



فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی

ISSN : 2783-4166



سال چهارم، شماره ۴، پیاپی ۱۳، زمستان ۱۴۰۰



مدیر مسئول : دکتر آرش امرایی

سر دبیر : دکتر سیداحمد حسینی کازرونی

مدیر داخلی : فتح الله آسترکی

اعضای هیات تحریریه

دکتر سیداحمد حسینی کازرونی

دکتر میرجلال الدین کزازی

دکتر سیف الدین میرزا زاده

دکتر محمود رضایی دشت ارژنه

دکتر محمدرضا موحدی

دکتر قاسم صحرایی

دکتر علی نوری خاتونبانی

دکتر ابراهیم محمدی

دکتر آسیه ذبیح نیا

دکتر پروین گلی زاده

دکتر رسول بلاوی

دکتر محمد نور عالم

دکتر اسماعیل نرماشیری

دکتر شفتالو گلمتف

استاد دانشگاه آزاد اسلامی بوشهر

استاد دانشگاه علامه طباطبایی

استاد پژوهشگاه زبان و ادبیات رودکی آکادمی علوم جمهوری تاجیکستان

استاد دانشگاه شیراز

دانشیار دانشگاه قم

دانشیار دانشگاه لرستان

دانشیار دانشگاه لرستان

دانشیار دانشگاه بیرجند

دانشیار دانشگاه پیام نور

دانشیار دانشگاه شهید چمران اهواز

دانشیار دانشگاه خلیج فارس بوشهر

دانشیار دانشگاه چیتانگ بنگلادش

دانشیار دانشگاه ولایت

دانشیار دانشگاه تورنتو

سایت فصلنامه: www.qpjjournal.ir

رایانامه : parsijournal@gmail.com

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

فهرست (سال چهارم، شماره ۴، پیاپی ۱۳، زمستان ۱۴۰۰)

- ۴..... بررسی تطبیقی یک شعر از علی باباچای و شمس لنگرودی ... // دکتر بهزاد خواجهات
- ۲۵..... بررسی بن‌مایه های فکری اثرگذار در شعر حکیم سنایی غزنوی // دکتر حمزه محمدزاده
- ۴۶..... بررسی و تحلیل باورهای عامیانه و اساطیری ایرانی در نقشه‌المصدر // دکتر خدابخش اسداللهی، علیرضا کاظمی
- ۷۱..... تحلیل بلاغی اشعار هوشنگ ابتهاج بر پایه هنجارگزینی // سعید محمدی کیش، دکتر حمیرا خانجانی
- ۸۷..... بررسی خودشیفتگی و فراغلی در حکایت پنخیران و شیرشوی معنوی // محمدکیبی، دکتر بدریه قوامی
- ۱۱۴..... تقابل‌های دوگانه در اشعار دفاع مقدس // دکتر زیا اسماعیلی، معصومه خجسته



فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی



سال چهارم، شماره ۴، پیاپی ۱۳ زمستان ۱۴۰۰

www.qpjjournal.ir

ISSN : 2783-4166

بررسی تطبیقی یک شعر از علی باباچاهی و شمس لنگرودی بر اساس نظریه‌ی ریزوماتیک ژیل دلوز

دکتر بهزاد خواجهات^۱

تاریخ دریافت : ۱۳۹۹/۰۶/۲۹ تاریخ پذیرش نهایی : ۱۴۰۰/۰۹/۲۹

(از ص ۴ تا ص ۲۴)

نوع مقاله : پژوهشی



[20.1001.1.27834166.1400.4.4.5.8](https://doi.org/10.1001.1.27834166.1400.4.4.5.8)

چکیده

ژیل دلوز^۲ (۱۹۹۵-۱۹۲۵) از متفکران بنام معاصر است که نظریه‌ی ریزوماتیک او (که در مقابل نظریه‌ی درختی قرار می‌گیرد) همواره از سوی اندیشمندان مورد توجه و واکاوی قرار گرفته است. دلوز و فلکس گاتاری^۳ بمثابه‌ی دو فیلسوف پسا ساختارگرا سال‌ها با یکدیگر همکاری کرده و به بسط این نظریه در سویه‌های مختلف پرداخته‌اند. البته دامنه‌ی آرای دلوز وسیع است و به مباحث مختلفی مرتبط می‌شود. طبق این نظریه (که به سامانه‌های معرفتی و هنری مختلف قابل تعمیم است) انگاره‌های معطوف به کلیت یکپارچه، تک ریشه‌ای و تمرکزگرا مورد بازبینی قرار گرفته و به جای آن بافتار غیرخطی، تجربه‌ی ورز و سیال و متکثر می‌نشیند. از سوی دیگر در شعر پسامدرنیستی ایران که از اوایل دهه‌ی هفتاد خورشیدی اعلام حضور می‌کند، این رویکردها و چالش‌ها چه از نظر تجارب شاعران و چه در مباحث نظری و بوطیقای شعر دوران، مشهود و مبسوط است و بدین ترتیب می‌توان برای فهم بهتر هویت شعر پسامدرنیستی در مقابل شعر سنتی و حتی مدرن از این نظریه مدد گرفت. در این مقاله ضمن تشریح آرای دلوز در خصوص رویکرد ریزوماتیک در مقابل درختی، دو شعر از این دو نحله‌ی فکری و ادبی در شعر امروز به طور تطبیقی بررسی و تلاش شده‌است که مهم‌ترین تفاوت‌های این دو شیوه بر حسب ده عنوان طبقه‌بندی و تشریح شود. علی باباچاهی، نماینده‌ی شعر پسامدرنیستی و شمس لنگرودی نماینده‌ی جریان‌ی موسوم به "ساده نویسی"، به دلیل کثرت آثار، شهرت و وزن ادبی انتخاب نگارنده برای توضیح این وضعیت بوده‌اند.

کلمات کلیدی : دلوز، گاتاری، باباچاهی، شمس لنگرودی، ساختار ریزومی

مقدمه

۱. استادیار دانشگاه آزاد اسلامی اهواز، اهواز، ایران // Email: khajat.behzad@gmail.com



ژیل دلوز (۱۹۲۵-۱۹۹۵) یکی از فیلسوفان پست مدرن و پساساختارگرای پایان قرن بیستم است که تأثیر زیادی بر دیگر فیلسوفان این نحله گذاشته است. گستردگی و جامعیت اندیشه‌های فلسفی و معرفت‌شناسی دلوز آن قدر زیاد است که بزرگانی چون میشل فوکو^۱، رولان بارت^۲ و ژان لیوتار^۳ از او تأثیر پذیرفته‌اند و معتقدند دهه ی ۱۹۷۰ دهه‌ی سیطره‌ی دلوز بر محافل روشن‌فکری فرانسه بوده‌است. میشل فوکو قرن بیستم را قرن دلوز می‌نامد و معتقد است که شاید قرن‌ها طول بکشد تا دیدگاه‌های دلوز جایگاه واقعی خود را بین فیلسوفان دیگر پیدا کند. (semetsky, 2013: 211)

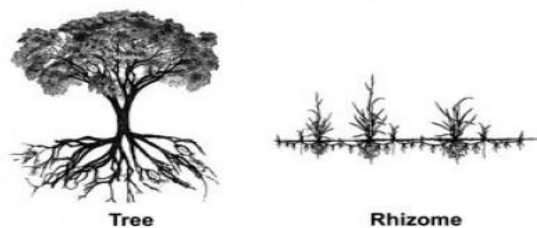
دلوز در پاریس به دنیا آمد. وی فلسفه را نزد استادانی چون ژان هیپولیت^۴ و ژرژ کنگه‌ایم^۵ در سوربن آموخت. برخی از آثار او عبارتند از: *تجربه‌گرایی و ذهنیت* (۱۹۵۳)، *نیچه و فلسفه* (۱۹۶۲)، *به نام فوکو* (۱۹۸۶)، رساله‌ی دکتری دلوز شامل دو بخش "تفاوت و تکرار" و "بیان‌گرایی در فلسفه: اسپینوزا" در سال ۱۹۶۸ منتشر شد. دلوز پس از این بررسی‌های تاریخی با همکاری فلیکس گاتاری، روان‌کاو رادیکال فرانسوی کتاب مهمی به نگارش درآورد با عنوان *سرمایه داری و شیذوفرنی* که شامل دو جلد *آنتی ادیپ* (۱۹۷۲) و *هزار فلات* (۱۹۸۰) است. *کافکا به سوی ادبیات خرد* (۱۹۷۵) و *فلسفه چیست؟* (۱۹۹۱) از دیگر آثار مشترک این دو اندیشمند است. وی آثاری نیز در زمینه‌ی نقاشی و سینما به نگارش درآورد از جمله *فرانسیس بیکن: منطق احساس* (۱۹۸۱) و *در هزار نقاشی تصویر - حرکت* (۱۹۸۳) و *تصویر-زمان در هنر سینما*. ژیل دلوز در چهارم نوامبر ۱۹۹۵ پس از سال‌ها رنج از بیماری بدروم حیات گفت. (راف، ترجمه‌ی امیری، ۱۳۸۸: ۴)

گرچه اندیشه‌های دلوز را باید بیشتر در حیطه‌ی فلسفه جست‌وجو و پیگیری کرد اما دامنه‌ی اندیشه‌های او با حرکت‌ها و جریان‌های پساساختارگرایانه در ادبیات چند دهه‌ی اخیر شدیداً همسویی پیدا می‌کند، به ویژه نظریه‌ی ریزوماتیک او که از جهاتی که توضیح داده خواهد شد با آرای پسامدرنیست‌ها به یک گفتمان مشترک منتهی می‌شود.

یکی از مفاهیم کلیدی‌ای که دلوز و گاتاری استفاده می‌کنند تا مدرنیسم را واژگون کنند، استعاره‌ی ریزوم^۶ است؛ آنان این استعاره را در آغاز کتاب *A Thousand Plateaus* مطرح می‌کنند. "ریزوم" ی که دلوز مطرح می‌کند در



مقابل ساختار درختی قرار می‌گیرد. در زیست‌شناسی ریشه‌های فرعی گیاه را ریزوم می‌نامند. ریزوم‌ها گرچه بر ریشه‌ی اصلی گیاه می‌رویند اما بر خلاف ریشه‌ی اصلی درخت که در جهت خاصی حرکت می‌کند، در جهات گوناگون پیش می‌روند. گیاهان ریزوم دار (نظیر زنبق‌ها و ارکیده‌ها و ...) گیاهانی هستند با ساقه‌هایی که به صورت افقی به رشد ادامه می‌دهند؛ برگ‌های آن‌ها خارج از خاک است و با قطع قسمتی از ساقه، گیاه نه آسیبی نمی‌بیند بلکه در زیر خاک به حیات ادامه داده و جوانه‌های تازه‌ای می‌یابد. بنابراین ریزوم ارتباط درختی را به ارتباطی با شبکه‌های بی‌پایان فاقد مرکز بدل می‌کند، شبکه‌ای که هر نقطه از آن می‌تواند بدون ارتباط با ریشه‌ی اصلی با نقاط دیگر پیوند پیدا کند.



«بدین ترتیب به خوبی پیداست که در رویکرد ریزوماتیک اندیشه سامان و قراری ندارد و کولی‌وار برای یافتن سرزمین‌های نو، بدون طرح‌ریزی و نقشه‌ی قبلی، مدام در حرکت و در جریان‌های آشفته، بی‌سامان و بی‌نظمی مانند فلسفه‌ی تباین (تمایز) کثرت و چندگونگی شناور است.» (Deleuze, 1994: 248). کولی تمرکزگراست و در جهات فکری و عملی تقیدی به هویت‌های کلان ندارد و قبیله قبیله است و در زیرگروه‌ها - برخلاف زندگی متمرکز شهری - زندگی می‌کند و حرکت او بیش از آن که تابع قانون خاصی باشد، شدنِ خالصی است که به هیچ نظم ارگانیک نیاز ندارد. این "شدن" در آرای دلوز نقش کلیدی ایفا می‌کند؛ از نظر او مابایزای تفکر بودن در تفکر درختی نمایانگر است همچنان که تفکر ریزومی با تفکر شدن عجین است، شدن و صیوروت در کنشی متکثر و غیرخطی و بر خلاف تفکر درختی بی‌نیاز به مرزهای متصلب. تفکر ریزومی اساساً تفکر درختی را مضمحل می‌کند و خطوط مصرح آن را به هم می‌ریزد تا شبکه‌ای تازه بسازد که در آن اجزا با هم پیوند متقابل دارند اما این پیوند تضمین‌کننده‌ی استمرار نیست و می‌تواند با قطع و وصل‌های پیاپی، به شبکه‌ای تازه‌تر منجر شود.

از دید دلوز و گاتاری، شیوه‌های درختی اندیشه مشخصه‌ی روایت‌های کلان اندیشه‌ی مدرنیست و سرمایه‌دارانه (کاپیتالیستی) است. آن‌ها به اعتراض می‌گویند «ما از درخت‌ها خسته شده‌ایم. ما باید دست از درخت‌ها و ریشه‌ها و بنیادها برداریم. آن‌ها ما را بسیار رنجانده‌اند. تمام فرهنگ درختی روی همین ریشه‌ها و بنیادها بنا شده‌است، از



زیست‌شناسی بگیرید تا زبان‌شناسی. انگار که هیچ‌چیزی نمی‌تواند جدا از ریشه‌های زیرزمینی و ساقه‌های هوایی‌اش، جدا از رشد تصادفی و ریزوم‌ها، با یا دوست‌داشتنی یا سیاسی باشد» (Deleuze & Guttari, 1987:15). از دید دلوز و گاتاری، روش درختی (که در اندیشه‌ی غربی مسلط و غالب است) روشی هژمونیک (سلطه‌گرا) است که نظم پایگانی (سلسله‌مراتب) را طبیعی جلوه می‌دهد و اولویت را به روایت‌های اصلی و آغازین می‌دهد. اندیشه‌ی ریزومی اما روایت‌هایی چندگانه و بی‌پایگانی را عرضه می‌کند که هیچ خاستگاه یا ریشه‌ی اصلی‌ای ندارند که همچون منبع و سرآغاز قلمداد شود.

شعر امروز ایران از اواخر دهه‌ی شصت خورشیدی رویکردهای تازه‌ای را تجربه کرد و ورود آرا و نظریات فلسفی و ادبی تازه به فضای اندیشه‌ی شاعران و منتقدان، موجد دگرگونی در بنیادهای آفرینش‌های ادبی قرار گرفت. مهم‌ترین گفتمانی که در این عهد در جامعه‌ی ادبی ایران ظهور و نمود پیدا کرد پسامدرنیسم است که نقدها و تأیید و تکذیب‌های زیادی را نسبت به خود برانگیخت. اما فارغ از این کلی‌نگری‌ها، می‌توان به عناصری در این رویکرد اشاره کرد که با آرای ژیل دلوز و دیدگاه ریزوماتیک وی تطابق دارد و شکل جدیدی از شعر را در حیات ادبی امروز ایران توضیح می‌دهد. تأکید می‌شود که برای بررسی این دیدگاه – مثل بسیاری از جریان‌های ادبی – بهتر است به جای این که به رد یا قبول مطلق آن اهتمام ورزید، دست‌آوردهای آن را در فرآورده‌های ادبی جست‌وجو و بررسی کرد، از این رو که ساختار ریزومی در حال حاضر در بسیاری از جریان‌های ادبی زنده‌ی شعر امروز حضور دارد و البته صرف این حضور نمی‌تواند بر ارزش ادبی شعری بیفزاید یا از آن بکاهد، منتها از بدو شروع شعر نو (اگر که مبدأ آن را نیما یوشیج بدانیم)، ساختار شعر مدرن ایران جز در شاعران و جریان‌هایی انگشت‌شمار (مثلاً موج نو) ساختاری درختی بوده‌است و همین نکته شرح ساختارهای نو به نو نظیر ساختار ریزومی را موجه‌تر نشان می‌دهد. از این رو این مقاله بر آن است که یک شعر با ساختار ریزومی را در مقابل شعری با ساختار درختی قرار دهد تا تفاوت‌های آن‌ها زمینه را برای ایجاد ارتباط بهتر با چنین شعرهایی فراهم سازد.

علی باباچاهی و شمس لنگرودی نماینده‌ی دو طیف کاملاً متفاوت و متعارض در شعر دو دهه‌ی اخیرند که وسعت کار و اشتها آنان اجازه می‌دهد نمونه‌های مورد نظر از شعر این دو شاعر انتخاب شوند. دوره‌ی جدید شاعری علی باباچاهی تقریباً از اواسط دهه‌ی هفتاد آغاز می‌شود و او در مؤخره‌ی چند کتابش و نیز در جراید آن عهد با طرح سلسله مباحثی چون "شعر در وضعیت دیگر" و "قرائت چهارم در شعر امروز ایران" ساختار فعلی شعر امروز را برای حرکت‌های تجربی‌تر نابسند می‌داند. وی در دو کتاب "گزاره‌های منفرد" و "بیرون پریدن از صف" رویکردهای پسامدرنیستی در شعر امروز را اجتناب‌ناپذیر دانسته اما اعتقاد دارد که باید به این جریان بمثابه‌ی یک امکان در کنار امکان‌های تجربی دیگر نگریست و مرعوب آن نشد. او می‌گوید که "من شخصا خود را ملزم به رعایت موبه‌موی



مؤلفه‌ها و مشخصه‌های پست مدرنیست‌ها و یا هر ایسم و ایست دیگری نمی‌کنم. نخست خوانش دقیق، سپس درونی و بومی کردن جنبه‌های مثبت آن. "باباچاهی، ۱۳۷۹: ۱۵۰). برخی از آثار وی عبارتند از: *نم نم بارانم* (۱۳۷۵)، *عقل عذابم می‌دهد* (۱۳۷۹)، *رفته بودم صید نهنگ* (۱۳۸۴)، *پیکاسو در آب‌های خلیج فارس* (۱۳۸۸)، *فقط از پریان دریایی زخم زبان نمی‌خورد* (۱۳۸۸)، *گل باران هزارروزه* (۱۳۹۰)، *دنیا اشتباه می‌کند* (۱۳۹۱)، *باغ انار از این طرف است* (۱۳۹۱)، *در غارهای پراز نرگس* (۱۳۹۲) و شعرهای شمس لنگرودی از اواسط دهه‌ی شصت در شعر امروز ایران مطرح می‌شوند، او که کتاب *ارزشمند تاریخ تحلیلی شعر نو* را کارنامه‌ی خود دارد از همان آغاز تا به امروز به حرکات‌های تجربی بخصوص در زبان چندان وقعی نمی‌نهد و بیشتر به نوعی نئورمانتیسم تصویرگرا گرایش دارد، او به عبارتی نماینده‌ی "شعر ساده" هم تلقی می‌شود و می‌گوید: "به این موج ساده‌نویسی که چندی است راه افتاده، امیدوارم و فکر می‌کنم تحول عظیمی در شعر رخ خواهد داد و مخاطبان عظیمی را جذب خواهد کرد. دلیلی ندارد مردم برای چیزی که با آن ارتباط برقرار نمی‌کنند، هزینه صرف کنند." (شمس لنگرودی، ۱۳۸۸: ۷) برخی آثار او عبارتند از: *در مهتابی دنیا* (۱۳۶۳)، *خاکستر و بانو* (۱۳۶۵)، *جشن ناپیدا* (۱۳۶۷)، *قصیده‌ی لبخند چاک چاک* (۱۳۶۹)، *نت‌هایی برای بلبل چوبی* (۱۳۷۹)، *پنجاه و سه ترانه‌ی عاشقانه* (۱۳۸۳)، *باغبان جهنم* (۱۳۸۳)، *ملاح خیابان-ها* (۱۳۸۶)، *لب‌خوانی‌های قزل‌آلای من* (۱۳۸۹)، *رسم کردن دست‌های تو* (۱۳۸۹)، *شب نقاب عمومی است* (۱۳۹۰) و ...

در اواسط دهه‌ی هشتاد و پس از طرح "بحران مخاطب" در شعر این دو دهه، بحث بر سر "شعر ساده" و چیستی و ضرورت آن در جامعه‌ی ادبی ایران مطرح شد و علی باباچاهی و شمس لنگرودی نماینده‌ی دو طیف این معارضة قرار گرفته و سپس منتقدان دیگر به این بحث وارد شدند. بنابراین انتخاب دو شعر از این دو شاعر هم می‌تواند به ترسیم فضای ادبی دو دهه‌ی اخیر ایران یاری برساند و هم در تطبیق با نظریه‌ی رویکرد ریزوماتیک و درختی، این چالش‌ها را فلسفه‌مند و با اصالت معرفی کند.

پیشینه‌ی پژوهش

پیش از این آرای ژیل دلوز و بازتاب این آرا (همچنان که در کتاب‌های خود او) موضوع مقالات و کتبی چند بوده است. غیر از کتاب‌ها و مقالاتی که در متن بدان‌ها اشاره شده؛ علی تسلیمی و سمیه قاسمی پور در مقاله‌ی "اقلیت شدن در بوف کور" با تکیه بر دیدگاه دلوز در این خصوص به بررسی بوف کور صادق هدایت می‌پردازند. عبدالعلی دستغیب در مقاله‌ی "اندیشه‌های دلوز و فلسفه‌ی او" آرای این فیلسوف را واکاوی می‌کند. اندیشه‌های زیباشناسانه‌ی ژیل دلوز در مقاله‌ی "پسامدرنیسم و پس از آن" از آستین هرینگتون و ترجمه‌ی مهرناز شیرازی عدل مورد توجه قرار گرفته و استفان گونزل با مقاله‌ی "قلمروزدایی و درون‌ماندگاری" درباره‌ی فلسفه‌ی دلوز و گاتاری با ترجمه‌ی



رضا سیروان به بحث پرداخته است. علی باباچاهی اغلب در مؤخره‌ی کتاب‌های خود بخصوص جلد دوم گزاره‌های منفرد، مشخصات شعر پسانیمایی را به نقد می‌کشد و کاظم کریمیان در کتاب دگرگونی نگاه، زبان و ساختار در شعر/امروز معتقد است که تحولات تازه‌ای در دو دهه‌ی اخیر در شعر امروز رخ داده است. بهزاد خواجهات نیز در کتاب منازعه در پیرهن مشخصات شعر پسانیمایی را در عناوین مشخص توضیح می‌دهد و رضا براهنی در مؤخره‌ی کتاب خطاب به پروانه‌ها اعتقاد دارد که شعر امروز از نیما یوشیج به بعد باید به سمت آفاقی تازه‌تر حرکت کند. قدسیه رضوانیان و احمد خلیلی نیز در مقاله‌ای "گفتمان‌شناسی شعر پست‌مدرن ایران" را موضوع پژوهش قرار داده‌اند و قدرت‌الله طاهری در مقاله‌ی "پست‌مدرنیسم و شعر معاصر ایران" به سازکار این نوع شعری در حیات ادبی معاصر توجه نشان داده است.

بحث

دلوز و گاتاری با این که نمی‌خواستند برچسب پست‌مدرن بخورند اما، جهان‌بینی‌ای بر ساختند که منتقد روایت‌های کلان و اندیشه‌های بنیادی است. آثار این دو اندیشمند، با گرایش‌های اندیشه‌ی مدرن مخالفت می‌کنند، و می‌خواهند راه‌های دیدن و فهمیدن چندگانگی سوژه‌های فردی و نهادهای کلان را توضیح دهند و هدف‌شان آن است که راه‌های فاشیستی‌گنش‌گری را بی‌ثبات و متزلزل سازند، آن هم از طریق انبوهی از لغات تازه که مجبورمان می‌کنند تا بیرون از شیوه‌های مستقر و مسلط (هژمونیک) و طبیعی‌شده‌ی فهم متعارف مدرن، بیندیشیم و مفهوم‌پردازی کنیم.

از آن جا که دلوز و گاتاری در سبک نوشتاری‌شان به دنبال چندگانگی (و تعدد و تکثر) هستند، سخت است که بتوان چارچوبی شفاف و مشخص از ایده‌های آن‌ها بیرون کشید. اگر بخواهیم چنین کنیم، به شیوه‌ی مدرن اندیشه‌ورزی کرده‌ایم، یعنی به همان شیوه‌ی اندیشه‌ورزی کرده‌ایم که دلوز و گاتاری مخالف‌اش هستند. بعضی از لغات تازه‌ای که دلوز و گاتاری به کار می‌گیرند بیش‌تر اشارتگر هستند تا تعریفگر. با وجود این می‌توان از برخی از موضوع‌ها و مفاهیم پرکاربرد آن‌ها نام برد و آن‌ها را توضیح داد. دلوز و گاتاری، به‌طور کلی، نقدهایی جدی به ایده‌های مدرن وارد می‌کنند، ایده‌هایی که با پایگان و حقیقت و معنا و سوژگانی و بازنمایی مرتبط هستند. برای نمونه، دلوز و گاتاری به این ایده می‌تازند که می‌گوید: سوژه‌ی فردی‌ای وجود دارد که می‌تواند دانش حقیقت را کسب کند و بعد آن حقیقت را به‌طور شفاف و فهمیدنی، به دیگران منتقل (بازنمایی) کند. (Deal & beal, 2004:63).



تخریب اندیشه‌ی درختی همانا به چالش کشیدن تصورات مدرن از سوژگانی انسانی است. اندیشه‌ی درختی، دنیا را بر حسب باشنده‌هایی می‌بیند که انتخاب آزاد دارند و خودبنیاد و فردی هستند؛ درست مثل درخت‌ها که روی پای خود هستند. در این شیوه‌ی اندیشیدن است که دوگانه‌ی سوژه/اژه زیاد به کار می‌رود. دلوژ و گاتاری تاکید دارند که ما باید این نظم را با توسل به اندیشیدن ریزومی ویران کنیم. اندیشیدن ریزومی به دنیا برحسب رابطه و عدم تجانس می‌نگرد. دلوژ و گاتاری زنبور و گل ارکیده را مثال می‌زنند. به جای این‌که با شیوه‌ی درختی پیش روند و اصطلاحات را پایگانی کنند و باشنده‌ها را برحسب ذات متفاوت‌شان از هم جدا کنند، از ما می‌خواهند تا به روابط درونی و به نقاطی نگاه کنیم که ایده‌های فردیت و ذات در آن‌جاها دیگر کارکرد ندارند. برای همین است که می‌گویند «زنبور و ارکیده، مولفه‌های نامتجانسی هستند که یک ریزوم را شکل می‌دهند» (Deleuze & Guattari, 1987:10) نکته این جاست که: از دیدگاه ریزومی، زنبور و ارکیده با یکدیگر ارتباطی درونی دارند. زنبور بخشی از روند تولید مثل ارکیده است و گرده‌ها را به ارکیده منتقل می‌کند، و ارکیده هم برای زنبور غذا فراهم می‌آورد. آن‌ها سیستمی از باشنده‌ها یا غده‌هایی فردی را شکل نمی‌دهند، بلکه ریزومی را شکل می‌دهند که موقتی است و چنان ارتباط درونی‌ای دارند که مرز بین زنبور و ارکیده مات و ناروشن می‌شود. برای فهمیدن این فرآیند، ما نه بر حسب باشنده‌هایی فردی، که باید بر حسب «زنبور ارکیده شدن و ارکیده‌ی زنبور شدن» بیندیشیم.

برای درک مفاهیم اصلی معرفت‌شناسی ژیل دلوژ تعاریفی وجود دارد که بحث را به درازا می‌کشد، مثلاً: " نفی بازنمایی دانش، صیروت و شدن به جای بودن، تجربه‌گرایی استعلایی، کثرت بدون هیچ‌گونه وحدت، شک‌گرایی و نسبی‌گرایی، رد اقتضائات پیشین، رد تصویر جزمی اندیشه" (ضمیران، ۱۳۸۲: ۵۱) و اگر بخواهیم از مجموع تعاریف موجود در تطبیق با ساختار درختی به تجمیعی از این تعاریف در ارتباط با متن ادبی راه بجوییم، می‌توان برای پیشبرد بحث بر جدول زیر اتفاق نظر داشت :

فضای درختی	فضای ریزومی
قلمروساز	قلمروزدا
استعلایی و غایت‌خواه	غیراستعلایی



تجربه گرا	سنت پذیر
روایت های خرد	روایت های کلان
سیالیت	ایستایی
بی قاعدگی	قاعده مندی
تکثر گرایی	سامان پذیری
مبتنی بر شیزو	مبتنی بر پانارویا
شک گرایی	جزمیت اندیشه
گذرا و روزمره	تثبیت و میل به جاودانگی

حال دو شعر مورد نظر برای بررسی تطبیقی بین این دو ساختار در ذیل درج می شود. شعر اول از علی باباچاهی و از کتاب گل باران هزار روزه است و شعر دوم از شمس لنگرودی و از کتاب باغبان جهنم:

جشن گرفتن ندارد/گرفتمی گرفتی گرفت/دود اسفندی که از جعبه به هوا رفت/گرفتن
نداشت/تغییر شکل داد به شکلی که / فکر شکل تازه اش را نمی کردیم:اسب سفید بی دم/چه
پدرم متولد شده باشد/چه سوگلی پدرم/با هیچ بادکنکی پدرکشتگی ندارم من/قاه قاه و قهقهه
را با دلو پاره از ته چاه بالا می آورم من/ و برادرم حاتم طایی می گوید: گم شو! / اغنیا پیپ
بکشند و/حلوا شکری دود کنند/گرفتن دارد؟!/خب! تندتند بگیر!/دریا ماهی کم نمی آورد و
طوفان/بادکنک را/تا می توانید کبریت بکشید و اباطیل روشن کنید/تنها که شدیم/تنها در
تنها که شدیم/و ترازو که ثابت کرد تعادل روانی اش را به میخی که فرو رفته بود وسط پیشانی -
ام/دیدیم که آمدن به رفتنش می ارزد/و جشن به گرفتنش/شمع نیز حق و حقوقی دارد این



وسط/که در دو زمان و مکان مختلف/روشن و خاموش شود/دومی به اختیار خودش.(باباچاهی، ۱۳۹۰: ۱۱۸)

و شعر دوم :

هر آنچه بکاری درو خواهی کرد/جز باد/که توفان به بار می آورد/و ما مسافر تازه‌ی این کویریم/توفانی درو می‌کنیم/که نکاشته بودیم./بدگمان مباش/به ماسه‌ها و برق دانه‌های نمک بدگمان مباش/قبله‌گاه دوالپاست این کویر/پریانی پنهان/که طعم‌شان نمک است و آتش/و گل سینه‌شان/بوته خار است./تا صبح نیامده/از بستر مجنب/و نگاه مکن/که افسونت می‌کند ماه/این درخشش شیرین/مه پیش از بارندگی نیست/گردباد کور است/که غبارش را جمع می‌کند/و آسوده‌تر آن که در آرزوی باران نباشی/حاصل شوره‌زار/جز باتلاق نمک نیست/هر آنچه بکاری درو خواهی کرد/جز توفان که به دست باد است.(شمس لنگرودی، ۱۳۸۴: ۴۴)

پیش از هر چیز باید اذعان کرد که بررسی تطبیقی رویکرد ریزومی و درختی در شعر امروز لزوماً از هیچ یک سلب مشروعیت نمی‌کند چرا که جریان‌های شعری متنوع است و به هیچ وجه نمی‌توان به حقانیت یکی در قبال دیگری رأی داد و هر یک از این دیدگاه‌ها تاریخ و روزگار خود را طی کرده و می‌کنند. مسئله تنها تبیین نگاه و فضای تازه‌ای است که در یک - دو دهه‌ی اخیر در شعر امروز اتفاق افتاده و بواسطه‌ی عمر کوتاه و زمینه‌ی مهجورش نیاز به توضیح دارد. این رویکرد در چند جریان مهم نقش داشته و ابهامات چندی در این گونه شعرها به وجود آورده است، مثلاً در "شعر زبان" (منسوب به رضا براهنی و شاگردانش)، در "شعرپسانیمایی" (علی باباچاهی)، "شعر حرکت" (ابوالفضل پاشا) و در "شعر دهه‌ی هفتاد" که با مشخصه‌های ویژه‌اش با شعر پسامدرن قرابت می‌جوید. نکته‌ی دیگر این که نباید از زمینه‌ی اجتماعی و هویتی این دگردیسی غافل بود چرا که در هنر هیچ تغییری در خلأ اتفاق نمی‌افتد. جدال میان سنت و تجدد و در این میان ورود مفاهیمی چون پسامدرن به فضای ادبی معاصر همواره زمینه‌ی مناسبی بوده برای ظهور و رشد جریان‌های ابتر و تثبیت شده چرا که هویت شاعر امروز در بحرانی شکل می‌گیرد که مرهون تضارب عناصر فکری و عینی سنتی و مدرن است که می‌توان نشانه‌هایی از آن را در آرای فلسفی و نظری غرب جست‌وجو کرد و در توضیح وضعیت تازه از آن بهره برد.

۱) هر شعر یک قلمرو یا قلمروهایی شبکه‌ای در خود می‌پرورد. این قلمرو مجموعه‌ی ارتباطات ذهنی و عینی در شعر است که بافتی کلی برای شعر می‌سازد. شعر سنتی و مدرن غالباً در پی قلمروسازی است و تحکیم ارتباطات اجزاء با هسته‌ی مرکزی در حالی که رویکرد ریزومی بر اصل گسست تأکید دارد. «اگر ریزوم را از هم گسسته و در نقطه‌ای مفروض متوقف سازیم ریزوم دیگر باز کار خود را از یکی از خطوط قدیمی خویش یا از خطوط جدید آغاز خواهد کرد.(سجادی، ایمان زاده، ۱۳۸۸: ۵۲)



بنابراین در یک فضای ریزومی، بحران، وضعیت بناچاری است که بر خلاف رویکرد درختی آرامشی ساختاری و تمرکزگرا در آن جایی ندارد و سیورورت آن جای خالی مرکز یا هسته‌ای اصلی را پر می‌کند؛ این سازکار دائم از بافت شعر خلع قلمرو می‌کند چرا که هر قلمرو یک جغرافیای مسلط است که از عناصری عینی و ذهنی سر و شکل می‌پذیرد و هر ریزوم با قلمروزدایی‌های بی‌نهایت به قلمروهای تازه‌ای پا می‌گذارد که آن هم ثبات و قطعیتی ندارد. «ریزوم آن چنان شکل می‌گیرد که هر مسیر بتواند به هر مسیر دلخواه دیگر متصل شود؛ نه مرکزی دارد نه حاشیه‌ای، نه خارج و نه بیرون زیرا به گونه‌ای بالقوه بی‌نهایت است.» (Eco, 1984: 565)

در شعر نخست با این که به نظر می‌رسد که موضوع و تمرکز شعر بر مفهوم "جشن" متکی است اما این تمرکز کاذب است و بهانه‌ای برای ریزوم‌های متکثر و متفرق چرا که با اجزاء به هم‌پویی و هم‌سویی نمی‌رسد، مثلاً شاعر در ابتدای شعر می‌گوید: جشن گرفتن ندارد ... و در ادامه می‌گوید: اغنیا پیپ بکشند و حلوا شکری دود کنند/گرفتن دارد ؟ ... هر سطر این شعر ریزومی است که با مرکز خود قطع ارتباط می‌کند و خود قلمرو تازه‌ای می‌سازد. موضوع تمرکز مجازی یا "ساخت کاذب"، خود می‌تواند موضوع پژوهشی جداگانه قرار گیرد چرا که جز در شعر امروز نمونه‌ای ندارد و کمتر بدان اشاره شده است. در این وضعیت - چنان که این شعر - به نظر می‌رسد که کلماتی مانند جشن، شمع، کبریت، بادکنک و ... تأمین‌کننده‌ی بافتاری منطقی برای شعرند در حالی که بافتار و ساختار - لااقل در مفهوم متعارف خود - زمانی شکل می‌گیرد که بتوان با حرکت از نقطه‌ی الف به نقطه‌ی ب رسید و نقطه‌ی ج را نتیجه‌ی این حرکت دانست، اما در شعر ریزومی عناصری از نقطه‌ی الف به نقطه‌ی ب برده می‌شوند منتها در همان جا رها می‌شوند و ریزوم دیگری شکل می‌گیرد که بر اساس اصل "پیوند و ناهمگونی" ریزومی با هم پیوند دارند بدون این که از موقعیت اصلی برخوردار باشند و بتوان از این حرکت نتیجه‌ی معنایی حاصل کرد. اما در شعر دوم که ساختاری درختی دارد موضوع "توفان و کویر" است و شاعر با یک گزاره‌ی خبری (هر آنچه بکاری درو خواهی کرد) به تبیین و تزیین شاعرانه‌ی این گزاره می‌پردازد و حول محور آن قلمروسازی می‌کند و می‌کوشد با تصویرها و تعبیر بعدی خود (که تماماً از فضای بیابان نشأت می‌گیرد) به نتیجه‌ی دست یابد و تمام اجزای شعر برای تکمیل و تسجیل این گزاره، جای‌چینی و ترتیب یافته است. این شعر سخت به قلمروی که ساخته پایبند است و هیچ سطری از هسته‌ی مرکزی عدول نمی‌کند.

۲) به طور کلی ساختار ریزومی غیرارگانیک و بالطبع غیراستعلایی است یعنی حرکت اجزاء هدفمند و به سوی ایجاب کلیتی هم‌بسته نیست. «هر ریزوم یک نقشه‌ی ورود و خروج خاص خود را دارد و ریزوم‌های مختلف؛ در واقع در ریزوم، هیچ "پشت سر"ی وجود ندارد، درست مثل بدنی که سر نداشته باشد. ارتباط ریزوم با دیگر محدوده‌ها و همچنین ارتباط بین عناصر ریزوم به نحوی است که خود به خود هر گونه تصور استعلایی و پدیدارشناختی از مفاهیمی "پشت سر" و "عمق و ژرفا" بی‌معنی خواهد بود. (Gregriou, 2004: 36) بنابراین در فضای ریزومی آغاز و



پایانی قابل تصور نیست و همه‌ی عناصر در "میانه" اند. این در میانه بودن وجهی نابسند از ریزوم ارائه نمی‌دهد بلکه پویایی اجزاء را در غیاب هسته‌ی مرکزی به تصویر می‌کشد و ابعاد را جای واحدهای تکمیل‌کننده می‌نشانند. از طرفی «فلسفه‌ی دلوز بر اتصال اشکال جداشده تأکید می‌کند. این اتصال پیوند میان روابط است نه پیوند میان این همانی و هویت‌های متفاوت.» (رامین نیا، ۱۳۹۴: ۴۲)

در شعر نخست سطرهای شعر حرکت استعلایی را نفی می‌کنند:

چه پدرم متولد شده باشد/ چه سوگلی پدرم/ با هیچ بادکنکی پدرکشتگی ندارم / من/ قاه‌قاه و قهقهه را با دلو پاره / از ته چاه بالا می‌آورم / من/ و به برادرم حاتم طایی می‌گویم: گم شو!

به بیان دیگر این سطرها ریزوم‌هایی هستند که با حرکت مستقل در دل شعر، به جای تکمیل یکدیگر، وجه تولید معنا را به جای خود معنا می‌نشانند و از این رو تجربه‌ی زبانی در چنین شعرهایی غایت معنایی را به نفع کثرت معنایی منتفی کرده و روابط منطقی و علی یا متوالی را سخت به چالش می‌گیرد. اما در شعر دوم تمام اجزای شعر در خدمت تکمیل یک مفهوم غایی و خودبسندانه چیزی که اغلب بافت استعلایی این شعرها را تأمین و تضمین می‌کند فضاسازی هدفمند است، فضاسازی در این معنا که اجزاء، ترکیبات و حرکت عینی و ذهنی شعر در یک محدوده‌ی قابل پیش‌بینی و هم‌سنخ قوام می‌یابند. کاشتن، باد، توفان، کویر، ماسه‌ها، بوته‌های خار، گردباد، غبار، شوره‌زار، باتلاق نمک و... در یک حرکت استعلایی و غایتمند به تکمیل اجزایی می‌پردازند که به مدلولی واضح و مصرح ختم می‌شوند. این رویه که در شعر سنتی و مدرن یک امتیاز تلقی می‌شود، در فضای ریزومی و پست‌مدرن فاقد وجاهت لازم برای خلق اثری تجربه‌گرا و زبان‌ورز است و افق‌های معنایی محدودی را به جای آفاقی که می‌تواند در خواننده نضج یافته و گسترش یابد ارائه می‌دهد.

۳) ریزوم مبتنی بر تجربه و تجربه‌ورزی است و در این راه از هیچ مخاطره‌ای دریغ نمی‌کند، برخلاف ساختار درختی که هر تجربه را تا جایی می‌پذیرد که در جهت غایت‌مندی باشد و بدیهی است که در چنین رویکردی ساختار درختی اجزای یک ریزوم را جزو زوائد و آشفتگی به تصور درآورد. تجربه‌ای که در ریزوم مطرح است جزو ذات فعالیت‌های فکری محسوب می‌شود و نه بر هم زنده‌ی نظم که تاکنون وجود داشته، به بیان دیگر ریزوم برای اضمحلال هیچ نظم‌ی قیام نکرده بلکه اساساً این نظم را یک پندار موهوم تلقی می‌کند و از این رو به تجربه بمثابه‌ی یک فعالیت طبیعی می‌نگرد که در ساختار درختی به نفع استقرار، مغفول مانده است. از طرف دیگر نباید از یاد برد که اصولاً نحوه‌ی تفکر آدمی، دَوْرانی، پراکنده و گزینشی است و این یعنی تجربه‌های دما دم و متنوع در برخورد با جهان، چه از حیث شیوه‌ی شناسایی و چه از نظر نتایج آن. «از نظر دلوز تجربه‌باوری همواره با خلق و آفرینش سروکار دارد و هیچ گاه منفعل نیست، حال آن که تجربه‌باوری دیرین، وجهی انفعالی را ترویج می‌کند و مراد او از خلق و ابداع،

آفریدن مفاهیم است.» (ضمیران، ۱۳۸۳: ۵۱)



در شعر نخست چنان که مشهود است وسعت دایره‌ی واژگانی و تنوع آن و پرسش‌های معنایی و تعبیر غریب و ناآشنا و فعالیت‌های زبانی (روایت‌گریزی‌های گاه‌به‌گاه) و لحن‌پردازی خاص و خروج از بافت ادبی و نوعی طنز عصبی و ابهام در بعضی سطرها نشانه‌هایی از تجربه‌ورزی را به نمایش می‌گذارد و در مقابل شعر دوم، تجربه‌های خود را در بعضی ترکیبات و تصویرها و وارونه نویسی ابتدای شعر در انتها حاصل می‌کند.

۴) ریزوم را با روایت‌های کلان^۱ کاری نیست و روایت‌های خرد را مسئله‌ی خود می‌داند. کلان روایت‌ها به نوعی تمرکز و حقانیت این تمرکز وابسته‌اند و این چیزی است که ساختار درختی در پی آن است. در ساختار درختی اجزاء بدون مشروعیت هسته‌ی مرکزی (کلان روایت) موجبیتی ندارند در حالی که دیدگاه ریزومی فاقد تبلور یک مرکز راهبر است و اجزاء هر یک در حرکت منفرد خود، روایت‌هایی خُردند که شبکه‌ای از معارف ذهنی را بدون ارزیابی قطعی تشکیل می‌دهند. «در جامعه‌ی پست‌مدرن روایت‌های خرد متعدد به طور فشرده و تنگاتنگ در کنار هم و در درون هم قرار گرفته‌اند و این کارناوال عظیم روایت‌ها جایگزین حضور یکپارچه‌ی فراروایت واحد می‌گردد. در این رویکرد تمایز سلسله مراتبی جهان فرهنگ نخبگان و فرهنگ عامه فرو می‌ریزد و بر بازی‌های زبانی و کثرت باور فرهنگی تأکید می‌شود. شکل به جای محتوا اهمیت می‌یابد، واقعیت به انگاره‌ها یا پندارها تغییر شکل می‌دهد و زمان به مجموعه‌ای از حال‌های مکرر چندپاره می‌شود.» (ساراپ، ۱۳۹۲: ۱۷۹)

البته این کلان روایت‌ها تنها در معنای شعر قابل ردیابی نیست بلکه دامنه‌ی آن تا عناصر زبانی و بلاغی شعر نیز کشیده می‌شود، به دیگر سخن، زبان رسمی یا عناصر بلاغی مستقر و مستعمل، خود نوعی کلان روایت هستند که در تفکر ریزومی مرجعیتی ندارند، چنان که در شعر نخست ما با گریز از کلان روایت‌های معنایی، زبانی و بلاغی مواجه‌ایم. معنای شعر از واحدهای همبسته، به واحدهای تک ساحتی تقلیل می‌یابد، زبان از زبان رسمی و حتی ادبی عدول می‌کند و به ساخت‌های زبان روزمره توجه نشان می‌دهد، شکل‌های مرسوم بیانی و بلاغی در این شعر جایی ندارند و فقدان تشبیه و استعاره (به عنوان دو عنصر مهم بلاغی) نادیده گرفته می‌شود اما شعر دوم اساساً با یک گزاره‌ی معطوف به کلان روایت آغاز می‌شود: هر آنچه بکاری درو خواهی کرد... زبان شعر، زبانی مستعمل و روایتگر است و در آن تلحین (به عنوان عنصری تشخیص‌ساز و نوعی روایت خُرد) طنینی ندارد. زبان شعر زبان مستدل و عاری از تجربه‌های نو به نوست و تشبیه و استعاره و تمثیل وجه غالب فعالیت‌های بلاغی متن‌اند و سایه‌ی سنگین کلان روایت سنت شعر فارسی (نه به عنوان ذخیره‌ی فرهنگی بلکه بمثابه‌ی تقلیدی مشهود) بر آن سنگینی می‌کند و نهایتاً این که غلظت معنای مستقر و متعارف، جایی برای حرکت‌های ریزوماتیک سطرها باقی نمی‌گذارد.



۵) در آرای ژیل دلوز تأکید فراوان بر "شدن" و "صیوروت" است. این شدن وضعیتی را توصیف می‌کند که همواره وضعیتی میانه است و تعریف هویت خود بیش از آن که به "بودن" اتکا داشته باشد، سیالیت و حرکتی دائمی را باز می‌نمایاند که به هیچ فرجامی منتهی نمی‌شود. «شدن مفهوم هسته‌ای دلوز است که در برابر سنت تفکر فلسفی "بودن" و "این همانی" قرار می‌گیرد [...] از نظر دلوز، شدن در تقابل با بودن قرار نمی‌گیرد و تابع آن است زیرا از نظر وی تقابل‌ها در مقوله‌ی هیچ انگاری‌اند و بودن را باید با شدن اثبات کرد.» (دلوز، ترجمه‌ی همایون پور، ۱۳۹۰: ۶۲)

در ابعاد ادبی، سیالیت متن می‌تواند هم در تعبیر خود را نشان دهد و هم در زبان. در حیطه‌ی تعبیر، تداعی آزاد معانی بدون این که بخواهند به یک هدف معین منجر شوند جلوه‌ای از شدن‌های مکرر است یعنی ایجاد شبکه‌ای از واحدهای معنایی از میان بی‌نهایت معانی محتوم که در ذهن خواننده واحدهای معنایی دیگری شکل می‌دهد، بدین ترتیب «سوژه از خود فراتر می‌رود، منعکس می‌شود، دیگری می‌شود، بازمی‌شناسد و بازشناسانده می‌شود.» (دلوز، ترجمه مشایخی، ۱۳۹۳: ۱۲۴) اما در ساختار درختی سیالیت و تداعی آزاد چندان جایی ندارد و شعر غالباً لباسی است که بر تن یک اندیشه پوشانده می‌شود با چاشنی‌های بیانی و بلاغی و در آن بیش از دو یا چند تعبیر نمی‌توان یافت.

در حیطه‌ی زبانی هم سیالیت متن بناچار از زبان مستقر رسمی عدول می‌کند و فخامت زبانی را به چالش می‌گیرد تا وجوهی تازه به شعر بیفزاید و بازی‌های زبانی، این سیالیت را فعلیت بخشیده و پیش می‌برند. «بازیگوشی زبانی در شعر پسانیمایی نه قاتل ذخیره‌های فرهنگی لغات بلکه عامل به تأخیر انداختن معنا و در نتیجه خیال انگیزتر ساختن آن است.» (باباچاهی، ۱۳۷۵: ۱۳۰) چنان که در شعر نخست سیالیت متن، هم از نظر معنا و هم از نظر زبان رخ داده‌هایی را پی‌ریخته‌است که شاید چندان متعارف و آشنا و همگن نباشد اما در شعر دوم، شعر به پازلی می‌ماند که قطعات آن دانه به دانه بر جای خود قرار می‌گیرند تا تصویری کلی و نهایی بسازند و این فرآیند تأویل‌های پرشمار را از شعر سلب می‌کند.

۶) بی‌قاعدگی، قاعده‌ای انکارناپذیر در تفکر ریزومی محسوب می‌شود؛ این بی‌قاعدگی به دلیل عدم وجود تفکری کلان و هسته‌ای مرکزی است. در چنین حالتی چون سوژه‌ای واحد وجود ندارد، طبعاً قاعده‌ای هم نمی‌تواند بر اثر ادبی حکم براند. البته این بی‌قاعدگی را نباید با لغوسرایی خلط کرد بلکه از این منظر سوژه‌ها مدام در تحول‌اند و انسجامی ندارند، همه چیز در بی‌قراری و بحران است چرا که «سوژه یک کلیت مجزا نیست که حق داشته یا نداشته باشیم آن را از درون زبان بیرون بکشیم، برعکس یک خلأ است که نویسنده پیرامون آن سخنی بی‌اندازه دگرگون شده می‌بافد.» (بارت، ترجمه دقیقیان، ۱۳۷۷: ۸۰-۷۹)



این بی قاعدگی برخلاف ساختار درختی اثر ادبی را غیرقابل پیش‌بینی می‌کند، چه از حیث معنایی و چه از نظر زبانی، مثلاً در شعر نخست شاعر می‌گوید: جشن گرفتن ندارد/گرفتم گرفتی گرفت/دود اسفندی که از جعبه به هوا رفت/گرفتن نداشت/تغییر شکل داد به شکلی/که فکر شکل تازه‌اش را نمی‌کردیم: اسب سفید بی دُم ... مشهود است که شعر به همین ترتیب پیش می‌رود بی آن که قاعده‌ای استقرایی یا قیاسی به تصاویر و تعبیر آن استقرار و موجبیتی ببخشد اما در شعر دوم همه‌ی تعبیر بر اساس فضای بیابان قوام یافته و هر سطر منطقاً به سطرهای قبل و بعد خود التزام دارد.

۷) در رویکرد درختی فرض بر این است که متن ادبی باید به یک مرکز و گرانیگاه ملتزم و متصل باشد در صورتی که در فضای ریزومی تعلیق و استفهام، به متن هویت می‌بخشد. حرکت ریزوم به سمت پراکندگی، تکرار و غیرت است و دائم از خود سلب وحدت می‌کند، در مقابل رویکرد درختی که شدیداً در وحدت و هویت یگانه معنا می‌یابد، به بیان دیگر تأکید بر "شدن" و سیالیتی که در دستگاه ریزومی صورت می‌بندد تکرار را فرآیندی اجتناب‌ناپذیر کرده‌است؛ این تکرار مبین انواع بسیار زیاد حقیقت است و ارزش‌های موجود در جهان را شدیداً به تأویل‌های ما وابسته می‌کند. این تکرار زمانی به فعلیت درمی‌آید که مخاطب در جبر پذیرش فرمانی خاص قرار نگیرد و تأملات مختلف چنان در هم پیچیده باشند که از تأکید بر بسگانگی اندیشه‌ای واحد سلب اراده نماید.

می‌توان گفت که این تکرارگری به نوعی به شعر چندصدایی منجر می‌شود چرا که هویت‌های کلان و تجویزی جای خود را به هویت‌های خرد و غیرتجویزی می‌دهند و شاعر به جای یک کلیت قهری بر یک دموکراسی کثرت ساز و باز اعتنا نموده و به جای وضوح مبتنی بر عصر روشنگری بر ابهام عصر پسامدرن اعتماد می‌کند. «تأکید بر نابودی نشانه‌ها و تعویض دائمی مدلول باعث می‌شود هیچ پایگاه ثابتی برای معنا در متن قابل تصور نباشد. هیچ معنا و تفسیر واحدی از متن قابل برداشت نیست و در عوض تکراری از معانی و تفاسیر در متن موج می‌زند و این ناشی از حرکت بی‌پایان دال‌هاست. دریدا این فرآیند را افشانش^۱ معنا نامیده است.» (morgan wortham, 2010: 36).

در دو شعر مورد بحث این تکرار و سامان‌مندی به خوبی قابل رؤیت است، چنان که در شعر نخست انبوهی از معانی و دال‌های متراکم در بستری لغزنده شعر را پیش می‌برد و تراکم معانی راه را بر یک معنی واحد می‌بندد و در شعر دوم همه‌ی عناصر معنایی و بلاغی در پی تأمین اندیشه‌ای واحد و از پیش آماده است.

۸) شعر سنتی و مدرن فارسی اغلب دچار نوعی پانارویا (بدبینی) است. در شعر سنتی، وجود رقیب و بی وفایی روزگار و بخت نامساعد جلوه‌هایی از این خصیصه را نشان می‌دهد و در شعر مدرن جای رقیب را تکنولوژی بی مهار و عناصر فریبنده‌ی مدرنیته پر می‌کند. در رویکرد درختی نیز می‌توان برای پانارویا جایگاهی قائل بود، در حالی که



در فلسفه‌ی دلوژ تأکید بسیار زیادی بر "شیزو" وجود دارد. از نظر وی انسان نیاز دارد تا غل و زنجیرهای ذهنی خود را بگسلد چون او را به شیوه‌های خاصی از اندیشیدن مقید ساخته است.

«دلوژ و گاتاری استدلال می‌کنند که حیات، کلیتی گشوده و خلاقانه با اتصالاتی در حال افزایش است و در برابر انسان پانارویی، فرد شیزو را مطرح می‌کنند. شیزوی آنان یک گونه‌ی روان‌شناختی نظیر شیزوفرنیک نیست بلکه شیوه‌ای از اندیشیدن به حیات است که به جای تبعیت از هنجارها یا تصویر ثابتی از خویشتن، یک خویشتن در سیلان و صیورت را مطرح می‌کند.» (سجادی و همکاران، ۱۳۹۷: ۲۱۳) خود علی باباچاهی نیز عقیده دارد که توجه یا تعدیل گرایش به جنون‌نگاری بمنزله‌ی بی‌اطلاعی از فضای فرهنگی جامعه‌ای نیست که به خردمحوری نیازمند است بلکه وقتی عنصر جنون در شعر شاعران پسامدرن در واقع آنتی‌تز برخوردهای بوروکراتیک، دید و باز دیدهای حسابرگانه و سلام و علیک‌های کاسبکارانه و خودمحور، سوداندوزی و عصافورت‌دادگی و تضعیف مهرورزی بدانیم، انتقاد خردورزان مورد اشاره چندان موجه نخواهد بود. (باباچاهی، ۱۳۸۲: ۱۴۴)

این عقل‌ستیزی در شعر امروز ایران یا متأثر از سنت عقل‌ستیزی عرفانی است و یا ناشی از گفتمان‌های پسامدرن و یا تلفیق این دو اما به هر شکل می‌تواند موجد ابهام در شعر شده و فهم آن را با مشکل مواجه سازد چون اساس آن بر تعارض با یافته‌ها و بافته‌های عقلانی است. در شعر نخست جلوه‌های شیزو مبتنی بر صیورت مورد نظر دلوژ به خوبی هویداست و سطرهای جنونمند می‌کوشند که از قید و بند سازکارهای منطقی رها شوند و نوع تازه‌ای از برخورد با جهان پیرامون بیافرینند، بر خلاف شعر دوم که شدیداً حکمت سراسر و با حرکتی قابل حدس و مبادی آداب بر ارکان قیاس و استقرا پیش می‌رود و بنیاد فکری آن بر نوعی پانارویی تمثیلی شکل گرفته است.

۹) دیدگاه پساختارگرایان از جمله دلوژ بر رد جزمیت اندیشه استوار است؛ آنان اعتقاد دارند دانش و معرفت بشری دیگر نمی‌توانند معرفتی را تصریح و تبیین کنند چرا که با درک و دخالت بازی‌های زبانی و خلعت مدلول‌ها در مقابل دال‌ها و تنوع فرهنگی، معارف بشری تنوع و تشکیک هویت‌های قطعی را به خود پذیرفته است. از نظر دلوژ حقیقت را می‌توان کوششی قلمداد کرد برای خلق اندیشه و نه تفکری در همپایی با حقیقت و ملتزم بدان. این شک‌گرایی عنصری مهم در آرای پساختارگرایان است که سخت به ناپایداری و نارسایی زبان معتقد بودند چنان که تئوری مشهور دریدا (تفاوت^۱) معنا را به طور کلی وابسته به نشانه‌های زبانی نمی‌دانست. بدیهی است که در چنین وضعیتی در مواجهه با متن ادبی تأویل نقش بسزایی ایفا می‌کند؛ «می‌گویند که تنها حقایق وجود دارند اما من می‌گویم خیر، حقایق درست همان چیزهایی هستند که وجود ندارند، تنها تأویل‌ها وجود دارند.» (احمدی، ۱۳۸۵: ۵۱۱)



اما در وضعیت درختی حقیقتی تناور بر عناصر سیطره دارد و بدین شکل انتظامی فرو بسته، روابط بین عناصر را تحکیم می بخشد و در این صورت جایی برای بازاندیشی درباره‌ی سوژه باقی نمی گذارد. این جزمیت - که سالیان درازی بر شعر امروز حکم رانده است - همواره از موضعی ماورایی و با قطعیت سخن می راند (شعر دوم)، در حالی که در دیگاه دلو ز شکاکیت کلید گشایش مرزهای تفکر و رهایی از یکسویه نگری و اصل حقایق پراکنده و در حال تغییر است (شعر اول).

تأکید بر چندصدایی در شعر که از طرف پست مدرنیست ها مطرح می شود، نمونه ای عینی از این ضرورت است برای گریز از جزمیت اندیشه چرا که «با اصطلاح بازی زبانی می خواهیم این واقعیت را برجسته کنیم که سخن گفتن به زبان، بخشی از یک فعالیت یا بخشی از یک صورت زندگی است.» (ویتگنشتاین، ترجمه فاطمی، ۱۳۸۰: ۴۴) بدین ترتیب بازی زبانی به جای این که دال های موجود متن را کارگزار معنا کند، تجربه ی "شدن" های پیاپی را در زبان باز می نماید و بدین شکل جزمیت اندیشه را به چالش می کشد. رولان بارت معتقد است که هیچ چیز برای یک جامعه اساسی تر از طبقه بندی زبان های آن نیست و دگرگون کردن این طبقه بندی و تغییر جایگاه گفتار همانا برپاساختن یک انقلاب است. (بارت، ترجمه ی دقیقیان، ۱۳۷۷: ۵۵)

۱۰) ریزوم نمی تواند میل به جاودانگی داشته باشد چون اساسا گسیخته، ناپایدار و نادلالتگر است. در حرکت ریزوم ها هیچ الگویی وجود ندارد که در پی تثبیت و ماندگاری باشد. ریزوم از میانه شروع می شود و در میانه پایان می یابد و چیزی که در میانه است نمی تواند به غایت و فرجام و استمرار زمانی و مکانی بیندیشد. از طرفی جاودانگی مفهومی کلان و ذهنی است اما ریزوم «با نوعی محسوسیت و معقولیت تزکیه شده نسبت به چیزهای ظاهری و بر سطح تأکید می ورزد.» (نوذری، ۱۳۸۰: ۶۹) این سطح به معنی سطحی بودن ریزوم نیست بلکه به معنی گسترش اجتناب ناپذیر در افق های متکثر است و نه تعمیق و تثبیت در یک مفهوم استقرار خواه. بدین ترتیب شعری که رویکردی ریزومی دارد از مفاهیم و تعاریف کلان تبرا می جوید و به برش هایی از زندگی روزمره توجه نشان می دهد، برش ها و قطعاتی که در یک تدوین ناپایدار گرد هم آمده اند تا به جای مفاهیمی ذهنی از زندگی و وقایع، در عینیتی عریان و تکه تکه، غیاب معنای زندگی - یا لاقل نسبیت آن را - به نمایش بگذارند، چرا که در ریزوم تنها تجربه است که حرکت را توجیه می کند حال آن که در ساختار درختی تمام تجارب برای رسیدن به مفهومی بسنده و غایت مند صورت می بندد؛ از این روست که در شعرهایی از این دست، مرکز شعر بمثابة ی یک حقیقت زمان مند دائم اعلام حضور می کند. این نکته حتی در زبان شعر هم تجلی دارد؛ در رویکرد ریزومی زبان، اغلب از تناوری و بافت ادبی تهی است و زیباشناختی شعر بیشتر به تجربه و کشف چشم اندازهای انبوه و نو اتکا می کند اما در ساختار درختی زبان شعر از تاریخی ادبی وزین است و میل به جاودانگی در آن دیده می شود.



در شعر نخست حرکت ریزومی سطرها، تجاریبی مُقطع از زندگی را در معرض قرار می‌دهد و زبان هم‌عاری از فخامت زبان ادبی و متصف به زبان روزمره، این رویکرد را تقویت می‌کند در حالی که در شعر دوم کلیت شعر میل به تثبیت حقیقتی نامتعارض دارد و زبان شدیداً ادبی و با صلابت بلاغی می‌کوشد این تلاش را به ثمر بنشاند.

نتیجه

بی‌شک نمونه‌های قابل بررسی در شعر امروز ایران از حیث رویکرد ریزومی و درختی بسیاری دارند، این بررسی‌ها از دو جنبه می‌توانند به نقد و واکاوی شعر امروز ایران کمک کنند؛ اول این که به این اشعار با نگاهی علمی‌تر و مبتنی بر یک دستگاه فکری منضبط پرداخته می‌شود و دوم این که زوایایی تازه در نگرش بدین اشعار پدید خواهد آمد که مخاطبان کم‌تر آشنا را هدایت کرده و آنان را به ابعاد پیدا و پنهان بعضی از شعرهای نامأنوس و به ظاهر نامفهوم راه می‌برد. از طرفی نباید ناگفته گذارد که هر شعری با این مشخصات مشروعیت دفاع ندارد و متن ادبی در وهله‌ی نخست باید بتواند با هر شکل و سازکاری خواننده را مسحور و مشغوف کند اما مسئله این است که مخاطب شعر امروز باید با حرکت‌های نوبه‌نو آشنا شود همان‌طور که برای فهم شعر سنتی آشنایی با منابع مفهومی، تلمیحی و بلاغی آن ضرورت دارد.

در این مقاله تلاش بر این بود که سهمی ناچیز از این مهم به انجام برسد و در مقابل پنداری که در شعر پسامدرن ایران از نظر پراکندگی، عدم صراحت، زبان سطحی، بلاغت رقیق و ... مقبولیتی نمی‌بیند، ابعادی شرح داده شود که این کوشش‌ها را مهم‌ل و بی‌دلیل تلقی نکند و در این راه از نظریه‌ی ریزومی ژیل دلوژ کمک گرفته‌شد که آرای وی تبیین‌کننده‌ی این بررسی نشان می‌داد. در عین حال باید عنایت داشت که فرض این مقاله گرچه شرح و توضیح دیدگاه ریزوماتیک در شعر امروز بوده است اما نمی‌تواند از دیدگاه درختی با انبوه آثار معطوف بدان سلب مشروعیت و مقبولیت کند چرا که بخش‌های اعظمی از تاریخ ادبی متعلق به این دیدگاه و آثار معطوف بدان است و شعر امروز ایران بدان میزان تنوع و تکثر به خود دیده‌است که برای تمام نحله‌ها جای کافی داشته باشد.

پی‌نوشت:

- 1_ Gilles Deleuze
- 2_ Flex Guattari
- 3_ Michel Foucault
- 4_ Roland Barthes
- 5_ Jean Lyotard
- 6_ Jean Hyppolite
- 7_ Georges Canguihem



- 8_ rhizome
- 9_ grandnarratives
- 10_ dissemination
- 11_ difference





منابع

- احمدی، بابک (۱۳۸۵). ساختار و تأویل متن، چاپ هشتم، تهران: نشر مرکز
- باباجاهی، علی (۱۳۸۲). رفته بودم صید نهنگ، تهران: نشر پاندا
- باباجاهی، علی (۱۳۷۹). عقل عذابم می دهد، تهران: نشر همراه
- باباجاهی، علی (۱۳۸۰). گزاره های منفرد، تهران: نشر سپنتا
- باباجاهی، علی (۱۳۹۰). گل باران هزارروزه، تهران: نشر مروارید
- باباجاهی، علی (۱۳۷۵). نم نم بارانم، تهران: نشر دارینوش
- بارت، رولان (۱۳۷۷). نقد و حقیقت، ترجمه ی شیرین دخت دقیقیان، تهران: نشر مرکز
- براهنی، رضا (۱۳۷۴). خطاب به پروانه ها، تهران: نشر مرکز
- تسلیمی، علی. و سمیه قاسمی پور (۱۳۹۴). «اقلیت شدن در بوف کور»، فصلنامه ی ادب پژوهی، شماره ی ۳۳، ۸۰-۶۱
- خواجهات، بهزاد (۱۳۸۱). منازعه در پیرهن، اهواز: نشر رسش
- دستغیب، علی (۱۳۸۶). «اندیشه های دلوز و فلسفه ی او»، کیهان فرهنگی، شماره ۲۵۰، ۴۳-۳۶
- دلوز، ژیل (۱۳۹۳). تجربه گرایی و سوژکتیویته، ترجمه ی عادل مشایخی، تهران: نشر نی
- دلوز، ژیل (۱۳۹۰). نیچه، ترجمه ی پرویز همایون پور، تهران: قطره
- راف، جان (۱۳۸۸). «دلوز و آثار او»، ترجمه ی مصطفی امیری، کتاب ماه ادبیات و فلسفه، شماره ۲۰، ۳۱-۳
- رامین نیا، مریم (۱۳۹۴). «رویکرد ریزوماتیک و درختی»، فصلنامه ی ادب پژوهی، شماره ی ۳۲، ۶۱-۳۶
- رضوانیان، قدسیه و احمد خلیلی (۱۳۹۳). «گفتمان شعر پست مدرن ایران»، جامعه شناسی هنر و ادبیات، دوره ی ۶، پاییز و زمستان، ۲۸۵-۲۶۳
- ساراپ، مادان (۱۳۹۲). راهنمایی مقدماتی پسا ساختارگرایی و پسا مدرنیسم، ترجمه ی محمد رضا تاجیک، تهران: نشر نی
- سجادی، سیدمهدی و علی ایمانزاده (۱۳۸۸). «بررسی و تبیین فضای ریزوماتیک و دلالت های آن در برنامه ی درسی»، فصلنامه ی مطالعات برنامه ی درسی، شماره ۱۲، ۷۰-۴۸
- سجادی، سیدمهدی و دیگران (۱۳۹۷). «تبیین معرفت شناسی ژیل دلوز و علامه طباطبایی و نقد چالش های ریزوماتیک»، مطالعات معرفتی در دانشگاه آزاد اسلامی، سال ۲۲، شماره ۲، ۲۲۶-۲۰۳
- شمس لنگرودی، محمد (۱۳۸۴). باغبان جهنم، چاپ دوم، تهران: آهنگ دیگر



شمس لنگرودی، محمد (۱۳۸۸). «به موج ساده نویسی که به راه افتاده امیدوارم» www.isna.ir، ۹ فروردین ۱۳۹۸

ضیمران، محمد (۱۳۸۳). «ژیل دلوز و فلسفه‌ی دگرگونی و تباین»، کتاب ماه ادبیات و فلسفه، شماره ۸۱-۸۰، ۵۷-۴۸

طاهری، قدرت‌الله (۱۳۸۴). «پست مدرنیسم و شعر معاصر ایران»، پژوهش‌های ادبی، شماره ۸، ۲۹-۵۰
 کریمیان، کاظم (۱۳۷۹). *دگرگونی نگاه، زبان و ساختار در شعر امروز*، تهران: نشر روان
 گونزل، استفان (۱۳۸۸). «قلمروزدایی و درون ماندگاری»، ترجمه‌ی رضا سیروان، کتاب ماه ادبیات و فلسفه، شماره ۲۰، ۳۹-۳۶

ویتگنشتاین، لودویک (۱۳۸۰). *پژوهش‌های فلسفی*، ترجمه‌ی فریدون فاطمی، تهران: نشر مرکز

_Deleuze, G. & Guattari, F. (1987). *A Thousand Plateaus: Capitalism and schizophrenia*, translated by Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota press.

_Deleuze, G. (1994). *Difference and Repetition*, Translated by Paul Patton, New York: Columbia University press.

_Eco, U. (1984). *The Name of the Rose*, W. Weaver, USA: Warner Books

_Gregoriou, Z. (2004). *Commenting the Rhizome: Towards a minor philosophy of Education*, Educational Philosophy and theory, 233-251

_Morgan Wortham, S. (2010). *The Derrida Dictionary*, London: Continuum

_Semetsky, I. (2007). *Towards a semiotic theory of learning Deluze's Philosophy and educational experience*, semiotica, 197-214

_William E.D. & Timoty K.B. (2004), *Theory for reigious studies*. New York: Routledge

Comparative study of a poem by Ali Babachahi and Shams Langroudi on the basis of Gilles DeLeuse's Rhizomatic theory

Behzad Khajat¹

Abstract :

Gilles Deleuze is a contemporary thinker whose rhizomatological theory (which is opposed to tree theory) has always been considered by thinkers. Deleuze and Flex Guattari, as two post-structuralist philosophers, collaborated with each other for many years and developed this theory in different ways. However, Deleuze's range of opinions is broad and related to various topics. According to this theory (which is based on epistemic and different artistic systems can be generalized) the notions focused on the integrated, single-root, and center-oriented integrity are reviewed and replaced by a nonlinear, experiential, fluid, and multiplicative context. On the other hand, in the postmodernist poetry of Iran from the early Seventies Solar year has been existed; these approaches and challenges from both the poets' experiences and the theoretical debates and the poetry of the era are tangible and expansive, and thus can be used to better understand the postmodernist poetry's identity against traditional and even modern poetry. In this paper, while describing Deleuze's ideas about the rhizomatic approach versus the tree, two poems of these two forms of thought and literature in today's poetry have been adapted and the most important differences between the two methods are classified according to the ten categories to be explained. Ali Babachahi, a representative of the postmodern poetry, and Shams Langroudi, a representative of the so-called "simplification" approach, have been chosen by the author to explain this situation because of their reputation, glory, numerous works, and literary rhyme and meter.

Key words : Deleuze, Guattari, Babachahi, shams Langroudi, rhizomy structure

1 . Department of Persian Literature, Ahvaz Branch, Islamic Azad University, Ahvaz, Iran.//Email : khajat.behzad@gmail.com



سال چهارم، شماره ۴، پیاپی ۱۳ زمستان ۱۴۰۰

www.qpjjournal.ir

ISSN : 2783-4166

بن‌مایه‌های فکری اثرگذار در شعر حکیم سنایی غزنوی

حسنا محمد زاده^۱

تاریخ دریافت : ۱۴۰۰/۰۷/۰۹ تاریخ پذیرش نهایی : ۱۴۰۰/۱۰/۱۶

(از ص ۲۵ تا ص ۴۵)

نوع مقاله : پژوهشی



[20.1001.1.27834166.1400.4.4.6.9](https://doi.org/10.27834166.1400.4.4.6.9)

چکیده

سنایی غزنوی، عارف حکیم و شاعری است که ابتکار شعر عارفانه و حکیمانه فارسی را در اختیار دارد و حال و هوایی تازه را در ادبیات فارسی ایجاد کرده‌است و به نوعی دوران ساز است. کسی که توانسته به خوبی قالب‌های شعر فارسی، بالاخص مثنوی و قصیده را در خدمت معانی عرفانی و شعر تعلیمی قرار دهد. اغراق نیست اگر بگوییم شعر عرفانی ایران با جایگاه و مرتبه‌ای که دارد، مدیون نبوغ سنایی است. او شاعری برخوردار از روحی زلال و شفاف است، که نه از رهگذر دینداری جماعت، بلکه از رهگذر دین خود و با برداشت خاص خود با خدا، انسان و اجتماع، روبه‌رو می‌شود. در حالی که شاعران هم‌دوره وی، معمولاً در دربارها به مدح و ستایش شاهان و اربابان زور و زر مشغول و ملازمان همیشگی درگاه سلاطین بوده‌اند و زندگی‌شان از راه دریافت صله تأمین می‌شده‌است؛ سنایی، با اندیشه‌های منحصرش، اوضاع نابسامان روزگار خویش را مورد نقد قرار داده‌است. این پژوهش به بررسی و طبقه‌بندی بن‌مایه‌های فکری اثرگذار در شعر و جهان‌بینی سنایی پرداخته‌است.

واژه‌های کلیدی : شعر فارسی، عرفان، قلندریه، شطح، سنایی غزنوی

^۱. دانشجوی دکتری دانشگاه کاشان، کاشان، ایران. Email : hosna.kashani@yahoo.com



مقدمه

هنر شعر وقتی در خدمت بیان مکارم اخلاقی و ارزش‌های معنوی به کار رود، می‌تواند انسان و جامعه را در طی طریق کمال به سوی خدا رهبری کند. در قرآن در مورد شعر و شاعران چنین آمده است: «وَالشُّعْرَاءُ يَتَّبِعُهُمُ الْغَاوُونَ أَلَمْ تَرَأَنَّهُمْ فِي كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ وَأَنَّهُمْ يَقُولُونَ مَا لَا يَفْعَلُونَ إِلَّا الَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ وَذَكَرُوا اللَّهَ كَثِيرًا... مگر آنان (شاعرانی) که ایمان آورده و کارهای نیکو انجام داده و خدا را بسیار یاد می‌کنند و پس از آن که مورد ستم قرار گرفتند (به دفاع از خود) یاری می‌طلبند (و با شعر از مظلومیّت خود دفاع می‌کنند) و کسانی که ظالمند، به زودی خواهند دانست که به کدام بازگشتگاه باز خواهند گشت». (شعرا/ ۲۲۴-۲۲۷) در تفسیر این آیات، اذعان کرده‌اند، که کلمه‌ی "غاوون" از "غی"، ضد رشد است، چنانکه در جای دیگر می‌فرماید: "قَدْ تَبَيَّنَ الرُّشْدُ مِنَ الْغَيِّ" از آنجا که کفّار قرآن را ساخته‌ی وهم و خیال، و پیامبر را شاعر می‌دانستند، این آیات آنان را محکوم می‌کند که طرفداران شعرا، گمراهانند، ولی طرفداران پیامبر اسلام گمراه نیستند. شعرا، بی‌هدف و سرگشته‌اند و به گفته‌ی خود عمل نمی‌کنند، ولی پیامبر این‌گونه نیست، هماهنگی میان گفتار و رفتار پیامبر اسلام، نشانه‌ی آن است که او شاعر نیست. از امام باقر و امام صادق علیهما السلام نقل شده که به مناسبت آیه‌ی "وَالشُّعْرَاءُ يَتَّبِعُهُمُ الْغَاوُونَ" فرمودند: کسانی که فقه را برای غیر دین آموخته باشند، یا عمیق نیاموخته باشند، هم گمراه‌اند و هم دیگران را گمراه می‌کنند و قصه‌سرایان نیز مشمول این سرزنش هستند. از اینکه نام شعرای بی‌هدف در کنار دروغ‌سازانی که شیاطین بر آنان نازل می‌شوند، آمده است، شاید بتوان ارتباطی میان شیطان دروغ‌ساز و شاعر بی‌هدف هرزه‌گو کشف نمود. (قرائتی، ۱۳۹۲/ج ۶: ۳۸۱) در نتیجه می‌توان گفت شعر وقتی برخاسته از جان آگاه و معنوی شاعر باشد، سودمند خواهد بود. پیامبر در مورد شعر می‌فرماید: «سُخْنٌ وَكَلَامٌ، خُوبٌ أَنْ، خُوبٌ وَ نِكُوْهُ اسْتِ وَ سُخْنُ زُسْتِ أَنْ، زُسْتِ وَ نَاطِسْنِدِ اسْتِ». (دهخدا، ۱۳۶۳: ۳۱۰) در نتیجه شعر علاوه بر آنکه آیینی انعکاس عواطف شخصی و احساسات درونی است باید بازتاب‌کننده‌ی دردمندی‌های جامعه و صدای طبقه ستمدیده و در خدمت اخلاق‌سازی باشد؛ اما در قرن پنجم و ششم هجری قمری، کمتر شاعری، شعر را در خدمت حکمت و زهد و اخلاق و عرفان به کار گرفته است، زیرا شاعران این دوره، در دربارها به مدح امیران و وزیران مشغول بوده‌اند. در این دوره «دربارهای سلاطین غزنوی و سلجوقی و دیگر عمارت‌های محلی، مجمع شاعران بود و شاعران موظف بودند در مواقع معین، قصایدی بسرایند و در جلسات خصوصی و عمومی مانند محافل مختلف و اعیاد و جشن‌ها و وقایع گوناگون آن را بخوانند». (وزین‌پور، ۱۳۷۴: ۴۳۲)، این در حالی است که نه تنها مدح صاحبان زر و زور در اسلام منع شده بلکه مجالست با آنان نیز، منع شده است. شاعران راستین زمانی که پدیده‌های اجتماعی و فرهنگی زمان خود را شناخته‌اند، در تعدیل اوضاع جامعه و اثر بر قلب و روح انسان‌ها کوشیده‌اند. سنایی غزنوی شاعری است که حتی قبل از تحوّل فکری و در مدح‌هایش هم صلاح



و رستگاری مردم را هدف داشته‌است: «شعر من سوی کافر و مؤمن/ همچو آب است و نفس از او ایمن» (سنایی، ۱۳۷۷: ۷۱۴)؛ اما باید دید پررنگ‌ترین و اثربخش‌ترین بن‌مایه‌های فکری شاعری که شعرش همچو آب روان است و در کافر و مؤمن رسوخ می‌کند، چه می‌تواند باشد؟

مسئله پژوهش

سنایی غزنوی، عارف حکیم و شاعری است که ابتکار شعر عارفانه و حکیمانه فارسی را در اختیار دارد و حال و هوایی تازه را در ادبیات فارسی ایجاد کرده‌است و به نوعی دوران ساز است. کسی که توانسته به خوبی قالب‌های شعر فارسی، بالاخص مثنوی و قصیده را در خدمت معانی عرفانی و شعر تعلیمی قرار دهد. اما چه مایه‌هایی در جهان اندیشگی وی وجود دارد، که وقتی هم‌عصرانش به مدح و ستایش شاهان و اربابان زور و زر مشغول و ملازمان همیشگی درگاه سلاطین بوده‌اند؛ سنایی، به فکر اصلاح اوضاع نابسامان روزگار خویش و ترویج اخلاقیات و عرفان و زهد بوده‌است؟

روش پژوهش

در این تحقیق از روش توصیفی - تحلیلی استفاده شده است؛ بدین ترتیب که مجموعه آثار سنایی غزنوی مورد مطالعه و بررسی قرار گرفته و نکات برجسته و بن‌مایه‌های فکری پررنگ و اثرگذار آن مورد تحلیل قرار گرفته‌است و همزمان با آن، منابع فرعی، از جمله کتب و مقالاتی که در این زمینه وجود داشته، مورد بررسی و واکاوی قرار گرفته‌اند.

۱. نگاهی به سیر تحول شعر سنایی

جایگاه ویژه سنایی در شعر به سبب راهی است که وی برای ادبیات عرفانی گشوده‌است. زندگی سنایی مانند اسفار اربعه‌ی عرفانی، دارای چهار مرحله و سفر است، که به لقاءالله منتهی می‌شود: «مرحله‌ی نخست، بیست و پنج سال زندگی در غزنین. مرحله‌ی دوم، سفر به بلخ و اقامت در این شهر که کارنامه‌ی بلخ حاصل این دوره است. مرحله‌ی سوم، سفر به سرخس که تا پنجاه سالگی (۵۱۸ ق) آنجا می‌ماند (گرایش به عرفان و تصوف). مرحله‌ی چهارم، سفر به وطن خود غزنین و مرحله‌ی کمال و خلق حدیقه که در شصت و دو سالگی (۵۲۹ ق) به سرای باقی شتافت. او به دربار مسعود بن ابراهیم شاه غزنوی رفته و طبع آزمایی کرده و علوم اسلامی و عربی را به خوبی آموخته و بی‌شک حکمت و فلسفه‌ی اسلامی به ویژه آثار ابوعلی سینا را خوانده بود. از کشف‌المحجوب هجویری، رساله‌ی قشیریه، شرح تعرف کلابادی، سه اثر برجسته‌ی عرفان و تصوف بهره‌ها گرفته و در شعر به مسعود سعد سلمان، عثمان



مختاری و امیر معزی علاقه داشته‌است. به موسیقی و سماع و مجالس صوفیه علاقمند بوده و در دو دوره‌ی اصلی خود که روی آوری به دنیا و پشت کردن به دنیا و گرایش به عرفان باشد از شراب‌خواری به ترک آن روی می‌آورد و پس از مطالعات فراوان درباره‌ی راه عقل و راه اشراق برای رسیدن به حقیقت به راه دل می‌رسد و پیرو مکتب عشق و جمال در عرفان ایرانی اسلامی می‌گردد.» (افراسیاب‌پور، ۱۳۸۶: ۱۴-۱۵) سنایی، برای نخستین بار مضامین عرفانی را با فرهنگ عامیانه و حکایات تمثیلی درآمیخته و منظومه‌های تعلیمی خلق کرده و راهی نو گشوده است. او مبتکر شعرهای زاهدانه، قلندری و خراباتی بوده و اکثر آموزه‌های صوفیانه را با بیانی زیبا و آموزنده ارائه نموده است. مطالعه درباره اندیشه‌های او در اخلاق اجتماعی و نوآوری در ادبیات زهد و تاثیر او در شاعران و عارفان پس از خود به ویژه عطار و مولوی از آن جهت قابل اهمیت است که نشان می‌دهد مثنوی معنوی، فرزند حدیقه‌الحقیقه است. برای آشنایی بیشتر با بن‌مایه‌های فکری حکیم سنایی و اثرگذاری آن در اشعار وی، لازم است با مفاهیمی چون زهدیات، قلندریات، خرابات و شطحیات، دقیق‌تر آشنا شویم.

۱- ۱. زهدیات

زهد پیش از اسلام در شرق و غرب و پس از آن در جهان اسلام طرفداران زیادی داشته‌است و آن را آموزه‌ای قرآنی دانسته‌اند که در سیره‌ی پیامبر، صحابه و تابعین دیده شده‌است. ادبیات زاهدانه را در ادبیات عرب از قرن دوم هجری رو به کمال دانسته‌اند و نمونه‌اش دیوان ابوالعتاهیه (۲۱۰-۱۳۰ ق) است که عمده‌ی آن شعر زهد است. در ادبیات زاهدانه و عرفانی بیشتر به مفهوم ترک دنیا و لذات دنیوی است. (ترینی قندهاری، ۱۳۷۴: ۴۳) در اصطلاح سالکان، زهد بیرون آمدن از دنیا و آرزوهایی است که انسان به آن تعلق دارد. (دهخدا، ۱۳۷۷، ج ۹: ۱۳۰۲) نجم رازی در فصل یازدهم، باب سوم کتاب مرصادالعباد، زهد را صفتی از صفات لازمه‌ی مرید دانسته، که مرید باید با احراز آن از دنیا اعراض نماید. (نجم رازی، ۱۳۷۳: ۸۲۵)؛ اما سنایی «زهدی را ترویج می‌دهد که با انکار دنیا همراه نیست و در حوزه‌ی مکتب عشق و طریقت جمالی قرار می‌گیرد که دنیا را مزرعه آخرت و عشق زمینی را واسطه‌ی رسیدن به عشق الهی می‌داند.» (افراسیاب‌پور، ۱۳۸۷: ۲۴) زهدیات سنایی با تکیه بر قرآن و سنت و مکارم اخلاقی از او شاعری معنی‌آفرین و نوآور ساخته‌است. از شاخصه‌های معنوی، قصاید زهدی، این است که، استعاره‌ها و مجازهای کمتری در آن به چشم می‌خورد و ما به ندرت در این نوع شعر به صنایع ادبی برمی‌خوریم؛ زیرا این گونه اشعار برای طبقه‌ی خواص سروده نشده است، بلکه برای عوام گفته می‌شود. بنابراین، باید از مواردی که فهم شعر را دچار ابهام و مشکل می‌سازد دوری شود. دلیل دیگری که میل به وضوح و سادگی را در این شعر بیشتر میکند، به طبیعت موضوع برمی‌گردد. شاعر غالباً در آن از مرگ و از توبه و بازگشت از فساد دنیا و اهل آن و ضرورت دوری از آن صحبت می‌کند و آن موضوعاتی است که احساسات خوف و پشیمانی را می‌طلبد. علاوه بر این شعر زهد بر وعظ و پند تکیه



دارد. مشخص‌ترین خصوصیات لفظی اشعار زهدی سهولت الفاظ و دوری آن از الفاظ استوار و محکم می‌باشد بنابراین، «ما در اشعار زهدی لفظ غریب که متّصف به جزالت باشد کمتر مشاهده می‌کنیم. در کنار سهولت الفاظ و سادگی آن، اسلوب ساده و به دور از تزئین نیز در این اشعار نیک هویداست. از دیگر ویژگی‌های این نوع شعر روانی آن می‌باشد و دوری از جزالتی که بر شعر قدیم سایه افکنده بود.» (میرحسینی، ۱۳۹۰: ۲۸۳-۲۸۴)

۲- ۱. قلندریات

یکی از بخش‌های عمده‌ی قصاید، غزلیات، قطعه‌ها و رباعی‌های سنایی را قلندریات تشکیل می‌دهد، که شاعر در آنها تمایلات صوفیانه و مبارزات انتقادی اجتماعی خود را نشان می‌دهد از ریا به خرابات پناه می‌برد و میکده را جای مردان خدا می‌داند. «واژه‌ی قلندر به مکانی اطلاق می‌شود که افراد ساکن در آن، از لحاظ بی‌پروایی نسبت به زیر پا نهادن عرف و عادات رایج در جامعه، معیارهای ارزشی شریعت در نگاه عادی مردمان و نیز رسوم ظاهری آن در جایگاهی ویژه قرار داشته‌اند.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۶: ۳۰۷) بدین سبب قلندران در پی پای‌بند نبودن‌شان به معیارهای حاکم بر جامعه چهره‌ای منفور یافته‌اند. به دنبال برداشت عاشقانه‌ی شماری از عارفان، تصوف ایشان بر مبنای فاصله گرفتن از زهد محض، آمیخته با درد عشق می‌گردد. در نظر اینگونه عارفان درد عشق با درد دین یکی است و این درد، درد ناشی از رویارویی شخص عارف با مردم زهدفروش و کسانی است که تظاهر به دینداری می‌کنند، اما نه تنها اعمال‌شان تهی از ارزشهای حقیقی است، بلکه گاهی عمل ضد ارزش خود را هم به دین نسبت می‌دهند. عارف خود را از مردم و جامعه‌ای که کسانی در آن تظاهر به دینداری می‌کنند، جدا نمی‌داند و در مسیر تکامل و تأثیرپذیری از اندیشه‌های فردی و تجربیات روحانی شخصی عارف و در راستای نقد و آسیب‌شناسی اجتماعی وی از اینگونه ظاهرگرایان به آفرینش گونه‌ای غزل به نام «قلندریات» می‌انجامد. (طایفی، شاهسون، ۱۳۹۲: ۴۰) شفیع کدکنی معتقد است که «یکی از مسائلی که سنایی وارد شعر فارسی کرده‌است همین تصویر قلندریان است به عنوان رمزه‌ای کمال انسانیت و اوج تعالی او در سلوک.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۶: ۳۰۲). در موضوع قلندریات سنایی را مبتکر دانسته‌اند و به این شعر استناد کرده‌اند:

در کوی ما که مسکنِ خوبانِ سعتری‌ست از باقیاتِ مردانِ پیری قلندری‌ست
پیری که از مقامِ منیت، تنشِ جداست پیری که از بقای بقیت، دلش بری‌ست

(سنایی، ۱۳۶۲: ۸۹)



به رغم حضور همه جانبه‌ی مایه‌های قلندرانه در شعر فارسی، این موضوع در پژوهشهای ادبی مرتبط با شعر سنایی، نقش چندانی نداشته است. نخستین مطالعات جدی درباره‌ی «قلندریات» به عنوان یک پدیده‌ی ادبی به دهه ۱۹۵۰ و اوایل دهه ۱۹۶۰ باز می‌گردد، در این هنگام «هلموت ریتر» نتایج تحقیقات خود را در آثار فریدالدین عطار منتشر کرد، که شامل تحلیل مفصلی درباره‌ی مایه‌های قلندرانه در غزلیات این شاعر است. دلیل کم توجهی به قلندریات سنایی، این است که رشد عظیم شعر عرفانی در قرن‌های بعدی کار سنایی را تحت‌الشعاع قرار داده است. برخی سنایی را مبتکر غزل ملامتی - قلندری دانسته‌اند. «منظور از غزل ملامتی - قلندری شعری است که در آن بنیادهای ارزشی جامعه‌ی دینی متزلزل می‌شود و شاعر به عنوان یک مصلح و منتقد، بر نظام ارزشی جامعه می‌تازد. البته قصد او مبارزه با دین نیست اما چون جامعه دچار واژگونی ارزشی شده شاعر از طریق مبارزه زنگ خطر را به صدا درآورده و آب در لانه‌ی مورچگان می‌ریزد... اینجا درست همان جایی است که شعر ملامتی - قلندری سنایی تولد می‌یابد و هم به جنبه‌ی فردی و انفسی این گونه سلوک نظر داشته و هم بعد اجتماعی به آن داده است... بهترین راه برای مبارزه با این نظام ارزشی واژگونه، این بود که بتواند تئوری ملامتیه و قلندریه را - که عرف اجتماعی را به تمسخر گرفته بودند - بر روی زبان پیاده کند.» (فتوحی، محمدخانی، ۱۳۸۵: ۱۲) غزل ملامتی - قلندری تا پیش از سنایی بی‌سابقه بود و پس از او تبدیل به یک جریان ادبی غالب در شعر فارسی شد.

۳- ۱. خرابات

در فرهنگ‌های کهن واژه خرابات به میخانه، قمارخانه یا روسپی‌خانه اطلاق شده است. اگرچه این تعریف گسترش مجازی معنای تحت‌اللفظی است، اما چنین تعاریفی از دامنه‌ی وسیع مفاهیم مجازی این واژه در کارکرد قلندرانه‌ی آن تصویری بسیار ناقص به دست می‌دهد. کم‌کم خرابات به صورت یک موضوع استعاره‌ی درآمد و ترکیب‌های چون «خرابات محبت»، «خرابات فنا»، «خرابات ارواح» در اشعار به کار رفتند. اگر این شیوه را در سروده‌های سنایی مورد تفحص قرار دهیم، می‌بینیم که در شعرهای نوع خراباتی، عینیت تخیل حفظ شده است و به شکل مبارزه با زهد خشک درآمده است. در یکی از این شعرها معشوق شاعر درون خرابات است و شاعر روشی در پیش می‌گیرد که آن را به طنز اعتکاف نامیده است چنانکه گویی زاهدی گوشه نشین است. در آثار همه شاعران بعد از سنایی که کم و بیش از نوع ادبی قلندرانه تأثیر پذیرفته‌اند، شعرهایی می‌یابیم که آشکارا برگرفته از الگوهای سنایی است که از آنها می‌توان در قرن هفتم عطار، سعدی، مولوی، سلطان ولد، عراقی و در قرن هشتم حافظ و شاه نعمت الله ولی را نام برد.

۴- ۱. شطحیات



شطح عبارت است از حرکت و بیقراری دل هنگام غلبه وجد و بیان آن حالت با عباراتی که گاه ظاهر آن کلمات ناپسندیده و حتی خلاف ادب و شریعت به نظر آید، در حالی که باطن آن گفتار مستقیم است و گویند با نیت صافی چنان بیان کرده که بیگانه از سفر او آگاه نگردد. (رجایی بخارایی، ۱۳۷۵: ۳۶۷) خاستگاه شطح «غالباً جابجایی عالم غیب و شهادت یا جابه جایی جزء و کل یا حق و خلق است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۸: ۳۳۸)؛ اما برآیند مطالعات شطحیات و دیدگاه کلی درباره آن به دو نوع سطح متمایز اشاره دارد؛ یکی شطحی است که در حال سکر و بیخودی و فناء فی الله از شخص عارف صادر می شود و دیگری شطحی است که در حالت هوشیاری سالک، بر زبان وی جاری می گردد که با توجه به خاستگاه آنها، می توان نوع اول را شطح بی خودانه یا ناآگاهانه و نوع دوم را شطح آگاهانه نامید. شطحیات عرفانی از نوع اول، از آنجا که خاص عالم غیباند و از نوع سخنان متشابه به شمار می روند (بقلی شیرازی، ۱۳۷۴: ۵۶-۵۷) هنگام ترجمه به زبان عادی و این جهانی به ناچار ظاهری رمزگونه به خود می گیرند؛ چرا که «حضور تجربه های روحانی، که ماورای تجربه های عادی هستند، در زبان، زبان را از وظیفه طبیعی خود، که انتقال معنی و تجربه های مشترک است، عاری ساخته به آن خصلت رمزی و نمادین می بخشد و درک آن را دشوار می سازد» (پورنامداریان، ۱۳۸۰: ۱۵۷) از این رو برای دریافت معنای حقیقی آنها و میرا شدن از اتهام کفر، نیاز به تأویل، ضرورت می یابد. شطحیات نوع دوم نیز برای رعایت احتیاط از جانب عارفان در قالب عبارات رمزی بیان شده است؛ از این رو باید به آنها نیز به دیده تأویل نگریست. بدین سان، از دیدگاه شطحی، قلندریات، به طور کامل سخن شطح است، با این برتری که این نوع غزل، هر دو نوع شطح را در خود گنجانده است. قلندریاتی که دید انتقادی و معترضانه در مورد مسائل دین و سیاست جامعه در زبان آن نهفته است و دردهای جامعه را از نظر سیاسی و دینی بازگو می کند، نوعی شطح آگاهانه است، اما غزلیاتی که در آنها سخن از تحول روحی شاعر و گذشتن از خودی و بیخود شدن از سکر و فنا است، شطح ناآگاهانه به شمار می رود که وجد و بیخودی ناآگاهانه را در خود جای داده است. پس قلندریات نسبت کاملاً مستقیم با شطحیات عرفانی در این دو نوع خود دارد.

۲. بن مایه های فکری غالب در شعر سنایی

۲-۱. توحید و نمود آن

توحید عبارت است از: گواهی دادن به یگانگی خدا در ذات و پاکی وی از هرگونه انباز و فرزند، گواهی دادن به یگانگی او در صفتهایی که در آن بی شبهه است و نیز گواهی دادن به یگانگی خدا به نامهای حقیقی ازلی. (انصاری، ۱۳۸۸: ۲۱۰-۲۱۱) پدیدار شدن خدا در جهان هستی به دوگونه فیض اقدس، فیض مقدس صورت گرفته است. مراد از فیض اقدس، پدیدار شدن ذاتی خدا و مقصود از فیض مقدس، پدیدار شدن نامهای اوست. ذات حق



در ذات هر پدیده‌ای پدیدار است و صورت‌های بیشمار هستی‌ها نیز در حکم نام‌ها و صفت‌های بی‌شمار حق است. از آنجا که ذات مطلق حق برای ما شناختی نیست این شناخت تنها از راه آشنایی با صفت‌ها ممکن می‌شود. مراد از صفت به طور کلی اعتبارها و نسبت‌هایی است که موصوف را از دیگران متمایز می‌کند. به تعبیر ابن‌عربی نام‌های خدا مانند دانا، صانع، پروردگار، حی و... کنایه از نسبت‌ها و اضافاتی است که ماورای آنها جز حقیقت واحد نیست. (ابن عربی، ۱۳۸۹: ۱۷۱-۱۷۳) طبق اعتقاد صوفیه، مشیت الهی از جمله نام‌های نامحدود، نود و نه و به روایتی هزار و یک نام، برحسب استعداد و توان بشری پدیدار کرده و زیبایی صفت‌ها را در آن پدیدارگاه‌ها بر دیده مشتاقان پدیدار خود جلوه داده‌است تا هر لحظه‌ای آنان را تسلی دهد و دم به دم از دریچه هر نامی، زیبایی صفتی را بر نظر ایشان هویدا کند و بر ذوق و شوق آنان بیافزاید. (محمود کاشانی، ۱۳۸۶: ۲۳-۲۴) سنایی در ابیاتی به نام‌ها و صفت‌های نامعقول و بی پایان و بی‌شبهه خدا اشاره کرده و نیز عرضه کردن زیبایی صفتی را از دریچه‌ی هر نامی، از زبان خود وی بیان نموده است و سالکان را به کوشش برای بندگی و شناخت او از راه صفت‌ها و نام‌های وی به دانش (به شیوه عارفان) سفارش نموده‌است، نه با عقل که روش معتزلیان است. (انصاری، ۱۳۷۷: ۱۶۹-۱۷۰) تا حق تعالی بر دل آنان از دلال صمدی نور بچشانند:

هر چه در فهم تو گنجد همه مخلوق بود آن به حقیقت تو بدان بنده که من خالق آنم
هر شب و روز به لطف و کرم و جود و جلالم سیصد و شصت نظر سوی دلت میکند آنم
صفت خویش را بگفتم که منم خالق بی چون نه کس از من نه من از کس نه از اینم نه از آنم
منم آن بار خدایی که دل متقیان را هر زمانی به دلال صمدی نور چشانم
(سنایی، ۱۳۶۲: ۳۸۷)

سنایی نام‌های خداوند را راهبر جود و نعمت و کرم او می‌داند و جان و دل را با آن صیقل می‌دهد:

نام‌های بزرگ محترم راهبر جود و نعمت و کرم
(همان: ۶۰)

۲-۲. اقرار به خلق افعال بندگان

طبق اعتقاد صوفیه، همانگونه که خداوند آفرینش‌گر اعیان است، آفریننده‌ی کارهای بندگان نیز هست. بدین‌سان هیچ آفریده‌ای توان پدیدآوردن کاری را ندارد، مگر اینکه خود به وی توان ببخشد و هیچ خواهانی اراده پدیدآوردن



چیزی را ندارد، مگر به خواست او (کاشانی، ۱۳۸۶: ۲۸؛ یثربی، ۱۳۸۴: ۵۲۱) از این رو سنایی معتقد است که فاعل یکی بیش نیست:

بسیار گناه کردیم آن بود قضای تو شاید که به ما بخشی از روی کرم آنها

(سنایی، ۱۳۶۲: ۱۸)

اشاعره هم معتقدند که همه‌ی کارهای بنده خواه ایمان، فرمانبرداری یا گناه، آفریده خداست و همگی به خواست وی بستگی دارد. (نسفی، ۱۳۲۶: ۱۱۲) گسترش کلام اشعری در جای جای شعر سنایی به چشم می‌خورد و اینکه همه نقشه‌ها و کارها به خداوند منحصر می‌شود:

کار حکم ازلی دارد و نقش تقدیر که نوشته است همه بوده و نابوده در آن

(سنایی، ۱۳۶۲: ۴۴۲)

علت رزق تو به خوب و به زشت گریه‌ی ابر نی و خنده کشت

بی سبب رازقی یقین دانم همه از تو نانم و جانم

(سنایی، ۱۳۷۷: ۱۰۷)

با توجه به ابیاتی از سنایی می‌توان به این نتیجه رسید که سنایی بر این اعتقاد نیست که آدمی هیچ اختیاری ندارد بلکه باور دارد که انسانها در کارهای ارادی خود نه یکسره بی‌اختیارند و نه صاحب اختیار تام، بلکه حالتی میان آن دو وجود دارد و این سخن یادآور سخن معروف امام جعفر صادق (ع) است که فرمود: «لا جبرَ و لا تفویضَ ولکن امرٌ بین امرین» مانند ابیاتی از این دست:

از نگارستان نقاش طبیعی برتر آی تا رهی از ننگ جبر و طمطراق اختیار

(سنایی، ۱۳۶۲: ۱۸۹)

از پی احیای شرع و معرفت کردی جدا تیرگی ز اصحاب جبر و خیرگی ز اهل قدر

(همان: ۲۶۷)

این کمر ز «ایاک نعبد» بست در فرمان شرع و آن دیگر تاجی نهاد از یفعل الله ما یشاء



(همان: ۳۶)

می‌توان گفت که سنایی با استناد به آثارش دیدگاه‌های متفاوتی دارد یعنی هم بر نقش داشتن آدمی در کارهایش معتقد است و هم سخنانی جبرگرایانه دارد:

تو نکوکار باش تا برهی با قضا و قدر چرا ستهی؟

(سنایی، ۱۳۷۷: ۹۲)

تو به قوت خلیفه‌ای به گوهر قوت خویش را به فعل آور

آدمی را میان عقل و هوا اختیار است شرح کرّما

از عبیدان ورای پرده چرا اختیار اختیار کرده تو را

(همان، ۳۷۳)

از دیدگاه سنایی جایی که هیچ موجودی حتی پیامبران را یارای رسیدن به ذات باری تعالی نیست، مسلماً برای انسان‌های معمولی رسیدن به این مرتبه محال‌تر است:

هیچ در کنه کبریا نرسند کی رسی تو که انبیا نرسند

(همان: ۸۷)

انبیا عاجزند از این معنی تو چرا هرزه می‌کنی دعوی؟

(همان: ۷۲)

سنایی معتقد است که ذهن آدمی راهی برای رسیدن به کنه ذات خداوند ندارد و ممکن است در این راه به گمراهی برسد پس به مخاطبانش هشدار می‌دهد که جایی که حتی پیغمبران از رسیدن به شناخت خداوند عاجزند، او بیهوده دعوی شناخت نکند.

۳-۲. نمودهای خودشناسی

انسان در حکم آینه ذات و صفتهای حق است. چون آینه صاف باشد، به هر صفتی که حضرت در آن پدیدار شود، بدان صفت پدیدار می‌شود هر صفتی که از آینه پدیدار می‌شود، تصرف صاحب پدیدار است، نه آینه؛ پس اگر این



آینه پاک و خالص گردد، راز جانشینی خدا این است که او پدیدارگاه ذات و صفت‌های خداوند باشد. (نجم رازی، ۱۳۷۳: ۳۲۲؛ ابن عربی، ۱۳۷۵: ۷۳) سنایی بر همین پایه و نیز به موجب حدیث «خلق الله آدم اعلا صورته» نه تنها دل عارف را آینه صفت می‌داند، بلکه انسان کامل را آینه تمام نمای حق تلقی می‌نماید:

پیش آن کش به دل شکی نبود صورت و آینه یکی نبود

گرچه در آینه به شکل بوی آنکه در آینه بود نه تویی

آینه صورت از صفت دور است کان پذیرای صورت از نور است

(سنایی، ۱۳۷۷: ۶۸)

از همین روست که وی همچون دیگر عارفان، با استناد به حدیث مشهور «من عرف نفسه فقد عرف ربه» (فروزانفر، ۱۳۷۰: ۱۶۷) خودشناسی را مقدمه خداشناسی می‌داند.

۴- ۲. دنیا در شعر سنایی

با توجه به اینکه دنیا از موضوعات اصلی زهد و عرفان است، اشعار بسیار زیادی از آثار شاعران را به خود اختصاص داده‌است. شاعر از اوصاف، کنایات، تشبیهات، استعارات و تمثیلات مختلفی برای به تصویر کشیدن دنیا استفاده کرده‌اند. سنایی ظاهر و باطن دنیا را دوگانه و همچون انسانی منافق می‌داند تا با این تصویر از دنیا، انسان را از فریفتگی آن بر حذر دارد و حقیقت دنیا را برای وی آشکار سازد:

چون عروسی است ظاهر دنیا لیک باطن چو زال بی معنی

(سنایی، ۱۳۷۷: ۳۶۹)

سنایی برای به تصویر کشیدن عمیق ظاهر و باطن دنیا آن را به ماری سمی تشبیه می‌کند که ظاهری نرم و زیبا دارد:

هست چو مار گرزّه دولت دهر نرم رنگین و از درون پر زهر

همه اندرز من به تو این است که تو طفلی و خانه رنگین است

(همان: ۴۳۱)



سنایی آنچه را از حقیقت دنیا در دین یافته و در طریقت تجربه کرده و جامعه را از آن غافل می‌داند بیان می‌کند و می‌گوید:

این جهان در حلی و حله نهان گنده پیری‌ست زشت و گنده دهان

(همان: ۴۷۰)

سنایی از سخنان امیرالمومنین(ع) در نهج البلاغه بهره می‌برد و دنیا را به زنی تشبیه می‌کند که باید سه طلاقه شود تا قابل برگشت نباشد:

سه طلاقش ده ارت هیچ هش است زآنکه این گنده پیر شوی کش است

حیدری نیست اندر این آفاق دهد این گنده پیر را سه طلاق

(همان)

ناگفته نماند که سنایی از جنبه‌های ارزشمند دنیا هم غافل نمانده و برای آن باطنی در نظر گرفته که ناطق و پندآموز است برای عاقلان:

چون کتابی‌ست صورت عالم کاندرویست بند و پند به هم

صورتش برتن لثیمان بند صفتش در دل حکیمان پند

صورتش خاموش و سخن در وی تن او نو جهان کهن در وی

(همان: ۴۵۷)

۵- ۲. راه‌های رسیدن به خدا

عاشقان واقعی و آنان که مست جمال یار هستند از تظاهر به شریعت اجتناب می‌کنند و عشق، به نحوی آنان را به سوی رهایی از این قیود سوق می‌دهد. سنایی در ابیاتی «لا» را در کلمه‌ی شهادت جاروبی می‌سازد تا همه چیز دیگر را از جهان همچون غباری فرو روید گویی می‌خواهد جهان را از همه چیز نفی کند تا آن را در حقیقتی مطلق منحصر نماید:

تا به جاروب لا نروبی راه نرسی در سرای الا الله



(سنایی، ۱۳۷۷: ۱۳۹)

برخی از سخنان سنایی برای دور کردن مخاطبان، به ویژه عامه مردم از پاره‌ای از شبهه‌های محتمل دینی، در نهایت صراحت بیان می‌شود، مثلاً در زمینه وحدت ادیان با وجود اینکه به این قول ابوسعید ابوالخیر باور دارد که گفته‌است: «به عدد هر ذره از موجودات، راهی است به حق...» (محمدبن منور، ۱۳۷۶: ۲۹۰) سنایی می‌گوید:

راه دور از دل درنگی توست کفر و دین از پی دورنگی توست

لقب رنگها مجازی کن خور ز دریای بی‌نیازی کن

بیش سودای رنگها نیزی گر کند عیسی تو رنگ‌رزی

هرچه خواهی ز رنگ برداری در یکی خم زنی برون آری

(سنایی، ۱۳۷۷: ۱۶۵-۱۶۶)

سنایی یکی از شرط‌های تحقق توحید را توکل می‌داند و راه آن را کور داشتن چشم و صورت و کر داشتن گوش مادی می‌داند:

راستی در راه توحید این دو شرط است ای عجب

چشم صورت کور و گوش مادگی کر داشتن

(سنایی، ۱۳۶۲: ۴۷)

۶- ۲. مرگ در شعر سنایی

سنایی در مورد مرگ دیدگاه‌های قابل توجهی دارد که بیانگر پیوند شریعت و طریقت در افکار او می‌باشد. نگاه عارفانه و حکیمانه و دینی سنایی به مسائل مختلف باعث شده است که او در مورد مرگ نیز دو چهره مختلف ببیند. مرگ در نگاه نخست همچون فرشته نجات از زندان دنیا و سرای فساد و مایه حیات اهل داد و دین است و تحفه الهی است که چون مهمانی ناخوانده اما پر برکت می‌آید و انسان باید با دل و جان از آن استقبال کند تا از این برکت الهی بهره‌مند گردد و به سرایی برسد که سنایی از آن به عروس تعبیر کرده‌است:

کی باشد که این قفس بپردازم در باغ الهی آشیان سازم



با روی نهفتگان دل یکدم

در پرده غیب عشق‌ها بازم

(همان: ۳۷۱)

و باز می‌گویند:

در مرگ حیات اهل راد و دین است

وز مرگ روان پاک را تمکین است

نز مرگ دل سنایی اندوهگین است

بی‌مرگ همی میرد، مرگش زین است

(شفیعی کدکنی، ۱۳۷۳: ۱۴۸)

چهره دیگر مرگ، وجه هلاک‌آور آن است که در آن سنایی مرگ را مایه هلاک و ترس می‌داند که باید از آن ترسید و گریزان بود البته سنایی هر یک از این دو چهره مرگ را به گروهی اختصاص می‌دهد. آن را برای همه یکسان نمی‌بیند. فی‌المثل افراد دو رنگ و منافق را از مرگ هراسان می‌بیند و افراد با اخلاص و صادق را عاشق مرگ می‌یابد:

جز دو رنگی نشد ز مرگ هلاک

مرد یک‌رنگ را ز مرگ چه باک

(همان: ۴۲۰)

۷- ۲. اخلاق در شعر سنایی

اخلاق یکی از اصلی‌ترین مبانی عرفان و تصوت به شمار می‌آید. بنا به روایت‌های گوناگون پیامبران برای مکارم اخلاقی مبعوث شده‌اند. یعنی اگر فقه و احکام ظاهر دین باشند، عرفان و اخلاق باطن دین‌اند و بسیاری از قرآن شناسان اکثریت قاطع آیات را اخلاقی دانسته‌اند و در واقع اخلاق عرفانی، جهانی است و اخلاق اهل ظاهر، تنها یک مذهب را در بر می‌گیرد. اگر سنایی از حرص و آز می‌گوید بر این معنا اشاره دارد که «اگر انسان اسیر دست غیر خدا باشد به حرص و آز دچار می‌شود و نشانه‌ی آن زایل شدن عقل و شعور انسانی است. در عرفان سنایی فضایل اخلاقی نور هستند و رذایل اخلاقی، آتش. خشم و شهوت را آتشی می‌داند که درون و بیرون را خاکستر می‌کنند و ریا و کبر را هم آتشی می‌داند که آهسته درون را می‌سوزانند. از حقد و حسد هم به عنوان آتش‌های درونی نام می‌برد و این آتش‌ها را در تمثیل‌هایی به شکل افعی و دیو نشان می‌دهد» (افراسیاب‌پور، ۱۳۸۷: ۲۶). در کنار پرداختن به غرور و حرص و آز و تبعیت از نفس و غفلت و خودخواهی که در زمره‌ی رذایل اخلاقی فردی هستند، به اخلاق اجتماعی هم می‌پردازد. مواردی چون تعصب مذهبی، نسبه‌فروشی، مردم‌آزاری، هم‌نشینی با ناهلان و



مانند اینها. در عرفان اخلاقی سنایی به پیروی پیر و مرشدی که در راه کسب کمالات مربی و راهنما باشد تاکید شده‌است. برای مثال در زمینه‌ی دورویی می‌گوید:

هر چه چون کاغذ و قلم باشد
دو زبان و دو روی گاه سخن
هم چو کاغذ سیاه کن رویش
چون قلم گردنش به تیغ بزن
(سنایی، ۱۳۶۲: ۱۲۲۱)

یا در باب ارزشمندی سخاوت:
چو شعر حکیمانه گفتم تو را
تو جود کریمانه با من بکن
ازیرا که بر ما پس از مرگ ما
نماند همی جز سخا و سخن
(همان، ۱۳۶۲)

یا در مذمت شرابخواری می‌گوید:
نکند دانا مستی، نخورد عاقل می
در ره پستی هرگز ننهد دانا پی
(همان، ۱۳۶۲)

و یا در مورد اهمیت هم‌نشین خوب داشتن می‌گوید:
منشین با بدان که صحبت بد
گرچه پاکی تو را پلید کند
آفتاب، گرچه روشن است او را
لکه ابر ناپدید کند
(همان، ۱۳۶۲)

۸- ۲. اعتراض به مدیحه‌گویی

قرن پنجم و ششم دوران آشفتگی و نابسامانی است و باعث همه‌ این آشفتگی‌ها، بی‌شک، شاهان و حاکمان بی‌لیاقت این دوره بوده‌اند. سنایی شاعران هم‌عصر خویش را که با سرودن مدایحی لبالب از چاپلوسی و گزافه‌گویی به مقام و آسایش رسیده‌اند مورد سرزنش قرار می‌دهد «سنایی هم خلق و خوی سیری‌ناپذیر آنها را آزموده و هم شیوه‌ی



شاعری آنان را خود به پای خویش رفته بود، در نتیجه در کار شاعران آنچه برای دیگران جذبه و تالگو داشت، در چشم او جز حيله و دها و چشم‌بندی چیز دیگری نبود... شعر همه‌ی شاعران در چشم او بیش از یک "شلواربها" یا "نان‌بها" ارزش نداشت». (درگاهی، ۱۳۷۳: ۳۴، ۳۵) از آنجا که یکی از بن‌مایه‌های فکری سنایی توجه به احوال جامعه و اوضاع سیاسی اجتماعی زمان است و زیور آثار هنرمندان را، بیان دردهای جامعه می‌داند؛ به شاعرانی که از شعر به عنوان ابزاری برای تطهیر و موجه نشان دادن چهره‌ی ظلم و ستم استفاده کرده‌اند می‌پردازد و آنها را مورد اعتراض و انتقاد شدیدی قرار می‌دهد. از این رو نفرت و بیزاری خود را از تمایل این شاعران به فروختن هنر و روح خود در ازای متاع دنیا اینگونه بیان می‌کند:

شعر برده به گازر و جولاه	خواسته زو بهای کفش و کلاه
همچو خلقانیان کهن پیرای	کرده یک شعر را دو گرده بهای
همچو سگ در به در به دریوزه	خوانده مر زهر را شکر بوزه
مدح شاهان به عامیان برده	دیو را هوش خویش بسپرده
جای خلخال تاج بنهاده	شعرشان همچو ریششان ساده
هیچ نشناخته معانی را	بد زبانی ز خوش‌زبانی را
نزد ایشان کراسه با کاسه	هست یکسان چو تاس با تاسه
همه محتاج لقمه‌ی ناند	همه بی‌آلتند و حیراند

(سنایی، ۱۳۷۷: ۶۴۷-۶۴۸)

و معتقد است این دسته از شاعران که شعر و عملشان قابلیت انتقاد دارد اینگونه‌اند:

شده قانع به یک دو دسته تره	فرق ناکرده ناسره ز سره
بر خباز و کلبه‌ی هرآس	پیش قصّاب و مطبخ روآس
همگان مدح ناسزا گفته	همگان در به یک نمط سفته

(همان: ۶۴۹)



از این روست که به شاه توصیه می‌کند اگر کار خیری می‌خواهد انجام دهد نسل این شاعران را از میان ببرد:

شاه اگر کارها گزیده کند
نسل‌شان از جهان بریده کند

(همان: ۶۴۹)

از این منظر است که سنایی شعر خود را به سمت چشمه‌ی آب حیات روان می‌داند و شعر دیگر شاعران را راهی جهنم:

گفته‌ی من روان شمار روان
در دو عالم چو چشمه‌ی حیوان
شعر ابنای عصر اندر شر
هم روان است لیک سوی سقر

(همان: ۷۱۴)

۳. نتیجه‌گیری

درونمایه اصلی افکار عمومی و اشعار سنایی را آموزه‌های دینی به ویژه قرآن تشکیل می‌دهد سنایی به تعقل و تأمل در احوال گذشتگان توجه دارد و اهل تصنع نیست. وی در اشعار خود از حکایت و تمثیل که کارآمدترین عنصر در زهدیات است، به خوبی بهره برده‌است. سنایی شاعری است که حال و هوایی تازه را در ادبیات فارسی ایجاد کرده‌است و به نوعی دوران‌ساز است. کسی که توانسته به خوبی قالب‌های شعر فارسی بالاختص مثنوی و قصیده را در خدمت معانی عرفانی و شعر تعلیمی قرار دهد و می‌توان گفت شعر عرفانی ایران با جایگاه و مرتبه‌ای که دارد مدیون نبوغ سنایی است. در بررسی شعر زاهدانه و قلندرانه سنایی، برخی بن‌مایه‌های فکری اثر گذارترند از جمله:

- توجه به توحید و نمودهای آن.

- اعتقاد به خلق افعال بندگان از سوی خدا با نگاهی جبرگرایانه که نشانگر مذهب کلامی سنایی است و در برخی ابیات، به اختیار معتقد است.

- اعتقاد به لزوم خودشناسی در مسیر توحید و رسیدن از خودشناسی به خداشناسی.

- بی‌ارزشی جایگاه دنیا و متعلقات آن در اندیشه‌ی سنایی.

- تمرکز در راه‌های رسیدن به خدا.



- نگاه ویژه به مرگ.

- اهمیت اخلاق و مسائل مرتبط با آن در انسان‌سازی.

- برائت از چاپلوسی و مدیحه‌گویی صاحبان زر و زور و بی‌ارزشی ثروت و آسایش و مقام‌های دنیوی.

می‌توان گفت تمام اینها مضامینی هستند که بخش عمده‌شان را می‌توان در آیات و روایات به خصوص در نهج‌البلاغه یافت. گویا قرآن و نهج‌البلاغه چراغ روشنی است از گذشته‌های دور تاکنون برای روشنایی مسیر پر پیچ و خم عشق و نمایاندن راه به سالکان جاده سیر الی الله.





منابع

قرآن مجید.

ابن عربی (۱۳۸۹). **فصوص الحکم**. توضیح و تحلیل محمد علی موحد و صمد موحد. تهران: کارنامه.

ابن عربی، محیی‌الدین (۱۳۷۵). **رسائل ابن عربی** به تصحیح نجیب مایل هروی. تهران: مولوی.

افراسیاب‌پور، علی اکبر (۱۳۸۶). **عرفان سنایی**. ادیان و عرفان. سال پنجم. شماره ۱۸. زمستان. صص ۱۳-۴۷.

انصاری، عبدالله بن محمد (۱۳۷۷). **مجموعه رسائل فارسی خواجه عبدالله انصاری** به تصحیح و مقدمه محمد سرور مولایی. تهران: انتشارات توس.

انصاری (۱۳۸۸). **صد میدان؛ بررسی و تصحیح متن، توضیحات و فهرست‌ها از سهیلا موسوی سیرجانی**. تهران: زوار.

بقلی شیرازی، شیخ روزبهان (۱۳۷۴). **شرح شطحیات** به کوشش هنری کوربن. تهران: طهوری.

پورنامداریان، تقی (۱۳۸۰). **در سایه‌ی آفتاب**. تهران: سخن.

ترینی قندهاری، نظام‌الدین (۱۳۷۴). **قواعدالعرفا و آدابالشعرا**. تهران: انتشارات سروش.

درگاهی، محمود (۱۳۷۳). **طلایه‌دار طریقت**. چاپ اول. کرمان: موسسه فرهنگی و انتشارات ستارگان.

دهخدا، علی اکبر (۱۳۷۷). **لغت نامه دهخدا**. چاپ دوم. تهران: سازمان انتشارات لغت نامه.

دهخدا، علی اکبر (۱۳۶۳). **امثال و حکم**. جلد ۱. چاپ ششم. تهران: امیرکبیر.

رجایی بخارایی، احمد علی (۱۳۷۵). **فرهنگ اشعار حافظ**. تهران: علمی.

سنایی غزنوی (۱۳۶۲). **دیوان سنایی** به سعی و اهتمام مدرس رضوی. انتشارات سنایی.

سنایی غزنوی (۱۳۷۷). **حدیقه الحقیقه**. به اهتمام مدرس رضوی. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۸). **زبور پارسی**. تهران: آگاه.



- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۶). *قلندریه در تاریخ*. تهران: سخن.
- شفیعی کدکنی، محمد رضا (۱۳۷۳). *در اقلیم روشنایی*. تهران: انتشارات آگاه.
- طایفی، شیرزاد، شاهسون، عاطفه (۱۳۹۲). *بررسی قلندریات در دیوان عطار نیشابوری*. مجله ادیان و عرفان. سال چهل و پنجم. شماره دوم. پاییز و زمستان.
- عزالدین محمود کاشانی (۱۳۸۶). *مصباح الهدایه و مفتاح الکفایه؛ به تصحیح جلال الدین همایی*. تهران: نشر هما.
- فتوحی، محمود، محمدخانی، علی اصغر (۱۳۸۵). *شوریده‌ای در غزنه، اندیشه‌ها و آثار حکیم سنایی*. تهران: سخن.
- قزائتی، محسن (۱۳۹۲). *تفسیر نور (دوره ده جلدی)*. جلد ششم. تهران: مرکز فرهنگی درس‌هایی از قرآن.
- محمد بن منور (۱۳۷۶). *اسرار التوحید فی مقامات شیخ ابی سعید*. مقدمه، تصحیح و تعلیقات محمدرضا شفیعی کدکنی. تهران: آگاه.
- میرحسینی، سید محمد (۱۳۹۰). *بررسی تطبیقی زهدیات ابونواس و سنایی*. نشریه ادبیات تطبیقی دانشگاه شهید باهنر کرمان. سال سوم. شماره ۵.
- نجم رازی، عبدالله بن محمد (۱۳۷۳). *مرصادالعباد*. به اهتمام محمد امین ریاحی. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- نسفی، ابوحفص عمر (۱۳۲۶). *شرح العقاید النسفیة*. طابع و ناشری قدیمی یوسف ضیاء اسلامبول.
- وزین‌پور، نادر (۱۳۷۴). *مداح داغ ننگ بر سیمای ادب فارسی*. چاپ اول. تهران: انتشارات معین.
- یثربی، سید یحیی (۱۳۸۴). *عرفان نظری*. قم: بوستان کتاب.



Influential intellectual foundations in the poetry of Hakim Sanai Ghaznavi

Hosna mohammadzadeh¹

Abstract

Sanai Ghaznavi is a wise mystic and poet who has the initiative of mystical and wise Persian poetry and has created a new atmosphere in Persian literature and is a kind of epoch maker. Someone who has been able to use the forms of Persian poetry, especially Masnavi and ode in the service of mystical meanings and educational poetry. It is no exaggeration to say that Iranian mystical poetry owes its position and rank to Sanai genius. He is a poet with a clear spirit, who confronts God, man and society not through the religiosity of the congregation, but through his own religion and his own perception. Whereas the poets of his time, usually in the courts, praised the kings and lords of force and gold, and were constant servants of the sultans, and their lives were secured by receiving peace; Sanai, with his unique ideas, has criticized the unhealthy situation of his time. This research has studied and classified the influential intellectual principles in Sanai's poetry and worldview.

Keywords: Persian poetry, mysticism, Qalandaria, Shatah, Sanai-Ghaznavi

¹ . PhD student in Persian language and literature, Kashan University. Kashan, Iran//Email: hosna.kashani@yahoo.com



سال چهارم، شماره ۴، پیاپی ۱۳ زمستان ۱۴۰۰

www.qpjournals.ir

ISSN : 2783-4166

بررسی و تحلیل باورهای عامیانه و اساطیری ایرانی در نفثه المصدور

دکتر خدابخش اسداللهی^۱، علیرضا کاظمی‌ها^۲

تاریخ دریافت : ۱۴۰۰/۰۶/۰۲ تاریخ پذیرش نهایی : ۱۴۰۰/۱۰/۰۶

(از ص ۴۶ تا ص ۷۳)

نوع مقاله : پژوهشی



[20.1001.1.27834166.1400.4.4.1.4](https://doi.org/10.1001.1.27834166.1400.4.4.1.4)

چکیده :

ایرانیان، از گذشته های کهن، باورهایی را به عنوان اعتقادات خود در جامعه و خانواده در ذهن داشته اند. این باورها، قطعاً سرچشمه هایی نیز داشته و علتی برای تشکیل مطالبی در باب آن ها و شاخ و برگ دادن یا ندادن بدین مطالب، وجود داشته است. مثلاً می توان به موجودی موهوم همچون «سیمرغ» یا «اژدها» اشاره کرد که از روزگار پیش از هخامنشیان در ایران و حتی سایر ملل رواج داشته و هم اکنون نیز متداول است. همانگونه که همگان نیز به خوبی بدین مسأله واقفند، غیر ممکن است که بتوان اثری از آثار ادبا را یافت که کاملاً خالی از این مطالب باشد و به هیچ وجه، سخنی که حاوی وجود اعتقاد یا باوری درباره ی موجودی موهوم یا باوری وهمی درباره ی موجودی واقعی، بر صفحه ی کاغذ جاری نساخته باشد. یقیناً هرچه به گذشته های دورتر برویم، به دلیل کمبود وسایل پیشرفته- که امروزه بشر از آن برخوردار است- بیشتر و بیشتر، شاهد اشاعه ی باورهای عامیانه و گاه مطلقاً خرافی در باب برخی امور یا موجودات خواهیم بود. یکی از متونی که در آن می توان بدین باورها دست پیدا کرد، نفثه المصدور است. این اثر با تمام تصنع و ثقلاتی که در عبارات خود دارد، فاکتورها و عناصر و مواردی را درخود گنجانده است که یک یه یک، حاکی از وجود چنین باورهایی در باب موجودات موهوم و یا باورهایی اسطوره ای و عامیانه در باب موجوداتی حقیقی و واقعی است. لذا بر آن شدیم تا در این جستار به استخراج این فاکتورها از متن کتاب مذکور و بررسی و تحلیل و گاه تبیین ریشه ی آن ها بپردازیم.

واژه های کلیدی : نفثه المصدور، اساطیر، باورهای عامیانه، ایران، پژوهش های فرهنگی

۱. استاد دانشگاه محقق اردبیلی، اردبیل، ایران. Email : alirezakazemiha@yahoo.com (نویسنده مسئول)

۲. دانشجوی دکتری دانشگاه محقق اردبیلی، اردبیل، ایران // Email : alireza@yahoo.com



مقدمه :

اگرچه هنگامی که از آحاد افراد یک جامعه - و در برخی موارد حتی تحصیل کردگان آن- درباره ی وجود باوری کهن، در اجتماع او سؤال شود، معمولاً با دو عکس العمل مواجه خواهیم بود: ۱- یا آن فرد اظهار بی اطلاعی نموده و چیزی نمی گوید و در مواردی حتی خود او نیز، برای پیدا کردن پاسخ کنجکاو می شود. ۲- یا این که با گفتن سخنانی نظیر: «این ها مشتی خرافات است که فقط در ذهن عوام رخنه کرده و در نزد آنان یافت می شود.»، از پاسخ دادن طفره می رود. اما کماکان، فردی که در این باره به پژوهش می پردازد و وقت خود را صرف یافتن، گردآوری و تجزیه و تحلیل این قبیل عناصر می کند، به دنبال یافتن پاسخی صحیح در باب این که: این سخنان از صحت برخوردار هستند یا نه؟ چند نمونه ی دیگر از آن ها در جامعه یافت می شود؟ آیا در جوامع دیگر هم نظایری برایشان وجود دارد یا خیر؟ و ... خواهد بود.

بیان مسأله:

اگر باوری در اجتماعی پدید آید، بی شبهه علتی دارد که همچون جرقه ای، آتش فراگیری این باور را در جامعه شعله ور ساخته است. این عامل معمولاً زمانی در بین کتب ادبی یک قوم وارد می شود که مدت مدیدی از شکل گیری آن گذشته باشد. همچنین وقتی که درباره ی این موضوع تحقیق می کنیم، می بینیم که موارد مشابهی با تعداد بسیار در بین مردم هم وجود دارد و این عبارت که مثلاً در یک اثر ادبی همچون «نفثه المصدور» رواج پیدا کرده، «مشتی نمونه ی خروار» است و همین امر باعث می شود تا به مدافقه ی نظر درباره ی عبارتی که حاکی از وجود باوری عامیانه در بین افراد یک طبقه یا حتی تمام مردم است، روی آوریم.

البته نکته ای مهم نیز در این بین، خودنمایی می کند و آن این است که: در نفثه المصدور، موارد عدیده ای یافت می شود که حاکی از رواج باورهای عامیانه ای در قرن هفتم و عصر حمله ی مغول است که امروزه هم در بین مردم ایران موجود بوده و نیازمند واکاوی و کنکاش است تا به تبیین سرچشمه ی ورود این عبارات در متن کتاب نفثه المصدور و در صورت امکان، تشخیص ریشه ی آن ها دست یابیم.

سؤالات پژوهش:

۱ - چه عباراتی در نفثه المصدور وجود دارد که ثابت کننده ی بازتاب باورهای عامیانه در این کتاب است؟



۲ - برطبق کدام ادله می توان قائل بدین نظر شد که عبارات مورد نظر، بازتاب دهنده ی باورهای عوام است؟

۳ - چه دلایلی مبنی بر وجود این باورها در بین مردم عصر مغول و سایر کتب ادبی و غیر ادبی وجود دارد؟

۴ - چگونه می توان به این نظر رسید که عبارات حاوی مطالب باورهای عوام - که در نفثه المصدور ثبت شده است - ریشه در ایران کهن دارد؟

پیشینه ی پژوهش:

در این باره ، تا جایی که به تفحص در بین مقالات و شروح نوشته شده در باب نفثه المصدور پرداختیم، نتوانستیم شاهی - حتی یک مورد - در باب زمینه ی پژوهشی این جستار بیابیم. هر آنچه که در باب این کتاب به رشته ی تحریر درآمده است، در چند گزینه از جمله : ۱- نثر نفثه المصدور و زیبایی شناسی آن ۲- ورود یا تأثیر آیات و احادیث و ضروب الأمثال در آن ۳- بررسی تاریخ دوره ی مغول با استفاده از این کتاب، که اکثراً این موارد هم، در شرح دکتر یزدگردی بر این متن، به خوبی و با استادی تمام، تبیین شده است. البته در باب اسرائیلیاتی همچون : دزدیده شدن انگشتری سلیمان(ع) به دست یکی از دیوها(صخر جتی) که در صفحه ص ۵۰ کتاب نفثه المصدور ثبت شده است و یا سدّ یاجوج و مأجوج و اسکندر، به اندازه ی کافی در همان شرح استاد یزدگردی، مطالب جامع و مانع می توان یافت و ما نیز در این جستار ، به دنبال تکرار مکررات نبوده ایم تا « کهنه گوهر سفته» باشیم و بخواهیم با این کار، حجم مطالب را افزایش دهیم و به نادرست، داعیه ی انجام پژوهشی بکر سر داده باشیم ولی علی ایّ حال، مطلبی در باب باورهای عامیانه و اساطیری نفثه المصدور، در بین مقالات و شروح، نیافتیم.

اهداف پژوهش:

۱ - استخراج عباراتی که حاکی از بازتاب باور عوام و یا الگوی اسطوره ای در متن کتاب مذکور است.

۲ - اثبات این نکته که مطالب مستخرج، در باور عوام یافت می شود.

۳ - ریشه شناسی مطالب مذکور در عبارات مسترج از متن کتاب

۴ - بررسی وجود چنین باورهایی در بین اقوام عرب - زیرا برخی از عبارات، اصلاً از زبان و فرهنگ عرب - به دلیل گسترش اسلام در ایران - نشأت گرفته است و حتی کلمه ی فارسی حذف شده و لفظ عربی به جای آن آمده است



و لذا این پندار را در ذهن به وجود می آورد که چنین باوری باید ریشه در عقاید قوم عرب داشته باشد نه اقوام ایرانی.

متن اصلی:

در این بخش، جزء به جزء به ذکر و سپس بررسی و تحلیل موارد و عباراتی از نفثه المصدور که با عقاید اساطیری و یا باورهای عامیانه ارتباط دارد می پردازیم.

* «غراب البینی است که وقت مهاجرت کاغد.» (زیدری نسوی، ۱۳۷۰، ۳)

اگر بخواهیم قائل بدین نکته شویم که « غراب البین» به معنای کلاغ جدایی است، باید این نکته را نیز مد نظر داشته باشیم که « کلاغ جدایی» بودن، نژاد نیست، یعنی مثلاً اینگونه نیست که کلاغ جدایی در برابر سایر نژادهای دیگر کلاغ قرار بگیرد و مثلاً پاهایی سفید داشته باشد و ... و اما در باب این که چرا این واژه در متنی پارسی - با وجود تمام غموض و کاربرد عبارات عربی- به نام نفثه المصدور - که اصلاً عنوان آن نیز عربی است- به کار رفته، باید گفت که: در اصل، این عبارت از اعتقادات اعراب سرچشمه گرفته است و هیچگونه ارتباطی با ادب و فرهنگ قوم ایرانی ندارد. روشن است که چنین سخنی با توجه به فراگیر بودن این ترکیب (غراب البین) و کاربرد آن، در اشعار و اقوال شعرای ایرانی به سادگی قابل پذیرش پژوهشگران و زیدگان علمی نیست. لذا این موضوع و علی الخصوص این مدعا نیازمند اثبات است و بنابراین باید به اثبات آن پردازیم.

در بین ایرانیان کهن- که پیرو آیین میتراپرستی بوده اند- کلاغ را موجودی مقدس می دانسته اند به استناد: «در اطراف صحنه ی «تاورکتونی» (یکی از صحنه های دین میتراپی - که ناظر بر تولد میتراست و نیز زندگی و مراحل سلوک وی را هم نشان می دهد(ر.ک: اولانسی، ۱۳۸۵، ۲۰) [نقش هایی از شرح زندگی میتراس، تولد او از صخره، کلاغ، خورشید و ماه و سیارات و منطقه البروج ... دیده می شود.» (اولانسی، ۱۳۸۵، ۲۰) « مراحل هفتگانه ی سیر و سلوک [در دین میتراپرستی] عبارت بودند از: ۱- کلاغ: مقام خدمتگزاران است. این سالک، نقابی به شکل کلاغ به صورت می بست و از حضار، در مراسم پذیرایی می کرد. خدای حامی او، عطارد، عنصر مربوط به او هوا و نمادهای همراهش، عصای «مِرکور» (پیک خدایان در اساطیر یونان باستان) یا caducee و جام است.» (همان، ۲۲)

« تشرّف یافتگان به کیش مهر، هفت مرتبه را از پایین ترین مرتبه تا بالاترین مقام، طی کرده اند. این مراحل مختلف، ظاهراً نمود عروج روان در آسمان بود. نماد مقام یا مرتبه ی اوّل، کلاغ بود- به روایت جروم Jerom، افراد عضو



این مرتبه، صورتک کلاغ بر چهره می زدند. این نکته شکلی را که در جانب چپ ضیافت عام در نقش برجسته ی کونیک konjic دیده می شود، مشخص می سازد. (هینلز، ۱۳۸۵، ترجمه ی فرّخی، ۲۳۲) « اسکندر کنار تختی نشست و مشک آب را بر شاخه ی سروی آویخت که ناگاه کلاغی فریادکشان از آسمان فرود آمد و به مشک یورشی برد و با منقار، مشک را درید و تا اسکندر و همراهان به خود آیند، آب در پای درخت سرو ریخت و به زمین رفت و چنین شد که سرو، همیشه سبز و کلاغ، عمر جاودان یافت و چنین است که در باور مردم، کلاغ به مرگ طبیعی نمی میرد. » (همان، ۴۲۸)

« کلاغ: در اساطیر سامی، پرواز کلاغ، از کشتی نوح و بازنگشتن او، پیام آور یافتن خشکی و در اساطیر ایران، پیام آور اهوره مزدا به مهر برای قربانی کردن گوشورون است. بدان سان که گفته شد، در اساطیر آسیایی، کلاغ- و به ویژه کلاغ سرخ پا - نماد خورشید و در باورهای مردم ایران، آوای کلاغ و دیدار او، پیام آور خبری نیک و گاه ناخوش است. در لرستان، قسمتی از روده ی شکار را « کلاغ خور» می نامند و به سبب خوش یمنی پیدایی کلاغ به هنگام شکار، شکارچیان این قسمت از روده ی شکار را به کلاغ می دهند و کلاغ به سبب نوشیدن آب حیات، نامیراست مگر آن که کشته شود. بدان سان که در آیین مهر گفته شد، کلاغ نماد مرتبه ی اول تشرف به آیین مهر و به روایت از «جروم»، افراد دارای این مرتبه، ماسک کلاغ بر چهره می زدند. » (هینلز، ترجمه ی فرّخی، ۱۳۸۵، ۴۵۵)

« کلاغ، شاهین، زاغ، با رنگ سیاه، هوش، مشاورت شاه، راهبری قبایل، تمدّن و خرد خیرخواهانه را نشان می دهند. » (امامی، ۱۳۸۰، ۱۵۷) « تجسّم دوم او [وِثَرِغَنَه یا بهرام] هیأت گاونر زردگوش و زرّین شاخ است... هفتمی هیأت پرنده ی تیزپروازی است که شاید کلاغ باشد. » (هینلز، ترجمه ی آموزگار و تفضلی، ۱۳۷۳، ۴۱) ایرانیان قدیم، به پر کلاغ با احساس ترس آمیخته با خرافات می نگریستند و می پنداشتند که پر این پرنده، انسان را حفظ می کند و برای او، نیکبختی و فره به همراه می آورد. احتمالاً کلاغی که در تصاویر مهری بناهای تاریخی رومی، همراه مهر (میترا) است. در اصل، نمادی از خدای پیروزی برای همراهی یا یاری این خداست. » (همان، ۴۲)

« درباره ی چگونگی جانوران به پنج شکل : در دین گوید که چون گاویکتا آفریده در گذشت، آنجا که او را مغز بپراگند، پنجاه و پنج گونه دانه و دوازده گونه گیاه درمانی بازرس... او جانور را به (سه) «کرده» فراز آفرید... چنان است که در این سه کرده، پنج «آینه» است... این پنج آینه به دویست و شصت و دو سرده بخش شد: ... دهم، مرغان: یکصد و ده سرده: سیزده سرده ی ایشان چون سیمرغ، گرِشفت، آلوه، کرکس که دالمن خوانند، کلاغ، پُش، خروش (که) پَرودَرش خوانند و کلنگ است. » (بهار، ۱۳۶۹، ۷۹)



«چنین گوید که : مرغانِ دد، دشمن خرفستران و جادوان اند. این را نیز گوید که : مرغان همه زیرک اند، کلاغ (از همه) زیرک تر است. درباره ی باز سپید گوید که مار پرداز را کشد. کاسکین، مرغ ملخ را کشد و به دشمنی آن آفریده شده است. کرکس پیری اندیش، که دانان است، برای نَسای خوردن آفریده شد. چنین نیز کلاغ و سارگر (که) مردارگاو کوهی، پازن، آهو، گور و دیگر ددان، همه را خورند، ایدون نیز دیگر خرفستر(ان) را.» (بهار، ۱۳۶۹، ۱۰۲ و ۱۰۳) نیز: رک: قلی زاده، ۱۳۸۸، ۱۱

و اما استفاده از کلاغ در اعیاد و خوشی ها: «در روزگار ساسانیان (خسروان) آغاز بهار به موجب عدم اجرای کبیسه، با اول آذرماه مصادف بود. به همین جهت، مراسمی سنتی را تحت عنوان «بهار جشن» در آغاز آذرماه که مقارن با بهار بود؛ انجام می دادند. یکی از جمله ی این مراسم که شهرتی بسیار داشت و جشن های کارناوالی رابه یاد می آورد، موسوم بود به «رکوب الکوسج» یا «کوسه برنشین». ابوریحان بیرونی، شرح این رسم را آورده است که در نخستین روز از آذرماه یا اولین روز بهار، مردی کوسه را بر خری می نشاندند که به دستی کلاغ داشت و به دستی بادزن که خود را مرتب باد می زد. اشعاری می خواند که حاکی از وداع با زمستان و سرما بود و از مردم، چیزی به سگه و دینار می گرفت. آنچه از مردم می ستاند، از بامداد تا نیمروز، به جهت خزانه و شاه بود و آنچه از نیمروز تا عصر اخذ می کرد، تعلق به خودش داشت. آنگاه اگر از عصر، وی را می دیدند، مورد آزار و شتم قرار می دادند. ابوریحان می گوید: در روزگار ما چنین رسمی در شیراز اجرا می شود.» (رضی، ۱۳۸۴، ۱۹۸)

«شمس الدین صوفی دمشقی درباره ی کوسه برنشین به صورت جشنی جداگانه یاد کرده است که در نخستین روز از آذرماه برگزار می شده است که وی، نقل قول و برداشت از آثار متقدم بر خود کرده است- در آن هنگامی که به موجب عدم کبیسه، نوروز در اول آذرماه برگزار شده و مراسم کوسه برنشین را که از مراسم نوروزی است، به گونه ی جشن جداگانه ای در اول آذر یاد می کند: «دیگر از عیدهای ایرانیان، عیدی است که کوسه برنشین خوانده می شود و آن را در نخستین روز آذرماه برپا می دارند و آیین آنان در این روز چنان است که در هر شهری، مردی کوسه که از پیش، خود را برای این کار آماده کرده است، بر ستوری می نشیند و از چند روز پیش از فرا رسیدن این ماه، خوردنی های گرم و شراب های نیامیخته (خالص) خوردن می گیرد. چون روز اول ماه فرا رسد، لباسی نرم و نیکو بر تن می کند و بر گاوی می نشیند و بر دستی یک کلاغ می گیرد و فرومایگان و اوباش، به دنبال وی به راه می افتند و با آب و برف بر روی او می زنند و با بادبزن ها باد می زنند و او فریاد بر می آورد که : گرم، گرم و این کار



را هفت روز ادامه می دهد و آن اوباش که با ویند، کالا و اجناس دکان ها را به یغما می برند. چون هفت روز به پایان آید، آن عید نیز تمام می گردد.» (رضی، ۱۳۸۴، ۲۰۲)

اما حال که به بررسی جایگاه کلاغ در بین ایرانیان پرداختیم و اثری از اعتقاد ایرانیان در باب شومی این موجود یافت نشد، باید جایگاه آن را در بین اعراب و ایران اسلامی باز یابیم:

« غراب البین : ... زاغ سیاه دشتی که از شومی نشستن خود، مبیانت و مفارقت اندازد میان دوستان و اقربا و در «صراح» به معنی زاغ ابلق سرخ منقار و بعضی گویند : نوعی از زاغ که منقار و پای او سرخ باشد. آن را نحس دانند و گویند که : اگر کسی از خانه برآید و زاغ مذکور را ملاقی شود ، دلالت می کند بر فراق در میان او و مطلوب، چنان که در «خیابان» (رامپوری، ۱۳۶۳، ۶۲) « غراب البین : پرنده ی شوم، بوم» (الیاس، ۱۳۶۶، ۴۷۳) مولوی گوید:

«آن سرشته ی عشق رشته می کشد بر امید وصلِ چغزِ با رُشد
خود غراب البین آمد ناگهان در شکار موش و بردش ز آن مکان»
(عفیفی، ۱۳۷۳، ج ۳، ۱۸۵۱، به نقل از : مولوی، مثنوی، ج ۶، بیت ۴۴۰)
او همایی بود، بی او قصر حکمت شد دمن کو غراب البین کو؟ تا بر دمن بگریستی
(خاقانی، دیوان، ۴۴۲، به نقل از: عفیفی، ۱۳۷۳، ج ۳، ۱۸۵۱)
«غراب خو: کنایه از تفرقه انداز
«گفت : آن غراب خو که چه مرغی است این مجیر که او را درون دایره ی مدح و ذم نهند»
(مجیر بیلقانی، دیوان، ۸۵، به نقل از : عفیفی، ۱۳۷۳، ج ۳، ۱۸۵۱)
« غراب سرشت: کنایه از تفرقه انداز، بی وفا
به شام و صبح که خصم توآند دل چه نهی؟ که این غراب سرشت است و آن تذرو لقا
(مجیر بیلقانی، دیوان، ۱، به نقل از : عفیفی، ۱۳۷۳، ج ۳، ۱۸۵۲)



« غراب البین: کلاغی که در محلّ خانه های مردم نشیند. چون از آنجا رحلت کنند و یا کلاغ سیاهی که مانند شخص مصیبت رسیده نوحه می کند.» (نفیسی، ۱۳۲۴، ج ۴، ۲۴۵۷) در قاموس کتاب مقدّس، چنین آورده: لفظ غراب در زبان عبری به معنی سیاه است و آن، پرنده ای است شبیه به کلاغ. لیکن بزرگتر از آن است و منفرداً پرواز می کند و در شریعت موسوی ناپاک است و ... در ویران ها و مقام ها و درخت های بلند مسکن می گیرد.» (دهخدا، ۱۳۷۳، ج ۱۰، ۱۴۶۶۱ و ۱۴۶۶۲) « یا غراب البین یا لیتَ بَینی وَ بَینَکَ بَعْدَ الْمَشْرِقَینِ. گفتی نعیق غراب البین در پرده ی الحان اوست» (سعدی، گلستان، به نقل از: دهخدا، ۱۳۷۳، ج ۱۰، ۱۴۶۶۳) نیز، ر.ک: صفی پور، ۱۳۹۷، ج ۲، ۹۱۰

« غراب: ... پرنده ای است مردار خوار که هزار سال عمر کند. میان او و بوم، عداوت دیرینه ای است که هشتمین باب کلیله و دمنه، تحت [عنوان] «باب البوم و الغراب» با عنایت به این مسأله ترتیب یافته ... بر اساس کتاب مقدّس ... غراب به اعجاز برای ایلایا خوراک می آورد ... کلاغ، مانند همه ی پرندگان سیاه، در قصّه های غربی و گاه شرقی، نماد هوش و فراست است و آنچه از قدرت و اختیارش در تعیین سرنوشت مردگان می گوید، دالّ بر هوشیاری اوست ... در بیشتر قصّه های غربی و گاه در برخی روایات شرقی، کلاغی، مشاور و ناصح هوشیار مردمان است و از آینده و آنچه روی دادنی است خبر می دهد. غراب در فرهنگ ها و ادبیات اسلامی، نام های متعدّدی دارد از قبیل: زاغ، کلاغ، ابوحاتم، ابوحجاب، ابوالجراح، ابو حذر، ابوریدان، ابوزاجر، ابوالشّوم، ابن بریج، ابن دایه و ... علاوه بر لغات و ترکیباتی که در ارتباط با نام های این پرنده در فرهنگ ها ضبط است، در ادبیات فارسی، «غراب» مظهر سیاهی و شثامت و حذر کردن و کراهت منظر نیز است:

یک رمه افراسیاب و نیست پیدا پور زال»

«عالمی زاغ سیاه و نیست یک باز سپید

(سنایی، ۳۶۶)

«از وصال گشت فالم سعد چون فرّ همای
گر ز هجرت گشت روزم تیره چون پرّ غراب» (معزّی، ۸۹)
یا حقی، ۱۳۷۵، ۳۱۵) در «مقامات حریری» آمده است: « نَعَبَ بَینَنا غُرابُ البَینِ » (حریری، ۱۳۶۴، ۲۴۶) در قرآن کریم نیز درباره ی این موجود، به گونه ای سخن رفته که نشان از نیک بودن آن دارد: «فَبَعَثَ اللَّهُ غُرَابًا يَبْحَثُ فِي الْأَرْضِ لِيُرِيَهُ كَيْفَ يُوَارِي سَوْءَةَ أَخِيهِ قَالَ يَا وَيْلَتَى أَعَجَزْتُ أَنْ أَكُونَ مِثْلَ هَذَا الْغُرَابِ فَأُوْرِي سَوْءَةَ أَخِي فَأَصْبَحَ مِنَ النَّادِمِينَ» (مائده، ۳۱)



از اینجا مشخص می‌گردد که «غراب البین»، یکی از اعتقادات عامیانه‌ی اعراب است و حتی در قرآن کریم و روایات سامی نیز اشاره‌ای به شومی آن نشده است و این که در یک متن زبان فارسی دیده می‌شود، از زمان ورود اعراب و اسلام به ایران سرچشمه می‌گیرد و ریشه‌ی شومی آن نیز فقط در نزد عوام اعراب است و سخنی از شامت این پرنده در کتب دینی اسلامی نیست. لذا در این بخش، دیدگاه عامیانه نسبت به این پرنده در نزد اعراب مورد مذاقه‌ی نظر قرار گرفت و بر اساس تحلیل‌هایی که در باب این پرنده و اعتقاد بر شوم بودن آن ارائه شد، ریشه‌ی عوامانه‌ی این دیدگاه پدیدار گشت و مشخص شد که اگرچه در یک متن فارسی زبان نقل شده، اما منشأی عربی دارد.

«وَ أَيْنَ مِنَ الْمُسْتَقِ عَنقَاءُ مُغْرَبٍ» (زیدری نسوی، ۱۳۷۰، ۱۰):

در باب «عنقاء مُغْرَبٍ» نیز اقوال بسیاری در فرهنگ‌ها آمده است که به نقل آن‌ها می‌پردازیم:

«عنقay مُغْرَبٍ: مرغی بود بس عظیم و دراز گردن و «مُغْرَبٍ» از این جهت گویند که طیور را فرو می‌برد و اطفال و دختران را نیز بلع می‌کرد و بعضی نوشته‌اند که: به فتح راء، به معنی نو و غریب آورده شده، چون عنقا را حق تعالی به هیأت عجیب آفریده بود، از این جهت مُغْرَبٍ گفتند و بعضی مخفی و نابود نوشته‌اند.» (دهخدا، ۱۳۷۳، ج ۱۰، ۱۴۴۷۵) «عنقا برای درازی گردنش گفته شده و مُغْرَبٍ برای فرو بردنش حیوانات بزرگ را یا از جهت مخفی بودنش» (داعی الأسلام، ۱۳۶۲، ج ۳، ۷۰۱) نیز، ر.ک: رامپوری، ۱۳۶۳؛ ۶۱۵ و تبریزی، ۱۳۴۴، ۷۸۲: «سیمرغ نو و غریب آورده» (معین، ۱۳۶۲، ج ۵، ۱۲۱۹) «عنقاء مُغْرَبٍ: طائرٌ وَهْمِيٌّ لَمْ يُوْجَدْ» (الجرّ، ۱۹۷۳، ۸۵۸) نیز، ر.ک: صفی پور، ۱۳۹۷، ج ۳، ۸۸۸

«عنقay مُغْرَبٍ: در روایات اسلامی، گاهی نام «عنقا» بر سیمرغ اطلاق شده. در وجه این تسمیه گفته‌اند که او را عنقا برای آن خوانند که دراز گردن است... و برخی هم ماده‌ی او را عنقا نامیده‌اند [که نر او أعنق باشد و اینگونه صفت مشبیه خواهد بود به قاعده‌ی لغه عرب: نگارنده] عنقا اوّل در میان مردم بود و به مردم آسیب می‌رساند- روزی هیچ مرغ نیافت که شکار کند. کودکی را بر بود. مردم شکایت به پیغمبر خدا کردند. او دعا کرد که: خدایا نسل او را منقطع گردان. صاعقه‌ای بیامد و او را بسوخت و او را نسل نماند. پس عرب مثل زدند و چیزهای نیافت را عنقay مُغْرَبٍ گفتند. مُغْرَبٍ را به کسر و فتح «ر» هر دو خوانده‌اند که به ترتیب به معنی «فرو برنده» و «بلع کننده» و «غریب و نو» است. محمد بن محمود بن احمد طوسی (عجایب المخلوقات، ۵۱۲) ضمن داستانی شگفت‌انگیز، علت غیبت عنقا را این می‌داند که در زمان سلیمان چون نتوانست قضای پروردگار را بگرداند، به وی ایمان آورد و بعد از آن به کوه



قاف رفت (که در اغلب روایات، جایگاه سیمرغ معرفی گردیده) شد و دیگر کسی وی را ندید. در روایتی هست که چون اصحاب حنظله بن صفوان (اصحاب الرس) تکذیب خداوند خود کردند، خداوند آن‌ها را به مرغی درازگردن و دارای بال‌های الوان - که بر کوه دغ یا فتح مقام داشت، مبتلا کرد. (یا حقی، ۱۳۷۵، ۲۶۷)

این مورد را می‌توان یکی از اساطیر اعراب به شمار آورد زیرا در روایات سامی نیز آمده و در اسرائیلیاتی که در تفاسیر راه یافته، نمونه‌ای از آن آمده است که دکتر یا حقی نیز در کتاب «فرهنگ اساطیر» بدان اشاره کرده اند - البته از قول «عجایب المخلوقات» احمدی طوسی - و از آنجا که روایت اصل داستان در تفسیر سوراآبادی، اندکی سبب اطاله‌ی کلام می‌شود، لذا از ذکر آن در اینجا خودداری می‌کنیم (ر.ک: طباطبایی اردکانی، ۱۳۹۱، ۶۹ و ۷۰) و دو نکته باقی می‌ماند که باید بدان‌ها اشاره نماییم و آن نیز دالّ بر این است که این عقیده نیز باید از اساطیر عربی وارد زبان فارسی شده باشد، این است که در کتاب مقامات حریری نیز چنین لفظی آمده است: «إِنَّ عِنْدَنَا لَخَبْرًا مِنَ الْعَنْقَاءِ» (حریری، ۱۳۶۴، ۴۱۹) که البته در این بخش، فقط کلمه‌ی «عنقا» آمده است و به همین دلیل نمی‌توان قائل بدین شد که این کلمه الزاماً دلالت بر همان عنقاء مغرب می‌کند ولی می‌توان گفت که: در اساطیر عربی هم به دلیل مجهول‌الیهوئیت بودن، مراد از «عنقا»یی که حریری در جمله‌ی خود آورده است، همان «عنقاء مغرب» است البته دهخدا در لغتنامه یک دسته بندی تقریبی از آن ارائه کرده و «عنقاء مغرب» را جدا از «عنقاء» مطلق آورده است. دلیل دوم این است که: اگر کلمه‌ی عنقاء، اصلتی ایرانی و پارسی دارد، پس چگونه است که در هیچکدام از کتبی که در زمان ایران کهن یا حتی در کتب پهلوی پس از اسلام در ایران نگاشته شده نظیر: ارداویراف نامه، یادگار زریران، کارنامه‌ی ارتخشیر پاپکان یا حتی شاهنامه، هیچکدام کلمه‌ی «عنقاء مغرب» را نیاورده‌اند؟ پس معلوم می‌شود که این کلمه، درواقع از باوری در نزد اعراب نشأت گرفته و ربطی به ایران ندارد.

«روباه خدّاع را بر شیران مصّاع و دلیران قرّاع، فرمانروایی و کارفرمایی اثبات کرده» (زیدری نسوی، ۱۳۷۰، ۳۷):

در باب این که روباه، موجودی فریبکار و دغلباز معرفی شده در فرهنگ ملل مختلف از جمله ایرانیان، ترکان و هندوها، داستان‌های فراوانی نقل شده است لذا این باب می‌توان به کتاب مرزبان نامه، کلیه و دمنه و کتبی که حاوی اساطیر و افسانه‌های ملل هستند، مراجعه نمود البته باید گفت که: این عامل (حیله‌گری روباه) یکی از اعتقادات عامیانه محسوب می‌گردد که حتی امروزه نیز در بین برخی از جمله ترکان و ترک‌زبانان وجود دارد و فرد بسیار گریز و زیرک را «روباه» تشبیه می‌کنند و اصطلاحاً می‌گویند: «تولکی دَن بیژده» یعنی حتی از روباه نیز



زیرک تر است یا به صورت «تولکی دَن چُخ بیلیر» یعنی: از روباه نیز بیشتر می‌داند (زیرکتر و حيله گتر است) علی‌آی حال، در این جا نیز اگر بخواهیم تک تک داستان‌هایی را که در آن‌ها، زیرکی و دغل بازی روباه دیده می‌شود، ذکر نماییم، خواننده را صداع داده و از پرداختن به باقی مطالب باز می‌مانیم.

لذا فقط به ذکر مآخذی که در آنها، داستان‌های حاکی از فطنت روباه موجود است، بسنده می‌کنیم. (ر.ک: منشی، ۱۳۸۷، ۱۰۹-۲۳۰ و نیز وراوینی، ۱۳۸۷، ۱۵۱ و ۴۴۵ و همچنین: قوجق و همکاران، ۱۳۸۵، ۲۶۵ و ۲۷۳) که در هریک از این‌ها، روباه به عنوان فردی حيله گر معرفی می‌گردد و البته بهترین و معروف‌ترین آن، از بین نمونه‌های یافت شده در ادب فارسی، «کلیله و دمنه» است که «کلیله» شغال و «دمنه» روباه بوده و در باب «الأسد و الثور» همگی، این دمنه است که ابتدا با مکر و فریب خود، گاو را منقاد و مطیع شیر کرده و در ادامه نیز، خود، دشمنی را در بین این دو فرد به وجود آورده و باعث مرگ آن می‌گردد. حتی در فرهنگ‌ها نیز این موجود به حيله گری مشهور است: «روبه: همان روباه باشد که جانوری است دشتی و به حيله گری مشهور است» (دهخدا، ۱۳۷۳، ج ۸، ۱۰۸۳۹) به هر حال، آنچه که باید در باب این عبارت اثبات می‌شد؛ تبیین گشت و معلوم گردید که باور به حيله گری روباه، با توجه به کتبی که به آن‌ها ارجاع داده شده است، باوری عامیانه بوده و ریشه در فولکلور مردم کهن دارد.

«در کام اژدهای دمان، دهان از پی شیرینی عسل گشاده» (زیدری نسوی، ۱۳۷۰، ۴۱)

این عبارت را تقریباً به عینه در کتب عرفا نیز می‌توان دید که شکل کامل داستانی را فرایاد می‌آورد که در ضمن آن، فردی از چنگ جانوری وحشی به چاهی پناهنده شده، در زیر آن اژدهایی، در بالای آن، دو موش سیاه و سپید و در میان آن، اندکی عسل می‌بیند و با وجود نیش زنبوران، به خاطر شیرینی عسل - که نماد مال دنیوی است - از دهان باز بودن اژدها و جویده شدن طنابی به دهان دو موش سیاه و سپید - که نماد شب و روزند - و فرد با آن طناب به وسط چاه برای خوردن عسل آمده و نیز فرار از دست جانور وحشی، باز هم، غفلت راسرلوحه‌ی کار خویش می‌کند. می‌توان برای مطالعه‌ی جریان این داستان، به کتاب «معراج السعاده» ملا احمد نراقی نیز مراجعه نمود.

علی‌آی حال، به کار بردن ترکیب «اژدهای دمان»، خود، اشاره به باوری اساطیری دارد که در اینجا بدان می‌پردازیم: «کسی نمی‌تواند منکر این حقیقت شود که اژدها و مار، جای خاصی در افسانه‌های خلقت دارند. مارهای درخشانی که در هوا معلق می‌باشند، در همه جا هستند، مارانی که در حال پرواز به کهکشان‌ها هستند و خطّ سرخی از آتش



به دنبال خود دارند. دلیل این که فنیقی‌ها و مصری‌ها، ماران و اژدها[ها] را می‌پرستیدند و مقدّس می‌داشتند و سرانجام دلیل این که چرا ماران به عناصر آتش تعلّق دارند، این است که در آن، سرعتی است که هیچ چیز به آن‌ها نمی‌رسد به خاطر ماهیت آن‌ها یعنی آتش. مدارک و شواهد ماقبل تاریخ نشان می‌دهد که:

(آ) ماران و اژدها[ها] به آفرینش انسان مربوط هستند.

(ب) ماران و اژدها[ها] به ستارگان مربوط هستند.

(پ) ماران نمی‌توانند پرواز کنند.

(ت) ماران، نفس آتش آلود بدی دارند.

ویژگی‌های سرعت و آتش که یاد شد، در «اژی دهاک» کاملاً نمایان است. در «وندیداد» از «اژی دهاک» با صفت «خشوَوَ» xshvaeva به معنی زود خزنده و تند رونده نام برده شده است. درباره‌ی ماهیت آتشین «اژدی دهاک»، گفته‌ی کاوه به ضحاک نمونه‌ی جالبی است:

یکی بی‌زیان مرد آهنگرم ز شاه آتش آید همی بر سرم

تو شاهی و گر اژدها پیکری ببايد بدین داستان داوری

البته به عقیده‌ی نگارنده‌ی این سطور، لفظ آتش در بیت اوّل این بیت، هیچ ارتباطی با معنای آن ندارد و فقط از باب کنایه آورده شده و معنایی همچون: درد و رنج و غم و آزار دارد.

پیوستگی مار(اژی) با آتش را می‌توان با نگرش به این احتمال نیز جستجو کرد که واژه‌ی «اژی» با «آگنی» Agni (خدای آتش هندیان) هم‌ریشه باشد چرا که آگنی از ریشه‌ی آگ Ag به معنی آتش است و آگ و اژ می‌توانند به یکدیگر تبدیل شوند. آگنی دارای ویژگی‌هایی مانند اژدهاست زیرا به گونه‌ای استعاره آمیز، دارای هفت زبان است که این نام‌ها را دارند: سیاه، وحشتناک و هولناک، سرعت و تیزی و تندی، سرخ رنگ، دود آلود، جرقه، درخشان» (عطایی، ۱۳۷۲، ۷۱ و ۷۲)

«اسطوره‌ی کهنی که بر طبق آن، هرگاه «پان کو» شاد بود؛ هوا دلکش می‌شد و زمانی که خشمگین می‌گشت، هوا تیره و تار میشد، یادآور بقایای یک اسطوره‌ی کهن دیگر است: اسطوره‌ی مشعل-اژدها». «چان-های-کینگ...



به کرات از آن صحبت می کند البته در صورت های نسبتاً متناقض، چکیده ی آن ها این است که در صحرای شمال غربی جهان که به نور خورشید روشن نمی شود، اژدهایی عظیم زندگی می کند که هزار «لی» [یک واحد اندازه گیری چینی: نگارنده] طول دارد. چهره اش انسانی و بدنش سرخ [اشاره به ارتباط اژدها با آتش: نگارنده] است. هرگاه چشمانش را باز می کند، هوا روشن می شود و هنگامی که چشمانش را می بندد، هوا تاریک می شود. «مناسک، سویمی، ۱۳۵۴، ۸۹ و ۹۰»

«تیامات، اژدهایان آتشین دم... را به کار می گیرد.» (کویاجی، ۱۳۶۲، ۱۸۰) «او [اهریمن] خرفستران را بر زمین هشت. خرفستران گزنده و زهرآگین چون اژدها، مار و کژدم» (بهار، ۱۳۶۲، ۵۴ و نیز، ر.ک: صص ۱۵۲ و ۱۵۳ از همین منبع) «همه ی خرفستران سه گونه اند: آبی زمینی و پردار- که (ایشان را) خرفستر آبی، خرفستر زمینی و خرفستر پردار خوانند. از آبی ها، وزغ و از زمینی ها، اژدهای بسیار سر و از پردارها، مار پردار بدتر (از همه اند). مار و اژدها و اژدهای دو سر و هفت سر و...، که پای آورد چون کربسو و گرزه ی دم سیاه و گرزه ی کوتاه زهرابه دار، بیشه ای زمینی اند. ماران- دوش، آن نیز که ماران- شاه خوانند که بر سر مار بزرگ نشیند و باریک و سپید و به درازی انگشت است و دیگر بس گونه، همه مار سرده اند.» (دادگی، ۱۳۶۹، ۹۸)

«گونگ گونگ نتوانست جهان را نابود کند اما با از جای برکندن کوهستان غربی- که یکی از ستون های آسمان بود، آسمان را سوراخ کرد و خورشید نتوانست در این بخش از آسمان، انجام وظیفه کند و کار خورشید در این بخش از آسمان به اژدهایی واگذار می شود که از کام او آتش می بارد و چهره ای شبیه انسان و تنی چون اژدها دارد.» (کریستی، ۱۳۷۳، ۸۰) «ایندره، با اژدهایی ورتره (vitra) نام- که مظهر خشکی [همانگونه که گرمای حاصل از آتش و خورشید سوزان نیز، خشکی و خشکسالی را به وجود می آورد: نگارنده] و تاریکی است؛ می جنگد» (بهار، ۱۳۷۶، ۲۸)

«واژه ی اژدها در زمان یونانی به مفهوم کار بزرگ است. اژدها در بسیاری از حکایات نقاط مختلف جهان نقش دارد. این موجود خیالی، معمولاً دارای پوستی فلس دار است و پاهایش به کروکودیل شباهت دارد. بال هایی همانند خفاش و آرواره هایی بزرگ دارد و اغلب با هر بازدم از دهانش، آتش زبانه می کشد. این که چه کسی برای نخستین بار، چنین موجودی را در خیال خود می پروراند، مشخص نیست اما این امکان وجود دارد که آن شخص فردی از مشرق زمین بوده باشد زیرا اژدها در افسانه های چین از اهمیت زیادی برخوردار است. در دورانی که چین به صورت امپراتوری بود، اژدها نشان امپراتوری به شمار می رفت. بعضی از خدایان ژاپن نیز به شکل اژدها بودند.



در حکایات مصری و عبری، «اژدها» مظهر اهریمن و قدرت بود اما در افسانه‌های یونانی، این موجود خیالی از اهمیت کمتری برخوردار بود و همیشه آنچنان که باید، تولید رعب و وحشت نمی‌کرد و گاه حتی مظهر نیکی و خرد به شمار می‌رفت، گاهی از اوقات نیز نگاهبان گنجینه‌ها و معابد خدایان بود. بعضی اوقات چنین تصوّر می‌رود که اژدها بیشتر شبیه به هیولاهای ماقبل تاریخ باشد اما از آنجایی که چنین هیولاهایی خیلی پیشتر از ظهور انسان منقرض شدند، این امکان وجود ندارد که فردی از ادوار باستان چنین هیولایی را به چشم دیده باشد. با این همه، احتمال می‌رود که در عصر انسان‌های اولیه ی غارنشین، خزندگانی عظیم الجثّه وجود داشتند که می‌توانستند عاملی برای ایجاد هیولاهایی افسانه‌ای چون اژدها بشوند. (حقیق، ریاحی پور، ۱۳۸۷، ج ۱، ۱۸۳)

«دکتر منصور رستگار در کتاب «اژدها در اساطیر ایران» می‌نویسد: «واژه ی اژدها که در فارسی، صورت‌هایی دیگر چون «اژدر»، «اژدرها» و «اژدهاک» دارد... ماری می‌باشد عظیم، با دهان فراخ و گشاده که عرب آن را «ثعبان» می‌گوید.» (امامی، ۱۳۸۰، ۱۶۰) «این حیوان شگرف، مارسان، نگهبان گنج است، در مغاره‌ها، چاه‌ها، در سرچشمه ی آب‌ها و بر سر گنج‌هاست.» (همان) «اژدهاهای قصّه‌های پریان، نگهبانان قوی جادو یا مگایک انباشته از گنج‌اند.» (امامی، ۱۳۸۰، ۱۶۱) به نقل از: زبان رمزی قصّه‌ها، ص ۲۳۹ نیز، ر.ک: گاتلیب، ۱۳۶۹، ۱۰۸-۱۲۲ که در آن از موجودی به نام «اسکولا» که تقریباً همسان اژدهاست یاد می‌شود. «اژدها یکی از چهره‌های بسیار پیچیده و اسرارآمیز فرهنگ عامّه و ادیان جهان است.» (محبوب، ۱۳۸۶، ۹۳۷)

«اژدها موجودی آتشین است. «بالای سر او اژدهای درنده می‌پرید، شعله پرتاب می‌کرد و مرگ به همراه می‌آورد...» وی این زبانه ی آتش را چگونه می‌افکند؟ نمی‌دانیم. در موقع ظاهرشدن به شکل اسب، جزئیات را می‌دانیم که مثلاً جرقه و دود از گوش و بینی او بیرون می‌آید. اما در مواردی که به شکل اژدها است چیزی نمی‌دانیم. با این حال می‌توان گفت که: رابطه ی مار با آتش یکی از خطوط ثابت است. «اژدها شعله می‌افکند و چنگال‌های خود را بیرون می‌آورد.» اژدها این شعله‌ها را در خود دارد و آن‌ها را بیرون می‌ریزد. «آنگاه لهیبی سخت بیفکند. می‌خواست شاهزاده را بسوزاند»، «من به نیروی آتش قلمرو تو را خواهم کاست و خاکستر آن را به باد خواهم داد.» این یکی از فرمول‌های ثابت تهدید اژدهاست. در یکی از موارد اژدها با آتش شاه منطبق است. «در سی و رستی کشور او بر آتشی که بر می‌خاست همه چیز سوخته بود.» (محبوب، ۱۳۸۶، ۹۳۹) در شاهنامه نیز در هفتخوان رستم و اسفندیار به آتشین دم بودن اژدها اشاره شده است:

هفت خان رستم :



بغرید باز اژدهای دژم همی آتش افروخت گفتی به دم (فردوسی ، ۱۳۸۷ ، ۱۴۱)

هفت خان اسفندیار : در اینجا ابتدا «گرگسار» از اژدها برای اسفندیار سخن می گوید :

یکی اژدها پیشت آید دژم که ماهی بر آرد زدریا به دم

همی آتش افروزد از کام اوی یکی کوه خارااست اندام اوی (فردوسی ، ۱۳۸۷ ، ۶۹۷)

و در ادامه در وصف اژدها آمده :

«دو چشمش چو دو چشمه تابان زخون همی آتش آمد زکامش برون» (همان، ۶۹۸)

در اوستا در وصف اژدها آمده است: «اورواخشیه و گرشاسپ یکمین داوری دادگذار و دومین جوانی زبردست و گیسور و گرزبردار... که اژدهای شاخدار را بکشت، آن اسب اوبار مرد اوبار را ، آن زهرآلود زرد رنگ را که زهر زردگونش به بلندای نیزه ای روان بود.» (دوستخواه، ۱۳۷۵، ج ۱، ۱۳۸ (یسنه، هوم یش، بندهای ۱۰ و ۱۱)) در اینجا می توان احتمال داد که رنگ زرد اژدها با آتش تناسب داشته باشد.

در اساطیر یونانی هم اینگونه موجودتی دیده می شود : (ر.ک: گریمال، ۱۳۹۱، ج ۱، ۳۸۱-۳۹۳) اما نکته ای بس جالب توجه در ماجراهای دوازده خان هراکلس نهفته است و آن این است که: «در کنار دروازه های مسی تارتار[جهان مردگان در اساطیر یونان باستان] در مدخل ورود به قلمرو مردگان ، سگ خطرناک سه کله ای به نام سربر کشیک می دهد. به جای پشم روی گردنش ماران سیاهی روییده و دمش اژدهای زنده است و از دهان بازش، سه زبان مشتعل بیرون آمده است. وقتی که درهای دروازه گشوده می شود و سایه ی انسان پدیدار می گردد، سگ مزبور دمش را تکان می دهد و سعی دارد با زبان های آتشی خود، تازه وارد را بلیسد.» (نوا، ۱۳۸۳، ۱۵۵) اگر به ویژگی های سگ سربروس توجه شود می بینیم که فقط نام اژدها ندارد اما ویژگی های یک اژدها را به تمامی داراست مثلاً سه سر بودن. در اوستا آمده است که «اژی دهاک» سه سر است: «آن که اژی دهاک را فروکوفت؛ [اژی دهاک] سه پوزه ی سه کله ی شش چشم را آن دارنده ی هزار [گونه] چالاکی را» (دوستخواه، ۱۳۷۵، ج ۱، ۱۳۸)

«در آغاز و همیشه، اژدها موجودی است با چند سر، تعداد سرها تغییر می کند: معمولاً تعداد آن سه یا شش نه یا دوازده است اما می تواند پنج یا هفت سر نیز داشته باشد. این یکی از خطوط اساسی، ثابت و اجباری اژدهاست.» (محبوب، ۱۳۸۶، ۹۳۸) و آتشین بودن زبان های سربروس هم که «أظهر من الشمس» است و کاملاً یادآور



اژدها است. «اژدها: در اساطیر، جانور شگفت پیکری که هم خرنده و هم پرنده است و عموماً با بالهای عقاب، چنگالهای شیر، دم مار و دم آتشین تصویر می شود.» (مصاحب، ۱۳۴۵، ج ۱، ۱۱۶) اما این موجود، در اساطیر ملل دیگر هم از تعریفات همچون «آتشین دم» بودن برخوردار است که برای نمونه به کتب: The world, V5, P265, Encyclopedia و نیز: Encyclopedia, P103, V9, International و همچنین Pp129-152, V11, Modern Reference Library و نیز: V3 Britannica, p652 و V4, Encyclopedia Americana: P291, V9 و P219 Grand Larousse Encyclopedia, به سبب اطاله ی کلام از ذکر منابع دیگر – که تقریباً در تمام آن ها به آتشین بودن دم اژدها اشاراتی شده است- روی گردانیدیم و این مقدار را نیز از باب «مشتی نمونه ی خروار» آوردیم و اما فقط یک نکته در خلال این مبحث ناگفته می ماند و آن این که در قرآن کریم نیز، بدین مورد برمی خوریم و کلمه ی «ثعبان» را به معنای اژدها یا مار بزرگ در سوره ی اعراف، آیه ی ۱۰۷ مشاهده می کنیم: «فَالْقَلَىٰ عَصَاهُ فَإِذَا هِيَ ثُعْبَانٌ مُّبِينٌ» بیش از این، نیز بحث و تفحص در این باب را جایز نمی دانیم و این شواهد را بدین دلیل ذکر کردیم تا ثابت نماییم که: باور به آتشین دم بودن اژدها- که در این متن (نفثه المصدور) آمده است، ریشه ای بس عمیق، هم در فرهنگ ایرانی و هم در فرهنگ سایر ملل دارد و جزء باورهای اساطیری محسوب می گردد.

*** «پریچه‌رگان ماه پیکر و بتان خرگاه نشین را به دیوان سیاه روی و عفاریت زشت منظر رها کرد. (زیدری نسوی، ۱۳۷۰، ۴۳)**

در عقاید عامیانه، دیو در ایران اسلامی به کریه منظری منسوب شده است زیرا «با ورود اعراب به ایران، جنّ به زودی با دیو تداخل معنایی پیدا کرد و به عنوان مفهوم کلی و فراگیر و مادر همه ی موجودات مافوق طبیعی در نظر گرفته شد. چنان که به موازات روایاتی که در آن، مفهوم کلی و اساسی دارد و موجودات دیگر از آن به وجود می آیند، در برخی روایات سده های نخستین دوره ی اسلامی، «جن» نیز همین نقش را ایفا می کند. موجوداتی که زیرمجموعه ی جنّ یا از جمله صفات آن هستند عبارتند از: غول، نسناس، شیطان، ابلیس، دوالپا، امّ صبیان، آل، همزاد و حتی دیو. روشن است که نوعی تخلیط و ترکیب بین مفاهیم ایرانی و عربی پدید آمده که منشأ آن همانا نزدیکی معنایی جنّ و دیو می باشد.» (ابراهیمی، ۱۳۹۲، ۳۷)

«مطابق روایات دیوان موجوداتی زشت رو و شاخدار و حيله گرند که از خوردن گوشت آدمی روی گردان نیستند. اینان اغلب سنگدل و ستمکارند و از نیروی عظیمی برخوردار... اگرچه دیوان به رنگ سیاه] - همان چیزی که در



نفثه المصدور آمده است: نگارنده [مجسم شده اند، لیکن نام آورترین دیو شاهنامه که سرکرده ی مازندران است، دیو سپید است. (یاحقی، ۱۳۷۵، ۲۰۱ و ۲۰۲) بر این اساس نیز معلوم گشت که قائل شدن چهره ای زشت برای دیوان می تواند به دو دلیل باشد: ۱- دیوها در دوران اسلامی معادل جن دانسته شده اند و اجنه نیز بنابر روایات و اعتقادات عامیانه نظیر هزار و یکشب، عموما کربه المنظرند. ۲- در اعصار کهن حتی دیو را نیز سیاه دانسته اند اگرچه آن را با جن یکی ندانسته باشند همانگونه که از فرهنگ اساطیر دکتر یاحقی، شاهد آورده شد. نمونه ای اقوی نیز برای زشت منظر بودن دیوها (اجنه) - همانگونه که در عبارت مورد بررسی از نفثه المصدور آمده، حکایت ماهان و قضایایی که وی را اتفاق افتاد» در هفت پیکر است که در طی آن ماهان دیو یا غولهایی را مشاهده می کند که همچون فیل خرطوم دارند و از چشم ها، دهان و بینی شان آتش بیرون می آید. البته روشن است که این تصویری که نظامی در هفت پیکر از دیوهای مورد مشاهده ی ماهان ارائه کرده است، کاملاً با دیدگاه ایران دوره ی اسلامی که در آن دیو با جن تخلیط شده، مرتبط است زیرا آتشین بودن دهان و چشم و بینی از ویژگی های اجنه است نه دیوان به آن مفهومی که در دوره ی زرتشت و پیش از آن یا اساطیر ودایی شاهدش هستیم.

«مصادی اکراد و مکامن حرامیان را - (ع) دیو کانجا رسید سر بنهد، به تنهایی قطع کرد.» (زیدری نسوی، ۱۳۷۰، ۶۵)

در این عبارت با توجه به کاربرد واژه ی مصادی : صیدگاه ها و مکامن حرامیان: کمینگاه های دزدان و ارتباط حرامی بودن با دیو، متوجه دو نکته خواهیم شد : ۱- در اینجا نیز کلمه ی دیو بنابر اعتقادات اعراب و ایرانیان دوره ی اسلامی به کار رفته که دیو را معادل غول و جن می دانستند. ۲- از قضا، یکی از خویشکاری های دیو در ادبیات عامه و باورهای عوام، دزدی است ، خواه اشیاء و حیوانات و خواه انسان، همانگونه که در کتاب «مقامات حریری» نیز آمده است : «خَلَّتْ أَنْ الْجِنَّ اخْتَطَفَتْهُ» (حریری، ۱۳۶۴، ۲۵۳) و نیز داستانی که حاج شیخ عباس قمی در کتاب «منتهی الآمال» آورده است: «چنان است که ابو اسحاق سیبی و حارث اعور روایت کرده اند که پیرمردی را در کوفه دیدیم که می گریست و می گفت : صد سال روزگار به سر بردم و جز ساعتی عدل ندیدم. گفت : چگونه بود؟ گفت : من حجر حمیری ام و بر دین یهودان بودم. از بهر ابتیاع طعام به کوفه آمدم و چون به قبه ای که نام موضعی است در کوفه رسیدم ، مال های من مفقود شد.

به نزدیک اشتر نخعی رفتم. قصه ی خویش بگفتم. اشتر مرا به نزد امیر المؤمنین علیه السلام برد. آن حضرت چون مرا دید فرمود : یا أبا الیهود، علم بلایا و منایا و ما کان و ما یکون به نزد ما است. من بگویم تو از بهر چه آمدی یا تو



مرا خبر می دهی؟ گفتم: بلکه تو بگویی. فرمود: مردم جن، مال تو را در قبه ای ربودند. الحال چه می خواهی؟ گفتم: اگر تفضل کنی بر من و مالم را برسانی، مسلمان شوم. پس مرا خواست و مرا با خود برد به قبه ی کوفه و دو رکعت نماز گزارد و دعایی نمود. پس قرائت فرمود: «يُرْسَلُ عَلَيْكُمَا شُوَاظٌ مِّن نَّارٍ وَ نُحَاسٌ فَلَا تَنْتَصِرَانِ» الایه. پس فرمود: ای معشر جن، شما با من بیعت کردید و پیمان نهادید. این چه نکوهیده کاری است که مرتکب شدید؟ ناگاه دیدم مالم از قبه بیرون آمد. در زمان شهادت گفتم و ایمان آوردم و اکنون که وارد کوفه شدم، آن حضرت مقتول شده. گریه ام از آن است. ابن عقده گفته که: آن مرد از قلاع مدینه بود. منه ره. (قمی، ۱۳۶۴، ۱۸۲ و ۱۸۳) و نیز در کتبی همچون «افسانه های ایران زمین» (آذربایجان) نوشته ی احمد آذر افشار، افسانه های ایران زمین: اینگه هوپنفر، افسانه های ایرانیان: آرتور امانوئل کریستن سن و افسانه های ایرانیان به روایت امروز و دیروز: دکتر شین تاکه هارا، نظایر فراوانی از این قبیل باورهای عامیانه می توان یافت که در آن ها دیو دختر پادشاه یا چندین دختر را ربوده باشد.

* «سه روزه کوهپایه ی میان آمد و مار دین

مَلَاعِبُ جَنَّةٍ لَّو سَارَ فِيهَا سَلِيمَانٌ لَّسَارَ بِتَرْجُمَانٍ

به یک روز زیر قدم آورد ام]. (زیدری نسوی، ۱۳۷۰، ۶۵)

در اینجا نیز به وضوح، بازتاب یک باور عامیانه را شاهدیم که همانا مأوی گرفتن اجنه در کوه ها و غارها و صحراها – به معنای متداول امروزی، نه گذشته (دشت سرسبز و ...) – و بیابان ها است که البته در این جا اشاره به «جای داشتن اجنه در کوه» دیده می شود نه بیابان. این باور در داستان «دیوگاپای و دانای دینی» مرزبان نامه نیز نمایان است. آنجا که شاهد شکست خوردن دیوان می شویم می بینیم که آن ها به وهداث و غایرات می روند: «دیوان... از آن جایگه جمله هزیمت گرفتند و خسار و خیبت بهره ی ایشان آمد. به زیر زمین رفتند و در وهداث و غایرات مسکن ساختند» (وراوینی، ۱۳۸۹، ۲۷۳)

«بیابان ها و صحراهای خالی و متروک و کوهستان ها و دره های دور دست بهترین محلّ برای جولان از مابهتران است. یکی از کوه های معروفی که خاستگاه همه ی موجودات مافوق طبیعی دانسته می شود، کوه قاف است که درباره ی آن در سراسر ادبیات فارسی، معانی و مضامین فراوانی وجود دارد. در ادبیات فارسی، کوه قاف معمولاً جایگاه مرغ افسانه ای سیمرغ است. کوه قاف از جنس زمرّد یا زبرجد است و سمت چپ آن، دشتی قرار دارد که سردسیر



است و ترکان تنگ چشم مردم خوار در آن زندگی می کنند و پریان و از ما بهتران در وسط این کوه به سر می برند (ابراهیمی، ۱۳۹۲، ۶۰، به نقل از: هدایت، نیرنگستان)

«در لرستان معتقدند رفتن به کوه قاف، آسان تر از برگشتن از آنجاست.» چون در این کوه هفتاد هزار درّه وجود دارد و هر درّه نیز هفتاد اشکفت و غار دارد که انتهای هریک تا هفتاد سال راه است. تمامی جن ها، پریان و ملایک در این کوه زندگی می کنند. روح انسان های گناهکار در درّه های کوه سرگردان است و اگر آدمی موفق شود و به این مکان برسد، صدای ناله و فغان آن ها را می شنود.» (ابراهیمی، ۱۳۹۲، ۶۰ به نقل از: عسگری عالم، فرهنگ عامه لرستان، ج ۱) فرهنگ مردم الیستر «اسامی اماکن جغرافیایی به ویژه کوه ها و درّه ها و بیابان ها نشان می دهد که دیوها و غول ها و جن ها روزگاری در آنجا مأوی داشته اند. این اماکن مورد توجه سیاحان اروپایی قرار گرفته است: «فیگوئروا» از کوهی نام می برد که دیوها در آن رفت و آمد می کنند و در منطقه ای به نام جعفرآباد میان قم و ساوه قرار دارد.» (همان، ۶۱) «ادوارد براون نیز در سفرنامه اش اشاره می کند که اهالی جلفای اصفهان معتقدند درّه ای موسوم به «هزار درّه»، مکانی بدشگون است که جایگاه غول ها و عفریت هاست. به گزارش «هومر» در سمنان و بر فراز تپه ای دورافتاده نزدیک روستای لاسگرد، دیوها جای دارند. سر راه لار به بندعباس، کوهی به نام «کوه زرگران» وجود دارد که جن ها فرمانروای آن هستند و هرکس از آنجا بگذرد به هلاکت می رسد.» (ابراهیمی، ۱۳۹۲، ۶۱ و ۶۲) به گمان نگارنده، با توجه به ضیق میدان سخن، اطاله ی کلام بیش از این جایز نیست ارنه

«دریند آن مباحث که مضمون نمانده است یک عمر می توان سخن از زلف یار گفت»

* «چندین جای عفاریت صعالیک و علوج اکراد، احاطه الخاتم بالإصبع در گرفتند.» (زیدری نسوی، ۱۳۷۰، ۶۶)

خوشبختانه در اینجا نیز ترکیب «عفاریت صعالیک» اشاره ای به همان باور عامیانه ی «دزد بودن برخی از عفریت ها و اجنه» دارد که در قسمت پیشین توضیح داده شد و بیش از آن، سبب ملالت خواننده می گردد.

* «همه رو همچون بوم از بیم سیاه کلاغان بی مروّت در گوشه ای می نشست.» (زیدری نسوی، ۱۳۷۰، ۶۹)

«جغد در فرهنگ اسلامی به نحوست مشهور است و دشمن زاغ. علّت دشمنی او با زاغ این است که گویند: پرنندگان او را به پادشاهی اختیار کردند و از زاغ در این باره مشورت خواستند. زاغ گفت: او خسیس و لئیم است. پادشاهی را



نشاید. (یاحقی، ۱۳۷۵، ۱۶۴، به نقل از برهان) در کلیله و دمنه نیز در این باره داستانی نقل شده است که در پایان آن، کلاغان، بومان را نابود می کنند. ر.ک: منشی، ۱۳۸۷، ۲۷۳-۳۳۱

* «روی سوی اذربيجان که به جان در آن حدود خطر بود، نهادم (ع) شاد همچون خیال گنج اندیش، برّیه از برّیه پرداخته و عقابی که احزاب عَقاب در او مکمن ساخته،

لَوْ كُنْتُ حَشَوَ قَمِيصِي فَوْقَ نَمْرُقَهَا سَمِعْتُ لِلْجِنِّ فِي غِيْطَانِهَا زَجَلًا

پیش نهادم. «زیدری نسوی، ۱۳۷۰، ۷۴)

در این جا نیز با توجّه به کلمه ی «برّیه» به معنی صحرا و بیابان و نیز ارتباط آن با معنای بیت عربی، به وجود یکی دیگر از باورهای عامیانه پی می بریم که همانا اعتقاد به وجود اجنه در بیابان هاست. در این باب نیز اقوال فراوانی آمده است از جمله: «باید در بیابان های دوردست خطر «پالیس» را جدّی بگیریم. او یکی از دیوهای خطرناک بیابانی است که معمولاً مسافران گم کرده راه، قربانیان او هستند. اگر آن ها شب هنگام در بیابان بخوابند و کفش های خود را درآورند، پالیس به آن ها نزدیک می شود و آنقدر کف پای مسافران را می لیسد تا آن ها بمیرند.» (ابراهیمی، ۱۳۹۲، ۶۰) «طنطل نیز دیوی شریر است که عرب زبان های استان خوزستان درباره ی آن روایت های وحشتناکی نقل می کنند. او در بیابان ها زندگی می کند و معمولاً خود را به شکل اشیاء (سنگ، چوب و برگ درخت) در می آورد و در پی مسافران بیابان ها راه می افتد تا هوا تاریک شود. سپس به شکل واقعی اش تبدیل می شود و بر فرد سوار می شود. همانگونه که سندباد بحری نیز در روایات هزار و یکشب، در بیابان، گرفتار چنین موجودی می شود و عاقبت با مست کردن آن، خود را از دستش خلاص می کند: نگارنده [طنطل به قدری سنگین است که آدمی توان حمل او را ندارند. او مسافران را وادار می کند تا هنگام صبح او را در بیابان ها بگردانند.» (ابراهیمی، ۱۳۹۲، ۶۱) «باور به این که بیابان ها و کوهستان ها جایگاه جنّ و پری است سابقه ی طولانی تری دارد. چنان که قزوینی در سده ی ۷ قمری در «عجایب المخلوقات»، جایگاه غول ها را بیابان ها دانسته است و چگونگی پیدایش آن ها را در بیابان ها چنین بیان می کند که شیاطین برای استراق سمع به آسمان می روند و دزدیده به فرمان الهی گوش می دهند و از اخبار و سرنوشت موجودات آگاهی می یابند. خداوند برای مجازات این عمل ناپسند، آن ها را به شهاب ها تبدیل می کند تا بسوزند. گروهی از آن ها می سوزند و به دریا می افتند که نهنگ ها را پدید می آورند و گروهی به بیابان ها می افتند که غول های بیابانی را پدید می آورند. غول ها فرمانروای بیابان ها هستند و هر کس از آنجا عبور کند، توسط آن ها به هلاکت می رسد.» (ابراهیمی، ۱۳۹۲، ۶۲)



باید توجه داشته باشیم که در متن ذکر شده به عنوان شاهد مثالی از اعتقادات و باورهای عامیانه، شیاطینی که به آسمان ها می روند، همان اجنه هستند. «تا چندی پیش، بیابان ها و صحراها جایگاه و پناهگاه دیوها و موجودات خبیث دانسته می شد و مردم معمولاً با احتیاط از آنجا عبور می کردند. هیچ کس تنها سفر نمی کرد و اگر مجبور می شد که تنها سفر کند، با خود اشیاء فلزی همچون چاقو، داس یا سوزن می برد. به همراه بردن یک سگ نیز کارگشا بود زیرا برخی دیوها و شیاطین حتی از بوی سگ گریزان هستند. اگر دعا‌های نوشته شده بر کاغذ یا آیات قرآن نیز همراه مسافران بود، آن ها از شر دیوها و شیاطین در امان می ماندند (ابراهیمی، ۱۳۹۲، ۶۳ به نقل از: عسگری عالم، فرهنگ عامه ی لرستان، ج ۴) فرهنگ و باورهای مردم لرستان» در لرستان مسافرانی که مجبور بودند به تنهایی در بیابان یا صحرا بخوابند و شب را صبح کنند برای محافظت خود از شر دیو، غول بیابانی و جن ها، طلسمی جادویی را به کار می بردند که برای آن ها حریمی امن به وجود می آورد که امکان ورود دیوهای شریر در آن وجود نداشت.

این طلسم که «کر داوت» نامیده می شد، به معنی خط دایره ای محافظ است. کر داوت آدمی را از هر آفت و آسیبی محافظت می کند. هر کس در بیابان یا مزرعه ای به هنگام شب، تنها می ماند به دور خود کر داوت می کشید. کر (به معنای خط) را معمولاً با سنگ یا چوبی بر روی خاک رسم می کنند. سپس چوب یا سنگ را برای پرهیز از ناپاک شدن، در مکانی دور از راه عبور می گذارند یا به درون رودخانه پرتاب می کنند. سپس مسافر به درون دایره می رود و با خاطری آسوده در آنجا به سر می برد...» (ابراهیمی، ۱۳۹۲، ۶۳ و ۶۴) جالب توجه است که حتی امروزه نیز در باور عامیانه برای محافظت از فرد مورد نظر در برابر حمله ی اجنه و شیاطین، معمولاً با چاقو یا جسم نوک تیز، بر روی زمین به دور او، دایره ای ترسیم می کنند که حاکی از تداوم این باور در بین مردم است که با این کار، آن موجود اهریمنی را یارای آسیب رساندن به فرد نیست.

«* فیما بعد، دستگاه [از] وزیران چشم به آژ شسته که شرم و آزرم ندانند، خالی ندارند و در مستقبل خانه بی گربه و خزانه بی حیّه نگذارند.» (زیدری نسوی، ۱۳۷۰، ۷۷ و ۷۸)

در این جا نکته ی قابل بحث، « خزانه بی حیّه » است. ارتباط حیّه (مار) با گنج، از دوران کهن در باورهای ایرانیان و هندیان رسوخ داشته و پیوسته بر آن تأکید شده است و امروزه نیز این باور در بین عوام و اعتقادات عامیانه رایج است. مرحوم دکتر غلامحسین یوسفی در شرح خود بر کتاب « گلستان سعدی»، اشاره ای بدین اعتقاد دارند و آورده اند که: دفرمری در ترجمه ی فرانسوی گلستان سعدی، تحقیقی در این باره کرده و ابراز نموده است که ارتباط مار با گنج به باورهای اساطیری هندیان کهن بازمی گردد که در آن ها خدایی به نام « کورره » وجود دارد که خدای



گنج هاست و چنین تصویری شود که در غاری ژرف اقامت دارد و مارها محافظ اویند. متأسفانه در تمام منابعی که در اختیار نگارنده ی این سطور بود، نامی از «کورُره» دیده نشد. البته ناگفته نیز نماند که ازدها را نیز با گنج ها مرتبط می دانستند: «گاهی از اوقات نیز [ازدها] نگهبان گنج ها و معابد خدایان بود.» (حقایق، ریاحی پور، ۱۳۸۷، ج ۱، ۱۸۳) «این حیوان شگرف، مارسان، نگهبان گنج است، در مغاره ها، چاه ها، در سرچشمه ی آب ها و بر سر گنج هاست ... ازدهاهای قصه های پریان، نگهبانان قوی جادو یا مگای انباشته از گنج اند.» (امامی، ۱۳۸۰، ۱۶۰ و ۱۶۱) البته به ارتباط مار با گنج نیز اشاراتی در آثار شعرای ادب فارسی یافت می شود:

مار ضحاک ماند بر پایم وز مژه گنج شایگان برخاست

(یا حقی، ۱۳۷۵، ۲۹۱، به نقل از: خاقانی، دیوان، ۶۱)

البته در این مثال، «ضحاک» با «گنج شایگان» نیز مرتبط است اما لفظ «مار» نیز در مصراع اول، یادآورد اعتقاد به پیوند مار و گنج است. ناگفته نیز نماند که هنوز هم در بین عوام، باور بر این است که اگر در جایی، گنجی یافت شود، مار بر آن چنبره زده است. حتی در اروپای قرون وسطی نیز پیوسته در حماسه ها و اساطیر شاهد ازدهاهایی (که باز هم، موجودات مارسانِ غول پیکرند) هستیم که گنج در اختیار دارند که برای نمونه می توان به حماسه ی مشهور «نیبلونگن» اشاره کرد که در آلمان سروده شده است. «این حماسه - که در آغاز قرن دوازدهم به زبان آلمانی میانه سروده شده، شامل دو بخش است: بخش مربوط به پهلوانی های زیگفرید، داستان ازدواج و مرگ او، و بخش کشتار و قلع و قمع بورگوندها (مردمی از نژاد اسکاندیناو که ابتدا در سواحل دریای بالتیک زندگی می کردند) به خاطر کریمه یلد.» (شالیان، ۱۳۷۷، ۳۴۵ و ۳۴۶)

«لشکری که بدان با روزگار معادات و با فلک معالات توان کرد و چه لشکر! همه در مهم زین بالیده و از رضاع مصاع پرورش دیده:

جِنَّ عَلَى جِنَّ وَ إِن كَانُوا بَشَرًا كَأَنَّمَا خِيطُوا عَلَيْهَا بِالْإِبَرِ» (زیدری نسوی، ۱۳۷۰، ۸۱ و ۸۲)

با توجه نمودن به معنای مصراع اول بیت عربی، ماجراهایی از علاقه ی اجته به سوارکاری به ذهن تداعی می گردد که در دوره ی معاصر نیز با نمونه های فراوانی از آن ها روبرو می شویم که گفته شده است: فردی شب هنگام اسب خود را در اصطبل قرار می داده است و در هنگام صبح که برای سوارشدن بر اسب باز می گشته، می دیده است که اسب، غرق عرق شده و از این بابت بسیار متعجب می شده است. لذا شبی زین اسب را از روی آن بر نمی دارد و قیر داغ بر روی زین می ریزد. صبحگاهان که برای سرکشی به وضعیت اسب، به اصطبل می رود، مشاهده می کند که



جَنّی بر روی اسب سوار است که بر زمین چسبیده. او، قصد کشتن جن را می کند و در نهایت با سوگند هایی که جنّ از ائمه ی معصومین (عم) برای آن فرد یاد می کند، او از کشتن جنّ صرف نظر می نماید. برای نمونه نیز می توان بدین کتب مراجعه نمود: دیوشناسی ایرانی: معصومه ابراهیمی، افسانه های آذربایجان: احمدآذر افشار، افسانه های ایرانیان: آرتور امانوئل کریستن سن، که در اینجا فرصتی برای نقل آن ها نیست و زمان آن است تا به بررسی و نقد نهایی وجود و بازتاب اساطیر و باورهای عامیانه در نفثه المصدور در قالب «نتیجه» روی آوریم:

نتیجه:

با توجه به مدّاقه ی نظر در شواهدی که از کتاب نفثه المصدور در باب اساطیر و باورهای عامیانه در این کتاب ارائه نمودیم، و نیز در نظر گرفتن جزئیات و بخش هایی که زیدری نسوی در عبارات منقول از اجنه و اژدها و دیو و سایر مطالب آورده است، می توان اینگونه استنباط نمود که او اطلاع کاملی از اعتقادات مردمان ایرانی و حتی عربی در باب اجنه و مکان های زندگی آن ها، خویشکاری هایشان و نیز سایر موجودات مثلاً کلاغ و جغد و نیز مار و اژدها و ارتباط آن ها- علی الخصوص مار- با گنج در ذهن خود داشته است و جای بسی شگفتی است که هر یک را به گونه ای به کار می برد که امروزه، پژوهشگران ادبیات و باورهای عامیانه در باب آن ها نظر داده اند. برای مثال می توان گفت که: وقتی از عفریت سخن می گوید، به ویژگی دزد بودن این موجود اشاره می کند و البته بلاتشبیه، در قرآن کریم نیز چنین نقلی آمده است که در آن جا خدمت به یک پیامبر الهی (سلیمان) از جانب یک عفریت «قَالَ عِفْرِیتُ مِنْ الْجِنِّ...» مورد نظر بوده است نه دزدی، که داوطلب برای آوردن تخت بلقیس می شود. مورد دیگر، وقتی است که زیدری نسوی از دیو سخن می گوید و به سیاه بودن رنگ آن اشاره می نماید و برخی از اجنه را در کوه ها و برخی را در بیابان ها - و با توجه به ذکر ابیات عربی به صورت جداگانه در هنگام سخن گفتن از کوه و بیابان - ساکن می داند. گویا با فردی روبرو هستیم که متخصص ادبیات عامّه است به گونه ای که حتی قادر است باورهای عامیانه در مورد خویشکاری های دیو و جنّ و عفریت از قبیل: رنگ، جایگاه، توانایی، علاقه ها (سوارکاری، دزدی و...) را دسته بندی کند. در انتها نیز باید اذعان کنیم که با توجه به اقوال ایراد شده در این جستار، در باب اسطوره ها و باورهای عامیانه ی نفثه المصدور، می توان گفت که: محمّد بن زیدری نسوی در اثر مذکور، با آگاهی کامل از اعتقادات عوامّ و اساطیر موجود در موطن خویش در باب موجودات موهوم با خویشکاری های منسوب به آن ها یا برخی موجودات، به ایراد آن ها در اثر خویش به نحو احسن و با استادی تمام پرداخته است.



منابع

- قرآن کریم، (۱۳۷۶). ترجمه ی مهدی الهی قمشه ای. چاپ چهارم. تهران. مهشاد.
- ابراهیمی، معصومه (۱۳۹۲). **دیوشناسی ایرانی**. تهران. فرهامه.
- الیاس، الیاس انطون (۱۳۶۶) **فرهنگ نوین (قاموس العصری)**. ترجمه ی سید مصطفی طباطبایی. چاپ هفتم. تهران. کتابفروشی اسلامیة.
- امامی، صابر (۱۳۸۰). **اساطیر در متون تفسیری فارسی**. تهران. گنجینه ی فرهنگ.
- اولانسی، دیوید (۱۳۸۵) **پژوهشی نو در میتراپرستی**. ترجمه ی مریم امینی. چاپ دوم. تهران. چشمه.
- بهار، مهرداد (۱۳۶۲) **پژوهشی در اساطیر ایران**. پاره ی نخست. تهران. توس.
- بهار، مهرداد (۱۳۷۶) **از اسطوره تا تاریخ**. تهران. چشمه.
- تبریزی، محمدبن حسین بن خلف (۱۳۴۴) **برهان قاطع**. تصحیح محمد عباسی. تهران. علمی.
- الجرّ، خلیل (۱۹۷۳) **لاروس (معجم العربی الحديث)**. باریس. مکتبه لاروس.
- حریری، قاسم بن علی (۱۳۶۴) **مقامات الحریری**. به کوشش علی رواقی. تهران. مؤسسه ی فرهنگی شهید رواقی.
- حقایق، بابک. ریاحی پور، بابک (۱۳۸۷) **دایره المعارف بزرگ زرّین**. ج ۱. چاپ پنجم. تهران. زرّین.
- دادگی، فرنېغ (۱۳۶۹) **بندهش**. گزارش مهرداد بهار. تهران. توس.
- داعی الاسلام، سید محمدعلی (۱۳۶۲) **فرهنگ نظام**. ج ۳. چاپ دوم. تهران. دانش.
- دوستخواه، جلیل (۱۳۷۵) **اوستا**. ج ۱. چاپ سوم. تهران. مروارید.
- دهخدا، علی اکبر (۱۳۷۳) **لغت نامه**، ج ۸ و ۱۰. چاپ اول از سری جدید. تهران. دانشگاه تهران.
- رامپوری، غیاث الدّین محمدبن جلال الدّین بن شرف الدّین (۱۳۶۳) **فرهنگ غیاث اللّغات**. به کوشش منصور ثروت. تهران. امیرکبیر.



رضی، هاشم (۱۳۸۴) جشن های آب. چاپ سوم. تهران. بهجت.

زیدری نسوی، شهاب الدین محمد خرندزی (۱۳۷۰) نفثه المصدور. تصحیح دکتر امیرحسن یزدگردی. چاپ دوم. تهران. ویراستار.

سروشیان، جمشید سروش (۱۳۷۰) فرهنگ بهدینان. به کوشش دکتر منوچهر ستوده. تهران. دانشگاه تهران.

سعدی، مصلح بن عبدالله (۱۳۶۸) گلستان. تصحیح و شرح غلامحسین یوسفی. چاپ چهارم. تهران. خوارزمی.

شالیان، ژرار (۱۳۷۷) گنجینه ی حماسه های جهان. ترجمه و توضیح علی اصغر سعیدی. تهران. چشمه.

صفی پور، عبدالرحیم بن عبدالکریم (۱۲۹۷ ه.ق) منتهی الأرب فی لغه العرب. مجلد ۱ و ۲ (ج ۲ و ۳). تهران. سنایی.

طباطبایی اردکانی، سید محمود (۱۳۹۰) گزیده ی متون تفسیری فارسی. چاپ شانزدهم. تهران. اساطیر.

عطایی، امید (۱۳۷۲) نبرد خدایان. تهران. عطایی.

عفیفی، رحیم (۱۳۷۲) فرهنگنامه شعری. ج ۳. تهران. سروش.

فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۸۷) شاهنامه (بر اساس نسخه ی مسکو). تهران. کتاب پارسه.

قلی زاده، خسرو (۱۳۸۸) فرهنگ اساطیر ایرانی (بر پایه ی متون پهلوی). چاپ دوم. تهران. کتاب پارسه.

قمی، حاج شیخ عباس (۱۳۶۴) منتهی الآمال (دو جلد در یک مجلد). چاپ دوم. تهران. علمی.

قوجق، یوسف و همکاران (۱۳۸۵) نود افسانه. چاپ دوم. تهران. قدیانی.

کریاسیان، ملیحه (۱۳۸۴) فرهنگ الفبایی - موضوعی اساطیر ایران باستان. تهران. اختران.

کرتیس، وستا سرخوش (۱۳۷۳) اسطوره های ایرانی. ترجمه ی عباس مخبر. تهران. مرکز.

کریستی، آنتونی (۱۳۷۳) اساطیر چین. ترجمه ی باجلان فرخی. تهران. اساطیر.

کوباجی، ج. ک (۱۳۶۲) آیین ها و افسانه های ایران و چین باستان. ترجمه ی جلیل دوستخواه. چاپ دوم. تهران.

شرکت سهامی کتاب های جیبی.



گاتیلِب، جِراَلد (۱۳۶۹) سفرهای شگفت آور اولیس. ترجمه ی م. آزاد. تهران. سازمان انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی.

گریمال، پی‌یر (۱۳۹۱) فرهنگ اساطیر یونان و رُم. ترجمه ی احمد بهمنش. ج ۱. چاپ پنجم. تهران. امیرکبیر. محبوب، محمدجعفر (۱۳۸۶) ادبیات عامه ی ایران. به کوشش دکتر حسن ذوالفقاری (دو جلد در یک مجلد). چاپ سوم. تهران. چشمه.

مُصاحب، غلامحسین (۱۳۴۵) دایره المعارف فارسی. ج ۱. تهران. فرانکلین. معین، محمد (۱۳۶۲) فرهنگ فارسی. ج ۵. چاپ پنجم. تهران. امیرکبیر. مناسک، ج. م، سویمی (۱۳۵۴) اساطیر ملل آسیایی. ج ۱ (اساطیر پارسی و چینی). ترجمه ی محمود مصور رحمانی و خسرو پور حسینی. تهران. مازیار.

منشی، ابوالمعالی نصرالله (۱۳۸۷) کلیله و دمنه. تصحیح مجتبی مینوی. چاپ دوم. تهران. بهزاد. نظامی، الیاس بن یوسف (۱۳۷۷) هفت پیکر. تصحیح و شرح بهروز ثروتیان. تهران. توس. نفیسی، علی اکبر (ناظم الأطباء) (۱۳۲۴) فرنودسار (فرهنگ نفیسی). ج ۴. تهران. شرکت سهامی چاپ رنگین. نوا، ورا اسمیر (۱۳۸۳) قهرمانان یونان باستان. ترجمه ی روحی ارباب. چاپ چهارم. تهران. علمی فرهنگی. وراوینی، سعدالدین (۱۳۸۹) مرزبان نامه. شرح دکتر خلیل خطیب رهبر. چاپ پانزدهم. تهران. صفیعلیشاه. هینلز، جان راسل (۱۳۸۵) شناخت اساطیر ایران. ترجمه باجلان فرّخی. چاپ دوم. تهران. اساطیر. هینلز، جان راسل (۱۳۷۳) شناخت اساطیر ایران. ترجمه ی ژاله آموزگار و احمد تفضلی. چاپ سوم. تهران. آویشن و چشمه.

یاحقی، محمدجعفر (۱۳۷۵) فرهنگ اساطیر و اشارات داستانی در ادبیات فارسی. چاپ دوم. تهران. سروش.



منابع خارجی:

THE ENCYCLOPEDIA AMERICANA.1963.VOLUME 9. PRINTED IN U.S.A.

THE NEW ENCCYCLOPEDIA BRITANNICA.1976.VOLUME 3.PRINTED IN U.S.A.

THE WORLD BOOK ENCYCLOPEDIA.1970.VOLUME 5. PRINTED IN U.S.A.

ENCCYCLOPEDIA INTERNATIONAL.1966. VOLUME 6. PRINTED IN U.S.A.

GRAND LAROUSSE ENCYCLOPEDIQUE. 1961.VOLUME 4.PARIS .
LIBRAIRIE LAROUSSE.

MODERN REFERENCE LIBRARY.1971.VOLUME 11. PRINTED IN U.S.A.





Review and analyze Iranaian folk beliefs and mythology in Nafsatolmasdur

Khodabakhsh Asadollahi¹, Alireza kazemiha²

Abstract:

Iranians, have had some beliefs as their own faith in society and family in their mind from ancient times. Certainly, these beliefs have some sources, and there has been a reason to write about them ,in addition, flesh out or not these items has existed. For example, one can be refer to an imaginary creature such as “Roc” and “Dragon”, that has been prevalent since the pre_Achaemenian period in Iran and even in other nations, also now is widespread too. Same everyone knows well about this issue, it is impossible to find any piece of literacy works that are completely empty of this subject, and anyway, statement that contains the belief in a fictitious creatures or imaginary belief in a real existence is not on a sheet of paper. Absolutely, as we go farther away, due to the lack of modern equipment _which human enjoy today_ more and more, we will see the dissemination of folk beliefs and sometimes , utterly, superstitious about few works and existence. One of the texts in which these beliefs can be found , is the Nafsatolmasdur. This work, with all the simulation and heavy items, contains the factors and elements which, one to one signification such beliefs about fictitious beings or the mythological faith and common of the true and real creatures. Therefore, we decided to extract these factors from the text of this book and analyze, also sometimes explain their roots in this essay.

Keywords: Nafsatolmasdur, Mythologies, Folk beliefs ,iran, cultural research

¹ . Professor, Department of Persian Language and Literature, Mohaghegh Ardabili University.Ardebil, Iran.//Email: alirezakazemiha@yahoo.com. (corresponding author)

² .PhD student in Persian Literature, Mohaghegh Ardabili university.Ardebil,Iran.//Email:alireza@yahoo.com



سال چهارم، شماره ۴، پیاپی ۱۳ زمستان ۱۴۰۰

www.qpjjournal.ir

ISSN : 2783-4166

تحلیل بلاغی اشعارهوشنگ ابتهاج بر پایهٔ هنجارگریزی معنایی با تکیه بر دفتر «سیاه مشق»

سعید محمدی کیش^۱، دکترحمیرا خانجانی^۲

تاریخ دریافت : ۱۴۰۰/۰۲/۱۵ تاریخ پذیرش نهایی : ۱۴۰۰/۰۶/۰۳

(از ص ۷۴ تا ص ۹۵)

نوع مقاله : پژوهشی



[20.1001.1.27834166.1400.4.4.4.7](https://doi.org/10.1001.1.27834166.1400.4.4.4.7)

چکیده

توانایی برقراری ارتباط از جمله امکاناتی است که بشر به بلندای تاریخ از آن در گفتار و نوشتار استفاده کرده است، در این میان، آرایش سخن نیز همواره مورد توجه سخن وران بوده است؛ بنابراین در تمامی آثار بزرگان پیرایگی و آراستگی کلام وجود دارد. در مراتب گوناگون زیبا سازی اثر هنری، هنجارگریزی یکی از شیوه های آشنایی زدایی و موضوعات نقد ادبی در مکتب فرمالیسم روس است. در هنجارگریزی معنایی شاعر بر اساس قواعد معنایی حاکم بر زبان هنجار، از دو روش همنشینی و جاننشینی کمک می گیرد. با توجه به اینکه حوزه ی معنا بیش از دیگر سطوح زبان در برجسته سازی مورد نظر است، هر شاعری که بتواند بر حسب توانایی های ذوقی و علمی خود در این زمینه موفق باشد، از اشعار ناب تری برخوردار خواهد بود. یعنی شاعر یا نویسنده در عین بیان موضوع به دنبال زیباتر بیان کردن آن نیز هست. در بررسی های زبانی و پژوهش های ادبی فارسی نیز نگرش فرمالیست ها، جایگاه ویژه ای پیدا کرده است. این پژوهش با بررسی هنجارگریزی معنایی و تحلیل چگونگی به کارگیری عناصر هنجارگریزی معنایی در شعر هوشنگ ابتهاج به گونه های مختلف هنجارگریزی معنایی از جمله تشبیه، استعاره، کنایه، مجاز، ایهام، تضاد، پارادوکس در صد غزل هوشنگ ابتهاج می پردازد.

واژه های کلیدی: فرمالیسم، آشنایی زدایی، هنجارگریزی معنایی، هوشنگ ابتهاج

Email : دانشجوی دکترای زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد دهقان، دهقان، ایران // 1

saeid.mohamadikish@gmail.com

Email: homeira1222@gmail.com (نویسنده مسئول) دبیر رسمی آموزش و پرورش دهقان، دهقان، ایران. // 2



۱- مقدمه

آشنایی زدایی (Defamiliazation) اصطلاحی است که نخستین بار، شک洛夫سکی (Shklovsky) منتقد شکل گرای روسی آن را در نقد ادبی به کار گرفت و بعدها مورد توجه دیگر منتقدان فرمالیست و ساختگرا مانند یاکوبسن و تینیانوف واقع شد. از دیدگاه یاکوبسن (Jakobson) «موضوع علم ادبیات، نه ادبیات بلکه ادبیت است، یعنی آن چه که از اثری معین، اثری هنری می سازد» (تادیه، ۱۳۷۷: ۲۲). همچنان که شک洛夫سکی و دیگر فرمالیست ها کارکرد ادبیات را آشنایی زدایی می دانستند (علوی مقدم، ۱۳۷۷: ۱۰۵). و اعلام می کردند که فصل مشترک همه ی عناصر ادبیات، تأثیر «غریبه کننده» یا «آشنایی زداینده» ی آن ها است. (ایگلتون، ۱۳۸۰: ۷) چرا که تکرار به عنوان جزئی از زندگی، به سرعت زندگی ما انسان ها را عادت زده می کند، چندان که آگاهی مان را نسبت به محیط اطراف مرده می سازد و این هنر است که با به کارگیری تمهیدات «بازدارنده» یا «کُندکننده»، به اشیاء جانی تازه می بخشد و آن ها را «قابل درک تر» و آگاهی ما را نسبت به آن ها کامل تر و نزدیک تر می کند (همان: ۷). در حقیقت وظیفه ی هنر و ادبیات، کشف دوباره ی موجودیت اجسام، اشیاء و پدیده هاست. در زبان هنجار و عادی، دریافت ما از واقعیت، بی روح و «خودکار» می شود و وظیفه ادبیات این است که ما را قادر سازد تا به کمک عناصر ادبی، در برابر واقعیت ها و اشیاء و پدیده های طبیعت، دریافتی متفاوت داشته باشیم؛ بنابراین، واکنش های معمول، عادی و ایستای ما در برابر این واقعیت ها و پدیده های طبیعت، جانی دوباره می یابند. (علوی مقدم، ۱۳۷۷: ۱۰۶).

آشنایی زدایی در برگیرنده ی تمام روش هایی است که مؤلف از آن سود می جوید تا «جهان متن را به چشم مخاطبان، بیگانه بنماید» (احمدی، ۱۳۸۰: ۴۷). و محتوای متن ادبی را چنان جلوه دهد که گویی از این پیشتر وجود نداشته است. این روش ها موجب به تأخیر افتادن درک متن و گسترش معنای متن و در نتیجه لذت و بهره وری بیشتر خواننده از آن می گردد. در این پژوهش تلاش گردیده که به بررسی هنجار گریزی معنایی و تحلیل چگونگی به کارگیری عناصر هنجار گریزی معنایی در شعر هوشنگ ابتهاج پرداخته شود.

۱-۱- بیان مسئله

از دیدگاه هاورانک (Havránek)، هدف زبان علم، ارائه مطالب صرفا صحیح است. زبان روزمره یا زبان علم به کار گیری عناصر زبان است، به گونه ای که به قصد بیان موضوعی به کار رود، بدون آن که شیوه بیان جلب نظر کند و مورد توجه اصلی قرار گیرد. زبان شعر با به کار گیری عناصر برجسته، توجه خواننده را به سوی خویش جلب می



کند. هنجارگریزی در کل انحراف از قواعد حاکم بر زبان هنجار است؛ هر چند منظور از آن هرگونه انحراف از قواعد زبان هنجار نیست؛ زیرا گروهی از این انحرافات تنها به ساختی غیر دستوری منجر می شود و خلاقیت هنری به شمار نخواهد رفت. (صفوی، ۱۳۷۳: ۳۹)

شفیعی کدکنی ضمن تأکید بر اهمیت این تمایز زبانی و نقش توسعه‌های زبانی در افزایش قلمرو مالکیت زبان، برای آشنایی زدایی شاعر و توسعه‌های زبانی وی دو شرط را ضروری می‌داند: یکی «اصل جمال شناسیک» (به این معنی که وقتی کلمه‌ای را از خانواده خود جدا کردیم و در کنار خانواده دیگری قرار دادیم، خواننده یا شنونده اهل زبان در این جدایی و در این ازدواج جدید، نوعی زیبایی احساس کند) و دوم «اصل رسانگی» و «ایصال» (به این معنی که وقتی کلمه‌ای را از خانواده خود جدا کردیم و به ترکیب با خانواده‌ای دیگر واداشتیم، خواننده علاوه بر احساس جمالشناسیک در حدود منطق شعر احساس گوینده را تا حدی بتواند دریابد). (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۳: ۱۲-۱۴) انحراف از قواعد حاکم بر زبان، گاهی مستعمل شده است. وی میان دو گونه انحراف مستعمل و خلاق تمایز قائل است. به اعتقاد وی، هنجارگریزی مستعمل، انحرافی است که بر اثر کثرت استعمال مبتذل شده و به تدریج در زبان هنجار نیز به کار گرفته شده است. و این همان دیدگاهی است که لیچ بر آن تأکید می‌کند (صفوی، ۱۳۷۳: ۴۳) کوهن نیز با اشاره به نقش آشنایی زدایی در ساحت شعر و اینکه شعر بر هم زدن قانون زبان است تأکید می‌کند که «این آشنایی زدایی کارکرد شعری ندارد، مگر این که در برابر قانونی که آن را از نامعقول متفاوت می‌کند سر تسلیم فرود بیاورد.» (کوهن، ۱۹۸۶: ۶). از نظر لیچ هنجارگریزی به شش دسته تقسیم می‌شود: هنجارگریزی آوایی، هنجارگریزی واژگانی، هنجارگریزی نحوی، هنجارگریزی زمانی (باستان‌گرایی)، هنجارگریزی نوشتاری، هنجارگریزی زبانی، هنجارگریزی سبکی، هنجارگریزی معنایی.

در این مقاله تنها هنجارگریزی معنایی در مجموعه شعر «سیاه مشق» هوشنگ ابتهاج مورد بررسی قرار می‌گیرد.

۱-۲- پیشینه پژوهش

تاکنون پژوهش‌های متعددی درباره هنجارگریزی در متون منظوم فارسی منتشر شده است، به عنوان نمونه می‌توان به مقالات زیر اشاره کرد:

- «بررسی انواع هنجارگریزی در اشعار هوشنگ ایرانی»، پیروز غلامرضا و همکاران، شعر پژوهی بوستان ادب - علوم اجتماعی و انسانی دانشگاه شیراز، زمستان ۱۳۹۱، دوره ۴، شماره چهارم.



- «اشکال هنجارگزینی معنایی در دیوان حسین منزوی»، مختاری، مسروره و همکاران، همایش بین المللی جستارهای ادبی، زبان و ارتباطات فرهنگی، ۱۳۹۴.
- «بررسی هنجارگزینی در شعر شفیعی کدکنی بر مبنای الگوی لیچ»، پهلوان نژاد محمدرضا، طاهری بیرگانی سرین، زبان شناسی تطبیقی، دانشگاه بوعلی سینا، پاییز و زمستان ۱۳۹۰، دوره یک، شماره دوم.
- «هنجارگزینی معنایی در شعر قیصر امین پور»، خویشتن دار پریسا، محمدی محمد حسین، نشریه زیبایی شناسی ادبی، زمستان ۱۳۹۲، دوره چهارم، شماره هجدهم.
- «هنجارشکنی در مجموع شعر از این اوستا»، طغیانی اسحاق، صادقیان سمیه، نشریه ادبیات پارسی معاصر، بهار و تابستان ۱۳۹۰، دوره یکم، شماره یکم.
- در جستجوهای انجام شده، پژوهشی که غزلیات ابتهاج را، از دیدگاه هنجارگزینی معنایی مورد بررسی قرار داده باشد، یافت نشد.

۱-۳- شیوه پژوهش

روش کار در این پژوهش، بررسی اشعار دفتر شعر سیاه مشق ابتهاج در قالب انواع زیر مجموعه های هنجارگزینی معنایی و سپس تحلیل هر یک از موارد به منظور دست یافتن به شیوه شاعر در به کارگیری این موارد است. در ادامه شواهدی از اشعار این شاعر ارائه می شود.

۱-۴- معرفی شاعر

امیر هوشنگ ابتهاج سمیعی گیلانی، متخلص به «ه الف سایه»، شاعر و موسیقی پژوه ایرانی، در ۶ اسفند ۱۳۰۶ در رشت متولد شد. سایه تحصیلات دبستان را در رشت و دبیرستان را در تهران گذراند و در همین دوران اولین دفتر شعر خود را به نام نخستین نغمه ها منتشر کرد. وی در جوانی دلباخته دختری ارمنی به نام گالی شد که در رشت ساکن بود و این عشق دوران جوانی دست مایه اشعار عاشقانه ای شد که در آن ایام سرود. وی با سرودن شعر های عاشقانه کارنامه هنری آغاز کرد اما با کتاب شبگیر خود که حاصل سالهای پر تب و تاب پیش از ۱۳۳۲ است به شعر اجتماعی روی آورد.

آثار هوشنگ ابتهاج: نخستین نغمه ها، سراب، سیاه مشق، شبگیر، زمین، چند برگ از یلدا، یادنامه (ترجمه شعر تومانیان)، تا صبح شب یلدا، یادگار خون سرو، حافظ به سعی سایه، تاسیان (اشعار ابتهاج در قالب نو)، بانگ نی.

۲- بحث اصلی

۲-۱- هنجارگزینی معنایی



نخستین بار این عنوان را جفری لیچ برای خیال‌انگیزی شعر و عواملی که این خیال‌انگیزی را به وجود می‌آورند، قائل شده است. هنجارگریزی در دو نوع نحوی و معنایی است، در هنجارگریزی نحوی «شاعر می‌تواند در شعر خود با جابه‌جا کردن عناصر سازنده جمله از قواعد نحوی زبان هنجار، گریز بزند و زبان خود را از آن هنجار متمایز سازد» (صفوی، ۱۳۷۳: ۵۴). اما در هنجارگریزی معنایی که موضوع بحث ماست، شاعر با نظام معمول ساخت واژه یا جمله کاری ندارد؛ بلکه با همان واژه‌های معمول، مطلبی را بیان می‌کند که مفهوم آن با رسم و عادت هنجار متفاوت است. (علوی مقدم، ۱۳۷۷: ۷۲). در این نوع هنجارگریزی، شاعر خود را مقید به قواعد معنایی حاکم بر زبان هنجار نمی‌داند و در محور جانشینی دست به انتخاب می‌زند و اثر خود را برجسته می‌کند. هنجارگریزی معنایی، گریز از قواعد معنایی زبان هنجار در همنشینی و ترکیب واژه‌ها با یک دیگر است. همنشینی واژه‌ها بر اساس قواعد معنایی حاکم بر زبان هنجار، تابع محدودیت‌های خاص خود است. (صفوی، ۱۳۷۳: ۵۲)

در هنجارگریزی معنایی، واژگان در محور جایگزینی و محور همنشینی مطابق عرف و هنجار عادی زبان نیستند. (شمیسا، ۱۳۹۴: ۲۸۵) هر هنرمندی به شیوه‌ای متفاوت و خاص شگردهای هنجارگریزی را در هنر خود به کار می‌گیرد. یک شاعر بیان شگفت‌آور را از راه تشبیه‌های نامتعارف تجربه می‌کند؛ شاعری دیگر مجازهای پیشتر ناشناخته را به کار می‌گیرد. (احمدی، ۱۳۷۴: ۳۰۵)

فرمالیست‌ها تصویر را جوهره‌ی اصلی شعر و عامل اصلی تاثیر شعر می‌دانند و معتقدند کلید راه‌یابی به معنا و دنیای ذهن و روان هنرمند در مجازهای زبانی است. آنان معتقدند از طریق تحلیل تصویرهای مجازی می‌توان به آن دنیای درونی و پنهانی شاعر راه یافت. تصویر در نقد جدید در عام‌ترین مفهوم «تصویر» بر کل زبان مجازی اطلاق می‌شود. (فتوحی، ۱۳۸۸: ۴۱) در زبان فارسی بحث از تصویر یا ایماژ را نخستین بار دکتر شفیعی کدکنی در کتاب «صور خیال در شعر فارسی» مطرح کرد و از جنبه‌های نظری و عملی آن را با دقت و درایت خاصی در شعر فارسی به بحث گذاشت. از آن پس بررسی تصویرهای شعری به روش کتاب صور خیال محور بخش عمده‌ای از پژوهش‌های ادبی قرار گرفت. (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۳: ۱۷)

۲-۲- عناصر هنجارگریزی معنایی

مهم‌ترین عناصر هنجارگریزی معنایی؛ تشبیه، استعاره، مجاز، کنایه و تشخیص است. شفیعی کدکنی، در کتاب «موسیقی شعر» علاوه بر موارد فوق حس‌آمیزی و تناقض را نیز ذکر کرده و آن‌ها را عامل تشخیص زبان و رستاخیز کلمات برشمرده است. (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۳: ۱۱)

یکی از مهم‌ترین تکنیک‌هایی که باعث خلق هنر میشود، صور خیال است. لازم به ذکر است که چشم اندازه‌های جغرافیایی، سیاسی، اقتصادی، فرهنگی و... در شکل‌گیری صور خیال شاعران و هنرمندان تأثیر بسزایی دارند. زیرا «



تنها بخشی از صور خیال شاعر از مطالعات او نشأت می‌گیرد. صور خیال او از روح یکپارچه حساسش از عهد کودکی مایه‌ور می‌شود. چرا برای همه ما آدمیان از میان آنچه تا به حال در پی زندگی خود شنیده، دیده و یا احساس کرده‌ایم، صورت‌های خیالی خاص که از احساسات سرشار است به جای صور دیگر به منصفه ظهور آمده است» (الیوت، ۱۳۷۵: ۱۸۵).

۲-۲-۱- تشبیه

محور اصلی تعاریفی که از تشبیه شده است، ادعای همانندی است و نه همانندی؛ این ادعا مبتنی بر پندار شاعرانه و کذب است. «اصطلاح تشبیه در علم بیان به معنی مانند کردن چیزی است به چیزی مشروط بر اینکه آن مانندی مبتنی بر کذب باشد، نه صدق؛ یعنی ادعایی باشد» (شمیسا، ۱۳۹۴: ۹۷).

تشبیه از مهم‌ترین ابزارهای تصویرسازی در شعر محسوب می‌شود. راز زیبایی تشبیه در همانندی‌های پیش‌بینی نشده است که ذهن آدمی را با شگفتی، درنگ و تلاش همراه می‌کند که منشأ لذت هنری است.

به کارگیری مشبه و مشبه به‌های تکراری سبب سستی و ابتذال صور خیال در شعر می‌شود؛ بنابراین شاعران خلاق و مبتکر با استفاده از مشبه و مشبه به‌های غیر تکراری و بدیع، سعی در برجسته‌سازی تصاویری شعری خود دارند.

سایه در غزلیات خود، هم تشبیهات تکراری و آشنا را به کار گرفته است. نظیر:

مرا چو ابر بهاری به گریه آر و بخند/ که آبروی تو ای گل بود ز ژاله‌ی من (ابتهاج: ۲۲)

شرمم از آینه روی تو می‌آید اگر نه/ آتش آه به دل هست نگوئی که فسر دم (همان: ۲۷)

ز داغ عشق تو خون شد دل چولاله‌ی من / فغان که در دل تو ره نیافت ناله‌ی من (همان: ۲۴)

روی تو گلی ز بوستانی دگرست / لعل لب از گوهر کانی دگرست (همان: ۸۱)

تا نهاده‌ی گنج راز عشق خود در خاک ما/ قدسیان را ملتمس تشریف انسان گشتن است (همان: ۱۱۱)

حالیا نقش دل ماست در آینه‌ی جام/ تا چه رنگ آورد این چرخ کبود ای ساقی (همان: ۱۴۰)

لذت عشق و وفا بین که سپند دل من / بر سر آتش غم رقص کنان میسوزد (همان: ۱۴۷)

از آن خون که در چاه شب خورد بنگر / سحرگاه لبخند خورشیدگونش (همان: ۱۵۱)

بسیار موارد فراوان دیگر نظیر حلقه گیسو (همان: ۱۳) و سمند شوق (همان: ۴۱) آتش وصل

اما سایه با بهره‌گیری از تصاویر زیبا و دلنشین، اندیشه‌های خود را در شکل تشبیهات تازه و ابتکاری نیز بیان می‌کند.

نظیر:

من نای خوش نوایم و خاموشم ای دریغ / لب بر لبم بنه که نواهاست در دلم (ابتهاج: ۱۲)

تار دل من چشمه‌ی الحان خدایی است / از دست تو ای زخمه‌ی ناساز چه سازم (همان: ۲۰)

تو آبی و من آتش وصل تو نمی‌خواهم / این سوختنم خوش‌تر از سردی و خاموشی (همان: ۲۴)

آخر به عزم پرسش پروانه، شمع بزم / آمد ولی چو باد به خاکسترم گذشت (همان: ۴۰)

صبا به لرزش تن سیم تار را مانی / به بوی نافه سر زلف یار را مانی (همان: ۳۷)

شراب خون دلم چند می‌خوری و نوشت باد / دگر به سنگ چرا می‌زنی پیاله‌ی من (همان: ۲۴)

در شبستان تو تابد شمع روی روشنش

به سرشک همچو باران زبرت چه برخورم من؟ / که چو سنگ تیره ماندی همه عمر بر مزاری (همان: ۱۴۳)



از آن خون که در چاه شب خورد بنگر / سحرگاه لبخند خورشیدگونش (همان: ۱۵۱)

صدق آینه‌کردار صبح خیزان بود (همان: ۱۲)

سری به صخره‌ی زانوی غم بزن ای اشک / که در سکوت شبم آبشار را مانی (همان: ۳۶)

سایه با هنرمندی در عناصر طبیعت دخل و تصرف می‌کند و با برقرار کردن پیوند با طبیعت، نوعی نوآوری در کاربرد تشبیه ایجاد می‌کند. علمای بلاغت این تشبیه را تشبیه معقول به محسوس نامیده‌اند. تشخیص تشبیه حسی و عقلی اولاً گاهی دشوار است و ثانیاً بستگی به معانی و وجوه مختلف لغات و برداشت خواننده دارد، (شمیسا، ۱۳۹۴: ۸۰)؛ اما به طور کلی مشبه و مشبه‌بھی را که از طریق حواس پنجگانه قابل ادراک باشند، حسی می‌نامند؛ در غیر این صورت، مشبه یا مشبه به عقلی خواهند بود.

زین موج اشک تفته و طوفان آه سرد / ای دیده هوش‌دار که دریاست در دلم (ابتهاج، ۱۳۷۸: ۱۲)

سحر کز باغ پیروزی، نسیم آرزو خیزد / چه پرچم‌های گلگون کاندرا آن شادی برقصانیم (همان: ۱۴۹)

مگر این دشت شقایق دل خونین من است / که چنین در غم آن سرو روان می‌سوزد (همان: ۱۴۷)

به سان سبزه، پریشان سرگذشت شبم / نیامدی تو که مهتاب این چمن باشی (همان: ۹۵)

به آب عشق توان شُست پاک دست از جان / چه عاشق است که دست از جهان نشسته هنوز (همان: ۲۱۲)

تگرگ از درختان فرو ریخت برگ / درو کرد این کشته را داس مرگ (همان: ۲۴۱)

در این هوا چه نفس‌ها پرآتش است و خوش است / که بوی عود دل ماست در مشام شما (همان: ۱۱)

و نیز: بزمگاه آزادی، سمند زمین، گنج‌خانه‌ی دل، بزم مهر، جامه‌ی جان، سپند دل من.

یکی از انواع تشبیه که در اشعار سایه، به ویژه در غزلیات مورد بحث بسیار به چشم می‌خورد، تشبیه مضمّر یا پنهان است. بدین معنی که ظاهراً با ساختار تشبیهی مواجه نیستیم ولی مقصود گوینده تشبیه است و به هر حال جمله قابل تاویل به جمله تشبیهی است. (شمیسا، ۱۳۹۴: ۱۳۵)



نشان دل ماست لاله‌ای که شکفت/ به سوگواری زلف تو این بنفشه دمید (ابتهاج: ۱۱۶)

تشبیه زلف به بنفشه و دل به لاله از تشبیهات پرتکرار در آثار ادبی است، اما ابتهاج این مضمون را به گونه‌ای نو و در قالب تشبیه پنهان به کار گرفته است.

تا نهادهی گنج راز عشق خود در خاک ما/ قدسیان را ملتمس تشریف انسان گشتن است (همان: ۱۱۱)

برتری معشوق بر قدسیان

به سان سبزه، پریشان سرگذشت شبم/ نیامدی تو که مهتاب این چمن باشی (همان: ۹۵)

در مصراع دوم معشوق به مهتاب تشبیه شده است.

سایه کی باشد شبی کان رشک ماه و آفتاب/ در شبستان تو تابد شمع روی روشنش (همان: ۱۴)

به پای شمع مه از اشک اختران ای چرخ/ کنار عاشق شب زنده‌دار را مانی (همان: ۳۸)

گفتمش من آن سمند سرکشم/ خنده زد که تازیانه با من است (همان: ۷۲)

صبا به لرزش تن سیم تار را مانی/ به بوی نافه سر زلف یار را مانی (همان: ۳۷)

در بین انواع تشبیه، تشبیه بلیغ اضافی و اسنادی بیشترین کاربرد را در غزل ابتهاج دارد.

تنور سینه‌ی سوزان ما به یاد آرید/ کز آتش دل ما پخته گشت خام شما (۱۱)

من نای خوش نوایم و خاموشم ای دریغ/ لب بر لبم بنه که نواهاست در دلم (۱۲)

بشکسته نی ام بی لب دمساز چه سازم (۱۳)

۲-۲-۲- مجاز

کاربرد واژه، در معنی غیرحقیقی آن است. کاربرد کلمات در معنای مجازی در زبان محاوره و گفت و گوی روزانه بسیار است. وقتی می‌گوییم: «حوض بزرگ است»، «حوض» در معنای اصلی خود به کار رفته است؛ اما هنگامی که می‌گوییم: «حوض یخ زد»، منظور آب حوض است. برای رسیدن به معنی مجازی و عدول از معنی حقیقی باید



مناسبتی با علاقه‌ای بین معنی حقیقی و معنی مجازی وجود داشته باشد تا ذهن بتواند به مفهوم مورد نظر شاعر برسد. (اشرف زاده علوی مقدم، ۱۳۷۹: ۱۲۸) مجاز یکی از عناصر سازنده‌ی هنجارگزینی معنایی است.

به نظر می‌رسد بسامد مجازهای به کار رفته در غزلیات سایه، بالا نیست.

ما را هوای چشمه‌ی خورشید در سر است / سهل است گر برود سر در این هوس. (همان: ۷۴)

در کار عشق او جهانیش مدعی ست / این شکر چون کنیم که ما را رقیب نیست. (همان: ۶۴)

۲-۳- استعاره

یکی از بنیادی‌ترین مسائل صور خیال، استعاره است و «استعاره اساساً عاریت گرفتن و داد و ستد بین «تصورات» و معامله بین بافت هاست. «تفکر» استعاری است و حاصل مقایسه است و استعاره‌های زبان از آن ناشی می‌شود» (ریچاردز، ۱۳۸۲: ۱۰۴). استعاره اگر برای زینت کلام بیاید و ذهن را به تفکر و ندارد ارزش علمی و هنری ندارد هرچند این استعاره‌ها «مانند سنگ مرده باشند میتوانیم آنها را از نو برانگیزیم» (همان: ۱۱۰).

استعاره در لغت به معنی عاریت گرفتن و عاریت خواستن است اما در اصطلاح استعاره نوعی تشبیه است که در آن یکی از طرفین تشبیه (مشبه یا مشبه به) را ذکر و طرف دیگر را اراده کرده باشند. اصل استعاره بر تشبیه استوار است.

در استعاره فقط یک رکن از تشبیه ذکر می‌شود و رکن دیگر را خواننده به کمک نشانه‌های موجود در کلام (که معمولاً در بحث از استعاره، قرینه نامیده می‌شود) یا حال و هوا و زمینه سخن، می‌تواند دریابد. استعاره خواننده را به تلاش ذهنی بیشتری وادار می‌دارد، لذا از تشبیه رساتر، زیباتر و خیال‌انگیزتر است.

آن چه در استعاره مهم است و اساس شناخت قدرت تخیل شاعر و انگیزه شگفتی و احساس لذت از زیبایی هنری است. همان کشف وجوه تازه و دقیق در میان اشیا و شیوه شاعر در بیان استعاره است» (پورنامداریان، ۱۳۷۶: ۲۰۷).

استعاره از روش‌هایی است که شاعر به کمک آن سخن خود را در ذهن مخاطب جای‌گیر می‌کند. در واقع استعاره دامی تنگ‌تر از تشبیه است که شاعر در برابر مخاطب خود پهن می‌کند. (کزازی، ۱۳۸۹: ۹۴) هدف از کاربرد استعاره در کلام به غیر از تأکید و مبالغه در یکسانی مشبه و مشبه‌به، برجسته کردن کلام است.

انواع استعاره: با توجه به اینکه در استعاره یکی از طرفین تشبیه ذکر می‌شود، آن را بر دو نوع تقسیم کرده‌اند.



۲-۳-۱- استعاره مصرحه

تشبیهی است که از آن فقط مشبه به جا مانده باشد، استعاره ی مصرحه یا تصریحیه یا محققه یا تحقیقه می گویند. (شمیسا، ۱۳۹۴: ۱۶۵)

فروغ گوهری از گنج خانه ی دل ماست/ چراغ صبح که برمی دمد ز بام شما (ابتهاج: ۱۲)

چراغ صبح استعاره از خورشید

گلبنگ سایه گوش کن ای سرو خوش خرام/ کاین سوز دل به ناله ی هر عندلیب نیست (همان: ۶۴)

دست کوتاه من و دامن آن سرو بلند/ سایه ی سوخته دل این طمع خام مبند (همان: ۶۷)

مرا چو ابر بهاری به گریه آر و بخند/ که آبروی تو ای گل بود ز ژاله ی من (ابتهاج: ۲۲)

زین بیش از پس و پیش زلف دوتا مگستر/ در پیش پای دل ها دام بلا مگستر (همان: ۲۳)

تا کی کنی پریشان دل های مبتلا را / آن خرمن بلا را پیش صبا مگستر (همان: ۲۳)

چون شب سیاه کردی بر سایه روز روشن/ بر آن مه دوهفته زلف دوتا مگستر (ابتهاج: ۲۳)

آخر به عزم پرسش پروانه، شمع بزم/ آمد ولی چو باد به خاکسترم گذشت (همان: ۴۰)

شب را چه زهره کز سر کوی تو بگذرد/ کان آفتاب سایه شکن در سرای توست (همان: ۱۳۹)

سرسبزی آن خرمن گل باد اگر چند/ از باغ تو جز سرزنش خار نبردیم (همان: ۱۴۵)

دولت وصل تو ای ماه نصیب که شود/ تا از آن چشم خورد باده و زان لب گل قند (همان: ۱۴۷)

آفتاب سایه شکن، آن خرمن گل، ای ماه استعاره از یار که در آثار ادبی سنتی نیز کاربرد داشته است.

آتشی در دلم انداخت و عالم بو برد/ خام پنداشت که این عود نهان می سوزد (همان: ۱۴۷)

عود نهان استعاره از دل، از استعاره های نو است.

شاعر برای بیان مطالب و مسائل سیاسی و اجتماعی از استعاره بسیار استفاده کرده، برخی از این استعاره ها را می توان نمادهای شخصی وی دانست.



همه مرغان هم‌آواز پراکنده شدند/ آه از این باد بلاخیز که زد در چمنم (ابتهاج: ۱۷۳)

بهارا! بنگر این صحرای غمناک/ که هر سو کشته‌ها افتاده بر خاک (همان: ۲۷۳)

باد بلاخیز، استعاره از کودتای ۲۸ مرداد، چمن و صحرای غمناک هم استعاره از کشور ایران است.

۲-۳-۲-۲- استعارهٔ مکنیه

قدما به نوع دیگری استعاره قائل بودند که هر چند از ابزار تصویرگری است اما اطلاق نام استعاره بر آن صحیح نیست. (شمیسا، ۱۳۹۴: ۱۷۸) در این نوع استعاره مشبه ذکر می‌شود و یکی از ویژگی‌های مشبه‌به همراه مشبه می‌آید. این گونه استعاره را استعاره‌ی تخیلیه و مکنیه خوانده‌اند. (همان: ۱۷۹)

سایه هم از استعاره‌های مکنیه‌ای که در آثار شاعران قدیم بوده، استفاده کرده‌است:

گم شد ز چشم سایه نشان تو و هنوز/ صد گونه داغ عشق تو پیداست در دلم (ابتهاج: ۱۲)

ز داغ عشق تو خون شد دل چولاله‌ی من / فغان که در دل تو ره نیافت ناله‌ی من (همان: ۲۴)

داغ عشق استعاره مکنیه‌ای که در حالت اضافه به کار رفته و به آن اضافه‌ی استعاره‌ی می‌گویند.

در کنج قفس می کشدم حسرت پرواز/ با بال و پر سوخته، پرواز چه سازم (همان: ۱۹)

پرواز کردن شاعر استعارهٔ مکنیه است.

زمین واژگون شد از آن تا نبیند/ در آینه‌ی آسمان، واژگونش (همان: ۱۵۰)

پیش تو چه توسنی کند عقل/ رام است که تازیانه از توس (همان: ۱۵۰)

به عهد گل زبان سوسن آزاد بگشایم/ که ما خود درد این خون خوردن خاموش می‌دانیم (همان: ۱۴۸)

تشنه‌ی خون زمین است فلک، وین مه نو/ کهنه داسی است که بس کشته درود ای ساقی (همان: ۱۴۱)

گریه‌ی ابر بهارش چه مدد خواهد کرد/ دل سرگشته که چون برگ خزان می‌سوزد (همان: ۱۴۷)

علاوه بر استعاره‌های موجود در آثار کلاسیک ادب فارسی، استعاره‌های نو و بدیع در غزلیات سایه فراوان است.



نظیر:

موج رقص انگیز پیراهن چو لغزد بر تنش/ جان به رقص آید مرا از لغزش پیراهنش (همان: ۱۳)

لغزیدن موج/ رقصیدن جان/ لغزش پیراهن

می تراود بوی جان امروز از طرف چمن/ بوسه‌ای دادی مگر ای باد گل بو بر تنش (همان: ۱۴)

تراویدن بوی / بوسه دادن باد

ز موج چشم مستت چون دل سرگشته برگیرم/ که من خود غرقه خواهم شد در این دریای خاموشی (همان: ۶۹)

۲-۲-۴- تشخیص

در استعاره‌ی مکنیه، مشبه به متروک در اکثر مواقع انسان است و به اصطلاح استعاره، انسان مدارانه است. غریبان به این استعاره، پرسونیفیکاسیون می‌گویند که در فارسی به تشخیص ترجمه شده است. (شمیسا، ۱۳۹۴: ۱۸۴) تشخیص یا جاندارپنداری از جمله آرایه‌هایی است که به تفکر بشر اولیه باز می‌گردد که در قدیم همه چیز را جاندار می‌پنداشتند. (همان، ۱۸۶)

سری به صخره‌ی زانوی غم بزن ای اشک/ که در سکوت شبم آبشار را مانی (همان: ۳۶)

نشان داغ دل ماست لاله‌ای که شکفت/ به سوگواری زلف تو این بنفشه دمید (همان: ۱۱۶)

سوگواری کردن بنفشه

به یاد زلف نگونسار شاهدان چمن/ ببین در آینه‌ی جویبار گریه‌ی بید (همان: ۱۱۷)

گریه‌ی بید

خوش‌دلی خواه پی او گیر، کاندلر باغ مهر/ صبح را از بوی این گل ذوق خندان گشتن است (همان: ۱۱۰)

ذوق داشتن گل و خندان گشتن گل

شب را چه زهره کز سر کوی تو بگذرد؟/ کان آفتاب سایه‌شکن در سرای توست (همان: ۱۳۹)

زهره داشتن شب



این باد خوش نفس به مراد تو می‌وزد/ رقص درخت و عشوه‌ی گل در هوای توست (همان: ۱۳۸)

غم اگر به کوه گویم بگریزد و بریزد/ که دگر بدین گرانی نتوان کشید باری (همان: ۱۴۲)

سرسبزی آن خرمن گل باد اگر چند/ از باغ تو جز سرزنش خار نبردیم (همان: ۱۴۵)

سرزنش کردن خار

در گردنت از هر سو پیچیده غمی گیسو/ تا در شب سرگردان هر سو بکشانند (همان: ۲۴۰)

گیسو به دلیل رنگ سیاه و دراز بودنش شب‌های طولانی عاشق را تداعی می‌کند.

کاربرد تشخیص در غزلیات ابتهاج بسامد بالایی دارد که در بین موارد بررسی شده، هم تقلید از گذشتگان و هم مواردی بدیع در شعر وی یافت شد.

۲-۲-۵- کنایه

کنایه یکی از صورت‌های بیان پوشیده و اسلوب هنری گفتار است. بسیاری از معانی را اگر با منطق عادی گفتار ادا کنیم، لذت بخش نیست. (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۳: ۱۴۰) یکی از راه‌های تشخیص دادن به زبان و نیز ایجاد درنگ در ذهن مخاطب و هنجار گریزی معنایی، کنایه است؛ کنایه را گونه‌ای از مجاز می‌دانند که بر بنیاد اصل مجاورت استوار است. در کنایه هم معنای قاموسی و واژگانی عبارت (معنای نزدیک) و هم معنای مجازی (معنای دور) با هم به ذهن خواننده می‌آیند؛ اما خواست گوینده معنای دور است و آن را با تأمل در اجزای کلام و بافت سخن می‌توان دریافت. به عبارتی در کنایه معنای نزدیک و دور لازم و ملزوم یکدیگر هستند و با دقت در اجزای کلام، از معنای نزدیک به معنای دور منتقل می‌شویم.

کنایه در لغت به معنی پوشیده سخن گفتن است؛ اما در علم بیان عبارت است از ایراد لفظ و اراده معنی غیر حقیقی آن، به صورتی که بتوان معنی حقیقی آن را نیز اراده کرد و فرق اصلی بین استعاره و کنایه نیز در همین است؛ زیرا در استعاره قرینه صارفه وجود دارد تا ذهن را از معنی حقیقی دور کند و به معنی مجازی برساند، ولی در کنایه چنین قرینه‌های وجود ندارد. (اشرف زاده، علوی مقدم، ۱۳۸۹: ۱۳۳)

ایجاد درنگ در ذهن مخاطب دلایل متعددی دارد که مهم‌ترین آن‌ها ایجاد لذت و تأثیر بیشتر در سخن است؛ زیرا بسیاری از معانی را که ادای آن‌ها با منطق عادی گفتار لذت‌بخش نیست، می‌توان از راه کنایه گیرا و مؤثر بیان

کرد. بعض از ادیبان مثل مالارمه عقیده دارند که اگر چیزی را به همان نام که هست، بنامیم، سه چهارم لذت و زیبایی زبان را از بین برده‌ایم. (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۳: ۱۳۹)

هر چه رابطه میان حلقه های معنای ظاهری و کنایی ساده تر باشد و خواننده زودتر آن را دریابد، کنایه هنری تر خواهد بود و متن را آراسته تر خواهد ساخت.

ابتهاج بیشتر از همین کنایه های سنتی و زودیاب استفاده کرده است .

هر گشش گرفته دامن نیاز/ ناز چشمش این میانه با من است (همان: ۷۲)

چه چراغ چشم دارد دلم از شبان و روزان / که به هفت آسمانش نه ستاره‌ای ست باری (همان: ۱۴۲)

بهار آمد بیا تا داد عمر رفته بستانیم/ به پای سرو آزادی سر و دستی برافشانیم (همان: ۱۴۸)

به دست رنج هر ناممکنی ممکن شود آری/ بیا تا حلقه‌ی اقبال محرومان بجنبانیم (همان: ۱۴۹)

با حسن فروشان بهل این گرمی بازار/ ما یوسف خود را به خریدار نبردیم (همان: ۱۴۵)

درین سرای بیکسی، کسی به در نمی‌زند/ به دشت پرملال ما پرنده پر نمی‌زند

چه چشم پاسخ است از این دریچه‌های بسته‌ات/ برو که هیچ کس ندا به گوش کر نمی‌زند (همان: ۷۹)

آخر به عزم پرسش پروانه، شمع بزم/ آمد ولی چو باد به خاکسترم گذشت (همان: ۴۰)

پای بند قفسم باز و پر بازم نیست/ سرگل دارم و پروانه‌ی پروازم نیست (همان: ۶۵)

افزون بر این ها در غزل های سایه، کنایه‌های ناب و پرمعنی که به نظر می رسد محصول قریحه سرشار شاعرند، کم نیست؛ چنانکه در ابیات زیر شاعر با بهره گیری از تلمیح و استعاره، کنایاتی زیبا آفریده‌است.

کنایه محصول زندگی اجتماعی مردم است و در فرهنگ و باور مردم همه‌ی جوامع وجود دارد؛ نوآوری های ابتهاج هم در این حوزه، گاهی حاصل بهره گیری او از همین زبان عامیانه است؛ چنانکه از چشم (کسی) افتادن و آب پاکی بر دست (کسی) ریختن؛ نیز به در زدن و پر نزدن پرنده (در جایی) کنایه‌های عامیانه اند.

بیرنگی ام از چشم تو انداخت اگر نه/ کی خون دلی بود که در کار نبردیم (همان: ۱۴۵)

ز خوبی آب پاکی ریختم بر دست بد خواهان/ دلی در آتش افکندم، سیاووشی بر آوردم (همان: ۱۳۵)



«دل در آتش افکندن» کنایه از تحمل سختی‌ها/ «برآوردن سیاوش (از آتش)» کنایه از تبدیل ساختن ناپاک و ناخالص به پاک و خالص است.

یکی ز شب‌گرفتگان چراغ بر نمی‌مند/ کسی به کوچه‌سار شب در سحر نمی‌زند

نشسته‌ام در انتظار این غبار بی‌سوار/ دریغ کز شبی چنین سپیده سر نمی‌زند (همان: ۷۹)

«در سحر زدن» کنایه از تلاش برای دستیابی به آزادی/ «در انتظار غبار بی‌سوار نشستن» کنایه از امیدی است که بزودی به ناامیدی تبدیل می‌شود.

دانه چین دامن شدن (غزل همای اوج سعادت)

اسب مراد زین کردن (غزل همای اوج سعادت)

تو کوتاه‌دستی‌ام می‌خواستی ورنه من مسکین/ به کوی عشق اگر از پا در افتادم به سر رفتم (همان: ۲۵)

۲-۲-۵-ایهام

صنعت ایهام را توهیم و توریه نیز گفته‌اند. «ایهام» و «توهیم» یعنی؛ به گمان و وهم افکندن و توریه به معنی سخنی را پوشیده داشتن و در پرده سخن گفتن است و در اصطلاح بدیع آن است که لفظی بیاورند که دارای دومعنی نزدیک و دور از ذهن باشد و آن را طوری به کار ببرند که شنونده از معنی نزدیک به معنی دور منتقل شود. (همایی، ۱۳۸۶: ۲۹۹)

در انتظار سحر چون من ای فلک همه چشم/ بمان که مردم چشم انتظار را مانی (ابتهاج، ۱۳۷۸: ۳۷)

پای بند قفسم باز و پر بازم نیست/ سر گل دارم و پروانه‌ی پروازم نیست (همان: ۶۵)

به دور ما که همه خون دل به ساغرهاست/ ز چشم ساقی غمگین که بوسه خواهد چید؟ (همان: ۱۱۷)

تو رشک آفتابی کی به دست سایه می‌آیی/ دریغا آخر از کوی تو با غم همسفر رفتم (همان: ۲۶)

دست کوتاه من و دامن آن سرو بلند/ سایه‌ی سوخته‌دل این طمع خام مبد (همان: ۶۷)

۲-۲-۵-۱-ایهام تناسب-ایهام تضاد



ایهام تناسب نیز آن است که الفاظ جمله در آن معنی که مراد گوینده است، با یکدیگر متناسب نباشد، اما در معنی دیگر تناسب داشته باشد. فقط یکی از دو معنی کلمه، در کلام حضور داشته باشد، اما معنی غایب با کلمه یا کلماتی از کلام رابطه و تناسب داشته باشد. (شمیسا، ۱۳۹۵: ۱۰۲) یکی از انواع مهم ایهام تناسب، ایهام تضاد است: معنی غایب با معنی کلمه یا کلماتی از کلام تضاد داشته باشد. (همان، ۱۰۳)

ناز نوش خند صبح اگر تو راست / شور گریه‌ی شبانه با من است. (ابتهاج: ۷۲)

دیدار او طلوعه‌ی صبح سعادت است / تا کی ز مهر طالع آن می‌دهد به من (همان: ۶۳)

شور در این بیت به معنی هیجان است اما در معنی دیگر (مزه) با نوش تناسب دارد.

به جان سایه و دیدار خورشید / که صبری در شب یلدا به من ده (همان: ۱۲۷)

می‌آمدم که حال دل زارت گویم / اما مگر سرشک امان می‌دهد به من (همان: ۶۴)

زار در این بیت به معنی بیچاره و ناتوان است ولی در معنی دیگر (گریه و زاری) با سرشک تناسب دارد.

چون شب سیاه کردی بر سایه روز روشن / بر آن مه دوهفته زلف دوتا مگستر (ابتهاج: ۲۳)

یکی از واژه‌هایی که ابتهاج، در ساخت انواع ایهام، استفاده کرده، «سایه» تخلص شعری اوست:

تو رشک آفتابی کی به دست سایه می‌آیی / دریغا آخر از کوی تو با غم همسفر رفتم (همان: ۲۶)

دست کوتاه من و دامن آن سرو بلند / سایهی سوخته دل این طمع خام مبنده (همان: ۶۷)

چون شب سیاه کردی بر سایه روز روشن / بر آن مه دوهفته زلف دوتا مگستر (ابتهاج: ۲۳)

به جان سایه و دیدار خورشید / که صبری در شب یلدا به من ده (همان: ۱۲۷)

۲-۶-۲- تضاد

تضاد در لغت به معنای دو چیز را در مقابل یکدیگر انداختن و در اصطلاح آن است که کلمات ضد یکدیگر بیاورند، مانند: روز و شب، زشت و زیبای سخت و سست و امثال آن. اگر تضاد در سطح کلام باشد نه واژه، یعنی همه یا بیشتر کلمات یک جمله با جمله‌ی دیگر در تضاد باشد، صنعت مقابله به وجود می‌آید. (شمیسا، ۱۳۹۵: ۸۹)

خواهم شکست و مردم چشمم به خون نشست / تا فتنه‌ی خیال تو برخاست در دلم (ابتهاج، ۱۳۷۸: ۱۷)

گم شد ز چشم سایه نشان تو و هنوز/ صدگونه داغ عشق تو پیداست در دلم (همان: ۱۸)

بکن هر آنچه توانی جفا به سایه‌ی بی‌دل/ مرا ز عشق تو این بس که در وفای تو میرم (همان: ۲۱)

آن بانگ بلند شامگاهی/ وین زمزمه شبانه از توست (همان: ۷۵)

بلندا سر ما که گر غرق خونس/ ببینی، ببینی تو هرگز زبونس (همان: ۱۴۴)

ما را چه غم سود و زیان است هرگز/ سودای تو را بر سر بازار نبردیم (همان: ۱۴۴)

ای دوست آن صبح دل افروز خوش باد/ یاد آر که ما جان ز شب تار نبردیم (همان: ۱۴۵)

همه عمر چشم بودم که مگر گلی بخندد/ دگر ای امید خون شو که فروخلید خاری (همان: ۱۴۳)

۲-۷- تناقض (پارادوکس)

تصاویر متناقض‌نما، تصاویری هستند که از لحاظ منطقی یکدیگر را نفی می‌کنند. استفاده از این تصاویر از نفوذ زبان قراردادی می‌کاهد. پارادوکس شاعرانه عبارت است از بیانی به ظاهر متناقض یا مهممل اما حامل حقیقتی که از راه تأویل می‌توان به آن دست یافت. (فتوحی، ۱۳۸۸: ۳۲۷)

پارادوکس از طریق عادت‌شکنی و مخالفت با منطق، اعجاب ذهن را برمی‌انگیزد؛ مانند جرعه چشم را می‌زند. (همان، ۳۲۹)

چون شب سیاه کردی بر سایه روز روشن/ بر آن مه دو هفته زلف دوتا بگستر (ابتهاج، ۱۳۷۸: ۲۳)

روز روشن را شب سیاه کردن تصویری است پاراداکسی و مخالف منطق

کشتی مرا چه بیم دریا/ طوفان ز تو و کرانه از توست (همان: ۷۶)

طوفان و کرانه یکی بودن تصویری است پاراداکسی

مهی که مزد وفای مرا جفا دانست/ دلم هر آنچه جفا دید از او وفا دانست (همان: ۷۷)

جفا را وفا دانستن به ظاهر منطقی نیست اما بیانی شاعرانه است.

گرم وصال نبخشند خوشدلم به خیال/ که دل به درد تو خو کرد و این دوا دانست (همان: ۷۸)

غیر عشق او که دردش عین درمان گشتن است/ حاصل هر کار دیگر جفت حرمان گشتن است (ابتهاج، ۱۳۷۸: ۱۱۰)

درد را دوا دانستن

تناور درختی که هر چه‌ش ببری / فزون‌تر بود شاخ و برگ فزونش (همان: ۱۵۰) فزون‌تر شدن شاخه در ابر بریدن در ظاهر به نظر منطقی نیست و بیانی شاعرانه است.

خوشا عشق فرزانه‌ی ما که ایدون / ز مجنون سبق برده صیت جنونش (همان: ۱۵۱)

عشق فرزانه، آن هم عشقی که جنونش مشهورتر از جنون مجنون است. بیانی بسیار زیبا و شاعرانه که این زیبایی نتیجه‌ی پارادکسی است که در آن هست.

نتیجه

۳-۱- پرسامدترین عنصر هنجارگریزی در غزل‌های سایه، تشبیه است. او با ایجاد شباهت بین عناصر ذهنی و عناصر طبیعی، تصاویری زیبا و قابل درک برای اقناع مخاطب شعر خود خلق کرده است. پس از آن، استعاره بسیار مورد توجه ابتهاج و از پرکاربردترین آرایه‌های شعر اوست.

۳-۲- از میان انواع استعاره، تشخیص در اشعار ابتهاج برجستگی بیشتری دارد که بیشتر تقلید از گذشتگان است اما تشخیص‌های نو و ابتکاری نیز در شعر وی کاربرد بسیار دارد.

۳-۳- در بررسی انجام شده، سایه در اشعار خود به طور هم زمان از چند آرایه استفاده کرده است و این یکی از عوامل زیبایی شعر اوست. ابتهاج با درهم آمیختن آرایه‌ها در یک بیت، تصاویر خلق شده از آن آرایه‌ها را نو کرده است. در تمام غزل‌های بررسی شده، هیچ بیتی نبود که یکی از آرایه‌های مورد بررسی را نداشته باشد.

۳-۴- افزون بر این آرایه‌ها که سایه در ایجاد صورخیال از آن‌ها بهره برده است، شیوه‌ی بیان و جمله بندی، انتخاب و چینش واژگان، موسیقی درونی و کناری و معنوی ابیات از مواردی است که کاربرد آن‌ها در شعر سایه، منحصر به فرد بوده، تحقیقی جداگانه را می‌طلبد.

منابع

- ابتهاج، هوشنگ (۱۳۷۸) سیاه مشق. تهران: نشر کارنامه.
- احمدی، بابک (۱۳۷۴) حقیقت و زیبایی. چاپ هفتم. تهران: نشر مرکز.
- احمدی، بابک (۱۳۸۰) ساختار و تأویل متن، چاپ هفتم، تهران: نشر مرکز.

پهلوان نژاد محمدرضا، طاهری بیرگانی نسرين (۱۳۹۰) «بررسی هنجارگزینی در شعر شفیعی کدکنی بر مبنای الگوی لیچ»، زبان شناسی تطبیقی، دانشگاه بوعلی سینا، پاییز و زمستان ۱۳۹۰، دوره یک، شماره دوم.

پیروز، غلامرضا، حسن پورآلادشتی، حسین، اسماعیلی، مراد (۱۳۹۱) «بررسی انواع هنجار گزینی در اشعار هوشنگ ایرانی» شعر پژوهی بوستان ادب - علوم اجتماعی و انسانی دانشگاه شیراز، زمستان ۱۳۹۱، دوره ۴، شماره چهارم.

تادیه، ژان ایو (۱۳۷۷) نقد ادبی در سده ی بیستم؛ ترجمه ی محمد رحیم احمدی، تهران: سوره. خویشتن دار پریسا، محمدی محمد حسین (۱۳۹۲) «هنجارگزینی معنایی در شعر قیصر امین پور»، نشریه زیبایی شناسی ادبی، زمستان ۱۳۹۲، دوره چهارم، شماره هجدهم.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۳) موسیقی شعر. چاپ سوم تهران: آگاه. شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۱) رستاخیز کلمات (درس گفتارهایی درباره نظریه ادبی صورتگرایان روس). تهران: سخن.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۳) صورخیال در شعر فارسی. چاپ هفدهم ویراست دوم، تهران: آگه. شمیسا، سیروس (۱۳۹۴) بیان. چاپ چهارم از ویراست چهارم، تهران: نشر میترا. شمیسا، سیروس (۱۳۹۵) نگاهی تازه به بدیع. تهران: میترا.

صفوی، کوروش (۱۳۷۳) از زبان شناسی به ادبیات (نظم). تهران: چشمه. طغیانی اسحاق، صادقان سمیه (۱۳۹۰) «هنجارشکنی در مجموع شعر از این اوستا»، نشریه ادبیات پارسی معاصر، بهار و تابستان ۱۳۹۰، دوره یکم، شماره یکم.

علوی مقدم، مهیار (۱۳۷۷) نظریه های نقد ادبی معاصر (صورت گرایی و ساختار گرایی). تهران: سمت. فتوحی رود معجنی، محمود (۱۳۸۸) بلاغت تصویر. تهران: سخن.

کزازی، میرجلال الدین (۱۳۸۹) بیان ۱ - زیباشناسی سخن پارسی. تهران: مرکز. مختاری، مسروره؛ پورالخاص شکرالله، نیرومند حسین (۱۳۹۴) «اشکال هنجارگزینی معنایی در دیوان حسین منزوی»، همایش بین المللی جستارهای ادبی، زبان و ارتباطات فرهنگی.

همایی، جلال الدین (۱۳۸۶) فنون بلاغت و صناعات ادبی. تهران: نشر هما.



The Rhetorical Analysis of Ethereal Poetry on the Basis of Semantic Normality Relying on the Office of "siyah mashg"

Saeed mohammadi kish¹ , homeira khanjani²

Abstract

The aim of this study is to investigate different types of semantic normality such as simile, metaphor, falsehood, permissible, anecdotal, contradiction, paradoxes in one hundred sonnets of Hooshang Ebtehaj. The ability to communicate and express words is one of the possibilities that mankind has used to the highest level of history in speech and writing. Among which the arrangement of speech has always been the subject of speaker attentions. Therefore, there is a sense of purity and adornment of the speech in all the elder works. Normality is one way to understand and criticize literary issues in various aspects of the beautification of the art work in Russian Formalism School. Two ways of assimilation and succession help in the semantic normality of the poet based on the semantic rules governing the Norwegian language. Considering that the domain of meaning or semantic is more than the other levels of language in the highlighting, each poet who succeeding in terms of his talent and knowledge in this field will have more pure poems. The poet or writer is looking for a more beautiful expression while expressing the subject. In Persian linguistic studies and literary researches, the attitude of formalists has found a special place. This study examines the semantic abnormality and analyzes how to use the elements of semantic abnormality in Houshang Ebtehaj's poetry in different types of semantic abnormalities such as simile, metaphor, irony, metaphor, ambiguity, contradiction, paradox in one hundred of Houshang Ebtehaj's sonnets.

Keywords: Communication, Speech, Poet, Formalism, Semantic Normality, Hooshang Ebtehaj.

1 . PhD candidate of Persian Language and Literature, Dehaghan Branch, Islamic Azad University. Dehaghan, Iran.//Email: saeid.mohamadikish@gmail.com

2. Education teacher. Dehaghan, Iran.//Email: homeira1222@gmail.com. (corresponding author)



سال چهارم، شماره ۴، پیاپی ۱۳ زمستان ۱۴۰۰

www.qpjjournal.ir

ISSN : 2783-4166

بررسی خودشیفتگی و فرافکنی در حکایت نخچیران و شیر مثنوی معنوی

محمد کریمی^۱، دکتر بدریه قوامی^۲

تاریخ دریافت : ۱۴۰۰/۴/۲۳ تاریخ پذیرش نهایی : ۱۴۰۰/۰۷/۰۸

(از ص ۹۶ تا ص ۱۱۳)

نوع مقاله : پژوهشی



[20.1001.1.27834166.1400.4.4.2.5](https://doi.org/10.21001.1.27834166.1400.4.4.2.5)

چکیده

واژه نارسيسم را در معنی خودشیفتگی اولین بار فروید به کار برد. البته دیگران، قبل از فروید، آن را در معنی خودپرستی و تحقیر کننده، برای توصیف نگرش روانی در روان‌شناسی بالینی مطرح کرده‌اند. این اختلال شخصیت در بسیاری از موارد منجر به فرافکنی می‌شود. فرافکنی یکی از مکانیزم‌های روان‌شناسی است که از طریق آن می‌توان به ضمیر و درون انسان‌ها پی برد و شناخت نسبی از شخصیت آن‌ها به دست آورد. مولانا جلال‌الدین محمد بلخی در آثار خود به ویژه در مثنوی معنوی به جنبه روان‌شناختی رفتار انسان توجه کرده‌است. در این مقاله برآنیم، خودشیفتگی و فرافکنی را به عنوان یکی از مفاهیم نوین روان‌شناسی، در حکایت نخچیران و شیر مثنوی معنوی، با رویکردی توصیفی - تحلیلی و با استفاده از منابع کتابخانه‌ای، مورد بررسی و تحلیل قرار دهیم. یافته‌ها نشان می‌دهد که اختلال خودشیفتگی و غرور در روان ماست و موجب ندیدن حقایق و هلاکت می‌شود. مولانا، شخصیت خودشیفته را، مشکل کلی بشریت می‌داند و راه مداوای آن را خودشناسی و صیقل روح. در حکایت مورد بحث، شیر با خویشتن خود دیدار می‌کند و به حقیقت خود می‌رسد. درواقع، خرگوش شیر را نکشت، خشم و خودشیفتگی شیر و عدم توکل او به خداوند، موجب غفلت و در نهایت هلاکش شد. مسأله دیدار در زبان مولانا، گاه با تعبیر و نشانه‌هایی همچون: آب، چشمه، جویبار، چهره، عکس خود را در آب دیدن و ... بیان می‌شود که افسانه نارسيس را در عالم اسطوره تداعی می‌کند.

واژه‌های کلیدی: خودشیفتگی، فرافکنی، مثنوی معنوی، مولوی.

۱. دانشجوی دوره دکتری گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد سنندج، دانشگاه آزاد اسلامی، سنندج، ایران.

karimi1353m@gmail.com تلفن همراه: ۰۹۱۸۱۳۲۰۴۶۴

۲. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد سنندج، دانشگاه آزاد اسلامی، سنندج، ایران. bghavami@iausdj.ac.ir

(نویسنده مسئول) تلفن همراه: ۰۹۱۸۸۷۲۴۷۲۱



۱. درآمد

انسان‌شناسی، از موضوعات مورد توجه مولانا است. او در مثنوی معنوی، به بعضی از مفاهیم و مباحث روانپزشکی و روانشناسی که امروزه با عنوان علامت‌شناسی (Semiology) از آن یاد می‌کنیم، اشاراتی می‌کند. «انجمن مولوی-شناسی دانشگاه دولتی مسکو، تا امروز ۶۸ تخصص را در تشخیص‌های دقیق و کارشناسانه برای مولای بلخ قایل شده است. از تخصص‌های عرفانی و مذهبی گرفته، تا تخصص در علامت‌شناسی گروه‌های مختلف درمانی» (تقوی، ۱۳۸۸: ۱۰).

جلال‌الدین محمد بلخی، در لابه‌لای اشعار خود (به ویژه در مثنوی معنوی) علاوه بر محتوای عمیق معنوی و عرفانی، به شیوه‌ها و روش‌های روان‌درمانی^۱ اشاره می‌کند. «روان‌درمانی، فرآیندی علمی و روشمند است که برای کمک به افرادی به کار گرفته می‌شود که مشکلات روانی، عملکرد زندگی آنان را مختل کرده است. اندیشمندان حوزه روان‌شناسی، نظریه‌ها و روش‌های روان‌درمانی بسیاری را ارائه کرده‌اند؛ جالب این جاست که بزرگ مردی چون مولوی قرن‌ها پیش و با روشی منحصر به فرد، بسیاری از شیوه‌ها و روش‌های روان‌درمانی مطرح و شناخته شده امروزی را در مثنوی معنوی به کار برده است. آنچه مولوی را از دیگر روان‌درمانگران متمایز می‌سازد، انتخاب شیوه‌ای هنرمندانه و نامحسوس در ارائه راهکارهای درمانی به مخاطب است.» (نصر اصفهانی و شیر، ۱۳۹۳: ۱۴۵). مثنوی معنوی مولانا، علاوه بر محتوای عمیق معنوی و عرفانی، از دیدگاه روان‌درمانی نیز می‌تواند مورد توجه قرار گیرد.

مولانا، به خوبی دریافته است که ارتباط میان تجربیات درونی و بیرونی انسان اثر درمانی دارد و با شعر (به عنوان یک شیوه درمانی) می‌تواند میان این تجربیات ارتباط برقرار کند. «شعر درمانی یک هنر درمانی خلاق است که شعر و دیگر شکل‌های برانگیزنده ادبیات را برای رسیدن به اهداف درمانی و رشد شخصی به کار می‌گیرد» (محمدی و همکاران، ۱۳۸۹: ۱۰). در این شکل از درمان، بیمار، رابطه خوبی با درمانگرش برقرار می‌کند و دست به خود افشایی می‌زند. آن‌ها در این روش درمانی، مطالبی را بیان می‌کنند که در حالت عادی یا دیگر روش‌های درمانی بر زبان نمی‌آورند. در واقع آن‌ها با صدای درونی خودشان پرده از مشکلاتشان برمی‌دارند. شعر درمانگران، به این باور رسیده‌اند، «شعری که توسط مراجعین نوشته شده باشد، نسبت به گفتگوهای سنتی، توانایی ایجاد سطوح عمیق‌تری از بینش هیجانی را در مراجعین دارد» (همان: ۱۰). گروهی از پژوهشگران زیست‌پزشکی به رهبری روانشناس آمریکایی، پنبیکر (۱۹۸۸) نشان داده‌اند که آزادسازی کلامی به سیستم ایمنی ما در مبارزه با بیماری‌ها کمک می‌کند. از این رو برای سر و سامان دادن به مشکلات روحی و روانی به قصه و داستان پناه می‌بریم.

همه انسان‌ها از شنیدن قصه و حکایت آن هم به شکل شعر لذت می‌برند و در هم‌ذات‌پنداری^۲ با شخصیت‌ها احساس دانایی و قدرت می‌کنند. آن‌ها خود را به جای شخصیت‌ها تصور می‌کنند و به حوادث خیالی پناه می‌برند و با چاره‌جویی و تخیل به نابه‌سامانی‌ها، حالات پریشان و آشفتگی‌های درونی خود پایان می‌دهند.

مولانا، مهارت خاصی، در قصه‌گویی دارد و از این راه حل در مثنوی معنوی بهره برده است. او «توانسته است با تکنیک‌های ظریف شعری خود، هنرمندانه، فهم گسترده‌ای فراتر از جمع‌آوری قصه‌ها و گوش دادن به محتوا و مفاهیم



مواج حکایت‌ها ایجاد کند» (هاشمی، ۱۳۸۲: ۱۲). او صحنه‌های قصه‌ها را با تسلط و چیره‌دستی یک کارگردان ماهر و توانا می‌چیند و در قاب‌بندی‌های مجزا به تحلیل آن‌ها می‌پردازد و به شعرش اثر درمانی می‌بخشد. مولانا، با قدرت شعر خود، همچون روان درمان‌گری توانا به ناخودآگاه و اعماق روح مخاطب نفوذ می‌کند. او خود درباره تأثیر درمانی داستان‌های منظوم در حکایت نخچیران و شیر می‌گوید:

بازگو تا قصه درمان‌ها شود بازگو تا مرهم جان‌ها شود

(زمانی، ۱۳۷۲، ج ۱: ۳۸۴)

مولانا می‌گوید: انسان‌ها، از مواجه شدن با خود واقعی و حقیقی خویش گریزانند. از این‌رو خودخواهی و نقص‌های خود را نمی‌بینند.

می‌گریزم تا رگم جُنبان بُود	کی فرار از خویشتن آسان بُود
آنک از غیری بُود او را فرار	چون ازو ببرید، گیرد او قرار
من که خصم هم منم، اندر گُریز	تا ابد کارِ من آمد خیزخیز
نه به هندست ایمن و نه در خُتن	آنک خصمِ اوست سایه خویشتن

(زمانی، ۱۳۷۶، ج ۵: ۲۰۳)

در نگاه مولانا، شخصیت سالم، با محیط پیرامون خود سازگار است. انسان سالم، نقص‌های خود را می‌بیند و شجاعانه می‌پذیرد و از مواجه شدن با خود، فرار نمی‌کند. مولانا هشدار می‌دهد: مشکل در درون ماست و نه در جهان بیرونی. در واقع هرچه هست از درون ماست و بیرون از ما نیست. اشارات مولانا به خصم و دشمن درونی در این ابیات نیز دیده می‌شود.

مردم نفس از درونم در کمین

از همه مردم بتر در مکر و کین!

(زمانی، ۱۳۷۲، ج ۱: ۳۷۱)

ما با پدیده‌ها به صورت خام مواجه نمی‌شویم، بلکه پدیده‌ها بعد از اینکه از کانال ادراکی ذهن و روان ما عبور کرده‌اند، می‌توانیم آن‌ها را فعال کنیم. به قول مولانا:

اندرون توست آن طوطی نهان	عکس او را دیده تو بر این و آن
می‌برد شادیت را، تو شاد از او	می‌پذیری ظلم را چون داد از او

(همان: ۴۶۸)

ما انسان‌ها عادت داریم، جهان را بر اساس شخصیت فردی به نحوی خاص ببینیم و درک کنیم. تأمل در این موضوع می‌تواند ما را به درک عظیمی از خود برساند. درکی که می‌تواند درهای بسیاری را بر زوایای پنهان وجودمان باز کند تا خود را از طریق آن بهتر بشناسیم و نگرشی مفیدتر به خود و زندگی پیدا کنیم. نگارندگان، در این مقاله برآنند، خودشیفتگی و فراکنی را به عنوان یکی از مفاهیم نوین روان‌شناسی، در حکایت نخچیران و شیر مثنوی معنوی تحلیل و بررسی کنند و به این سوالات پاسخ دهند:



۱. خودشیفتگی و فرافکنی در حکایت نخچیران و شیر مثنوی معنوی چگونه مطرح شده است؟
۲. مولانا چه راه کارهایی را برای درمان ارائه کرده است؟

۲. پیشینه

کتاب‌ها و مقالات گوناگونی در این زمینه چاپ شده است که بیشتر مربوط به رشته روان‌شناسی می‌شوند اما گروهی از پژوهشگران به بررسی خودشیفتگی و فرافکنی در متون پرداخته‌اند. از آن جمله می‌توان به این موارد اشاره کرد: باغجری و ترکاشوند، (۱۳۹۶)، در مقاله «خودشیفتگی (نارسیسم) در شعر احمد الصافی النجفی» چهار سطح خودشیفتگی فردی، خودشیفتگی در برابر مردم عادی و خودشیفتگی در برابر شاعران دیگر و خودشیفتگی در برابر منتقدان را بررسی کرده‌اند. کاظم خانلو و بیرانوند، (۱۳۹۵)، در مقاله «نگرشی عرفانی- روان‌شناسی بر مفهوم فرافکنی در غزلیات شمس» به مفهوم فرافکنی و منبع و سرچشمه و علل بروز آن، در غزلیات شمس می‌پردازند. قریشی و دیگران، (۱۳۹۴)، در مقاله «گذر از افسانه نارسیسم به خویشستن در غزلیات شمس»، با نگاهی به این افسانه، ردپای خویشستن و تجربه دیدار، نام‌ها، دال‌ها و شکل‌های بروز و توصیف آن و نیز روند دستیابی به آن را ضمن توجه به دیدگاه‌های روان‌شناسی به ویژه آموزه‌های یونگ در گستره غزل مولانا می‌کاوند. طاهری‌نیا و دیگران، (۱۳۸۹)، در مقاله «بررسی پدیده خودشیفتگی (خودستایی) در شعر حافظ و متنبی» به بررسی «خود» در میان حافظ و متنبی می‌پردازد. خودشیفتگی حافظ را منحصر به بُعد هنری و شعری خود دانسته‌اند؛ در حالی که متنبی هر دو شخصیت هنری و حقیقی خود را می‌ستاید که نموده‌های خودشیفتگی چشمگیرتری را در دیوان شاعر به دنبال دارد. کتابی، (۱۳۸۲)، در مقاله «مفهوم فرافکنی در اندیشه‌های مولوی» به انعکاس فرافکنی، در آثار مولانا، به خصوص در تمثیل‌های نمادین او پرداخته است. از آنجایی که تاکنون هیچ مقاله و پژوهش مستقلی درباره خودشیفتگی و فرافکنی به عنوان یکی از مفاهیم نوین روان‌شناسی، در مثنوی معنوی انجام نشده بود، نگارندگان بر آن شدند تا این مفهوم را در حکایت نخچیران و شیر مثنوی مولانا جلال‌الدین محمد بلخی، واکاوند.

۳. مبانی نظری

۳.۱. نارسیسم (خود شیفتگی)

برابر روایات و اسطوره‌های یونانیان، نارسیس جوان خوش‌سیمای و زیبارویی بود که عشق را حقیر و ناچیز می‌شمرد. طبق پیشگویی‌ها، عمر طولانی داشت اگر به خودش نگاه نکند. نارسیس مورد توجه دختران و الاهی‌ها قرار گرفت، اما او نسبت به عشق آن‌ها بی‌اعتنا بود. از میان عاشقان او الاهی‌ها بود به نام اکو (Echo)، که توان سخن گفتن نداشت، فقط آخرین کلمه‌ای را که می‌شنید بر زبان می‌آورد. روزی اکو به دنبال نارسیس می‌رود. نارسیس می‌پرسد: کسی اینجا هست و او خوشحال می‌شود و می‌گوید: این جاست. نارسیس می‌گوید: بیا و اکو پاسخ می‌دهد: بیا. نارسیس از او روی برمی‌گرداند و به او بی‌اعتنایی می‌کند. اکو- که در فارسی به معنی بازتاب صوت است - در غاری می‌نشیند و عشق خود را از یاد نمی‌برد. نارسیس همچنان به تحقیر عشق الاهی‌ها و دختران می‌پردازد تا روزی یکی از دختران دل آزرده به درگاه خدایان دعا می‌کند که او عاشق خودش بشود. روزی نارسیس در کنار برکه‌ای برای نوشیدن آب



خم می‌شود و خودش را در آب می‌بیند و سخت شیفته و دل‌باخته خودش می‌شود. او نه می‌توانست به این چهره دست یابد و نه از آن چشم بردارد، خوردن و آشامیدن را فراموش کرد. خدایان او را به گلی تبدیل کردند که همواره بر کنار جویبارها می‌روید و سر خم می‌کند تا خویش را در آب تماشا کند.ⁱⁱⁱ تکبر و خودبینی، آشفتگی و اختلال در حیات برای نارسیس به ارمغان آورد و منجر به مرگ او شد. (رک. هنرمندی، ۱۳۵۰: ۴۵۸-۴۵۷؛ اسمیت، ۱۳۸۴: ۳۴۸)

واژه نارسیسم را در روان‌شناسی، گاهی به جای اصطلاحاتی چون: خودپسندی یا خودپرستی و تحقیر کننده، به کار می‌برند. این اصطلاح را اولین بار هاولاک الیس (Have Lock Ellis)^v در سال (۱۹۸۹)، برای توصیف نگرش روانی در روان‌شناسی بالینی مطرح کرد. بعد از وی فروید از واژه خودشیفته در کارها و مقالاتش بهره‌گرفت و بعدها، صدگر (Sadger)^v آن را به عنوان اختلال شخصیت برای تحلیل روانی شخصیت، مورد استفاده قرارداد. (رک. غرانیر، ۲۰۰۰: ۹) این اختلال شخصیت، از شاخصه‌های مهم برای اعتماد به نفس و احترام به خود می‌باشد که در حد کم و معینی در همه انسان‌ها وجود دارد. اما اگر این اختلال بیش از حد باشد، سبب تکبر و استمرار این وضعیت غرورآمیز، باعث اختلال شخصیت خودشیفته می‌شود البته نباید خودشیفتگی را با اعتماد به نفس اشتباه گرفت چرا که اغلب افراد خودشیفته اعتماد به نفس ثابتی ندارند. افراد خودشیفته خود را زیباتر، باهوش‌تر و مهم‌تر از دیگران می‌بینند و پیوسته در رفتار و تصمیم‌های خود استراتژی و تاکتیک‌هایی را برمی‌گزینند که تصویر ذهنی (خودشیفتگی خود برتر بینی) را تقویت می‌کند. آن‌ها معتقدند که باید مورد توجه ویژه‌ای قرار بگیرند. «خود بزرگ‌پنداری آن‌ها و کمتر و کوچک‌تر شمردن دیگران، غرور و تکبر فراوان و بی‌توجهی‌شان به احساسات اشخاص و شکست آنان، نیاز شدید به توجه و محبت دیگر افراد و منحصر نمودن تمام ویژگی‌های مثبت در وجود خود» (البحیری، ۱۹۹۸: ۴۰ و ۴۸) را می‌توان از مشخصه‌های تیپ شخصیتی خودشیفته دانست. خودشیفتگی بزرگ‌بینانه همراه با برون‌گرایی و قدرت طلبی و توجه طلبی است.

مولانا با قصه نارسیس و مسأله خودشیفتگی آشناست. در باب آشنایی مولانا با زبان، آثار و اساطیر یونانی‌ها، برخی از پژوهشگران سخن‌ها گفته‌اند که در این مقال نمی‌گنجد.^{vi} در حکایت نخچیران و شیر، شیر قصه مولانا به سرنوشت نارسیس دچار می‌شود. او نیز دچار همین خودبینی^{vii} شد و جان خود را بر سر خودشیفتگی از دست داد.

۲.۳. فراکنی (Projection)

فراکنی مکانیزمی دفاعی است که اولین بار توسط زیگموند فروید مطرح شد و به زبان ساده فراکنی یعنی؛ نسبت دادن امیال و هیجانات و افکار خود به پدیده‌ها و افراد مختلف؛ یعنی اینکه من تصویری از درون خودم روی یک انسان می‌اندازم و می‌پندارم که این شخص همان است که من در ذهنم برای او ساختم. یعنی؛ دیگران را از طریق تصورات و حالات خود می‌فهمیم و این کلیدی است برای خودشناسی. کلیدی که می‌تواند مخفی‌ترین درگاه‌های ناهشیار را برای ما باز کند و از این راه درمی‌یابیم که در درون ما چه می‌گذرد و ما که هستیم. بنا به نظر نورمان ال مان، این نسبت دادن ناآگاهانه است و این کار باعث کاهش اضطراب می‌شود. فراکنی یکی از سازوکارهای دفاعی



در برابر نگرانی و اضطراب است. (رک. مان، ۱۳۴۲: ۱۳۸) این مکانیزم دفاعی می‌کوشد تا تمایلات نامناسب و ناپسند خود را به دیگران یا به محیط نسبت دهد و در نتیجه خود را عاری از هرگونه عیب و نقص بداند و وجود آن‌ها را در خود انکار کند و خود را از احساس گناه رها سازد. (رک. بهرامی و معنوی، ۱۳۷۰: ۲۸۹) در واقع اگر بخواهیم کلی‌تر بگوییم: «برون فکنی، ادراک جهان، براساس شخصیت خود است» (برنو، ۱۳۷۰: ۵۳) این مفهوم مطرح شده توسط فرانکو برنو را در کلامی از حضرت علی (ع) می‌بینیم که فرموده‌اند: «تکلموا تعرفوا فان المرء مخبون تحت لسانه» (نهج البلاغه، ۵۸) سخن بگوئید تا شناخته شود، زیرا که انسان در زیر زبان خود پنهان است، یادآور آن سخن و سعدی شیرازی در گلستان است که آدمی با سخن گفتن راز درون و ضمیر خود را آشکار می‌کند و برون می‌افکند و از این طریق شخصیت او شناخته می‌شود:

تا مرد سخن نگفته باشد عیب و هنرش نهفته باشد

(سعدی، ۱۳۶۹: ۵۹)

درست است که فراقلمی از مفاهیم نوین روان‌شناسی مغرب‌زمین است، اما این مفهوم در فرهنگ و ادب فارسی بی‌سابقه نیست و در ادب منشور، منظوم و فرهنگ عامه (فولکلور) قابل ردیابی است و اگر آن را در معنای «از زیر بار مسئولیت شانه خالی کردن و گناه کمبودها و تقصیرها را بر دیگران و عوامل خارجی افکندن»، در نظر بگیریم. سابقه آن به اندازه قدمت تاریخ بشری است و در رفتار و گفتار روزانه ما و دیگران قابل مشاهده است. همچنانکه در این ابیات:

چو از تو بُود کَرّی و بی‌رهی گناه از چه بر چرخ گردون نهی
(اسدی طوسی، ۱۳۵۴: ۴۲۰)

و:

چند بنالی که بد شده‌ست زمانه؟ عیب تنت بر زمانه برفکنی چون؟
تو شده‌ای دیگر، این زمانه همانست، کی شود ای بی‌خرد زمانه دگرگون؟
(ناصر خسرو، ۱۳۷۰، ۹)

و:

خود کردن و عیب دوستان دیدن رسمی است که سعدیا تو آوردی
(سعدی، ۱۳۸۵: ۹۶)

مولانا نیز گاه در بیان اندیشه‌های خود از شیوه فراقلمی استفاده می‌کند. از آن جمله در فیه ما فیه تمثیل گویایی دارد. «گفت: پیلی را آوردند بر سر چشمه که آب خورد خود را در آب می‌دید و می‌رمید او می‌پنداشت که از دیگری می‌رمد نمی‌دانست که از خود می‌رمد همه اخلاق بد از ظلم و کین و حسد و حرص و بی‌رحمی و کبر چون در تست نمی‌رنجی چون آن را در دیگری می‌بینی می‌رمی و می‌رنجی» (فروزانفر، ۱۳۶۹: ۲۴ - ۲۳) و نیز همان جا می‌فرماید: «اگر در برادر خود عیب می‌بینی، آن عیب در توست که در او می‌بینی» (همان: ۲۳).



مولانا مفهوم فرافکنی را به خوبی درک کرده است که می گوید:

بر قضا کم نه بهانه، ای جوان
جرم خود را چون نهی بر دیگران؟
خون کند زید و قصاص او به عمر؟
می خورد عمرو و بر احمد حدّ خمر؟

(زمانی، ۱۳۷۸، ج ۶: ۱۳۱)

۴. بحث و تحلیل

۴.۱. خلاصه حکایت

گروهی از حیوانات در مرغزاری می زیستند. آن ها از حملات گاه و بیگاه شیر خسته می شوند و پیشنهاد می کنند که هر روز به قید قرعه، یکی از نخچیران را برای طعمه و خوراک نزد او بفرستند تا از طرفی شیر رنج و زحمتی برای شکار نکشد و از طرف دیگر حیوانات مرغزار در اندوه و ترس روزگار نگذرانند. شیر می پذیرد و حیوانات به وعده خود وفا می کنند.

قرعه بر هر که اوفتادی روز روز
سوی شیر او دویدی همچو یوز
چون به خرگوش آمد این ساغر به دور
بانگ زد خرگوش آخر چند جور؟

(زمانی، ۱۳۷۲، ج ۱: ۲۹۸)

در یکی از روزها خرگوشی انتخاب می شود. او می خواهد با ترفندی همه را از عذاب شیر نجات دهد. پس با تأخیر نزد شیر می رود و می گوید: موقع آمدن، شیر دیگری، دوست فربه اش را گروگان گرفته است و من آمده ام تا ماجرا را تعریف کنم. شیر خشمگین می شود و از خرگوش اقامتگاه رقیبش را می پرسد. خرگوش شیر را بر سر چاهی می برد. شیر در چاه می نگیرد، خود را می بیند، گمان می کند، رقیب است و به قصد حمله به درون چاه می پرد و جان می دهد.

۴.۲. مأخذ حکایت

حکایت چندلایه و تو در توی نخچیران و شیر، یکی از طولانی ترین و پیچیده ترین داستان های نیمه ای آغازین دفتر اول مثنوی معنوی است که مولوی، در آن به یکی از مهم ترین مسئله های علوم عقلی و نقلی تاریخ تفکر اسلامی (جبر و اختیار) می پردازد و مباحث معنوی، فلسفی، معرفتی و اخلاقی را مطرح می کند. این حکایت، بیش از ۵۰۰ بیت و ۶ هزار کلمه دارد و مأخذ آن کلیله و دمنه - باب الاسد و الثور صفحه ۸۱ - ۷۹ است. مولانا به تأثیرپذیری خود اشاره می کند و حکایات را لایه ظاهری و ساختمان داستان می داند. او با برداشت خاص خود از قصه ها و افزودن نکات اخلاقی، عرفانی، ذهن مخاطبان را به حقایق و مغز حکایت رهنمون می شود.

در کلیله خوانده باشی لیک آن
قشر قصه باشد و این مغز جان

(زمانی، ۱۳۷۵، ج ۴: ۶۳۹)

۴.۳. خودشیفتگی و فرافکنی در ابیات حکایت

در این حکایت هرچه شیر خودش را برتر و بالاتر از دیگران تصور می کند، نخچیران دیگر خودکم بین هستند و احساس پوچی و بی ارزشی می کنند و خود را غذای شیر می دانند. آن ها به کار خرگوش و حیلۀ او برای غلبه بر شیر



نگرش منفی دارند و خرگوش را لاف زن و خودبین می‌دانند. آن‌ها جرئت تغییر کردن و خلاف جریان رایج اندیشیدن را ندارند، از فکر خرگوش می‌ترسند. از این رو خرگوش را به خودبینی و خودپسندی (خودشیفتگی) متهم می‌کنند.

قوم گفتندش که ای خر، گوش‌دار
خویشتن را اندازه خرگوش دار
... معجبی یا خود قضامان در پی است
ورنه این دم لایق چون تو کی است؟

(زمانی، ۱۳۷۲، ج ۱: ۳۰۰)

خرگوش نمی‌خواهد شکار شیر شود و می‌خواهد با تدبیری جان خود و یارانش را نجات دهد. حیوانات دیگر (نخچیران) به خاطر ترسی که در درونشان هست، به کار و رفتار خرگوش اعتراض می‌کنند و می‌خواهند او را منصرف کنند، خرگوش در پاسخ می‌گوید: خداوند به من الهام کرده‌است که با نیروی اندیشه، شیر را شکست دهم. خودبین نیستم، میل به تغییر و رهایی مرا به تفکر واداشته‌است و همین اندیشه راه رهایی را به من نشان می‌دهد. خرگوش دلایل خود را می‌گوید و حیوانات را قانع و ترس آن‌ها را کم می‌کند. در واقع آن‌ها را به حقیقت وجودی و توانایی‌هایی درونی‌شان آگاه می‌کند. آن‌ها می‌خواهند نقشه خرگوش را برای مقابله با شیر بدانند و به او مشورت بدهند، اما خرگوش افشای راز را جایز نمی‌داند. طرف دیگر قصه، شیری است که به واسطه نوع تفکر حیوانات مرغزار، خودرأی، خودبین و خودشیفته شده‌است. حیوانات بزرگی عقل و قدرت او را پذیرفته‌اند و تسلیم او شده‌اند.

تأخیر خرگوش در روز موعود، شیر درنده را به خشم می‌آورد. چرا که احساس می‌کند، حیوانات مرغزار پیمان شکسته‌اند و به او خیانت کرده‌اند از این رو با خودش واگوپه می‌کند که نادانی کردم و به قول و قرارشان اعتماد.

زان سبب کاندر شدن او ماند دیر
خاک را می‌کند و می‌غرید شیر

(زمانی، ۱۳۷۲، ج ۱: ۳۱۱)

شیر، خودشیفته قصه، فقط خودش را می‌بیند و دائماً به ارضا نیازهای خودش توجه دارد و احساس می‌کند همیشه حق با اوست. انتظار توجه خاص از جانب دیگران دارد، می‌خواهد مرکز توجه باشد و کسی از فرمانش سرپیچی نکند و در برابر چیزی غیر از این به شدت واکنش نشان می‌دهد و خیلی زود عصبانی و خشمگین می‌شود. دمدمه ایشان مرا از خر فکند
چند بفریید مر این دهر، چند

(همان: ۳۱۲)

شیر فریاد می‌زند و زمین و زمان را مقصر می‌داند جز خودش. نگران است و اضطراب دارد. در واقع فرافکنی می‌کند به منظور جلوگیری از اضطراب، واکنش دفاعی و جبرانی نشان می‌دهد و افکار و احساسات و انگیزه‌های خود را برون می‌افکند و به دیگران نسبت می‌دهد. به گفته نورمان ال مان: «برای جبران شکست و پوشانیدن عیوب خود گاه از این راه می‌رویم که گناه را به گردن دیگران بیندازیم و بدین طریق حرمت ذات خود را در نظر خود حفظ کنیم ... و دیگران را مسئول شکست خود می‌شماریم که در واقع هیچ مسئولیتی نداشته‌اند» (مان، ۱۳۴۲: ۱۳۸).

شیر همه تقصیرها را به گردن دیگران می‌اندازد و خود را مبرا از اشتباه می‌داند.

شیر می‌گفت از سر تیزی و خشم
کز ره گوشم عدو بر بست چشم



(همان: ۳۱۹)

شیر از دیر رسیدن غذایش ناراضی است و چون اهل عمل و اقدام نیست، تلاشی برای بهبود اوضاع نمی‌کند. خرگوش با تأخیر زیاد نزد شیر می‌رسد. شیر که در اوج عصبانیت و خشم است، بر او بانگ می‌زد که چرا فرمان اطاعت نکرده‌ای و دیر آمده‌ای؟ خرگوش امان می‌خواهد تا دلیل دیر آمدنش را بگوید. شیر نمی‌خواهد عذری بشنود. مقام خودش را بالاتر از این می‌داند که به عذر خرگوش گوش دهد. او خرگوش را احق می‌داند و شایسته کشتن. از قدرت و مقام خود غره است و در اوج خودشیفتگی است. خرگوش نقطه ضعف شیر را شناخته است و از او می‌خواهد به خاطر زکات جاه و مقامش هم که شده است او را از خود نراند و به حرف‌هایش گوش دهد.

خاصه از بهر زکوهِ جاهِ خود گمرهی را تو مران از راه خود

(زمانی، ۱۳۷۲. ج ۱: ۳۳۷)

شیر در پاسخ از روی خودپسندی که دارد، می‌گوید: با هر کسی به مقتضای حال او رفتار می‌کنم. در نهایت شیر راضی می‌شود حرف‌های خرگوش را بشنود. خرگوش نقشه خود را عملی می‌کند. شیر در اوج خشم و خودبینی است تا جایی که از عجب و خودپسندی، دیگر فکر نمی‌کند و چیزی نمی‌شنود. خرگوش تیر آخر جعبه ترکش خود را رها می‌کند و ترفندی را که اندیشیده است، پیاده می‌کند و می‌گوید: من با هم‌رفیق خود به خدمت شما می‌آمدم که ناگهان در راه شیر دیگری به ما حمله کرد و دوستم را ربود. وقتی به او گفتم: ما بندگان شما هستیم. گفت:

گفت: شاهنشاه که باشد؟ شرم دار پیش من، تو یادِ هر ناکس میار
هم تو را و هم شهت را بر درم گر تو با یارت بگردید از درم

(همان: ۳۳۹)

خرگوش در ادامه می‌گوید: از آن شیر خواستم مرا نکشد تا خبر را به شما برسانم. خرگوش «با مهارت تمام آتش خشم شیر را تیزتر می‌کند تا حواس او را از خود به رقیبی خیالی معطوف کند» (زمانی، ۱۳۷۲. ج ۱: ۳۳۹). خرگوش با تعریف از شیر خیالی و دوست فربه و چاق خود که به دست شیر مهاجم خیالی اسیر شده است، می‌خواهد شیر را بیشتر خشمگین و تحریک کند. شیر پس از شنیدن این خبر، در اوج عصبانیت و خودشیفتگی ناشی از احساس قدرت، از خرگوش می‌خواهد جایگاه شیر متجاوز را به او نشان دهد. خرگوش با زیرکی تمام، شیر را تا نزدیکی جاه می‌برد. شیر چنان مغرور و خود باخته شده است که واقعیت را نمی‌بیند.

چیست مستی؟ بند چشم از دید چشم تا نماید سنگ گوهر یشم، یشم
چیست مستی؟ حس‌ها مُبدل شدن چوب گز اندر نظر، صندل شدن

(همان: ۳۴۵)

خرگوش گفت: آن شیر در چاه پنهان است، مرا در بر بگیر تا او را به تو نشان دهم. شیر و خرگوش بر بالای چاه رفتند و عکس آن‌ها در آب افتاد. تصور غیرمنطقی (خود بزرگ بینی و خودشیفتگی) بر شیر چیره شده بود، از این رو حقایق را نمی‌بیند و گمان می‌کند که شیر درون چاه (تصویر) دشمن حقیقی اوست^{viii} و همین امر موجب هلاکت



او می‌شود.

مولوی علاوه بر مثنوی و فیه ما فیه در غزلیات نیز از مضامینی چون (آینه و عکس خود را در آب چشمه یا جویبار دیدن) استفاده کرده‌است:

آینه‌ای خریده‌ای می‌نگری به روی خود در پس پرده رفته‌ای پرده من دریده‌ای

(شفیعی کدکنی، ۱۳۸۷: ۱۲۰۰)

این ابیات و عبارات مولانا دقیقاً مفهوم فراگفتنی است با توجه به ناآگاهانه بودن آن از مفاهیم جدید علم نوین روان‌شناسی است که مولانا به خوبی به ناآگاهانه بودن آن توجه کرده‌است.

چونکه خصم خویش را در آب دید مر ورا بگذاشت و اندر چه جهید

(زمانی، ۱۳۷۲: ج ۱: ۳۷۱)

حال این سؤال در ذهن خواننده شکل می‌گیرد که چطور شیر تصویر درون چاه را از شیر واقعی تشخیص نداده‌است؟ مولوی در ابیات بعدی پاسخ این سؤال را می‌دهد.

شیر، خود را دید در چه وز غلو خویشان را شناخت آن دم از عدو
عکس خود را از او عدو خویش دید لاجرم بر خویش، شمشیر می‌کشید

(همان: ۳۷۳)

در اینکه خرگوش باهوش است. از نقشه خود به دیگران چیزی نگفته و نقشه خوبی کشیده‌است، شکی نیست. ممکن است خواننده خرگوش را قاتل شیر بداند اما اگر با دقت در سخن مولانا بنگریم، متوجه می‌شویم که خرگوش شیر را نکشت بلکه افکار و ذهنیت غلط (خودبینی و خشم) باعث مرگ شیر شد.

در حکایت می‌بینیم که شیر خشمگین است. واگویه می‌کند، اما برای رفع گرسنگی‌اش تلاشی نمی‌کند، چون شرطی شده و منتظر غذاست. در ابیات آغازین، شیر به عنوان حیوان برتر، مورد احترام دیگر نخچیران است و آن‌ها متعهد می‌شوند تا هر روز غذایش را تأمین کنند. بعد از این قول و قرار، شیر به این باور غیر منطقی می‌رسد که همه باید به او کرنش کنند و او زحمتی برای شکار نکشد. شیر، آرام آرام، شرطی می‌شود و این شرطی شدن، موجب اهمال‌کاری او می‌شود، در نتیجه دنبال غذا نمی‌رود. از طرف دیگر خرگوش، کار هوشمندانه‌ای انجام نمی‌دهد بلکه منطقی عمل می‌کند و تعمداً در رفتن تأخیر می‌کند تا شیر کاملاً خشمگین شود و خشم، عقلش را مختل کند و قدرت تعقل و تفکر نداشته باشد. این خشم - خصم و دشمن شیر که در درون او بود- موجب هلاک او شد نه به واسطه عامل بیرونی (خرگوش) و این خشم، بازتاب خودپسندی و خودبینی و خودشیفتگی او بود که پرده غفلتی می‌شود بر چشمانش و به مکر و حيله خرگوش پی نمی‌برد. تصویر خودش را در چاه از دشمن باز نمی‌شناسد و موجب هلاک خود می‌شود.

در این ابیات مولانا به صراحت بیان می‌کند که شیری که عکس و تصویر خودش را در آب چاه دشمن خود می‌پندارد، توصیف افرادی است که از روی ناخودآگاه عیوب و نقایص خود را در وجود دیگران می‌بینند و با فراگفتنی



حالات، روحیات و اخلاق بد و ناپسند خود را به دیگران نسبت می‌دهند. چنین کسانی (شیر) وقتی از دیگران عیب جویی می‌کنند در واقع از خویشتن خویش عیب‌جویی می‌کنند و تهاجم و حمله‌شان بر دیگران، حمله به خود است. تکبر و خودبینی که در نارسیس جوان موجب بی‌اعتنایی او به دیگران بود، در شیر هم می‌بینیم و این تکبر و خودبینی بود که منجر به مرگ هر دوی آن‌ها شد.

ای بسی ظلمی که بینی در گسان	خوی تو باشد در ایشان ای فلان
اندر ایشان تافته هستی تو	از نفاق و ظلم و بدمستی تو
آن توی و آن زخم بر خود می‌زنی	بر خود آن ساعت، تو لعنت می‌کنی
در خود آن بد را نمی‌بینی عیان	ورنه دشمن بودی خود را به جان
حمله بر خود می‌کنی ای ساده مرد	همچو آن شیری که بر خود حمله کرد
چون به قعر خوی خود اندر رسی	پس بدانی کز تو بود آن ناکسی

(زمانی، ۱۳۷۲. ج ۱: ۳۷۴)

مولانا در این ابیات به صراحت و زیبایی مفهوم فراقلمی را تشریح می‌کند و می‌گوید: وقتی که دیگران بر تو ظلم می‌کنند تو آگاه نیستی این ظلم‌ها نتیجه خوی و خصلت‌های توست که در دیگران به صورت ستمکاری و ظلم نمودار شده‌است. اگر تو در آیینۀ وجود دیگران نفاق و بدمستی می‌بینی و این صفات ناپسند و مذموم را به آن‌ها نسبت می‌دهی بدان و آگاه باش که آن صفات زشت صفات خود توست، هر صفتی که در آیینۀ وجود دشمن، مشاهده می‌کنی، عکس و تصویر صفات رذیلۀ خود توست و اگر زخمی بزنی آن زخم را بر خود زده‌ای و اگر لعنت و نفرین کنی بدان که خودت را لعن و نفرین می‌کنی. اگر آن افعال بد و صفات رذیله را در وجود خودت به روشنی و آشکارا ببینی، دشمن خونی خودت می‌شوی.

اگر در وجود و در اخلاق خودت دقت کنی و به کنه صفات و خوی خود پی ببری، درمی‌یابی که آن زشتی و ناکسی از خودت بوده‌است. در این ابیات این مسأله اخلاقی مهم بیان شده‌است که هرگاه در مقام عیب‌جویی از کسی برمی‌آییم باید مواظب باشیم که آن عیب و حتی بدتر از آن در خودمان نباشد، به قول حضرت مسیح (ع) «... و چون است که خس را در چشم برادر خود می‌بینی و چوبی که چشم خود داری نمی‌یابی» (انجیل متی باب هفتم آیه ۳)، (رک، زمانی، ۱۳۷۲. ج ۱: ۳۷۵ - ۳۷۳).

ای بدید، عکسِ بد بر رویِ عم بد نه عم است، آن تویی، از خود مرم

(همان: ۳۷۵)

«تو هنگامی که خال بد را در صورت عمویت (آن کسی که با تو به نحوی ارتباط دارد) می‌بینی. به عیب‌جویی

او می‌پرداز و نفرت اظهار مکن. در واقع بدی در توست، از خودت فرار مکن» (همان: ۳۷۵)

پیش چشم‌داشتی شیشه کبود ز آن سبب، عالم کبود می‌شود

(همان: ۳۷۶)



آدمی جهان را آنگونه که می‌خواهد می‌بیند نه آنگونه که هست. «به عنوان مثال، اگر تو از پشت شیشه کبود به همه چیز نگاه کنی، همه جهان را کبود خواهی دید؛ در حالی که واقعاً کبود نیست. این بیت می‌رساند که آدمی در این هستی بیکران به طور نسبی معرفت و شناخت به دست می‌آورد. نظیر این مضمون در ادبیات سایر ملل نیز دیده می‌شود. چنانکه نویسنده فرانسوی، موپاسان می‌گوید: زندگی، آنچنان که مردم می‌پندارند، نه بد است و نه خوب؛ بلکه بسته به رنگ شیشه‌ای است که وسیله مشاهده آن قرار گرفته باشد» (زمانی، ۱۳۷۲، ج ۱: ۳۷۶).

همچنین اکبرآبادی (یکی از شارحان مثنوی) در توجیه فراگفتنی از سوی افراد می‌گوید: «... سبب دیگرش آن است که اوصاف ذمیمه تو در پیش چشم، حایل شده است. اول نظر تو بر ذمایم خود می‌افتد؛ پس هر جا که می‌نگری رنگ ذمائم خود می‌بینی. اگر از آلودگی این اوصاف، صاف شوی و بدرنگ نور، بی‌رنگ گردی آنزمان، عیب و هنر هر دو به نظر تو خواهد آمد» (همان: ۳۷۶).

ای تو شیری در تک این چاه فرد نفسی چون خرگوش، خونت ریخت و خورد

(همان: ۳۸۲)

مولانا در این بیت خطاب به همه انسان‌ها می‌گوید: که ای انسان اگر به «چون و چرا» و آن بحث‌های اولیه گرفتار شده‌ای، در این محبوس شده‌ای، در عمق و ژرفای این چاه تن، گرفتار آمده‌ای، بدان و آگاه باش که تو مانند آن شیر شکست خورده هستی که نفس‌اماره تو (مثل خرگوش) باعث ریخته شدن خونت شده است.

ای شهان کشتیم ما خصم برون ماند خصمی زو بت‌ر در اندرون

(همان: ۳۸۵)

در معنی و شرح این بیت باید گفت: ای شاهان طریقت، ما دشمن بیرونی را کشتیم. ولی از آن بدتر، دشمنی است که در درونمان مانده است. دشمن درونی که مولوی از او یاد می‌کند، همان نفس توست که مبارزه با او یادآور «مضمون این حدیث قدیم من الجهاد الاصحغر إلى الجهاد الاکبر مجاهد العبد هواه» است (فروزانفر، ۱۳۷۰: ۱۴) و در نهج البلاغه می‌خوانیم: «أَيُّهَا النَّاسُ إِنَّ أَخَوْفَ مَا أَخَافُ عَلَيْكُمْ أَثْنَانِ اتَّبَاعُ الْهَوَى وَ طُولُ الْأَمَلِ فَأَمَّا اتَّبَاعُ الْهَوَى فَيَصُدُّ عَنِ الْحَقِّ وَأَمَّا طُولُ الْأَمَلِ فَيُنْسِي الْآخِرَةَ» (نهج البلاغه، ۴۲). ای مردم! همانا بر شما از دو چیز بیش‌تر می‌ترسم: از خواهش‌های نفس پیروی کردن و آرزوی دراز در سر پروردن؛ که پیروی خواهش نفس، آدمی را از راه حق باز می‌دارد و آرزوی دراز، آخرت را به فراموشی می‌سپارد. در این موارد، جهاد اکبر، در مقابل جهاد اصغر (جنگ نظامی با دشمنان) مطرح شده است که مقاومت در برابر هواها و هوس‌هاست و تنها راه نجات و سعادت همین است. در بیت آخر حکایت می‌گوید:

سهل شیری دان که صف‌ها بشکند شیر آن است آن، که خود را بشکند

(همان: ۳۸۹)

آن شیری که در جنگ و نبرد، صف‌ها را درهم می‌شکند و حریف را شکست می‌دهد، کارش آسان است. شیر واقعی کسی است که نفس خود را شکست بدهد. شیر واقعی در نگاه مولانا و منظور این بیت همان انسان کامل است



که می‌تواند خودش را بشکند و از زندان خودبینی و تکبر رهایی یابد. (رک، زرین کوب، ۱۳۸۹: ۱۵۵) و راه رهایی را نیز نشان می‌دهد:

هر که بی‌من شد همه من‌ها خود اوست دوست جمله شد چو خود را نیست دوست
آینه بی‌نقش شد یابد بها زانک شد حاکی جمله نقش‌ها

(زمانی، ۱۳۷۶. ج ۵: ۷۳۴)

۵. نتیجه

بازتاب شناخت عمیق مولانا از لایه‌های درونی و روانی انسان در آثار منظوم و منثورش هویداست. او دردهای جامعه را تشخیص داده‌است و راه کارهای درمانی متناسب با آن را ارائه کرده‌است. سراسر مثنوی مبارزه با خودشیفتگی و غرور است. این خودبینی و تکبر موجب تصوّر غیر منطقی از خود می‌شود و خشم حاصل از تصوّر غیرمنطقی موجب ندیدن حقایق و هلاکت می‌شود. خرگوش شیر را نکشت، خشم و خودشیفتگی شیر و عدم توکل او به خداوند، موجب غفلت و در نهایت هلاکتش شد. مولانا در حکایت نخچیران و شیر، به ما می‌آموزد، بدبینی ما به مردم جهان نشانه اختلال و عیب و نقص در روان ماست که راه مداوای آن صیقل روح و صفای باطن و زدودن زباله‌های ذهنی است. مولانا علم روان‌شناسی را برترین علوم می‌داند و این علم نزد او ارزش و اهمیت فراوانی دارد. او خودشناسی را بزرگترین گره بشر در کار دنیا و آخرت می‌داند و بر این باور است که ما فرآیندهای درونی خود را در عالم بیرون مشاهده می‌کنیم. پس آنچه می‌بینیم همان است که در درون خود ما وجود دارد و اگر در وجود خود دقت کنیم به گونه صفات و اخلاق خود پی ببریم و اگر در اعماق وجود و اخلاق خود جستجو کنیم، درمی‌یابیم که زشتی و ناکسی از درون خودمان بوده‌است. بررسی داستان‌های مثنوی نشان می‌دهد که این اثر در زمینه شعردرمانی از زوایای مختلف می‌تواند بر مخاطب تأثیر بگذارد و همچنین اشعار این اثر وزین، ظرفیت و قابلیت فراوانی برای بازخوانی و رویکرد میان رشته‌ای به ویژه از دیدگاه نظریه‌ها و رویکردهای روان‌شناسی را داراست. مولانا به ما می‌آموزد که برای زندگی مادی و معنوی خود تلاش کنیم. منتظر دیگران نباشیم تا در دام شرطی شدن و اهمال کاری و خشم نیفتیم. او به ما می‌آموزد، خودخواهی و هوای نفس ما را از نیل به کمال باز می‌دارد. هر کدام از ما انسان‌ها توانایی‌هایی ذاتی داریم که با شناخت آن‌ها می‌توانیم همچون خرگوش کوچک و ضعیف بر شیر قدرتمندی پیروز شویم.



منابع

قرآن کریم.

نهج البلاغه.

انجیل متی.

- اسدی طوسی. (۱۳۵۴). *گرشاسپ نامه*، باهتمام حبیب یغمایی، تهران: طهوری.
- اسمیت، ژوئل. (۱۳۸۴). *فرهنگ اساطیر یونان و رم*، ترجمه شهلا خسرو شاهی، تهران: فرهنگ معاصر.
- البحیری، عبدالرقيب احمد. (۱۹۹۸م). *الشخصیة النرجسیة دراسة فی ضوء التحلیل النفسی*، القاهرة: دارالمعارف.
- برتلس، یوگنی ادواردویچ. (۱۳۵۶). *تصوف و ادبیات تصوف*، ترجمه سیروس ایزدی، تهران: امیر کبیر.
- برنو، فرانکو. (۱۳۷۰). *فرهنگ توصیفی روان شناسی*، ترجمه مهشید یاسایی و فرزانه طاهری، تهران: طرح نو.
- بهرامی، غلامرضا، معنوی، عزالدین. (۱۳۷۰). *فرهنگ لغات و اصطلاحات روان پزشکی*، تهران: دانشگاه تهران.
- تقوی، سید آرش. (۱۳۸۸). مقاله «*شارات روانشناختی در اشعار مولانا*»، *فصلنامه بهداشت روان*، شماره ۲۷، صص ۱۰-۱۵.
- زرین کوب، عبدالحسین. (۱۳۸۹). *نردبان شکسته*، تهران: سخن.
- زمانی، کریم. (۱۳۷۲). *شرح جامع مثنوی معنوی*، تهران: اطلاعات.
- سبحانی، توفیق. (۱۳۸۵). «*زبان یونانی در شعر مولانا*»، حکمت و معرفت، شماره ۵۵، صص ۳۴-۳۵.
- سعدی. (۱۳۶۹). *گلستان سعدی*، تصحیح و توضیح غلامحسین یوسفی، تهران: خوارزمی.
- سعدی. (۱۳۸۵). *غزل های سعدی*، تصحیح و توضیح غلامحسین یوسفی، تهران: سخن.
- شهیدی، سید جعفر. (۱۳۷۶). *نهج البلاغه*، ترجمه سید جعفر شهیدی، تهران: علمی و فرهنگی.
- غرانبیر، بیلا. (۲۰۰۰م). *النرجسیة دراسة نفسیة، ترجمه وجیه اسعد*، دمشق: منشورات وزارة الثقافة.
- فروزانفر، بدیع الزمان. (۱۳۷۰). *احادیث مثنوی*، تهران: امیر کبیر.
- مان، نورمان لی. (۱۳۴۲). *اصول روان شناسی*، ترجمه محمود صناعی، تهران: اندیشه.
- محمدی، یوخابه و همکاران. (۱۳۸۹). «*اثر شعردرمانی گروهی بر کاهش نشانه های افسردگی در دانشجویان*»، *دانشگاه علوم پزشکی ایلام*، دوره ۱۸، ش ۲: ۹-۱۶.
- مولوی، جلال الدین محمد بلخی. (۱۳۸۷). *غزلیات شمس تبریز*، مقدمه، گزینش و تفسیر محمد رضا شفیعی کدکنی، تهران: سخن.
- مولوی، جلال الدین محمد بلخی. (۱۳۶۹). *فیه ما فیه*، تصحیح و حواشی بدیع الزمان فروزانفر، تهران: امیر کبیر.



ناصر خسرو قبادیانی، ابومعین. (۱۳۷۰). *دیوان ناصر خسرو*، تصحیح متبی مینوی و مهدی محقق، تهران: دانشگاه تهران.

نصر اصفهانی، زهرا، شیر، مائده. (۱۳۹۳). «هفت شیوه روان درمانی در مثنوی»، پژوهش های ادب عرفانی (گوهرگویا)، دوره ۸، شماره ۱، صص ۱۴۵ - ۱۶۸.

نیری، محمدیوسف، رزمجوبختیاری، شیرین، خلیلی جهرمی، الهام. (۱۳۹۲). «شعار یونانی در دیوان کبیر مولوی»، ادب فارسی، دوره ۳، شماره ۱، صص ۲۱ - ۴۰.

هنرمندی، حسن. (۱۳۵۰). *بنیاد شعر نو در فرانسه*، تهران: زوار

هاشمی، جمال. (۱۳۸۲). *پیغام سروش (مکتب مولانا و روان شناسی نوین)*، تهران: شرکت سهامی انتشارات.





A study on narcissism and projection in the story of the Hunting and lion of Rumi's Masnavi

Mohammad Karimi¹, Badrieh Ghavami²

Abstract

The word narcissism was first used by Freud. Of course, others, before Freud, used it in the sense of selfishness and humiliation to describe the psychological attitude in clinical psychology. This personality disorder often leads to projection. Projection is one of the psychological mechanisms through which one can understand the conscience and inside of human beings and gain a relative knowledge of their personality. Mawlana Jalaluddin Mohammad Balkhi (Rumi) in his works, especially in Masnavi, has paid attention to the psychological aspect of human behavior. This study tries to analyze narcissism and projection as one of the new concepts of psychology in the story of the Hunting and lion of Masnavi, with a descriptive-analytical approach and using library resources. The findings show that the disorder of narcissism and pride in our psyche leads to not seeing the facts and death. Rumi considers narcissistic personality to be the general problem of humanity and the way to cure it is self-knowledge and polishing of the soul. In the story of the lion meets himself and comes to his truth. In fact, the rabbit did not kill the lion, the lion's anger and narcissism and his lack of trust in God caused his negligence and eventual destruction. The issue of meeting in Rumi's language is sometimes expressed with interpretations and signs such as water, spring, stream, face, seeing one's reflection in water, etc., which evokes the myth of Narcissus in the world of myth.

Keywords: narcissism, projection, Masnavi, Rumi.

¹. Ph.D.condidate, Department of Persian Language and Literature , Sanandaj Branch, Islamic Azad University, Sanandaj, Iran//Email: karimi1353m@gmail.com

². Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Sanandaj Branch, Islamic Azad University ,Sanandaj, Iran(**corresponding author**)//Email: bghavami@iausdj.ac.ir



پی‌نوشت‌ها

- ⁱ. از روش‌های روان‌درمانی می‌توان به شعردرمانی، عشق درمانی، تکنیک خواب و رؤیا، مذهب‌درمانی ... اشاره کرد. رک. مقاله «هفت شیوه روان‌درمانی در مثنوی» از زهرا نصر اصفهانی و مائده شیری.
- ⁱⁱ. فروید اصطلاح همذات‌پنداری را تمایل به افزایش دادن احساس ارزشمند بودن، از طریق متصل کردن خود به یک شخص، گروه، یا سازمانی که مهم به حساب می‌آیند، قلمداد می‌کند. به این شرط که فرد را از لحاظ روانی به افرادی که وی آنها را موفق، قدرتمند، یا جذاب می‌داند، نزدیک‌تر سازد. در این مکانیزم دفاعی، فرد، هویت یک شخص دیگر را، تا حدی، به خود می‌گیرد.
- ⁱⁱⁱ. بسیاری از پژوهشگران، نارسیس لاتین را معادل فارسی گل نرگس دانسته‌اند. «نرگس در پهلوی نرکیس، در یونانی نرکی‌سیس، در لاتین نرسی‌سوس، در فرانسه نرسیس و در عربی نرجس است» (هنرمندی، ۱۳۵۰: ۴۵۶).
- ^{iv}. هنری هاوولاک الیس (Have Lock Ellis) (۲ فوریه ۱۸۵۹ – متوفی ۸ جولای ۱۹۳۹) پزشک، روشنفکر تجددطلب، و اصلاح طلب اجتماعی انگلیسی بود. او یکی از نویسندگان اولین کتاب درسی پزشکی در انگلستان در زمینه همجنس‌گرایی در سال ۱۸۹۷ بود. هاوولاک به خاطر مطرح کردن مفاهیم نارسیس‌سیسم و اتئوتروپ‌سیسم که بعدها به وسیله روانکاوان مورد استفاده قرار گرفت، بسیار شناخته شد. برای آگاهی بیشتر بنگرید به: (Wikipedia site:abadgar-q.com)
- ^v. ايسيدور ايساک صدگر (Isidor Sadger)، (۲۹ اکتبر ۱۸۶۷ – ۲۱ دسامبر ۱۹۴۲)، متولد نو ساندز (شهری در جنوب لهستان) بود. وی از سال ۱۸۹۵ تا ۱۹۰۴ با زیگموند فروید با تمرکز در همجنس‌گرایی و فتیسیسم تحصیل کرد. وی همچنین اصطلاح "نارسیسم" (خودشیفتگی) را ابداع کرد. (برای آگاهی بیشتر بنگرید به: (Wikipedia site:abadgar-q.com)
- ^{vi}. برای کسب اطلاعات در این زمینه به مقدمه غزلیات شمس از دکتر شفيعی کدکنی و مقاله اشعار یونانی در دیوان کبیر مولوی، (نیری و دیگران، ۱۳۹۲: ۴۰ – ۲۱) و مقاله غزلی از مولانا با قافیه یونانی از یحیی ماهیار نوابی رجوع کنید.
- ^{vii}. مولانا خودبینی، خودپسندی و خود برتر بینی را بدترین رذیله اخلاقی می‌داند که متأسفانه درون همه انسان‌ها به شکل‌ها و صورت‌های مختلف وجود دارد.

نیست اندر جان تو ای ذو دلال
تا ز تو این معجبی بیرون رود
وین مرض در نفس هر مخلوق هست

علّتی بتر ز پندار کمال
از دل و از دیده‌ات بس خون رود
علّت ابلیس آنا خیری بدست

(زمانی، ۱۳۷۲، ج ۱: ۳۲۱۶ – ۳۲۱۴)

^{viii}. عالم در نگاه مولانا همچون آینه است؛ که هر کس تصویر خود را در آن می‌بیند که «المؤمنُ مرأهُ المؤمن (مومن به منزله آینه مومن است) آن عیب را از خود جدا کن زیرا آنچه ازو می‌رنجی از خود می‌رنجی» (فروزانفر، ۱۳۶۹: ۲۳). در این مضمون اسدی طوسی گفته است:

نماید بدو هر چه زشت و نکوست

بود آینه دوست را مرد دوست

(اسدی طوسی، ۱۳۵۴: ۲۳۶)



برتلس در تعریف آینه می‌گوید: «آینه در تصوف مجلسی تجلی حقیقی را گویند که به صورت اعیان ثابت و اکوان غیبه ظاهر شود» (برتلس، ۱۳۵۶: ۱۷۴). مولانا از نماد آینه برای نشان دادن مسائل منفی و مثبت استفاده می‌کند. مانند: تمثیل زنگی و آینه:

هم چو آن زنگی که در آینه دید
که چه زشتی لایق اینی و بس
این حدّث بر روی زشت می‌کنی

روی خود را زشت و بر آینه رید
زشتیم آن تو است ای کورِ خس
نیست بر من، زانکه هستم روشنی

(زمانی، ۱۳۷۵، ج ۴: ۷۰۸)





سال چهارم، شماره ۴، پیاپی ۱۳ زمستان ۱۴۰۰

www.qpjournals.ir

ISSN : 2783-4166

تقابل‌های دوگانه در اشعار دفاع مقدس

دکتر زیبا اسماعیلی^۱، معصومه خجسته^۲

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۵/۲۵ تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۰/۰۹/۱۶

(از ص ۱۱۴ تا ص ۱۳۲)

نوع مقاله: پژوهشی



[20.1001.1.27834166.1400.4.4.3.6](https://doi.org/10.21001.1.27834166.1400.4.4.3.6)

چکیده

تقابل‌های دوگانه از جمله عوامل زبانی است که با تأثیرگذاری در سطح نحوی و فکری یک اثر، ساختار آن را هنری‌تر می‌سازد و در بررسی‌های معناشناختی و ساختاری از عناصر بنیادین دستیابی به ساختار، جهان فکر و اندیشه آثار ادبی است. بدین منظور در این پژوهش که با روش کتابخانه‌ای و با هدف شناخت هر چه بهتر دنیای شعری شاعران دفاع مقدس انجام پذیرفته است، تلاش شده تا اشعار این دوره با رویکرد توصیفی - تحلیلی، براساس تقابل‌های دوگانه بررسی گردد. بدین منظور ۱۳۴۰ جفت واژه متقابل، همراه با بسامد آن‌ها در شعر سه تن از شاعران برجسته این دوره (قیصرامین پور، عبدالجبار کاکایی و علیرضا قزوه) استخراج و بر اساس انواع تقابل‌ها طبقه‌بندی گردید. بررسی و تحلیل داده‌ها نشان داد که انواع تقابل‌ها (مدرج، مکمل، دوسویه، جهتی، متقاطع، خطی، واژگانی و ضمنی) در شعر این دوره یافت می‌شود و تقابل‌های مکمل و ضمنی بیشترین بسامد را دارند. نتیجه دیگری که در بررسی این اشعار حاصل شد این است که در سطح محتوایی نیز مفاهیم و اندیشه‌هایی در تقابل با یکدیگر قرار گرفته‌اند و می‌توان گفت کاربرد تقابل‌ها به فرایند معناسازی و برجسته‌سازی مفاهیم مربوط به جنگ، دفاع مقدس و مسایل سیاسی، اجتماعی، فرهنگی مدنظر شاعران کمک شایانی کرده و توانسته‌است دغدغه‌های ذهنی شاعران را از طریق برجسته‌سازی منتقل کند. نکته قابل توجه دیگر در کاربرد تقابل‌ها این است که در ساختار صورخیال اشعار نیز تأثیر بسزایی دارند و پایه بعضی صنایع ادبی مانند تلمیح، تشبیه، جناس، استعاره و غیره قرار گرفته‌اند.

واژه‌های کلیدی: ساختارگرایی، تقابل دوگانه، شعر دفاع مقدس

^۱. استادیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تربیت دبیر شهید رجایی، تهران، ایران.

^۲. کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تربیت دبیر شهید رجایی، تهران، ایران. (نویسنده مسئول)///

Email: khojaste13960102@gmail.com



۱. مقدمه

ساختارگرایی مکتبی است که در قرن بیستم میلادی پدید آمد. شیوه‌ای که برای اندیشیدن و کاویدن امور در رشته‌های مختلف فلسفه، نظریه اجتماعی، زبان‌شناسی، نقد ادبی، روانکاوی، مردم‌شناسی و ... اثرگذار شد. تقابل‌های دوگانه از مهم‌ترین مفاهیم اساسی در زبان‌شناسی و مکتب ساختارگرایی محسوب می‌شود. اصطلاح تقابل دوگانه همان طور که از اسمش پیدا است به دو چیز متضاد و مقابل هم اشاره دارد که فقط مختص ادبیات نیست و می‌توان آن را حتی در مسایل مربوط به پدیده‌های طبیعی، اجتماعی و یا در مسائل مربوط به دین هم مشاهده کرد.

ریشه تقابل‌های دوگانه را باید در اساطیر و باورهای فرهنگی اقوام و ملل مختلف جستجو کرد. توجه به تقابل‌های دوگانه پیشینه عمیقی دارد و شاید یکی از نخستین راهکارهای بشر ابتدایی برای شناخت امور پیرامونش بوده‌است. خلق تقابل‌ها از عملکردهای بنیادین ذهن آدمی است. (ن.ک: برتنس، ۱۳۸۷: ۷۷) «طبق این اصل، تفکر بشر بر بنیاد تناقض و تباین استوار است. آنان برای تفسیر هر پدیده به اصل تضاد روی می‌آورند و با آن مأنوس هستند: خوب و بد، زیبا و زشت، سفید و سیاه و ...» (پارسی‌نژاد، ۱۳۸۲: ۳۵).

همانطور که ما در زندگی و روابط اجتماعی، کاربرد تقابل‌ها را می‌بینیم، در حوزه ادبیات و هنر نیز حضور تقابل چشمگیر است. «ساختارگرایان تقابل‌های دوگانه را ابزاری برای دستیابی به معنا در متون ادبی می‌دانند. و بر همین اساس، منتقدین را تشویق می‌کنند تا در بطن آثار، بیشتر در جستجوی تضادها باشند.

وجود تقابل‌ها در آثار شاعران و نویسندگان باعث می‌شود که خواننده به لذت هنری خاصی دست یابد و علاوه بر این «طبق نظر ساخت‌گرایان بررسی تقابل‌ها در شعر شاعران، به خصوص اینکه شاعر به چه شکل از تقابل‌ها بهره‌گرفته است، ما را به ویژگی‌های سبکی او رهنمون می‌سازد» (روحانی، ۱۳۹۴: ۲۰۶).

تقابل‌های دوگانه با تأثیرگذاری در سطح نحوی و فکری یک اثر، ساختار آن را هنری‌تر می‌سازد و با توجه به نقش مهمی که در زیبایی و انسجام ساختاری و محتوایی یک اثر دارد، در بررسی معناشناختی و ساختاری آثار ادبی از عناصر بنیادین دستیابی به ساختار و دنیای فکر و اندیشه شاعران و نویسندگان است.

۱-۱. بیان مسأله

یافتن تقابل‌های دوگانه در متون ادبی می‌تواند ابزاری مناسب برای رسیدن به معنا باشد چرا که کاربرد این تقابل‌ها، خود یکی از شگردهای پرورش معنی است که می‌تواند بر غنای کلام بیفزاید و حتی تحلیل و بررسی یک اثر ادبی بر مبنای مبحث تقابل‌های دوگانه می‌تواند ما را به شناخت متفاوت و تازه‌ای از آن اثر رهنمون سازد.

هدف ساخت‌گرایان از مطرح کردن تقابل‌ها به دست آوردن ابزاری برای فهم متون و رسیدن به معنا است و از آن جا که تحلیل یک متن بر اساس تقابل‌های معنایی ما را با ویژگی‌های زبانی و بلاغی یک اثر بیشتر آشنا می‌کند،



برای شناخت بهتر دنیای شعری شاعران دفاع مقدس، شعر این دوره با این روش مورد بررسی قرار می‌گیرد تا درک بهتری از مفاهیم شعری این دوره حاصل شود. «شعر دفاع مقدس پاره‌ای از پیکره ادبی جامعه ماست و همچنان که قطعات گذشته ادب فارسی، هر کدام تحلیل و بررسی جداگانه و دقیق را می‌طلبد، این قطعه نیز، نیازمند شناختن و شناساندن دقیق و عمیق است» (سنگری، ۱۳۸۰، ج ۱: ۱۰).

براین اساس در پژوهش حاضر تلاش شده است تا اشعار دفاع مقدس از نظر کاربرد انواع تقابل‌های دوگانه مورد بررسی قرار گیرد. و مشخص شود که کدام نوع تقابل بیشترین بسامد را دارد.

۲-۱. سوالات تحقیق

- این پژوهش با بررسی اشعار منتخب از سه شاعر برجسته دفاع مقدس در پی پاسخگویی به این سوالات است :
- ۱- تقابل‌های دوگانه موجود در بافت زبانی اشعار دفاع مقدس کدام است؟
 - ۲- بسامد کدام نوع تقابل در اشعار این دوره بیشتر است؟
 - ۳- آیا نگرش اجتماعی، سیاسی و فرهنگی شاعران دفاع مقدس در شکل‌گیری تقابل‌های دوگانه تأثیر داشته است؟
- پاسخ به این سوالات می‌تواند در جهت نقد ساختارگرایانه شعر این دوره و درک بهتر مفاهیم آن کارآمد باشد.

۳-۱. اهداف و ضرورت تحقیق

هدف کلی این تحقیق بررسی انواع تقابل‌های دوگانه در شعر دفاع مقدس است که می‌تواند به کشف ظرافت‌های زبانی شعر این دوره بینجامد. بررسی انواع تقابل‌های دوگانه، علاوه بر شناخت بافت زبانی شعر این شاعران، به شناخت نگرش اجتماعی، سیاسی و فرهنگی آنها نیز کمک شایانی می‌کند و از آنجا که بحث تقابل دوگانه یکی از شیوه‌های جدید نقد ادبی است و تحقیقات اندکی در این زمینه در شعر معاصر انجام شده است، به نظر می‌رسد انجام چنین پژوهش‌هایی که بتواند ساختار زبانی شعر این دوره را شناسایی و معرفی کند، لازم و کارآمد است.

۴-۱. روش تحقیق

این پژوهش به روش کتابخانه‌ای و با رویکرد توصیفی-تحلیلی انجام شده است. برای انجام پژوهش اشعار منتخب سه تن از شاعران برجسته دفاع مقدس (قیصر امین‌پور، عبدالجبار کاکایی و علیرضا قزوه) به عنوان شاعران هدف انتخاب شد و پس از مشخص کردن تقابل‌ها، انواع و کارکردهای آنها مورد بررسی قرار گرفت.

۵-۱. پیشینه تحقیق

در دهه‌های اخیر پژوهش‌های متعددی به بررسی آثار شاعران و نویسندگان بر مبنای تقابل‌های دوگانه پرداخته‌اند. از میان پژوهش‌های انجام شده، تنها مقاله «تحلیل تقابل واژگانی شعر رضوی شاعران دفاع مقدس»، خلیل بیگ



زاده و فرنگیس شاهرخ (۱۳۹۷)، بخشی از اشعار این دوره را با توجه به تقابل‌ها بررسی کرده‌است و با وجود تحقیقات متعددی که در زمینه تقابل دوگانه در آثار ادبی انجام شده‌است، تحقیقی که شعر دفاع مقدس را به طور کلی از منظر تقابل‌ها بررسی کرده باشد، یافت نشد.

مقاله «تحلیل تقابل واژگانی شعر رضوی شاعران دفاع مقدس»، نشان می‌دهد که یکی از عناصر ساخت‌آفرین که در سطح واژگانی سروده‌های رضوی تأثیر نهاده، تقابل‌های دوگانه است. تقابل‌ها بیشتر به شکل عرضی و در ساختار یک بیت و حتی در ساختار طولی یک قالب شعری قابل مشاهده است. در سطح محتوایی این شعرها هم مفاهیم و اندیشه‌هایی در تقابل با یکدیگر قرار گرفته‌اند که اغلب همسو با مؤلفه‌های ادبیات پایداری هستند؛ اما این تحقیق نیز تنها سروده‌های رضوی شاعران دفاع مقدس را با محوریت سیمای امام رضا (ع) که مبتنی بر برخی از جلوه‌های پایداری است، بررسی کرده است ولی در پژوهش حاضر تلاش شده است موضوع تقابل‌ها به صورت گسترده‌تر و کلی‌تر در اشعار این دوره مورد بررسی قرار گیرد.

۲. بحث

۲-۱. کاربرد تقابل‌های دوگانه در شعر دفاع مقدس

شعر دفاع مقدس دربردارنده مفاهیم ارزشمندی همچون ستایش آزادی‌ها، شهادت‌طلبی‌ها، فداکاری‌ها و ترویج صفات انسانی است و حافظ حماسه‌های جاوید رزمندگان اسلام.

شاعران این دوره بسیاری از دغدغه‌های خود را با کمک تقابل‌ها به تصویر می‌کشند و «برای وضوح مطلب، این امور متقابل را به کار می‌گیرند تا بتوانند هنجارها و ناهنجارها را به مخاطب گوشزد و از این راه وی را به سمت و سوی درستی هدایت کنند» (چهری و همکاران، ۱۳۹۲: ۱۵۵).

غرق شدن در روزمرگی که نتیجه غفلت و فراموشی ارزش‌ها است از مواردی است که در شعر این دوران مورد انتقاد قرار گرفته و برای بیان آن از تقابل‌های موجود در بافت زبانی استفاده شده است:

این روزها مردم را با هوشیار و بیدار خواب می‌کنند! خنده و چشم‌بندی / شوهای تالار وحدت

(قزوه، ۱۳۹۸: ۶۳)

دلیل دیگر کاربرد تقابل‌ها در شعر دفاع مقدس به دوران زندگی و محیط اجتماعی شاعران برمی‌گردد؛ «شاعر انقلاب دغدغه‌های خود را نه در انزوا و تنهایی که در میان مردم و پدیده‌های اجتماعی جستجو می‌کند و گزارش ذهنی خود را با تصرفات شاعرانه که از دایره فکری او منتج می‌شود به شعر تبدیل می‌کند.» (زارعی، ۱۳۹۲: ۴۷) شاعران انقلاب همیشه با دیدن فقر و محرومیت و شکاف طبقاتی و ظلم و ستمی که به طبقه محروم جامعه می‌شود زبان به اعتراض می‌گشایند و از کسانی که با ریا و سوءاستفاده از منصب و مقام خود بی‌عدالتی را در جامعه گسترش می‌دهند، انتقاد می‌کنند:



بیا به آفتابی نهج البلاغه برگردیم / چرا نهج البلاغه را جدی نمی گیریم؟ / مولا ویلا نداشت / معاویه کاخ سبز داشت / پیامبر به شکمش سنگ می بست / امام سیب زمینی می خورد.

(قزوه: ۱۳۹۳: پ: ۵۳)

بی عدالتی در جامعه باعث می شود که برخی از افراد به دلیل زیادی ثروت هر روز کاخی بر روی کاخ دیگر بنا می کنند و برخی دیگر از فقر چهره هایشان سرخ از خجالت می شود:

یک سوی کاخ زرددلان سبز می شود / یک سوی چهره ها همه سرخ از خجالت است

(همان، ۱۳۹۸: ۲۰)

عدالت خواهی از خواسته های مهم جامعه و حتی عاملی است برای انتظار است:

روزی که مشق آب عمومی است / دریا و آفتاب / در انحصار چشم کسی نیست.

(امین پور، ۱۳۹۸: ۲۴۰)

سوء استفاده های اقتصادی بعضی از افراد در تنگنای جنگ و ظاهر سازی ایشان نیز از مسایل مورد انتقاد شاعران این دوره است:

سیاست بازان لرد مستضعف / جیب برهای با جواز / جیب برهای بی جواز / غول های پیچیده در مذهب / مقاطعه کاران خیابان زعفرانیه / شرکت صادرات فرش / خجالت هم چیز نایابی ست (قزوه، ۱۳۹۳: پ: ۵۱)

در این شعر با تقابل واژگانی «باجواز» و «بی جواز» از کسانی که باعث مشکلات اقتصادی هستند و با فعالیت های اقتصادی به ظاهر قانونی خود باعث خالی شدن جیب مردم می شوند، انتقاد می شود.

یکی از مسایل برجسته و مورد توجه شعر انقلاب، تقابل «زندگی شرقی» با «زندگی غربی» است. در سروده زیر شاعر در غیاب واژه دوم تقابل، با برشمردن ویژگی های زندگی شرقی آن را در تقابل با زندگی مدرنیسم امروزی، ریشه دار و سرشار از مهربانی می داند:

سلام زندگی شرقی / که دور از آفت تکراری / که ریشه داری و پا بر جا / که مهربان و سبکباری

(کاکایی، ۱۳۹۶: ۳۶)

علاوه بر دغدغه های اجتماعی، شروع جنگ تحمیلی و جهت گیری های مختلف درباره جنگ و انقلاب نیز تقابل هایی را در ذهن و اندیشه شاعران شکل داد که در اشعارشان وارد شد:

شنیدن خبر مرگ باغ دشوار است / زیباغ لاله خبرهای داغ بسیار است / در این کرانه که باران داغ می بارد / به چشم ما

(همان: ۳۴۲)

گل بی داغ کمتر از خار است

شاعران با توصیف حماسی جبهه های جنگ و تصویر آفرینی های زیبا، علاوه بر ایجاد شور و شوق حماسی برای

حضور در جبهه ها، در هر فرصتی به ایثار و از جان گذشتگی رزمندگان و شهدا، می پردازند و آنها را می ستایند:

خود را چو ز نسل نور می نامیدند / رفتند و به کوی دوست آرامیدند / سیراب شدند زانکه در اوج عطش /

آن حادثه را به شوق آشامیدند



(امین پور، ۱۳۹۸: ۴۳۷)

این رباعی یکی از مرثیه‌های شاعر خطاب به شهیدان است که با استفاده از تقابل «سیراب / عطش» در کنار تصویر «آشامیدن حادثه» به زیبایی، مفهوم شهادت را به تصویر کشیده است. روحیه شهادت طلبی در فرهنگ و اعتقادات ایرانیان همیشه بوده و شاعران با پیروی از این فرهنگ عمیق، شهادت را بهترین و نزدیک‌ترین راه رسیدن به وصال حق دانسته‌اند. شاعر که در گذشته از مرگ گریزان و «لرزان» بوده، شهادت را «مشتاقانه» انتظار می‌کشد که نشان نگاه جدید شاعر و ارزشمندی دفاع از وطن است: عمری به اسارت تو بودم ای مرگ! / لرزان ز اشارت تو بودم ای مرگ! / امروز خوش آمدی، صفا آوردی / مشتاق زیارت تو بودم ای مرگ! (قزوه، ۱۳۹۸: ۳۵)

مردم در دوران جنگ با وجود همه سختی‌ها و رنج‌ها، صبور و مقاوم ایستادگی کردند و قد خم نکردند: اما / این شانه‌های گردگرفته / چه ساده و صبور / وقت وقوع فاجعه می‌لرزند / اینان / هرچند / بشکسته زانوان و کمرهاشان / استاده‌اند فاتح و نستوه / بی‌هیچ خان و مان

(امین پور، ۱۳۹۸: ۳۸۸)

وقت قیام پایداری، مانند نخلی سرفرازیم / گاه رکوع عشق امّا، چون بید مجنون سر به زیریم

(قزوه، ۱۳۹۸: ۱۴)

با فروکش کردن آتش جنگ و توجه مردم به وضعیت درونی اجتماع و ورود به دوره سازندگی و تغییراتی که در جامعه شکل گرفت، کم‌کم بسیاری از ارزش‌های معنوی دوره‌های قبل به فراموشی سپرده شد و انبوهی از مشکلات، ناهنجاری‌ها و کمبودها رخ نشان داد. در این زمان، شاعران متعهد که خود در صحنه‌های انقلاب و جنگ حضور داشتند با مقایسه دوره پایان جنگ و دوران پیش از آن، به فعالیت‌های عده‌ای فرصت طلب پی برده، و به بی‌تفاوتی عده‌ای از مردم نسبت به مسائل ارزشی چون جنگ، شهادت‌طلبی، ایثار و کمرنگ شدن ارزش‌های معنوی دوره قبل واکنش نشان دادند و این فقدان شرایط معنوی دوره قبل نوعی حسرت و اندوه را به دنبال داشت که در شعر این دوره خود را نشان می‌دهد:

باغ یکپارچه خنجر شده است / قصه زخم مکرر شده است / بس که ابری ست هوای پرواز / آسمان، بغض کبوتر شده است / چند روزی است که از غربت باغ / علف هرزه صنوبر شده است / روزگاری است که از وهم نقاب / دل آیینه مکدر شده است / لاله در گوش گل نرگس گفت: / پای چشم شهدا تر شده است. (کاکایی، ۱۳۸۶: ۷۴)

در این غزل، عبدالجبار کاکایی با بیانی استعاری و زیبا، دور شدن جامعه را از صمیمیت و معنویت دوران قبل، به تصویر می‌کشد و برای القای مفهومی که در ذهن دارد از واژه‌های متقابل کمک می‌گیرد: باغ / خنجر، علف هرزه / صنوبر، نقاب / آیینه. شاعر این فضا را در تقابل سال‌های اول انقلاب و دوران جنگ تحمیلی می‌داند.

قیصر امین‌پور نیز در شعر «چرا چنین» (۱۳۹۸: ۳۱۲) اعتراض خود را به وضع موجود نشان می‌دهد وضعیتی که با گذشته تفاوت زیادی دارد و او را دچار غم و اندوه کرده است.



در این شعر می‌توان غم شاعر را از تقابل بین وضعیت موجود با گذشته به خوبی مشاهده کرد: بلند پروازی‌های گذشته (جزر و مد یال آبی‌ام) در مقابل بی‌حرکتی و نبود اهتزاز در بال‌هایش، غیرت روشن و زلال گذشته و نبود آن در جامعه امروز. در بیت‌های بعدی این تقابل آشکارتر می‌شود: «داغ تازه» در تقابل «داغ‌های دیرسال شاعر» واژه‌هایی هستند که شاعر برای به تصویر کشیدن تفاوت فضای گذشته و امروز به کار می‌برد؛ «کاغذی بودن داغ»‌های امروزی نیز تقابل دیگری است که در غیاب واژه دوم تقابل به خوبی از عهده به تصویر کشیدن واقعیت موجود برآمده و نشان می‌دهد که در فضای امروز هیچ چیز معنای حقیقی خود را ندارد و حتی دغدغه‌های آن پوچ و بی‌ارزش است. او داغ گذشته خود را ارزشمندتر می‌داند.

علیرضا قزوه نیز در مثنوی «شرمساری» (۱۳۹۸: ۳۹) با نشان دادن مظلومیت شهیدان به توصیف شهیدان و مقامشان می‌پردازد و غم دوری یاران سفر کرده و کمرنگ شدن ارزشهای دفاع مقدس روح شاعر را آزار می‌دهد. شاعر در بیت «همانان که از وادی دیگرند / همانان که گمنام و نام‌آورند» با آوردن دو صفت «گمنام» و «نام‌آور» که یکدیگر را نقض می‌کند صراحتاً از فراموشی شهدا سخن می‌گوید و در ادامه برای اینکه فضای معنوی دوران جنگ را به تصویر بکشد با کمک دو واژه متقابل «سرانجام / آغاز» سرشار بودن این فضا را از یاد خدا به تصویر می‌کشد، فضایی که بین دو بعد آغاز و انتهای آن تنها معنویت حاکم بود: «سرانجام و آغاز یعنی خدا».

در ادامه به سراغ موضوعات اجتماعی می‌رود و اعتراض خود را با مخاطب قراردادن «دین‌فروشان دنیا پرست» که در تقابل با «پیر هشیار دردآشنا» و آرمان‌های او قرار دارند، آغاز می‌کند و با کمک تقابل‌های «تشنه / آب»، «داغ دین داشتن / دشنه بر پشت دین زدن»، «خموشی / زخم‌زبان زدن» آنها را به خاطر دنیا طلبی، فراموشی و غفلتشان مؤاخذه می‌کند.

به طور کلی با دقت در مضامین این دوره درمی‌یابیم که بخشی از حضور تقابل‌های موجود در شعر شاعران این دوره، بازتابی از مسایل اجتماعی و سیاسی و انتقاد از ریاکاری‌ها، غفلت‌ها، نبود عدالت، تغییر ارزش‌ها می‌باشد و بخشی دیگر نیز به مفاهیم مذهبی و عرفانی و مسایل مربوط به جنگ و دفاع مقدس برمی‌گردد.

۲-۲. انواع تقابل‌های دوگانه در شعر دفاع مقدس

کاربرد تقابل‌ها یکی از شگردهای پرورش معنی است و تحلیل و بررسی یک اثر ادبی بر مبنای مبحث تقابل‌های دوگانه، ما را به شناخت متفاوت و تازه‌ای از آن اثر رهنمون می‌سازد.

کاربرد تقابل‌ها علاوه بر اینکه در شعر شاعران موجب لذت ادبی می‌شود، توجه به چگونگی بهره گرفتن شاعران از این تقابل‌ها و پی بردن به وجوه شباهت و تفاوت آنها می‌تواند زمینه ساز شناخت سبک شعری شاعر باشد و در دریافت معنی نیز کمک کننده است.



تقابل‌ها را می‌توان از وجوه مختلف دسته‌بندی کرد پالمر در کتاب «نگاهی تازه به معنی‌شناسی» و کورش صفوی نیز در مقاله «نگاهی به تقابل معنایی» گونه‌های مختلف تقابل معنایی را با عناوین مدرج، مکمل، دوسویه، خطی، متقاطع، واژگانی، ضمنی و جهتی بررسی کرده‌اند. هرچند در تقسیم‌بندی تقابل‌ها حد و مرز کاملاً دقیق و مشخصی وجود ندارد ولی برای بررسی بهتر تقابل‌ها در اشعار شاعران می‌توان آن‌ها را براساس این نوع از تقابل‌ها بررسی و تحلیل کرد.

۲-۲-۱. تقابل مدرج

تقابل‌های مدرج گونه‌ای از انواع تقابل‌ها هستند که از نظر کیفیت قابل درجه‌بندی هستند و تماماً در مقوله دستوری صفت قرار می‌گیرند؛ مانند صورت‌هایی نظیر پهن / باریک، پیر / جوان، بزرگ / کوچک و غیره (ن.ک: پالمر، ۱۳۶۶: ۱۳۷). یکی از ملاک‌های صوری این متقابل‌ها، این است که می‌توان آن‌ها را به صورت صفت تفضیلی به کار برد؛ مانند: «پیرتر»، «پهن‌تر».

قانع به نگاهیم ز محرومی دیدار / از دولت تو بس که زیاد است کم ما

(کاکایی، ۱۳۹۶: ۵۱)

عاشقی، فهم «محمدعلی بهمنی» است / برمن آسان نشد این سخت معما که توی

(قزوه: ۱۳۹۱: ۵۵)

دل در خیال رفتن و من فکر ماندن / او پخته راه است و من خام رسیدن

(امین پور، ۱۳۹۸: ۷۲)

نمونه‌های دیگر: کوچک / بزرگ (امین پور: ۲۶)، خوب / بد (همان: ۳۸)، دارا تر / درویش تر گمنام / نام‌آور (قزوه، ۱۳۹۸: ۱۲)، جوان / پیر (قزوه، ۱۳۹۱: ۶۸)، بزرگ / کوچک (قزوه، ۱۳۹۳: ۱۷۹)، خوب / بد (همان: ۱۸۵).

۲-۲-۲. تقابل مکمل

تقابل مکمل یکی از انواع تقابل‌های معنایی است که در آن امکان وجود یکی از طرفین تقابل وجود دارد و نفی یکی از طرفین متضمن اثبات دیگری است و برعکس. نمونه‌هایی نظیر «زن / مرد»، «متأهل و مجرد» و در این دسته مطرح می‌شوند (ن.ک: پالمر، ۱۳۶۶: ۱۴۰). این نوع تقابل بیشترین بسامد را در اشعار بررسی شده داشت. نمونه‌هایی نظیر: «غوغا / سکوت»، «اندوه / خنده»، «آفتابی / ابری».

انگار / غوغای چشم‌های من و تو / سکوت را / در آن کتابخانه رعایت نکرده‌بود

(امین پور، ۱۳۹۸: ۹)

نامه‌رسان / اندوهم را بتکان و ببر! / خرماهای امسال اشک بودند / خنده‌ام را بچین و ببر

(قزوه، ۱۳۹۳: ۸۲)

فلات آفتابی، در این هوای ابری / بهشت عاشقانی، در این جهان فانی



(کاکایی، ۱۳۹۶: ۷)

نمونه های دیگر: خاموش / روشن (امین پور، ۱۳۹۸: ۱۲)، خنده / گریه (قزوه، ۱۳۹۱: ۱۸)، لفظ / معنی (همان: ۲۳)، عرش / فرش (همان: ۱۷)، یقین / گمان (کاکایی، ۱۳۹۳: ۲۰)، گفتن / سکوت (همان: ۲۲)، دوستان / دشمن (کاکایی، ۱۳۹۶: ۸).

۲-۳. تقابل دوسویه

این نوع تقابل را می توان میان واژه هایی یافت که رابطه دوسویه با یکدیگر دارند به این ترتیب که اگر A چیزی را به B می فروشد، پس حتماً B آن را از A می خرد. بنابراین جفت واژه هایی که میان آن ها رابطه معکوس دیده می شود، مانند «خرید/ فروش»، «شوهر/ زن»، «خریدن/ فروختن» و غیره، در این دسته جای می گیرند (ن.ک: پالمر، ۱۳۶۶: ۱۴۱).

الهی ما نیازی	غم ما را تو تنها چاره سازی
جز تو هیچ میزبان مهربان	نان و گل به میهمان نمی دهد
ای سکوت مبهم ای، لکنت همیشگی	ای سؤال ته نشین، در جواب های من

(کاکایی، ۱۳۸۸: ۳۸)

نمونه های دیگر: میزبان / میهمان (امین پور، ۱۳۹۸: ۲۹۰)، سوال / جواب (همان: ۱۷۲)، کلید / قفل (همان: ۳۴۹)، بخشایش / گناه (قزوه، ۱۳۹۳: ۹)، بگیر / بده (همان)، پرسیدن / جواب (کاکایی، ۱۳۹۳: ۶۷)، واگردن / بستن (همان: ۷۲)، التماس / اجابت (کاکایی، ۱۳۸۶: ۲۰۸).

۲-۴. تقابل جهتی

برخی واژگان با توجه به جهت خاصی بیان می شوند و مفهوم هریک از این جفت ها زمانی فهمیده می شود که مفهوم واژه مقابل تصور شود. نمونه بارز این تقابل «رفت / آمد» است. در چنین تقابلی «آمد» نسبت به «رفت» مستلزم حرکت به سوی یا از سوی گوینده است و درک مفهوم «آمدن» مستلزم درک مفهوم «رفتن» است (ن.ک: صفوی، ۱۳۹۷: ۱۱۹). نمونه هایی مانند: «برخواست / نشست» و «نشیند / برآید» نیز با توجه به مسیر حرکت در تقابل جهتی با یکدیگر قرار دارند:

برخواست صدا از در و دیوار، ولی ما	با این همه فریاد فرو خورده، نشستیم
مگر زبان آتش، نشیند از دعایی	مگر دعای خیری برآید از دهانی

(کاکایی، ۱۳۹۶: ۸)



نمونه های دیگر: آسمان / زمین (امین پور، ۱۳۹۸: ۴۹)، رفتن / برگشتن (همان: ۱۰۲)، رفتن / برگشتن (قزوه، ۱۳۹۸: ۲۹)، رفت / برگشت (قزوه، ۱۳۹۱: ۱۹)، ماندن / رفتن (قزوه، ۱۳۹۳: ۷۵)، رفتن / برگشتن (قزوه، ۱۳۹۳: ۱۷۲)، بنشین / برخیز (کاکایی، ۱۳۶۹: ۴۸).

۲-۵. تقابل خطّی

یکی دیگر از انواع تقابل، «تقابل خطّی» است. تقابل خطّی زمانی اتفاق می افتد که یک واژه با مجموعه ای از جنس خودش در تقابل باشد، نه اینکه یک جفت تنها با هم در تقابل باشند. نکته مهم اینجا این است که ما با رشته ای از واژه ها روبرو هستیم که به یک دسته یا گروه واحد تعلق دارند و اثبات یکی، نفی عناصر دیگر گروه است. به عنوان مثال بین رشته هایی مانند «زرد، سبز، سرخ، سفید» رابطه تقابل خطّی برقرار است.

گم کرده ام در خنده های گریه هایم را در چشم ها، چشم های دست و پایم را

(کاکایی، ۱۳۸۸: ۲۳)

یک سوی کاخ زرد دلان سبز می شود یک سوی چهره ها همه سرخ از خجالت است

(قزوه، ۱۳۹۸: ۲۰)

می دانم / تو یازده ستاره و خورشید و ماه / در خواب دیده ای

(امین پور، ۱۳۹۸: ۱۰)

نمونه های دیگر: کودک / مادر / پدر (امین پور، ۱۳۹۸: ۱۵)، بنفشه / حسن یوسف / شمعدانی (همان: ۱۱۹)، صبح، ظهر، شام (قزوه، ۱۳۹۳: ۲۴)، شش / هفت / هشت / ده (همان: ۹۲)، گاو / گنجشک / سوسمار (قزوه، ۱۳۹۳: ۱۸۴)، قرمز، سبز، سفید (همان: ۲۲۴).

۲-۶. تقابل متقاطع

در تقابل متقاطع که ارتباط نزدیکی با تقابل خطّی دارد ما با مجموعه ای از واژه ها روبرو هستیم که دو به دو می توانند رابطه تقابل متقاطع داشته باشند ولی هر یک در تقابل خطّی با سایر واژه های گروه قرار دارند؛ مانند گروه واژه های «دختر خاله، دختر دایی، پسر خاله، پسرعمو». در این رشته واژه هریک از واژه ها در تقابل خطّی با سه واژه دیگر قرار دارند و جفت واژه هایی نظیر «دختر خاله / پسر خاله» در تقابل متقاطع با هم قرار می گیرند (ن.ک: صفوی، ۱۳۶۹: ۱۱۰).

آغاز فروردین چشمت، مشهد من شیراز من اردیبهشت دامن تو

(امین پور، ۱۳۹۸: ۳۵)

اگر چه عاشقم امّا تو ای آینه باور کن نمی فهمم دلیل وعده امروز و فردایت

(کاکایی، ۱۳۸۸: ۱۴)

نمونه های دیگر: فردا / امروز (امین پور، ۱۳۹۸: ۴۰)، زرد / آبی (همان: ۴۸)، دهان / گوش (همان: ۵۷)، سر / دل



(همان: ۹۷)، کاظمین / طوس (قزوه، ۱۳۹۱: ۲۲)

۲-۷. تقابل همسنگ

برخی از معناشناسان معتقدند می‌توان گروه‌های متباین را به صورت ردیفی یا مدور انسجام بخشید. منظور از تنظیم ردیفی آن است که در دو طرف یک گروه واژه متباین، دو عضو قرار می‌گیرند که در نهایت تناقض هستند و اعضای دیگر به ترتیب در میان این دو عضو قرار می‌گیرند. اعضای با نهایت تناقض در این گروه‌ها در «تقابل همسنگ» با یکدیگر قرار دارند. (ن.ک: صفوی، ۱۳۶۹: ۱۱۲) نظیر جفت‌واژه «آغاز / انجام» در ابیات زیر:

برای رسیدن، چه راهی بریدم در آغاز رفتن، به پایان رسیدم
(امین‌پور، ۱۳۹۸: ۲۰۰)

به آغازی که پایانی ندارد که صبحش تا ابد شامی ندارد
(قزوه، ۱۳۹۳ الف: ۴۰)
نمونه‌های دیگر: آغاز / آخر (امین‌پور، ۱۳۹۸: ۲۸۰)، بهار / خزان (همان: ۴۸۸)، سرانجام / آغاز (قزوه، ۱۳۹۸: ۴۱)، اولین / آخرین (قزوه، ۱۳۹۱: ۲۴)، پایان / آغاز (کاکایی، ۱۳۸۸: ۶۸).

۲-۸. تقابل واژگانی

یکی از شاخه‌های اصلی تقابل‌های دوگانه که با کمک تکواژهای منفی‌ساز چون «بی» و «نا» شکل می‌گیرد، «تقابل واژگانی» نام دارد؛ مانند: «آگاه / ناآگاه»، «باشعور / بی‌شعور» و «اصولی / غیراصولی» (ن.ک: صفوی، ۱۳۶۹: ۱۱۳).

پُر از تقویم‌های کهنه کردم خانه خود را به امیدِی که اینک ناامیدم از تماشایت
(کاکایی، ۱۳۸۸: ۱۳)

زین داغ، سنگ سوخت، ولی من نسوخته‌م چشمان من شراره غیرت مگر نداشت؟
(قزوه، ۱۳۹۸: ۲۱)

از هر نظر تو عین پسند دل منی هم دیده، هم ندیده، پسندیده‌ام تو را
(امین‌پور، ۱۳۹۸: ۴۴)

نمونه‌های دیگر: گاه / ناگاه (امین‌پور، ۱۳۹۸: ۸)، آشنا / ناشناس (همان: ۱۹)، هست / نیست (همان: ۱۹)، رسیدن / نرسیدن (قزوه، ۱۳۹۱: ۲۶)، با تو / بی تو (کاکایی، ۱۳۸۸: ۱۷۷).

۲-۹. تقابل ضمنی

تقابل ضمنی یکی دیگر از انواع تقابل‌ها به شمار می‌رود که در آن، تقابل میان دو واژه از طریق معنای ضمنی آنها ایجاد می‌شود نه معنای اصلی، در این نوع تقابل، تصویر ذهنی شخص از جفت‌واژه‌هایی مانند «فیل و فنجان»



موجب ایجاد تناقض میان دو واژه می گردد. در این مثال ذهن مفهوم «بزرگی» را تصور می کند و برای نشان دادن و تبیین این مفهوم از دو واژه «فیل و فنجان» کمک می گیرد (ن.ک: صفوی، ۱۳۶۹: ۱۱۴).

این نوع تقابل در مرتبه دوم تقابل های موجود در اشعار بررسی شده قرار دارد.
چشم در کار صراحت بود تا طوفان رسید دست سرگرم رفاقت بود تا خنجر رسید

(کاکایی، ۱۳۸۸: ۱۱۱)

گنج این ویرانه بودم، خار و خس دزدیده ام شور عنقا داشتم، بال مگس دزدیده ام

(قزوه، ۱۳۹۱: ۱۱)

درد اگر مرد است با دل راست رویارو شود پس چرا از پشت خنجر زد و نامرد شد؟

(امین پور، ۱۳۹۸: ۴۹)

نمونه های دیگر: شب/ سحر (امین پور، ۱۳۹۸: ۱۴۵)، ذره / آفتاب (همان: ۵۷)، دریا / قطره (همان)، سنگ / انسان (همان: ۱۰۱)، آیین / زنگار (قزوه، ۱۳۹۳: ۱۴)، آیین / نیرنگ (همان: ۲۴)، آیین / سنگ (کاکایی، ۱۳۶۹: ۸)، علف هرز / صنوبر (کاکایی، ۱۳۸۸: ۴۶).

۳-۲. تقابل دوگانه و صنایع ادبی

تقابل ها می تواند در ساختار صورخیال شاعر نیز تأثیرگذار باشد و در آفرینش بعضی از صنایع ادبی مؤثر واقع شود. از طرف دیگر «بررسی عناصر سازنده صورخیال در متن ادبی خاص و طرز برخورد شاعر یا نویسنده با آنها، ساختارهایی بنیادین به دست می دهد که از یکسو تفسیر و تأویل معنای متن را میسر می کند و از سوی دیگر ویژگی های متمایز سبک اثر را نشان می دهد» (حیاتی، ۱۳۸۸: ۱۲).
در ادامه نمونه هایی از صنایع ادبی که در ساخت آن ها از تقابل کمک گرفته شده است، ذکر می شود:

۳-۲-۱. پارادوکس

پایان من و دل، آغاز شکفتگی است می میرم و مرگم در قید حیات است

(قزوه، ۱۳۹۱: ۶۵)

در این بیت، میان «مرگ / حیات» و «پایان / آغاز» تقابل وجود دارد که موجب شکل گیری آرایه پارادوکس شده است.

۳-۲-۲. اغراق

ای کاش در آن صبح ظفر می دیدی خورشید به مشت عاشقان کوچک بود

(قزوه، ۱۳۹۸: ۳۶)



«مشت عاشقان» در تقابل با «خورشید» قرار داده شده و البته از آنجا که شاعر معتقد است مشت عاشقان در طلوع صبح پیروزی از خورشید هم فروزان تر و آتشین تر است، آرایه «اغراق» شکل گرفته است.

۲-۳-۳. تلمیح

زمین هر روز فرعونی دگر در آستین دارد دعاکن هر سحر آستن موسی شود نیلش
(قزوه، ۱۳۹۱: ۴۸)

در این بیت تلمیح بیت حاصل تقابل «فرعون/ موسی» است.

۲-۳-۴. کنایه

گویا زبان شعر مرا دیگر / این صادقان ساده نمی دانند / و برگ های کاهی شعرم را / شعری که در ستایش گندم نیست /
یک جو نمی خرنند.
(امین پور، ۱۳۹۸: ۳۲۳)
«به جویی نخریدن» کنایه از «بی ارزش بودن» که در تقابل «گندم» آمده است.

۲-۳-۵. موازنه

در بیت زیر تقابل «خنده / گریه» و «بلندی / عمق»، «ریشه / شاخه» نقش مؤثری در ساخت موازنه دارد:
شاخه بلند خنده های تان چه شد؟ / ریشه عمیق گریه های تان چه شد؟
(کاکایی، ۱۳۹۳: ۱۲)

۲-۳-۶. ایهام تناسب

در بیت زیر واژه «نو» دارای ایهام است که یکی از معانی آن با واژه «سنت» در تقابل است:
اگر سنت اوست نوآوری / نگاهی هم از نو به سنت کنیم
(امین پور، ۱۳۹۸: ۶۵)

۲-۳-۷. عکس

گرچه یاران همه از شادی ما غمگین اند / باز شادیم که یاران زغم ما شاداند
(همان: ۳۰۷)

۲-۳-۸. استعاره

در قفس، دریا نمی گنجد / زانکه کار موج پرواز است
(همان: ۴۷۴)

مفاهیم استعاری «اسارت» و «مردم» به کمک تقابل «قفس» و «دریا» شکل گرفته اند.



۲-۳-۹. تشخیص

تو ای بهشتم ایران، چو آفتاب و باران

به خنده می نشینی، به گریه می نشانی

(کاکایی، ۱۳۹۵: ۱۴۶)

«ایران» مخاطب شاعر قرار گرفته است و دو عمل متقابل انسانی به او نسبت داده شده است.

۲-۳-۱۰. تشبیه

رو به روی آفتاب روی تو

ذره ام، گردم، غبارم، هیچ هیچ

(امین پور، ۱۳۹۸: ۲۱۵)

در مصراع دوم این بیت شاعر از چند تشبیه استفاده کرده که در تقابل با تشبیه مصراع اول قرار دارند.

۲-۳-۱۱. جناس

به چشمم نیش و نوش این جهان فرقی ندارد هیچ نه عسرت می زند نیشم، نه عسرت می دهد نوشم

(قزوه، ۱۳۹۱: ۱۲۴)

در این بیت آرایه جناس با تقابل «نیش / نوش» و «عسرت / عسرت» شکل گرفته است.

۳. نتیجه گیری

اساس تفکر بشری بر تقابل های دوگانه استوار است و از آنجا که ادبیات منعکس کننده تفکرات و اندیشه های بشری است، بررسی تقابل ها که در نقد ساختارگرایی بر آن تأکید شده، ما را با ساختار ذهنی، عقاید و نگرش شاعران و نویسندگان در دوره های مختلف آشنا می کند.

بررسی اشعار دفاع مقدس با تکیه بر اشعار شاعران هدف نشان داد که انواع تقابل های دوگانه در اشعار این دوره دیده می شود؛ البته کاربرد آن ها از نظر بسامد متفاوت است.

از مجموع ۱۳۴۰ تقابل یافت شده، ۶۴۵ مورد مربوط به تقابل مکمل و ۲۹۴ مورد مربوط به تقابل ضمنی است که به ترتیب بالاترین بسامد را داشتند و بقیه انواع تقابل ها در مرتبه های بعدی قرار دارند.

نتیجه دیگری که در بررسی این اشعار به دست آمد این است که کاربرد تقابل ها در شعر شاعران این دوره ریشه در بیان مفاهیم مربوط به جنگ و دفاع مقدس و مسایل سیاسی، اجتماعی و فرهنگی مدنظر شاعر دارد؛ به این صورت که شاعر دو عنصر را که از جنبه های معنایی در تضاد با یکدیگر قرار دارند، در برابر هم قرار می دهد تا مخاطب را به مضمون مورد نظر خود رهنمون سازد. به عبارتی دیگر کاربرد تقابل ها به فرایند معنا سازی و برجسته سازی مفاهیم مدنظر شاعر کمک شایانی کرده و توانسته دغدغه های ذهنی شاعران را از طریق برجسته سازی منتقل کند. نکته قابل توجه دیگر در کاربرد تقابل ها این است که در ساختار صورخیال اشعار نیز تأثیر بسزایی دارند و پایه



بعضی صنایع ادبی مانند تلمیح، تشبیه، جناس، استعاره و... قرار گرفته‌اند.





منابع

- آسمان، محمدجواد (۱۳۹۱). *صبحتان بخیر مردم* (غزل های علیرضا قزوه)، تهران: نشر کتاب، چاپ اول.
- امین پور، قیصر (۱۳۹۸). *مجموعه کامل اشعار*، تهران: مروارید، چاپ هفدهم.
- برتنس، هانس (۱۳۸۷). *مبانی نظریه ادبی*، ترجمه محمدرضا ابوالقاسمی، تهران: ماهی، چاپ دوم.
- بیگزاده، خلیل؛ شاهرخ، فرنگیس (۱۳۹۷). «*تحلیل تقابل واژگانی شعر رضوی شاعران دفاع مقدس*»، *نشریه ادبیات پایدار*، دانشگاه شهید باهنر کرمان، سال دهم، شماره ۱۸، صص ۵۳-۷۲.
- پارسی نژاد، کامران (۱۳۸۲). «*ساختارگرایی و ساخت شکنی*»، *مجله ادبیات داستانی*، شماره ۶۹، صص ۳۵-۳۸.
- پالمر، فرانک رابرت (۱۳۶۶). *نگاهی تازه به معنی شناسی*، ترجمه کوروش صفوی، تهران: مرکز، چاپ پنجم.
- چهری، طاهره و همکاران (۱۳۹۲). «*تحلیل تقابل ها و تضادهای واژگانی در شعر سنایی*»، *پژوهش های ادب عرفانی (گوهر گویا)*، سال هفتم، شماره دوم، صص ۱۴۱-۱۵۸.
- حیاتی، زهرا (۱۳۸۸). «*بررسی نشانه شناختی عناصر متقابل در تصویرپردازی اشعار مولانا*»، *فصلنامه نقد ادبی*، سال دوم، شماره ۶، صص ۷-۲۴.
- روحانی، مسعود؛ عنایتی قادیکلایی، محمد (۱۳۹۵). «*تقابل های دوگانه در غزلیات عطار نیشابوری*»، *دوفصلنامه زبان و ادبیات فارسی*، سال ۲۴، شماره ۸۱، صص ۲۰۱-۲۲۱.
- زارعی، حشمت الله (۱۳۹۲). *بررسی انعکاس مسایل اجتماعی در شعر سه تن از شاعران دفاع مقدس* (علیرضا قزوه، عبدالجبار کاکایی و قیصر امین پور)، پایان نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه شهر کرد.
- سنگری، محمدرضا (۱۳۸۰). *نقد و بررسی ادبیات منظوم دفاع مقدس*، تهران: پالیزان، چاپ اول.
- صفوی، کورش (۱۳۶۹). «*نگاهی به تقابل معنایی*»، *نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی*، دانشگاه کرمان، سال اول، شماره ۱، صص ۱۰۴-۱۱۵.
- صفوی، کورش (۱۳۹۷). *درآمدی بر معنی شناسی*، تهران: سوره مهر، چاپ ششم.
- قزوه، علیرضا (۱۳۹۳ الف). *این همه یوسف*، تهران: سوره مهر، چاپ چهارم.
- قزوه، علیرضا (۱۳۹۳ ب). *شبلی و آتش*، تهران: سوره مهر، چاپ سوم.
- قزوه، علیرضا (۱۳۹۳ پ). *قطار اندیمشک*، تهران: سوره مهر، چاپ چهارم.
- قزوه، علیرضا (۱۳۹۸). *از نخلستان تا خیابان*، تهران: سوره مهر، چاپ هفدهم.
- کاکایی، عبدالجبار (۱۳۶۹). *آوازه های واپسین*، تهران: نشر همراه، چاپ اول.
- کاکایی، عبدالجبار (۱۳۸۶). *حق با صدای توست*، تهران: تکا، چاپ اول.



کاکایی، عبدالجبار (۱۳۸۸). *فرصت نایاب*، تهران: انجمن شاعران ایران، چاپ دوم.

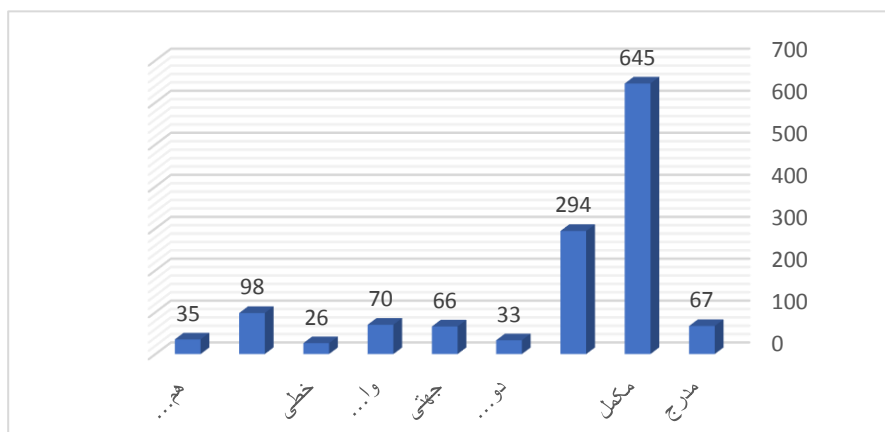
کاکایی، عبدالجبار (۱۳۹۳). *باران های بی حاصل*، تهران: نیماژ

کاکایی، عبدالجبار (۱۳۹۶). *حبس سکوت*، تهران: فصل پنجم، چاپ دوم.

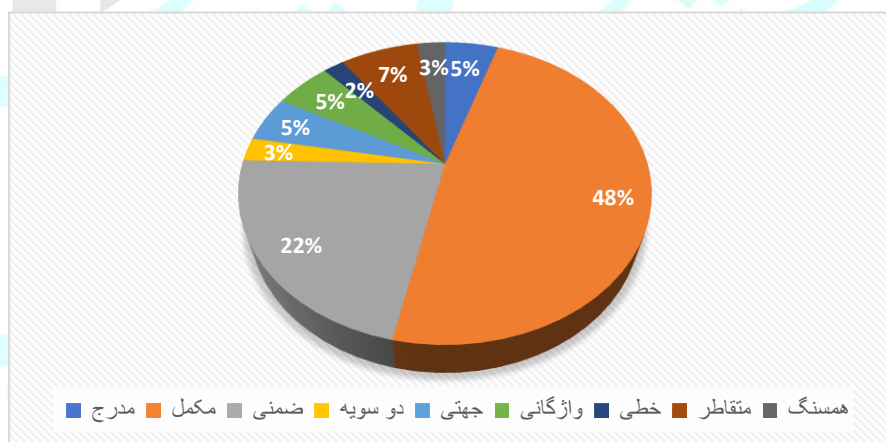




پیوست



انواع تقابل های دو گانه در اشعار مورد بررسی



بسامد انواع تقابل های دو گانه در اشعار مورد بررسی



Dual contrasts in sacred defense poems

Ziba Esmaeili¹, Massoumeh Khojaste²

Abstract

Dual contrasts are among the linguistic factors that, by influencing the syntactic and intellectual level of a work, make its structure more artistic and in semantic and structural studies are the fundamental elements of achieving the structure, world of thought and thought of literary works. In this research, which has been conducted by library method and with the aim of better understanding the poetic world of holy defense poets, it has been tried to investigate the poems of this period with a descriptive-analytical approach based on double contrasts. were extracted in the poetry of three prominent poets of this period (Qaisarminpour, Abdoljbarakaei and Alireza Quzouh) and classified according to different types of confrontations. Data analysis showed that different types of contrasts (graded, complementary, ambivalent, directional, etc.) are found in the poetry of this period and complementary and implicit confrontations have the highest frequency. Another result in the study of these poems is that at the content level, concepts and thoughts are at odds with each other, and it can be said that the application of confrontations to the process of meaning and highlighting the concepts related to war, sacred defense and political, social, cultural issues considered by poets has helped and has been able to convey the mental concerns of poets through highlighting. Another noteworthy point in the application of contrasts is that they have a great effect on the imaginary structure of poems and are the basis of some literary industries .such as allusion, simile, pun, metaphor, etc

Key words : Structuralism, Double Confrontation, Sacred Defense Poetr

1 . Shahid Rajae Teacher Training University Faculty of Humanities. Tehran, Iran.//Email: smaeili.ziba@sru.ac.ir

2 .Master of Shahid Rajae Teacher Training University. Tehran, Iran.//Email: khojaste13960102@gmail.com (corresponding author)