبد حروف الفبا دمیده و به آنها جانی تازه بخشیده است؛ مانند:

زیر خط زبرجدش میمی زیر زلف معنبرش صد جیم (ب ۵۵۴)

مذهب کلامی: مطلبی را با قیاس و برهان عقلی و خطابی اثبات کنند. این گونه مطالب در ادبیات مسائل عاطفی از قبیل مرگ و زندگی، عشق و نفرت و داد و بیداد جلوه گر است. (شمیسا، ۱۳۸۱: ۶۸)

صفات خاص خداوند بنده را نسزد به هیچ حال خدایی و بندگی نه رواست (ب ۶۳)

صدا معنایی: آوردن الفاظی که صدایشان مستمع را به منبع صوت راهنمایی می کند. (شمیسا، ۱۳۸۶: ۴۶)

ز آتش اجل رسته وز باد پیکان ز خاکش خشک رسته وز خار خنجر (ب ۱۹۶)

اسلوب الحکیم (شیوه شیرین):

به شوخ چشمی بگذاشتی جوانی و عمر کنون که پیر شدی در دلت همان سوداست (ب ۸۱)

جناس کلمات هم خانواده (همگونی): که در اشعار عمیق بر دو نوع است: جناس پسوندی: (گوش/گوشه) پسوند «ه»

گذشته بنا گوشش از گوشه پا رسیده دو زانوش بر تارک سر (ب ۱۵۶)

جناس ریشه‌ای:

(دیدن/دیده) من و نگار من از بهر دیدن مه نو دو دیده دوخته بر روی گوهرین دولاب (ب ۱۱)

جدول شماره ۹ فراوانی سایر آرایه های موسیقی معنوی

تعداد	آرایه						



ردیف	آرایه	تعداد	درصد نسبت به موسیقی معنوی	ردیف		درصد نسبت به موسیقی معنوی
۱	جمع	۱	٪۰.۰۸	۱۳	سوال و جواب	٪۰.۰۸
۲	تقسیم	۲۰	٪۱.۷۸	۱۴	حس آمیزی	٪۳.۲۱
۳	جمع و تقسیم	۸	٪۰.۷۱	۱۵	استخدام	٪۱.۴۲
۴	اقتباس	۴	٪۰.۳۵	۱۶	ارسال المثل	٪۰.۳۵
۵	تلمیع	۴	٪۰.۳۵	۱۷	سیاقه الاعداد	٪۲.۶۷
۶	تلمیح	۳۵	٪۳.۱۲	۱۸	تنسیق الصفات	٪۳.۰۳
۷	تجاهل العارف	۸	٪۰.۷۱	۱۹	حروف گزایی	٪۰.۲۶
۸	اغراق	۹۶	٪۸.۵۷	۲۰	مذهب کلامی	٪۰.۲۶
۹	حسن تعلیل	۳۱	٪۲.۷۶	۲۱	صدا معنایی	٪۰.۶۲
۱۰	لف و نشر	۲۳	٪۲.۰۵	۲۲	اسلوب الحکیم	٪۰.۲۶
۱۱	متناقض نما	۲۶	٪۲.۳۲	۲۳	جناس	٪۸.۳۰
۱۲	مراعات نظیر	۳۴۸	٪۳۱.۰۷			

نتیجه گیری

در بخش موسیقی درونی اشعار عمیق بخاری، کاربرد آرایه‌های تکرار، انواع جناس، ازدواج و موازنه در قصاید چشمگیر است و استفاده از آرایه‌های رد الصدر الی العجز (سربنی)، رد العجز الی الصدر (بن سری) و تشابه الاطراف کم تر است؛ در غنای این



نوع موسیقی آرایه «تکرار» بیشترین بسامد را دارد که میزان آن ۳۹٪ است و کمترین بسامد را آرایه های «تکریر، ردالصدر الی العجز، ردالعجز علی الصدر، تشابه الاطراف» (تسبیغ) دارد که میزان آن ها ۱۰/۰٪ است.

آرایه تکرار در اشعار او در ۵ مقوله قابلیت طبقه بندی دارد که بسامد «واژه آرایه» از همه بیشتر است و بسامد «گروه آرایه» از همه کمتر است. در اکثر ابیاتی که در آن تکرار آمده است، فرایند «واج آرایه»، «واک آرایه» و «واژه آرایه» با هم مشاهده می شود؛ این پدیده میزان دامنه تکرار را در اشعار او زیاد کرده است.

هر چند کاربرد بعضی از انواع جناس در کلام شاعر تکلف ایجاد می کند، اما عمق بخارایی روش تجنیس را در اشعار خود بدون تصنع و به دور از تکلف به کار برده است. این آرایه لفظی و انواع آن در اشعار این شاعر بسیار چشمگیر است و سبب آراستگی هرچه بیشتر سخن او و هنری تر شدن اشعارش گردیده است. جناس «اشتقاق» و جناس «لاحق» در قصاید وی بیشترین کاربرد را دارد و جناس «مضارع» کمترین کاربرد را. عمق با کاربرد صنعت «موازنه» سعی نموده است که در سرودن اشعارش از قواعد زبانی بهره کافی ببرد و سروده هایش توازن آوایی بیشتری داشته باشد و برای سرودن بسیاری از ابیات خود از واژگان کم تری استفاده کند، به طوری که جملات در بساری از اشعار او از حد یک مصراع فراتر نمی رود و گاهی حتی یک مصراع حاوی دو یا سه جمله کوتاه است. این کوتاهی جملات موجب ایجاد مکث هایی برای خواننده می شود و ضرب آهنگ آخر واژه ها را افزایش می دهد و اشعار او را آهنگین تر جلوه می دهد.

عمیق، در بخش موسیقی معنوی برای زیبایی و تاثیرگذاری اشعار خود از انواع صنایع بدیع معنوی استفاده نموده است. درقصاید او، کاربرد آرایه های تناسب، انواع تضاد، اغراق و حس آمیزی از دیگر آرایه های معنوی بیشتر و استفاده از آرایه های سوال و جواب، تلمیع، اقتباس واسلوب الحکیم کمتر است؛ به طوری که آرایه «مراعات النظیر» (همبستگی) بیشترین بسامد را دارد و میزان آن ۳۱.۰۷٪ است و کمترین بسامد را آرایه «سوال و جواب» دارد با میزان آن ۰.۰۸٪. بعد از مراعات النظیر کاربرد تضاد در اشعار او از سطح بالایی برخوردار است. به طوری که میزان فراوانی و درصد انواع تضاد در دیوان وی عبارت است از: تضاد ضمنی (۹۰٪ - ۴۴.۵۵٪)، تضاد معنایی (۶۴٪ - ۳۱.۶۸٪)، تضاد ترکیبی (۱۷٪ = ۸.۴۱٪)، تضاد نمادین (۱۵٪ = ۷.۴۲٪)، تضاد جهتی (۷٪ = ۳.۴۶٪)، تضاد مجازی - کنایی (۶٪ = ۲.۹۷٪)، تضاد سلبی (۱٪ = ۰.۴۹٪) و تضاد واژگانی (۱٪ = ۰.۴۹٪)، مدرج (۱٪ - ۰.۴۹٪)

درصد فراوانی آرایه های ادبی در موسیقی درونی

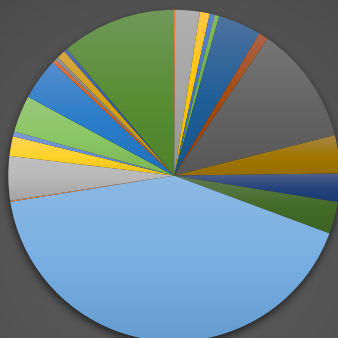


تشابه الاطراف ■ ردالمطلع ■ ردالعجز علی الصدر ■ ردالصدر الی العجز ■ تکریر ■ التزام ■ موازنه ■ ترصیع ■

فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی



درصد فراوانی آرایه های موسیقی معنوی



■ تلمیح	■ جمع و تقسیم	■ اقتباس	■ تلمیح	■ متناقض نما
■ اغراق	■ حسن تعلیل	■ لف و نشر	■ سباقه الاعداد	■ جناس
■ حسن آمیزی	■ استخدام	■ ارسال المثل	■ اسلوب الحکیم	
■ سوال و جواب	■ صدا معنایی	■ تنسيق الصفات		
■ حروف گرایبی	■ مذهب کلامی			

فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی



منابع

قرآن کریم.

انوری ابیوردی، اوحدالدین علی بن محمد، (۱۳۷۶) *دیوان اشعار*، به کوشش محمد تقی مدرس رضوی، چاپ پنجم، تهران، انتشارات علمی - فرهنگی، ج ۱.

راستگو، سید محمد (۱۳۸۲) *هنر سخن آرای*، چاپ اول، تهران، انتشارات سمت.

زرین کوب، عبدالحسین (۱۳۶۳) *سیری در شعر فارسی*، تهران، انتشارات زرین.

شفیعی کدکنی، محمد رضا (۱۳۷۹) *موسیقی شعر*، تهران، انتشارات توس.

شمیسا، سیروس (۱۳۸۱) *بدیع*، چاپ سیزدهم، تهران، دانشگاه پیام نور.

عمق بخارایی، شهاب الدین (۱۳۸۹) *دیوان اشعار*، به کوشش علیرضا شعبان لو، چاپ اول، تهران، انتشارات آزما.

صفار، ناهید (۱۳۹۳)، *موسیقی شعر در دیوان پروین اعتصامی، فصلنامه علمی-پژوهشی زن و فرهنگ*، تهران، پاییز ۱۳۹۳، شماره ۲۱.

قیس رازی، محمد بن شمس (۱۳۶۰) *المعجم فی معاییر اشعار العجم*، تصحیح محمد تقی مدرس رضوی، تهران، زوار.

کزازی، میر جلال الدین (۱۳۷۳) *زیباشناسی سخن پارسی*، چاپ اول، تهران، کتاب ماد (وابسته به نشر مرکز).

نظامی عروضی، احمد بن عمر بن علی (۱۳۸۵) *چهار مقاله*، به تصحیح محمد قزوینی، به کوشش محمد معین، چاپ سوم، تهران، انتشارات زوار.

وحیدیان کامیار، تقی (۱۳۸۰) *وزن و قافیۀ شعر فارسی*، تهران، مرکز نشر دانشگاهی.

وطواط، رشیدالدین (۱۳۳۹) *حداثق السحر فی دقائق الشعر*، به تصحیح سعید نفیسی، تهران کتابخانه بارانی.

هادی، روح الله (۱۳۸۷) *آرایه های ادبی*، تهران، دفتر برنامه ریزی و تالیف کتب درسی وزارت آموزش و پرورش.

فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی



Study of music of poems in Amaagh Bokhara i's poetry court

Mousa karami¹

Abdolazim zarhashi²

Abstract:

The secret of the permanence of poetic speech should be explored in various dimensions and with different approaches. One of these dimensions is the study of "poetry music" with an aesthetic approach. One of the branches of music of poetry is its inner and thought music. The inner music is figures of Speech such as: "repetition, paronomasia, adornment, parallelism, epanorthosis, anadiplosis, etc." and thought music includes: "contrast, proportion, ambiguity, allusion, exaggeration, sensuality, etc.). This descriptive and analytical research seeks to study various types of inner and thought music of Amaq Bukhari's poems as an outstanding poet. As a result, in the internal music section, the "repetition" has the highest frequency with 52% and the "around similarity" (Tasbigh) has the lowest frequency with 1.8%. Also, in the thought music section, the "Observance of peers

"(Correlation) has the highest frequency with 34.8% and the lowest frequency with 0.14% of that array is "question and answer". Examining the frequency of all kinds of figures of speech and figures of thought in Bukhari's poetry, points out his unpretentiousness in a poet and shows that he is not an industrial poet and his music is the result of his poetry and not the other way around.

Key words: Poetry music, Amaagh Bukhari, figures of speech, figures of

فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی

¹. Assistant Professor payme Noor University,tehran,Iran.//Email: karami1383@gmail.com

². MA in Persian language and literature, payme Noor University,tehran,Iran.// Email: zareheshi1399@gmail.com



سال چهارم، شماره ۱۱، تابستان ۱۴۰۰

www.qpjjournal.ir

ISSN : 2645-6478

تحلیل محتوایی داستان سال‌های ابری

دکتر مریم محمدزاده^۱ دکتر جمیله خاک‌نژاد^۲

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۰۱/۱۸ تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۹/۰۳/۲۷

نوع مقاله: پژوهشی

(از ص ۳۳ تا ص ۵۲)



۲۰.۱۰۰۱.۱.۲۶۴۵۶۴۷۸.۱۴۰۰.۳.۱۱.۱.۵

چکیده

با توجه به این که بررسی محتوایی، بررسی اثر از نظر دو عنصر درون‌مایه و موضوع است، در این پژوهش با روش توصیفی-تحلیلی به بررسی محتوایی رمان سال‌های ابری پرداخته‌ایم تا گامی در راه شناساندن ادبیات داستانی ایران برداریم که هنوز بسیاری از زوایای آن ناشناخته مانده است. یافته‌ها نشان می‌دهد که جامعه‌گرایی و اعتقاد به تعهد اجتماعی به عنوان وظیفه عمده هنر و ادبیات که نویسنده معاصر، علی‌اشرف درویشیان در بیشتر آثارش همواره سر سپرده آن بود، سبب شده که محتوا و زمینه‌های معنایی را در داستان‌های خود مورد توجه قرار دهد. موضوع اصلی سال‌های ابری، مبارزه سیاسی است. از لحاظ محتوایی، سیاست محور اصلی رمان است. نام افراد سیاسی، مجلات و احزاب از زبان شخصیت‌ها بازگو می‌شود. جنگ جهانی دوم در حال رخ دادن است. نیروهای متفقین وارد ایران شده‌اند. دکتر مصدق استعفا می‌دهد. مردم خواستار سرنگونی قوام می‌شوند و طلاق فوزیه توسط شاه، اعتصاب کارگران، کشف حجاب و ... از اخبار تاریخی این رمان است. در این میان، بُعد اجتماعی که نسبت به دو بُعد دیگر گسترده‌تر است، مواردی از قبیل فقر مادی، فقر فرهنگی، اختلاف طبقاتی و ... است.

کلید واژگان: ادبیات داستانی، بررسی محتوایی، سال‌های ابری، علی‌اشرف درویشیان.

۱. استادیار دانشگاه آزاد اسلامی اهر، اهر، ایران // ay_maryam@yahoo.com

۲. استادیار دانشگاه آزاد اسلامی اهر، اهر، ایران // m_mohammadzadeh@iau-ahar.ac.ir



۱. مقدمه

در گذشته، شعر، مهمترین نوع ادبی کلاسیک ایران بود که برای داستان‌پردازی به کار می‌رفت، لذا برخی از قلال ادبیات کلاسیک را داستان‌های منظومی چون شاهنامه فردوسی، مثنوی مولوی، پنج‌گنج نظامی و... تشکیل می‌دادند. در این میان، عمدتاً برای تاریخ‌نگاری و یا نوشتن حکایت‌های کوتاهی که به کار پندآموزی‌های اخلاقی یا انتقادهای اجتماعی و مطرح کردن مفاهیم فلسفی می‌آمدند، از نثر استفاده می‌شد، اما در سالهای منتهی به انقلاب مشروطیت و همزمان با آغاز تحولات فکری و اجتماعی بی‌سابقه که به نوسازی جامعه ایران نظر داشت، تغییرات اساسی در ادبیات فارسی به لحاظ شکل و محتوا روی داد. شعر، اندک اندک توان خود را برای پاسخگویی به ضرورت‌های اجتماعی و سیاسی نوین از دست داد و نثر تلاش نمود همان نقشی را ایفا کند که در گذشته، شعر آن را به عهده گرفته بود؛ از این رو، روز به روز با بهره‌گیری از فنون مختلف به مرزهای نوی دست یافت. در روند تکاملی و تاریخی خود، به اعتبار ساخت و به لحاظ موضوع و مضمون، به چشم انداز نوینی رسید و با عنوان رمان، عملکردهای اجتماعی و فرهنگی متفاوتی در ذهن و باور انسان معاصر به دست آورد.

در پدید آمدن نخستین رمان‌های فارسی، ایرانیان خارج از کشور و مترجمان آثار غربی نقش بسزایی ایفا نمودند. روشنفکران مقیم خارج همچون آخوندزاده، زین‌العابدین مراغه‌ای، طالبوف و... نخستین رمان‌های فارسی را نوشتند و مترجمان با نوشتن مقدمه بر آثاری که ترجمه کرده بودند، در شکل‌گیری و پیدایش این نوع ادبی، نقش آفرینی کردند. به هر حال باید دانست، این نوع ادبی، مجموعه‌ای است پر بار و ارزشمند که می‌تواند از جهات بسیاری مورد پژوهش و تحقیق قرار گیرد.

۱.۱ بیان مسأله



بدون شک علی اشرف درویشیان یکی از قله های رفیع داستان نویسی معاصر ایران است که با آثاری چون سال های ابری و مجموعه داستان های «آبشوران»، «از این ولایت» و «فصل نان» و ... در زمینه های مختلف ادبیات داستانی یعنی داستان کوتاه، رمان، داستان برای کودکان و نوجوانان و... قلم زده و آثار ارزشمندی از خود به جای گذاشته است. درویشیان، پیامدار دردها و رنج ها و آرزوهای ناممکن و اندیشه های بی شمار و غصه های فراوان بخشی از حافظه تاریخ معاصر ایران است. وی «موضوع داستان هایش را در هنگام آموزگاری در روستا تجربه کرده است و زندگی فاجعه بار مردم غرب کشور را با نثری روان به شکل صریح و گزارشی توصیف می کند» (میرعابدینی، ۱۳۷۷: ۵۴۶).

رمان سال های ابری او جامعه کرمانشاه را در اواخر دهه سی و اوایل دهه چهل به تصویر می کشد و ارزش آن به خاطر مضامین مختلف سیاسی، اجتماعی، تاریخی و فرهنگی است. درویشیان با نگارش این رمان به انعکاس واقعیت های زندگی مردم پرداخت و در ادبیات داستانی شهرتی به دست آورد. چنین ادبیاتی که درویشیان قدم در آن گذاشت، در ایران سابقه چندانی ندارد و بیش از صد سال از عمرش سپری نشده است. این ادبیات نوپا، به درستی شناخته نمی شود مگر اینکه از جهات مختلف مورد ارزیابی قرار گیرد. یکی از مواردی که در این زمینه، به ارزیابی داستان ها کمک شایان توجهی می کند، بررسی محتوایی آثار منتشر شده است تا بدین وسیله از یک سو معایب و محاسن آنها شناخته شود و از سوی دیگر، نویسندگان مطرح و جریان های داستان نویسی مورد نقد قرار بگیرند تا ضعف ها و کاستی ها مرتفع گردند و گامی در راستای پیشرفت ادبیات برداشته شود.

۲.۱ پیشینه تحقیق

فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی

در زمینه علی اشرف درویشیان و آثارش پژوهش چندان صورت نگرفته است. در پژوهش های معدودی که در این زمینه وجود دارد، اولاً همه آثار او مورد توجه قرار نگرفته است، ثانیاً آنچه از سوی این محققین عنوان شده اغلب،



به طور کلی و پراکنده در کتاب‌های مربوط به داستان‌نویسی، همراه با سایر نویسندگان آمده است. به عنوان مثال در کتاب «صد سال داستان نویسی ایران» تألیف حسن میرعابدینی (۱۳۷۷) که از کتب معتبر در زمینه ادبیات داستانی معاصر است در چند صفحه و به طور کلی به آثار این نویسنده پرداخته شده است.

تنها کتابی که به طور اخص به بررسی آثار علی اشرف پرداخته «آثار علی اشرف درویشیان در بوته نقد» تألیف جعفر کازرونی است که در سال ۱۳۷۷ توسط انتشارات ندای فرهنگ چاپ شده است. این کتاب هم، برخی از آثار درویشیان، از جمله «سلول ۱۸» را مورد بررسی قرار نداده است.

به جز کتب یاد شده و چند کتاب دیگر، چند مقاله انگشت شمار در مجلات ادبی در مورد این نویسنده و نقد آثارش به چاپ رسیده است که از آن جمله می‌توان به موارد ذیل اشاره کرد:

نقد کتاب سال‌های ابری نوشته علی اشرف درویشیان (دستغیب، ۱۳۷۵)، بررسی سبکی رمان سال‌های ابری اثر علی اشرف درویشیان (ایران‌زاده، سپه‌وند، ۱۳۸۷)، بازتاب اجتماع و رئالیسم سوسیالیستی در سال‌های ابری (کوچکیان، قربانی، ۱۳۸۹)، سال‌های ابری در نگاهی نو اتوبیوگرافی - رمان (علی اکبری، کوچکیان، ۱۳۸۶)، نقد بوم‌گرایانه داستان‌های علی اشرف درویشیان (سالاری، سیدزیدی، یوسفی‌نیا، ۱۳۹۳)، بررسی تطبیقی پوپولیسم در چند داستان کوتاه منتخب از علی اشرف درویشیان و نجیب محفوظ (مشایخی، پارسا، ۱۳۹۴)، نقد جامعه‌شناختی رمان سال‌های ابری از علی اشرف درویشیان (خلیلی جهان تیغ، عثمانی، ۱۳۹۴)، بررسی عناصر داستانی در رمان سال‌های ابری (عطرفی، سپه‌وند، ۱۳۸۷)، بازسازی تاریخی و سبک شخصیت‌پردازی در رمان سال‌های ابری، قرائتی لوکاجی (خالق‌پناه، ناصری، ۱۳۹۶)، بررسی ادبیات بومی در رمان سال‌های ابری علی اشرف درویشیان (علی اکبری، شهبازی، باوان‌پوری، ۱۳۹۳).

فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی



در این پژوهش از روش کتابخانه‌ای استفاده شده است. گردآوری و طبقه‌بندی اطلاعات، تجزیه و تحلیل و دست یافتن به یافته‌ها، ساختارهای اساسی این پژوهش را تشکیل می‌دهد.

۲. بحث

به درون‌مایه و موضوع هر اثر داستانی، درون‌ساخت یا محتوای آن اثر می‌گویند، بنابراین بررسی محتوایی، بررسی اثر از نظر دو عنصر درون‌مایه و موضوع است. البته برخی، درون‌ساخت را صرفاً درون‌مایه و برخی موضوع اثر ادبی می‌دانند، درحالی که در حقیقت، محتوا ترکیبی است از درون‌مایه و موضوع و شیوه هنری خاصی که زاده طبیعت هنرمند است، لذا باید گفت: درون‌مایه (مضمون) و موضوع، عناصر سازنده بررسی محتوایی هستند و هر وقت خواستیم محتوای داستانی را بررسی کنیم به این مسأله باید دقیق باشیم.

۱.۲ موضوع (Topic)

فهم داستان، از ادراک کلی‌ترین جنبه‌های آن که «مضمون و موضوع داستان باشد، آغاز می‌شود» (یونسی، ۱۳۴۱: ۳۰) و «شامل پدیده‌ها و حادثه‌هایی است که داستان را می‌آفریند و درون‌مایه را تصویر می‌کند، به عبارت دیگر موضوع قلمرویی است که در آن خلاقیت می‌تواند درون‌مایه خود را به نمایش گذارد» (میرصادقی، ۱۳۸۰: ۲۱۷) تحلیل و بررسی سال‌های ابری در این زمینه، بیانگر آن است که موضوع و مضمون اصلی این رمان، مبارزه سیاسی است؛ اما این مضمون، معلولی است که علت آن در فقر و ضعف اقتصادی است. سراسر این رمان، قصه مردمانی است که با تلاش روزافزون به دنبال لقمه نانی صبح تا شب کار می‌کنند، اما



هیچگاه نمی‌توانند به وضع خود سروسامانی بدهند. فقر و نبود بهداشت، باعث بیماری‌های مختلفی از جمله بیماری‌های پوستی، کچلی، انگلی، تراخم و تب‌های مختلف و مرگ و میر می‌شود. زندگی افرادی چون زبیده خانم که پول خریدن کبریت را هم ندارد و هر شب پسرش را چند بار تا سر گذر می‌فرستد که آتش بیاورد، سرنوشت خاله چشمه و بمانعلی که قربانی خرافات شده‌اند، سرمایه‌دارانی که از راه‌های غیر معمولی با کلاه برداری پولدار شده‌اند، همه اینها موضوعاتی هستند که درون‌مایه داستان را به تصویر می‌کشند و قلمرویی می‌شوند برای جولان دادن درون‌مایه. خلاصه این که باید گفت مضمون این رمان، دربرگیرنده مواردی چون فقر، ضعف اقتصادی، بیماری، خرافات، بیسوادی، درگیری‌های سیاسی و ظلم و بیداد است.

۲.۲ درون‌مایه یا مضمون

داستان، زمانی می‌تواند داستان خوبی باشد که ساختار و ترکیب آن، در عناصر تشکیل دهنده‌اش، با یکدیگر وحدت و یکپارچگی داشته باشند. ایجاد هماهنگی و وحدت در داستان را، درون‌مایه به عهده می‌گیرد، به بیان دیگر هر داستان خوبی از درون‌مایه یا فکر و اندیشه حاکم بر داستان شکل می‌گیرد و درون‌مایه، تمام عناصر داستان را انتخاب کرده و موضوع را با عناصر دیگر داستان هماهنگ می‌کند. درون‌مایه را به عنوان فکر و اندیشه حاکم بر داستان تعریف کرده‌اند که نویسنده در داستانش اعمال می‌کند، به اعتقاد میرصادقی «درون‌مایه مترادف پیام نیست. درون‌مایه هر اثر ممکن است پیام آن اثر تعبیر شود، جنبه‌ای مثبت و آموزنده دارد و درون‌مایه‌ها ممکن است از این کیفیت برخوردار باشند یا نباشند، بنابراین خطاست اگر درون‌مایه را با پیام که رسالت هر اثر تلقی می‌شود، یکی فرض کرد، به خصوص که درون‌مایه معدودی از آثار داستانی خصوصیتی ضد پیام دارد» (میرصادقی،



علاوه بر این، نباید درون مایه را به جای «موضوع» (=topicSubject) اشتباه گرفت و این دو را به جای هم به کار برد. چنین اشتباهی عدم فهم خواننده از داستان را در پی دارد و او را دچار سردرگمی می کند. درون مایه چیزی است که از «موضوع» به وجود می آید. «درون مایه در واقع برآیندی است از موضوع داستان که بر روند گسترش و تکامل داستان تأکید می کند. از این نظر، مضمون یا درون مایه را به معنای کل داستان دانسته اند یعنی فکر یا مجموعه افکاری که موضوع اساسی مورد نظر نویسنده را در داستان تحکیم می کند و داستان را به وحدت هنری سوق می دهد. معمولاً درون مایه اثری نباید از یک جمله کمتر باشد» (همان: ۱۷۴)

در اغلب اوقات می توان درون مایه هر اثری را از طریق تفسیر و تعبیر شخصیت اصلی هر داستان تشخیص داد، لیکن غالباً نویسندگان در آثار خود از بیان مستقیم درون مایه ها اجتناب می کنند و به جای آن شیوه های غیر صریح را برای تصویر و تشریح آن ها استفاده می کنند؛ برای مثال درون مایه ها را در افکار و عواطف و تخیلات شخصیت های داستان می گنجانند و خواننده از طریق درک تفسیر این افکار و تخیلات و برآیند موضوع داستان، متوجه درون مایه داستان می شود. هر چه درون مایه داستان ظریف تر و غیر صریح تر ارائه شود تأثیر گذاری آن بر خواننده بیشتر است.

تأملی در سال های ابری نشانگر آن است که ایدئولوژی نویسنده در این کتاب، درون مایه اصلی آن را تشکیل می دهد. نویسنده با انتخاب شخصیت های داستان، از افراد عادی جامعه، شرح زندگی آنان و قرار دادن آنها در متن مبارزه علیه نظام حاکم، جریان رودی را نشان می دهد که در مسیر خود، آنچه را که سر راهش قرار می گیرد، با خود می برد و تبدیل به سیلی بنیان گن می شود. جریان مبارزه ای که از میان کارگران آغاز می شود؛ ریشه در نسل های گذشته دارد و همیشه مردم فقیر و سطح پایین جامعه را با خود همراه می کند و اینها همان شخصیت هایی هستند که در گوشه و کنار رمان، زندگی شان را می خوانیم. این درون مایه در سرتاسر رمان، خواننده را هدایت می کند و دیده می شود آدم هایی که در اوایل رمان، معرفی می شوند، سرانجام، در چه موقعیتی قرار می گیرند. این موج، همه را با خود نمی برد. آدم های مستعد مثل «شریف، آقا مرتضی، مشی رمضان، بمانعلی و ...» با این موج می روند و تا آخر می مانند و برخی از آن کناره می گیرند. چیزی که درون مایه داستان را قوت می بخشد،



عشق به میهن و ملت است. در اواخر رمان، هنگامی که شریف از زندان، برای همسرش نامه می‌نویسد، این عشق را چنین توصیف می‌کند:

«چه کسی می‌تواند ادعا کند که بیش از یک زندانی سیاسی به میهنش و به مردم وطنش عشق می‌ورزد؟ راستی چه کسی می‌تواند ادعا کند؟ آنکه با بی‌خیالی روی کاناپه راحتش چرت می‌زند؟ آنکه حتی آب این مملکت را لایق نوشیدن نمی‌داند؟ به نظر من کسی می‌تواند این آب و خاک را دوست داشته باشد و در راه سرافرازی و اعتلایش فداکاری کند، که با همه وجودش، خاک پر برکتش را عزیز بدارد و در کنار مردمش باشد و تا نفس دارد، در برابر ستمگران و مزدوران بایستد» (درویشیان، ۱۳۷۶: ۱۶۱۵)

درون‌مایه این رمان از جنبه‌های مختلف سیاسی، تاریخی و اجتماعی قابل بررسی است.

۱.۲.۲ درون‌مایه سیاسی

درویشیان با توصیف سیاست‌های حاکم، تاریخ جامعه را به تصویر می‌کشد. او علاوه بر اشاره مستقیم به حوادث سیاسی، گاهی با خلق مناظرات سیاسی بین شخصیت‌های داستان و بیان تضادهای فکری در اندیشه آنها، تأثیر زیادی در روشن‌سازی اذهان خوانندگان ایفا می‌کند.

الف. بُعد سیاسی رمان از همان ابتدا به صورت نمادین، رخ می‌نماید «شریف» از کودکی، خود را در مقابل «آل» و ناگزیر از جنگیدن با آن می‌بیند. «مادر» که نمادی از «وطن» است، با مرگ دست و پنجه نرم می‌کند. شریف باید «آل» را مغلوب کند و مادر را نجات دهد. از طرفی دایی سلیم بر بالای بام، دعا می‌خواند و زن‌های خرافی دور زانو، هر کدام کاری می‌کنند. مثلث «مذهب، خرافات و مبارزه سیاسی» از اینجا آغاز می‌شود و تا پایان رمان، با خواننده همراه است. همچنین آدم‌هایی که در اول رمان هر کدام به نحوی می‌خواهند مادر را نجات دهند و هر کدام به عقیده خود عمل می‌کنند در طول رمان نیز آدم‌های مختلف در جامعه، نقش‌هایی شبیه به این ایفا می‌کنند.



شریف تا پلایان در همان نقش مبارز سیاسی باقی می‌ماند، برخی مبارزین مذهبی و عده‌ای دیگر با پذیرش حرف‌های خرافی درباره سرنوشت محتوم انسان، خود را از کارهای عملی کنار می‌کشند. مادر به هر حال نجات می‌یابد، اما زندگی او با بدبختی ادامه پیدا می‌کند.

ب. در خانواده شریف، آدم‌های سیاسی چون سلیم و حامد با گرایش‌های مختلف حزبی، قد علم می‌کنند و هر یک به طرح دیدگاه‌های خود در زمینه سیاست می‌پردازند.

- عمو آلفت معتقد است که

«مصدق اگر همیشه با کاشانی یکی باشد، ملت نجات پیدا می‌کند. در غیر این صورت همه چیز نابود می‌شود» (همان: ۵۹۹)

- دایی حامد به بیان علت مخالفت دکتر بقایی با دکتر مصدق می‌پردازد و می‌گوید:

«این نامرد، با پول همین مردم به فرانسه رفت که درس بخواند. اما در آنجا دست به خوشگذرانی و عیاشی زد. دست خالی و مغز خالی برگشت و الکی به خودش لقب دکتر داد. در حالی که دکتر نیست. اوائل کار به مصدق چسبیده بود. به این امید که با فریب دادن او به نوایی برسد. اما مصدق با زرنگی خاص خودش او را شناخت و از خود دور کرد» (همان: ۶۸۸)

ج. در این رمان، شریف که به عنوان تماشاگر و راوی عمل می‌کند، نام افراد سیاسی، مجلات، و احزاب را از زبان سایر شخصیت‌ها بازگو می‌کند و تعاریفی درست یا غلط از زبان آنها ارائه می‌دهد. دو حزب معروفی که در اثر از آنها زیاد نام برده شده «حزب توده» و «پان ایرانیسم» است.

— **حزب توده:** درویشیان گاهی به نقل حوادث و گفتگوها پرداخته و گاهی قسمت‌هایی از روزنامه‌های طرفداران این حزب را هم در داستان نقل کرده است. دایی سلیم عضو حزب توده است و روزنامه «به سوی آینده» را به خانه می‌آورد و شریف آن را برایش می‌خواند. این روزنامه با دکتر مصدق مخالف است و طبیعی است که اظهارات و اخبار آن نیز بر ضد او باشد (همان: ۵۶۹).



— جمعیت پان ایرانیسم: جمعیت پان ایرانیسم در این کتاب به عنوان حزبی ضد کارگر معرفی می‌شود، لیکن تعریفی مستقیم و کامل از حزب و گروه، کارکردها و افراد سیاسی و اعمال حقیقی شان، ارائه نمی‌شود. به عنوان مثال؛ در قسمتی از رمان وقتی پیام دکتر مصدق از رادیو پخش می‌شود و دکتر در این پیام، از مردم ایران برای ملی کردن صنعت نفت یاری می‌خواهد؛ دایی سلیم و عمو آلفت با متن پیام مخالفاند.

«بی‌بی می‌گوید، پناهش به خدا، خیلی نباید به او سخت گرفت. بگذارید کارش را بکند. این مرد کم مغزی نیست. چند سال در خارجه درس خوانده. دکتر شده. وطن پرست است با خداست.

دایی سلیم می‌گوید، وطن پرستی تنها کافی نیست. ذاتاً ضد کارگر است ...

عمو آلفت می‌گوید، آخرش مملکت را دو دستی می‌دهد دست توده‌ای‌ها» (همان: ۵۸۰)

د. کارکرد سیاسی رمان، جای خود را دارد و سیاست، محور اصلی رمان است. در این رمان به خوبی می‌بینیم: «آنان که به نوعی در جهت تحکیم و یا خدمت به رژیم شاه قرار دارند، کسانی که در جهت مخالفت و تضعیف و حتی تمسخر آن، گام می‌زنند، خوب هستند و در دل شریف جای می‌گیرند. این به نوعی گزینش سیاسی آدم‌هاست» (خندان، ۱۳۸۷: ۷۵۰)

— در فصل دوم رمان، جنگ جهانی دوم در حال رخ دادن است و نیروهای متفقین به شهرهای مرزی ایران رسیده‌اند. شهریور ماه ۱۳۲۰ نیروهای نظامی و ارتش رضاخانی در مقابل نیروهای دشمن، کاری از پیش نمی‌برد و در نتیجه فرمان ترک مقاومت به کلیه نیروهای نظامی ابلاغ می‌شود و کرمانشاه، بدون مقاومت، دلیرانه‌ای اشغال می‌شود. راوی داستان به همراه بی‌بی به دنبال دایی حامد که برای جنگ به منطقه رفته رهسپار گیلان غرب می‌شوند و آنجا راوی از دید خود، اوضاع جنگ را تشریح می‌کند

«انگلیسی‌ها از خسروی و قصر شیرین آمده‌اند تا پاتاق. از آنجا جلوتر نتوانسته‌اند بیایند. ولی از طرف گیلان

غرب تا نزدیکی‌های کوه قلاجه رسیده‌اند» (درویشیان، ۱۳۷۶: ۵۳)



و. در تیر ماه ۱۳۳۱، دکتر مصدق از شاه می خواهد وزارت کشور را به او بدهد، ولی شاه مخالفت می کند. دکتر مصدق استعفا می دهد و قوام السلطنه بار دیگر مأمور تشکیل دولت می شود.

«سرتاسر روز، حرف از استعفای دکتر مصدق است. در گاراج وضع دیگری دارد. دم دکان های ریخته گری، آهنگری، تُرناچی ها، لوازم فروش ها و دوچرخه سازها، همه و همه مشغول بحث و گفتگو هستند» (همان: ۶۵۴-۶۵۲).

قوام بعد از این که به نخست وزیری منصوب می شود پیام می دهد و می گوید:

«وای به حال کسانی که در اقدامات من اخلال کنند و در راهی که در پیش دارم مانع بتراشند یا نظم عمومی را بر هم بزنند.... به عموم اخطار می کنم که دوره عصیان سپری شده و روز اطاعت از اوامر و نواهی حکومت فرارسیده است. کشتیبان را سیاستی دگر آمد» (همان: ۶۵۵-۶۵۴)

پس از موضع گیری آیت الله کاشانی و تحصن بازاریان، روز سی ام تیرماه، مردم به خیابان ها می ریزند و خواستار سرنگونی قوام می شوند.

ز. قیام ۳۰ تیرماه و کشتار مردم در خیابان های شهر کرمانشاه، از دید راوی توصیف می شود.

«در پیاده رو چند نفر تیر خورده اند و در خون می غلتند. بی بی به سوی زخمی ها می رود. صدای شلیک گلوله یک لحظه قطع نمی شود. هوشنگ خود را کشان کشان به پیاده رو می رساند. دست در خون خود می زند و بر در بسته دکانی می نویسد یا مرگ یا مصدق» (همان: ۶۶۵)

ح. نویسنده، به خوبی فضای کرمانشاه را در آستانه کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲، ترسیم می کند؛ تجمع افراد، شعارها و سخنرانی های احزاب مختلف در گردهمایی های خیابانی و در نهایت حکومت مصدق در عرض چند ساعت سرنگون می شود و سرلشکر زاهدی به نخست وزیری می رسد. پس از کودتا بسیاری از اعضای فعال حزب توده که دستگیر شده بودند، اظهار ندامت می کنند و آزاد می شوند. گروه زیادی از آنان به خدمت رژیم کودتا درمی آیند و عده ای از افسران آنان نیز اعدام می شوند. دایی سلیم که عضو حزب توده است، بعد از فروپاشی اقدام به خودکشی با تریاک



می‌کند و راوی به تحلیل این اقدام می‌پردازد. دکتر مصدق نیز دستگیر می‌شود و در یک دادگاه فرمایشی به سه سال زندان محکوم می‌گردد (همان: ۷۷۳).

ط. پانزده خرداد سال ۱۳۴۲ فرا می‌رسد و راوی از زبان حسین دهقان و یک سرباز پشیمان به بازسازی آن روز می‌پردازد. نویسنده همچنین در داستان به بازتاب سیاست‌ها و وقایع حکومتی در میان مردم می‌پردازد. «غروب روز پانزدهم خرداد ۱۳۴۲ رادیو خبر می‌دهد:

در تهران زد و خورد خونی بین عده‌ای از مردم و قوای مسلح و مأموران شهریانی رخ داده که در آن عده‌ای کشته و زخمی شده‌اند.

با پخش این خبر ناگهان اتاق گروه‌بان‌ها را سکوت مرگباری دربرمی‌گیرد» (همان: ۱۱۶۹)

ی. در ۲۱ فروردین سال ۱۳۴۴ در کاخ مرمر به سوی شاه تیراندازی می‌شود، اما به او نمی‌خورد. ضارب، سربازی به نام رضا شمس‌آبادی بود که در گارد شاهنشاهی خدمت می‌کرد و پس از آن که دو نفر از درجه داران گارد را به قتل رساند، کشته شد و شاه سالم به در برد.

ک. زندان، شکنجه‌ها، دستگیری‌ها، ساواک، اعدام و مرگ‌های دلخراش در زیر شکنجه، بخش وسیعی از داستان را به خود اختصاص داده است. نویسنده توصیف و گزارش جامعی از شکنجه‌ها و فجایعی که توسط ساواک در زندان‌های شاه انجام گرفته و مقاومت مبارزان در برابر آنان را به تصویر می‌کشد.

«چشم آبی» با یک کابل سیاه بالای سرم می‌ایستد. هر وقت خسته می‌شوم و می‌خواهم پایم

را روی زمین بگذارم با کابل به سر و صورتم می‌کوبد... از گوشه لبم خون روی سینه و دستکم می‌ریزد... مچ دست هایم در اثر ساییده شدن با لبه تیز دستبند مجروح شده است... با مشت به صورتم می‌کوبد. به زمین در می‌غلتیم... مچ هایم از پوست درآمده است و مثل دو تکه گوشت قرمز تازه برق می‌زند... چشم آبی... دوباره ورقه بازجویی را جلوم می‌گذارد.



س: با کدام گروه و دسته‌ای همکاری می‌کنی. اطلاعات تهیه شده را به کدام کشور خارجی می‌فرستی؟» (همان: ۱۲۴۷)

ل. نویسنده در این داستان به برخی دیگر از مسائل سیاسی کشور اشاره کرده است که عبارتند از

— حمایت مردم کرمانشاه از دکتر مصدق (همان: ۶۸۹)؛ توقیف زاهدی توسط دولت (همان: ۶۸۹)؛ کودتای شاه توسط سرهنگ نصیری (همان: ۷۲۶ — ۷۲۵)؛ اقدام انگلیس‌ها برای بمبارن کرمانشاه (همان: ۷۰ — ۶۸)؛ اعتصاب معلّم‌ها در تهران و دیگر شهرها (همان: ۱۱۰)؛ به راه انداختن جبهه ملّی توسط دکتر مصدق (همان: ۵۶۷)؛ تظاهرات بر علیه رژیم شاه (همان: ۱۱۸۶ — ۱۱۸۲)؛ مراسم هفتم تختی (همان: ۱۱۸۵)؛ درگیری‌های انتخاباتی (همان: ۳۹۳ — ۳۹۱).

۲.۲.۲ درون مایه تاریخی

سال‌های ابری را نمی‌توان رمان تاریخی دانست، اما توجه به قسمت‌هایی از تاریخ و نقل حوادث، آن را با رمان تاریخی پیوند می‌دهد. «رمانهای تاریخی، صحنه‌های تحقّق یافته دارند و بر محیط و زمینه‌ای واقعی جریان می‌یابند» (میرصادقی، ۱۳۶۰: ۴۱۶). در سال‌های ابری جریان‌ات واقعی تاریخی از زبان کودک و نوجوانی نقل می‌شود که تنها به ارائه تصویری ناقص از تاریخ اکتفا می‌کند. در این رمان، شخصیت‌های تاریخی نقش مهمی ایفا نمی‌کنند. تنها، سایه‌ای از آنها و اعمالشان در رمان حضور دارد. از جنبه تاریخی این رمان — اگر بخواهیم بگوییم — باید اشاره کنیم به مواردی از تاریخ، که البته به طور غیرمستقیم نقل می‌شود. مثل مبارزه و شهادت «یار محمدخان» از زبان عمو آلف (درویشیان، ۱۳۷۶: ۷۷)؛ یا تعریف قحطی زمان احمدشاه از زبان بی‌بی و عمو آلف (همان: ۱۱۱). این نقل‌ها اگرچه واقعی است و برهه‌ای از تاریخ ایران را نشان می‌دهد، اما مستند نیست. خاطراتی است که افراد پیر از دوران قدیم نقل می‌کنند. خواننده «سال‌های ابری»، حوادث روزهای تاریخی ملّی شدن نفت، سی‌ام تیر و بیست و هشت مرداد را به طور سطحی از زبان مردم عادی دنبال می‌کند و گاه به ندرت از طریق رادیو. اما ارزش کار نویسنده در نشان دادن و تثبیت دلاوری‌های مردم عادی، در آن روزهاست. و همین طور در بیان مسائلی که در کمپانی روی می‌دهد، به وضوح سلطه استعمار انگلیس را به کشور، نشان می‌دهد.



دیگر اخبار تاریخی این رمان عبارتند از: طلاق دادن فوزیه توسط شاه (همان: ۳۸۴)؛ اعتصاب کارگران (همان: ۱۷۸)؛ کشف حجاب (همان: ۱۶۳)

۳.۲.۲ درون مایه اجتماعی

بعد اجتماعی این رمان، نسبت به دو بعد دیگر گسترده‌تر و روشن‌تر است. در واقع، نویسنده با توصیف گسترده مسائل اجتماعی، بعد سیاسی رمان را تقویت می‌کند. همین افراد عادی و اشخاص مقابل آنها که زندگی اجتماعی ساده‌ای دارند، با همه باورها و اعتقاداتشان، در جریان سیاست نیز مطابق همان الگو عمل می‌کنند؛ بنابراین، فقر از هر نوع، چه مادی و چه فرهنگی در ارتباط با سیاست قرار می‌گیرد.

جنبه‌های اجتماعی این کتاب، مواردی از قبیل فقر مادی، فقر فرهنگی (اعتقاد به خرافات و عقاید عامه)، اختلاف طبقاتی و ... است.

۱.۳.۲.۲ فقر مادی

یکی از مواردی که در این کتاب با آن مواجهیم، کارکردن زنان و کودکان است. فقر موجود در خانواده، ایجاب می‌کند، زنان در خانه‌ها، همراه با کارهای روزمره، کار مزدی هم انجام دهند تا کمک خرج خانواده باشند. هرچند بیشتر زنانی که در این رمان می‌بینیم تنها نان‌آور خانه‌اند. مردها اکثراً یا بیکارند و یا درآمدشان به خرج خانه و زندگی نمی‌رسد. مادر راوی، همیشه در حال گیوه بافی یا خیاطی است. مادر بزرگش هم خیاط است. زنان عادی این رمان، هیچ کدام بیکار نیستند. به ندرت، زنی مثل سلطنت خانم پیدا می‌شود که آنقدر داشته باشد که برای بچه‌هایش معلم سر خانه بگیرد و کلفت و نوکر داشته باشد و گرنه باقی زن‌ها به درد نداری دچارند. کودکان نیز از زمانی که قدرت کارکردن دارند، به کار واداشته می‌شوند و درس نمی‌خوانند. دایی سلیم از یازده سالگی به استخدام شرکت نفت درمی‌آید. پیش از آن هم، در کوچه پس‌کوچه‌ها، کلوچه و آش عدس می‌فروخته است (همان: ۸۶). بیشتر خانواده‌هایی که شریف با آنها آشنا می‌شود، در فقر دست و پا می‌زنند و این فقر معلول عقاید و عملکرد



خود اشخاص نیز هست. برای مثال، پدر شریف مردی است زحمتکش، که از صبح تا شب کار می‌کند، اما یا دست خالی برمی‌گردد و یا اینکه دسترنج خود را به سادگی به باد می‌دهد. او که عمری با فقر و بدبختی و آوارگی زندگی می‌کند و زن و بچه‌اش را در فشار می‌گذارد، زمانی دارای خانه و زندگی بوده است، اما به دنبال زرنگی شخصی یهودی که از سادگی او و خرافه‌پرستی‌اش سوء استفاده می‌کند، خانه و زندگی‌اش را به باد می‌دهد. اعتقاد به جنّ و اینکه هر خانه‌ای جنّ دارد، دستمایه‌ای می‌شود تا این مرد یهودی، خود را به شکل و شمایل جنّ درآورد و به او دستور دهد که خانه‌اش را ترک کند.

موارد دیگری نیز نظیر این موارد پیش می‌آید که پدر شریف، حق خود را خیلی ساده، واگذار می‌کند و هیچ‌گاه حاضر نیست به جدال بر سر مال، بپردازد. عمو آلفت نیز دارای چنین خصوصیتی است و حتی خود شریف. البته علت فقر را در دستگاه حاکم نیز می‌توان یافت. سیاست‌های غلط دولت که به پولدارتر شدن پولدارها و فقر بیشتر فقرا می‌انجامد، به طور گسترده بررسی نشده است، اما در پشت پرده، معلوم است که چیزهایی وجود دارد. از جمله خانواده‌های فقیری که در رمان می‌بینیم، خانواده سه نفره‌ای است که پدر در نمک‌کوبی کار می‌کند و خرج زن و پسرش را درمی‌آورد. این مرد که یک عمر، کارش با نمک سنگ بوده است، همه اعضای بدنش، شور است، مثل اینکه در عمق جان‌ش نفوذ کرده است. او در اثر بیماری می‌میرد. پس از یک عمر کار و تلاش، نه سرمایه‌ای دارد نه سابقه‌ای. از آن به بعد، زنش باید به جای او کار کند.

۲.۳.۲.۲ فقر فرهنگی

یکی از علل بدبختی شخصیت‌های این رمان، باورهای عامیانه است. زندگی غمبار خاله‌چشمه، معلول یکی از این باورهاست. شوهر دادن زیباترین دختر ده، به چشمه‌ای که در حال خشکیدن است، ابلهانه به نظر می‌رسد، اما در فرهنگ قشر روستایی که در فقر فرهنگی و مادی به سر می‌برند، تنها کاری است که می‌تواند، آنها را نجات



دهد. اما عملاً چنین نمی‌شود. چشمه می‌خشکد. مردم پراکنده می‌شوند و زن فدا شده نیز، به عنوان زنی بیوه، برای همیشه مجرد می‌ماند.

در چنین جامعه‌ای اعتقاد به خرافات (همان: ۲۷۱ و ۱۸) و اعتقاد به جنّ و پری و موجودات ناپیدا به قدری در ذهن مردم رسوخ کرده که برخی هر چیزی را در مورد آنان باور می‌کنند. مردی به نام «اوسا نجف» ادعا می‌کند که در خانه‌اش جنّ نگه می‌دارد و همه باور می‌کنند حال آنکه: «یک زن تازه گرفته و برای ردّ گم کردن به زن قدیمی‌اش گفته: این جنّ است و با هزار زحمت گرفته‌ام تا در کارهای خانه به تو کمک کند» (همان: ۳۶۷)

۳.۳.۲.۲ اختلاف طبقاتی

نشان دادن اختلاف طبقاتی از موارد دیگری است که در محتوای این اثر، جلب توجه می‌کند. راوی داستان در جامعه، آدم‌های جور و اجوری می‌بیند که زندگی همه، یک‌جور نیست. یکی از خانواده‌هایی که از آنها زیاد نام برده می‌شود، خانواده «میرزا پولاد»، شوهر خواهر عمو آلفت است. شریف، زندگی آنها را با خودشان مقایسه می‌کند. بچه‌های آنها را می‌بیند که با وجود آرامش و آسایش مالی، درس نمی‌خوانند و امثال شریف، باید کار کنند و خرج مدرسه را درآورند (همان: ۱۴۹)

علی‌اشرف جامعه‌ای را نشان می‌دهد، که عدّه بیشتری از آن، کار می‌کنند تا عدّه کمتری، راحت زندگی کنند. در موارد کمی در این رمان از آدم‌های پولدار هم، صحبت می‌شود. اینها کسانی هستند که یا مال دیگران را خورده‌اند، یا از روی شانس و اقبال، به پول رسیده‌اند و یا کلکی در کارشان بوده است. کسانی که از راه کلاهبرداری و دسترنج دیگران پولدار شده‌اند، بیشترین حجم این افراد را تشکیل می‌دهند، ارباب‌ها، کارفرماها، کسانی که به نوعی با حکومت همکاری دارند؛ مثل وکلای مجلس، که آنها هم از این نوع‌اند.

نتیجه‌گیری



آنچه در این داستان مورد توجه است، محتوا و زمینه های معنایی اثر است. تکیه اصلی نویسنده در این اثر به روایت ساده و بی پیرایه از مضمون است. او فقر را با زبانی ساده و گاه کودکانه روایت می کند و از دردها و رنج های مردمی فرودست حرف می زند که همه آنها - از پدر و مادر و کودک - در شرایطی اسفبار دست و پا می زنند. شخصیت های اصلی این داستان، روستانشینان، مردمان عامی و ساده، کارگران و حلبی نشینان هستند و مضامینی چون فقر، جهل و بیکاری و عوارض فاجعه بار آن از مضامین غالب است.

این رمان از سویی تصویرگر تار و پود ظریف روح انسانی و نمایشگر رابطه آنها با هم و همچنین تصویرگر اختلاف ها، انتظارات و آرمان ها، امیدها و رؤیاهای غم و شادی ها و رنج و محرومیت های مردم جامعه است و از سوی دیگر از حیث اشتغال بر واقعیت های سیاسی، اجتماعی و تاریخی حساس کشور و پرداختن به زوایای زندگی حقیقی و توجه به مسائل انسانی و انتقاد از ناهنجاری هایی که در صورت عدم توجه می تواند منجر به عواقب جبران ناپذیر و مخرب گردد رمانی قابل توجه است.



منابع

- ایران‌زاده، نعمت‌الله، طاهره سپه‌وند (۱۳۸۷) «بررسی سبکی رمان سال‌های ابری اثر علی‌اشرف درویشیان». پژوهشنامه ادب حماسی (پژوهشنامه فرهنگ و ادب)، شماره ۶، صص ۷۷-۵۱.
- درویشیان، علی‌اشرف (۱۳۷۶) سال‌های ابری. تهران، نشر چشمه.
- دستغیب، عبدالعلی (۱۳۷۵) «نقد کتاب سال‌های ابری». نشریه چیستا ۱۳۳-۱۳۲، صص ۲۷۲-۲۶۲.
- خالق‌پناه، کمال، جمیل ناصری (۱۳۹۶) «بازسازی تاریخی و سبک شخصیت‌پردازی در رمان سال‌های ابری، قرائتی لوکاچی»، جامعه‌شناسی هنر و ادبیات، دوره نهم، شماره ۱، صص ۱۵۸-۱۳۳.
- خلیلی جهان‌تیغ، مریم، مکّیه عثمانی (۱۳۹۱) «نقد جامعه‌شناختی رمان سال‌های ابری از علی‌اشرف درویشیان»، پژوهشنامه ادبیات داستانی، سال اول، ش ۱، صص ۱۳۲-۱۱۳.
- خندان، رضا (۱۳۸۷) «گذر از هزار توی واقعیت‌ها». نشریه چیستا، شماره ۱۵۹-۱۵۸، صص ۷۵۲-۷۴۸.
- سالاری، قاسم، زهرا سیدیزدی و شکریه یوسفی‌نیا (۱۳۹۳) «نقد بوم‌گرایانه داستان‌های علی‌اشرف درویشیان»، مطالعات داستانی، سال سوم، شماره ۱، صص ۱۳۵-۱۱۱.
- عطفی، علی‌اکبر، طاهره سپه‌وند (۱۳۷۸) «بررسی عناصر داستانی در رمان سال‌های ابری»، متن پژوهی ادبی، شماره ۳۷، صص ۱۰۶-۸۲.
- علی‌اکبری، نسرین و طاهره کوچکیان (۱۳۸۶) «سال‌های ابری در نگاهی نو» (اتو بیوگرافی - رمان). مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی مشهد، شماره ۱۵۹، صص ۷۵۲-۷۴۸.
- علی‌اکبری، نسرین، عبدالحسین شهبازی و مسعود باوان‌پوری (۱۳۹۳) «بررسی ادبیات بومی در رمان سال‌های ابری علی‌اشرف درویشیان» مطالعات داستانی، سال سوم، شماره ۱، صص ۷۱-۵۴.



کازرونی، جعفر (۱۳۷۷) آثار درویشیان در بوته نقد. تهران، انتشارت ندای فرهنگ.

کوچکیان، طاهره و دکتر خاور قربانی (۱۳۸۹) «بازتاب اجتماع و رئالیسم سوسیالیستی در سال های

ابری». نشریه زبان و ادب فارسی، نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تبریز، سال

۵۳، صص ۱۰۵-۸۵.

مشایخی، حمیدرضا، مریم پارسا (۱۳۹۴) «بررسی تطبیقی پوپولیسم در چند داستان کوتاه منتخب

از علی اشرف درویشیان و نجیب محفوظ»، ادبیات تطبیقی، شماره ۱۲، صص ۳۱۴-۲۹۱.

میر صادقی، جمال. (۱۳۶۰) قصه و داستان کوتاه و رمان. تهران، نشر آگاه، چاپ اول.

میر صادقی، جمال (۱۳۸۰) عناصر داستانی. تهران، انتشارات نیلوفر، چاپ چهارم.

میر صادقی، جمال (۱۳۸۸) واژه نامه هنر داستان نویسی. تهران، انتشارات مهنار، چاپ دوم.

میرعابدینی، حسن (۱۳۷۷) صد سال داستان نویسی در ایران. ج ۱، تهران، نشر چشمه.

یونسی، ابراهیم (۱۳۴۱) هنر داستان نویسی. تهران، امیر کبیر، چاپ سوم.



Content Analysis of Cloudy Years Novel

Maryam Mohammadzadeh¹

Jamileh Khaknejad²

Abstract

Due to this fact that content analysis is the process of evaluating the literary works from two perspectives of theme and topic; in this study, we analyzed the content of the “Cloudy Years” novel in order to introduce Iranian fictional literature, that its numerous dimensions are still unclear. Findings show that the socialism and belief in social commitment as the primary function of art and literature have led Ali Ashraf Darvishian -contemporary popular and committed author- to follow them in most of his works in order to consider the meaning related contents and contexts in his stories that. The main theme of the cloud years is political struggle. In terms of content, politics is the main focus of the novel. The names of politicians, magazines and parties are told in the language of personalities. World War II is taking place. Allied forces have entered Iran. Dr. Mossadegh resigns. People are calling for the overthrow of consistency. Divorce of Fauzia by the Shah, Workers' strike, The discovery of hijab ... is one of the historical news of this novel. Meanwhile, the social dimension, which is broader than the other two dimensions.

Keywords: Fiction, Content analysis, Cloudy years, Ali Ashraf Darvishian

¹ . Assistant Professor, Islamic Azad University, Ahar Branch. Ahar ,Iran.// ay_maryam@yahoo.com

² . Assistant Professor, Islamic Azad University, Ahar Branch. Ahar ,Iran.// m_mohammadzadeh@iau-ahar.ac.ir



فصلنامه علمی زبان و ادبیات فارسی
سال چهارم، شماره ۱۱، تابستان ۱۴۰۰

www.qpjjournal.ir

ISSN : 2645-6478

بررسی رویکردهای سنتی سبک‌شناسی در خمسه نظامی گنج‌ای

محمد کریمی^۱ اشاره الهامی^۲

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۲/۰۱ تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۰/۰۶/۲۱

نوع مقاله: پژوهشی

(از ص ۵۳ تا ص ۷۷)



[20.1001.1.26456478.1400.4.11.2.9](https://doi.org/10.26456478.1400.4.11.2.9)

چکیده

سبک و سبک‌شناسی، از مباحث داراز دامن و گسترده حوزه ادبیات و نقد ادبی است که با تاریخ ادبیات و زبان‌شناسی، پیوند دارد. از این‌رو بررسی سبک‌شناسانه متون نظم و نثر ادبی و دیدگاه‌های شاعران و نویسندگان، از اهمیت خاصی برخوردار و مورد توجه پژوهشگران اعصار گذشته و روزگار معاصر بوده است. مشخصه‌های رویکردهای سبک‌شناسی سنتی (سبک‌شناسی شمی، عاطفی، بیانی و تفسیری) که در آن ذوق، احساس و دریافت شهودی و شمع شخصی دخالت دارد، در آثار نظامی گنج‌ای به وضوح دیده می‌شود. در این مقاله برآنیم تا با استفاده از منابع کتابخانه‌ای و روش تحلیلی-توصیفی، پس از تعریف اصطلاحات، شواهدی از آثار او بیاوریم و دیدگاه‌ها و نگاه تازه‌اش را درباره شعر و شاعری و همچنین برجستگی‌ها و مشخصه‌های سبکی آثارش را بررسی کنیم و با رویکردهای سبک‌شناسی سنتی تطبیق دهیم. یافته‌ها نشان می‌دهد که نظامی گنج‌ای شعر را از مقوله الهام می‌دانسته است و در اشعارش از هاتف، سروش، جن و خضر سخن می‌گوید که شعر را به او تعلیم می‌داده‌اند. این شاعر برجسته و سبک‌ساز با ساخت ترکیبات خاص و تازه، ابداع معانی جدید، تصویر جزئیات، انتخاب الفاظ و چینش مناسب در محور همنشینی و جانشینی و استفاده از آرایه‌های ادبی دست به ابتکاراتی زده است و سبک نو و طرز جدید خود را بنیان نهاده است و در طول دوران، پیروان و مقلدان بسیاری نیز یافته است.

واژه‌های کلیدی: سبک‌شناسی، رویکرد سنتی، خمسه نظامی، طرز نو.

^۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی واحد سنندج، دانشگاه آزاد اسلامی، سنندج، ایران. Email: karimi1353m@gmail.com

^۲. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی واحد سنندج، دانشگاه آزاد اسلامی، سنندج، ایران. Email: Shelhame@yahoo.com



۱. مقدمه

از سبک تعاریف گوناگونی شده است و کلمات: طرز، طریقه، اسلوب، روش، سیاق و نمط در ادبیات فارسی مترادف سبک‌شناسی بوده‌اند. سبک، شیوه خاص سخن شاعران و نویسندگان، در آثارشان است. این شیوه خاص (انتخاب الفاظ، طرز تعبیر، ترکیب کلمات، روش خاص در بیان ادراک و احساس، نحوه بیان و اندیشه و اسلوب‌های لفظی) می‌تواند اثر یک شاعر یا نویسنده را از آثار دیگران متمایز کند. نخستین بار محمد تقی بهار در تعریف سبک نوشت: «سبک در لغت تازی به معنی گداختن و ریختن زر و نقره است و سبیکه پاره نقره گداخته را گویند، ولی ادبای قرن اخیر سبک را مجازاً به معنی «طرز خاصی از نظم یا نثر» استعمال کرده‌اند و تقریباً آن را در برابر «ستیل style» اروپائیان نهاده‌اند» (بهار، ۱۳۷۰، ج ۱: هفده). شمیسا سبک را «تکرار ویژگی‌های یک اثر» می‌داند. (شمیسا، ۱۳۸۴: ۱۷) علاوه بر بسامد و تکرار عوامل لفظی و زبانی تفکر و بینش شاعر و نویسنده هم نقش در تعیین سبک تأثیر دارد. به دیگر سخن زبان و فکر با هم نقش دارند. پس «سبک هماهنگی کامل بین زبان و اندیشه شاعر است که با انتخاب واژه‌های مناسب و شیوه بیان مخصوص نمود پیدا کرده‌باشد. (رک. محبوب، ۱۳۴۵: ۱۸)

در گذشته ادبی ایران، به هیچ تعریف خاصی از سبک یا شیوه شاعری اشاره نشده است و «معمولاً شاعران برای بیان ویژگی‌های شعری خود یا هنگام اشاره به شعر شاعران دیگر بیشتر در مقام مقایسه، مقام و رتبه شعر و شاعری خود با پیشینیان و هم‌عصران و در مقام تفاخر از اصطلاحاتی مانند: طرز، شیوه سخنی و طریقه، استفاده کرده‌اند و غالباً چون مقسمی در سخن نداشته‌اند، سبک شعری را به گوینده آن نسبت می‌داده‌اند» (دریاگشت، ۱۳۷۱: ۴۷۰).

پژوهشگران معاصر، به سبک و سبک‌شناسی نگاه دقیق‌تری کرده‌اند. از میان این تعاریف، رنه ولک^۱ سخنی از جورج سینسبری^۲ نقل می‌کند: «سبک ... گزینش و آرایش زبان است، همراه با توجه ثانوی به معنایی که قرار است، منتقل شود» (ولک، ۱۳۷۹، ج ۴: ۲۴۷). تعریف جورج سینسبری از یک طرف در بردارنده ویژگی‌های ظاهری اثر است و از طرف دیگر به چگونگی تظاهر معنا و محتوای سخن توجه دارد. پژوهشگران معاصر ایرانی، برای بررسی بهتر



و دقیق‌تر سبک شعر فارسی آن را به چند دوره (خراسانی، عراقی، هندی و بازگشت ادبی) تقسیم کرده‌اند. هر کدام از این دوره‌ها (سبک‌ها) چند قرن را شامل می‌شوند و هنگام گذر از سبکی به سبک دیگر چند دهه بلکه بیشتر زمان لازم بوده‌است و بعد از افول یک سبک و قبل از به وجود آمدن سبک جدید، سبک بینابینی به وجود آمده‌است. سبک بینابین، برخی از ویژگی‌های سبک قبل و بعد را در خود دارد.

از عوامل موثر در تغییر سبک‌ها می‌توان به تغییر حکومت‌ها و تحولات اجتماعی اشاره کرد که این تغییرات در گذر زمان موجب تغییر ذائقه و سلیقه شاعران و نویسندگان می‌شود و از آنجایی که شعر شاعر انعکاس مسائل خاص دوره و جامعه اوست، موضوعی که انتخاب می‌کند و گزینش کلمات برای بیان و ارائه‌ی موضوعاتش مؤثر است. «زیرا هر موضوعی شیوه بیان خاص می‌خواهد و شاعر خوب و صاحب سبک کسی است که شیوه بیان متناسب با موضوع را یافته‌باشد. یکی از اختلافات لغات و ترکیبات و صور خیال و لحن کلام در حماسه و مدیحه و اشعار بزمی و انتقادی و عرفانی و امثال آن همین است» (غلامرضایی، ۱۳۸۷: ۱۶).

بیشترین تحلیل‌های سبک‌شناسانه پژوهشگران و محققان، از آثار شاعران و نویسندگان، در سه سطح زبانی، ادبی و فکری انجام می‌گیرد. آن‌ها براساس داده‌های آماری و ویژگی‌های برجسته آثار به تبیین سبک نوشتاری نویسندگان یا شاعران می‌پردازد. گروهی دیگر از پژوهشگران به دنبال اثبات نظریه‌های سبک‌شناسی در آثار شاعران و نویسندگان هستند.

رویکردهای سبک‌شناسی سنتی (سبک‌شناسی شمی، عاطفی، بیانی و تفسیری)، مجموعه‌ای از روش‌های سبک‌شناسی است که در بحث اصلی، به آن‌ها پرداخته‌ایم. در روش تحقیق این جستار، پس از تعریف اصطلاحات تخصصی رویکردهای سبک‌شناسی سنتی شواهدی از اشعار نظامی در مورد هر کدام از این رویکردها آورده‌ایم. نگارندگان به دنبال تعریف سبک‌شناسی از زبان نظامی نیستند. محور اصلی بررسی‌های در این پژوهش، یافتن دیدگاه‌ها و نگاه تازه و نو نظامی، درباره شعر و شاعری است. همچنین بررسی برجستگی‌ها و مشخصه‌های سبکی اشعار او، از زبان خودش و تطبیق آن‌ها با رویکردهای سبک‌شناسی سنتی، که با روش کتابخانه‌ای و از طریق مطالعه منابع مورد نظر و گردآوری اطلاعات مورد نیاز (اشعار پنج‌گنج (خمسه نظامی) انجام شده‌است.



۱-۱. پیشینه

در زمینه سبک و سبک‌شناسی کتاب‌های فراوانی به چاپ رسیده‌است. از جمله آثار محققانی چون: محمدتقی بهار، محمدجعفر محجوب، سیروس شمیسا، محمد غلامرضایی، محمود عبادیان، مختار ابراهیمی، محمود فتوحی و همچنین در این زمینه مقالات زیادی چاپ شده‌است. از جمله: مقاله «ویژگی‌های سبکی بنیادی سبک‌های شعر فارسی» از علیرضا مظفریان (۱۳۹۱)، که در آن به بررسی جنبه مغفول و مسکوت رها مانده ترها و نظریه‌های بنیادین سبک‌ها پرداخته‌است و تأثیر آن‌ها را در دگرگونی‌های سبک‌شناسی شعر فارسی بررسی کرده‌است. مقاله «سبک‌شناسی ادبی، سرشت ادبی، برجستگی و شخصی‌سازی زبان» از محمود فتوحی (۱۳۸۸)، که در آن به اهمیت سبک در ادبیات و کارکردهای سبک‌شناسی و تمایز فرمالیستی میان زبان و ادبیات پرداخته‌است. مقاله «سبک نظامی در گسترش ترکیبات هندی» از داود اسپرهم (۱۳۹۱)، که بررسی سبکی دو زمینه زبانی و بلاغی شعر نظامی است. مقاله «بررسی سبک غزلیات نظامی گنجوی» از زینب نوروزی و محبوبه حسین‌زاده (۱۳۹۲)، که به بررسی شاخصه‌های سبکی غزلیات نظامی در سه سطح فکری، ادبی و زبانی پرداخته‌اند. مقاله «سبک‌شناسی ساختاری منظومه لیلی و مجنون با رویکرد به فرآیند برجسته‌سازی» از فرشته ناصری و عبدالحسین فرزاد (۱۳۹۲) و در آن به سبک‌شناسی ساختاری منظومه لیلی و مجنون پرداخته و می‌خواهند زبان خودکار را از زبان ادبی متمایز کنند. مقاله «سبک آذربایجانی و نموده‌های فنی آن در شعر قرن ششم» از دکتر اسماعیل والا و حسین اسماعیل‌لو (۱۳۹۲)، که در آن به مباحث سبک‌شناسی آذربایجان و مختصات آن در محدوده شعری سبک عراقی پرداخته‌اند. همان‌گونه که اشاره شد، در مورد سبک‌ها و نظریه‌های سبک‌شناسی و سبک‌شناسی آثار نظامی، پژوهش‌ها و تحقیقات فراوانی انجام گرفته‌است که با موضوع و اهداف پژوهش ما نسبتی ندارند. بنابراین نوآوری این مقاله در این است که به بررسی رویکردهای سبک‌شناسی سنتی در خمسه نظامی، با استفاده از نگاه او، به اشعار و سبک تازه‌اش می‌پردازد.

۲. بحث اصلی

نظامی گنجه‌ای، سبک‌شناس ماهر و زبده‌ای را می‌ماند که در اشعارش، مشخصه‌هایی را برای شعر خود و توصیه‌هایی برای کسانی که می‌خواهند شعر بگویند، ذکر کرده‌است. او شعر خود را طرز نو و شیوه تازه می‌خواند.



حکیم جمال الدین ابومحمد الیاس بن یوسف بن زکی بن مؤید، متخلص به نظامی گنجه‌ای «در حدود سال ۵۲۲ هجری در گنجه به دنیا آمد و در حدود سال ۶۰۳ هجری در همان شهر دیده از جهان فرو بست» (زنجانی، ۱۳۸۰: ۱۰). آثار او به ترتیب سرایش عبارتند از: مخزن الاسرار، خسرو و شیرین، لیلی و مجنون، هفت‌پیکر و اسکندرنامه، وی دیوان اشعار بیست هزار بیتی نیز دارد. (رک: دولت‌شاه سمرقندی، ۱۳۸۲: ۱۲۹)

گسترش قلمرو حکومتی سلجوقیان و ارتباط میان بخش‌های دور ایران و خراسان، منجر به تغییر سبک خراسانی به عراقی، شد. «معهدا بیشترین نتیجه این اختلاط، نشر شعر و ادب خراسان در آذربایجان و عراق بود» (زرین کوب، ۱۳۷۱: ۳۴). این اختلاط موجب شد، شعرا با عناصری از فکر و زبان شعر خراسان، سبک‌های جدیدی در عراق و آذربایجان ایجاد کنند. سبک شاعران شمال غربی ایران، منطقه آرآن و آذربایجان، حد واسط سبک خراسانی و عراقی است. از شاعران بزرگ آن می‌توان: ابوالعلا گنجوی، فلکی شروانی، مجیرالدین بیلقانی، خاقانی شروانی و نظامی را نام برد. ویژگی‌های شعری شاعران این دوره «از نظر بنیان زبان همان زبان خراسانی است اما از نظر فکر و مخصوصاً از نظر مختصات ادبی تحول شگرفی را نشان می‌دهد» (شمیسا، ۱۳۷۴: ۱۴۲).

باید توجه داشت که در قرن ششم دعوی بین نو و کهن و بین نظامی گنجه‌ای با دیگر شعرا مطرح بوده است، بدین معنی که شعر، سبک خراسانی در حال افول و سبک عراقی در حال طلوع بود. شعرای آرآن و شروان (آذربایجان) نیز سبکی نو در میان آن دو سبک داشتند.

کهن‌کاران سخن پاکیزه گفتند	سخن بگذار، مروارید سفتند
درنگ روزگار و گونه‌ای گرد	کنند رخسار مروارید را زرد
سخن‌های کهن، زالی مطراست	اگر زال زر است انگار عنقا است
نگویم زر پیشین نو نیرزد	چو دقیناوس گفتی جو نیرزد

(نظامی، ۱۳۹۲: ۵۰۶)

نظامی گنجه‌ای تغییر سبک را یک ضرورت لازم می‌دانسته است. از این رو برای تغییر و ایجاد آن تلاش‌هایی کرده است. در اقبال‌نامه به این ضرورت اشاره کرده است.



نظامی، خود را شاعر دوره خود و صاحب سبک شخصی^۱ معرفی می‌کند.

ز طرزی دگر خواهد آموزگار	به هر مدتی گردش روزگار
نوایی دگر در جهان نو کند	سر آهنگ پیشینه کژ رو کند
جوان پیکری دیگر آید به دست	... چو پیری در آن پیکر آرد شکست
کند تازه تاریخ‌های کهن	بدین‌گونه بر نوظطآن سخن
سر نخل دیگر برآور بلند	زمان تا زمان خامه نخلبند
دگر گوهری سر برآرد ز سنگ	چو کم گردد از گوهری آب و رنگ
همین تازه‌رویی بس است از قیاس	عروس مرا پیش پیکرشناس

(نظامی، ۱۳۸۱: ۱۲)

نظامی، خودش را پیشوای نوگرایی می‌داند و برای سخنان کهن و تقلیدی ارزشی قائل نیست. او سبک خویش را عراقی‌وار می‌داند و از تلاش خود، برای رسیدن به سبک تازه می‌گوید:

در این پیشه چو پیشوای نوی	کهن گذشتگان را مکن پیروی
نهادم ز هر شیوه هنگامه‌ای	مگر در سخن نو کنم نامه‌ای

(نظامی، ۱۳۸۰: ۳۹ و ۴۰)

او چون دیگر شاعران صاحب سبک، درباره شعر و شاعری، ماهیت شعر و سبک خاص خودش سخنان ارزشمندی گفته‌است. او خود را صاحب سبکی خاص در سخن‌سرایی و نوآوری می‌داند و در مخزن‌الاسرار می‌گوید:

عاریت کس نپذیرفته‌ام	آنچه دلم گفت بگو گفته‌ام
----------------------	--------------------------

(نظامی، ۱۳۸۹: ۶۵)

او سخن خود را بکر می‌خواند و هر کسی را لایق شاعری نمی‌داند.



سُخن گفتن بکر جان سفتن است نه هرکس سزای سخن گفتن است

(نظامی، ۱۳۸۰: ۳۸)

نظامی نمی‌خواهد سخنان دیگران را تکرار کند. او شاعران قبل از خود را به خوبی می‌شناسد و به دنبال راهی برای نشان دادن برتری خود و آثارش است که در مفاخرات او بیشتر نمایان است. او خود را پیشوای نوگرایی و سیمرغ عرصه سخن می‌داند و کسی را بهتر از خودش نمی‌بیند. او در جای جای آثارش به سحر کلام شیرینش می‌بالد و سبک و شیوه شاعری خود را «طرز غریب و نو»، «شیوه مصیب و غریب» می‌داند.

شیوه غریب است مشو نامجیب گر بنوازش نباشد غریب

(نظامی ۱۳۸۹: ۶۶)

من در این شیوه مصیب آمدم دیدنی ارزم که غریب آمدم

(همان: ۷۳)

بلی آن کز معانی با نصیب است بدانند کاین سخن طرزی غریب است

(نظامی، ۱۳۹۲: ۵۰۸)

او بارها شعر خود را «سخن بکر»، «سخن تازه» و «شعبده تازه» می‌خواند.

گر بنمایم سخن تازه را صور قیامت کنم آوازه را

(نظامی، ۱۳۸۹: ۷۳)

شعبده تازه برانگیختم هیکلی از قالب نو ریختم

(همان: ۶۵)

او به دلیل نوآوری و تازگی سبک، دشمنان و حاسدان بسیار دارد و در اشعار خود از ایشان گلایه می‌کند. باید توجه داشت که شاعران بزرگ نوآور در عصر خود مورد طعن و لعن شاعران متوسط الحال و ادیبان متحجر بوده‌اند.

بر سخن تازه‌تر از باغ روح منکر دیرینه چو اصحاب نوح



(نظامی، ۱۳۸۰: ۳۸)

او می‌داند که حاسدان، نقادان و خرده‌گیران شعرش را نقد خواهند کرد. از این‌رو می‌کوشد، سخن بی‌عیب و نقض (نظامی، ۱۳۱۳: ۲۵) و شعر عیاری بگوید تا دهان خرده‌گیران را ببندد. (نظامی، ۱۳۸۷: ۱۰۸) دیگران را سایه و مقلد خود می‌داند که نان می‌خورند و زنده به جهان‌اند. آن‌ها را رقبیان بی‌نمکی می‌داند که قدرت اندیشه و کلام ندارند. (نظامی، ۱۳۱۳: ۴۱) او چون دیگر شاعران نوآور و مبدع، در مفاخرات خود می‌خواسته‌است، جایگاه و مرتبت خویش را متذکر شود. از این‌روست که خودش را ساحر کلام و ختم سخن می‌داند.

در سحر سخن چنان تمامم کابینه غیب گشت نامم

(نظامی، ۱۳۱۳: ۴۰)

محققان و پژوهشگران رویکردهای زیادی را در سبک‌شناسی معرفی کرده‌اند و از میان آن‌ها چهار رویکرد: سنتی، زبان‌شناسانه، آماری، فرهنگی- اجتماعی از همه مشهورترند. (ر.ک: فتوحی، ۱۳۹۱: ۱۲۵).

۱-۲. رویکردهای تأثیری و سنتی

رویکردهای تأثیری و سنتی، شامل سبک‌شناسی شمی، عاطفی، بیانی و تفسیری می‌شود. این رویکردها «به مجموعه‌ای از روش‌های سبک‌شناسی اطلاق می‌شود که در آن‌ها ذوق، احساس و دریافت شهودی و شمّ شخصی دخالت دارد و سبک‌شناس کمتر به جانب عینیت‌گرایی و روش‌های اثباتی یا بهره‌گیری از مبانی و روش‌های دیگر رشته‌ها می‌گراید» (فتوحی، ۱۳۹۱: ۱۲۶).

در تائید این که دریافت شهودی و شمّ شخصی در سبک و رویکردهای تأثیری و سنتی دخالت دارد، همین بس که نظامی گنجوی شعر را از مقوله الهام می‌داند و در اشعارش از هاتف، سروش، جن و خضر سخن می‌گوید و ادعان می‌کند که آن‌ها شعر را به او تعلیم می‌دهند. این تفکر، از اساطیر ایران باستان نشأت می‌گیرد که در آن دوران نقش ویژه ایزدان «سروش» و «نریوسنگ» الهام به انسان بوده‌است (ر.ک. زرقاتی، ۱۳۹۱: ۲۳۳). در اساطیر یونان نیز الهه



شعر و موسیقی «میوز»^۱ را الهام‌دهنده هنرمند می‌نامند. در ادبیات عرب «شیاطین را تابعه شعرا می‌خوانند و اعتقاد کرده‌اند که تلقین شعر، شیاطین می‌کنند، ایشان را و هر کس را که شیطان او در این باب قوی‌تر باشد، شعر او بهتر باشد» (زرین کوب، ۱۳۸۳: ۸۷). نظامی در *اقبالنامه* می‌سراید: پیر شده‌ام و «سراینده نهفت» آن نیروی درونی (هاتف، سروش و...) دیگر به من الهام نمی‌کند.

دل هر که را کو سخن گستر است	سروش سراینده یاریگر است
... سراینده‌ای داشتم در نهفت	که با من سخن‌های پوشیده گفت
کنون آن سراینده خاموش گشت	مرا نیز گفتن فراموش گشت

(نظامی، ۱۳۸۱: ۱۲)

نظامی در *سرف‌نامه* تعلیم‌دهنده نهانی خود را خضر و در هفت‌پیکر جبرئیل و جن می‌داند.

مرا خضر تعلیم گر بود دوش	به رازی که آید پذیرای گوش
--------------------------	---------------------------

(نظامی، ۱۳۸۰: ۳۹)

۹

جبرئیل به جنی قلمم	به صحیفه چنین کشد رقمم
کاین فسون را که جنی آموز است	جامه نو کن که فصل نوروز است

(نظامی، ۱۳۸۷: ۹)

۹

چو دلداری خضر آمد به گوش	دماغ مرا تازه گردید هوش
--------------------------	-------------------------

(نظامی، ۱۳۸۰: ۴۱)

شاید این عقیده نظامی که شاعران هم‌رده پیامبران و بر هر دوی آن‌ها وحی و الهام می‌شود، از همین‌جا نشأت



بگیرد که در این ابیات آورده است.

پرده رازی که سخن پروری است سایدی از پرده پیغمبری است
پیش و پسی بست صف کبریا پس شعرا آمد و پیش انبیا
(نظامی، ۱۳۸۹: ۷۰)

۲-۲. سبک‌شناسی شمی

آرا و نظرات اکثر نویسندگان و شاعران فارسی‌گوی درباره سخن، سبک‌شناسی، سبک و طرز شاعران بیشتر شمی و احساسی بوده است و در این روش بررسی کمیت‌ها و استدلال روش‌های آماری جایگاهی ندارد. نظامی گنجوی نیز از این قاعده مستثنی نیست. دو شیوه برای رسیدن به متغیرهای سبکی در سبک‌شناسی شمی پیشنهاد شده است. یکی فهرست متغیرهای بالقوه (شامل کلیه مقولات زبانی و بلاغی) و دیگری خواندن اثر و انس گرفتن با آن تا شناسایی مشخصه‌های برجسته که با ذوق ادبی و شم زبانی به دست می‌آید. (رک. فتوحی، ۱۳۹۱: ۱۲۶-۱۲۷)

بی‌شک نظامی گنجه‌ای هیچ فهرستی از متغیرهای بالقوه به عنوان نقشه راهنما برای بررسی سبک شعر خود و دیگران در اختیار نداشته است و تنها بر اثر تسلط بر علوم زمانه و انس گرفتن با شعر دیگر شعرا مثل فردوسی، سنایی و خاقانی است که به ذوق ادبی و شم زبانی رسیده است و می‌تواند در مورد تفاوت‌ها یا خوب و بد بودن شعرها نظر بدهد. در روش شمی «الگوها و صناعات و روش‌های بیان، صرفاً عواملی برای آرایش محتوا به حساب می‌آیند. نتایج حاصل از روش شمی در واقع فهرستی است از مشخصه‌های سبکی به عنوان «جامه‌ی محتوا» که ویژگی‌های طرز یک متن، نویسنده یا دوره خاصی را شکل می‌دهند» (فتوحی، ۱۳۹۱: ۱۲۷).

فتوحی در کتاب سبک‌شناسی، نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها می‌نویسد: «سبک عبارت است از شیوه‌های مشابه برای بیان یک محتوای واحد» (فتوحی، ۱۳۹۱: ۱۲۷). این تعریف عین جدیدترین تئوری‌های فن شعر رایج امروز است. این تئوری جدید «عقیده دارد اگر آرایه‌های بدیعی و بیانی را از شعر حذف کنیم. دیگر چیزی از شعر باقی نمی‌ماند. به عبارت دیگر شعر مسأله چگونه گفتن است نه چه گفتن» (شمیسا، ۱۳۷۰: ۳۰). در واقع آرایه‌های ادبی این توانایی و قدرت را دارند که متن را مفصل‌تر، هنری‌تر و به شعر تبدیل کنند. نظامی به آراستن سخن سفارش



می‌کند. البته در حد اعتدال، یعنی همان‌طور که سخن ساده و بی‌زینت را نمی‌پسندد، افراط و زیاده‌روی در آن را هم ناپسند می‌داند:

و آرایشش کردی ز حد بیش
رخساره قصه را کند ریش
(نظامی، ۱۳۱۳: ۲۷)

وی تلاش می‌کند از آرایش‌های کلامی به اندازه استفاده کند تا از نقد خرده‌گیران و حسد حاسدان در امان باشد.

جهد کردم که در چنین ترکیب
باشد آرایشی ز نقد غریب
(نظامی، ۱۳۸۷: ۹۰)

در *شرف‌نامه* می‌سراید: می‌تواند تمام تاریخ زندگی اسکندر را در یک ورق بازگوید، اما آرایه‌های ادبی آن را مفصل و هنری کرده‌اند.

و گر راست خواهی سخن‌های راست
نشاید در آرایش نظم خواست
گر آرایش نظم از او کم کنم
به کم مایه بیتش فراهم کنم
همه کرده شاه گیتی خرام
درین یک ورق کاغذ آرم تمام
(نظامی، ۱۳۸۰: ۴۶)

برای اثبات این ادعای خود، تمام تاریخ زندگی اسکندر را در یکی دو صفحه شرح می‌دهد. همان‌طور که گفته شد، در روش شمی الگوها و صناعات و روش‌های بیان صرفاً برای آرایش محتوا به حساب می‌آیند. نظامی گنج‌ای این ویژگی را به خوبی شناخته‌است و در اشعارش به آن اشاره کرده‌است. نظامی در مورد نظم خسرو و شیرین می‌گوید:

نهادم تکیه‌گاه افسانه‌ای را
بهشتی کردم آتش‌خانه‌ای را
چو شد نقاش این بتخانه دستم
جز آرایش بر او نقشی نیستم
(نظامی، ۱۳۹۲: ۱۳۶)

منظورش این است که اصل داستان (افسانه) را حفظ کرده‌است و با استفاده از هنرهای بدیعی و بیانی آن را



آراسته‌است. او داستان (افسانه) لیلی و مجنون را عاری از آرایه‌های ادبی و هنرهای بدیعی و بیانی می‌داند.

زیبـــــارویی بـــــدین نکـــــویی
و آنگاه بـــــدین برهنه رویی؟!
کس دُر نه به قدر او فشانده است
زین روی برهنه روی مانده است
(نظامی، ۱۳۱۳: ۲۸)

از این رو آن را به زبان شعری خود بازسازی می‌کند و به آن جنبه هنری درخشانی می‌دهد. دیدگاه نظامی در مورد کمیّت و کیفیت شعر خواندنی است. او شعر خود را همچون آب لطیف می‌داند با این وجود اعتقاد دارد که شاعر باید کم‌گوی و گزیده‌گوی باشد.

با این که سخن به لطف آب است
کم گفتن هر سخن صواب است
او در منظومه‌ی شرف‌نامه، کم گفتن خود را می‌ستاید:
(نظامی، ۱۳۱۳: ۴۷)

سخن تا نپرسند لب بسته‌دار
گهر نشکنی تیشه آهسته‌دار
نپرسیده هر کو سخن یاد کرد
همه گفته خویش را باد کرد
... سخن گفتن آنگه بود سودمند
کز آن گفتن آوازه گردد بلند
چو در خورد گوینده ناید جواب
سخن یاوه کردن نباشد صواب
(نظامی، ۱۳۸۰: ۳۵)

و در لیلی و مجنون می‌سراید:

یک دسته گل دماغ پرور
از صد خرمن گیاه بهتر
گر باشد صد ستاره در پیش
تعظیم یک آفتاب ازو بیش
(نظامی، ۱۳۱۳: ۴۸)

او در این ابیات به نقص سبک‌شناسی شمی که تنها به استدلال درباره‌ی کمیّت رخدادها می‌پردازد، اشاره



کرده‌است. هرچند «همهٔ روش‌های سبک‌شناسی به نوعی کمیت‌گرایند زیرا هر رخدادهای زبانی و پدیده‌ی متنی براساس میزان پراکندگی و تکرار بسامدها تحلیل می‌شود» (فتوحی، ۱۳۹۱: ۱۲۹).

۲-۳. سبک‌شناسی عاطفی

در این روش، خواننده به مثابه‌ی عنصری فعال در درک اثر ادبی و در خلق اثر به وسیلهٔ نویسنده نیز اهمیت دارد. این سبک با نام نظریه‌پرداز آمریکایی استنلی فیش^۱ شناخته شده‌است. طرفداران سبک‌شناسی عاطفی (تأثیری) به نسبیت مطلق در تفسیر قائل نیستند. هدف اصلی بررسی نقش خواننده‌است. هر خواننده‌ای به یک جامعه‌ی تفسیری با گفتمان و یا ایدئولوژی خاص تعلّق خاطر دارد و طبیعی است که ارزش‌ها، باورها و عقاید حاکم بر آن جامعه، بر تفسیر وی تأثیر دارد.

در شعر نظامی با خواننده و سفارش‌دهنده‌ی آگاه و سخن‌شناس مواجه می‌شویم، آنجایی که پادشاه به نظامی سفارش نظم لیلی و مجنون را می‌دهد. شاه (خواننده) تأکید می‌کند که سخن نو باشد:

دانی که من آن سخن شناسم کاییات نو از کهن شناسم
(نظامی، ۱۳۱۳: ۲۵)

همان‌طور که از این بیت برمی‌آید، خواننده در خلق اثر ادبی نقش دارد و یک عنصر فعال است. نظامی شعر خود را متاع گران‌بهای چون گوهر ارزشمند و قیمتی می‌داند و خریدار گوهرشناس را می‌جوید. او دنبال خوانندهٔ آگاهی است که شعر چون گوهر او را بشناسد.

متاع گران‌مایه دارم بسی نیارم برون تا نخواهد کسی
... مرا با چنین گوهری ارجمند همی حاجت آید به گوهر پسند
نیوشنده‌ای خواهی از روزگار که گویم به دور از آموزگار
(نظامی، ۱۳۸۰: ۳۶)

^۱ Stanley Eugene Fish .



نظامی در این ابیات بنا به گفته طرفداران سبک عاطفی، خواننده فعال در درک اثر ادبی و مؤثر در خلق اثر را می‌جوید تا او را بر سر ذوق آورد. او شعر (سخن) خود را گوهر والا و ارزشمندی معرفی می‌کند که مخاطب و شنونده‌ای - که اینجا ممدوح او است - را صراف و گوهرشناس می‌داند. «در روایت، مخاطب با خواننده بالقوه (آن نوع خواننده‌ای که مؤلف به هنگام گسترش روایت در ذهن دارد) و خواننده‌ای ایده‌آل (خواننده‌ای کاملاً با بصیرتی که هر حرکت مؤلف را درک می‌کند) فرق دارد» (سلدن، ۱۳۷۷: ۷۱).

از شاکله‌های بنیادی و موضوعی رویکرد سبک‌شناسی عاطفی، می‌توان به شاخص‌های زبانی، محتوایی و موسیقایی و همچنین دلالت‌های عاطفی و حس‌گرا، اشاره کرد. نکته برجسته و قابل توجه در اشعار نظامی گنجه‌ای وجود موسیقی و توجه وی به آن است. وجود یک لایه موسیقایی در اشعار نظامی، بر بار عاطفی آثار او افزوده‌است. موسیقی شعر «مجموعه عواملی است که به اعتبار آهنگ و توازن سبب رستاخیز کلمه‌ها و تشخیص واژه‌ها در زبان شعر می‌شود» (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۸: ۸). موسیقی درونی، کناری و بیرونی در شعر موجب افزایش تأثیر سخن در خوانندگان شود و این اثرگذاری بر مخاطب جز موضوعات مورد توجه رویکرد سبک‌شناسی عاطفی است.

چنانچه از اشعار نظامی گنجه‌ای برمی‌آید، او به موسیقی و نوازندگی اشراف کامل داشته‌است و به تأثیر موسیقی در انتقال پیام و مفهوم مورد نظر به مخاطب آگاه بوده‌است.

در آوردند مرغان دهل ساز سحرگه پنج نوبت را به آواز

(نظامی، ۱۳۹۲: ۱۱۷)

همچنین در منظومه‌ی خسرو و شیرین به اصطلاحات خاص موسیقی (ذکر اسامی آهنگ‌ها، الحان باربدی و ذکر انواع سازها، صد دستان باربد، سی لحن، بریط، زخمه، رود و ... پرداخته‌است.

در آمد بار بد چون بلبل مست گرفت به بریطی چون آب در دست

ز صد دستان که او را بود در ساز گزیده کرد سی لحن خوش آواز

... به بریط چون سر زخمه در آورد ز رود خشک تـ در آورد

(نظامی، ۱۳۹۲: ۲۷۹)



۲-۴. سبک‌شناسی بیانی

واضع سبک‌شناسی یعنی شارل بارلی^۱ سوئیسی است. روش او نزدیک به روش علم بیان - ادای در معنای واحد به روش مختلف- است. بارلی با توصیف منابع بیانی به بیان اندیشه‌ی عاطفی، احساسی و انتزاعی به شیوه تجسمی، تصویری و عناصری هم‌چون زبان استعاری، تمهیدات بلاغی و ساخت‌هایی که بار عاطفی بیشتری بر دوش دارند، توجه بیشتری نشان می‌دهد. (رک. فتوحی، ۱۳۹۱: ۱۳۱). قدرت نظامی در بیان احساسات درونی و همراه کردن خواننده با خود و تأثیرگذاری بر او، ستودنی است. او خود به این توانایی‌اش واقف است و از آن یاد می‌کند و می‌گوید: می‌تواند آدمی را بگریاند، سپس بخنداند.

شکر دانم از هر لب انگیختن گلابی ز هر دیده ریختن
کسی را که در گریه آرم چو آب بخندانمش باز چو آفتاب
(نظامی، ۱۳۸۰: ۳۶)

در سبک‌شناسی بیانی «هنرمندان زبان را برای بیان احساسات و عواطف درونی خویش به کار می‌گیرند. بنابراین سبک مضمونی است، مانند: «زبان شخصی» به این معنی که هر کاربر زبان پاره‌ای عادت‌های زبانی خاص دارد که نه تنها شیوه‌ی بیان او را نشان‌دار می‌کند بلکه شخصیت او را نیز نمایان می‌سازد» (فتوحی، ۱۳۹۱: ۱۳۳).

نظامی گنج‌های در آثارش بارها به زبان شخصی خودش اشاره می‌کند، حتی به خوانندگان شعر خود پادشاه - که شعر را در شرف‌نامه به او تقدیم کرده‌است - پیشنهاد می‌دهد، سخن همه را بشنوند و مقایسه کنند. وی بر این باور است که شعر و صدای او در میان شعر دیگر شاعران قابل تشخیص است و این بدان معنی است که وی یک سبک و زبان شخصی دارد.

ز چندان سخن گو سخن یاد دار سخن را منم در جهان یادگار
سخن چون گرفت استقامت به من قیامت کنند تا قیامت به من
(نظامی، ۱۳۸۰: ۳۶)

^۱ Charles Barley.



شعر برخاسته از ذهن و روان آدمی است پس ویژگی‌ها و خصوصیات روحی و ذهنی شاعر تأثیر چشمگیری در انتخاب واژگان او دارد. البته این گزینش‌ها به عوامل گوناگونی بستگی دارد که عبارتند از: «شخصیت فردی شاعر به ویژه حالات روحی وی، مخاطبان شعر، سنت‌های ادبی، گذشته‌ی تاریخی، محیط زندگی و اوضاع سیاسی و اجتماعی زمان شاعر» (پورنامداریان، ۱۳۸۸: ۳۲). به عبارت دیگر ما از گزینش واژگان توسط شاعر به روحیات و شخصیت او پی می‌بریم. «اگر می‌خواهیم انسانی را در محدوده‌ی هستی خود مطالعه کنیم، باید بدانیم که چه می‌گوید و چگونه خود را با کلمات خویش بیان می‌کند» (جورارد، ۱۳۸۷: ۱۲).

نظامی گنج‌های شاعری است که در انتخاب واژگان دقت فراوان کرده‌است. او همچون دیگر شاعران در شعرش احساسات، تفکرات، عواطف و عقاید خویش را بیان می‌کند. او آگاهانه از سبک شعر خودش می‌گوید و در شعرش شخصیت و ویژگی‌های اخلاقی خود را معرفی می‌کند. شاعری است که زبانش پاک است، با الفاظ رکیک شعرش را آلوده نمی‌کند. بدگویی نمی‌کند. به کسی گمان بد ندارد. بد کسی را نمی‌خواهد. در حق همه خوبی می‌کند و غیبت نمی‌کند. غلامرضایی (۱۳۸۷: ۱۳۶) نظامی را شاعر عرفان، اخلاق و اجتماع می‌داند.

یکی از مفاهیم اصلی سبک‌شناسی بیانی یا توصیفی روش شارل بارلی «هنجار بنیاد» است؛ یعنی سبک را براساس خروج از هنجار و گونه‌ی عادی زبان بازشناسی می‌کند» (فتوحی، ۱۳۹۱: ۱۳۰). از نظر شفيعی کدکني (۱۳۸۷: ۳۸) همین موضوع گریز از هنجار معیار تعریف سبک است، ایشان انحراف از نُرم را سبک می‌داند.

نظامی از نظر لغوی در توسعه و گسترش قلمرو زبان فارسی دست به ابتکاراتی زده‌است که خود نوعی هنجارگریزی محسوب می‌شود و این هنجارگریزی در جهت رسیدن به سبک و نگاهی تازه است. «هنجارگریزی واژگانی یکی از شیوه‌هایی است که شاعر از طریق آن زبان خود را برجسته می‌سازد و برحسب قیاس و گریز از قواعد هنجار، واژه‌ای جدید می‌آفریند» (صفوی، ۱۳۸۳: ج ۱: ۴۶۰). همچنین در حوزه معنا آفرینی و تصویرسازی در میان شاعران، بیشترین سهم را به خود اختصاص داده‌است. وی با بهره‌گیری از واژگان دارای دلالت‌های قوی عاطفی، از توانمندی‌های عاطفی زبان برای بیان مقاصد و اهداف خود در سطحی وسیع استفاده کرده و با کمک آن زبان شعری خود را برجسته کرده‌است. او به خوبی دریافته‌است که «بعضی واژه‌ها قدرت القایی ویژه‌ای دارند... و از لحاظ ایجاد



حس تأثیر در مخاطب یکسان نیستند» (فتوحی، ۱۳۸۹: ۵۰). نظامی در آثار خود آگاهانه و تعمداً قاعده‌های معمول و رایج زبانی را درهم می‌شکند و با خلاقیت و نوآوری در عناصر کلامی و تغییراتی که بر روی محور جانشینی و همنشینی زبان به مهارت ویژه‌ای در بیان مقاصد و ارتباط با مخاطب رسیده‌است و این مطلب تأکید بر انسجام، استواری و پختگی زبان اوست. تقی پورنامداریان در میان شاعران سبک آذربایجانی، نظامی را پیشتاز آفرینش ترکیبات جدید می‌داند و می‌نویسد: «کسی که شعر نظامی را مطالعه می‌کند، اولین ویژگی زبانی که پیش از همه توجه او را جلب می‌کند، انبوه ترکیبات زبانی متنوع و ناآشنایی است که او ساخته... بی‌گمان قدرت ترکیب‌پذیری زبان فارسی در شعر هیچ شاعر فارسی زبان آن‌چنان متجلی نشده که در شعر نظامی متجلی شده‌است» (پورنامداریان، ۱۳۸۸: ۱۵۸).

نظامی با انتخاب الفاظ و ایجاد ترکیبات خاص و نو، تصویر جزئیات، به کار بردن تشبیهات و استعارات مطبوع و نو و ابداع معانی و مضامین دلپسند، دقت در وصف و ایجاد مناظر طبیعی و بدیع (رک. یوسفی، ۱۳۸۶: ۱۸۶؛ ثروت، ۱۳۷۲: ۴۳۸) در شمار کسانی است که بعد از خود نظیری نیافته‌است (رک. صفا، ۱۳۷۱، ج ۲: ۸۰۹). او در آثارش به دنبال ایجاد ساختاری است که بُعد ادبی کلام را بیشتر کند. او با انتخاب دقیق کلمات و توصیف‌های زیبا و سرشار از عاطفه و احساس، ایجازها و تصویرهای تازه و غریبی می‌سازد. او شاعر خلاق است و در شاعرانی که خلاق هستند، تصاویر اصیل دارند که از این تصاویر می‌توان به مسائل بسیاری از احساس و عاطفه و احساس آن‌ها دست یافت» (فتوحی، ۱۳۸۹: ۸۰). نظامی اعتقاد دارد که شاعر باید سخن لطیف بگوید و کلامش با احساس آمیخته باشد، چنان‌که مرده را زنده کند و فسرده را عاشق.

بهریست سبک ولی رونده	ماهیش نه مرده، بلکه زنده
با آن همه تنگی مسافت خواننده‌اش اگر فسرده باشد	آنچاش رساندم از لطافت عاشق شود ار نمرده باشد
(نظامی، ۱۳۱۳: ۲۹)	

در رویکرد بیانی سبک‌شناس، چند ویژگی خاصی تکرارشونده را پیدا می‌کند و «باید میان ویژگی‌های تکرارشونده سبک با روحیات فردی و جهان‌بینی مؤلف ارتباطی پیدا کند» (فتوحی، ۱۳۹۰: ۱۳۴). نظامی گنجه‌ای، در اشعارش، اندیشه و موضوع واحدی را با تفاوت‌های روساختی بازگو می‌کند. (طلب بر هم زدن نظام هستی از سوی خداوند، در



بیان شکسته شدن دندان پیامبر) این تکرارهای نظامی گنجه‌ای تعمدی است. او در اشعار خود از آن بسیار سود جست. اگر تکرارهایی در آثار نظامی که می‌بینیم به جهت نفوذ پیام در دل و ذهن مخاطبان است. او می‌خواهد با تکرار اندیشه خود را در مغز مخاطب و خواننده‌اش جای دهد. «البته این تکرار موضوع... ناشی از جهان‌بینی شاعر است و اعتقادی که او به ترک دنیا و زیستن با قناعت و وارستگی دارد و این از جمله تعلیمات او در مجموعهٔ خمسه است. گویی او نیز مانند ناصر خسرو می‌خواهد با چماق تکرار اندیشه خود را در مغز مخاطب و خواننده جای دهد» (یوسفی، ۱۳۸۶: ۱۱۲).

آرایهٔ تکرار در شعر نظامی یک مشخصهٔ سبکی است. گاه تکرار یک واژه (اسم، گروه اسمی، حروف یا فعل در یک یا دو بیت) است. یوسفی در این باره می‌نویسد: «گاهی کلماتی به مذاق شاعر خوش می‌آید و بدون آنکه به جهت معنی نیازی به ادامه و مخصوصاً تکرار لفظ باشد، سخن را کش می‌دهد و به تکرار لفظ یا الفاظ می‌پردازد» (یوسفی، ۱۳۷۶: ۴۲).

پرده گشای فلک پرده‌دار پردگی پرده شناسان کار
(نظامی، ۱۳۸۹: ۳۵)

و :

کبر جهان گر چه به سر در نکرد سر ز جهان هم به جهان بر نکرد
(همان: ۴۵)

گاه این تکرار واژه در چند بیت متوالی است که از پربسامدترین گونه‌های تکرار است و از جنبه‌های مختلف قابل توجه می‌باشد و در واقع دستاویزی است که بیشتر برای به نمایش گذاشتن قدرت قریحه و ابتکار و ابداع شاعرانه، به کار می‌رود. تکرار از صنایع بدیعی است که مورد توجه نظامی بوده است و او در اشعارش از آن برای تأکید بهره برده است. «تکرار در زیبایی‌شناسی هنر از مسائل اساسی است. صداها، غیرموسیقایی و نامنظم که در آن تناوب تکرار نیست موجب گوش‌نوازی و آهنگین شدن کلام می‌شود» (شمیسا، ۱۳۶۸: ۸۹).



لئو اشپیتزر^۱ به این شیوه توجه داشت. «سبک‌شناسی تفسیری، مشتمل است بر تحلیل داده‌های زبانی در یک متن ادبی به منظور کشف محتوا یا ارزش هنری متن و تلفیق داده‌های زبانی و ارزش هنری. ... سبک‌شناسی تفسیری، کارکرد هنری و زیبایی‌های متن را دنبال می‌کند» (فتوحی، ۱۳۹۱: ۱۳۵). تلفیق و آمیختگی پیام‌ها و ساختارها اوج شگفتی و زیبایی آفرینش اثر هنری است که شکل را می‌آفریند.

خمیر مایه هنر شاعر واژگان زبان است. مهارت نظامی گنجه‌ای در گزینش و ساخت ترکیبات و واژگان تازه و خلاقیت و ابتکار او در تلفیق آن‌ها در محور همنشینی زبان تناسب معنایی و لفظی دلپذیر را به وجود آورده است. ایجاد معانی، مضمون‌آفرینی و توصیف از شاخصه‌های سبکی نظامی به‌شمار می‌آیند. او همه امور و پدیدارهای ممکن را با بیانی شیوا وصف می‌کرد. «زیبایی جسمانی و حالات اندام یا زشتی‌ها، انواع مناظر طبیعی، ابنیه گوناگون از کاخ‌های برکشیده دل‌فریب تا کوخ‌های محقر، دیرهای متروک، اماکن جادویی، عجایب و طلسمات، اشیا تجملی و بزم‌های مجلل، جانوران گوناگون و حتی اساطیری گونه ...» (حمیدیان، ۱۳۸۸: ۵۱).

در سبک‌شناسی تفسیری، پس از کشف و توصیف داده‌های زبانی باید نسبت آن‌ها را با انگیزش هنری بررسی کرد. همه مظاهر طبیعت در شعر نظامی تجلی‌گاه صفات، حالات و اندیشه‌های انسانی قرار می‌گیرد. شعر وسیله‌ای است برای بیان عقاید، افکار، ادراکات و طرز نگاه شاعر به هستی و زندگی. شعر شاعر (ادراکات و طرز نگاه) از یک طرف و درک آن از طرف مخاطب در طرف دیگر. این تعامل دو طرفه، وجه اشتراک شاعر و مخاطب در گوهر انسانی است. نظامی این گوهر انسانی را خودشناسی می‌داند و بر این باور است هرکسی که خود را به درستی بشناسد تا ابد سربلند خواهد بود.

هر که خود را چنان بود که شناخت
تا ابد سر به زندگی بفراخت
...چون تو خود را شناختی به درست
نگذری گرچه بگذری ز نخست
(نظامی، ۱۳۸۷: ۱۰۳)

نظامی علاوه بر هفت پیکر، در پایان منظومه‌ی خسرو و شیرین بار دیگر به این موضوع (خودشناسی) می‌پردازد.



او شعر را وسیله‌ای برای تفهیم و درک خود می‌داند و می‌گوید: در لابه‌لای اشعارش پنهان شده‌است و اگر کسی می‌خواهد او را بیابد، باید آثارش را بخواند.

ز مهر من عروسی در حصاری	چو دانستم که دارد هر دیاری
به هر بییتی، نشانی باز بستم	طلسم خویش را از هم گسستم
ببیند مغز جانم را در این پوست	...بدان تا هر که دارد دیدنم دوست
حضورش در سخن یابی عیانی	...نظامی نیز کاین منظومه خوانی
که در هر بیت گوید با تو رازی	نهان کی باشد از تو جلوه‌سازی
ز هر بییتی ندا آید که: ها، او	پس از صدسال اگر گویی کجا او

(نظامی، ۱۳۹۲: ۵۰۶)

نظامی، در این ابیات خواننده را تشویق می‌کند تا افکار و ادراکات او را از لابه‌لای ابیات و اشعار آثارش بیابد و رازهای پنهان شده در پس ابیات را دریابد. او شعر را وسیله‌ی جاودانگی نام خود می‌داند. علاوه بر این موضوع، اشعارش را وسیله‌ای برای ابراز «خود» می‌داند که از مباحث نقد ادبی (نقد روانشناسی) است.

۳. نتیجه

در شعر شاعران به تعریف روشنی از سبک بر نمی‌خوریم اما آن‌ها به بیان ویژگی‌های شعر خود پرداخته‌اند و در مقام مقایسه برآمده‌اند و در اشاره به سخن دیگران از واژه‌های طرز، شیوه، نمط و... استفاده کرده‌اند. آرزوی نویسندگان و شاعران بزرگ رسیدن به سبک و نگاه تازه‌ای در آثارشان بوده‌است و هر کدام برای رسیدن به این نگاه تازه تلاش کرده‌اند. بی‌شک نظامی گنج‌ای نقشه‌ی راهنما از متغیرهای بالقوه برای بررسی سبک شعر خود و دیگران نداشته‌است و تنها بر اثر تسلط بر علوم زمانه و انس گرفتن با شعر دیگر شعرا به ذوق ادبی و شمّ زبانی رسیده‌است. نظامی با ذهن خلاق، فکر پویا و دانش خویش، بنیان فکری نوینی در شعر و شاعری خلق کرده‌است. او خود را پیشوای نوگرایی و سیمرغ عرصه سخن می‌داند و کسی را بهتر از خودش نمی‌بیند. او در جای جای آثارش به سحر کلام شیرینش می‌بالد و سبک و شیوه‌ی شاعری خود را طرز نو و شعر خود را سخن بکر و تازه می‌خواند. او با خلق اشعار موسیقی‌وار، آفرینش و گزینش الفاظ بدیع، شالوده‌شکنی نحوی، تصویرسازی و تفاخر- که ویژگی‌های منحصر به فرد و خاص



سبک اوست- آثاری خلق کرده که قرن‌ها مورد توجه و تقلید آیندگان قرار گرفته است. اگر این طرز تازه و نو خود را به رُخ می‌کشد و در ابیاتی از سخن ناب خود سخن می‌گوید و گاه تا حد مفاخره پیش می‌رود، می‌خواهد، جایگاه ارزنده خود را به ما بنمایاند. او از سخن‌ناشناسان، دزدان مضمون و اشعار دیگران ابراز انزجار می‌کند. نظامی شاعری ترکیب‌ساز است. او ترکیبات تازه‌ای می‌سازد که مسبوق به سابقه نیستند.

او با خلق ترکیبات گوش‌نواز و خوش‌ساخت، ابداع واژه‌های مرکب و اشتقاقی و با استفاده از امکان زیایابی زبان و همچنین با به کار بردن تشبیهات و استعاره‌های دل‌انگیز، اطناب، تناسب و تکرار که از مهارت‌های قابل ستایش اوست، دست به ابتکاراتی زده است. او با هنجارگریزی شیوه بیان مخصوص (سبک شخصی) خود را یافته و سبک نو و طرز جدید خود را بنیان نهاده است. همه این‌ها و قدرت تصویرسازی‌اش منجر به آفرینش هنری شده و زبان شعری‌اش را برجسته کرده است.



منابع

- بهار، محمد تقی (۱۳۷۰) *سبک شناسی*. ج ۱، تهران: امیر کبیر.
- پورنامداریان، تقی (۱۳۸۸) «سبک شاعران آذری و نظامی»، *مجموعه مقالات همایش سبک آذربایجانی*. بهار ۱۳۸۸، شماره ۳۵: ۱۷۴-۱۵۱.
- ثروت، منصور (۱۳۷۲) «مجموعه مقالات کنگره بین‌المللی بزرگداشت نهمین سده تولد حکیم نظامی گنجوی». جلد ۲. تبریز: انتشارات دانشگاه.
- جورارد، سیدنی، ام (۱۳۸۷) *شخصیت سالم از دیدگاه روان‌شناسی انسان‌گرا*. ترجمه فرهاد منصف، اصفهان: جهاد دانشگاهی.
- حمیدیان، سعید (۱۳۸۸) *آرمانشهر زیبایی*. تهران: علم و دانش.
- دریاگشت، محمدرسل (۱۳۷۱) *صائب و سبک هندی*. تهران: قطره.
- زرقانی، سیدمهدی. (۱۳۹۱). *بوطیقای کلاسیک*. تهران: سخن.
- زرین کوب، عبدالحسین. (۱۳۷۲) *پیر گنجه در جستجوی ناکجاآباد*. تهران: سخن.
- زرین کوب، عبدالحسین (۱۳۷۱) *سیری در شعر فارسی*. تهران: علمی.
- زرین کوب، عبدالحسین (۱۳۷۳) *با کاروان حله*. تهران: علمی.
- زرین کوب، عبدالحسین (۱۳۸۳) *آشنایی با نقد ادبی*. تهران: سخن.
- سلدن، رامن و ویدوسون، پیتر (۳۷۷). *راهنمای نظریه ادبی معاصر*. ترجمه عباس مخبر، تهران: طرح نو.
- سمرقندی، دولت‌شاه (۱۳۸۲) *تذکره الشعرا*، تصحیح ادوار براون. تهران: اساطیر.



شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۶۸) **موسیقی شعر**. تهران: آگاه.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۷) **شاعر آینه‌ها**. تهران: آگاه.

شمیسا، سیروس (۱۳۶۸) **نگاهی تازه به بدیع**. تهران: فردوس.

شمیسا، سیروس (۱۳۷۰) «نه هرکس سزای سخن گفتن است». شماره ۷۸، **کیهان فرهنگی**، آذر ۷۰، سال هشتم، شماره ۶: ۲۸-۳۳.

شمیسا، سیروس (۱۳۷۴) **سبک‌شناسی شعر**. تهران: فردوس.

شمیسا، سیروس (۱۳۸۴) **کلیات سبک‌شناسی**. تهران: فردوس.

صفا، ذبیح الله (۱۳۷۱) **تاریخ ادبیات ایران**. ج ۲، تهران: فردوس.

صفوی، کوروش (۱۳۸۳) **از زبان شناسی به ادبیات**. جلد اول نظم، تهران: سوره مهر.

غلامرضایی، محمد (۱۳۸۷) **سبک‌شناسی شعر پارسی از رودکی تا شاملو**. تهران: جامی.

فتوحی رودممعجنی، محمود (۱۳۸۹) **بلاغت تصویر**. تهران: سخن.

فتوحی رودممعجنی، محمود (۱۳۹۱) **سبک‌شناسی (نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها)**. تهران: سخن.

محبوب، محمد جعفر (۱۳۴۵) **سبک خراسانی در شعر فارسی**. تهران: دانشسرای عالی.

نظامی گنجهای (۱۳۱۳) **لیلی و مجنون**. تصحیح وحید دستگردی. تهران: یادگار و ارمغان.

نظامی گنجهای (۱۳۸۰) **شرف‌نامه**. تصحیح برات زنجانی. تهران: دانشگاه تهران.

نظامی گنجهای (۱۳۸۱) **اقبال‌نامه**. تصحیح برات زنجانی. تهران: دانشگاه تهران.



نظامی گنجهای (۱۳۸۷) هفت پیکر. تصحیح بهروز ثروتیان. تهران: امیرکبیر.

نظامی گنجهای (۱۳۸۹) مخزن الاسرار. تصحیح بهروز ثروتیان. تهران: امیرکبیر.

نظامی گنجهای (۱۳۹۲) خسرو و شیرین. تصحیح بهروز ثروتیان. تهران: امیرکبیر.

ولک، رند (۱۳۷۹) تاریخ نقد جدید. بخش دوم؛ ترجمه سعید ارباب شیروانی. تهران: نیلوفر.

یوسفی، حسینعلی (۱۳۷۶) کعبه جان. مشهد: آستان قدس رضوی.

یوسفی، غلامحسین (۱۳۸۶) چشمه روشن. تهران: علمی.

فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی



A Study of Traditional Stylistic Approaches in Khamseh Nezami

Mohammad karimi¹

Sharareh Elhami²

Abstract

Style and stylistics is one of the vast subjects in the field of literature and literary criticism that is related to the history of literature and linguistics. Therefore, the stylistic study of literary texts and prose and the views of poets and writers has been of special importance and has been considered by scholars of past and present times. The characteristics of traditional stylistic approaches (intuitive, emotional, expressive, and interpretive stylistics) in which personal taste, intuition, and perception are involved, are clearly seen in Nezami Ganjei's work. In this article, after defining the terms, we intend to use library resources and analytical-descriptive method to bring evidence of his works and to examine his new views and perspectives on poetry, as well as the salient characteristics and stylistic features of his works. Then we compare it with traditional stylistic approaches. The findings show that Nezami considered poetry as inspiration and in his poems he speaks of Hatef, Soroush, Jan and Khezr who taught him poetry. This eminent and stylistic poet has fostered innovations by creating special and new word combinations, inventing new meanings, portraying the details, selecting proper word arrangement in terms of accompaniment and substitution, and using literary devices, has established his new style. And he has found many followers and imitators over time.

Keywords: Stylistics, Traditional Approach, Khamseh Nezami, New Style.

¹ . PhD Student in Persian Language and Literature, Sanandaj Branch, Islamic Azad University, Sanandaj, Iran. Email: karimi1353m@gmail.com (Responsible author)

² . Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Sanandaj Branch, Islamic Azad University, Sanandaj, Iran. Email: Shelhame@yahoo.com



فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی
سال چهارم، شماره ۱۱، تابستان ۱۴۰۰

www.qpjjournal.ir

ISSN : 2645-6478

ناراستی و پنهان کاری شخصیت ها در داستان رستم و سهراب از منظر ادب تعلیمی

دکتر محمداکبر سپاهی^۱ دکتر سعید دامنی^۲

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۱۱/۲۶ تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۰/۰۳/۲۷

نوع مقاله: پژوهشی

(از ص ۷۸ تا ص ۹۷)



[۲۰.۱۰۰۱.۱.۲۶۴۵۶۴۷۸.۱۴۰۰.۳.۱۱.۲۶](https://doi.org/10.26456/2645-6478.1400.3.11.26)

چکیده

شاهنامه نامدارترین اثر حماسی ایران است. آثاری نظیر شاهنامه، در کنار روایت داستان‌های پهلوانی، با نشان دادن هنجارها و ناهنجاری‌ها در مقابل هم و ستایش درستکاری در مقابل بدکرداری، کارکردی تعلیمی نیز می‌یابند. داستان نبرد رستم و سهراب اگر چه بخش کوچکی از شاهنامه است اما از مشهورترین داستان‌های این کتاب به شمار می‌رود. این نوشتار، تلاش دارد به روش توصیف و تحلیل اعمال شخصیت‌های داستان رستم و سهراب، این داستان را از منظر ادبیات تعلیمی و مبحث ناراستی و پنهان کاری شخصیت‌های موثر آن بررسی کند. در نگاهی گذرا به این داستان، با توجه به آغاز و پایان آن، خواننده گمان می‌کند که فردوسی هم همانند تصوّر بسیاری از مردم آن روزگار، تقدیر را بدون نقش فعال آدمی، مهم‌ترین عامل بروز فاجعه مرگ سهراب قلمداد می‌کند اما با نگاهی دقیق‌تر به داستان به نظر خواهیم دید که فردوسی، در چینش مکالمات اشخاص این داستان، می‌خواهد نشان دهد که چگونه ناراستی و پنهان کاری این بازیگران، به بروز چنین فاجعه‌ای منتهی منجر می‌شود.

واژگان کلیدی: فردوسی، شاهنامه، رستم و سهراب، ناراستی و پنهان کاری.

فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی

۱. استادیار دانشگاه ولایت، ایرانشهر، ایران. sepahi.ma@ut.ac.ir//

۲. استادیار دانشگاه ولایت، ایرانشهر، ایران. s.damani@velayat.ac.ir //



۱. مقدمه

شاهنامه فردوسی، جامع حماسه ملی قوم ایرانی و بخش مهمی از اساطیر این ملت است. حماسه‌ها و اساطیر شاهنامه در طول تاریخ حیات این ملت چنان در خاطره جمعی ایرانیان رسوخ یافته‌اند که چونان تاریخی واقعی همراه این مردم حرکت کرده‌اند و بخشی از وظیفه آموزش نسل‌های پیاپی را برعهده داشته‌اند. برخی از این روایت‌ها به صورت شفاهی و سینه به سینه، به نسل‌های متمادی پیشین تا روزگار فردوسی رسیده‌اند. بخش‌هایی نیز از این روایت‌ها در خدای‌نامه‌ها، کارنامه‌ها و کتاب‌های تاریخ ثبت شده‌اند، یکی از مهم‌ترین کارکردهای آن‌ها این بوده است که از سویی، با نمایش داستان شاهان و پهلوانان و شخصیت‌های نمونه، دلاوری، شهامت، میهن‌دوستی، طالب نام بودن، راستی و راستگویی و بسی از فضایل اخلاقی دیگر را آموزش بدهد و از سویی دیگر، در همین داستان‌ها لغزش‌ها و رذایل اخلاقی و نتایج آن‌ها را نیز نشان بدهند. بنابراین اگرچه شاهنامه یک اثر حماسی است اما به سبب کارکردهای تعلیمی این اثر، «اگر آن را جزء ادب تعلیمی قرار دهیم رواست» (داوری، ۱۳۵۳: ۱۵۷)

داستان رستم و سهراب در میان غم‌نامه‌های ادبیات ایران، جایگاه ویژه‌ها دارد. از عوامل اصلی فاجعه در این داستان، سلسله فریب‌کاری و دروغ‌گویی‌های واضح کسانی است که در این داستان، نقش دارند. گویی فردوسی نیز می‌خواهد، فاجعه‌آفرینی این رفتارها را نشان بدهد.

۱-۱. مبانی نظری پژوهش

تحسین و ترویج راستی و درست‌کرداری و نقطه مقابل آن ناراستی، دروغ و فریب از آموزه‌های کلیدی در جنبه تعلیمی شاهنامه فردوسی هستند. به نظر می‌رسد که تأکید فردوسی در آغاز شاهنامه بر جنبه‌های رمزآمیز و تأویل‌پذیر اساطیر شاهنامه هم نشان از دغدغه ویژه او بر این امر است.

تو این را دروغ و فسانه مدان به یکسان روشن زمانه مدان
از هر چه اندر خورد با خرد دگر بر ره رمز معنی برد (فردوسی، ۱۳۸۶: ۱۱۵)

در داستان‌های مربوط به رستم، دو داستان رستم و سهراب و رستم و اسفندیار داستان‌های مشهوری هستند که بخش‌ها و خلاصه‌های از آن‌ها در کتاب‌های درسی مدارس ایران آمده‌اند و این نشان از اهمیت این دو داستان در میان بقیه داستان‌های شاهنامه است. زرین‌کوب، داستان رستم و سهراب را از شورانگیزترین بخش‌های شاهنامه دانسته است که به قول او «زبونی و درماندگی انسان در مقابل سرنوشت» را روایت می‌کند (زرین‌کوب، ۱۳۵۳: ۲۳) اما اگرچه در بخش‌های زیادی از شاهنامه، این درماندگی انسان در مقابل سرنوشت، دیده می‌شود و البته حقیقت



زندگی بشر نیز در برخی جنبه‌ها مقهور طبیعت و تاریخ و جغرافیا و مسائل دیگری است که در اختیار او نیست اما با توجه دقیق‌تر به این داستان، می‌توان مهارت فردوسی در نشان دادن نقش فعال فرد و اجتماع در راستی‌ها و ناراستی‌ها و نتیجه‌گزینش هر کدام از آن‌ها را دید.

گرچه فردوسی در روایت رزم رستم و سهراب، آغاز داستان را با آوردن براعت استهلالی هنرمندانه به عجز انسان در مقابل راز مرگ به گونه‌ای پیوند می‌دهد که در سراسر داستان، طنین همین حقیقت تلخ و گزنده، ذهن خواننده را متأثر می‌دارد اما راوی در فحوای داستان و در اعمال ارادی بازیگران آن، گفتارها، رفتارهایی را بر پایه انگیزه‌های مثبت یا منفی آن‌ها برملا می‌کند که هر کدام به نحوی در نتیجه و فرجام تلخ داستان مؤثر بوده‌اند.

در بحث بیان حقیقت یا پوشاندن آن، آشکارترین نمود این رفتار، دروغ‌گویی و فریبکاری عامدانه است اما گاهی فرد به گمان خود، با هدف جلوگیری از فتنه‌های بزرگ‌تر یا نجات جان خود یا انسان‌های بیگناه گرفتار در خطر، دروغ می‌گوید. گاهی نیز فرد با سکوت خود در مقابل سوءتفاهم دیگرانی که از او حقیقت را می‌جویند، مرتکب پنهان‌کاری می‌شود و چه بسا با این کار، آنان را به گمراهی سوق دهد. چنین کاری گاه برای دفع شر احتمالی سرمی‌زند. کتمان‌کننده راستی، گاهی نیز به خاطر توهم خود یا عدم درک صحیح از واقعیت، نادانسته سخنی را بر زبان می‌راند که حقیقت ندارد. گاهی نیز افراد برای سوق دادن دیگران به کاری که به زعم خود درست می‌پندارند، دروغ‌بافی‌هایی می‌کنند که چه بسا نتیجه آن عکس خواسته گوینده شود.

علت‌ها، دلایل و توجیهات انسان برای دروغ‌گویی، ممکن است ده‌ها و صدها مورد دیگر نیز باشد اما در هر صورت، دروغ، ناراستی است، از هر که سرزنش و هر توجیهی بیاورد. در داستان رستم و سهراب نیز ممکن است برای دروغ گفتن‌های شخصیت‌های داستان نیز قطعاً می‌توان چنین دلایل و توجیهاتی یافت و اساساً به نظر می‌رسد که فردوسی نیز در روایت این داستان، موقعیت‌هایی را از گفتار شخصیت‌ها برگزیده است که نهایتاً خواننده هوشیار را نسبت عواقب ناراستی همه دست‌اندرکاران داستان متوجه می‌سازد و برخلاف ظاهر آن، نشان می‌دهد که در بروز یا جلوگیری از یک فاجعه در اجتماع، همه افراد آن مجموعه به میزانی نقش دارند.

۲-۱. پیشینه پژوهش

هم درباره داستان رستم و سهراب، کتاب‌ها، مقاله‌ها و شرح‌های بسیاری نوشته شده است و از دیدگاه‌های مختلفی آن را نقد و تحلیل کرده‌اند و هم بسیاری از تحلیل‌ها و نقدهای کلی در مورد شاهنامه، به این داستان مهم پرداخته‌اند که نام بردن از همه آن‌ها در این مجال نمی‌گنجد. اسلامی ندوشن ضمن سخن از نقش فعال برخی از افراد این داستان، آنان را «بازیگران تقدیر» می‌نامد (اسلامی ندوشن، ۱۳۴۸: ۳۵۰) حمیدیان نیز در تحلیل شخصیت سهراب،



به همین مسیر رفته است و نقش تقدیر را در مرگ سهراب برجسته‌تر می‌بیند اما در کنار آن، عملکرد انسان‌ها را هم نادیده نمی‌گیرد (حمیدیان، ۱۳۸۳: ۲۷۹). رحیمی (۱۳۹۴) ماجرای نبرد رستم و سهراب را بیش از هر چیز، حول محور جنگ قدرت تحلیل می‌کند. کریمی (۱۳۸۰) در مقاله «بررسی دروغ در شاهنامه فردوسی» به صورت کلی به برخی از نمونه‌های دروغ‌گویی در داستان‌های شاهنامه پرداخته است که برخی از این نمونه‌ها را از همین داستان رستم و سهراب مثال می‌زند.

۲. بحث

از آغاز تا پایان داستان رستم و سهراب، یکی از برجسته‌ترین موارد رفتاری که در سخنان بازیگران داستان، نمودار یافته است، مخفی کردن حقیقت است. این رفتارها در روایت داستان چنان عادی گزارش شده‌اند که خواننده نیز آن‌ها را روالی عادی از مراودات می‌شمارد، و از یک سو رستم را «در اوج اسارت آز» خواهد دید (محبتی، ۱۳۸۱: ۵۸) و به همین دلیل است که به قول فردوسی: «دل نازک از رستم آید به خشم» (فردوسی، ۱۳۸۶/۲: ۱۹۸) و از سویی دیگر، کیکاووس را به سبب قدرناشناسی و «نوشداروی بعد از مرگ سهراب» ملامت خواهد کرد و در نهایت همان ناگزیری از مرگ در مقابل هر چاره‌گری دیگری را خواهد دید اما در یک لایه دیگر داستان، متوجه می‌شویم که تقریباً همه بازیگرانی که در این داستان سخنانی بر زبان می‌آورند که می‌توان گفت که به نحوی در این فاجعه نقش دارند و چه بسا برخی از آنان که بیشتر محکوم می‌شوند، رفتارشان در این داستان، بیش از آنانی که نادیده گرفته می‌شوند، فریبکارانه نیست؛ اگر چه تأثیر عمل پادشاه و پهلوان، بیش از افراد عادی فاجعه‌آفرین باشد.

فردوسی این داستان را در اوج ایجاز پرداخته است و گویی آگاهانه مسیر کلی داستان را به سمتی کشانده که خواننده در توالی رویدادها ببیند که در نتیجه همین فریبکاری‌ها و پنهان کردن حقیقت است که فاجعه رخ می‌دهد. اگر چه در روند داستان تعداد زیادی از اشخاص حضور دارند اما کسانی که در مکالمات حضور دارند، محدودند از این افراد، کمتر کسی است که سخنی ناراست بر زبان نیاورده باشد جز فردوسی که راوی داستان است و به مقتضای بیان حماسی، سخنانی اغراق‌آمیز بیان می‌کند و از این مقوله خارج است.

کسانی که در جریان داستان، لب به سخن می‌گشایند، این‌ها هستند: رستم، شاه سمندگان، تهمینه، سهراب، افراسیاب، هجیر، گردآفرید، گژدهم، کیکاووس، گیو، گودرز و هومان. در مسیر داستان، ناراستی‌هایی که از این اشخاص سر می‌زند و به فاجعه می‌انجامد، به صورت زیر می‌بینیم:

۲-۱. رستم



اگر رفتن ناگهانی رستم به سرحدات توران و شکار در آن سرزمین را تجاوز به حریم دیگران و عملی مغرورانه بنامیم، ازدواج او با تهمینه را نمی‌توان طبیعی دانست. حتی اگر از همه جوانب آن بگذریم، برگشتن او به ایران بدون هیچ تلاشی برای بردن زنش، تهمینه به وطنش، با منطق داستان‌های شاهنامه، عادی و درست به نظر نمی‌رسد؛ اما چرا این چنین پهلوانی نیک و آرمانی که برای شکار به سرعت می‌تواند به سمندگان نزدیک شود و مسافت نیز آنقدر نزدیک است که شب همان روز با پای پیاده و بار و زین و یراق اسب، می‌تواند به سمندگان برسد، دوباره سراغی از آن زن نمی‌گیرد؟ و «آیا این جدایی-که هیچ چیزش طبیعی نیست-نفرین کردنی نیست؟» (رحیمی، ۱۳۹۴: ۲۰۳)

در میانه داستان، از زبان خود رستم معلوم می‌شود که از داشتن پسری از آن زن، آگاهی دارد و هدایایی نیز برای او فرستاده است. مورد غیرطبیعی دیگری که از او به نظر می‌رسد این است که حداقل دوازده سال می‌گذرد و او برای دیدن پسر یا شناساندن خود به او اقدامی نمی‌کند. حتی اگر هم برای این موضوع توجیه‌هایی بیابیم، در سراسر داستان، به نظر نمی‌رسد که او از نام پسرش خبر داشته باشد. اگر سهراب، اندکی در سایه رستم و خاندان او می‌زیست هم بعید بود که نسبت به مقام پادشاهی سوءقصدی بیندیشد. پس از آن حمله سهراب به دژ سپید و هنگامی که برای فراخواندن رستم، گیو به زابل می‌آید و دستور پادشاه مبنی بر حرکت بی‌درنگ را به رستم ابلاغ می‌کند، رستم در اجرای آن اهمال می‌کند. این همان رستم است که در داستان رزم با اسفندیار،

چنین گفت رستم که فرمان شاه بر آنم که برتر ز خورشید و ماه

(همان، ۱۹۶۷:

۶/۲۳۸)

هنگامی که گیو می‌گوید:

که کیکاووس تند است و هشیار نیست هم این داستان بر دلش خوار نیست

و

به زاولستان گر درنگ آوریم زمی باز پیکار و جنگ آوریم

(همان، ۱۳۸۶: ۲/۱۴۵)

نیز رستم، دوباره مغرورانه هم حریف را دست کم می‌گیرد هم نسبت به فرمان پادشاه سستی می‌کند در حالی که بعدها معلوم می‌شود که این حریف آنقدر قوی‌پنجه است که پشت او را هم به خاک می‌مالد. حتی اگر بیت بالا را توصیفی از خشم کاووس هم بگیریم، ماجراهای بعدی نشان می‌دهند که رستم در این درنگ، مدبرانه عمل نمی‌کند که پادشاه را بر سر خشم می‌آورد و اگر ماجرای تعلل کاووس و ندادن نوشدارو در این کدورت‌ها مؤثر بوده باشد، نهایتاً رستم است که بیشترین زیان‌ها را می‌بیند.



رستم پس از آن که از برخورد خشمگینانه شاه، آزرده می‌شود، قصد می‌کند که پشت لشکر ایران را خالی کند و از دربار و نزد پادشاه بیرون می‌رود اما زمانی برمی‌گردد که با نقشه و سخنان گودرز فریب می‌خورد و فکر می‌کند که از رفتن او به ترسو بودنش تعبیر خواهد شد (همان، ۱۵۰). پس برخلاف آنچه برخی گفته‌اند، که در این داستان، رستم به جهت میهن‌دوستی تا پای کشتن فرزند نوجوان و آزاده خویش پیش می‌رود (همان، ۱۳۸۸: ۵۸، به نقل از ثاقب‌فر) بازگشت جهان‌پهلوان در این ماجرا به قصد دفاع از ایران نیست بلکه ترس از بدنامی است که او را برمی‌گرداند. پس از آن که با تدبیر گودرز، رستم به دربار بازگشت، پادشاه با عذرخواهی «برپای خاست» رستم نیز از پادشاه تمجید می‌کند: «همه که‌ترانیم و فرمان تو راست» (همان، ۱۵۱) در حالی که هیچ نشانه‌ای دیده نمی‌شود که رستم جز برای پایان دادن به همان شایعاتی که گودرز به او گفته بود به دربار بازگشته باشد. همین ترس از بدنامی احتمالی است که مانع از آن می‌شود که خود را به سهراب معرفی کند. اسلامی‌ندوشن این مسئله را به سبب اقتضای سیاست جنگی، مصلحت می‌داند و معتقد است که «دروغگویی به خودی خود در جنگ عیب نیست؛ چه، جنگ تا حدی آمیخته با سیاست است» (اسلامی‌ندوشن، ۱۳۴۸: ۳۰۵-۳۰۶) اما به نظر می‌سد که کماکان، ترس از بدنامی است که مانع از آن است که رستم به تلاش‌های کودکانه سهراب برای آگاهی از نام او، جواب مثبتی بدهد. رستم حتی پس از مرگ سهراب نیز بیش از آن که از مرگ فرزند اظهار ناراحتی کند از بدنامی فرزندگشی و سرزنش دیگران نگرانی مضاعف نشان می‌دهد. اولین باری که رستم و سهراب در میدان نبرد با همدیگر روبرو می‌شوند و رجزخوانی می‌کنند، از سخنان رستم مبنی بر این که؛ «تبه شد بسی دیو در چنگ من» (همان، ۱۳۸۶: ۱۷۰) و نیز هنگامی که از دلاوری‌هایش در مقابل تورانیان سخن می‌گوید و در نهایت مدعی می‌شود که؛ «به مردی جهان زیر پای من است» (همان) سهراب به درستی حدس می‌زند که لابد گوینده این سخنان یا خود رستم است یا کسی است از آن خاندان؛ اما رستم:

چنین داد پاسخ که رستم نیم هم از تخمه سام نیرم نیم
که او پهلوان است و من که‌ترم نه با تخت و کام و نه با افسرم (همان، ۱۷۱)

در پایان نبرد نخستین، رستم که نتوانسته است در مقابل حریف کاری از پیش ببرد، برخلاف قواعد نبرد تن به تن، به میان «توران سپاه» حمله می‌کند. سهراب در واکنش به این کار او «به ایران سپه رفت سهراب گرد» (همان، ۱۷۳) ناگاه رستم از ترس این که مبادا گزندگی به کاووس برسد، به سوی سپاه ایران برمی‌گردد و سهراب را در میان سپه می‌بیند که «چو می لعل کرده به خون آب را» (همان، ۱۷۴) بدین سبب عمل نادرست دیگری مرتکب می‌شود. یعنی، به جای اعلام پشیمانی از آن کار ناپه‌نجار خودش، سهراب را سرزنش می‌کند:



بدو گفت کای تیز و خونخواره مرد از ایران سپه جنگ با تو که کرد؟
چرا دست با بد پسایی همه؟ چو گرگ اندر آیی میان رمه؟ (همان)

چون سهراب از جانب او بودن گناه این رویداد را گوشزد می‌کند، رستم بدون اعتراف به گناه از جانب خود و عذرخواهی، پایان جنگ امروز را اعلام می‌کند و سهراب را به جنگ فردا می‌خواند اما با لحنی توهین‌آمیز:

گر ایدونکه شمشیر با بوی شیر چنین آشنا شد تو هرگز ممیر (همان)

نهایتاً رستم که نخست از سهراب شکست خورده بود، ناجوانمردانه از ساده‌دلی و خامی سهراب، بهره می‌برد و با دروغ او را می‌فریبد با همین فریب‌کاری او را شکست می‌دهد و به قتل می‌رساند و اوج فاجعه داستان با این کار او رقم می‌خورد.

از طبقات خاندان شاهی و موبدان که بگذریم، در سراسر دوران حماسی شاهنامه، نماینده دیگر اقشار جامعه یعنی سپاهیان و دهقانان و پیشه‌وران که اکثریت جامعه ایرانی را تشکیل می‌دهند رستم است. رستم انسانی رشدیافته و آرمانی است که اگرچه از سوی شاهان، بی‌مهری‌ها می‌بیند اما در مواقع سختی و خطرات جدی برای دفاع از ایران برمی‌خیزد؛ اما در این داستان رستم علاوه بر حضور بی‌همتایش در میدان نبرد با مهاجمان، در نقش ویژه دیگری هم ظاهر می‌شود. نقش زندگی شخصی و خانوادگی رستم و احساسات و عواطف فردی او در معضلی که از سویی مربوط به زندگی خانوادگی اوست و از سوی دیگر با پادشاهی ایران و هجوم دشمن به قلمرو ایران مربوط می‌شود. در تمام داستان، هر جا رستم در صحنه‌ای ظاهر می‌شود، محور ماجراها با نگاه و بیان راوی بر او متمرکز می‌شود با توجه به حضور پرتکرار رستم از نخستین پرده داستان تا خاک‌سپاری سهراب، اشتباهات او هم برجسته شده‌تر دیده می‌شوند. در پیش‌آمد مرگ سهراب، رستم خودش را سرزنش و نفرین می‌کند:

بریدن دو دستم سزاوار هست جز از خاک تیره مبادم نشست (همان، ۱۹۳)

اما این که دیگری را سرزنش نمی‌کند و کوتاهی‌های خودش را می‌پذیرد، از نقاط قوت شخصیت او به نظر می‌رسد. سهراب هم پس از آن که متوجه می‌شود این پدرش رستم است، او را سرزنش می‌کند:

بدو گفت ار ایدونکه رستم تویی بگشتی مرا خیره بر بدخویی (همان، ۱۸۷)

اما هیچ گناهی از جانب خود نمی‌پذیرد. تهمینه هم رستم را سرزنش می‌کند:



دریغش نیامد بر آن روی تو بر آن برز بالا و آن موی تو؟ (همان، ۱۹۸)

فردوسی هم می گوید:

یکی داستان است پر آب چشم دل نازک آید ز رستم به خشم (همان، ۱۹۹)

۲-۲. شاه سمنگان

شاه سمنگان، در آغاز داستان و هنگام ورود رستم به شهرش، در داستان ظاهر می شود. او که حکمرانی تورانی محسوب می شود، مدبرانه با رستم برخورد می کند و از او در کاخش پذیرایی می کند. پس از آن که به روایت فردوسی، خواستگاری مشروع رستم از تهمینه پیش آمد نیز،

به خوشنودی و رای و فرمان او به خوبی بیاراست پیمان او (همان، ۱۲۴)

از فردای آن شب و پس از رساندن رخس به رستم، خبر دقیقی از او در داستان نیست.

۲-۳. تهمینه

برخی از ناراستی‌ها که در نقش تهمینه وجود دارند، در لایه‌های پنهان وجود این شخصیت و مربوط به تحوّل شخصیت این نقش در گذر بن‌مایه این اسطوره در تاریخ بشر هستند که نمی‌توان آن‌ها را به صورت مستقیم و در نقش بی‌واسطه آن‌ها در روایت شاهنامه نشان داد. از آن جمله می‌توان به تحلیلی که خالقی مطلق (۱۳۸۸) از تحوّل اساطیری آن نشان می‌دهد و رگه‌هایی از آن در وعده او به رستم مبنی بر این «که اسپت به جای آورم» (فردوسی، ۱۳۸۶: ۲/۱۲۳) نهفته است. همچنین کزازی، نحوه ورود تهمینه به خوابگاه رستم و پس از آن، ازدواج شبانه او و رستم را برخلاف آن که در اغلب نسخه‌های شاهنامه، با آمدن موبدی پره‌نر و خواستگاری او از پدرش اتفاق افتاده است، خردپسند و پذیرفتنی نمی‌داند. (کزازی، ۱۳۸۴: ۲/۵۶۷) به‌ویژه که این ابیاتی که از این ماجرا سخن می‌گویند، در نسخه فلورانس (محرم ۶۱۴) و ترجمه بنداری نیامده‌اند (فردوسی، ۱۳۸۰: ۳/۳۲۴). به هر حال، نوع ورود تهمینه به خوابگاه رستم و تقاضای ازدواجش، غیرطبیعی است. قصدی هم که تهمینه از ازدواج با رستم بیان می‌کند، قابل توجه است. اگرچه تهمینه هنگام نشان دادن لیاقت خود برای ازدواج با رستم این دلیل را هم می‌آورد:



یکی آن که بر تو چنین گشته‌ام خرد را ز بهر هوا کشته‌ام (همان، ۱۳۸۶):

(۲/۱۲۳)

گویا او فقط می‌خواهد که از رستم صاحب پسری شود وگرنه چه دلیلی دارد که پس از ازدواج، همراه او به ایران نرود یا نخواهد برود؟ البته این موضوع، در مورد خود رستم هم مطرح است که چرا همسر مشروعش را با خود به ایران و سیستان نمی‌برد. این عمل در مقایسه با دیگر نمونه‌های ازدواج در شاهنامه هم هنجارمند نیست. اگر از ادعاهای دلبستگی فوق‌العاده تهمینه به رستم و تعریف‌های او از خودش در اولین ملاقات بگذریم که اساساً قابل رد یا اثبات نیستند، مهم‌ترین ناراستی آشکار وی که در به وجود آمدن فاجعه مرگ سهراب بی‌تأثیر نیست، پنهان کردن هویت پدری سهراب از او است. این ناآگاه ماندن، به مصداق مثل «الإنسان حریص علی ما مَنع» سهراب را چنان مشتاق می‌سازد که برای دانستن آن، مادرش را به مرگ تهدید می‌کند:

گر این پرسش از من بماند نهان نمانم تو را زنده اندر جهان (همان، ۱۲۵)

همین شوق باعث آن است که سهراب پس از آگاهی نیز فوراً به دنبال پدر بشتابد.

علاوه بر این، آشکار نکردن هدایا و نامه پدر برای سهراب تا آن هنگام، حقیقت دیگری است که تهمینه از سهراب پوشیده نگاه داشته بود. البته ممکن است این پنهانکاری‌ها از ترس حکومت افراسیاب باشد اما این همه ماجرا نیست، معلوم است که هم نام سهراب از پدرش پنهان مانده است و هم تهمینه دوست ندارد که بالیدن و رشادت او به گوش پدرش برسد و از این بابت اظهار نگرانی می‌کند:

پدر گر شناسد کنون زین نشان شده‌ستی سرافراز گردن‌کشان
چو داند بخواندت نزدیک خویش دل مادرت گردد از درد ریش (همان، ۱۲۶)

این‌ها در کنار عوامل دیگر باعث می‌شود که رستم با شنیدن نام سهراب هیچ گمانی بر این نبرد که مبدا این پهلوان تورانی، پسر خودش باشد، معلوم است که این نام را شبیه نام پسرش نمی‌داند اگرچه در نامه گزدهم، از شباهت سهراب به سام نریمان سخن گفته شده است:

عنان‌دار چون او ندیده‌ست کس تو گویی که سام سوارست و پس
(همان، ۱۳۹)



در موضوع جدایی سهراب از پدرش و این که به نظر می‌رسد که تا مدت‌ها پدرش خبر موثقی از او ندارد تا حدودی یادآور ماجرای نیای نامدارش زال است. کشته شدن سهراب در نوجوانی و آن هم به دست پدرش، یکی از مشهورترین ماجراهای غم‌انگیز ادبیات فارسی است. اما گناه مرگ سهراب بر گردن کیست؟ رستم، کیکاووس، افراسیاب، هجیر و دیگران را مقصر دانسته‌اند. اگر از زاویه‌ای دیگر بنگریم، خود سهراب هم در این حادثه، بی‌تقصیر نیست. اغلب کارهای سهراب، نشان از خامی و ناپختگی اوست. از مکالمه گستاخانه او با مادرش که بگذریم، هدفی که برای لشکرکشی به ایران بیان می‌کند هم از سر ناپختگی است و هم به معنای خیانت به ایران و توران است، اما معلوم نیست که چرا مادرش یا شاه سمنگان او را برحذر نمی‌دارند. سهراب به مادرش می‌گوید که پس از حمله به ایران و برانگیختن کاووس از تخت شاهی ایران، «از ایران به توران شوم جنگنجوی» (همان، ۱۳۸۶: ۲/۱۲۶) و «بگیرم سر تخت افراسیاب» (همان). به چه حقی؟ براساس مناسبات اجتماعی حاکم بر آن جوامع، این کار خیانت و طغیان است. حتی پس از آن که افراسیاب هدیه و لشکری به کمکش می‌فرستد هم، نشانی از برگشتن سهراب از قصدش بر حمله آینده به پادشاهی افراسیاب دیده نمی‌شود. در این صورت، آیا افراسیاب محق نیست که برای از بین بردن توأمان او و پدرش نقشه بکشد؟ و آیا نباید اندکی به کاووس هم حق داد که حتی پس از روشن شدن هویت او، از دادن نوشدارو خودداری کند؟ بله، سهراب «می‌خواهد بسیار ساده، سازمان دو کشور را در هم بریزد» (رحیمی، ۱۳۹۴: ۲۰۵)

اگر قصد سهراب از حرکت به سوی ایران، تنها دیدن پدرش بود، قاعدتاً می‌بایست به سوی سیستان حرکت می‌کرد نه به سوی مسیری دیگر؛ سیستان و زابلستان که در منطق جغرافیای اساطیری شاهنامه به سمنگان چنان نزدیک است که پدرش پیش از این، بامداد از آنجا حرکت کرده بود و پس از شکار و گردش و کارهای دیگر، شب را در قصر شاه سمنگان مانده است. حرکت سهراب، جاه‌طلبانه است. برای دیدن پدر، او می‌بایست به تنهایی حرکت می‌کرد نه با لشکر دشمن ایران و دشمن پدرش (همان). به هر حال، ماندن او و لشکرش در دژ سپید و انتظار برای ورود لشکر ایران، بدون فرستادن هیچ پیام و پیک و خبری به سوی سیستان و رستم، معنی دیگری غیر از این ندارد که این لشکر قصد جنگ با ایرانیان را دارد چه سیستانی‌ان باشند چه لشکریان خاص کیکاووس. گیرم که هومان و بارمان و دیگر فرستادگان افراسیاب با راهنمایی‌های همراه‌کننده، مانع می‌شدند، زنده‌رزم و امثال او چه؟ به هر حال در داستان، هیچ خبری از آن نیست که این‌ها هم از روبرو شدن سهراب با لشکر ایران ممانعت کنند.

اولین اقدام سهراب در ایران، به بندکشیدن نگهبان دژ سپید، هجیر پسر گودرز بود. این اقدام مهاجمی تورانی، علاوه بر تجاوز به سرزمین ایران که برانگیزاننده خشم و نگرانی همه ایرانیان است، خاندان مهم پهلوانی گشوادگان (خالقی مطلق، ۱۳۹۸: ۴۹) را به تکاپوی مضاعف وامی‌دارد. در چنین موقعیتی است که گیو و گودرز هم در این



داستان حضور پررنگ‌تری می‌یابند. سهراب بدون هیچ تلاشی برای درک موقعیت ارتباطی خاندان هجیر با سیستانیان، یا اشاره‌ای مبنی بر هویت سیستانی خود، در لباس دشمنی که به ایران تجاوز کرده است، نیز نابخردانه انتظار دارد که دربارهٔ سپاه ایران از هجیر آگاهی‌های دقیق پیدا کند. رفتار سهراب با گردآفرید و طمع ناجوانمردانه‌اش هم نشان از ناپختگی او دارد.

انتظاری که سهراب از هومان دارد نیز از دو جنبه نابجا است. نخست آن که سهراب در همان آغاز از قصد خود بر تغییر شالوده حکومتی ایران و توران سخن گفته است و هومان پسر ویسه است که بنا به روایت بندهش (فرنبرگ دادگی، ۱۳۹۷: ۱۵۰) «پشنگ (پدر افراسیاب) و ویسه هر دو برادر بودند. از ویسه، پیران و هومان و... زادند» علاوه بر خویشاوندی نزدیک هومان و افراسیاب، او و بارمان دقیقاً از سوی افراسیاب مأموریت دارند که مانع آشنایی پدر و پسر شوند. البته نمی‌توان با یقین گفت، هومان در این ماجرا رستم را که از دور می‌بیند، دقیقاً می‌شناسد چرا که در جنگ هماون که مدت‌ها پس از این رخ داد، می‌بینیم که نه او رستم را می‌شناسد و نه رستم او را (رستگار فسایی، ۱۳۷۹: ۱۱۲۵) و ناچار این شناختن یا نشناختن‌ها قابل بحث و تأویلی دیگر است که در این مجال نمی‌گنجد.

۲-۵. افراسیاب

اساساً افراسیاب در متون ایرانی، شخصیتی منفی به شمار می‌رود. چنان‌که بندهش او را «افراسیابِ تورِ جادوگر» می‌نامد (فرنبرگ دادگی، ۱۳۹۷: ۱۳۷) که خانه‌اش در «زیر زمین به جادویی ساخته شده است» (همان، ۱۳۸) در شاهنامه نیز افراسیاب در طولانی‌ترین دوران جنگ‌های ایران و توران، پادشاه سرزمین دشمن و مردی «تندخوی و گناهکار و پیمان‌شکن و لجوج و بی‌رحم» است. (صفا، ۱۳۳۳: ۶۲۱) در داستان رستم و سهراب، افراسیاب، تنها در یک صحنه مکالمه ظاهر می‌شود و اتفاقاً در همان صحنه، بدسرشتی‌اش را عیان می‌کند. او نقشهٔ فریب سهراب را با گردان لشکرش در میان می‌گذارد به این امید که سهراب، پدرش را ناشناخته بکشد و پس از آن، همین گردان لشکر، بر سهراب شبیخون بزنند.

مگر کان دلاور گو سالخورد شود کشته بر دست این شیرمرد (فردوسی،

از آن پس بسازید سهراب را بیندید یک شب بر او خواب را ۱۳۸۶: ۱۲۸-

(۱۲۹)

طبیعی است که نگاه خوانندهٔ شاهنامه که با حال و هوا و فضای شاهنامه پیش رفته است، افراسیاب را در ماجرای مرگ ناکام سهراب نیز گناهکار بداند اما اگر از زاویه‌ای دیگر بنگریم، خواهیم دید که پیش از معلوم شدن این غدر افراسیاب، سهراب نیز خیانت‌اندیشی کرده و حداقل آن را با مادرش در میان می‌گذارد.



بگیرم سر تخت افراسیاب سر نیزه بگذارم از آفتاب (همان، ۱۲۶)

آیا افراسیاب نیز از آن بویی برده است؟ از روایت فردوسی، چنین بر نمی آید. در همان مکالمه معلوم می شود که مادر سهراب، نمی خواهد که افراسیاب هویت سهراب را هم بداند اما نقشه «پدر را نباید که داند پسر» (همان) از افراسیاب است و بنابراین، آگاهی او از خیانت اندیشی سهراب و سوء قصدش بر حکومت او چندان بعید نیست.

۲-۶. هجیر

هجیر، پسر گودرز و برادر گیو است. او نخستین کسی از ایرانیان است که در مقابل تجاوز لشکر تورانیان به فرماندهی سهراب، به میدان جنگ می رود و گرفتار می شود. هجیر بر اساس آن چه در دستنویس فلورانس آمده است، داماد گژدهم (کوتوال دژ سپید) بوده است.

نگهبان دژ رزم دیده هجیر	که با زور دل بود و با دار و گیر
جهان دیده گژدهم بد کوتوال	که او را بُد از بزرگی همال
هجیر سپهدار داماد بود	نژادش ز فرخنده گشواد بود (همان، ۱۳۸۰)
	(۳/۳۴۰)

سهراب بدون اظهار کوچک ترین اشاره ای به ریشه ایرانی یا سیستانی نژاد بودن خود، خواهان آن است که درباره سپاه ایران از هجیر گرفتار، آگاهی کسب کند. هجیر از بیان آگاهی های ناگزیر ابایی ندارد اما جایی که احساس می کند با معرفی رستم، ممکن است به رستم، پهلوان ملی و نور امید ایرانیان، آسیبی برسد، به سهراب دروغ می گوید و اطلاعات نادرست می دهد. همین آگاهی های دروغین هجیر هم مانع آشنایی سهراب و رستم است که نهایتاً به مرگ سهراب می انجامد. اطلاعات نادرستی که هجیر از سر دستپاچگی برای سهراب بیان می کند، بسیار کودکانه است و در حقیقت، هجیر با این نوع فریب های خام، جان خودش را به خطر می اندازد. به قول اسلامی ندوشن این کار او برای آن است که «نیت خیر داشته» است (اسلامی ندوشن، ۱۳۴۸: ۳۵۱). وی رستم را پهلوانی چینی معرفی می کند که به تازگی به ایران آمده است و او نامش را نمی داند (فردوسی، ۱۳۸۶: ۱۶۱) عجیب آن که در دوران افراسیاب، چین و توران را همیشه در کنار هم می بینیم جز بعدها در زمان کوتاهی و در هنگام نبرد بزرگ کیخسرو؛ همچنین افراسیاب را بارها با لقب شاه ترکان و چین می بینیم و ظاهراً سهراب این روابط را نمی داند؟ اما می بینیم که گردآفرید نیز خود سهراب را با همین لقب می خواند (همان، ۱۳۶)؛ علاوه بر این، در پایان همین داستان معلوم می شود که بخشی از سپاه سهراب نیز چینی بوده اند «ز توران سرانند و بهری ز چین» (همان، ۱۹۵)



برجستگی‌های قامت رستم نسبت به همه سپاهیان ایران و نشانی‌های اسب او با نشانی‌هایی که درباره رستم به او گفته بودند، بیشترین شباهت را دارد اما کسی نیست که این تردید را از سهراب بزداید. پس اگر هجیر در این مورد سهراب را گمراه می‌کند، در حقیقت، خود سهراب نیز با معرفی نکردن خود به هجیر مایه این گمراهی است. علاوه بر این‌ها، در ابیات سستی از ملحقات چاپ مسکو، گفتگویی میان زواره و هومان آمده است که هومان پس از مرگ سهراب، هجیر را در مرگ سهراب مقصر معرفی می‌کند و مایه خشم رستم بر هجیر می‌شود:

هجیر ستیزنده بدگمان	که می‌داشت راز سپید نهمان
نشان پدر جُست و با وی نگفت	روانش به بی‌دانشی بود جفت
به ما این بد از شومی او رسید	همی خواست از تن سرش را برید (همان، ۱۹۶۲: ۲۵۷)

۲-۷. گردآفرید

گردآفرید، دختر دلاور گزدهم، هم دلاوری نشان می‌دهد و هم در هنگام گرفتاری، با دروغ، سهراب را می‌فریبد:

نهمانی بسازیم بهتر بود	خرد داشتن کار مهتر بود (همان، ۱۳۸۶: ۱۳۴)
------------------------	--

اما پس از فرار از چنگ سهراب، او را تحقیر می‌کند. اگر چه این برخورد، سهراب ناپخته را برای جنگیدن و انتقام گرفتن از دژ سپید، مصمم‌تر می‌کند ولی این فریبکاری و گستاخی گردآفرید، اگر چه سهراب را خشمگین می‌کند و ظاهراً نقش چندانی در مرگ سهراب ندارد اما در مجموع می‌تواند عاملی برای آشفتگی بیشتر سهراب و ناپخته رفتار کردن حساب بیاید.

۲-۸. گزدهم

حضور گزدهم در نامه‌ای نمود می‌یابد که به پادشاه نوشت و خبر حمله سهراب و گرفتار شدن هجیر را اعلام کرد. در نامه گزدهم به مقتضای بیان حماسی، درباره پهلوانی سهراب اغراق‌ها و غلوهایی شده است که با نبرد رستم و سهراب، درستی این توصیف‌ها را به تناسب متن حماسی می‌بینیم،

بر آن کوه بخشایش آرد زمین که او اسب تازد برو روز کین (همان، ۱۳۸)



۲-۹. کیکاووس

کیکاووس به صورت کلی در شاهنامه، شاهی خودکامه، نابخرد و ناسپاس جلوه می‌کند که چند بار از ابلیس فریب می‌خورد و خودش و ایران را گرفتار می‌کند اما هر بار با فداکاری رستم، او و کشور نجات می‌یابند. آنچه در داستان رستم و سهراب از کیکاووس سر می‌زند، یعنی «نوشدارو بعد از مرگ سهراب» یکی از مشهورترین ضرب‌المثل‌های فارسی شده است.

پس از نامه‌گژدهم، پادشاه با بزرگان به شور نشست و براین قرار گذاشتند که گیو برای احضار فوری رستم، به زابل برود. کیکاووس بر درنگ نکردن رستم و گیو تأکید می‌کند اما عامل تأخیر، رستم است. به نظر نمی‌رسد که رستم در این کار، قصد توهینی نسبت به مقام شاه را داشته باشد، بلکه به نظر می‌رسد که کار جنگ را ساده گرفته است و به قصد پذیرایی و استراحت دادن گیو، درنگ می‌کند، اما در همان حال شراب‌نوشی‌اش، به یاد و افتخار و سلامتی پادشاه ایران است و به محض ورود به کاخ پادشاه نیز آداب نماز (تعظیم) را به جا می‌آورد؛ اما کیکاووس از دیر آمدن رستم و گیو، خشمگین شده و سخنانی نابجا بر زبان آورد و رستمی را که جان‌ش را آن همه برای دفاع از او و مملکت به خطر انداخته است، آزرده کرد.

که رستم که باشد که فرمان من کند سست و پیچد ز پیمان من
بگیر و ببر زنده بر دار کن و زو نیز با من مگردان سخن * (همان، ۱۳۸۶: ۲/۱۴۶)

رستم آزرده شد و با قهر کاخ را ترک کرد، کیکاووس، شرم‌زده گودرز را به دنبالش می‌فرستد. رستم که با تدبیر گودرز برمی‌گردد و با پوزش و تمجید و پذیرایی پادشاه مواجه می‌شود، در مقابل کیکاووس اظهار بندگی و کهرتری می‌کند. بعد از آن نیز چون در مقابل تورانیان مسقر می‌شوند، رستم شبانه و عیاروار با لباس مبدل تورانی خطر می‌کند و برای بررسی لشکر دشمن تا بزم سهراب و تورانیان می‌رود؛ در میدان نبرد نیز تنها رستم است که در مقابل سهراب می‌ایستد و خطر او را دفع می‌کند اما کیکاووس هنوز آن کینه را از دل بیرون نکرده است که در مقابل درخواست نوشدارو، خطاب به گودرز می‌گوید:

شنیدی که او گفت کاووس کیست گر او شهریار است پس طوس کیست * (همان، ۱۹۲)



پس از زخمی شدن سهراب و تأخیر رستم در میدان و تصور ایرانیان مبنی بر این «که تخت مہی شد ز رستم تهی» (همان، ۱۸۸) کاووس، دستور می‌دهد که اوضاع سهراب را بررسی کنند و «به انبوه زخمی بباید زدن» (همان) در حالی که اگر قرار جنگ بر نبرد تن به تن پهلوانان بزرگ است، این فرمان کاووس خدعه‌آمیز است. از این سو توجیهات کاووس برای ندادن نوشدارو و این که اظهار نگرانی می‌کند که اگر سهراب زنده بماند،

شود پشت رستم به نیروترا هلاک آورد بی‌گمان مر مرا (همان، ۱۹۱)

جز کینه‌توزی دلیل دیگری ندارد.

پس از مرگ سهراب و آمدن کیکاووس به نزد رستم، رستم از این رفتار کیکاووس نه گلایه‌ای می‌کند و ناراحتی اظهار می‌کند. برخورد تواضع‌آمیز رستم نسبت به کیکاووس و تقاضا بنده‌وار او از کیکاووس برای عدم برخورد با هومان و دیگر تورانیان همراه با سهراب، تفاوت شخصیت رستم و کیکاووس را نمایان می‌کند. کیکاووس در همین ماجرا هم بر سر رستم منت می‌گذارد:

گر ایشان به من چند بد کرده‌اند وگر دود از ایران برآورده‌اند
دل من ز درد تو شد پر ز درد از ایشان نخواهم همی یاد کرد (همان، ۱۹۶)

کیکاووس در زمانی که بایسته بود، از دادن نوشدارو امتناع کرد اما پس از مرگ سهراب:

به رستم چنین گفت کاووس کی که از کوه البرز تا برگ نی
همی برد خواهد به گردش سپهر نباید فگندن بر این خاک مهر (همان، ۱۹۵)

انگار نه انگار که قدرناشناسی‌های او نسبت به رستم هم در این فاجعه مؤثر بوده است.

۲-۱۰. گیو

گیو و گودرز یان که از نژاد کاوه هستند، در سراسر روزگار حماسی حضوری چشمگیر دارند. هجیر، برادر گیو در این داستان گرفتار شد. گیو که با خاندان پهلوانی سیستان پیوند سببی دارد برای احضار رستم به زابل فرستاده شد. برجسته‌ترین بخش حضور گیو در همین فاصله رفتن به زابل تا برگشتن به درگاه کیکاووس است. گیو هم همراه با



رستم بابت تأخیری که برخلاف فرمان پادشاه داشتند مورد خشم وی قرار گرفت اما گیو پیش از این، رستم را از عواقب این تأخیر و خشم شاه بر حذر می‌دارد:

که کاووس تند است و هشیار نیست هم این داستان بر دلش خوار نیست (همان، ۱۴۵)

۲-۱۱. گودرز

همانگونه که درباره رستم گفتیم، پس از قهر بی سرانجام رستم از کیکاووس، گودرز و بزرگان، با تدبیری که اساس آن بر دروغ بود، او را برمی گردانند.

ز گفتار چون سرد گشت انجمن چنین گفت گودرز با پیلتن
که شهر و دلیران لشکر گمان به دیگر سخن‌ها برند این زمان (همان، ۱۵۰)
کزین ترک ترسیده شد سرفراز همی گوید این گفته هر کس براز

رستم برمی گردد اما در ادامه و تا پایان داستان که به مرگ سهراب می‌انجامد، گویی رستم در صدد رد کردن عملی این شایعه است که گودرز به دروغ به مردم پایتخت نسبت داده بود «کز این ترک ترسیده شد سرفراز» (همان، ۱۵۰). رستم که در میدان نبرد، سهراب را نیرومندتر از تصور قدیم خود می‌بیند، آنقدر بر خوش‌نامی خودش متمرکز می‌شود که جوانب دیگر امر و تلاش سهراب برای جلب دوستی‌اش را نادیده می‌گذارد. نمی‌توان گودرز را به سبب گفتن چنین دروغی، بدخواه دانست اما تأثیر این دروغ در انگیزه‌های رستم و رخ دادن فاجعه نهایی را هم نمی‌توان نادیده گرفت.

همین گودرز از سوی رستم برای گرفتن نوشدارو از کاووس فرستاده شد اما هنگامی که کاووس این درخواست را رد کرد، برخلاف آن بار که رستم را قانع کرد، این بار دروغ مصلحت‌آمیز دیگری از طرف گودرز نمی‌بینیم که برای قانع کردن کاووس به کار بگیرد.



۳. نتیجه

داستان رستم و سهراب همانند دیگر داستان‌های شاهنامه بازگویی روایتی کهن است که به دست فردوسی رسیده است. اگرچه از آغاز و پایان داستان رستم و سهراب به نظر می‌رسد که بر عنصر تقدیر و چیرگی و ناگزیری از آن تأکید می‌شود اما گویی فردوسی در نحوه رفتارها و سخنان بازیگران داستان، عامل اختیار را نیز برجسته می‌کند. او با نشان دادن ناراستی و فریبکاری در گفتار افرادی که در داستان نقش دارند، نشان می‌دهد که رستم، سهراب، تهمینه، افراسیاب، کیکاووس و دیگران همگی به نحوی در به وجود آمدن این حادثه غمناک مؤثر بوده‌اند. دروغ یا پنهان کردن حقیقت مشخصه بارز در سخن بازیگران اصلی داستان رستم و سهراب است. اغلب آنان با هدفی به ظاهر درست این کار را می‌کنند اما همه با این مشخصه مشترک، ناخواسته دست به دست هم داده‌اند تا پایان غم‌انگیز و پشیمان‌کننده این ماجرا رخ بدهد.



منابع

- اسلامی ندوشن، محمدعلی (۱۳۴۸). **زندگی و مرگ پهلوانان در شاهنامه**، تهران: انتشارات انجمن آثار ملی.
- حمیدیان، سعید (۱۳۸۳) **درآمدی بر اندیشه و هنر فردوسی**، چاپ دوم، تهران: انتشارات ناهید.
- خالقی مطلق، جلال (۱۳۸۸) **گل‌رنج‌های کهن (برگزیده مقالات درباره شاهنامه فردوسی)**، تهران: نشر ثالث.
- خالقی مطلق، جلال (۱۳۹۸) **واج‌شناسی شاهنامه**، تهران: بنیاد موقوفات دکتر محمود افشار و انتشارات سخن.
- داوری، پریسا (۱۳۹۳) «ارزش‌های تعلیمی امثال شاهنامه»، سال ششم، شماره ۲۱، ص ۱۵۷-۱۹۳.
- رحیمی، مصطفی (۱۳۹۴) **تراژدی قدرت در شاهنامه**، چاپ سوم، تهران: انتشارات نیلوفر.
- رستگار فسایی، منصور (۱۳۷۹) **فرهنگ نامهای شاهنامه**، چاپ دوم، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۵۳) **با کاروان حله**، چاپ سوم، تهران: سازمان چاپ و انتشارات جاویدان.
- سعدی، مصلح بن عبدالله (۱۳۸۵) **کلیات سعدی**، به تصحیح محمدعلی فروغی، تهران: انتشارات هرمس.
- صفا، ذبیح‌الله (۱۳۳۳) **حماسه‌سرایی در ایران**، تهران: موسسه مطبوعاتی امیر کبیر.
- فرنبرگ دادگی (۱۳۹۷) **بندهش**، ترجمه مهرداد بهار، تهران: انتشارات توس.
- فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۸۰) **شاهنامه از دست‌نویس موزه فلورانس**، به قلم عزیزالله جوینی، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
- فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۸۶) **شاهنامه**، به کوشش جلال خالقی مطلق، دفتر دوم، تهران: انتشارات مرکز دایرةالمعارف بزرگ اسلامی.
- فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۸۸) **غم‌نامه رستم و سهراب**، انتخاب و شرح جعفر شعار؛ حسن انوری، تهران: نشر قطره.
- فردوسی، ابوالقاسم (۱۹۶۲) **شاهنامه فردوسی**، جلد دوم، تحت نظر ی. ا. برتلس، مسکو: آکادمی علوم شوروی.



فردوسی، ابوالقاسم (۱۹۶۷) **شاهنامه فردوسی**، جلد ششم، به اهتمام م. ن. عثمانف، زیر نظر ع. نوشین، مسکو: آکادمی علوم شوروی.

کریمی، پرستو (۱۳۸۰) «بررسی «دروغ» در شاهنامه فردوسی»، فرهنگ اصفهان، شماره ویژه همایش شاهنامه پژوهی، صص ۶۱-۷۰.

کزازی، میرجلال‌الدین (۱۳۸۴) **نامه باستان**، جلد دوم، چاپ دوم، تهران: انتشارات سمت.

محبتی، مهدی (۱۳۹۱) **پهلوان در بن‌بست**، تهران: انتشارات سخن.

یاسمی، رشید (۱۳۰۷) **نصایح فردوسی**، تهران: انتشارات مؤسسه خاور.

فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی



Deception and concealment in the story of Rostam and Sohrab of Shahnameh

Mohammad akbar sepahi¹

Saeid Damani²

Abstract

Shahnameh is the most famous epic work in Iran. Works such as Shahnameh, along with the narration of heroic stories, by performing norms and anomalies in front of each other, also perform the task of teaching virtues. The story of the battle of Rostam and Sohrab, although a small part of the Shahnameh, is one of the most famous stories in this book. This article looks at the story of Rostam and Sohrab Shahnameh Ferdowsi from the perspective of educational literature and the topic of truthfulness. At a glance, To the story of Rostam and Sohrab, Appears from the beginning and end of the story, The reader thinks that Ferdowsi, like many people of that time, considers destiny without the active role of man as the most important cause of the tragedy of Sohrab's death, But with a closer look at the story, It seems that Ferdowsi, in arranging the conversations of the characters in this story, shows that everyone is involved in hiding the truth. And their work has gone hand in hand with concealing the truth, leading to disaster

Key words: Ferdowsi, Shahnameh Rostaman and Sohrab Hide the truth

¹ . Assistant Professor velayat University, Iranshahr, Iran.// sepahi.ma@ut.ac.ir.

² . Assistant Professor. velayat University, Iranshahr, Iran.// s.damani@velayat.ac.ir.



فصلنامه علمی زبان و ادبیات فارسی
سال چهارم، شماره ۱۱، تابستان ۱۴۰۰

www.qpjjournal.ir

ISSN : 2645-6478

نفی انتساب عجایب الدنيا به ابوالمؤید بلخی بر اساس شواهد تاریخی و متنی

رادمان رسولی^۱، محمدجواد احمدی زاده^۲

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۱/۲۷ تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۰/۰۵/۰۶

نوع مقاله: پژوهشی

(از ص ۹۸ تا ص ۱۱۷)



۲۰.۱۰۰۱.۱.۲۶۴۵۶۴۷۸.۱۴۰۰.۴.۱۱.۳۰

چکیده

پژوهشگران درباره کتاب عجایب الدنيا دو نظر دارند، عده‌ای آن را بازنویسی کتاب عجایب بر و بحر از ابوالمؤید بلخی می‌دانند و عده‌ای دیگر آن را کتابی مستقل می‌دانند که یکی از منابع کتابی از ابوالمؤید بلخی بوده است. با توجه به اطلاعاتی که در صدر و مقدمه سه نسخه بازمانده از متن آمده، سبک نوشتاری متن، اطلاعاتی که در تاریخ سیستان درباره ابوالمؤید آمده، و نیز آنچه نویسندگان عجایب الدنيا در میان حکایات از خودش گفته، و در نهایت حکایات مشابهی که در این کتاب و گرشاسپ‌نامه آمده است، نشان داده شده که این کتاب بازنویسی کتاب ابوالمؤید نیست، بلکه عجایب الدنيا کتابی مستقل است و فقط یکی از منابع مؤلف آن، ابن‌محدث تبریزی، کتابی از ابوالمؤید، به اقرب احتمال کتاب گرشاسپ بوده است و همان‌طور که مؤلف از ابوالمؤید نقل کرده از دیگرانی چون نجیب همدانی هم با ساختاری یکسان مطالبی را نقل کرده است. می‌توان احتمال داد که چون در طول زمان خطبه نسخه از بین رفته، توضیحاتی که مؤلف در ابتدای اولین حکایت باقی‌مانده از متن درباره ابومطیع بلخی داده بوده، به اشتباه خطبه کتاب فرض شده و بعداً به دلیل نقل مطالبی از ابوالمؤید در عجایب الدنيا و نیز شهرت او، کتاب به ابوالمؤید بلخی منسوب شده است. ذکر نام «ابوالمؤید ابومطیع بلخی» در یکی از نسخ شاهی بر این ماجراست. دلایلی که دیگر پژوهشگران در انتساب اثر به ابوالمؤید ذکر کرده‌اند، همگی ضعف‌هایی دارند و کافی نیستند.

کلمات کلیدی: ابوالمؤید بلخی، عجایب الدنيا، گرشاسپ‌نامه

۱ پژوهشگر دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تهران، تهران، ایران. R.rasooli.m@ut.ac.ir

۲ دانشجوی کارشناسی ارشد ایران‌شناسی دانشگاه تهران، تهران، ایران. mj.ahmadizade@ut.ac.ir



۱. مقدمه

مدتها بود که در پژوهش‌های ادبی از کتابی منسوب به ابوالمؤید بلخی، شاعر و نویسنده قرن چهارمی، سخن می‌رفت اما چاپی منقح از کتاب در دسترس نبود تا آن مطالب ارزیابی شود. سعید نفیسی، بهار، صفا و چند تن دیگر دربارهٔ عجایب الدنیا یا عجایب بر و بحر یا عجایب الاشیا منسوب به ابوالمؤید نوشته و نظر خود را ابراز کرده بودند. این نوشته‌ها مبتنی بود بر نسخه‌ای از این اثر که از آن بهار بود و نسخه دیگری که در کتابخانه کمبریج یافته شده بود. نسخه دیگری از این اثر در لنینگراد موجود بود که اگرچه زالمان (ابن‌محدث، ۱۳۹۷: هشتادوهشت) و میکلوخا-ماکلای (همان: نود) از آن سخن گفته بودند، مورد توجه پژوهشگران ایرانی قرار نگرفته بود. در ۱۹۹۳ م. تصحیح لیدیا پاولوونا اسمیرنوا با استفاده از هر سه نسخه در مسکو به چاپ رسید. از آنجاکه نویسنده احتمالاً از تبریز بوده یا از یکی دیگر از شهرهای قفقاز جنوبی، در این اثر اطلاعات ارزشمند و بعضاً منحصر به فردی دربارهٔ آذربایجان و اران و به صورت کلی تر قفقاز جنوبی وجود دارد. از همین رو پژوهشگران گرجی به این کتاب توجه زیادی داشته‌اند. اسمیرنوا به نقل از برادره فهرست پژوهش‌هایی که از این کتاب بهره برده‌اند، نقل کرده است (همان: نود و سه). با این حال چون این کتاب در ایران به چاپ نرسیده بود، کمتر شناخته شده بود. اخیراً این کتاب در ایران هم به تصحیح علی نویدی ملاطی و با ترجمه مقدمه و تعلیقات چاپ مسکو به قلم محسن شجاعی به چاپ رسید (ابن‌محدث، ۱۳۹۷).

۲. نسخ متن

برای آنکه زمینه پژوهش‌های پیشین فهم شود، ابتدا توضیحاتی دربارهٔ نسخ متن ارائه می‌دهیم و سپس از پژوهش‌های پیشین سخن خواهیم گفت. سه نسخه از این متن موجود است: نسخه تهران متعلق به محمدتقی بهار (که اینک در کتابخانه مجلس نگهداری می‌شود)، نسخه کمبریج (مندرج در جنگی از مجموعه ادوارد براون) و نسخه لنینگراد (مندرج در جنگی از مجموعه نسخ آکادمی علوم روسیه که مفصل‌ترین نسخه متن است). در صدر نسخه کمبریج چنین آمده: «رسالة عجائب الاشیا من کلام ابومطیع البلخی رحمه الله علیه» و این نسخه چنین ختم شده: «و بدین حکایت آخر کتاب عجایب الدنیا تمام کرده شد، بحمد الله و حسن توفیقه.» نسخه بهار نیز (گویا با توجه به نسخه‌های دیگر متن) چنین فهرست شده: «ابوالمؤید ابومطیع بلخی که برای ابوالقاسم نوح



بن منصور امیر خراسان ساخته است.» (دانش پژوه، ۱۳۴۶: ۶۶۲) در پایان بخش اصلی نسخه لنینگراد (پیش از پیوست جغرافیایی) نام کتاب «عجایب الدنيا» نوشته شده که به نظر هر دو مصحح متن از باقی نام‌ها معتبرتر است.

خطبه نسخه لنینگراد از دست رفته اما دو نسخه دیگر این طور آغاز می‌شوند:

«چنین گوید ابوالمؤید ابومطیع (نسخه تهران - ابومطیع) بلخی که مرا از طفلی هوس گردیدن عالم در سر افتاده بود و از مردم تجار و اهل بحث عجایب‌ها شنیدم و آنچه در کتب خواندم جمله بنوشتم و جمع کردم و از بهر پادشاه جهان امیر خراسان ملک مشرق، ابوالقاسم نوح بن منصور، مولی امیرالمؤمنین، تا او را از آن مطالعه مؤانست بود و حق نعمت او را گزارده باشم که بر من و عالمیان واجب است. توفیق میسر باد.

آغاز کتاب. چنین گوید ابومطیع بلخی که در هندوستان درختی است بر سر کوهی در میان دریا...»

۳. پیشینه پژوهش

ذکر نام ابوالمؤید بلخی در خطبه و مقدمه متن موجب شده بود از قدیم الایام این کتاب به ابوالمؤید بلخی منسوب شود. ابتدا نظر پژوهشگرانی که بر این انتساب صحه گذاشتند نقل می‌کنیم و سپس به سراغ مخالفان می‌رویم. باید توجه کرد که موافقان این انتساب عباراتی از تاریخ سیستان را، به‌ویژه دو موردی که در پی می‌آید، شاهی بر این انتساب می‌شمردند: «لندر کتاب بلدان و منافع آن که یاد کرده‌اند که از هر شهری چه خیزد، گفته‌اند که از سیستان زر آبریز خیزد و ما را اصل آن معلوم نبود تا اکنون که بوالمؤید گوید...» (۱۳۱۴: ۱۷) و «بوالمؤید بلخی و بشر مقسم اندر کتاب عجایب بر و بحر گویند...» (۱۳۱۴: ۱۳).

نفیسی در ۱۳۰۹ نام کتاب را «عجایب بلدان» یا «عجایب بر و بحر» (۱۳۰۹، ۱۳۱) و در ۱۳۱۲ آن را کتابی «در عجایب بلدان به اسم عجایب الاشیا یا عجایب الدنيا» دانسته و نوشته «از خطبه مسلم می‌شود که این کتاب را ابوالمؤید بلخی...» تألیف کرده است (عنصرالمعالی، ۱۳۱۲: ۶-۱۹۵).

بهار در تاریخ سیستان نام کتاب را «عجایب البلدان» (۱۳۱۴، ز) و در سبک‌شناسی (چاپ اول ۱۳۲۱) آن را «بدون شک از تألیفات ابوالمؤید» دانسته که بعدها در آن کسی دست برده است (۱۳۳۷، ۱۹/۲). به این ترتیب نفیسی و بهار اگرچه مؤلف اصلی را ابوالمؤید می‌دانند اما چندین نام مختلف برای کتاب برمی‌شمرند.



ذبیح‌الله صفا در جلد نخست تاریخ ادبیات در ایران (چاپ اول ۱۳۳۲) پذیرفته بود که «این کتاب منسوب است به ابوالمؤید و نسخه موجود آن تحریر جدیدی است...» اما با این توضیحات که «در تاریخ بلعمی که از سال ۳۵۲ شروع به تألیف آن شده» از شاهنامه ابوالمؤید سخن رفته و نوح بن منصور از سال ۳۶۵ تا ۳۸۷ ق حکومت کرده، در مقدمه عجایب الدنیا تشکیک کرده بود: «از کجا که محرر جدید نام پادشاه سامانی را که در مقدمه کتاب بوده تغییر نداده باشد؟» (۱۳۶۶: ۱/ ۶۱۸).

علی نویدی ملاطی در مقدمه تصحیح تازه کتاب وجود اثری از ابوالمؤید را قطعی دانسته (نویدی ملاطی، ۱۳۹۷: سی‌ویک) و همسو با پژوهشگران پیشین چنین نوشته است:

«معلوم نیست حکایات و عبارات باقی‌مانده از ابوالمؤید جز چند مورد مصرح به چه صورت بوده است: اینکه از کتاب اصلی ابوالمؤید به انضمام مطالبی از دیگر کتاب‌ها و منقولات مربوط به قرن هفتم بوده یا اینکه شاید کتاب اصلی آن قدر مختصر بوده که محرر قرن هفتم برای متمیم فواید کتاب، مطالبی را بر آن افزوده؛ که به گمان نگارنده احتمال دوم قوی‌تر است.» (همان: بیست‌وهشت).

در طرف مقابل پژوهشگرانی انتساب این کتاب به ابوالمؤید را رد یا در آن تشکیک کرده‌اند. نیکلسون در فهرست نسخه‌های ادوارد براون این متن را به دلیل ذکر تاریخ ۶۱۳ در آن، ترجمه متأخری از متنی عربی یا بازنویسی متنی فارسی دانسته بود (Nicholson, ۱۹۳۲: ۹۳). چارلز استوری خطبه و عنوان نسخه کمبریج را آشکارا ساختگی و جعلی دانست و مؤلف را فردی دیگر معرفی کرد (Storey, ۱۹۵۸: ۱۲۳). اسمیرنوا ابتدا فقراتی از تاریخ سیستان را که مورد نظر بهار و نفیسی بوده ذکر کرده (۴ مورد) و سپس از نقل نشدن آن‌ها در عجایب‌الدنیا چنین نتیجه می‌گیرد:

«دلیل آن که نقل‌قول‌های یادشده در بالا از کتاب ابوالمؤید در متن ما وجود ندارد، به هیچ‌رو از آن بلبیت نیست که پیش روی ما تحریر متأخری از اثر او قرار دارد. [اثر] ابوالمؤید تنها یکی از منابع مؤلف ما بوده است. تکرار عبارت «ابوالمؤید گوید» در متن گواه این نکته است. مقدمه کوتاهی که پیش از متن اصلی در نسخه‌های کیمبریج و تهران آمده و در آن مؤلف اثر ابوالمؤید بلخی [یا ابوالمؤید ابومطیع بلخی] نامیده شده و متن اهدائی‌های



به امیر سامانی نوح بن منصور نیز آمده، مربوط به این اثر نیست، زیرا این اطلاعات با مواردی که در خود متن آمده همخوانی ندارد.» (این محدث، ۱۳۹۷: یکصدوشش و هفت).

محمود امیدسالار ده سال بعد از اسمیرنوا مقدمه نسخ تهران و کمبریج را الحاقی دانست. همچنین نوشت که نقل قول‌های تاریخ سیستان از ابوالمؤید از کتاب گرشاسپ وی بوده، کتابی که تاریخ و جغرافیای افسانه‌ای سیستان را هم در بر داشته است. وی انتساب عجایب بر و بحر به ابوالمؤید را هم رد کرد و قرائت خود از آن جمله تاریخ سیستان را چنین بیان کرد:

«اگر حدس من درست باشد این جمله را باید بدین صورت نشانه‌گذاری کرد و خواند که: "بوالمؤید بلخی - و بشر مقسم اندر کتاب عجایب بر و بحر - گویند..." در این صورت معنی جمله این می‌شود که: "بوالمؤید بلخی [در کتاب گرشاسپ] و بشر مقسم در کتاب عجایب بر و بحر گویند..."» (امیدسالار، ۱۳۸۳: ۲۷۰).

و با اقامه استدلال‌های دیگری درنهایت با اشاره به نام‌های متعددی که برای کتاب ابوالمؤید ذکر کرده‌اند می‌نویسد: «گیرم که این کتاب عجایب الدنيا از ابوالمؤید باشد. عجایب الدنيا را با عجایب بر و بحر چه مناسبت؟ حتی اگر جمله تاریخ سیستان را که در آن کتابی به ابوالمؤید بلخی منتسب شده است به آن معنی که بنده پیشنهاد می‌کنم نگیریم، تاریخ سیستان کتاب عجایب بر و بحر را از آن ابوالمؤید دانسته نه کتاب عجایب الدنيا یا عجایب الاشیا را... از این گذشته مقدمه دست‌نویس‌های مجلس و کمبریج به احتمال زیاد الحاقی است...» (همان: ۲۷۲).

۴. درباره خطبه

نسخه‌های باقی‌مانده عجایب الدنيا از نظر حجم تفاوت زیادی با هم دارند. نسخه تهران در میان یک حکایت تمام می‌شود و ۱۷۸ حکایت دارد، نسخه کمبریج ۳۱۸ حکایت دارد، بخشی از ابتدای نسخه لنینگراد افتاده و باین حال مفصل‌تر از دو نسخه دیگر است و ۳۶۴ حکایت دارد و بخش دوم کتاب هم فقط در این نسخه باقی مانده است.

خود این تفاوت در نسخ و اینکه نسخه‌ها نام مؤلف را متفاوت ضبط کرده‌اند، صحت مقدمه را تضعیف می‌کند.

شاهدی از غرایب الدنيا و عجایب الاعلی (باب دوم و سوم مرآت) اثر آذری طوسی نشان می‌دهد که احتمالاً مقدمه نسخه پیش از میانه‌های قرن نهم معدوم شده و مؤلف ناشناخته بوده است. در آن کتاب هفت بار (در نه حکایت) از عجایب الدنيا نام برده شده و حکایاتی از آن نقل شده که عمدتاً در کتاب مورد نظر ما موجود



است. در یکی از این موارد آذری نویسنده کتاب عجایب الدنیا را ناصر خسرو دانسته است (ابن محدث، ۱۳۹۷: چهل و هفت).

آذری حکایت موش قاطول را، که در عجایب الدنیا با ذکر نام ابوالمؤید روایت شده، منظوم کرده و سپس سروده:

ناصر خسرو این روایت‌ها می‌کند در عجایب الدنیا

(آذری: ۱۳۰a)

اگرچه نمی‌توان با قاطعیت گفت آذری حتماً همین کتاب عجایب الدنیا را در دست داشته، اما اینکه هفت حکایت با ذکر نام عجایب الدنیا نقل کرده و هر هفت در این کتاب مورد نظر ما هستند، این فرض را تقویت می‌کند. در این صورت نویسنده کتاب در نسخه مورد نظر او نه ابومطیع بلخی بوده و نه ابوالمؤید بلخی. پس به نظر می‌رسد پیش از میانه قرن نهم خطبه نسخه از بین رفته و این حدس استوری و امیدسالار را تقویت می‌کند، اینکه خطبه متن جعل کاتبان است.

اولین حکایت نسخ باقی‌مانده حکایتی از ابومطیع بلخی است. از این رو می‌توان این فرضیه را مطرح کرد که آنچه مقدمه و خطبه نسخه فرض شده، در واقع شرح مؤلف کتاب درباره ابومطیع بلخی پیش از نقل حکایتی از او بوده که بعدتر کاتبان، از آنجایی که نسخه مقدمه نداشته، در آن جملات تغییراتی داده و آن را به صورت مقدمه کتاب درآورده‌اند. افزودن نام ابوالمؤید و جایگزین کردن آن با نام ابومطیع ممکن است به دلیل تکرار نام او در کتاب و نیز شهرت بیشتر او بوده باشد. اینکه در مقدمه نسخه کمبریج «ابوالمؤید ابومطیع بلخی» آمده و در عنوان نیز مؤلف «ابومطیع بلخی» ذکر شده، این نظر را تأیید می‌کند. دیگر آنکه در مقدمه آمده: «مرا از طفلی هوس گردیدن عالم بود و از بازرگانان و مردم اهل بحث عجایب‌ها بشنیدم و آنچه در کتب خواندم جمله بنوشتم و جمع کردم...» سخنی از جهان‌گردی ابوالمؤید به ما نرسیده اما نخستین حکایت باب نوزدهم از قسم چهارم جوامع الحکایات و لوامع الروایات، بابتی که عنوانش «در ذکر عجایب طلسمات» است، چنین اطلاعاتی درباره ابومطیع می‌دهد: «آورده‌اند که ابومطیع بلخی مردی بود فاضل و جهان‌گشته. در حدود هند و چین بسیار گشته بود و با



حکمای آن دیار اختلاط داشته و از هر کس چیزی آموخته، چون بعد از سال‌های دراز به بلخ آمد، امیر بلخ ابوالعباس کوسه بود...» (عوفی: ۷۵۹a). مجدی نیز در زینت المجالس چندین حکایت، از جمله همین حکایت، را از عوفی برگرفته است: «آورده‌اند که ابومطیع بلخی مردی حکیم و فاضل و جهان‌گشته بود و با علمای اعلام و فضلاء انام صحبت بسیار داشته... در مدت‌های مدید که در اقطاع و ارباع زمین سیر نموده، علوم متنوع کسب کرده، به مقتضای 'حب الوطن من الایمان' به وطن اصلی خود مراجعت نمود...» (مجدی، ۱۳۴۲: ۸۴۳) و سپس در هر دو کتاب حکایت طلسم قولنج ابومطیع آمده که در عجایب الدنيا (ابن‌محدث، ۱۳۹۷: ۱۳۷) هم آمده است. در این حکایت طبل ساخته ابومطیع بعد از شکست سپاه سامانی به دست ابوعلی الیاس می‌افتد. این ابوعلی تا ۳۵۶ ق. بر کرمان حکم می‌راند، اگر این داستان نه در نبردهای ابتدایی وی بلکه در میانه‌های دوره حکومت وی رخ داده باشد، آن‌گاه ابومطیع استبعاد ندارد که نوح بن منصور را هم درک کرده باشد (آل‌داود، ۱۳۶۷: ذیل آل‌الیاس؛ عنصرالمعالی، ۱۳۱۲: ۱۹۷)، یعنی کسی که در خطبه نسخه‌های موجود عجایب الدنيا نامش آمده و کتاب به وی تقدیم شده است.

۵. عجایب الدنيا و تاریخ سیستان

جز ذکر نام ابوالمؤید در خطبه کتاب، آنچه مهر محکمی بر انتساب این کتاب به ابوالمؤید بود، چهار فقره از تاریخ سیستان بود که در آن‌ها نام ابوالمؤید ذکر شده بود و به آن واسطه کتابی در موضوع عجایب و غرایب با چندین نام مختلف به ابوالمؤید منسوب می‌کردند. نخستین نکته غریب بودن این است که مؤلف تاریخ سیستان از این کتاب با دو نام مختلف یاد کرده باشد که هر دو نام هم با نام متن در نسخ باقی‌مانده متفاوت باشد. نظر امیدسالار -که پیش‌تر ذکر شد- درباره فقره‌ای از تاریخ سیستان که نام عجایب بر و بحر در آن آمده، به نظر ما صائب است.

در فقره دیگری از تاریخ سیستان چنین آمده: «اندر کتاب بلدان و منافع آن که یاد کرده‌اند که از هر شهری چه خیزد، گفته‌اند که از سیستان زر آبریز خیزد و ما را اصل آن معلوم نبود تا اکنون که بوالمؤید گوید...» (۱۳۱۴: ۱۷) از روی همین عبارت است که نفیسی ابتدا نام کتاب را «عجایب بلدان» یا «عجایب بر و بحر» (۱۳۰۹: ۱۳۱) نوشته بوده، اما گویا بعداً نظرش تغییر کرده و عجایب بلدان را موضوع کتاب و نه نام کتاب به حساب آورده: «از کتب نثر وی کتابی به دست ما رسیده... در عجایب بلدان به اسم عجایب الاشیا یا عجایب الدنيا...» (عنصرالمعالی،



۱۳۱۲: ۶-۱۹۵). بهار در مقدمه تاریخ سیستان ظاهراً عجایب بر و بحر و عجایب البلدان را دو کتاب مجزا به حساب آورده و در بخشی که از منابع تاریخ سیستان یاد می‌کند، نوشته: «ابوالمؤید بلخی صاحب شاهنامه منشور و کتاب گرشاسپ و عجایب بر و بحر، دیگر: بشر مقسم صاحب کتابی هم در عجایب بر و بحر» و سپس در پانویست آورده: «از ابوالمؤید کتابی در دست داریم که موسوم است به عجایب البلدان و ظاهراً دو نسخه بیش از این کتاب موجود نیست که یکی در نزد حقیر است.» (بهار، ۱۳۱۴: ز) اما در سبک‌شناسی (چاپ اول ۱۳۲۱) نام عجایب البلدان را ذکر کرده و نوشته «این نام در پشت کتاب دیده شد و در متن کتاب ذکری از این نام نیامده است» (بهار، ۱۳۳۷: ۱۹/۲) و نیز: «تاریخ سیستان نیز در چند جا از چنین کتابی نام می‌برد و گاهی آن را به نام کتاب عجایب بر و بحر و گاه به نام کتاب بلدان اشاره می‌کند و از آن چیزها نقل می‌کند...» (همان: ۲۰/۲). به این ترتیب به نظر می‌رسد که نفیسی و بهار از کنار این تعدد نام‌ها مسامحتاً گذشته‌اند، حال آنکه همین موضوع انتساب عجایب الدنیا به ابوالمؤید بلخی را تضعیف می‌کند.

بهار دو فقره دیگر از تاریخ سیستان را هم که در آن‌ها نام ابوالمؤید آمده و موضوعشان عجایب سیستان است از عجایب الدنیا دانسته (همان‌جا)، اما هیچ‌یک از این چهار روایت تاریخ سیستان در متن باقی‌مانده عجایب الدنیا نیامده است. همین موضوع و نیز تکرار عبارت «ابوالمؤید گوید» را بایست نشانه آن دانست که اثر ابوالمؤید تنها یکی از منابع مؤلف عجایب الدنیا بوده است، نه آنکه این متن تحریر متأخری از کتاب ابوالمؤید باشد.

۶. روایات منقول از ابوالمؤید در عجایب الدنیا

در متن باقی‌مانده عجایب الدنیا چهار بار نام ابوالمؤید تکرار شده است. نخست در مقدمه که سخنش گذشت. دیگر حکایتی است که در نزدیکی «پروان» می‌گذرد و چنین تمام می‌شود: «ابوالمؤید گوید که من چند بار این مقام را دیده‌ام بدین صفت.» (ابن‌محدث، ۱۳۹۷: ۹).

در حکایتی دیگر ابوالمؤید خود ماجرا را روایت نمی‌کند بلکه از کسی که به آن جا رفته نقل می‌کند: «ابوالمؤید گوید من مردی دیدم که گفت من آنجا گذشتم.» (ابن‌محدث، ۱۳۹۷: ۴۰). حکایت آخر چنین است:



«و در کلیسیاها و دیرهای روم عجایب‌های بسیار است که حکیمان ساخته‌اند و از آن وقت که رومیان بیت‌المقدس را خراب کردند تا آن تاریخ که کتاب اصل ساخته‌اند، ابوالمؤید گوید: هر سال از روم اسیران به غارت می‌برند و ایشان به آن مستحق‌اند و تا باد چنین باد!» (ابن‌محدث، ۱۳۹۷: ۷۰).

این‌جا هم ابوالمؤید خبری را نقل کرده که حتی در کتابی که موضوعش عجایب نباشد هم ممکن است نقل شود. اما منظور از «کتاب اصل» چیست؟ همانند حکایتی که در بخش بعد از آن سخن خواهیم گفت، منظور احتمالاً کتاب اصل این حکایت خاص و منبع این فقره بوده.

چنان‌که گذشت در همه این حکایات از ابوالمؤید به صورت سوم شخص یاد شده، درست همان‌طور که مؤلف از دیگر منابعش یاد کرده است، از جمله اینکه سه بار با ذکر عبارت «نجیب همدانی گوید» از وی نقل کرده است (ابن‌محدث، ۱۳۹۷: چهل). همین موضوع احتمال آنکه اصل این کتاب از ابوالمؤید بوده باشد تضعیف می‌کند. همچنین در هیچ‌یک از نقل‌قول‌ها تصریحی به نام کتاب ابوالمؤید نشده و در نتیجه بایست احتمال داد که منقول از کتاب گرشاسپ باشند.

۷. «کتاب اصل»

عبارت «کتاب اصل» در حکایت دیگری هم آمده و نویدی منظور از آن را کتاب ابوالمؤید دانسته است:

«در روم کلیسیایی است بزرگ. در آنجا برجی است بلند و بر سر آن برج قبه‌ای [ی] کرده‌اند از زر و مرغی بر سر آن قبه ساخته‌اند از مس بر مثال ساری. چون وقت آن باشد که زیتون برسد، بادی برآید سرد و از آن مرغ بانگی برآید. چون ساران دیگر بانگ او بشنوند هر یک می‌آیند و زیتونی می‌آورند و پیش آن سار مسین می‌نهند. آن کلیسیا را سال‌به‌سال آن روغن باشد که می‌سوزانند تا دیگر سال به همان وقت روغن آن قندیل‌ها آن باشد بلکه به زیاده. و این طلسم بلیناس حکیم ساخته است. و در آن کلیسیا دو گور است: یکی از آن شمعون‌الصفا و یکی از آن بالوس. هر سال ملک روم بیاید و مقرض بیارد و گورها باز کند و موی و ناخن و ریش ایشان را بچیند و آن را در مملکت خویش صرف کند و به بزرگان به تبرک بخشد. نهصد و اند سال بوده است تا به ساختن این کتاب اصل این حکایت که این حالت چنین بوده است...» (ابن‌محدث، ۱۳۹۷: ۶۹).

نویدی نوشته است:



صاحب مجمل التواریخ والقصص... فاصله زمان زندگی بلیناس... تا زمان تألیف کتاب (۵۲۰ ق.) را «هزارویست و نه» سال می‌داند... براین اساس... عبارت اندکی مغشوش «نهصد و اند سال بوده است تا به ساختن این کتاب اصل این حکایت» با دوره زندگی ابوالمؤید همخوانی کامل دارد. اگر هیچ‌کدام از قراین تاکنون ذکر شده هم وجود نداشت، این قرینه به تنهایی کفایت می‌کرد تا به وجود اثری از ابوالمؤید دلالت کند (همان: سی‌ویک) در نتیجه‌ای که نویدی گرفته به چند دلیل می‌توان تشکیک کرد:

یک. بلیناس شخصیتی مبهم در کتب تاریخی است و پلسنر نشان داده که اطلاعات پیرامون بلیناس چقدر متفاوت است (پلسنر، ۱۳۹۳، ذیل بلینوس). در تقویم التواریخ فوت بلیناس، بانی مناره اسکندریه، حدوداً ۱۰۰۰ سال پیش از هجرت پیامبر دانسته شده است (حاجی خلیفه، ۱۳۸۴: ۳۲). یعقوبی ابولوس (نام دیگر بلیناس یا آپولونیوس) را هم‌زمان با دومطیانوس (دومیتیانوس حک. ۸۱-۹۶ م.) دانسته (یعقوبی، ۱۹۶۰: ۱۴۶/۱)، در چندین کتاب تاریخی بلیناس شاگرد ارسطاطالیس دانسته شده (مستوفی، ۱۳۹۶: ۶۶؛ ثعالبی، ۱۳۸۵: ۲۱۰)، یا شاگرد بطلمیوس (قمی، ۱۳۸۵: ۲۴۸). به این ترتیب استناد به مجمل التواریخ و سپس حکم قطعی دادن بر اساس آن نادرست است، چراکه نه می‌توان با قاطعیت گفت صاحب عجایب الدنیا در نقل شمار سال‌ها به کتاب مجمل التواریخ نظر داشته و نه می‌توان با قاطعیت گفت هر دو منبع یکسانی داشته‌اند.

دو. فرض کنیم که همان ۱۰۲۹ سال مجمل التواریخ مورد نظر مؤلف عجایب الدنیا بوده است. به این ترتیب ۹۰۰ (حداقل زمان را در نظر می‌گیریم و «اند» را رها می‌کنیم) سال بعد از بلیناس می‌شود تاریخ ۳۹۱، یعنی چند سالی پس از پایان حکومت نوح بن منصور، شاهی که عجایب الدنیا به او تقدیم شده است.

سه. این حکایت در آثار البلاد نیز آمده است. قزوینی در انتهای حکایت نوشته: «و هذه القصة، أعنی طلسم الزيتون، رأيتها فی کتب كثيرة قلما تترك فی شيء من عجائب البلاد.» (۱۹۹۸ م.: ۵۹۴). بنابر تصریح قزوینی حکایت زیتون و طلسم بلیناس معروف بوده و در کتب متعددی نقل شده است. از کجا معلوم که «کتاب اصل این حکایت» همان کتاب ابوالمؤید بوده باشد؟

چهار. بدون توجه به این فقره منقول، اگر بخواهیم اصلی برای این کتاب قائل شویم، کتاب نجیب همدانی (یا احمد طوسی) محق‌تر است تا هر کتاب دیگری. آنچه از عجایب الدنیا باقی مانده دو بخش است: بخش نخست و



اصلی کتاب ۴۹۲ حکایت و افسانه است. بخش دوم (توصیف برخی شهرها و مناطق و اقالیم جهان) ۳۰۸ بند دارد. در بخش نخست ۴ بار با ذکر نام نجیب همدانی (یک بار در بخش دوم) از عجایب المخلوقات و غرایب الموجودات و ۱۷۳ بار بدون ذکر نام روایت شده و در بخش دوم ۹۸ مدخل به گونه کامل یا نسبی تکرار متن همدانی است (ابن محدث، ۱۳۹۷: یک‌صد و دوازده). این در حالی است که در متن از منابع دیگری هم یاد شده: در متن نام ۵ کتاب دیگر درج شده و نام یازده نفر آمده که نمی‌دانیم از آن‌ها مستقیم نقل کرده یا با واسطه (همان: یک‌صد و بیست و یک).

۸. ابن محدث تبریزی، مؤلف متن

تا اینجا سعی کردیم نشان بدهیم که این کتاب باز نویسی و تحریر متأخری از کتاب ابوالمؤید بلخی نیست و اصلاً اینکه وی کتابی در عجایب و غرایب داشته محل شک است. اینکه از مؤلف کتاب عجایب الدنيا سخن می‌گوییم، مؤلفی که چندین جا درباره خود و کتابش سخن گفته است:

«اگرچه این کتاب از بهر تفرج جمع کرده‌ام و این قدر از وقایع دنیا آوردم تا چون روزگار به سلامت گذرد شکر کنند خدای تعالی را و در طاعت بیفزایند.» (ابن محدث، ۱۳۹۷: ۹۲).

«... و شرح آنکه ادراک عالم علوی چگونه است در این کتاب شاید داد که مطول گردد؛ بنده را غرض تفرج است.» (همان: ۱۱۷).

نویدی درباره این دو فقره نوشته است: «اشاره به علت گرد کردن کتاب که در میانه‌های کتاب آمده، دلیلی یقین‌آور برای انتساب این جمله به هیچ‌کدام از راویان سه‌گانه [ابوالمؤید، نجیب همدانی، مؤلف قرن هفتمی]، ولو با تغییر در صرف و نحو جملات، فراهم نمی‌آورد.» (همان: چهل و شش) و در جایی دیگر درباره روایتی دیگر آورده: «با اینکه در روایات زیر به مشاهده وقایع با ضمیر شخص اول تصریح شده به صراحت نمی‌توان راوی آن را (ابوالمؤید یا نجیب همدانی یا مؤلف قرن هفتم) مشخص کرد.» (همان: چهل و چهار)

به نظر ما این سخن نویدی سست است. نویدی هم دلیلی ارائه نداده که چطور در متنی که چندین بار از نجیب همدانی و ابوالمؤید بلخی به صورت سوم شخص یاد شده، روایت اول شخص حکایت‌ها هم می‌شود که از زبان آن دو باشد. مؤلف در موارد دیگر هنگام نقل از عبارات «ابوالمؤید گوید» و «نجیب همدانی گوید» استفاده کرده،



در نتیجه اینجا هم اگر نقل از دیگری بوده می‌توانسته همین کار را کند. آن هم درحالی که در بیشتر مواردی که از ضمیر اول شخص استفاده کرده با یقین می‌توان گفت که منظورش خودش است. بارها مؤلف این کتاب از خود سخن گفته و ضمیر اول شخص به کار برده است، و شاهی یقین‌آور در دست نیست که یکی از این موارد گفته‌شده نباشد. از این رو به نظر ما همه این موارد گفته‌شده هستند.

اما درباره دو فقره منقول: عبارت اول را مؤلف بعد از بیان بلایای طبیعی و حوادث ناگوار آورده - و آن عبارت نتیجه‌گیری‌اش است که گرچه کتابم برای تفرج است، اما بیان این بلایا را سبب آن بود که شکر خدا کنند - و عبارت دوم را بعد از شرح کوتاه آنکه آدم «عالم کوچک» است، یعنی مشخصاً عباراتی است که مؤلف برای تکمیل روایات قبلی و در ارتباط با آن‌ها نوشته است.

حتی اگر عبارات بالا را از مؤلف اصلی ندانیم، بی‌شک این عبارت ازوست: «و در این تاریخ [که] من بنده جمع کردم در سنهٔ سبع و عشتو ستمائه ترک تاتار خروج کرده بود و تا عراق بیامد و قتل بی‌حد کرد.» (ابن‌محدث، ۱۳۹۷: ۱۹) و شباهت ساختاری آن فقرات قبلی با این عبارات، مؤید آن است که همه این عبارات از خود وی هستند.

مؤلف در این فقرات هم هدف و هم چگونگی نوشتن کتابش را بیان کرده است. «جمع کردن» بر چه چیزی دلالت می‌کند؟ به نظر ما این عبارت آشکارا ناقض آن است که «کتاب اصلی آن قدر مختصر بوده که محرر قرن هفتم برای متمیم فواید کتاب، مطالبی را بر آن افزوده» (ابن‌محدث، ۱۳۹۷: بیست و هشت) بلکه دلالت بر آن می‌کند که کتاب ابوالمؤید تنها یکی از منابع مؤلف قرن هفتمی بوده است.

حکایات متعددی راوی اول شخص دارند و نویدی در منبع تعداد زیادی از آن‌ها، به نادرست، تردید کرده است: «داوری دقیق در این خصوص ناممکن به نظر می‌رسد، با وجود این به نظر می‌رسد عمده این موارد مربوط به روایات ابوالمؤید بلخی یا نجیب همدانی باشد.» (ابن‌محدث، ۱۳۹۷: چهل و سه) از جمله آن روایت‌ها در این یکی صراحتاً تردید کرده است:

«و کوه حارث کوهی است میان ارمن صغری و ارمن کبری. و بر سر او برف است مگر به طوفان‌ها برف برخیزد و برف از باد طاق‌طاق بریده شده است چنان که هر طاق دو علم‌بابا بیش نیست. و هر سال چند بار میان بهار و تابستان از آن طاق‌ها برف بیفتد چنان که زمین بلرزد و ده فرسنگ آواز بشنوند ماندهٔ رعد. و از آن برف کرم



خیزد هر یک چند مشکی سپید و او را سری سیاه باشد چند نخودی و دست و پا ندارد و بجنبد و غلتان از میان برف به پایان کوه آید. و چون درفشی یا کاردی بر وی زنند، آبی صافی سرد بیرون آید و در شکم او جز آب چیزی دیگر نباشد و من بنده دیده‌ام.» (همان: ۳۶).

نویدی خود نوشته است «به نظر می‌رسد بیشتر روایات مربوط به آذربایجان روایت این مؤلف و در برخی موارد تکمله‌ای از او بر روایت‌های پیشین و تأکید بر مشاهده آن در آذربایجان باشد» (همان: چهل و دو) باین حال مشخص نیست چرا درباره این روایت که در همان حوالی آذربایجان می‌گذرد تردید کرده است (همان: چهل و چهار).

اساساً حضور مؤلف در متن بیش از آن است که وی را فقط کسی بدانیم که در متن دیگری دست برده است. گاهی وضعیت شهری را در گذشته با زمان خود مقایسه می‌کند (همان: ۲۲۱)، از پدرش، محدث تبریزی، یاد می‌کند (همان: ۷۵)، از اسارتش می‌گوید (همان: ۵۴)، شنیده‌هایش را نقل می‌کند (همان: ۷۴) و ...

۹. سبک نثر

پژوهشگران یکی دیگر از دلایلی که برای انتساب اصل کتاب به ابوالمؤید برمی‌شمردند، سبک نثر عجایب الدنیا بود. نفیسی نوشته بود: «[مؤلف قرن هفتمی] هر جا که کلمات ابوالمؤید بوده به همان حال و به سبک نثر قرن چهارم آن را باقی گذاشته است و به همین جهت از سیاق عبارت همه‌جا می‌توان تشخیص داد که کدام قسمت آن از اصل کتاب بوده است.» (نفیسی، ۱۳۰۹: ۱۳۰) اما نظر امیدسالار دیگر است: «در اینکه سبک نویسنده عجایب المخلوقات حتی از سبک نثر نجیب همدانی هم نوتر بوده... نمی‌توان چندان تردیدی کرد.» (امیدسالار، ۱۳۸۳: ۲۷۳) و «این نثر قرن چهارم هجری نیست. مرحوم بهار هم که آن را به ابوالمؤید بلخی منتسب کرده، شاید از شدت علاقه‌اش به یافتن متون قدیم قدری در قضاوت عجله فرموده است.» (همان، ۲۷۲) علی نویدی نیز به درستی نوشته: «به گمان نگارنده تشخیص این فقرات در تحریر جدید چندان هم آسان نیست و حتی گاه ناممکن است.» (ابن محدث، ۱۳۹۷: سی) باین حال اندکی جلوتر بیان داشته: «در متن کتاب برخی روایات نامصرح دیگری نیز در متن دیده می‌شود که احتمالاً مربوط به ابوالمؤید است و به نظر می‌رسد در مفردات و نحو جملات آن دست برده شده و از کهنگی آن‌ها کاسته شده است.» (همان: سی و نه)



این دو نقل قول متناقض می‌نمایند. اگر «به نظر می‌رسد در مفردات و نحو جملات آن دست برده شده» این موضوع را چطور می‌شود نشان داد و چرا در مقدمه نشان داده نشده است؟ نویدی در بخش ویژگی‌های نثر کتاب نوشته: «نثر کتاب تلفیقی است از سبک نوشتاری معمول در قرون چهارم تا هفتم هجری... بعضی از نشانه‌های سبک نوشتاری قدیم در متن باقی مانده است.» (همان: پنجاه‌ونه) اگرچه بعضی از نشانه‌های سبک قدیم بیشتر در حکایاتی است که منبع آن‌ها مشخص نیست، گاه در حکایاتی که مؤلف از نجیب همدانی اخذ کرده است (و معمولاً آن‌ها را به زبان عصر خود بازنویسی کرده) هم نشانه‌های سبک نوشتاری قدیم (که نویدی آن‌ها را نشانه بازنویسی متن دانسته) دیده می‌شود: «همی» (همان: ۲، ۴، ۱۱)، استفاده از ضمیر «او» برای غیرجاندار (همان: ۱۲)، کاربرد بای تأکید در ابتدای برخی افعال (همان: ۴۰-۴۱)، کاربرد فعل منفی با فاصله افتادن پیشوند منفی‌ساز «نه» از فعل (همان: ۴۰). نیز در حکایاتی که مطمئناً خود مؤلف نوشته است: یای پایان فعل در وجه التزامی (همان: ۱۹)، مطابقت صفت و موصوف در جمع (همان: ۷۰) مانند: «کلیسیاهای عجایب».

در مجموع به نظر ما از سبک نویسنده نمی‌توان دلیلی اقامه کرد که اصل کتاب از ابوالمؤید بوده و گفت این متن چون بازنویسی آن است بعضی حکایات سبک قدیم و بعضی سبک جدید دارند. اگر از ویژگی‌های سبکی قدیم هم در آن یافته می‌شود، طبیعت چنین متن‌های تدوینی‌ای است که مؤلف وقتی از متنی دیگر نقل می‌کند اندک ویژگی‌هایی از آن متن به نثرش راه می‌یابد.

۱۰. عجایب الدنیا و گرشاسپ‌نامه

امیدسالار منقولات تاریخ سیستان از ابوالمؤید را نه از کتابی به نام عجایب الدنیا که از کتاب گرشاسپ وی می‌داند که نامش در تاریخ سیستان آمده (۱۳۱۴: ۳۵) و بر آن است که این کتاب حاوی عجایب و غرایب هم بوده است (امیدسالار، ۱۳۸۳: ۲۷۰). کتاب گرشاسپ همان کتابی است که از گذشته بعضی آن را منبع اسدی در گرشاسپ‌نامه می‌دانستند و بعضی دیگر اگرچه پذیرفته بودند که گرشاسپ‌نامه حتماً منبعی منشور داشته اما آن را کتابی جز کتاب ابوالمؤید می‌دانستند.

بهار با یقین کتاب گرشاسپ ابوالمؤید را منبع اسدی در به نظم کشیدن داستان‌های گرشاسپ دانسته

(۱۳۱۴: ۱؛ بهار، ۱۳۳۷: ۱۹/۲)، حبیب یغمایی منبع اسدی را نه کتاب ابوالمؤید که کتابی پهلوی دانسته (اسدی



طوسی، ۱۳۱۷: چهار) و به نظر می‌آید معین نظر وی را پذیرفته (معین، ۱۳۲۶: ۴۲۸)، صفا نیز در جلد دوم تاریخ ادبیات (چاپ اول ۱۳۳۶) «بی‌تردید» منبع اسدی را کتاب گرشاسپ دانسته (صفا، ۱۳۶۶: ۲/ ۴۱۱)، دی‌بلویس احتمال اینکه منبع اسدی کتاب ابوالمؤید بوده باشد زیاد دانسته (De Blois، ۲۰۰۰: ذیل GARŠĀSP-NĀMA)، به گفته امیدسالار هم «روایت ابوالمؤید همان است که اسدی با شاخ و برگ‌هایی آن را به نظم درآورده است» (امیدسالار، ۱۳۹۳: ذیل گرشاسپ‌نامه) اما خالقی بر این مسئله «دو اشکال بسیار بزرگ» وارد دانسته و نتیجه گرفته «دور نیست که چشمه او [اسدی] و گرفتگاه مؤلف تاریخ سیستان کتابی جداگانه بوده درباره گرشاسپ که در سده چهارم به دست یکی از دهقانان زردشتی ترجمه و یا برپایه مأخذ کهن تألیف شده بوده است» (خالقی مطلق، ۱۳۶۲: ۴۰۰-۴۰۴).

در عجایب‌الدنیا سخنی از اسدی طوسی و گرشاسپ‌نامه نشده اما بعضی حکایت‌ها در این دو کتاب شباهت بسیاری حتی در جزئیات با هم دارند. مهدی دهرامی این شباهت‌ها را در مقاله‌ای منتشر کرده (دهرامی، ۱۳۹۸) و ۲۷ مورد از شباهت این دو کتاب را برشمرده است. از این‌رو دیگر وارد بررسی جزئی شباهت این حکایات نمی‌شویم و فقط ۶ حکایت مشابه دیگر که وی ذکر نکرده برمی‌شمريم:

حکایت جزیره برطانیل (ابن‌محدث، ۱۳۹۷: ۱۵) و برطایل (اسدی طوسی، ۱۳۱۷: ۱۴۹) که البته این حکایت با اندکی تفاوت در عجایب المخلوقات هم آمده است (طوسی، ۱۳۸۷: ۱۲۸)، آبی که گنهگار در آن غرق می‌شد (ابن‌محدث، ۱۳۹۷: ۸۴؛ اسدی طوسی، ۱۳۱۷: ۳۶۳)، ریگ‌ها و مارهای اطراف سیستان (ابن‌محدث، ۱۳۹۷: ۱۶؛ اسدی طوسی، ۱۳۱۷: ۲۶۷)، طبل و غایب (ابن‌محدث، ۱۳۹۷: ۸۳؛ اسدی طوسی، ۱۳۱۷: ۳۰۶)، چهار صورت بی‌جان سخنگو (ابن‌محدث، ۱۳۹۷: ۹۶؛ اسدی طوسی، ۱۳۱۷: ۳۰۵)، و توصیف مشابه کرگدن (ابن‌محدث، ۱۳۹۷: ۵؛ اسدی طوسی، ۱۳۱۷: ۱۶۲).

شباهت بین این دو کتاب فقط در موضوع حکایات نیست، بلکه جزئیات این حکایات هم شباهت بسیاری با هم دارند. این شباهت بر چه دلالت می‌کنند؟ ممکن است بگویند که اسدی از اصل کتاب عجایب‌الدنیای ابوالمؤید استفاده کرده است. این موضوع به نظر نادرست می‌آید چراکه بنابر شواهد از ماجراهای گرشاسپ منبعی منشور موجود بوده که مأخذ اسدی و مؤلف داستان سیستان بوده است (خالقی مطلق، ۱۳۶۲: ۳۹۸-۴۰۰؛ امیدسالار،



۱۳۹۳: ذیل گرشاسپ‌نامه)، پس حتی اگر فرض کنیم که ابوالمؤید کتابی در عجایب و غرایب داشته که اصل کتاب عجایب الدنیا فعلی بوده، آن کتاب منبع اسدی نبوده چراکه گرشاسپ در عجایب الدنیا تقریباً حضوری ندارد، اما همهٔ عجایب گرشاسپ‌نامه وقایعی هستند که برای گرشاسپ رخ داده است.

احتمال دیگر آن است که ابن‌محدث از کتاب اسدی نقل کرده باشد که این هم به نظر نامحتمل است چراکه ابن‌محدث منابع اصلی خود را در کتاب دست‌کم یک بار ذکر کرده، اما نامی از اسدی و کتابش نبرده است.

احتمال آخر آن است که عجایب الدنیا و گرشاسپ‌نامه هر دو منبعی یکسان داشته‌اند و این موضوع با شواهد همخوانی بیشتری دارد. در کتاب گرشاسپ، که احتمالاً قسمتی از شاهنامهٔ بزرگ ابوالمؤید بوده، در میان ماجراهای گرشاسپ عجایب و غرایبی که او دیده هم نقل شده، و ابن‌محدث در عجایب الدنیا آن عجایب را نقل کرده و نام ابوالمؤید را هم به عنوان منبع خود ذکر کرده اما بعداً خطبهٔ کتاب معدوم و به‌اشتباه کتاب به ابوالمؤید منسوب شده است. همچنین با این شباهات این موضوع که منبع اسدی کتاب گرشاسپ ابوالمؤید بوده، تقویت می‌شود.

۱۱. نتیجه

باتوجه به اطلاعات نسخ، سبک نوشتاری متن، اطلاعاتی که در تاریخ سیستان و نیز در خود عجایب الدنیا آمده، و درنهایت حکایات مشابهی که در این کتاب و گرشاسپ‌نامه آمده است، به نظر می‌رسد این کتاب بازنویسی کتاب ابوالمؤید نیست، بلکه عجایب الدنیا کتابی مستقل است و فقط یکی از منابع مؤلف آن، ابن‌محدث تبریزی، کتابی از ابوالمؤید، به اقرب احتمال کتاب گرشاسپ، بوده و چون در طول زمان خطبهٔ نسخه از بین رفته، به‌اشتباه کتاب به ابوالمؤید بلخی منسوب شده است.

فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی



منابع

- آذری، حمزه بن علی. غرایب الدنيا و عجایب الاعلی. نسخه خطی موزه هنر والترز به شماره w.562.
- آل داود، سید علی (۱۳۶۷) «آل الیاس»، در دائرةالمعارف بزرگ اسلامی، ج ۱، تهران: مرکز دائرةالمعارف بزرگ اسلامی.
- ابن محدث تبریزی (۱۳۹۷) **عجایب الدنيا**، تصحیح علی نویدی ملاطی، همراه با مقدمه و تعلیقات ل. پ. اسمیرنوا، ترجمه محسن شجاعی، تهران: بنیاد موقوفات دکتر افشار با همکاری نشر سخن.
- اسدی طوسی، علی بن احمد (۱۳۱۷) **گرشاسپ نامه**، به اهتمام حبیب یغمایی، تهران: کتابخانه بروخیم.
- امیدسالار، محمود (تابستان ۱۳۸۳) «**ابوالمؤید بلخی و عجایب الدنيا**»، ایران شناسی، سال ۱۶، ش ۲، ۲۶۹-۲۷۴.
- امیدسالار، محمود (۱۳۹۳) «**گرشاسپ نامه**»، در دانشنامه زبان و ادب فارسی، ج ۵، تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی.
- بهار، محمدتقی (۱۳۳۷) **سبک شناسی**، ج ۳، چاپ دوم، تهران: امیرکبیر.
- پلسنر، م (۱۳۹۳) «**بلینوس (بلیناس)**»، در دانشنامه جهان اسلام، ج ۴، تهران: بنیاد دائرةالمعارف اسلامی.
- تاریخ سیستان (۱۳۱۴) به کوشش محمدتقی بهار، تهران: مؤسسه خاور.
- ثعالبی، عبدالملک بن محمد (۱۳۸۵) **شاهنامه ثعالبی در شرح احوال سلاطین ایران**، ترجمه محمود هدایت، تهران: اساطیر.
- حاجی خلیفه، مصطفی بن عبدالله (۱۳۸۴) **ترجمه تقویم التواریخ**، تصحیح میرهاشم محدث، تهران: میراث مکتوب.
- خالقی مطلق، جلال (۱۳۶۲) «**گردشی در گرشاسپ نامه ۱**»، ایران نامه، بهار، شماره ۳، ۳۸۸-۴۲۳.
- دانش پژوه، محمدتقی (۱۳۴۶) «**کتابخانه بهار**»، در نشریه نسخه های خطی کتابخانه مرکزی دانشگاه تهران، دفتر پنجم، ۶۵۸-۶۷۱.



دهرامی، مهدی (۱۳۹۸) «رد انتساب عجایب الدنیا به ابوالمؤید بلخی بر پایه مقایسه این اثر و عجایب مندرج در گرشاسپ نامه اسدی طوسی»، فصل نامه متن شناسی ادب فارسی، شماره چهارم

(پیاپی ۴۴)، زمستان، ۹۵-۱۱۲.

صفا، ذبیح الله (۱۳۶۶) تاریخ ادبیات در ایران، ۵ جلد در ۸ مجلد، چاپ هفتم، تهران: فردوس.

طوسی، محمد بن محمود بن احمد (۱۳۸۷) عجایب المخلوقات و غرایب الموجودات، به اهتمام منوچهر ستوده، ۳، تهران: علمی و فرهنگی.

عنصرالمعالی، کیکاوس بن اسکندر (۱۳۱۲) قابوس نامه، با مقدمه و حواشی سعید نفیسی، تهران: مطبعة مجلس.

عوفی، محمد بن محمد. جوامع الحکایات و لوامع الروایات. نسخه خطی کتابخانه مجلس به شماره ۲۹۸۴.

قزوینی، زکریا بن محمد (۱۹۹۸) آثار البلاد و اخبار العباد، بیروت: دار صادر.

قمی، محمد بن حسن (۱۳۸۵) تاریخ قم، به تحقیق محمدرضا انصاری قمی، قم: کتابخانه آیت الله مرعشی نجفی.

مجدی، محمد بن ابی طالب (۱۳۴۲) زینت المجالس، تهران: سنایی.

مستوفی، حمدالله (۱۳۹۴) تاریخ گزیده، تحقیق عبدالحسین نوایی، چاپ ششم، تهران: امیرکبیر.

معین، محمد (۱۳۲۶) مزد یسنا و تأثیر آن در ادبیات پارسی، تهران: دانشگاه تهران.

نفیسی، سعید (اسفند ۱۳۰۹) «گویندگان قدیم: ابوالمؤید بلخی»، شرق، ۳، ۱۲۹-۱۳۶.

یعقوبی، احمد بن اسحاق (۱۴۲۲) البلدان، تصحیح محمدامین ضناوی، بیروت: دارالکتب العلمیه.

یعقوبی، احمد بن اسحاق (۱۹۶۰) تاریخ یعقوبی، ۲، بیروت: دار صادر.

De Blois, François. (2000). "GARŠĀSP-NĀMA". Encyclopædia Iranica, Vol. X, Fasc. 3, pp. 318-319, available online at <http://www.iranicaonline.org/articles/garsasp-nama> (Last Updated: February 2, 2012)

Nicholson, Reynold A. (1932). A descriptive catalogue of the oriental MSS belonging to the late E.G.Browne. Completely edited with a memory of the author and bibliography of his writings, Cambridge: the university press.

Storey C.A. (1958). Persian literature: A bio-bibliographical survey. Vol II, Pt 1, London: Luzac.



‘Аджа’иб ад-дун’я. (1993). Критич текст, пер. с перс., введ., коммент. и указатели Л.П.Смирновой, Ответственный редактор А.А.Иванов, Москва: Восточная литература.





Negating the Attribution of Ajaib al-Donya to Abu'l-Mo'ayyad Balkhi According to Historical and Textual Evidence

Radman rasoli¹

Mohammadjavad ahmadizadeh²

Abstract:

There are two scholarly viewpoints regarding the book *Ajaib al-Donya*: some consider it a rewritten version of the book *Ajaib al-bar Va 'lbahr* by Abu'l-Mo'ayyad Balkhi, and others consider it an independent book, merely one of its sources being a book by Abu'l-Mo'ayyad Balkhi. According to the information presented at the beginning and introduction of the three surviving manuscripts, the style of writing of the text, and the information given in *Tarikh-e Sistan* about Abu'l-Mo'ayyad, besides what the author of *Ajaib al-Donya* implies about himself throughout the anecdotes, and finally, regarding the resemblance between the anecdotes in this book and those of *Garšāsp-nama*, this study shows that *Ajaib al-Donya* is not a rewritten version of the book of Abu'l-Mo'ayyad; it is rather an independent book and merely one of the sources used by its author, Ibn Muhadith Tabrizi, was a book by Abu'l-Mo'ayyad, most possibly *Garšāsp-nama*, and that Ibn Muhadith, while quoting from Abu'l-Mo'ayyad, has also quoted from others, including Najib Hamedani, with a similar structure. Since the text of the introduction has been lost over time, it seems probable that the author's explanations about Abu'l-Mo'ayyad Abu Moti' al-Balkhi at the beginning of the first surviving anecdote were mistaken to be the introduction of the book and later, according to some quotations from Abu'l-Mo'ayyad in *Ajaib al-Donya*, and due to Abu'l-Mo'ayyad's fame, the book was attributed to him. The reference to the name "Abu'l-Mo'ayyad Abu Moti' al-Balkhi" in one of the manuscripts is the proof of this dispute. All of the other arguments offered by different scholars in attributing this work to Abu'l-Mo'ayyad bear various weak points and shortcomings.

Keywords: Abu'l-Mo'ayyad Balkhi, *Ajaib al-Donya*, *Garšāsp-nama*

¹ . Researcher PhD in Persian Language and Literature, University of Tehran, Tehran, Iran.// R.rasooli.m@ut.ac.ir.

² . Master student of Tehran University, Tehran, Iran . //mj.ahmadizade@ut.ac.ir



فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی
سال چهارم، شماره ۱۱، تابستان ۱۴۰۰

www.qpjjournal.ir

ISSN : 2645-6478

مقایسه مفاهیم و شیوه‌های آموزش در شاهنامه فردوسی بر پایه آموزه‌های زال و

بزرگمهر

نیلوفر سادات عبدالمهی^۱

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۰۹/۲۱ تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۰/۰۳/۰۶

نوع مقاله: پژوهشی

(از ص ۱۱۸ تا ص ۱۳۹)



۲۰.۱۰۰۱.۱.۲۶۴۵۶۴۷۸.۱۴۰۰.۴.۱۱.۱.۸

چکیده:

شاهنامه فردوسی در میان ایرانیان به عنوان اثری با محتوای پهلوانی مشهور شده است. این نکته موجب شده تا مفاهیم دیگر همچون مسائل آموزشی و اخلاقی کمتر مورد توجه مخاطبان قرار گیرد. هرچند این مطالب در کنار رخدادهای پهلوانی کمرنگ‌تر جلوه می‌یابند ولی نقش مهمی در ایجاد پیوندهای مفهومی در ابیات دارند. زمانی که چهره‌ای خردمند در داستان حضور دارد، می‌توان شاهد آموزش در دل داستان بود.

از بخش‌هایی که مفاهیم آموزشی و اخلاقی بیشتر در آن جلوه‌گر شده است، مجالس بزرگمهر است. مجلس‌گویی یکی از شیوه‌های پند و اندرز است که عموماً در دربار شاهان مورد استفاده بوده و در رأس آن فردی دانا با نصایح خود حاضران را بهره‌مند می‌ساخته و این پندها برای بهره‌مندی دیگران ثبت می‌شده است. علاوه بر این در بخش پهلوانی شاهد حضور زال هستیم که به عنوان چهره‌ای فرهیخته دیگران را از نصایح خود بهره‌مند می‌کند.

در این مقاله به مقایسه مفاهیم و شیوه‌های آموزش در آموزه‌های این دو چهره خردمند در شاهنامه پرداخته‌ایم.

کلمات کلیدی: شاهنامه فردوسی، آموزش، اخلاق، بزرگمهر حکیم، زال.

فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی

^۱. دانش‌آموخته دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تهران - مدرس دانشگاه تهران، تهران، ایران. NSAbdollahy@ut.ac.ir



مقدمه:

شاهنامه فردوسی همواره به عنوان متنی حماسی به مخاطبان شناسانده شده است و تصور بیشینه مردم از اثر فردوسی اشتغال آن بر مفاهیم جنگاورانه محض است. حال آنکه در این کتاب وجوه روان‌شناسانه و مفاهیم والای انسانی هم مورد توجه قرار گرفته است. به گونه‌ای که گاه ذکر نکات فرهنگی و آموزش مخاطب بیش از نقل ماجراهای نبرد، اهمیت پیدا می‌کند. این نکته در بخش تاریخی با صراحت و تأکید بیشتری جلب نظر می‌کند. هرچند دوران پهلوانی هم از مفاهیم معنوی خالی نیست. می‌توان یکی از علت‌های این مسئله را حضور شخصیت‌های حقیقی دانست که از وجود آنها به واسطه قرائن تاریخی اطمینان داریم. علت دیگر، ایجاز فردوسی در بیان است که در بخش تاریخی شاهنامه نمود بیشتری دارد.

فردوسی آنگاه که به نقل تاریخ می‌رسد، بستری برای اغراق‌های جنگاورانه و نقل اوصاف نمی‌بیند و از آنجا که به منبع خود برای نقل رخداد‌های تاریخی وفادار است، سخن را با حشوهای لفظی پُر نکرده و بیانی موجز دارد. این گونه بیانی نسبت به بیان مشحون از وصف و توضیح در بخش حماسی کمی ملال‌افزا به نظر می‌رسد. درمقابل از حیث صراحت و درک آسانتر مفاهیم برتری دارد. از مفاهیمی که در بخش تاریخی مورد اعتناست، مسئله آموزش و پرداختن به اخلاقیات است. به سبب عبرت‌آموز بودن تاریخ، داستان هر یک از افراد می‌تواند بستری برای یادگیری روش صحیح زندگی و عبرت باشد. علاوه بر این، در ماجراهای تاریخی گاه از سخندانان و دانایان درخواست می‌شود که حاصل دانش و عمر خود را در قالب نصیحت‌هایی بیان کنند. یکی از این دانایان بزرگمهر حکیم است که در دربار نوشین‌روان (نوشیروان) ساسانی به بیان اندرزها می‌پردازد. در دوران پهلوانی هم افراد صاحب‌نام به ویژه پادشاهان نیاز به راهنمایی و آموزش دارند. مضاف بر این که حماسه ملی ایران مانند بسیاری از ملت‌ها داستان جنگ و یاغی‌گری نیست. بلکه داستان سازگاری و سازواری است. در نقل رخداد‌های پهلوانی هم شخصیت‌های خردمند عهده‌دار این آموزش هستند.

شیوه بیان فردوسی در بخش مجالس بزرگمهر علاوه بر ایجاز از نظم و ترتیب خاصی پیروی می‌کند. به گونه‌ای که ابتدا به مهم‌ترین ویژگی‌های انسانی می‌پردازد و کم‌کم مسائل مرتبط با اخلاق فردی، ارتباط با خانواده و فرزند و در آخر ارتباط مردم و پادشاه را مطرح می‌کند. هر یک از این نصیحت‌ها با بیانی صریح و گاه تمثیلی ارائه می‌شود تا میزان تأثیرگذاری در مخاطب را به بیشترین حد برساند. زال، فرزند سام، هم به عنوان نمونه فردی دانا از ابتدای جوانی تا اواخر عمر معرفی می‌شود. او که از دانش ماورایی برخوردار است، بسیاری از مشکلات را با نصیحت و آموزش حل می‌کند.



پیشینه پژوهش:

اگر بخواهیم به مقوله مجلس گویی به عنوان شیوه‌ای آموزشی بپردازیم، می‌توان به عنوان پیشینه پژوهش در این موضوع به موارد زیر اشاره کرد:

بیش از توجه به مجالس بزرگمهر به مجالس صوفیان و اندرزهای آنها توجه شده است. مقاله «مجلس‌گویی و شیوه‌های آن در مجالس سبعة مولوی» (غلامرضایی: ۱۳۸۷) نمونه‌ای برای این نوع بررسی‌ها می‌باشد. در مقالاتی از این دست، توجه مؤلفان بیشتر بر وجوه ادبی و کیفیت تألیف مجالس به صورت مکتوب بوده است. در مورد مجالس بزرگمهر مقاله‌ای با عنوان «بررسی و تحلیل هفت بزم انوشیروان» در شاهنامه به عنوان نمودی از «مجلس‌گویی» در ایران پیش از اسلام» (غلامی و همکار: ۱۳۹۰) نگاشته شده است که نگاه تاریخی و فرهنگی پیش از اسلامی به این دست مجالس‌ها دارد و به اختصار مطالب بیان شده در مجالس را با نمونه‌های ادب عربی مقایسه می‌کند. اثرگذاری پندهای انوشیروان و بزرگمهر بر دیگران در قالب مقاله‌ای با عنوان «تأثیر پندهای انوشیروان و بزرگمهر در گلستان سعدی» (سبزیان‌پور: ۱۳۸۸) بررسی می‌شود که منبع اصلی حکمت‌های سعدی را سنت پیش از اسلام می‌شمارد و او را وامدار حکمای عرب نمی‌داند. درخصوص مسئله آموزش، شیوه‌ها و مفاهیم در شاهنامه می‌توان به برگزاری همایش ملی شاهنامه و تعلیم و تربیت اشاره کرد. این همایش با محوریت مقولات آموزشی به شاهنامه نگاهی نو داشت. از نمونه مقالاتی که در این مجموعه به موضوع موردنظر ما نزدیکتر هستند، به موارد زیر می‌توان اشاره کرد:

«تحلیل و بررسی مبانی تربیتی در پندهای پدانه شاهنامه فردوسی» (فریدونی فروزنده: ۱۳۹۷) در این مقاله به مفاهیم پندهای مطرح شده در شاهنامه پرداخته شده است. مقاله «متون دیروز، انسان امروز، چشم‌انداز فردا: بررسی ظرفیت‌های حماسه ملی در آفرینش ادبی با محور تعلیم و تربیت فرد انسانی و شهروند اجتماعی» (مهراد: ۱۳۹۷) به موضوع اهمیت مفاهیم اخلاقی شاهنامه و کاربردی سازی آنها پرداخته است. نگارندگان مقاله «مبانی خرد سیاسی در هفت بزم انوشیروان و بزرگمهر در شاهنامه فردوسی» (حافظی و همکار: ۱۳۹۷) در قالب توجه به بزم‌ها و مجلس‌گویی به موضوع سیاستمداری در این بزم‌ها پرداخته است. موضوع تطبیق مفاهیم و شیوه‌های آموزش در دوبخش مجزای شاهنامه موضوعی است که تاکنون بدان پرداخته نشده و در این مقاله به شرح آن خواهیم پرداخت. شیوه این تحقیق کتابخانه‌ای و با محوریت ویراست دوم شاهنامه به تصحیح دکتر خالقی مطلق بوده است.

بحث:



شاهنامه فردوسی از قدیم‌ترین ایام تاکنون نمونه‌ی اعلای بلاغت ادبیات فارسی و در شمار اثرگذارترین آثار منظوم بوده‌است.

«بیست و پنج سال در آن کتاب مشغول شد که آن کتاب تمام کرد، و الحق هیچ باقی نگذاشت و سخن را به آسمان علّیین برد و در عذوبت به ماء معین رسانید و کدام طبع را قدرت آن باشد که سخن را بدین درجه رساند که او رسانیده است...» (نظامی عروضی، ۱۳۸۸: ۷۸)

شاهنامه تنها گردآوری تعدادی داستان پهلوانی نیست، بلکه مجموعه‌ای از مفاهیم فرهنگی و اخلاقی ایران باستان در قالب اثری ادبی است. شیوه بیان دل‌انگیز و اشاره به مضامین گزیده در کنار شور و حال حماسی از نکات مهم مؤثر در ماندگاری شاهنامه است.

«حاطه فردوسی بر اساطیر و تاریخ ایران و توران و رسم و آئین پارسیان و تازیان و رزم و بزم و آرایش سپاه و آداب سخن و آگاهی از ادیان و مذاهب و اندیشه‌های ژرف فلسفی و توجه به مبانی اخلاقی و تشویق به دانش‌اندوزی و هنرآموزی که در جای‌جای شاهنامه از آن‌ها یاد کرده‌است، او را در بلندگاهی از فصاحت و بلاغت و مقتدای ارباب صنعت و پیشوای خداوندان فطنت قرار داده‌است.» (عوفی، ۱۳۶۱: ۵۱۹)

یکی از اهم موضوعاتی که فردوسی در شاهنامه به حفظ آن اهتمام می‌ورزد، مسائل اخلاقی و آموزشی است. مقوله آموزش در شاهنامه به چند شیوه صورت می‌پذیرد و این شیوه‌ها به فراخور محتوای آموزشی (موضوع آموزش)، آموزگار و آموزنده است. مسئله آموزش در بخش تاریخی شاهنامه نمود بیشتری دارد. مجالس انوشیروان و بزرگمهر از نمونه‌های اختصاصی پرداختن به اندرزهاست که مخاطب آن در مرتبه نخست شاهان و صاحب‌منصبان و در مرحله بعد طبقات دیگر مردم هستند.

«اگرچه هفت بزم بزرگمهر در شاهنامه، حماسه فرهنگ و تمدن و نمونه والای ادب آموزشی دوره ساسانی است. اما فردوسی در این قسمت از شاهنامه نیز، از هدف اصلی شاهنامه که ارائه راه و رسم جهان‌داری است، غافل نمانده است. او از زبان بزرگمهر در جلسات هفت گانه در جواب پرسش‌های طولانی، نیک و بد اخلاق و رفتار، راه و رسم زیستن و آیین جهان‌داری و مردم‌داری را بیان می‌کند.» (حافظی و همکار، ۱۳۹۷: ۴۲۴)

چهره دیگر که با بهره‌گیری از خرد و ارتباط با ماوراء به ارائه اندرز می‌پردازد، زال است. زال در دوران پهلوانی خردمندترین چهره است که در تصمیم‌گیری‌های مهم برای پند دادن به پادشاهان از او دعوت می‌شود. نصایح زال از نظر شیوه بیان و محتوا به اندرزهای پدران شبیه است در حالی که در مجالس بزرگمهر شاهد برخورد استادگونه این حکیم هستیم. نصیحت‌های زال گاه در مفهوم پدران هستند و گاه به فرزند حقیقی زال یعنی رستم است.



«نصیحت‌های زال به فرزندش ۱۱ مورد از ۱۸۵ مورد نصیحت‌های پدر و فرزند را تشکیل می‌دهد. این تعداد ۵.۹٪ از کل نصیحت‌های پدرانه است که از حیث فراوانی، نسبت به دیگر شخصیت‌های بخش پهلوانی در صدر قرار دارد.» (تلخیص از فریدونی فروزنده، ۱۳۹۷: ۲۲۵)

در ادامه به شیوه‌ها و مفاهیم مشترک اندرزگویی‌هایی بزرگمهر و زال در شاهنامه می‌پردازیم. نصیحت‌گویی این دو چهره خردمند به عنوان نموداری از کل جریان آموزش در حماسه ملی ایران است.

۱) شیوه‌های بلاغی آموزش در شاهنامه

آموزش در شاهنامه هرچند در دل داستان‌های جنگ و نبرد و ماجراهای سلحشورانه، موردی فرعی بشمار می‌رود ولی بهره‌گرفتن فردوسی از فنون بلاغت موجب شده تا به منزله قوام‌بخش ماجراها و تلطیف فضای خشن درگیری‌ها باشد. در خواندن ابیات شاهنامه درمی‌یابیم: اندرزگویان برای تأثیر بیشتر سخنان در مخاطبان خود از شیوه‌های مختلف بیان بهره می‌برند. به فراخور موقعیت، گاه سخن را کوتاه و موجز بیان می‌کنند و گاه برای فهم و درک بهتر، بیشتر توضیح می‌دهند. آنگاه که مفهوم برای مخاطب ناآشنا و جدید است برای او نمونه‌هایی از زندگانی روزمره یا داستان‌های مشهور می‌آورد تا مطلب را در ذهنش تثبیت کند. بزرگمهر و زال هم در بیان مطالب از این گونه شیوه‌ها بهره می‌گیرند.

۱-۱) ذکر نمونه متضاد

این شیوه بیانی که وامدار استعاره تهکمی، تمسخر و تعریض است، در بخش‌های دیگر شاهنامه (غیر از مجالس بزرگمهر و داستان‌ها با حضور زال) هم سابقه دارد. آنگاه که رستم با اشکبوس کشانی روبرو می‌شود در قالب رجزخوانی به صفات متضاد اشاره می‌کند. (ر.ک: فردوسی، ۱۳۹۴: ۱/ ۵۶۷) بزرگمهر هم برای درک دقیق‌تر مفهوم از این شیوه بهره می‌برد. تا مخاطب را از مفهوم دقیق قصدشده خود آگاه کند. در ابیات زیر از صفات منفی که موجب نکوهش می‌شود، می‌گوید:

که کوتاه گوید به معنی بسی
فراوان سخن باشد و دیرباب...
نکوهیدن آزادگان را به چیست؟
که جان و خرد بر سخن بر گواست:
به کژی و بیداد جستن فروغ؛

«بدو گفت: روشن‌روان آن کسی
کسی را که مغزش بود پرشتاب
بپرسید دیگر که بی‌عیب کیست؟
چنین گفت: کاین را ببخشیم راست
گرانمایگان را فسون و دروغ



نکوهش‌گر و سر پر از داوری
به بیهوده خستن دل پارسا،
گزیدن خروش اندر آوای نرم
خرد دور کردن ز بهر هوا»

میانه بود مرد گنندآوری
منش پستی و کام بر پادشا
زوان راندن و دیده بی‌آب شرم
خردمند مردم که دارد روا

(فردوسی، ۱۳۹۴: ۲/ ۶۶۴-۶۶۹)

در داستان کاوس زمانی که او قصد رفتن به مازندران و فتح آنجا را دارد و هیچ‌کس نمی‌تواند او را از رایش برگرداند، زال به درخواست بزرگان نزد شاه آمده و او را پند می‌دهد که هیچ‌یک از شاهان پیش از تو به مازندران نرفته‌اند. بیان زال در اینجا متضاد است ولی تضادی که مخاطب را به نتیجه مشابه هدایت می‌کند.

سخن‌های بایسته را درگشاد
سپهر از بر خاک تیره بگشت
و زو مانده ایدر بسی گنج و کاخ
چه مایه بزرگان که داریم یاد،
نکردند آهنگ مازندران
طلسم‌ست و بندست و جادوپرست
مده روز و رنج و درم را به باد!
به گنج و به دلفش نیاید به دست
و زیدر کنون رای رفتن زدن
ز شاهان‌کس این رای هرگز ندید!»

«از آن پس یکی داستان برگشاد
که بر سر مرا روز چندی گذشت
منوچهر شد زین جهان فراخ
همان زو ابا نوذر و کیقباد
ابا لشکر گشن و گنندآوران
چه آن خانه دیو افسون‌گرست
مر آن را به نیرنگ نتوان گشاد
همان را به شمشیر نتوان شکست
همایون ندارد کس آنجا شدن
سپه را بدان سو نباید کشید

(فردوسی، ۱۳۹۴: ۲۰۳/۱)

۲-۱) بیان مستقیم

گاهی موضوع بیان شده آنقدر برای بزرگمهر اهمیت دارد که از بیان مستقیم بهره می‌برد. گویی نصیحت‌شنو چاره‌ای جز پذیرش سخن ناصح ندارد و اگر سخن او را به بازی و مسخره بپندارد، بلایی سخت گریبانگیر او خواهد شد. نمونه این مورد وصف دانایی و نادانی است که با صراحت و دقت تمام بیان می‌شود. با این اوصاف مخاطب این‌گونه افراد را چنان دقیق تصور می‌کند، گویی آنان را به چشم می‌بیند:

وزین پنج عادت نباشد به رنج،
نباشد بر آن گر، به رنج‌ست نیز:

«خوی مرد دانا بگوئیم پنج
چو نادان که عادت کند هفت چیز



نخست آنکه هرکس که دارد خرد
نه شادان کند دل به نایافته
به نابودنی‌ها ندارد امید
چون از رنج و از بد تن‌آسان شود
چو سختیش پیش آید از هر شمار
ز نادان که گفتیم هفت‌ست راه:
گشاده کند گنج بر ناسزا
سه‌دیگر، به یزدان بود ناسپاس
چهارم، که با هرکسی راز خویش
به پنجم، به گفتار ناسودمند
ششم، گردد ایمن ز نالاستوار
به هفتم که بستی‌هد اندر دروغ
ندارد غم آن کزو بگذرد؛
نه گر بگذرد زو، شود تافته؛
نگوید که: بار آورد شاخ بید؛
ز نابودنی‌ها هراسان شود؛
شود پیش و سستی نیاید به کار!
یکی آنکه خشم آورد بی‌گناه؛
نه زو مزد یابد، نه هرگز جزا؛
تن خویش را در نهان ناشناس؛
بگوید، برافرازد آواز خویش؛
تن خویش دارد به درد و گزند؛
همی پرنیان جوید از خار بار؛
به بی‌شرمی اندر بجوید فروغ!

(فردوسی، ۱۳۹۴: ۶۷۱/۲)

زال نیز زمانی که با موضوعی مهم مواجه می‌شود و مخاطبی هم‌پایه یا پایین‌تر از خود دارد، از شیوه مستقیم بهره می‌برد. در مقابل مواجهه با افراد والا بیانی غیرمستقیم می‌طلبد. این شیوه زال در مواجهات او با فرزندش رستم بسیار جالب توجه است. در داستان رستم و اسپندیار نمونه‌ای از پنددادن زال به فرزند را می‌بینیم:

«چو بشنید دستان ز رستم سخن
بدو گفت کای نامور پهلوان
تو تا برنشستی به زین نبرد
به فرمان شاهان سرافراخته
بترسم که روزت سرآید همی
به دست جوانی چون اسپندیار
نماند به زاولستان آب و خاک
پراندیشه شد جان مرد کهن
چه گفتی، کز آن تیره گشتم روان
نبودی مگر نیکدل رادمرد
همیشه دل از رنج پرداخته
گر اختر به خواب اندرآید همی...
اگر تو شوی کشته در کارزار
بلندی بروبوم گردد مغاک»

(فردوسی، ۱۳۹۴: ۱۷۲/۲)

۳-۱) ذکر تمثیل و نمونه

ذکر نمونه و مثال آشنا برای ذهن مخاطب، بیش از هرگونه آموزش مستقیم و ارائه صریح مطلب می‌تواند بر ذهن او اثرگذار باشد. ارائه تمثیل و داستان موجب می‌شود: نصیحت تمثیلی تا سال‌ها در خاطر باقی مانده و ضامنی برای



انتشار و نقل قول‌های بسیار باشد. به این صورت آموزش به افراد بیشتری منتقل می‌شود. بسیاری افراد ممکن است تلقی آموزش غیررسمی از شیوه تمثیلی داشته باشند، حال آنکه اثرگذاری اهمیت بیشتری دارد و در کنار زیبایی برای کلام اثربخشی به ارمغان می‌آورد. در مجالس بزرگمهر می‌خوانیم:

«وگر ناسزا را بسایي به مُشک	نبوید، نروید گل از خار خشک...
وگر تخت جوئی هنر بایدت	چو سبزی دهی شاخ، بر بایدت
چو پرسند پرسندگان از هنر	نشاید که پاسخ دهیم از گهر
گهر بی‌هنر ناپسندست و خوار	برین داستان زد یکی هوشیار:
که گر گل نبوید به رنگش مجوی	کز آن پس نجویی مگر آبِ جوی...
ششم گردد ایمن ز ناستوار	همی پرنیان جوید از خار بار...

(فردوسی، ۱۳۹۴: ۲/ ۶۶۷-۶۷۱)

زال در ابتدای جوانی و برای نمایش میزان خردمندی به شماری از پرسش‌های موبدان پاسخ می‌دهد. این جنبه از پرسش و پاسخ جنبه رمزگشایی از برخی سوال‌های تمثیلی دارد که زال با هوشمندی به آنها پاسخ می‌دهد. در این ماجرا زال هرچند در نگاه اول آموزنده دانش و فردی مورد آزمون و امتحان است، در ادامه داستان به قدری کامل به پرسش‌ها پاسخ می‌دهد که گویی خود آموزگار است. نکته‌گویی زال در این داستان از جمله موارد منحصر بفرد از نمایش خرد و دانش جوانان در شاهنامه است.

«زمانی پراندیشه شد زال زر	برآورد یال و بگسترد پر
وزان پس به پاسخ زوان برگشاد	همه پاسخ موبدان کرد یاد:
نخست از ده و دو درخت بلند	که هر یک همی شاخ سی برکشند
به سالی ده و دو بود ماه نو	چو شاهی نوآیین ابر گاه نو
به سی روز مه را سرآید شمار	بر اینسان بود گردش روزگار...

(فردوسی، ۱۳۹۴: ۱/ ۱۴۴)

۲) مفاهیم آموزشی در مجالس بزرگمهر و اندرزهای زال

بزرگمهر حکیم در مجالسی که در حضور پادشاه برگزار می‌شده، حاصل زندگانی و عصاۀ دانش خود را به لفظ اندک و معنی بسیار در اختیار مخاطبان قرار می‌دهد. به اندازه‌ای که همگان در مجلس پادشاه، بزرگمهر را به سبب محتوا



و شیوه ارائه مطالب ارزشمند ستایش می‌کند. این حکیم دانا در مجالس با شیوه ارائه اندرز و نصیحت مطالبی پرمغز را نغز و دلنشین بیان می‌کند و مطالب اخلاقی را آموزش می‌دهد. در مقابل زال شخصی است که در کودکی به کوه افکنده می‌شود و سیمرغ عهده‌دار پروردن اوست. این شخص اگرچه مرغ‌پرورد است ولی به سبب همنشینی با سیمرغ که منبع الهامی ماورائی برای او بشمار می‌رود، زمانی که از البرزکوه به شهر بازمی‌گردد در دانایی همچون حکیمان است و آموزه‌های خود را در موقعیت‌های مقتضی به مخاطب ارائه می‌کند. آنچه این افراد به مخاطب می‌آموزند را می‌توان به دو دسته اخلاق فردی و اجتماعی تقسیم کرد.

۱-۲) اخلاق فردی

مهم‌ترین نکات اخلاق فردی در آموزه‌های بزرگمهر و زال به شرح زیرست:

۱-۱-۲) آموختن علم و هنر

تلاقی آموزش و اخلاق بیش از همه در این مورد جلوه‌گر می‌شود. دانش‌اندوزی و کسب علم از اهمّ مواردی است که بزرگمهر بر آن تأکید می‌ورزد. وی مظهر همه خوشبختی‌ها را دانش و آگاهی می‌شمارد و در عین حال همگان را به آموختن و اندوختن فضیلت‌ها دعوت می‌کند. هنرها (فضیلت‌های اکتسابی) در دیدگاه فردوسی موجب ارزندگی افراد و بی‌خردی موجب گمنامی شمرده شده است. در عین حال علم و عمل را باید با هم همراه کرد.

که گیتی سپنج‌ست و ما بر گذر...
سخن را ز داندگان بشنوی...
فرامشت‌گر گردد و ناسپاس...
به نیکی و کردارش آید به بر...
نشاید که پاسخ دهیم از گهر
بر این داستان زد یکی هوشیار
کز آن پس نجویی مگر آب جوی...
به کردار پیدا کن آن راستی»

«هنرجوی و تیمار بیشکی مخور
بدآموختن گر فروتر شوی
خرد چون گسست از دل مرد، پاس
چنین گفت کان کس که کوشنده‌تر
چو پرسند پرسندگان از هنر
گهر بی‌هنر ناپسندست و خوار
ک"اگر گل نبوید به رنگش مجوی
به گفتار خوب از هنر خواستی

(فردوسی، ۱۳۹۴: ۶۶۴/۲-۶۷۰)

زال، برای اثرگذاری بیشتر سخنش بر مسئله خردورزی تأکید می‌کند و کیخسرو را داناترین فرد در میان شاهانی که به یاد دارد برمی‌شمارد. او قصد دارد از این شیوه برای دعوت کیخسرو به اعمال مطابق خرد استفاده کند و از کارهای بی‌خردانه دور کند.



که: باشد که شاه آمد از گاه سیر
گهی خوشی و گه نژندی بود
که از غم شود جان خرم دژم
به پند اختر سودمندش دهیم...
که شادان بدی تا بود ماه و سال
از آن نامداران که داریم یاد،
بزرگان و شاهان فرخنده‌پی،
که با فرّ و با برز و اورند بود
بدین برز و این فرّ ایزدی»

«بدیشان چنین گفت زال دلیر
درستی و هم دردمندی بود
شما دل مدارید چندین به غم
بگوییم بسیار و پندش دهیم
بر او آفرین کرد بسیار زال
ز گاه منوچهر تا کیقباد
همان زو طهماسب و کاوس‌کی
سیاوش مرا خود چو فرزند بود
ندیدم کسی را بدین بخردی

(فردوسی، ۱۳۹۴: ۸۹۴/۱)

۲-۱-۲) سنجیده‌گویی

از دیدگاه بزرگمهر بخشی از دانایی و آگاهی، در گرو گفتار سنجیده است. این نکته که فرد چه زمانی باید سکوت کند یا به بیان مطلبی بپردازد، در دانا شمرده شدن او نقش مهمی دارد. سخن باید گزیده و مجمل بیان شود. پُرسخنی مذموم است و باید از گفتار بیهوده پرهیز کرد تا جایی که گاهی باید سکوت را بر سخن گفتن ترجیح داد. خرد و دانش با سنجیده‌گویی هم‌راستاست و علاقه‌مندی به دانش ملازم سنجیده‌گویی و پروردن سخن است.

که کوتاه گوید به معنی بسی
فراوان سخن باشد و دیرباب
که گیتی سپنج‌ست و ما بر گذر...
به از خامشی هیچ پیرایه نیست
خرد را ز تو بگسلد داوری...
نگردد کسی خیره در کارکرد
زوان را ز گفتار خامش کند»

«بدو گفت: روشن روان آن کسی
کسی را که مغزش بود پر شتاب
هنر جوی و تیمار بیشی مخور
ز دانش چو جان تو را مایه نیست
چو بر دانش خویش مهر آوری
به گفتار گر چیره شد رای مرد
هر آنکس که دانش فرامش کند

(فردوسی، ۱۳۹۴: ۶۶۴-۶۶۵)

در مقابل زال خود به عنوان نمونهٔ فردی که سنجیده و بجا سخن می‌گوید مطرح است و در موقعیت‌های حساس با زبان‌آوری از حق خود یا دیگران دفاع می‌کند. در ابیات زیر در مجمع بزرگان، از شخصیت و حیثیت خود و خاندانش دفاع می‌کند و خدماتش را برای ایران برمی‌شمارد:



که تا من به مردی ببستم کمر
کسی تیغ و گرز مرا برنداشت
ز بیم نهان گشت در آب سنگ
عنان سواران شدی پاردم
ز پیری همه ساله ترسان بدم
نتابم همی خنجر کاولی
بر او بر برازد کلاه مهی»

«چنین گفت با مهتران زال زر
سواری چو من پای در زین نگاشت
به دریا نهنگ و به گه در پلنگ
به جایی که من پای بفشاردم
شب و روز در جنگ یکسان بدم
کنون چمبری گشت پشت یلی
کنون گشت رستم چو سرو سهی

(فردوسی، ۱۳۹۴: ۱۸۵/۱)

۳-۱-۲) خدانشناسی

آموختن معارف الهی و آگاهی از وجود دانای لایزال از جمله ویژگی‌های فردی است که در این مجالس بسیار بر آن تأکید ورزیده می‌شود. بزرگمهر مهم‌ترین راستی را خدانشناسی می‌داند. وی معتقد است: خردمند در عالم علوی ساکن است و شناخت حق تعالی موجب ایمنی فرد خردمند از گزند روزگار است. توجه به برکات الهی موجب یافتن انگیزه است و در صدر کارها باید توجه به خداوند و رضای او را قرار داد. زیرا مردم همگی در فرجام جهان روی به سوی خداوند دارند.

چو دانستیش، زو فترسی بدست...
بداند، گذشت از بد روزگار
ز دل کاوش دیو بیرون کند...
که روزی ده اویست و پروردگار...
چو دید او فزونی پروردگار...
در پاک یزدان ببایدت جست
خداوند روز و شب و هور و ماه...
به بخش خداوند چرخ بلند...
فرامش مکن راه یزدان پاک»

«سر راستی دانش ایزدست
هر آنکس که او کرده کردگار
پرستیدن داور افزون کند
به یزدان گراییم فرجام کار
دگر کو به سستی نشد پیش کار
چنین داد پاسخ که کار از نخست
کزویت سپاس و بدویت پناه
چنین گفت: کان کس که هستش بسند
چو دانی که هستی سرشته ز خاک

(فردوسی، ۱۳۹۴: ۶۶۴-۶۸۰)

زال هرچند جوانی مرغ‌پرورد است و به دور از جامعه رشد یافته، از شناخت مفاهیم معنوی و خدانشناسی بی‌بهره نیست. نمایش این بهره‌مندی و آگاهی را می‌توان در نامه‌ای که پس از بازگشتش از دامان سیمرغ به پدرش می‌نویسد دریافت. نامه او با نام و یاد خداوند آغاز می‌شود.



در ادامه از تقدیر الهی یاد می‌کند که زال را به کوه البرز و دور از اجتماع افکند و لزوم گردن‌نهادن به تقدیر را یادآور می‌شود:

«سپهبد نبیسنده را پیش خواند
یکی نامه فرمود نزدیک سام
ز خط نخست آفرین گسترید
از او دید شادی و زو جست زور
خداوند هست و خداوند نیست
چو یزدان چنین راند اندر بوش
کس از داد یزدان نباید گریغ
سنان ار بدن‌دان بخاید دلیر
گرفتار فرمان یزدان بود
دل آگنده بودش، همه برفشانند
سراسر درود و نوید و خرام
بر آن دادگر کافرین آفرید
خداوند ناهید و کیوان و هور
همه بندگانیم و ایزد یکیست...
براین گونه پیش آوریدم روش
اگر خود بپرد برآید به میغ
بدرد از آواز او چرم شیر،
و گرچند دندان‌ش سندان بود!»

(فردوسی، ۱۳۹۴: ۱/ ۱۱۹-۱۲۰)

۴-۱-۲) سلامت‌جویی

مقصود از سلامت‌جویی زندگانی بسامان و با راحتی تن و جان است. انسان باید تنی سالم داشته باشد و از تنبلی دوری کند. همچنین از خیال و کار محال هم دوری بگزیند. صفاتی همچون خردمندی، صبر و کم‌آزاری موجب والادری افراد می‌شود.

«ز نیرو بود مرد را راستی
ز سستی دروغ آید و کاستی...
میندیش از آن کان نشاید بُدن
ندانند کس آهن بدآب آزدن...
بپرهیزد از هرچه ناکردنی‌ست
نیازارد آن را که نآزردنی‌ست...
چنین داد پاسخ که گر با خرد
دلش بردبارست، رامش برد...
دگر گفت: مردم نگرده بلند
مگر سر بپیچد ز راه گزند»

(فردوسی، ۱۳۹۴: ۲/ ۶۶۴-۶۷۰)



زال در یکی از نصیحت‌های پدرا نه به فرزند خود، او را از نبرد جستن با اسپندیار بر حذر می‌دارد. زیرا این نبرد و درگیری هم احتمال کشتار دارد و هم موجب بدنامی خواهد بود.

«چو بشنید دستان ز رستم سخن
بدو گفت کای نامور پهلوان
تو تا برنشستی به زین نبرد
به فرمان شاهان سرافراخته
بترسم که روزت سرآید همی
مر این تخم دستان ز بن برکنند
به دست جوانی چو اسپندیار
نماند به زاولستان آب و خاک
ور ایدون که او را رسد زین گزند

پراندیشه شد نامدار کهن
چه‌گفتی، کز آن تیره گشتم روان
نبودی مگر نیکدل رادمرد
همیشه دل از رنج پرداخته
گر اختر به خواب اندر آید همی
زن و کودکان را به خاک افکنند
اگر تو شوی کشته در کارزار
بلندی برویوم گردد مغاک
نباشد تو را نیز نام بلند»

(فردوسی، ۱۳۹۴: ۱۷۲/۲)

۵-۱-۲) دوری از حرص

در مجالس بزرگمهر حرص و آز نکوهیده شده‌است. حرص موجب آزار دانسته شده است، قناعت خود ثروتی بی‌همتاست. باید با قناعت به بخشش و قسمت تعیین‌شده خداوند رضا داد.

«به نایافت رنجه مکن خویشتن
توانگر بود هرکه را آز نیست
توانگر شد آنکس که خشنود گشت
چنین گفت: کآن کس که هستش بسند
کسی را کجا بخت همباز نیست

که تیمار جان باشد و رنج تن...
خُنک بنده کش از همباز نیست...
بدو آز و تیمار او سود گشت...
به بخش خداوند چرخ بلند
بدی در جهان بتر از آز نیست»

(فردوسی، ۱۳۹۴: ۶۶۴-۶۷۰/۲)

زال در گفتگو با کاوس، پادشاه خودکامه و بی‌خرد، او را از فزون طلبی بر حذر می‌دارد و در کلامی کوتاه عاقبت دردناک این کار را یادآور می‌شود.

«گر این نامداران تو را که‌ترند
تو از خون چندین سر نامدار
که بار و بلندیش نفرین بود

چو تو بنده دادگر داورند
ز بهر فزونی درختی مکار
نه آیین شاهان پیشین بود»



(فردوسی، ۱۳۹۴: ۲۰۴/۱)

۶-۱-۲) فروتنی

فروتنی را می‌توان نکته‌ای مشترک میان اخلاق فردی و اجتماعی به شمار آورد. زیرا بیش از هر خلق پسندیده دیگری موجب رضایت درونی و محبوبیت در میان مردم می‌شود. در شاهنامه فروتنی موجب توانایی می‌شود و خود از دانش نشأت می‌گیرد. همه صفات نیکو در کنار تواضع است که در یک نفر جمع می‌شوند و به نوعی لازمه دیدن عیوب خود و غفلت از عیب‌های دیگران است که از فضیلت‌های اخلاقی مهم به‌شمار می‌رود.

«فروتن بود شه که دانا بود	به دانش بزرگ و توانا بود...
دگر گفت: کز ما چه نیکوترست؟	ز گیتی که را نیکوی درخورست؟
چنین داد پاسخ که: آهستگی	کریمی و خوبی و شایستگی...
چنین گفت: کآن کس که آهوی خویش	ببیند، بگرداند آیین و کیش»

(فردوسی، ۱۳۹۴: ۶۶۷-۶۶۵/۲)

زال تلاش می‌کند مفهوم ارزشمند فروتنی را درحالی که بدان عمل می‌کند به مخاطب بیاموزد. او در مقابل مخاطبی که قصد توصیه کردن امری به او را دارد، متواضعانه سخن می‌گوید و از رهگذر این شیوه هم تواضع را بدو می‌آموزد و هم محتوای سخن را برای او دلنشین می‌کند. ممکن است در مواردی (همچون مواجهه با پادشاه بی‌خردی همچون کاوس) سخن زال تأثیر آنی نداشته باشد ولی او به گونه‌ای از فنون سخنوری بهره می‌برد که در آینده شنونده را به تفکر وادارد و به تحقق پیش‌بینی زال ایمان بیاورد. در ابیات زیر زال کاوس را از رفتن به مازندران منع می‌کند و در نهایت که نصیحت‌ها در او اثری نمی‌گذارد به او می‌گوید: امیدوارم به حالتی دچار نشوی که پند من را به یاد آوری. (مقصود گرفتاری است)

ندید ایچ پیدا سرش را ز بن
به دلسوزگی با تو گوینده‌ییم
به رای تو باید زدن گام و دم
سخن هرچه بایست انداختم
نه چشم‌زمان‌کس به سوزن بدوخت
جهان‌جوی ازین سه نیابد جواز
مبادا که پند من آیدت یاد

«چون از شاه بشنید زال این سخن
بدو گفت: شاهی و ما بنده‌ییم
اگر داد گویی‌همی، گر ستم
از اندیشه من دل نپرداختم
نه مرگ از تن خویش بتوان سپوخت
به پرهیز هم کس نرسد از نیاز
روشن جهان بر تو فرخنده باد



پشیمان مبادی ز کردار خویش

به تو باد روشن دل و دین و کیش»

(فردوسی، ۱۳۹۴: ۲۰۴/۱)

۲-۲) اخلاق اجتماعی

مقصود از اخلاق اجتماعی، رفتار فرد در ارتباط با شغل و به نسبت جایگاه اجتماعی با سایر افراد جامعه است. اخلاق اجتماعی در مورد مردم عادی هم مصداق‌هایی دارد ولی چون نصایح بزرگمهر در حضور و مجلس پادشاه ساسانی ارائه می‌شود، روی سخن او بیشتر با صاحب‌منصبان است. هدف از بیان نصیحت‌های این‌چنینی، اصلاح رفتار پادشاه و تذکر به اطرافیان اوست. تذکری که می‌تواند ضامن بقای حکومت باشند. نکات اخلاق اجتماعی بر پایه صفات نیک زمامداران است که در ادبیات فارسی به جز شاهنامه هم سابقه دارند.^۲

۲-۲-۱) راست‌کرداری

وجود راستی و اخلاق‌مداری می‌تواند از ارکان سلامت در برخوردهای اجتماعی به شمار برود. در مجالس بزرگمهر راست‌کرداری موجب آبرومندی و اعتبار افراد شمرده شده و لازمه آن ترس از خدای تعالی است:

«همه روشنی مردم از راستیست ز تری و کژی ببايد گریست...»

چنین گفت: کان کو به یزدان پاک فزون دارد اومید و هم بیم و باک...»

(فردوسی، ۱۳۹۴: ۶۶۴/۲-۶۶۸)

زال در بیانی نمادین به اهمیت داشتن کردار راستین تأکید می‌ورزد و آن را لازمه زندگانی عزتمند می‌شمارد.

«همه رنج ما مانده با خارستان	گذرکرد باید سوی شارستان
کسی دیگر از رنج ما برخورد	نپاید بدو نیز، هم بگذرد
چنین رفت از آغاز یکسر سخن	همین باشد و نو نگردد کهن
اگر توشه‌مان نیک‌نامی بود	روان‌ها بدان سر گرامی بود
وگر از ورزیم، پی‌چان شویم	پدید آید آنکه که بی‌جان شویم
گر ایوان ما سر به ایوان برست	ازین بهره ما یکی چادرست»

(فردوسی، ۱۳۹۴: ۱۴۵/۱)



۲-۲-۲) انصاف و مدارا

افراد در برخوردهای اجتماعی و منصب‌های شغلی همچون رفتارهای خانوادگی نیازمند انصاف و دادگری هستند. این‌گونه مدارا از خرد سرچشمه می‌گیرد. مدارا گاه نجات‌دهنده افراد است تا جایی که می‌توان دشمن را با دوری از او و مدارا به آشتی دعوت کرد. در مشاغل خرد، انصاف در خرید و فروش و معاملات رکن مهمی بوده و موجب رواج این صفت پسندیده در جامعه می‌شود. ریشه سازگاری با مردم را باید در نفس کریم و والای افراد جستجو کرد و اینکه همواره خود را در جایگاه آنها احساس کند و آنچه برای خود نمی‌پسندد برای دیگران هم نپسندد.

خرد بر سرِ جان چون افسر بود...
تن دشمن او را چو مزدور گشت...
خرامد به‌هنگام با هم‌رهان...
ببندد در کژی و کاستی...
نرفت از کریمی و از نیک‌خوی...
تن دوست و دشمن در آن در م‌بند...
که هرکس که گشت ایمن و بی‌نیاز
سزد گر نگیری جز از داد یاد...
نوازنده باید که باشد پدر»

«مدارا خرد را برادر بود
خردمند کز دشمنان دور گشت
بکوشد نجوید به کوشش جهان
به داد و ستد در کند راستی
چنین گفت: کان کو پس آرزوی
هرآن چیز کانت نباید پسند
سخن‌گوی پاسخ چنین داد باز
زمانه به خوبی ورا داد داد
چو فرمان‌پذیرنده باشد پسر

(فردوسی، ۱۳۹۴: ۶۶۵/۲-۶۶۹)

زال در بیانی آمیخته با احترام پدر خویش، سام، را به سوی دادگری و انصاف فرا می‌خواند. او با زمینه‌سازی هوشمندانه کلام خویش را می‌آغازد و در ادامه از پدرش دادخواهی می‌کند.

زمین را ببوسید و گسترده پر
و ز آب دو دیده همی گُل سترده
روانش گراینده داد باد
زمین روز جنگ تو گریان شود...
روان و خرد گشت بنیاد تو
ز تو داد یابد زمین و زمان
و گرچه به پیوند تو شُهرام
ز گیتی مرا نیست با کس نبرد
که بر من کسی را بدان هست راه»

«چو زال اندر آمد به پیش پدر
یکی آفرین کرد بر سام گرد
که بیداردل پهلوان شاد باد
ز تیغ تو الماس بریان شود
زمین نسپرد شیر با داد تو
همه مردم از داد تو شادمان
مگر من که از داد بی‌بهرام
یکی مرغ‌پروردهام خاک‌خورد
ندانم همی خویشتن را گناه

(فردوسی، ۱۳۹۴: ۱۳۲/۱)



۳-۲-۲) دانایی و حذاقت

دانایی در جایگاه یک صفت بیشتر ناظر به جنبه روحی و فردی است. و زمانی که با حذاقت (ماهر بودن و آگاهی) همراه می‌شود با اجتماع پیوند می‌خورد. نادانی و دانایی در انتخاب دوست اهمیت بسیاری دارد و این نکته از ابتدایی‌ترین آثار اجتماعی آن است. خرد و دانشوری ارزش و ارج انسان را نمایان می‌کند و در سختی‌ها یاور او خواهد بود. در زندگانی اجتماعی دانایی و خردورزی ملاک ارتباطات اجتماعی است و باید قدر خرد، این عطای ایزدی را دانست و با بی‌خردی خود را از نعمت‌ها محروم ساخت.

به از دوست‌مردی که نادان بود...
جز اندیشه چیزی نه اندر خورد
چو خواهی که رنجی به بار آیدت؟...
ندارد غم آن کزو بگذرد...
-که گیتی به نادان نشاید سپرد-...
که راهی درازست با بیم و باک
بدین پرسشش اندر چرایی و چون
سزاوار خلعت نگه کن که کیست
به گیتی کس او را خریدار نیست
خرد جان پاکست و ایزد گواست
سرافراز گردد به ننگ و نبرد
کجا هست و باشد همیشه به جای
رسیدی به جایی که بشتافتی
فراز آوری روی آوردنی»

«چو دانا تو را دشمن جان بود
چنین داد پاسخ که اندر خرد
به کوشش خرد خود به کار آیدت
چنین گفت: کان کو بود پر خرد
سپردن به فرهنگ فرزندان خرد
ز گیتی یکی بازگشتن به خاک
خرد باشدت زین سخن رهنمون
خرد مرد را خلعت ایزدست
تنومند را کو خرد یار نیست
نباشد خرد، جان نباشد رواست
چو بنیاد دانش بیاموخت مرد
ز دانش نخستین به یزدان گرای
بدو بگروی کام دل یافتی
دگر دانش آنست کز خوردنی»

(فردوسی، ۱۳۹۴: ۲/ ۶۶۵-۶۷۹)

زال هم حذاقت و دانایی را لازمه برعهده گرفتن منصب شاهی برمی‌شمرد. زیرا نادانی و بی‌خردی در وجود شاه می‌تواند همه مردم ملک را نابود سازد:

سخن گفت بسیار از افراسیاب
و زان پهلوانان و یاران خویش
بود بخت بیدار و روشن روان،
که دارد گذشته سخن‌ها به یاد
همش باد و هم بادبان تخت شاه»

«شبی زال بنشست هنگام خواب
هم از رزم‌نامداران خویش
همی‌گفت: هرچند کز پهلوان
بیاید یکی شاه خسرو نژاد
بکردار کشتی‌ست کار سپاه



(فردوسی، ۱۳۹۴: ۱۸۰/۱)

۴-۲-۲) بخشندگی و کمک‌رسانی

در رخدادهای میان انسانها گذشت و عفو دیگران تأثیر بسزایی در ایجاد و دوام ارتباطات دوستانه دارد. مردمان به جهت کمک رسانیدن و بخشندگی در کنار یکدیگر زندگی می‌کنند. بخشندگی در میان افراد به بخشش اموال و درگذشتن از خطاهای دیگران است. این گونه رفتار موجب عزت‌مندی و اعتبار فرد بخشنده می‌گردد و فرد شایسته هم به طرزی شایسته مورد نواخت قرار می‌گیرد.

ببخشد نه از بهر پاداش دست...
نباشد سرش تیز و نابردبار...
به بخشش کند جان‌ش آراسته
ز بخشنده، بازارگانی شناس
وزان نیکوی‌ها گران‌مایه چیست؟
کجا نیکوی با سزاوار کرد...
به نزدیک او مرد بی‌شرم خوار...
بخوابد به خشم از گنه‌کار چشم...
گسستن تن از رنج درویش را...
به گنج نهفته نه‌ئی پایدار»

«فزون‌تر نکردن سرِ خویش پست
ببخشد گنه چون شود کامگار
چنین گفت: کان کس که با خواسته
وگر بر ستاننده سازد سپاس
دگر گفت: بر مرد پیرایه چیست؟
چنین داد پاسخ که بخشنده مرد
چنین گفت: کان کو بود بردبار
بگفت: آنکه مغزش نجوشد ز خشم
نگه‌داشتن مردم خویش را
توانگر به بخشش بود شهریار

(فردوسی، ۱۳۹۴: ۶۶۷/۲-۶۷۰)

بخشندگی و کمک به دیگران در اخلاق اجتماعی زال امری مهم تلقی می‌شود. او که در زندگانی خود کمتر فرصت نبرد کردن یافته و بیشتر با خرد و دانش خویش یاریگر دیگران بوده، از این نکته یاد می‌کند و حتی پدر خود را هم وامدار کمک‌های بی‌دریغ خویش می‌شمارد. سام نیز پس از شنیدن سخنان زال بر کلام او صحه می‌گذارد.

یکی یار چون مهتر کاولی
ابا رای و با داد و تاج سران،
نگه داشتم رای و پیمان تو
درختی که کشتی، به بار آیمت،
هم از گرگساران بدین تاختی
چنین داد خواهی‌همی داد من؟

«هنر هست و مردی و تیغ یلی
ابا گنج و با تخت و گرز گران
نشستم به کاول به فرمان تو
که چون کینه جویی، به کار آیمت،
ز مازندران هدیه این ساختی،
که ویران کنی خان آباد من؟



من اینک به پیش تو استاده‌ام
بدارّه میانم به دو نیم کن
سپهبد چو بشنید گفتار زال
بدو گفت: آری همین‌ست راست
تن بنده خشم تو را داده‌ام،
ز کاول مپیمای با من سخن
برافراخت گوش و فروبرد یال
زوانت برین راستی پادشاست»

(فردوسی، ۱۳۹۴: ۱۳۳/۱)

۵-۲-۲) دلاوری

رفتارهای مسالمت‌آمیز پایه و مایه اخلاق اجتماعی هستند. ولی گاهی وجود رفتارهای سلحشورانه و دلاورانه در جامعه برای حفظ موجودیت کشور یا مفاهیم حیثیتی از این دست لازم به نظر می‌رسد. دلاوران با رفتارهای این‌چنینی موجبات شهرت را برای خود فراهم می‌آورند. برای دوستان به منزله تکیه‌گاهی می‌شوند و دشمنان را نابود می‌کنند. پهلوانان و جنگاوران در نبردها هشیارانه می‌جنگند و مراقب هرگونه حمله ناگهانی دشمن هستند.

«در نام‌جستن دلیری بود
زمانه ز بددل به سیری بود...
به دشمن ز نخچیر آژیرتر
بر دوست پیوسته چون تیر و پَر...
چو رزم آیدت پیش هشیار باش
تنت را ز دشمن نگهدار باش»

(فردوسی، ۱۳۹۴: ۲/ ۶۷۰-۶۷۸)

موضوع دلاوری در بخش پهلوانی یک ارزش اجتماعی بشمار می‌رود که با توجه به اهمیت جنگاوری در این رخدادها شاید کمتر ارزشی را بتوان هم‌پایه و هم‌رتبه آن دانست. این مقوله نه تنها در میدان جنگ بلکه در ارتباطات و پیام‌های پهلوانان نمود دارد. توصیفات بی‌مانند فردوسی را در باب سام نریمان از زبان زال می‌شنویم. او بیش از همه پدر را به دلاوری می‌ستاید و آغاز سخن را در نامه خویش یاد خدا و سپس بیان دلیری سام قرار می‌دهم.

«خداوند هست و خداوند نیست
از او باد بر سام نیرم درود
چماننده دیزه هنگام گرد
فزاینده باد آوردگاه
گراینده تاج و زرین کمر
به مردی هنر در هنر ساخته
همه بندگانیم و ایزد یکیست
خداوند کوپال و شمشیر و خود
چراننده کرکس اندر نبرد
فشاننده تیغ از ابر سیاه
نشاننده شاه بر تخت زر
خرد از هنر سر برافراخته



من او را بسان یکی بندهام به مهرش روان و دل آگندهام»

(فردوسی، ۱۳۹۴: ۱۱۹/۱)

نتیجه‌گیری:

شاهنامه علی‌رغم تلقی بیشینه مخاطبان اثری منحصرراً جنگاورانه نیست. فردوسی در سرایش آن مفاهیم اخلاقی و آموزشی را در دل این داستان‌های با دقت و ظرافت می‌گنجاند. تحلیل شیوه بیان این نکات از زبان خردمندان در بخش پهلوانی و تاریخی گویای نکات زیر است:

۱- یکی از بخش‌های شاخص اثرش که نصایح اخلاقی بصورت مدون در آن بیان شده، مجالس بزرگمهر است. بزرگمهر در قالب مجلس‌گویی به آموزش نکات اخلاقی پرداخته و به سبب داشتن مخاطبانی از طبقات مختلف اجتماعی، به ظرایف اخلاق فردی و اجتماعی اشاره کرده است.

۲- شخصیت دیگر، زال، فرزند سام، در بخش پهلوانی است که در قالب گفتگوها به نصیحت‌گویی و راهنمایی می‌پردازد.

۳- نصیحت‌های بزرگمهر برای تمام قشرها بیان می‌شود ولی نصایح زال بیشتر به شاهان و شاهزادگان است.

۴- زال در نصیحت‌گویی محافظه کارانه‌تر عمل می‌کند حال آنکه بزرگمهر مردی بی‌باک است و از شیوه صریح بیشتر بهره می‌گیرد.

۵- نصیحت‌های زال بیشتر وجهه عملی دارد و در کلامش با نقل شاهد از رفتار و کردار خود مخاطب را به اعمال نیک دعوت می‌کند و از کارهای بد برحذر می‌دارد. حال آنکه بزرگمهر بیشتر در مقام آموزگاری به اندرزگویی مشغول می‌شود.

۶- هر دو نصیحت‌گوی در شاهنامه از شیوه‌های بلاغی برای تأثیرگذاری بیشتر پندها به فراخور موقعیت بهره‌مند می‌شود. این شیوه‌ها عبارت از: بیان مستقیم، بیان متضادها و تمثیل و نمونه‌ها است.

یادداشت‌ها:

۱- در مقابل شخصیت‌های اساطیری و حماسی وجودی متفاوت دارند و گاه آنگونه که وصف می‌شوند، نبوده‌اند. به عنوان نمونه می‌توان به عمر چندصدساله رستم و سلطنت هزارساله ضحاک اشاره کرد.

۲- به عنوان نمونه می‌توان به قصاید مدحی شاعران دربار محمود غزنوی مراجعه کرد. این شاعران صفاتی را برای پادشاه برمی‌شمردند که در نصایح بزرگمهر هم از آنها یاد می‌شود.



منابع

- حافظی، غلامرضا و مریم وافی ثانی (۱۳۹۷) «مبانی خرد سیاسی در هفت بزم انوشیروان و بزرگمهر در شاهنامه فردوسی، زمانی میاسای از آموختن» (مجموعه مقالات همایش ملی شاهنامه و تعلیم و تربیت)، به کوشش: سیدعلی کرامتی مقدم، مشهد: موسسه فرهنگی، هنری و انتشاراتی ضریح آفتاب، صص ۴۳۶-۴۲۴.
- سبزیان پور، وحید (۱۳۸۸) «تاثیر پندهای انوشیروان و بزرگمهر در گلستان سعدی»، زبان و ادبیات فارسی (مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه خوارزمی)، دوره ۱۷، ش ۶۴، صص ۹۱-۱۲۴.
- عوفی بخارایی، محمد (۱۳۶۱) تذکره لباب الالباب، به اهتمام: محمد عباسی، تهران: فخر رازی.
- فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۹۴) شاهنامه، پیرایش: جلال خالقی مطلق، ج ۲ و ۱، چ اول، تهران: سخن.
- فریدونی فروزنده، (۱۳۹۷) «تحلیل و بررسی مبانی تربیتی در پندهای پدران شاهنامه فردوسی، زمانی میاسای از آموختن» (مجموعه مقالات همایش ملی شاهنامه و تعلیم و تربیت)، به کوشش: سیدعلی کرامتی مقدم، مشهد: موسسه فرهنگی، هنری و انتشاراتی ضریح آفتاب. صص ۲۳۸-۲۱۸.
- غلامرضایی، محمد، (۱۳۸۷) «مجلس گویی و شیوه‌های آن در مجالس سبعة مولوی»، پژوهشنامه علوم انسانی، ش ۵۷، صص ۲۵۷-۲۷۸، تهران: دانشگاه شهید بهشتی.
- غلامی، فاطمه و نجف جوکار، (۱۳۹۰) «بررسی و تحلیل «هفت بزم انوشیروان» در شاهنامه به عنوان نمودی از «مجلس گویی» در ایران پیش از اسلام»، پژوهشنامه زبان و ادب فارسی (گهر گویا)، س ۵، ش ۱۹، صص ۷۹-۹۸.
- مهراد، حامد، (۱۳۹۷)، «متون دیروز، انسان امروز، چشم‌انداز فردا: بررسی ظرفیت‌های حماسه ملی در آفرینش ادبی با محور تعلیم و تربیت فرد انسانی و شهروند اجتماعی»، زمانی میاسای از آموختن (مجموعه مقالات همایش ملی شاهنامه و تعلیم و تربیت)، به کوشش: سیدعلی کرامتی مقدم، مشهد: موسسه فرهنگی، هنری و انتشاراتی ضریح آفتاب، صص ۳۳۲-۳۱۳.
- نظامی عروضی سمرقندی، احمد بن عمر، (۱۳۸۸) چهارمقاله و تعلیقات، به سعی و اهتمام و تصحیح: محمد قزوینی، با اهتمام: محمد معین، چاپ اول، تهران: صدای معاصر.



A descriptive study of ethics education in Ferdowsi Shahnameh based on Bozorgmehr assemblies

*Nilofar Sadatabdolahi*¹

Abstract:

Ferdowsi's Shahnameh has become famous among Iranians as a work with a heroic content. This has led to less attention being paid to other concepts such as educational and ethical issues. Although these concepts appear less alongside heroic events, they play an important role in creating conceptual connections in the verses. When there are wise figures in the story, one can witness the flow of education.

One of the sections in which educational and moral concepts have become more prominent is Bozorgmehr assemblies. Assembly is one of the methods of admonition that is commonly used in the court of kings and at the head of it was a wise person who benefited the audience with his advice and these advices were recorded for the benefit of others. In addition, in the wrestling section, we see the presence of Zal, who, as a cultured figure, uses his advice.

In this article, we have compared the concepts and methods of education in the teachings of these two wise persons in Shahnameh.

Keywords:

Ferdowsi Shahnameh, Education, Ethics, Bozorgmehr Hakim, Zal.

¹ . PhD in Persian Language and Literature, University of Tehran - Lecturer at the University of Tehran, Tehran ,Iran .// NSAbdollahy@ut.ac.ir



سال چهارم، شماره ۱۱، تابستان ۱۴۰۰

www.qpjjournal.ir

ISSN : 2645-6478

نقد ترجمه منظوم شواربی از غزل اول و سوم حافظ بر پایه الگوی گیدئون توری

دکتر فاضل عباس زاده^۱

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۲/۰۴ تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۰/۰۴/۲۳

نوع مقاله: پژوهشی

(از ص ۱۴۰ تا ۱۵۷)



۲۰.۱۰۰۱.۱.۲۶۴۵۶۴۷۸.۱۴۰۰.۴.۱۱.۴.۱

چکیده

بسیاری از آثار برجسته ادبیات فارسی به زبان عربی ترجمه شده است؛ از جمله این آثار می‌توان به ترجمه دیوان حافظ اشاره کرد، که توسط مترجم توانمند مصری، امین الشواربی به عربی بازگردانده شده است. این ترجمه، چهارده غزل از غزل‌های شیوای خواجه شیرازی را به منظوم ترجمه کرده و باقی را به نثر برگردانده است. با توجه به دشواری ترجمه منظوم و عدم برقراری تعادل لازم میان متن مبدأ و متن مقصد، ضرورت دارد تا چنین ترجمه‌هایی با رویکردهای مقصدگرایانه ارزیابی گردد که الگو و تئوری گیدئون توری بر حسب این رویکرد شکل گرفته است. در این تئوری به بررسی ترجمه و تغییرات سازنده و مخرب آن در چندین لایه پرداخته می‌شود. بدین‌سان پژوهش حاضر، با توجه به دشواری ترجمه منظوم و اهمیت خاص غزلیات حافظ، که از زبان و تعبیر متفاوت برخوردار است، به بررسی ترجمه منظوم "امین الشواربی" از غزل اول (ألا یا أيها الساقی...) و سوم (اگر آن ترک شیرازی...) حافظ، در پرتو دیدگاه مقصدگرایانه گیدئون توری می‌پردازد. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد، ترجمه منظوم کاریست بس دشوار که سبب بروز لغزش‌های فروانی می‌شود، امین الشواربی در مجموع ستودنی عمل کرده است و لغزش‌های ترجمه منظوم وی متناسب با تئوری مقصدگرایی گیدئون توری که جواز استفاده از برخی تفاوت‌ها را به مترجم می‌دهد، اندک است. اما این ترجمه‌ها، در برخی موارد از تغییرات مخربی برخوردار است و موجب از بین رفتن زیبایی‌های متن و وارونه کردن معانی و محتوایی ابیات شده است که نمی‌توان بسادگی از این خطاها چشم‌پوشی کرد.

کلید واژه‌ها: حافظ شیرازی، ترجمه منظوم، نقد، امین الشواربی، غزل، گیدئون توری.

۱. گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد پارس آباد مغان، دانشگاه آزاد اسلامی، پارس آباد، ایران. fazil.abbaszade@gmail.com



۱. مقدمه

مفهومی که از دیرباز در نظریات ترجمه دیده می‌شود مفهوم «تعادل» است. بیشتر ناقدان ترجمه به این امر معتقدند و می‌گویند، ترجمه باید با متن اصلی یکسان و هماهنگ باشد. این امر تا حدود زیادی اشتباه است، زیرا ابعاد سبکی و بلاغی هر متنی طبق ادبیات آن قوم تعریف شده و نمی‌توان همه آنها را در ترجمه منتقل داد. دوم اینکه اگر از ادبیاتی متوسط و ضعیف، دارای زبانی متوسط قصد ترجمه داشته باشیم، اگر پایبند به مفهوم تعادل باشیم باید همان ادبیات و زبان متوسط را در ترجمه بیاوریم. بدین سان مفهوم تعادل چندان ضروری نیست و شاید منجر به عدم پیشرفت ترجمه شود» (عبود، ۱۹۹۹: ۱۸۴). از جمله صاحب‌نظران این حوزه، که شمشیری آخته بر پیکر ترجمه طوطی‌وار و متعادل زد، گیدئون توری بود که با بررسی تاریخ ترجمه ادبی به عربی به این نتیجه دست یافت. او بدین منظور مطالعه میدانی و طرحی بزرگ را در مطالعات ترجمه انجام داد. از نظر او «یکی از هدف‌های این مطالعه میدانی، کشف تصمیم‌هایی بود که عملاً در فرایند ترجمه گرفته شده بود و توری امیدوار بود که از این طریق به نظمی از قواعد حاکم بر ترجمه این نظام چندگانه خاص دست یابد. همان گونه که "پورپوویچ" اعتقاد داشت، دلایل زیبایی شناختی برخی از تصمیم‌های اخذ شده در جریان ترجمه را به واضح‌ترین صورت در چرخش‌های انجام شده از متن مبدأ به متن مقصد می‌توان دید. تحلیل چرخش‌ها نشان داد که تغییرات زبانی اندکی در عملیات ترجمه در این دوره انجام شده بود و اندک حذف‌ها و از آن کمتر اضافاتی که صورت گرفته بود، ربطی به هویت متن نداشت. تغییرات بیشتر مربوط به انتخاب کلمات و تعیین سبک بود که به کشف هنجارهای متنی منتهی شد مثلاً نشان می‌داد که مترجم از میان بدیل‌های ممکن آن را که به بالاترین سبک تعلق داشته برگزیده و از این طریق متن را ترفیع داده است» (گنتزلر، ۱۳۹۳: ۱۶۳). بنابراین چنین تغییرات جزئی از نگاه توری، اگر به ترفیع متن هم بیانجامد، می‌تواند حیات و پویایی ترجمه را تضمین کند و برای ترجمه مفید باشد. هرچند که نباید فراموش کنیم که هر ترجمه‌ای ناگزیر از اعمال پاره‌ای تغییرات است که نمی‌توان با نگاهی تند و انتقادآمیز نسبت به این تغییرات، سرنوشت ترجمه را در خطر انداخت.

بدیهی است ترجمه شعر دشواری‌های زیادی دارد و از نظر برخی صاحب‌نظران غیر ممکن و نادرست است اما امروزه در سایه همزیستی ملت‌ها، ناگزیر از ترجمه و انتقال فرهنگ‌ها و اندیشه‌ها از زبانی به زبان دیگر هستیم. تنها کار



ممکن برای کاهش و رفع لغزش‌ها در ترجمه‌تطور نقد است زیرا نقد سبب می‌شود کاستی‌های مترجمین به حداقل برسد و ترجمه در انتقال و رعایت مفهوم تعادل شایسته‌تر عمل کند. خواجه حافظ شیرازی معروف به لسان الغیب بدون تردید از بزرگترین شاعران و سخنوران ایران است که شهرتی جهانی و عالمگیر دارد. او از دیرباز توسط گوته در اروپا شناخته شد. دیوان او به زبان‌های مختلف جهان ترجمه شده است و مردم در تمام نقاط دنیا از زبان ادبی و سلیس او لذت می‌برند. هرچند ترجمه در انتقال معنا و مفهوم و سبک موفقیت صد درصدی ندارد اما گریزی از آن هم نیست. باید توجه داشت همان قدر که ترجمه در ساختن دهکده جهانی نقش موثری دارد در ویران کردن آن و جدایی ملت‌ها و تمدن‌ها نیز نقش دارد. از این رو ترجمه می‌تواند دو تصویر متفاوت از یک نویسنده ارائه دهد، به ویژه ترجمه اشعار حافظ که از رمز و خوانش‌های متفاوتی برخوردار است.

۱-۱. پیشینه تحقیق

در چند سال اخیر، در خصوص ترجمه ارزنده امین الشواری، پژوهش‌های چندی صورت گرفته است، از جمله آنها مقاله (۱۳۸۵)، "نقد و نظر ترجمه‌ی دیوان حافظ به زبان عربی «أغانی شیراز»"، از سید محمد حسینی؛ منتشر شده در مجله پژوهش‌های ادب حماسی، نویسنده در این مقاله به طور گزارشی و کلی به نکات مثبت و منفی ترجمه شواری پرداخته است. مقاله (۱۳۹۳)، "دریافت ابراهیم امین شواری و محمد فراتی از هشتمین غزل حافظ"، از حجت رسولی و مریم عباسعلی نژاد؛ مقاله مذکور به روش مقایسه‌ای، به واکاوی نگاه دو مترجم عرب زبان از غزل هشتم حافظ پرداخته‌اند. یا مقاله دیگر (۱۳۹۴)، با عنوان "نقد و بررسی ترجمه غزلیات حافظ به زبان عربی"، از محمدرضا عزیزی. منتشر شده در مجله زبان و ادبیات عربی، دانشگاه فردوسی مشهد. نگارنده در این مقاله به بررسی، هشت ترجمه موجود که برخی گزیده‌ای و برخی کامل از غزلیات حافظ انجام گرفته، پرداخته است. و اخیراً مقاله (۱۳۹۷)، "بررسی سی بیت از ترجمه الشواری از غزلیات حافظ با رویکرد زبان شناختی"؛ از علی قهرمانی، چاپ شده در مجله مطالعات ادبیات تطبیقی، نگارنده در این مقاله، بر آن است تا بر اساس شیوه توصیفی - تحلیلی و با رویکردی زبان شناختی، دریافت و تلقی مترجم را مورد نقد و بررسی قرار دهد. اما این مقاله در اینکه تنها به بررسی چهارده ترجمه منظوم شواری از غزلیات حافظ، آن هم در پرتو رویکرد گیدئون توری، می‌پردازد، پژوهشی جدید و نو است که تاکنون با این رویکرد مورد بررسی قرار نگرفته است.



۲. نظریه گیدئون توری

نظریات ترجمه در دوره معاصر به دو گروه بزرگ، نظریات مقصدگرا و نظریات مبدأگرا تقسیم می‌شود. تئوری و نظریه گیدئون توری در این باب، یکی از رویکردهای مقصدگرا به شمار می‌رود. کار گیدئون تئوری را می‌توان به دو دوره تقسیم کرد، دوره اول از سال ۱۹۷۲ تا ۱۹۷۶ که حاصل آن در کتاب هنجارهای ترجمه و ترجمه ادبی به عبری از سال ۱۹۳۰ تا ۱۹۷۷ آمده و در برگیرنده بررسی جامعه‌شناختی جامعی است از شرایط فرهنگی که بر ترجمه رمان‌هایی که در فاصله سالهای ۱۹۳۰ تا ۱۹۴۵ از زبان‌های خارجی به زبان عبری صورت گرفته تأثیرگذار بوده‌اند. دوره دوم مربوط به سالهای ۱۹۷۷ تا ۱۹۸۰ است که در یک رشته مقاله که در مجموعه‌ای با عنوان در جستجوی نظریه ترجمه به سال ۱۹۸۰ چاپ شده خلاصه شده است و شامل تلاشی برای پروانیدن نظریه جامع‌تری درباره ترجمه بر مبنای یافته‌های مطالعات میدانی خود توری است. اولین برنامه با ایتامار اون زهر، آغاز شد و در آن از چارچوب نظریه نظام چندگانه استفاده شده. مطالعه دوم گرچه همچنان بر نظریه نام چندگانه متکی بود، حاوی فرضیه‌ای نظری بود که مدل توری را از مدل پیشینان متمایز می‌کرد» (گنتزلر، ۱۳۹۳: ۱۶۰).

به اعتقاد گیدئون توری، ترجمه رفتاری مبتنی بر هنجار است: مترجم در جریان آموزش‌های مستقیم و غیرمستقیم خود، هنجارهای زبانی، فرهنگی و اجتماعی متداول میان مترجمان عصر خود را می‌آموزد و آن‌ها را آگاهانه یا ناآگاهانه در شیوه ترجمه خویش به کار می‌برد؛ به عبارت دیگر، ترجمه تحت تأثیر محدودیت‌های زبانی، اجتماعی و فرهنگی که فرهنگ مقصد بر ترجمه اعمال می‌کند، صورت می‌گیرد. با این حال، به اعتقاد توری، مترجمان در پذیرش یا رد هنجارها آزادی دارند هرچند که عموماً تمایل دارند از هنجارها تبعیت کنند؛ چون تبعیت از هنجارها پاداش به دنبال دارد و نقض هنجارها ممکن است با طرد و مخالفت روبرو شود (خزاعی، ۱۳۹۴: ۸۳).

یکی از نمونه‌های چرخش فرهنگی در مطالعات ترجمه، گسترش تحقق در مورد هنجارهای حاکم بر راهبردها و تکنیک‌های ترجمه بوده است. گیدئون توری درباره اهمیت فرهنگی هنجارها در ترجمه می‌گوید: «فعالیت‌های ترجمه‌ای را باید جزو اموری قلمداد کرد که اهمیت فرهنگی دارند. در نتیجه مترجم بودن بیش از هر چیز برابر است با توانایی ایفا کردن نقشی اجتماعی به نحوی که مناسب با حیطه عملش تصور می‌شود» (توری، ۱۹۸۷: ۸۳).

هنجارها چون ارزش‌های همگانی با باورهای مشترک در یک اجتماع هستند، یعنی آنچه در موقعیتی خاص می‌تواند



درست و نادرست، مناسب و نامناسب و... باشد. یک مترجم هم می‌تواند به هنجارهای متن اصلی (زبان مبدأ) تن دهد و هم این امکان را دارد که هنجارهای فرهنگ و زبان مقصد را به کار ببرد. اصول و الزام‌های ترجمه معمولاً دو شکل به خود می‌گیرند: شکل همگانی که قواعدی تقریباً ثابت و همگانی را در برمی‌گیرد و شکل خاص و فردی، که با شیوه و سبک ویژه هر مترجم در پیوند است (توری، ۲۰۱۱: ۲).

کار توری بر پایه نظریه نظام چندگانه قرارداد دارد که خود مبتنی بر برداشت‌های صورت‌گرایان روس است. استفاده او از همگانی‌های صوری و ثابت‌های تطبیق، گرچه شگفت می‌نماید، شالوده نظری کاملاً روشنی دارد. با اینکه توری تلاش می‌کند شرایط اجتماعی تاریخی متفاوت را در نظریه خود بگنجانند، در زیربنای نظریه‌اش، که به لحاظ تاریخی تعیین شده است، همه جا گرایشی به سوی صورت‌گرایی ناب به چشم می‌خورد. نظریه توری از درون نظریه صورت‌گرایان روس و ساخت‌گرایان پیش از او سر بر می‌آورد و به همین سبب حاوی برداشت‌های مطلق‌ی است که چارچوب نظام مفاهیم او را محدود می‌سازد. مدل تاریخی توری شامل تعدادی مفاهیم ایستای دیگر نیز هست. تحلیل او بیشتر در جهت گردآوری شواهد برای سازگاری‌هاست تا استثناها، شاید یکی از کارهای جالب او در این مطالعه، که به آشکار شدن بیشتر ماهیت ترجمه نیز کمک می‌کرد، دادن فهرستی کامل از استثناهای موجود در قواعد ترجمه بود» (گنتزler، ۱۳۹۳: ۱۶۹).

۳. بررسی و تحلیل

در این بخش از مقاله به تحلیل مهم‌ترین لایه‌ها و سطوح مورد بحث در ترجمه منظوم شواری بر پایه رویکرد توری پرداخته می‌شود.

۳-۱. لایه متنی و واژگانی

مطالعات میدانی توری نشان داد که زبان‌شناسی و زیبایی‌شناسی نقش بسیار کوچکی در فرایند ترجمه دارد، در حقیقت توری دریافت که بیشتر متن‌ها به دلایل آرمان‌خواهانه برای ترجمه انتخاب شده‌اند (گنتزler، ۱۳۹۳: ۱۶۳). از نظر او ترجمه «معمولاً از لحاظ زبان و نقشی، معادل ناقصی از متن اصلی هستند نه معادل کامل آن؛ با این همه، در متن مقصد به عنوان ترجمه پذیرفته شدند و از مرکز گرفته تا حاشیه جایگاهایی در نظام اشغال کردند. به رغم سازگار نبودن کلی این ترجمه‌ها، با مدل‌های فرضی، معادل ترجمه‌ای موارد بد، مواردی که فرهنگ مقصد آن را



ناکافی بدانند، به طور کلی نادر بود، از طرف دیگر مواردی که در آن ترجمه از نظر زبانی کاملاً معادل با اصل باشد، حتی نادرتر بود، و موارد نزدیکی کامل با اصل، چنانچه اتفاق می افتاد، معمولاً تصادفی بود» (توری، ۱۹۸۰: ۱۳۷). در باب چگونگی تعامل مترجم امین الشواربی با غزل حافظ در آغاز باید گفت که این مترجم در بیشتر موارد دقت مضاعفی در انتقال متن ادبی به ترجمه کرده و اگر حذفی هم دیده می شود در حوزه سطح واژگان و به ندرت در عبارت ها عبور نمی کند. در این جا به حذفیات و اضافات مترجم بر قصیده شاعر اشاره می کنیم.

شواربی هر چند مترجمی وفادار است و این موضوع را در ترجمه خود، به ویژه بخش نثری، به اثبات رسانده است. اما امین بودن و مقید بودن کامل در سطح متنی و واژگانی هنگام ارائه ترجمه منظوم بسیار دشوار است. حتی مترجم وفاداری چون شواربی در چنین بزنگاهی، مجبور به تغییرات زیاد در سطح ساختار متن می شود. زیرا همواره معادل های دقیق واژگان و تعبیر شاعر، در ایجاد قافیه نیز لنگ میزند و شاعر مجبور است از واژگان و تعبیری دیگری که تنها قرابت مفهومی با تعبیر زبان مقصد دارد، بهره گیرد. به عنوان مثال مترجم در بیت اول غزل آغازین: «ألا یا أیها الساقی أدر کأساً و ناولها/ که عشق آسان نمود اول، ولی افتاد مشکل ها» (حافظ، ۱۳۸۸: ۸)، معنی شاعر را تفسیر کرده و در سطح واژگان شاعر نمانده است. در واقع معنایی به نسبت طولانی تر نسبت به تعبیر شاعر دارد، ترجمه منظوم شواربی چنین است: «ألا یا أیها الساقی، أدر کأساً و ناولها، فإن هائم جداً فلاتمسک و عجلها/ بدالی العشق میسوراً ولكن دارت الدنيا، فأضحی یسرهُ عسراً فلا تبخل و ناولها» (شواربی، ۱۹۹۰: ۵۷). همانطور که می بینیم به مراتب معنا را گسترده و توضیح داده است. این اضافه توسط مترجم هر چند به کلام اطناب وارد کرده و شعر حافظ را از آن ایجاز که سبب زیبایی آن شده است دور کرده، اما در هر صورت مترجم به متن شاعر پایبند نبوده است و در همین راستا به گسترش معنا پرداخته است. در چنین مواقعی «غرض مترجم اضافاتی است که چیزی به متن نمی افزاید و تنها حجم خام متن را افزایش می دهد، بی آن که به بار معنایی و گفتاری متن بیافزاید. هر ترجمه ای به این گرایش دارد که از متن اصلی طولانی تر باشد و این نتیجه دو گرایش اول است» (احمدی، ۱۳۹۲: ۷). ناگفته نماند دلیل اصلی چنین اضافات و حتی کاستنی هایی به تنظیم وزن و قافیه شعر بر می گردد، زیرا شاعر با تعبیر موجود در عربی، باید ترجمه را زمانی قطع کند که وزن کامل، و قافیه تنظیم شود و چنین موضوعی اقتضا می کند تا مترجم دست به اضافات و تعدیلاتی در سطح متنی بزند.



در بیت دوم غزل آغازین نیز چنین تغییرات متنی دیده می‌شود، مترجم در ترجمه مفاهیمی که چندان کلیدی نیست، به دلخواه معنا را عوض کرده و در راستای آن معنای دیگری را جایگزین کرده و در حقیقت به تغییرات سازنده قابل ملاحظه‌ای دست یازیده است. شاعر در این بیت می‌گوید «به بوی نافه ای کآخر صبا زان طره بگشاید / ز تاب جعد مشکینش، چه خون افتاد بر دلها» (همانجا)، اما مترجم با تغییری اساسی نه تنها از جهت همسانی مقید به معانی مصرع‌ها نمی‌ماند، بلکه تعبیر پایانی بیت را که نتیجه مقدمه‌سازی شاعر در خصوص معشوق بود با تعبیری دیگر به پایان می‌برد: «وهل لی فی صبا ریج، مضت فی طره شععی، بنشر الطیب تدعونی، ألا عجل و قبلها» (همان، ۵۷). چنین تعبیری با رویکرد مقصدگرایی توری، تغییری مقبول است و مترجم توانسته است بنابر ضروریات زبانی و فرهنگی، معنای دیگری را جایگزین کند. چه بسا این تعبیر با توجه به صیغه ندایی و امری که توسط مترجم میان باد و عاشق که مقوله‌ای مرسوم در شعری عربی است، تعبیر شایسته‌تر و دلنشین‌تر و آشناتر به ذهن مخاطب عربی باشد. یا زمانی که تعبیر و کلمات شاعر را چکیده وار بیان می‌کند و از وسعت معنا و تصویرسازی شاعر، خواننده مقصد را محروم می‌کند، آنجا که در معنای مصرع «شب تاریک و بیم موج و گردابی چنین هایل» (همانجا)، بیان می‌کند: «قضیت اللیل فی خوف، بحور الهم تطوینی» (همانجا). در اینجا شاعر به جای مقید بودن به واژگان توصیفی شاعر، خوانش خود را از حالت شاعر بیان کرده است، هر چند معنا از جهت تأثیری خاصی بر مخاطب گذاشته و در شفاف‌سازی معنا و حالت شاعر که مسلماً شاعر قصدی چنین داشته، موفق عمل کرده است، اما ترجمه او به مانند شعر حافظ، از کشف لذت‌بخش و خوانش‌های متفاوت و همچنین تجسمی زیبا که از شب و تاریکی و موج و گرداب دریا، محروم است.

در غزل سوم نیز هنگام ترجمه منظوم، تغییراتی در سطح متنی رخ می‌دهد. به عنوان مثال مترجم در بیت اول کلمه کلیدی شعر را نادیده گرفته و ترجمه آن را فرو نهاده است که از زیبایی بیت به نحو شگفت‌انگیزی کاسته است. او در ترجمه بیت اول آورده است، «اگر آن ترک شیرازی به دست آرد دل مارا، به خال هندویش بخشم سمرقند و بخارا را» (همان، ۱۰). بیان می‌دارد: (لک الدنيا و ما فیها آیا ترکی شیراز / سمرقند لک الأخری و تتلوها بخاراها). کاملاً مشخص است که مترجم در سطح تعبیر و واژگان شاعر نمانده و بر خلاف بیت اول غزل پیشین نه تنها به تفصیل یا اطناب روی نیاورده بلکه به تلخیص و فشرده روی آورده است. در ترجمه مترجم، تعبیر کلیدی، "خال



هندوی "حذف شده و از دل متن به کلی بیرون آمده است. در حالی که شاعر به بخشیدن دو شهر بزرگ به خال هندویی معشوقه در صورت ربودن دل او یاد می‌کند، مترجم با عبارتی خشک و نچسب کلماتی دیگری را جایگزین می‌کند که کلیشه‌ای، شعارگونه و کلی است و از حلاوت تعبیر شاعر کاملاً دور است. زیبایی بیت حافظ در شروطی است که ارائه می‌دهد. حافظ به شرطی دو شهر بزرگ سمرقند و بخارا را به معشوقه‌اش می‌بخشد که او دل او را بدست آورد و با نرمی و ملاطفت با او برخورد کند. در حالی که بیت مترجم شرط یا علت موجود در بیت حافظ را بکلی نادیده گرفته است، همچنان که تعبیر خال هندویی که دلیل سبکی و فرهنگی دارد - در ادامه بدان می‌پردازیم - کلاً از ترجمه نادیده گرفته شده است.

هر آنگاه که تعبیر حافظ از واژگان و تعبیر پیچیده‌تر و فنی‌تری برخوردار است، مترجم در برگردان منظوم آن دچار مشکل می‌شود و در نتیجه ترجمه‌ای ناقص ارائه می‌دهد. به عنوان مثال مترجم در ترجمه مصرع «فغان کاین لولیان شوخ شیرین کار شهر آشوب» (حافظ، ۱۳۸۸: ۳). بیان می‌کند: «فیا حزنی وقد عاشوا علی سلبی منی قلبی.....» (شواربی، ۱۹۹۱: ۶۱) که ترجمه تحت اللفظی آن می‌شود، «چه اندوهناک که بر ربودن امید قلبم پرداختند»؛ در واقع همانطور که با مقایسه‌ای آسان مشاهده می‌شود، در اینجا مترجم به متن پاینده نبوده و ترجمه مفهومی از بیت ارائه داده است که هر چند به زیبایی مصراع حافظ نمی‌رسد اما مفهوم را رسانده است. تعبیر مهم و دلنشینی در شعر شاعر دیده می‌شود که در ترجمه شواربی دیده نمی‌شود. مسلماً بافت و هنجار فرهنگی و زبان خاص و معجزه-اسای حافظ در چنین تغییرات متنی تأثیرگذار است. «زیرا هنجارهای آغازین هر مترجم خاص مربوط می‌شود که در جریان ترجمه تابع روابط و هنجارهای متنی متن مبدأ باشد، یا هنجارهای زبانی و ادبی فرهنگ مقصد، یا ترکیبی از این دو» (توری، ۱۹۸۰: ۴۰). در همین راستا مترجم، در ترجمه منظوم بیت چهارم به متن شاعر در مصراع اول پایبند بوده است اما در مصراع دوم چنین نیست. ترجمه مصراع دوم چنین است: «خود لونها صاف بلون الورد سواها» (شواربی، ۱۹۹۱: ۶۱) که با مقایسه‌ای جزئی با مصراع شاعر که بیان می‌دارد: «بآب و رنگ و خال و خط چه حاجت روی زیبا را» (همان، ۳)، تقریباً می‌توان گفت متن شاعر را حذف کرده و متن دیگری جای آن گذاشته است. در چنین مواردی که مترجم همواره سعی در تفهیم معنای حافظ و سهولت آن در متن دارد. مترجم سعی می‌کند ترجمه‌ای منظوم و روان از شعر حافظ ارائه دهد، هرچند با توجه به بلاغت و صناعتمندی بالای تعبیر و



اشعار حافظ ترجمه‌ای در حد تعابیر ابداعی و مبتکرانه شاعر که مدام در پی ایجاد ترکیباتی بدیع و هنجار شکن است، کاری بسیار سخت و ناممکن است.

۳-۲. لایه معنایی و بافتی

دومین لایه مورد بحث در دیدگاه توری را می‌توان لایه معنایی یا محتوایی نامید. توری در این سطح نیز مترجم را مجبور به وفاداری به سطح معنا نمی‌کند. البته «دلیل بی‌توجهی عمومی به وفاداری در برابر متن اصلی این نیست که مترجمان به روابط متنی درون متن مبدأ بی‌اعتنا هستند، بلکه به این دلیل است که هدف آنها عرضه ترجمه‌ای به فرهنگ مقصد باشد که در آن فرهنگ پذیرفتنی باشد» (توری، ۱۳۹۰: ۲۰). در این لایه پژوهشگر بایستی به میزان پایبندی مترجم به معانی موجود در متن ادبی بپردازد و اینکه آیا مترجم معانی موجود در متن اصلی را با رعایت دقت و امانت آورده است یا خیر. امانت و دقت در ترجمه امری نسبی است زیرا همانندی بین متن مبدأ و مقصد به ندرت محقق می‌شود. اما در این بین تغییر معنی توسط مترجم زمانی ناپسندیده است که انحراف بزرگ و فاحشی پدید آورد که این امر به عدم فهم متن اصلی بر می‌گردد، یا مترجم نتوانسته معنی مقصود را به درستی تبیین کند و گرنه آن دسته است از انحرافات جزئی، ناپسند به شمار نمی‌آید. عدم فهم درست معنی در واژگان یا تعابیر یا اصطلاحات یا ساختار جمله و متن بر می‌گردد. و شایع‌ترین این اشتباهات در ترجمه اصطلاحات دیده می‌شود یا به عبارات مجازی و غیر حقیقی زبان مبدأ» (عبود، ۱۳۹۹: ۱۹۲). شعر حافظ که از انبوهی تعابیر و واژگان مختص زبان مبدأ برخوردار است، مترجم را وادار می‌دارد تا با تغییرات معنایی، متناسب با فرهنگ مقصد به ترجمه تعابیر بپردازد.

از جمله مواردی که همواره مترجمان دیوان حافظ را غافلگیر کرده و امین الشواری نیز از این قاعده مستثنی نیست، کاربرد رموز و نمادهایی است که حافظ مسائل دینی را با مسائل شراب خواری و قوانین میخانه در می‌آمیزد. با توجه به تفسیرهای چندانگانه از این گونه مفاهیم، ضرورت دارد مترجم به متن اصلی پایبند باشد، اما با توجه به شناختی که اهالی فرهنگ مقصد، به عنوان مثال فرهنگ عربی و مصری شواری، از حافظ به عنوان شاعری عرفانی دارند، مترجم را به تغییرات و تحولاتی معنایی به سمت وسوی مفاهیم و کارکردهای دینی مستقیم فرامی‌خواند. خصوصاً زمانی که ترجمه منظوم هم باشد که مترجم دلیل دیگری برای چنین تحولات معنایی دارد. به عنوان مثال در بیت



چهارم غزل اول که در آن حافظ بیان می‌دارد: «به می سجاده رنگین کن، گرت پیر مغان گوید/ که سالک بی‌خبر نبود ز راه و رسم منزلها» (حافظ، ۱۳۸۸: ۱). مترجم در مقابل این بیت می‌گوید: «وشیخی عارف یدری رسوم الدار، فاتبعنی، وخذ سجاده التقوی، بماء الکرم فاغسلها» (شواربی، ۱۹۹۰: ۵۷).

همانگونه که مشاهده می‌شود، مترجم علی‌رغم آشنایی اعراب با چنین زبان رمزآلود و نمادین - زیرا شاعری چون ابن فارض قبل‌تر از حافظ چنین سبکی را به کار برده - اما به دلیل توجه بیش از حد به مخاطب و تلاش برای اینکه خواننده معنی ترجمه را دریابد، تعبیر نمادین شاعر را با تعبیر مرسوم‌تر و معمول‌تری بیان می‌دارد. در واقع در تفسیر دینی تعبیر "به می سجاده رنگین کن"، در واقع بدین معناست که بر روی سجاده جهت راز و نیاز با خداوند مدهوش و بیهوش باش؛ مترجم تنها چنین تفسیری را در نظر داشته و در ترجمه بیان نموده که سجاده تقوا و بندگی را رها نکن. یا در تعبیر راه و رسم منزلها در شعر حافظ، که شرح عرفانی آن منازل عرفانی است، شاعر تعبیر آشنای عربی "رسوم الدار" که یادآور سنت شعری مهم جاهلی که بر اطلال و دمن می‌گریستند را به کار برده است. از این رو شواربی در همه حال به خوانایی و قابل فهم بودن ترجمه خویش توجه نموده است. البته در ارائه چنین ترجمه‌ای نباید مقوله زبان خاص عرفانی حافظ را نادیده گرفت، زیرا «زبان عرفان زبان روشن منطق نیست که مفاهیم در آن واضح و متمایز باشد؛ بلکه حاوی مطالبی است که باید به گوش اهل آن برسد و لزوماً هرکسی توانایی زبانی داشته باشد، نمی‌تواند حقیقت آن را درک کند. اینجاست که استعاره رسالت پیام‌رسانی را بر عهده می‌گیرد و تلاش می‌کند تجربه‌های متافیزیک و مفاهیم انتزاعی را به مفاهیمی ملموس و دست‌یافتنی تبدیل کند. این‌گونه است که گاه شاعر قالب این قواعد را برای بیان اندیشه‌ها و تجربه‌های خود تنگ می‌بیند و از ابزار استعاره بهره می‌گیرد» (بهنام، ۱۳۸۹: ۹۳). از این رو، شواربی در موارد دیگر در ترجمه چنین سازه‌های نمادین، از تعبیر مرسوم زبان و فرهنگ مقصد بهره گرفته است.

در غزل دوم چنین تغییراتی در سطح معنا بیشتر دیده می‌شود، به عنوان نمونه مترجم در مصرع دوم بیت چهارم «ز عشق نا تمام ما جمال یار مستغنی است/ به آب و رنگ و خال و خط چه حاجت روی زیبا را» (همان، ۱). معنایی دیگری را گنجانده است که با متن اصلی شاعر تفاوت بسیار دارد او می‌گوید «خود لونها صاف بلون الورد سواها» (همان، ۵۷). که شعر شواربی نه تنها جایگزینی برای شعر حافظ نیست بلکه خود به ترجمه جدید نیاز دارد. ترجمه



این مصرع چنین است: گونه‌هایی با رنگ و لعبی شفاف و روشن که با رنگ گل آن را درست کرده‌اند. در سطح متنی دیدیم که شاعر در سطح متن شاعر نمانده است و تعبیر دیگری را جایگزین نموده است. چنین تبدیلی در سطح متن به تغییر در سطح معنا انجامیده است. معنایی که شاعر بیان کرده، با معنای مورد نظر شاعر تمایز دارد و به برداشت متفاوت و دیگری می‌انجامد. در واقع مقصود حافظ بی‌نیازی چهره معشوقه از هر ابزار و آرایش است در حالی که ترجمه شواری چنین تداعی می‌کند که زیبایی آن را با آرایشی مرکب از رنگ و آب گل به این شکل درآورده‌اند. مسلماً تعبیر شواری در فرهنگ مقصد مفهوم نهایت زیبایی را می‌رساند همانطور که تعبیر حافظ در فرهنگ مبدأ چنین مفهومی را القاء می‌کند. در چنین مواقعی است که "گیدئون توری" و امثال وی مترجم را در قید و بند کامل قرار نداده و در ترجمه برخی تعبیر و آزادی عمل بیشتری به او می‌بخشد.

اما گاهی اوقات، معنا کاملاً واورنه می‌شود و علی‌رغم اینکه معنای مورد نظر فرهنگ مبدأ در فرهنگ مقصد موجود است، مترجم بنابر دلایل حفظ ساختار معنا و یا بی‌توجهی‌هایی که ناشی از عدم شناخت دقیق سبک حافظ و فرهنگ و سنت شعری و اهمیت واژه‌ها در نزد وی دارد، به چنین تغییراتی دست می‌زند. به عنوان نمونه ترجمه بیت پنجم غزل دوم از لحاظ معنایی نه تنها مقصود حافظ را منتقل نکرده است بلکه معنا را واورنه و ناپسند جلوه داده است، مترجم در ترجمه بیت حافظ: «من از آن حسن روز افزون که یوسف داشت دانستم/ که عشق از پرده عصمت برون آرد زلیخا را»، (همان، ۳) این بیت منظوم را قرار می‌دهد: «یوسف من کمال الحسن و الإعراض فی تیه/ زلیخا تلک أحياء علی وجد و أضناها» (همان، ۶۱). یا در ترجمه بیت ششم همین غزل «اگر دشنام فرمایی و گر نفرین دعا گویم/ جواب تلخ می‌زیبد لب لعل شکر خارا» (همان، ۳)، بیان می‌دارد: «وعاک الله أن تمضی بإیلامی و تجریحی/ فمرّ القول لایجری علی ثغر رشفناها» (همان، ۶۱).

شاعر در هر دو مورد مذکور، به نحو ناشایسته‌ای به انتقال مفهوم شعر حافظ پرداخته است و به نوعی معنی بیت را تباه کرده است. اینگونه موارد نه تنها مورد تأیید گیدئون توری نیست بلکه این نوع ترجمه‌ها «بر حسب درجه تطابق آنها با متن مبدأ، از طریق تلاش برای بازسازی تمام مشخصه‌های نقشی معتبر، متن مبدأ چه عناصر زبانی چه عناصر ادبی سنجیده می‌شود» (توری، ۱۹۸۰: ۴۰)، از این رو شواری که نشانه‌های معتبر شعر غزلی حافظ را نادیده گرفته بر پایه دیدگاه توری نادرست عمل نموده است. روی کلام در نمونه اول تعبیر "فی تیه" (در سرگردانی) است که



یکی از دلایل آن از نظر مترجم از جهت زیبایی است. چیزی که متعلق به زلیخا است. در واقع درست این است که «زلیخا من کمال حسنه فی تیه»، در واقع شاعر در انتقال معنای دقیق شاعر موفق عمل ننموده است، و سبب ایجاد برداشتی مغایر و نادرست از اصل قصه یوسف و زلیخا در قرآن که شعر حافظ مبتنی بر طرح قصه قرآنی است، می‌گردد. مصراع دوم مترجم هر چند معنای دقیق حافظ را بیان نمی‌کند اما مفهوم حافظ را بیان می‌کند و چنین مواردی بر پایه رویکرد مقصدگرایی، آن هم در ترجمه منظوم، به دور از اشکال است. مورد بعد که تعبیر ویژه در شعر حافظ است زمانی است که شاعر جهت اعتلای مقام معشوق ناسزا و بدگفتاری‌های وی را هم به جان می‌خرد. دکتر جلالیان در معنای بیت حافظ می‌گوید: «هر چه به من ناسزا و دشنام فرستی باز دعاگوی توأم چرا که پاسخ تند و تلخ از لب میگون شکرین تو زیباست» (جلالیان، ۱۳۷۹، ج ۱، ۲۹). اما خوانش مترجم جور دیگری بوده است و ورود خوانش‌های متفاوت که به تغییر زاویه اصلی متن منجر میشود، مخرب و نادرست است، خصوصاً زمانی که خوانش مترجم اشتباه از آب در آمده است. زیرا حافظ در برابر معشوقه‌ای قرار گرفته است که بسیار مغرور است و بسادگی رام شاعر و تسلیم خواسته او نمی‌شود تا حدی که اگر اندکی دل شاعر را بدست آورد، شاعر سمرقند و بخار را نیز می‌بخشد. بدین سان حافظ هرگز انتظار ندارد تا با او سخن‌هایی شیرین بزند و سریع رام او شود او بیان می‌دارد که اگر معشوقه به او ناسزا و نفرین گوید عیبی نیست زیرا اگر معشوقه‌ای به این زیبایی و لطافت، جواب رد بر سینه شاعر نزند پس چه کسی بزند؟ بدین سان با توجه به جایگاه معشوقه در غزل حافظ خوانش مترجم و در نتیجه ترجمه او اشتباه است

۳-۳. لایه زیباشناختی و استعاری

بحث زیبایی شعر که در مواردی نظیر، مجازات، استعارات، و دیگر تصاویر بیانی و رمزی جلوه‌گری می‌کند، دشوارترین مرحله برای مترجم به شمار می‌آید زیرا در بیشتر موارد این گونه موارد بلاغی در متن مقصد رنگ می‌بازد و همان نقشی را که در متن اصلی بازی می‌کرد را ایفا نمی‌کند. از این رو مترجم باید نهایت تلاش خود را صرف کند تا عبارات و معادل‌هایی همانند آنچه در متن مبدأ بوده است را بیاورد. در مجموع بیشتر موارد تلاش مترجم در ترجمه زیبایی‌های بلاغی ناکام می‌ماند» (عبود، ۱۹۹۹: ۱۹۳). در راستای همین مفهوم است که توری با گرایش صورت-گرایانه «به منظور مطابقت چند ترجمه یا یکدیگر و اندازه‌گیری چرخش‌ها و استخراج هنجارهایی که آن چرخش‌ها



را مجاز می‌دارند، توری از متن آرمانی ثابت و سومی استفاده می‌کند که ترجمه‌ای کافی اما نه بر مبنای مطابقت با اصل و متن‌های گوناگونی که وابستگی‌های تاریخی دارند، بلکه بر مبنای نظریه زبانی یا ادبی انتزاعی می‌باشد» (توری، ۱۹۸۷: ۹۳).

حافظ مهارت و توانایی زیادی در بکارگیری استعارات زیبا و نغز دارد. بدین‌سان مهمترین عملکرد مترجمی که با دیوان حافظ روبه‌رو می‌شود، شناخت درست این استعارات و الگوهای انتزاعی و ادبی است. هر چند از نگاه توری «هیچ ترجمه‌ای کاملاً با اصل یکسان نیست چرا که در بافت فرهنگی دیگری شکل گرفته است» (توری، ۱۸۹۰: ۴۹) اما باید توجه کرد که چه میزان از این آرایه‌ها قابل انتقال است و نبود آنها به متن آسیب وارد می‌کند. شواربی در راستای آسان‌سازی اشعار حافظ و بنابر ضرورت‌های وزن و قافیه و غیره در ترجمه منظوم، بر خلاف ترجمه منشور وی، به تغییرات و تعدیلات زیادی دست زده است. از این روست که وی حتی در صورت ارائه ترجمه‌ای منظوم، بعد از آن ترجمه‌ای منشور را هم می‌گنجاند و به همین ترجمه منظوم اکتفا نمی‌کند. زیرا نیک می‌داند که ترجمه منظوم از جهت انتقال کامل معانی و ویژگی‌های استعاری و زیباشناختی شعر حافظ، الکن و نارساست.

بدیع‌ترین آرایه و صنعت بدیعی در غزل اول حافظ در بیت دوم دیده می‌شود آنجا که شاعر بوی خوش گره گیسو یار را به نافه آهو مانند کرده است، با این تعبیر: «به وی نافه ای کاخر صبا زان طره بگشایند/ ز تاب جعد مشکینش چه خون افتاد بر دلها» (حافظ، ۱۳۸۸: ۱). شواربی در ترجمه این بیت، تا حدودی سطوح معنایی و متنی را فدای سطح زیباشناختی کرده است. و بیان می‌دارد: «وَهْل لِي فِي صَبَا رِيحٍ مَضَتْ فِي طَرَّةٍ شَعَثِي، بنشر الطيب تدعوني: أَلَا عَجَلٌ وَقَبْلَهَا» (شواربی، ۱۹۹۰: ۵۷). مترجم معنا و مفهوم تعبیر استعاری شاعر در مصرع اول را به درستی درک کرده است اما از انتقال برابر و یکسان آن یا ترجمه‌ای شبیه و مانند آن عاجز است. روی تأکید مصرع حافظ بر بوی خوش گیسوان مجعد یار است که باد آن را می‌گشاید و نسیم به مشام شاعر می‌رساند، اما شاعر به تفصیل روی نیاورده و به همین صحنه اکتفاء کرده و در مصرع دوم به حالت درونی خود و رنجی که از این عشق و هجران می‌کشد، پرداخته است. منتها مترجم همون تعبیر را گرفته و به تفصیل و تا قسمتی از معنای شعر (مصرع دوم به طور کلی) را فدا کند تا در گرو آسان‌سازی و اهداف دیگر، تعبیر استعاری و زیبا شاعر را منتقل سازد.



از دیگر تعابیر نمادین در غزل اول که یکی از مهم‌ترین تعابیر حافظ است "پیر مغان" است. این تعبیر هرچند ابداع شاعر نیست اما با حافظ توسعه یافت و به قلمرو شعری خمری و عرفانی فارسی وارد شد و به گنجینه بزرگ واژگان پر رمز و راز عرفانی تبدیل شد. «مسلمین قدیم شراب را از دو جا به دست می‌آورده‌اند یکی از مسیحیان و دیرها و دیگری از مجوسان، یعنی مغان که جاحظ در کتاب الحیوان می‌گوید شراب خوب نیست مگر آنکه از خم مجوسی باشد که روی آن تار عنکبوت گرفته باشد و اسم آن مجوس یزدان فلان باشد. در ابتدا پیر مغان همان شراب فروش بوده و بعد در اصطلاح مسیحیان نسطوری است». (غنی، ۱۳۹۳: ۱۲). شاعر در بیت چهارم اولین غزل این تعبیر را به کار برده است: «بمی سجاده رنگین کن گرت پیر مغان گوید/ که سالک بی‌خبر نبود ز راه و رسم و منزلها» (حافظ، ۱۳۸۸: ۵۷)، بیان می‌دارد «وشیخی عارف یدری رسوم الدار فاتبعنی، وخذ سجاده التقوی بماء الکرم فأغسلها» (شواربی، ۱۹۹۰: ۵۷). بدیهی است که ارائه ترجمه منظوم آن هم از غزلیات حافظ امری دشوار است و چنین راه دشواری را شواربی در پاره‌ای از غزلها رفته، گرچه کاملاً موفق عمل نکرده اما در هر صورت ستودنی است. شاعر در این بیت نمادها و رموزی چون پیر مغان، سالک، می، منزلها به کار برده است. ترجمه شواربی ترجمه‌ای تحت‌اللفظی است و به مفهوم ابیات توجه نکرده است. البته در ترجمه چنین اشعاری که خوانش‌های مختلفی دربردارد، اتخاذ رویکرد ترجمه تحت‌اللفظی بهتر است تا امکان خوانش‌های متعدد برای خوانندگان مقصد نیز فراهم گردد. اما آنچه در این ترجمه تحت‌اللفظی دیده می‌شود، عدم توجه به نمادهای خاص شاعر است. شاعر پیر مغان را "شیخ" ترجمه کرده است، در حالی که مقصود شاعر از پیر مغان، پیشرو راه حقیقت - بنابر تفسیر دینی - و فروشنده شراب مجوسی و اصیل - بنابر تفسیری صوری و غیر عرفانی - است. مسلماً مترجم در زبان عربی معادلی بهتر از این نیافته تا مقصود شاعر را بیان کند با این وجود وی با معادل‌یابی تحت‌اللفظی جهت‌یابی خاصی به متن داده است. زیرا شیخ در زبان عربی معمولاً الگوی دینی را مد نظر دارد حال آنکه در شعر حافظ چنین الگویی به سادگی قابل تشخیص نیست. شاعر این پندار را با کلمه تقوی تقویت نموده است هرچند با ترجمه لفظی "ماء الکرم" سعی دارد طرح حافظ را در ترجمه پیاده کند اما در این کار موفق نشده است. زیرا ترجمه‌ای دوگانه و متناقض ارائه داده است که در آن هر دو پندار - عرفانی و غیر عرفانی - با کدهای مشخص به خواننده القاء داده می‌شود.



در غزل دوم پاره‌ای تعبیر استعاری و نمادین دیده می‌شود. مترجم ترجمه‌ای روشنگرانه از غزلیات شاعر ارائه داده و مدام سعی در شفاف‌سازی تعبیر شاعر دارد. به عنوان مثال در ترجمه بیت دوم این غزل «بده ساقی می باقی که در جنت نخواهی یافت/ کنار آب رکن آباد و گلگشت مصلا را» (همان، ۳)؛ می‌گوید: «فیا ساقی لنا الباقی، ففی الجنات لاتمشی، علی حافات رکنآباد او روض مصلاها» (همان، ۶۱). همانطور که دیده می‌شود، مترجم، چه با حذف و چه با توضیحات و اضافات. با حذف کلمه می از قبل از صفت باقی و با معادل گزینی واژه مفرد غیر ترکیبی "الباقی"، خواننده را از تردید میان "می" جاودیدان یا "می" باقیمانده رها میکند و شفاف "می" سازد که مقصود حافظ می باقیمانده است. در ادامه مقصود حافظ قدم زدن در نهر رکنآباد و گلگشت مصلا است اما در اصل شعر چنین کلمه‌ای نیامده و شاعر چنین مفهومی را با توجه به زبان مجاز گونه سبک شعری خویش، بر عهده مخاطب گذاشته است. اما شواری با اضافه کردن "لاتمشی" به شفاف نمودن معنا کمک کرده است. یا زمانی که تعبیر شاعر از صبغه استعاری و نمادین بیشتری برخوردار است، به اجمال آن پرداخته است. به عنوان مثال حافظ در تعبیر «جواب تلخ می‌زید لب لعل شکرخارا» (همان، ۳) به توصیف لب معشوقه به شیرینی و حلاوت و شکرین بودن پرداخته است. توصیفی که در ترجمه شواری جایی برای نشستن ندارد: «فمرّ القول لایجری علی ثغر رشفناها» (همانجا). بدین‌سان مترجم کلاً از ترجمه این تعبیر تشبیهی و استعاری سرباز زده و تعبیری عادی و غیر تشبیهی جایگزین آن نموده است، تعبیری که در راستای غزل آتشین و در انتظار لقاء محبوب حافظ، قابل قبول نیست. زیرا حافظ از هجران و فراق یار می‌نالده، اما مترجم از لب و دندانی سفید، سخن می‌گوید که آن را مکیده است.

نتیجه‌گیری

با توجه به اینکه گیدئون توری در نظریه خود قائل به مقصدگرایی است و قبول این نکته که از وی هیچ ترجمه‌ای، برابر و یکسان با متن اصلی نیست، می‌توان تحولات و تغییرات جزئی در ترجمه شواری را در پرتو رویکرد توری نادیده گرفت. وی این موضوع را ماهیت ترجمه می‌داند و چه بسا چنین مقوله‌ای در ترجمه منظوم از بسامد بیشتری برخوردار باشد. لیکن خود توری نیز بیان می‌دارد که چنین تغییراتی نباید شامل موارد کلیدی و مهم متن شود و ایده و گفتمان متن را به طور اساسی تغییر دهد. در نقد ترجمه منظوم شواری، همانطور که انتظار می‌رفت تغییرات زیادی در سه سطح متنی، معنایی و نمادین دیده می‌شود. مترجم برای دستیابی به شفاف‌سازی و روشن‌تر نمودن



مفاهیم شعری شاعر و همچنین بنابر ضرورت‌های وزن و قافیه به تغییراتی نظیر حذف و اضافه در سطح متنی دست یازیده است و در همه موارد به صورت اصلی متن حافظ پاینده نبوده است. این موارد گاهی مخرب و متوجه تعبیر اساسی و کلیدی شاعر می‌شود و گاهی هم مترجم با جایگزینی مناسب با حذف و اضافه کردن هوشمندانه، از گزند تخریب در امان مانده است. در سطح معنایی که از سطح اولی چندان دور نیست، مترجم بنابر دلایل پیش گفته یا عدم ادراک معنای اصلی تعبیر حافظ و همچنین تفاوت‌هایی که میان مخاطب عربی مصری دوره معاصر، با مخاطب ایرانی قرن هشتم است به تغییراتی دست زده است که در پاره‌ای از این موارد معنای نادرست و مخربی جایگزین معنای شاعر شده است. در سطح زیبایی شناختی و استعاری نیز با توجه به زبان ویژه و عرفانی شاعر که انتقال آن سرسختانه و دشوار است، شاهد بیشترین تغییر و تحول در متن هستیم و مترجم مدام سعی می‌کند با معادل‌یابی‌های آشنا و مرسوم در فرهنگ و ادبیات عربی، این موارد را در نظر بگیرد. در هر صورت، علی‌رغم اینکه مترجم در ترجمه منشور وفادارانه عمل کرده اما در ترجمه منظوم با توجه به نیاز این نوع سبک به هنجارشکنی‌ها و تحولات در سطح متن، معنا و نماد، از روی ناچار به تغییراتی آسیب زننده و مخرب روی آورده بود که نشان از ناکارآمدی ترجمه منظوم به ویژه در ترجمه اشعار حافظ دارد.

منابع

احمدی، محمد رحیم، (۱۳۹۲) «آنتوان برمن و نظریه گرایش‌های ریخت‌شکنانه»، دو فصلنامه نقد زبان و ادبیات خارجی، سال ششم، شماره ۱۰، (پیاپی ۶۸).

بهنام، مینا (۱۳۸۹) «استعاره مفهومی نور در دیوان شمس»، فصلنامه علمی - پژوهشی نقد ادبی، سال ۳، شماره ۱۰، ۹۱-۱۱۴.

توری، گیدئون، ترجمه مهدی ابراهیمی (۲۰۱۱) ماهیت و نقش هنجارها در ترجمه : در پایگاه

www.motarjemonline.com

جلالین، عبدالحسین (۱۳۷۹) شرح دیوان حافظ، تهران: یزدان، چ ۱

حافظ شیرازی (۱۳۹۳) دیوان حافظ: نسخه علامه قزوینی و دکتر قاسم غنی، تهران: نشر شقایق



حافظ شیرازی (۱۳۸۰ش) دیوان اشعار. محقق: ناهید فرشادمهر، تهران: گنجینه.

حافظ شیرازی (۱۹۹۰م) دیوان اشعار. مترجم: امین الشواربی، تهران: مهرآندیش.

خزاعی، علیرضا (۱۳۹۴) تأثیر هنجارها بر روند ترجمه (موردپژوهی: ترجمه های معاصر قرآن مجید).

مطالعات زبان و ترجمه سال چهل و هشتم پاییز ۱۳۹۴ شماره ۳

عبود، عبده (۱۹۹۹م) الأدب المقارن، مشكلات و آفاق، اتحاد الكتاب العرب: سوریه.

گنتزله، ادوین (۱۳۹۳) نظریه های ترجمه در عصر حاضر، تهران: هرمس

(ب) منابع لاتین

Toury, Gideon, (1987), *Translation Across Cultures*. New Delhi: Bahri Publications

Toury, Gideon (1980), **in search of a theory of translation**, Tel Aviv: the Porter Institute for Poetics and Semiotics



Critique of the translation of Hafez Shavarbi poem from Hafez's first and third lyric poems based on Gideon Tori's model

Fazil abbaszadeh¹

Abstract:

Many of the outstanding works of Persian literature have been translated into Arabic; Among these works is the translation of Hafez's Divan, translated into Arabic by the powerful Egyptian translator Amin al-Shawarbi. This translation has translated fourteen of Shiva Khajeh Shirazi's lyric poems into poems and translated the rest into prose. Given the difficulty of translating poetry and the lack of balance between the source text and the destination text, it is necessary to evaluate such translations with destination-oriented approaches, according to which Gideon Tori's model and theory are based on this approach. In this theory, translation and its constructive and destructive changes are examined in several layers. Thus, the present study, considering the difficulty of translating the poem and the special importance of Hafez's sonnets, which have a different language and interpretation, examines the translation of the poem "Amin Al-Shorabi" from the first sonnet (Ala or Ayha Al-Saqi ...) and the third. (If it leaves Shirazi ...) Hafez, in the light of Gideon's touristic vision, pays attention. Findings show that the translation of the poet's work is very difficult, which causes a lot of slips, Amin al-Shawarbi has done a commendable job, and the slips of his poetic translation are in line with Gideon's network's destination orientation theory. Gives some differences to the translator, it's small. But these translations, in some cases, have destructive changes, destroying the beauty of the text and reversing the meanings and content of the verses, which cannot be easily overlooked.

Keywords: Hafez Shirazi, Translation of Poetry, Criticism, Amin Al-Shawarbi, Ghazal, Gideon Tori.

1 . Assistant Professor of Islamic Azad University, Pars Abad Moghan Branch, parsabad moghan ,Iran.
fazil.abbaszade@gmail.com