



فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی

ISSN : 2783-4166



سال پنجم، شماره ۳، پیاپی ۱۶، پاییز ۱۴۰۱



مدیر مسئول : دکتر آرش امرایی

سردبیر : 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 قاسم صحرایی

دکتر علی نوری خاتونبانی

دکتر ابراهیم محمدی

دکتر آسیه ذبیح نیا

دکتر منوچهر جوکار

دکتر ابوالفضل غنی زاده

دکتر محمد نور عالم

دکتر مریم محمد زاده

دکتر علی بازوند

دکتر سید احمدرضا مجرد

استاد دانشگاه آزاد اسلامی بوشهر

استاد دانشگاه علامه طباطبایی

استاد پژوهشگاه زبان و ادبیات رودکی آکادمی علوم جمهوری تاجیکستان

دانشیار دانشگاه شیراز

دانشیار دانشگاه لرستان

دانشیار دانشگاه لرستان

دانشیار دانشگاه بیرجند

دانشیار دانشگاه پیام نور

دانشیار دانشگاه شهید چمران اهواز

دانشیار دانشگاه پیام نور

دانشیار دانشگاه چیتانگ بنگلادش

دانشیار دانشگاه آزاد اسلامی

استادیار دانشگاه فرهنگیان

استادیار دانشگاه نبی اکرم (ص)

سایت فصلنامه: [www.qpjournal.ir](http://www.qpjournal.ir)

رایانامه : [parsijournal@gmail.com](mailto:parsijournal@gmail.com)

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

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

## فهرست (سال پنجم، شماره ۳، پیاپی ۱۶، پاییز ۱۴۰۱)

- ۵..... نمود جانوران در شعر فروغ فرخزاد / دکتر یوسف کرمی چمه
- ۲۳..... وجه امری در غزلیات حافظ / محمد حسن ارجندی فر، دکتر خدابخش اسدالهی
- ۴۷..... بررسی شاخص های محتوایی و صوری ادبیات غنایی در غزلی از حسین متروی / دکتر خدابخش اسدالهی، حسین قاسمی زاده، سایه صلاح زاده.....
- ۶۶..... مقایسه ی چند نمونه از شطیحات در غزلیات عطار و سوانح العشاق غزالی / مسعود اسکندری، زهرا پاشنا
- ۸۶..... نگاهی به بازتاب باورداشت های عامیانه در سفرنامه ناصر خسرو / دکتر شهناز ولی پور، بهشتجانی، امیرحسین سعیدی پور
- ۱۱۱..... بررسی نهای، همفکنانه ی عشق در رمان رئالیستی «شوهر آهوخانم» برپایه نظریه «مثلث عشق» اشتبرگ / دکتر ندا مراد

فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی





سال پنجم، شماره ۳، پیاپی ۱۶ پاییز ۱۴۰۱

[www.qpjjournal.ir](http://www.qpjjournal.ir)

ISSN : 2783-4166

## نمود جانوران در شعر فروغ فرخزاد

دکتر یوسف کرمی چمه<sup>۱</sup>

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۱/۱۶ تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۱/۰۶/۲۵

نوع مقاله: پژوهشی

(از ص ۵ تا ص ۲۵)

### چکیده

جانوران در ادب فارسی همواره نقش پر رنگی داشته‌اند و شاعران و نویسندگان در زمان‌های گوناگون و بر حسب مقتضیات روزگار به جانوران اشاره کرده‌اند. نمادگرایی در ادبیات معاصر، یکی از ویژگی‌ها و مشخصه‌های بارز شعر شاعران را تشکیل می‌دهد. فروغ فرخزاد از جانوران همچون بسیاری پدیده‌های دیگر بهره گرفته و مطالب خود را بیان کرده است. در اوایل که شخصیت شعری مستقل و خاص وی شکل نگرفته (دفاتر اسیر و دیوار)، تشبیه قدیمی و تکراری شخص (شاعر، عاشق) به مرغ را بسیار ذکر نموده و خود را مرغی اسیر و گرفتار در دام عشق دیده است. به تدریج و در اثر مطالعات و تجربه‌های بیشتر، شخصیت شعری فرخزاد شکل می‌گیرد و در دفترهای شعر بعدی، فروغی دیگر ظاهر می‌شود؛ بدین معنی که اندیشه او دگردیسی یافته و من شخصی وی به من اجتماعی و انسانی مبدل شده است. بر همین اساس نگاه او به جانوران تغییر کرده است و جانوران دیگری نیز نظیر مار، کلاغ، موش و... در شعرش مجال بروز یافته‌اند. در نوشتار پیش‌رو با استفاده از منابع کتابخانه‌ای و به شیوه توصیفی - تحلیلی به نشانه‌های آشکار حضور جانوران در شعر فروغ فرخزاد پرداخته شده است.

کلیدواژه‌ها: فروغ فرخزاد، جانوران، تمثیل، نماد.

۱. استادیار گروه زبان و ادبیات دانشگاه علوم انتظامی امین، تهران، ایران. [ykaramicheme@yahoo.com](mailto:ykaramicheme@yahoo.com)



## ۱. مقدمه

زندگی انسان در این جهان در ارتباط با طبیعت و پدیده‌های آن است. انسان در طبیعت همسایگانی دارد؛ حیوانات، گیاهان، درختان، پرندگان، کوه‌ها، دریاها و دیگر پدیده‌های طبیعی. در واقع، انسان علاوه بر تعامل با هم‌نوعان خود با جانوران و پدیده‌های طبیعی اطراف خویش نیز تعامل دارد و این همسایگان همواره در زندگی وی نقش داشته‌اند و انسان نیازهای خود را با کمک آنها برآورده می‌کند؛ از این‌روست که طبیعت و پدیده‌هایش همواره برای بشر اهمیت داشته و پدیده‌های گوناگون طبیعی در جوامع مختلف حالت قدسی یافته‌اند. برای مثال می‌توان به قداست گاو نزد هندوها اشاره کرد.

اهمیت و اعتباری که پدیده‌های طبیعی و جانوری در فضای فرهنگی - اجتماعی جوامع مختلف داشته‌اند، در آثاری که از آنها به‌جا مانده قابل‌مشاهده است؛ مثلاً در آثار بازمانده از ایران کهن؛ سرو، شیر، اسب، بز، عقاب، آب و... بیش از همه برجستگی دارند. بسیاری از اسطوره‌ها، افسانه‌ها و دیگر اشکال ادبی، احترام و شیفتگی به حیوانات یا حتی خطر آنها را برای انسان آشکار می‌کند.

در ادب فارسی توجه ویژه‌ای به طبیعت و پدیده‌هایش شده است؛ از روزگاران کهن مناظره نخل و بز بر جای مانده و سپس حکایت‌های کلیله و دمنه و مرزبان‌نامه و آثاری دیگر. در این آثار بیشترین توجه به حیوانات و پرندگان نظیر شغال، شیر، گاو، موش، شتر، کبوتر، مار، پروانه، غراب، بلبل و... شده است که گاه نماد و سمبل قشر خاصی از انسان‌ها هستند، مانند آنچه در کلیله و دمنه و منطق‌الطیر دیده می‌شود و گاهی نیز در تشبیه و توصیف از آنها و خصوصیاتشان استفاده شده است:

من آن مرغم که زیرک بود نامم      به هر دو پای افتاده به دامم

(اسعد گرگانی، ۱۳۴۹: ۳۷۲)

گاهی اوقات این تشبیهات و استعارات آن قدر تکرار شده است که با خواندن آنها در آثار، ذهن به معنای حقیقی آن واژه‌ها توجه نمی‌کند و به سمت مدلول ادبی‌شان سیر می‌کند. مثل سرو (= یار بلندقد)، سگ (= نفس انسانی).

«نسبت‌های ماندگاری در ادبیات ما بجا مانده از آدمی‌واربودن حیوانات که آشکارترین و قدیم‌ترین، داستان‌های بیدپای است آورده‌شده از هند به خواست نوشیروان و رمان بزرگمهر بختگان و کوشش برزویه طبیب و برگردان آن به زبان پهلوی و پس به زبان دری، قرونی بعد از فراگسیختن ساسانیان» (دولت‌آبادی، ۱۳۸۲: ۲۴۲).



اما برای توجه شاعران و نویسندگان به جانوران دلایلی را می‌توان ذکر کرد:

- ۱- جانوران جزئی از زندگی مردمان در طول تاریخ بوده و هستند.
- ۲- ویژگی‌های خاصی که هر جانور دارد، باعث می‌شود شاعران و نویسندگان بر اساس زیبایی‌شناسی خاص خود آن ویژگی‌ها را برجسته کرده و در آثار خود از آن بهره ببرند و نمادپردازی کنند.
- ۳- شرایط و مقتضیات سیاسی - اجتماعی ایران دوره‌های مختلف، شاعران و نویسندگان را به سمت رمزگویی و مخفی‌گویی کشانده است و بنابراین با استفاده از نمادها و تمثیل‌ها آثار خود را ساخته‌اند. این آثار گاه دربرگیرنده مضامین سیاسی هستند که طبقه حاکمه نمی‌پسندند. در شرایط استبدادی و خفقان البته می‌توان با ترفندهایی سخن گفت. یکی از این ترفندها، حرکت در وادی تمثیل و سخن‌گفتن از زبان جانوران است. شاعران و نویسندگان مسؤولیت‌مدار نبودن آزادی را بهانه‌ای برای طفره‌رفتن از سخن‌گفتن نمی‌کنند و در هر شرایطی حرف خود را می‌زنند. «از روزگاران گذشته مردم از داستان حیوانات و تمثیل برای بیان اندیشه‌های خود بهره می‌بردند. شخصیت حیوانات این داستان‌ها در واقع تصویری مطمئن و مشخص برای بیان خواسته‌ها و انتقاد از قدرتمندان بود.» (سیپک، ۱۳۸۹: ۸۴).
- یکی از عوامل صراحت و یا ابهام و ایهام در شعر، سازگاری یا ناسازگاری جهان‌بینی و دیدگاه اجتماعی - سیاسی شاعر با حوادث و مسائل روزمره است. در جو اختناق‌آمیز اجتماعی گاه شاعر مجبور است به ابهام و ایهام گرایش پیدا کند و از این جهت نوع بیان و زبان شعر با شرایط اجتماعی ارتباط تنگاتنگ دارد. علت روی آوردن شاعران دهه سی و چهل و بخشی از پنجاه به بیان نمادین و تمثیلی همین شرایط خاص سیاسی - اجتماعی است. چنان‌که به‌گفته اسلامی‌ندوشن در جوامع بسته که از بام تا شام می‌بایست مواظب زبان خود بود، توسل به ابهام و مجاز و کنایه جزء لوازم سخن‌گویی به‌شمار می‌آید. (اسلامی‌ندوشن، ۱۳۶۸: ۳۶).
- ۴- گاهی برای بیان مضامین اخلاقی و اجتماعی که اگر به‌صورت مستقیم گفته شود مردم نمی‌پسندد و واکنش منفی نشان می‌دهند، نمادهای جانوری به‌کار می‌رود. اساساً داستان‌های حیوانات به‌صورت تمثیلی برای عبرت‌دادن یا القای حس اخلاقی در جوامع سنتی استفاده می‌شود. «ایرانی‌ها مانند سایر ملل مشرق زمین به عبارت‌های صریح، به‌جز ضرب‌المثل‌ها علاقه چندانی ندارند. آن‌ها به‌جای موضع‌گیری صریح، حکایتی را در قالب داستان، تمثیل و یا داستان حیوانات ترجیح می‌دهند» (سیپک، ۱۳۸۹: ۶۱).



۵- اقبال و توجه عامهٔ مردم به آثاری که در آنها به جانوران پرداخته شده و آنها را به‌عنوان سخنگویان جوامع انسانی مطرح کرده است.

## ۲. پیشینه و روش تحقیق

با توجه به اینکه جانوران در بافت فرهنگی - اجتماعی ایران اهمیت ویژه‌ای دارند و نمونه‌های زیادی از بازتاب جانوران در شعر فارسی وجود دارد، در این مقاله با استفاده از منابع کتابخانه‌ای و به شیوهٔ توصیفی - تحلیلی و براساس توالی انتشار مجموعه‌های شعر، نشانه‌های آشکار حضور جانوران در شعر فروغ فرخزاد بررسی می‌شود. در میان تحقیقات انجام‌شده، اثر مستقلی به‌طور خاص به بررسی نمادهای جانوری در شعر فروغ فرخزاد پرداخته است. در ادامه، مهم‌ترین پژوهش‌های انجام‌شده ذکر می‌شود.

\* در کتاب *اندوه خاک*، نقش محیط زیست در شعر شاعران معاصر، نظیر نیما یوشیج، احمد شاملو، فروغ فرخزاد، منوچهر آتشی و... بررسی شده است. چنان‌که پیداست در این کتاب، محیط زیست به‌صورت کلی مطرح است و توجه صرفاً به جانوران نیست. ضمن اینکه تمرکز تنها بر شعر فروغ فرخزاد نیست.

\* در مقالهٔ «*تطبیق جاندارانگاری حیوانی و انسانی در اشعار فروغ فرخزاد و نازک الملائکه*»، پس از بحث مفصل دربارهٔ زندگی، اندیشه و شعر دو شاعر، نموده‌های آنیمیسیم در اشعار آنها ذیل عناوین آنیمیسیم در طبیعت، آنیمیسیم در موجودات زنده، آنیمیسیم در مفاهیم و اشیاء به‌صورت خلاصه ذکر شده است. ذیل آنیمیسیم در موجودات زنده، تنها یک مثال از نمود جانوران در شعر فروغ فرخزاد ذکر شده است. (رجوع کنید به: سلامت نیا و همکاران، ۱۳۹۸: ۹۸).

\* مقالهٔ «*بررسی تطبیقی کاربرد اسطوره و کهن‌الگو در شعر فروغ فرخزاد و گلرخسار صفی‌آوا (شاعر تاجیک)*»، دربارهٔ نمود جانوران در شعر فروغ فرخزاد است و تنها اشارات کوتاهی به پری و شاپری به‌عنوان موجودات اسطوره‌ای وجود دارد.

\* ذوالفقارخانی در مقالهٔ «*زیست‌بوم در شعر فروغ فرخزاد براساس نظریهٔ بوم‌فمینیسم*»، به توجه فروغ به فصول و گردش ایام، گیاه و درخت، عناصر چهارگانه و موجودات زمینی و آسمانی پرداخته شده است.

\* در مقالهٔ «*مادگرایی در اشعار فروغ فرخزاد*» در چند دسته به نمادهای شعر فروغ اشاره شده است. این دسته‌ها عبارت‌اند از: نمادهای آرمانی، نمادهای شخصی شاعر، نمادهای آگاهی و پاکی، نمادهای حقیقت و آزادی، نمادهای





امید و روشنایی. نویسندگان همچنین به استفاده فروغ فرخزاد از بیان نمادین برای بیان دغدغه‌های اجتماعی و مسائل شخصی پرداخته‌اند.

\* در کتاب *صورخیال* در شعر فروغ فرخزاد درباره تشبیه، استعاره، تشخیص، اسناد مجازی، کنایه و حس آمیزی در شعر فروغ فرخزاد بحث شده و نویسنده بیان کرده که تشبیه در میان انواع صورخیال، بیشترین حجم را در دیوان فروغ فرخزاد به خود اختصاص داده است.

\* پایان‌نامه‌ای نیز با عنوان «نمادشناسی حیوانات در شعر معاصر فارسی با تکیه بر آثار نیمایوشیج، سهراب سپهری، مهدی اخوان ثالث، منوچهر آتشی و محمدرضا شفیعی کدکنی» در دانشگاه محقق اردبیلی و به قلم شیرین لطفی رزی، نوشته شده است؛ اما چنان‌که از عنوان آن پیداست، اشاره‌ای به شعر فروغ فرخزاد ندارد.

### ۳. بحث اصلی

نماد (symbol) «چیزی است که چیزی دیگر را از طریق قیاس یا تداعی نشان دهد؛ مانند رنگ سفید که معمولاً نماد بی‌گناهی و گل سرخ که نماد زیبایی است.» (میرصادقی، ۱۳۷۶: ۲۸۱). واژه سمبل (symbol) از کلمه یونانی سومبولون (symbolon) به معنی علامت، نشانه و اثر اخذ شده است. (داد، ۱۳۹۰: ۴۹۹). «نمادگرایی یک ابزار دانش و قدیمی‌ترین و اساسی‌ترین روش بیان است. روشی است که جنبه‌های واقعیت را که از دگر روش‌های بیان دور است آشکار می‌سازد.» (کوپر، ۱۳۸۰: ۱۱). هربرت رید معتقد است نمادپردازی «چیزی نیست مگر انتخاب تشبیهاتی برای اندیشه‌های انتزاعی؛ مانند کبوتر به جای صلح» (رید، ۱۳۷۱: ۱۷۸).

پژوهشگران معتقدند که نمادها سه منبع اصلی دارند: طبیعت، آیین‌های ملی و اساطیری، دین و مذهب (فتوحی، ۱۳۸۶: ۱۹۲). نمادها به سه دسته زیر تقسیم می‌شوند:

۱- مرسوم یا شناخته‌شده: که گاهی جهانی هستند مثل غروب که نشانه مرگ است و ریشه در اساطیر دارند مثل زنده در آمدن از آتش که نشانه پاکی و برائت است. شاعران و نویسندگان این نمادها را آگاهانه به کار می‌برند.

۲- ابداعی یا شخصی: برای فهم و دریافت آن‌ها باید به زمینه و اجزای اثر توجه داشت. کلید راه‌یابی به دنیای تفکر و تخیل نویسنده هستند؛ مثلاً نماد کوزه، کوزه‌گر، کارگاه کوزه‌گری در *رباعیات خیام*.

۳- واقعی یا ناآگاهانه: که حاصل عوالم روحی و تجربیات ذهنی خاصی است که برای شاعران و نویسندگان پیش می‌آید. ابهام بیشتری دارند و نیازمند تفسیر هستند. در شعرهای عرفانی از این دست نمادها فراوان است. (میرصادقی، ۱۳۷۶: ۲۸۱).



«فروغ فرخزاد از شاعران معاصری است که مهم‌ترین ویژگی شعرش، کاربرد نماد در توصیف دغدغه‌ها و مسائل شخصی و اجتماعی است.» (رحمانیان و عدل‌پرور، ۱۳۹۹: ۱۱۰). فروغ فرخزاد از جانوران همچون بسیاری پدیده‌های دیگر بهره گرفته و مفاهیم خود را بیان کرد. بر اساس تفکر و اندیشه خاصی که فروغ داشت، در هر دفتر جانوران ویژه‌ای را مدنظر قرار داد؛ در دفترهای اول که هنوز عاشق‌پیشه بود و نوجوانی احساساتی از میان جانوران به «مرغ» توجه می‌کند و همچون شاعران ادب کلاسیک خود را مرغی اسیر و گرفتار در دام عشق می‌بیند. البته فروغ حسرت آزادی را می‌خورد و در تشبیه خود به مرغی گرفتار در قفس به این جنبه هم توجه دارد. بر این اساس در دفتر/اسیر «مرغ» برجستگی دارد. در دفتر دیوار باز هم غلبه با پرندگان است.

در دفتر عصیان که او به موضوع جبر و اختیار می‌پردازد و به ماجرای خلقت انسان توجه می‌کند و سخن از شیطان می‌گوید و به او نوعی قداست می‌دهد بیشترین توجه شاعر هم به «مار» است. به نقش مار در داستان آدم و حوا باید توجه داشت. البته در دفترهای بعدی و پس از تحولی که در فکر و اندیشه شاعر صورت می‌گیرد و نگاه او از سوی موضوعات تا حدودی پیش‌پاافتاده و ساده به سوی موضوعات جدی و مهم سوق می‌یابد و من شخصی او به من اجتماعی و انسانی ارتقا می‌یابد، نوع نگاه او به جانوران هم تغییر می‌کند و جانوران دیگری را هم در شعرش وارد می‌کند.

در واقع نگاه فروغ در سه دفتر اول، نگاهی کلاسیک است و تحت تأثیر اندیشه قدما و بنابراین صور خیال او هم همان صور خیال شاعران کلاسیک است و به ندرت ابتکاری در آن دیده می‌شود. ولی در دو دفتر دیگر شاعر، تشخیص می‌یابد و با نگاه خود به پیرامونش می‌نگرد و از این رو روابطی هم که میان اشیاء و جانوران و طبیعت و انسان برقرار می‌کند جدید است.

بر این اساس نمادهای سه دفتر اول از نوع نمادهای شناخته‌شده هستند. نمادهای شناخته‌شده را شاعران و نویسندگان خود ابداع نمی‌کنند بلکه آنها را آگاهانه به کار می‌برند. از نمادهای شناخته‌شده این اشعار مرغ است: نماد انسان عاشق یا اسیر. این نماد سابقه طولانی دارد و درک و فهم آن سهل است. ولی در دو دفتر تولدی دیگر و ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد شاعر نمادهایی را هم ابداع کرده است؛ مثلاً: پنجره، موش و ... .

اما اینکه تصاویر شاعر در دفترهای اسیر و دیوار و عصیان تقلیدی از تصاویر شاعران کلاسیک است و شاعر به ندرت چیزی از خود می‌افزاید و همچنین اینکه نمادهای این سه دفتر شناخته‌شده هستند نه ابداعی به ضعف اندیشه و جهان‌بینی شاعر مربوط می‌شود. اندیشه و جهان‌بینی خاص، کلام خاص خود را می‌طلبد و در نهایت هم آن را



می‌یابد. خود فروغ هم بعدها این را دریافته بود. «من می‌گویم شعر مثل هر کار هنری دیگر، باید حاصل حس‌ها و دریافت‌هایی باشد که به‌وسیلهٔ تفکر تربیت و رهبری شده‌اند.» (طاهباز، ۱۳۷۶: ۳۸).

### ۳.۱. مجموعهٔ «اسیر»

موضوع اصلی و درون‌مایهٔ این دفتر، اسارت در زندان و خانه است که از زبان دختری شانزده ساله بیان می‌شود. او خام است و تصور روشنی از آزادی ندارد و به‌درستی نمی‌داند چه می‌خواهد. شاید تنها می‌خواهد از سلطهٔ مردان رها شود. «او اولین زنی است که با استفاده از شعر در برابر سنت مردسالارانه ایستاد و پایه‌های این سنت را در هم کوبید.» (زرقانی، ۱۳۸۳: ۳۹). در تب‌وتاب بیان احساس خویش است و همه چیز را ساده و سطحی می‌بیند. درعین‌حال، همچون هر نوجوان دیگری عشق بر عقل او غلبه دارد؛ بنابراین پس‌زمینه‌ای عشقی در شعرها دیده می‌شود. جانوران این دفتر بیشتر پرندگان هستند. پرندگان در قفس مانده و پر و بال شکسته. و فروغ میان زندگی خود و این پرندگان شباهت‌هایی دیده است. وی خود را مرغی اسیر می‌داند. چند نمونه از شعرهای این دفتر و سپس جدول جانوران آن را می‌آوریم:

ای سینه در حرارت سوزان خود بسوز

دیگر سراغ شعلهٔ آتش ز من مگیر

می‌خواستم که شعله شوم سرکشی کنم

مرغی شدم به کنج قفس بسته و اسیر

(فرخزاد، ۱۳۶۸: ۲۸)

ترا می‌خواهم و دانم که هرگز

به کام دل در آغوش نگیرم

تویی آن آسمان صاف و روشن

من این کنج قفس، مرغی اسیرم

(فرخزاد، ۱۳۶۸: ۱۹)



## جدول ۱. نمادهای جانوری در مجموعه اسیر

مرغ	۶
پرنده	۱
آهو	۱

## ۳.۲. مجموعه «دیوار»

ادامه دفتر قبلی است. به مسائل خیلی ساده و ابتدایی نگاه می‌کند. اعتراض‌های او به وضعیت مردم و بالأخص زنان «غریزی، با دیدی محدود و بیانی احساساتی است.» (کراچی، ۱۳۷۶: ۴۲). مجموعه دیوار از نظر تصویرسازی و سمبل و نمادپردازی از نام جانوران هم نکته جدیدی نسبت به دفتر قبلی ندارد. در این دفتر نیز غلبه با پرندگان است. شاعر که احساس اسارت می‌کند، آرزو دارد همچون پرندگان پری می‌داشت تا پرواز کند. در میان پرندگان هم کبوتر به تازگی وارد شعر شده است و توجه را به خود جلب می‌کند.

غم نیست گر کشیده حصارى سخت

بين من وتو پيكر صحراها

من آن کبوترم که به تنهایی

پر می‌کشم به پهنه دریاها

(فرخزاد، ۱۳۶۸: ۱۰۰)

عشق در شعرهای این دفتر نیز دیده می‌شود؛ اما غالباً عاشق و معشوق از هم جدا هستند و بنابراین حسرتی در شعرها دیده می‌شود. شاعر هم حسرت اسارت در قید و بندهای زندگی را می‌خورد و هم حسرت جدایی از یار.

## جدول ۲. نمادهای جانوری در مجموعه دیوار

کبوتر	۲
مرغ	۲
خروس	۱



### ۳.۳. مجموعه «عصیان»

شاعر «اسیر» پس از آن که «دیوار» را شناخت اکنون «عصیان» می‌کند. در این مجموعه، فروغی تغییر کرده دیده می‌شود. اگرچه تا اشعار دو دفتر بعدی هنوز راه زیادی مانده است. «موضوع «عصیان» شاعر بیان ساده‌اندیشه جبر است». (مشرف آزاد تهرانی، ۱۳۷۶: ۱۵۴).

در این دفتر فروغ به خدا، شیطان و مرگ توجه می‌کند. قبل از وی حلاج و عین‌القضات و برخی دیگر هم به شیطان تقدس داده بودند. در مقدمه این دفتر، قطعاتی از *تورات* را می‌آورد که در آنها حکایت از صفات قهریه خداوند است و این دفتر واکنشی در برابر آنهاست. بسامد بالای کلماتی مثل عصیان، خدا، شیطان، گور، مرگ، پوچ در این دفتر قابل توجه است.

عشق و دلدادگی البته از نوع زمینی آن و حسرت آزادی را خوردن، محور دو دفتر نخستین است؛ اما در *عصیان* همان‌گونه که از اسم آن پیداست با چیز دیگری مواجهیم. موازی با تغییر دید و جهان‌بینی فروغ، تصاویر و استعاره‌های او هم تغییر می‌کنند.

در این دفتر حضور «مار» محسوس است. علت آن را باید در توجه شاعر به ماجرای خلقت انسان و رانده شدن او از بهشت جست. در روایات مربوط به این داستان، مار نقش برجسته‌ای دارد که در نقش یک فریبکار ظاهر می‌شود و در رانده شدن آدم و حوا از بهشت مؤثر است. فروغ فرخزاد که در این زمینه مطالعاتی داشته و در ابتدای کتاب، آیاتی مربوط به این داستان را از قرآن و انجیل آورده است در شعرهایش هم مجال بیشتری به «مار» می‌دهد.

در سکوتِ معبدِ هوس

خفته‌ام کنار پیکر تو بی‌قرار

جای بوسه‌های من بروی شانه‌هایت

همچو جای نیش آتشین مار (فرخزاد، ۱۳۶۸: ۱۴۹)



در این دفتر برای اولین بار قارقارِ شوم کلاغ را می‌شنویم که حضور خود را در شعرهای دو دفتر بعد هم حفظ می‌کند. کلاغ‌ها در زمستان، درختان و آسمان را فتح می‌کنند.

لبریز گشته کاج کهن سال

از قارقارِ شوم کلاغان

رقصد به روی پنجره‌ها باز

ابریشم معطر باران (فرخزاد، ۱۳۶۸: ۱۳۸)

جدول ۳. نمادهای جانوری در مجموعهٔ عصیان

۶	مار
۲	ماهی
۱	کلاغ
۱	گرگ
۱	پرنده
۱	گره
۱	سگ
۱	کبوتر

در مجموع آنچه در شعرهای این دفتر جالب توجه است، توجه به مار و نیز توجه بیشتر به حیوانات است تا پرندگان، برخلاف دو دفتر قبل که به پرندگان توجه کرده و در هر دفتر یک‌بار نام حیوانات را آورده بود. حیواناتی نظیر مار، گرگ، سگ، ماهی، گره در این دفتر مجال حضور می‌یابند. در دو دفتر قبل اندیشهٔ رهاسدن داشت و عاشق بود و به پرواز می‌اندیشید؛ اما در این دفتر به جبر محیط توجه می‌کند و دیگر شور و حال گذشته را ندارد و بیشتر به حیوانات منفور می‌پردازد.

۴. ۳. مجموعهٔ «تولدی دیگر»



در این مجموعه با فروغی دیگر مواجه می‌شویم. بعد از پشت‌سر گذاشتن تجربیات مختلف، او اینک پخته شده و جهان‌بینی‌اش تغییر کرده است. او متحول شده و به درک اجتماعی رسیده است و دیگر آن جوان احساساتی نیست که تنها به موضوعات شخصی می‌پرداخت. این تغییر در نگاه - خواه نتیجه سفر به اروپا باشد یا آشنایی با ابراهیم گلستان یا حضور در محافل جدی‌تر شعر - به سود ادبیات معاصر فارسی شده است. در پی تغییر در جهان‌بینی او شعرش هم از نظر زبان و تکنیک تغییر می‌کند و فراتر از سه دفتر قبلی می‌شود. در این دوران، «شعر او از نظر گستردگی و به‌کارگیری نمادهای جدید اهمیت ویژه‌ای دارد.» (رحمانیان و عدل‌پرور، ۱۳۹۹: ۱۱۰). فاصله چهارساله میان این دفتر - که ۱۳۴۲ منتشر شد - با دفتر قبلی لازم بود تا فروغ به پختگی نسبی برسد. شاعر مورد علاقه فروغ در این زمان، نیما است. «نیما را به‌موقع شناختم». در واقع، او پس از پشت‌سر گذاشتن تجربه‌های مختلف، به نیما رسید و این درک و شناخت موجب پختگی کلام وی شد.

بسامد کلماتی مثل شب - در دفترهای قبلی مفهومی عاشقانه داشت اما اینک در زمینه‌ای اجتماعی به کار می‌رود - ، پرنده - این هم با تغییر مفهوم - ، ستاره، باد، ماه و ... در این دفتر قابل توجه است. در این دفتر پرندگان و حیوانات بسامد یکسانی دارند؛ هر کدام ۲۱ بار. «آنچه حائز اهمیت است، کاربرد مکرر بعضی از این جانوران در شعر اوست. شاعر بیشترین اشاره را در این میان، به پرنده و ماهی کرده است.» (ذوالفقارخانی، ۱۳۹۵: ۱۳۴).

بیشتر استفاده‌های فروغ از جانوران در این اشعار اجتماعی است؛ یعنی او برای بیان مفاهیم اجتماعی - که تحت تأثیر زمان و مبارزات و مطالبات مردم در شعر او وارد شده است - از جانوران بهره می‌گیرد و دیگر صرفاً قصد ندارد تنهایی و عشق خود را وصف کند.

چون برف می‌خوابید

در باغچه می‌گشتم افسرده

در پای گلدان‌های خشک یاس

گنجشک‌های مرده‌ام را خاک می‌کردم

(فرخزاد، ۱۳۶۸: ۱۵۸)



گوش دادم به همهٔ زندگی‌ام

موش منفوری در حفرةٔ خود

یک سرودِ زشتِ مهمل را

با وقاحت می‌خواند

(فرخزاد، ۱۳۶۸: ۱۷۳)

برده‌ها از بغضی پنهانی سرشارند

و کبوترهای معصوم

از بلندی‌های برج سپید خود

به زمین می‌نگرند

(فرخزاد، ۱۳۶۸: ۲۰۴)

جدول ۴. نمادهای جانوری در مجموعهٔ تولدی دیگر

۶	ماهی
۴	کبوتر
۴	کلاغ
۴	پرنده
۴	موش
۳	اسب
۳	زنجره (سیر سیرک)
۲	پرستو
۲	قناری
۲	آهو





گنجشک	۲
بره	۱
غوک	۱
مار	۱
رتیل	۱
خرگوش	۱
بلبل	۲

### ۳. ۵. مجموعه «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد»

این مجموعه پس از مرگ شاعر چاپ شد. شعرهای این مجموعه در سطح بالاتری نسبت به شعرهای «تولد دیگر» هستند. علت هم آن است که شاعر در اینجا به پختگی رسیده است و جهان بینی مخصوص به خود دارد. اگرچه از سال‌های پیش - سال‌های سرودن تولدی دیگر - «نیما» را شناخته بود ولی در این مجموعه نفوذ و تأثیر نیما را بیشتر می‌بینیم.

فروغ فرخزاد همچنان بدبین است؛ اما نوع بدبینی‌اش تغییر کرده و رنگ اجتماعی به خود گرفته است. بدبینی او قبلاً شخصی و متأثر از زندگی خود بود که شاعر آن را به شکل سطحی نشان می‌داد؛ اکنون بدبینی نسبت به جامعه و برخی افراد دارد و آن را به شکل عمیق و نمادینی بروز می‌دهد. این مسئله را در همه اجزای شعرش می‌توان دید و مثلاً از کلمات با بار منفی بیشتر بهره می‌برد.

جانورانی که در این مجموعه آمده‌اند تقریباً همان‌ها هستند که در دفتر قبلی هم آمده بودند. از جمله جانورانی که برای اولین بار وارد شعر شده‌اند می‌توان ملخ، پروانه، سوسک، کرم و را نام برد. در این دفتر غلبه با پرندگان است.

در کوچه باد می‌آید

کلاغ‌های منفرد انزوا

در باغ‌های پیر کسالت می‌چرخند

و نردبام



چه ارتفاع حقیری دارد.

(فرخزاد، ۱۳۶۸: ۲۲۸)

پرواز را به خاطر بسپار

پرندۀ مردنی است

(فرخزاد، ۱۳۶۸: ۲۵۳)

سکوت چیست، چیست، چیست ای یگانه‌ترین یار؟

سکوت چیست به جز حرف‌های ناگفته

من از گفتن می‌مانم، اما زبان گنجشکان

زبان زندگی جمله‌های جاری جشن طبیعت است

(فرخزاد، ۱۳۶۸: ۲۳۴)

جدول ۵. نمادهای جانوری در مجموعه ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد

۵	گنجشک
۳	پرندۀ
۲	مار
۲	ماهی
۲	سوسک
۱	قناری
۱	زنجره
۱	کلاغ
۱	گرگ
۱	خروس



ملخ	۱
سار	۱
پروانه	۱
حشرات	۱
کرم	۱
حیوان	۱

طاووسی معتقد است فروغ بعد از آن همه مصیبتی که از انسان‌ها دید، از طلاق گرفته تا بستری شدن در بیمارستان، جداشدن اجباری از فرزند، روسپی‌خواندندش و انگشت‌نماشدن توی جامعه، و هزاران مصیبت دیگر عشق را در شخصیتی ممنوع می‌بیند؛ اما بعد از چند سال متوجه می‌شود که این عشق هم واقعی نیست و به کتک‌کاری می‌کشد که در شعر «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد» به آن اشاره می‌کند. اینجاست که فروغ از انسان‌ها رانده و به حیوانات و گل‌ها و عناصر محیط زیست روی می‌آورد (طاووسی، ۱۴۰۰: ۱۶۰).

#### ۴. نتیجه‌گیری

۱- فروغ فرخزاد در مجموع ۹۶ بار به جانوران اشاره می‌کند که «تولدی دیگر» با ۴۳ بار بیشترین و «دیوار» با ۶ بار کمترین بسامد را دارند.

۲- در میان جانوران، غلبه با پرندگان است؛ ۵۲ بار به پرندگان اشاره می‌کند و ۴۴ بار به حیوانات.

۳- در دفترهای اول و دوم غلبه با «مرغ» است. شاعر خود را مرغی اسیر می‌پندارد ولی در دفتر «عصیان» به علت اینکه موضوع عوض شده است و شاعر به خلقت انسان و رانده‌شدنش از بهشت اشاره می‌کند حضور «مار» چشمگیر است. در دفترهای بعدی جانوران بیشتری مجال حضور می‌یابند از جانوران برجسته دو دفتر آخر کلاغ، ماهی، موش را می‌توان نام برد.

۴- اما از نظر تصویرسازی و نمادپردازی سه دفتر اول چیز جدیدی ارائه نمی‌دهند و نمادها شناخته‌شده هستند و نگاه شاعر به جانوران همان نگاه کلاسیک است. درواقع او با چشم دیگران می‌بیند و هنوز «دیدن را جایگزین شنیدن» نکرده است. ولی در دو دفتر بعد تشخیص می‌یابد و نگاه ویژه خود را پیدا می‌کند و کارهایی ارائه می‌دهد در خور توجه.



۵- متناسب با موضوع و زمینه اشعار، رویکرد شاعر به جانوران متفاوت است؛ اما به‌طور کلی فروغ فرخزاد از جانوران برای بیان واقعیت‌های زندگی شخصی و اجتماعی خود استفاده می‌کند و دیدگاهش عارفانه نیست.

با توجه به سیر تحول شعر فروغ فرخزاد و جست‌وجو و مطالعه مداوم وی، می‌توان گفت شاید اگر بیشتر عمر می‌کرد، افق‌های روشن‌تری را برای شعر معاصر ترسیم می‌کرد؛ اما همین مقدار شعر سخته (به‌ویژه در تولدی دیگر و ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد) کافی است تا ایمان بیاوریم به شعر فروغ فرخزاد.





## منابع

اسعد گرگانی، فخرالدین (۱۳۴۹). *ویس و رامین*، تصحیح ماگالی تودوا و الکساندر گواخاریا، تهران: انتشارات بنیاد فرهنگ.

اسلامی ندوشن، محمدعلی (۱۳۶۸). *ماجرای پایان‌ناپذیر حافظ*، تهران: یزدان.

اکبری بیرق، حسن؛ و اسدیان، مریم (۱۳۹۳). *بررسی تطبیقی کاربرد اسطوره و کهن‌الگو در شعر فروغ فرخزاد و گلرخسار صفی‌آوا (شاعر تاجیک)*، پژوهش‌های ادبیات تطبیقی، دوره دوم، شماره اول (پیاپی شماره سوم)، صص ۱۶۱-۱۹۲.

جلالی، بهروز (۱۳۷۶). *در غروب ابدی*، تهران: مروارید.

دولت‌آبادی، محمود (۱۳۸۲). *قطره محال‌اندیش*، تهران: چشمه و فرهنگ معاصر.

ذوالفقارخانی، مسلم (۱۳۹۵). *زیست‌بوم در شعر فروغ فرخزاد براساس نظریه بوم‌فمینیسم*، فصلنامه مطالعات نظریه و انواع ادبی، سال اول، شماره دوم، صص ۱۱۵-۱۴۲.

رحمانیان، زینب؛ و عدل‌پرور، لیلا (۱۳۹۹). *نمادگرایی در اشعار فروغ فرخزاد*، نشریه نقد، تحلیل و زیبایی‌شناسی متون، سال سوم، شماره ششم، صص ۹۵-۱۱۲.

زرقانی، سید مهدی (۱۳۸۳). *چشم‌انداز شعر معاصر ایران*، تهران: ثالث.

سلامت‌نیا، فریده؛ خیرخواه برزکی، سعید؛ و مدرس‌زاده، عبدالرضا (۱۳۹۸). *تطبیق جاندارانگاری حیوانی و انسانی در اشعار فروغ فرخزاد و نازک الملائکه*، مطالعات هنر اسلامی، سال پانزدهم، شماره ۳۴، صص ۲۴۰-۲۵۷.

سیپک، ییری (۱۳۸۹). *ادبیات فولکلور ایران*، ترجمه محمد اخگری، تهران: سروش، سوم.

طاووسی، سهراب (۱۴۰۰). *اندوه خاک؛ محیط زیست در شعر معاصر ایران*، تهران: آفتاب‌کاران، اول.

طاهباز، سیروس (۱۳۷۶). *زنی تنها*، تهران: زریاب.

عاملی‌رضایی، مریم (۱۳۸۳). *صورخیال در شعر فروغ فرخزاد*، تهران: شور.



فتوحی، محمود (۱۳۸۶). *بلاغت تصویر*، تهران: سخن.

فرخزاد، فروغ (۱۳۶۸). *مجموعه اشعار*، آلمان غربی: نوید.

کوپر، جی.سی (۱۳۸۰). *فرهنگ مصور نمادهای سنتی*، ترجمه ملیحه کرباسیان، تهران: فرشاد.

مشرف آزاد تهرانی، محمود (۱۳۷۶). *پریشادخت شعر*، تهران: ثالث.

میرصادقی، میمنت (۱۳۷۶). *واژه‌نامه هنر شاعری*، تهران: کتاب، مهناز، دوم.





## *Animal appearance in Forough Farrokhzad's poetry*

*Dr Yousof Karamichemeh<sup>1</sup>*

### **Abstract**

Animals have always played a colorful role in Persian literature, and poets and writers have mentioned animals in different times and according to the requirements of the times. Forough Farrokhzad used animals like many other phenomena and expressed his content. In the beginning, when his independent and special poetic character was not formed (Asir and Divar), he often mentioned the old and repeated simile of a person (poet, lover) to a chicken and he has seen himself as a captive chicken caught in love's trap. Gradually and as a result of more studies and experiences, Farrokhzad's poetic character is formed and another Forough appears in the following poetry notebooks; This means that his thought has been transformed and his personal self has turned into a social and human self. Accordingly, his view of animals has changed, and other animals such as snakes, crows, mice, etc. have appeared in his poetry. In this article, the obvious signs of the presence of animals in Forough Farrokhzad's poetry have been discussed using library sources and in a descriptive-analytical way.

**Keywords:** Forough Farrokhzad, animals, allegory, symbol.

<sup>1</sup> . Language and Literature Department - University of Police.Tehran Iran // ykaramicheme@yahoo.com



سال پنجم، شماره ۳، پیاپی ۱۶ پاییز ۱۴۰۱

www.qpjournal.ir

ISSN : 2783-4166

## وجه امری در غزلیات حافظ

محمدحسن ارجمندی فر<sup>۱</sup>، دکتر خدابخش اسداللهی<sup>۲</sup>

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۳/۲۰ تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۱/۰۶/۲۹

(از ص ۲۶ تا ص ۴۷)

نوع مقاله: پژوهشی

### چکیده

زمانی می‌توان همچون حافظ شیرازی در سرزمین ادبیات خیز ایران بر قلّه ادبیات منظوم فارسی ایستاد که به قول خودش «مگر اسباب بزرگی همه آماده کنی». از این روی حافظ همانطور که از نظر جنبه‌های بلاغی از سرآمدان ادبیات منظوم فارسی است، از نظر جنبه‌های دستوری نیز باید واجد شرایط استادی باشد، از این روی بررسی جنبه‌های دستوری در دیوان او می‌تواند مرجع اطمینان‌بخشی برای بیش‌آگاهی در حوزه دستور زبان فارسی باشد. این مقاله با بررسی وجه امری در غزلیات حافظ شیرازی می‌کوشد به واکاوی دیدگاه او به این وجه دستوری بپردازد و با چراغ روشنگر او نقطه‌های تاریک دستور زبان فارسی را روشن سازد. بررسی وجه امری در غزلیات حافظ، با جستجوی افعال امر و نهی از پنج منظر دستوری در غزلیات او آغاز شد و ۱۸۳۵ فعل امر و نهی در ۴۹۵ غزل او یافت و مشخص شد چهارپنجم آنها فعل امر و بقیه فعل نهی هستند، همچنین دوسوم این افعال، فعل ساده و بقیه غیرساده بودند. در بررسی ساختار این افعال مشخص شد بیشترین سهم به افعال امر «بدون پیشوند فعلی» و بعد از آن به افعال امر و نهی با «پیشوند فعلی **بـ** و **مـ**» تعلق دارد. از منظر اغراض وجه امری، افعال امر بر اساس سیزده غرض و افعال نهی بر اساس هفت غرض (مندرج در کتاب *بیان و معانی* دکتر سیروس شمیس) بررسی شد که بیشترین فراوانی اغراض فعل امر به غرض‌های «اذن و اجازه» و «ارشاد و ترغیب و تشویق» و بیشترین فراوانی اغراض نهی به غرض‌های «تهدید و تحذیر» و «ارشاد» تعلق گرفت بنابراین حافظ در وجه امری بیشتر یک **مرشده** است. از منظر پنجم، وجه امری در غزلیات حافظ بر اساس نوع مخاطب، بررسی و مشخص شد، ۹۰ درصد مخاطبان وجه امری در شعر حافظ، «دوم شخص مفرد(تو)» هستند اما نکته مثبت و فزاینده این پژوهش دریافت این نکته است که استادان دستور، مخاطبان وجه امری را به سه مخاطب «دوم شخص مفرد(تو)»، «دوم شخص جمع(شمایان)» و «اول شخص

۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه محقق اردبیلی، اردبیل، ایران. (نویسنده مسئول) // arj1353@gmail.com

۲. استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه محقق اردبیلی، ایران. // kh.asadollahi@gmail.ir





جمع(ما)» محدود می‌دانند در حالی که بر اساس شیوه‌ دستوری حافظ دریافت می‌شود، تمام ضمائر اول شخص، دوم شخص و سوم شخص اعم از مفرد و جمع می‌توانند مخاطب وجه امری قرار گیرند.

**واژه‌های کلیدی:** دیوان حافظ، حافظ شیرازی، دستور زبان فارسی، وجه‌امری، فعل امر، فعل نهی.





## مقدمه

ادبیات فارسی در حوزه شعر، سهمی از افعالش را به افعال امر و نهی یا به عبارتی به «وجه امری» اختصاص داده است. افعالی که در گروه افعال انشایی می‌گنجد و رنگ توصیه و پیشنهاد یا منع و بازداشت به خود می‌گیرد. «وجه امری یکی از وجوه صرف فعل است که به وسیله آن فرمانی، یا خواهشی یا آرزویی، یا منعی از اجرا یا از وقوع فعلی بیان می‌شود.» (ناتل خانلری، ۱۳۸۲: ۲۹۶)

پرویز ناتل خانلری در کتاب دستور زبان فارسی، وجه امری را به سه صیغه محدود دانسته و آورده است: «وجه امری از همان ماده مضارع ساخته می‌شود و به خلاف زمان‌های وجوه دیگر سه صیغه بیشتر ندارد [مثل] بنویس، بنویسیم، بنویسید.» (ناتل خانلری، ۱۳۸۰: ۱۲۳) همچنین وجه امری به دو گروه اصلی فعل‌های امر و فعل‌های نهی تقسیم می‌شود. در این پژوهش، وجه امری در غزلیات حافظ شیرازی از پنج منظر نوع وجه امری، نوع فعل، نوع ساختمان فعل، اغراض وجه امری و نوع مخاطب جستجو و بر اساس تعاریف زیر بررسی شده است:

**الف) نوع وجه امری:** وجه امری دو گروه فعل را در خود جای داده است: فعل امر و فعل نهی. در واقع فعل نهی همان فعل امر است که با حرف **نـ** یا **مـ** معنی بازدارندگی یافته است. به عبارت دیگر «امر منفی را «نهی» گویند.» (اشرف الکتابی، ۱۳۶۶: ۱۶۳)

**ب) نوع فعل:** در این پژوهش، نوع فعل وجه‌امری به دو دسته افعال ساده و افعال غیرساده تقسیم‌بندی شده است. افعال غیر ساده بر اساس تقسیم‌بندی ناتل خانلری در جلد دوم تاریخ دستور فارسی عبارتند از: «پیشوندی، مرکب، عبارت فعلی و فعل‌های ناگذر» (ناتل خانلری، ۱۳۸۰: ۱۱۵)

**ج) نوع ساختمان:** مشخصه ساختمانی فعل امر را در چهار حالت می‌توان برشمرد که عبارتند از بن مضارع به تنهایی، با پیشوند **بـ** یا **مـ** (در نهی)، با پیشوند می و همی، و با پیشوند **بـ** بعلاوه می یا همی.

**د) اغراض وجه امری:** پس از بررسی ساختار و صورت وجه امری، نوبت به بررسی مفهوم وجه امری یا غرض نویسنده و شاعر از به کار بردن فعل امر یا نهی می‌رسد. کاربرد وجه امری در ابیات و جملات، بار معنایی و مفهومی خاصی دارند و نگارنده به غرض و مقصودی خاص از وجه‌امری بهره می‌برد.



سیروس شمیسا در کتاب *بیان و معانی*، ۱۳ غرض برای افعال امر و ۷ غرض برای افعال نهی برشمرده است که بر این اساس، وجه امری در غزلیات حافظ بر اساس این اغراض ۲۰ گانه بررسی و فراوانی آنها بیان شده است.

**ه) نوع مخاطب:** ناتل خانلری نوع مخاطب در وجه امری را سه صیغه معرفی می‌کند و می‌نویسد: «وجه امری از همان ماده مضارع ساخته می‌شود و به خلاف زمان‌های وجوه دیگر سه صیغه بیشتر ندارد [مثل] بنویس، بنویسیم، بنویسید.» (ناتل خانلری، ۱۳۸۰: ۱۲۳) که این سه صیغه عبارتند از دوم شخص مفرد (تو)، دوم شخص جمع (شمایان) و اول شخص جمع (ما).

در مجموع این پژوهش به منظور بررسی کلی وجه‌امری در غزلیات حافظ و یافتن پاسخی بر پرسش‌های زیر انجام شده است که وجه امری در غزلیات حافظ:

- بیشتر مبتنی بر امر است یا نهی؟
- بیشتر در قالب فعل‌های ساده آمده است یا غیرساده؟
- بیشتر در قالب کدامیک از ساختمان‌های فعلی امر و نهی آمده است؟
- بیشتر مبتنی بر کدامیک از اغراض بیست‌گانه شمیسا است؟
- روی سخن بیشتر متوجه چه مخاطبانی است؟

#### ۱- پیشینه پژوهش

این موضوع از دو منظر در مقاله‌های ادبی بررسی شده است گروهی به لحاظ ساختاری و گروهی به لحاظ مصداقی به بررسی وجه امری پرداخته‌اند. در گروه اول می‌توان از مقاله‌های «رویکرد کمینه‌گرا به نوع بندی نحوی جملات امری در فارسی» و «معنی شناسی جملات امری در فارسی» یاد کرد که بیشتر به مفهوم و کارکرد وجه امری در شعر فارسی پرداخته‌اند و در گروه دوم- یعنی مقاله‌های مصداقی- دو مقاله «بررسی کارکردهای دینی و اخلاقی جملات پرسشی و امری در قصاید سنایی» و «بررسی نقش‌های معنایی جملات پرسشی و امری در قصاید خاقانی» می‌گنجند که این دو وجه را فقط بر اساس اغراض گوینده از بیان وجه امری و پرسشی، در اشعار خاقانی و سنایی جستجو کرده‌اند. اما در هیچ پژوهشی وجه‌امری در شعر حافظ بررسی نشده است که شاید نزدیک‌ترین مقاله به پژوهش حاضر مقاله‌ای به نام «نقش‌های معنایی- منظوری جملات پرسشی در غزلیات حافظ» است که وجه پرسشی را دستمایه پژوهش قرار داده است.



شایان ذکر است که وجه‌امری در هیچکدام از مقالات مشابه به گستردگی پژوهش حاضر بر اساس پنج معیار **نوع فعل، نوع وجه امری (امر یا نهی)، ساختمان فعل، اغراض وجه امری و نوع مخاطب** بررسی نشده است.

## ۲- روش پژوهش

جامعه آماری این دیوان غزل حافظ است که وجه امری در تمام ابیات و غزلیات حافظ شیرازی جستجو و ۱۸۳۵ مورد (Record) از ۴۹۵ غزل حافظ به دست آمد و پنج معیار **نوع فعل، نوع وجه امری (امر یا نهی)، ساختمان فعل، اغراض وجه امری و نوع مخاطب** در قالب نرم‌افزار اکسل قرار گرفت و از منظرهای مختلف به لحاظ آماری (فراوانی) و تحلیلی بر اساس آرای استادان دستور سنجیده شد.

## ۳- بحث

### ۱-۴. نوع فعل

در خصوص ساده یا غیرساده بودن افعال در دستور ادبیات فارسی میان صاحب‌نظران اختلاف‌هایی است برخی همچون فرشیدور معتقدند «افعال یا ساده‌اند یا گروه فعلی یا فعل مرکب» (مجد، ۱۳۹۴: ۷۰) و پرویز ناتل خانلری در جلد دوم *تاریخ دستور فارسی*، و بیان انواع فعل در فارسی دری تقسیم‌بندی پنجگانه‌ای را مطرح و عنوان می‌کند: «فعل در فارسی دری پنج نوع ساختمان مختلف دارد: (۱) ساده (۲) پیشوندی (۳) مرکب (۴) عبارت فعلی (۵) فعل‌های ناگذر» (ناتل خانلری، ۱۳۸۰: ۱۱۵)

در این پژوهش برای سهولت نتیجه‌گیری فعل‌های امر و نهی در غزلیات حافظ به دو دسته ساده و غیرساده تقسیم شده‌اند و «فعل ساده به افعالی می‌گوییم که از یک ماده حاصل شده‌اند یعنی دارای اجزایی نیستند که بتوان آنها را جدا کرد و در ترکیب با جزئی دیگر به کار برد. (ناتل خانلری، ۱۳۸۲: ۱۱۶)

نتایج جستجو در خصوص افعال ساده و غیرساده در وجه امری گواه آن است که از ۱۸۳۵ مورد وجه امری پیدا شده در غزلیات حافظ (اعم از فعل امر یا نهی)، ۱۲۷۱ فعل ساده و ۵۶۴ فعل غیرساده بوده‌اند. به عبارت دیگر ۶۹ درصد افعال وجه امری در دیوان حافظ، فعل ساده و ۳۱ درصد فعل غیرساده هستند. بنابراین حافظ یا به خاطر فراوانی ذاتی افعال ساده یا به سبب ضرورت وزنی و بیانی شعر، از افعال ساده بهره برده است. به طوری که دو سوم افعال امر و نهی حافظ را افعال ساده تشکیل داده‌اند.



## ۴-۲. وجه امری

وجه امری یکی از وجوه افعال فارسی در کنار «وجه اخباری، وجه التزامی، وجه امری، وجه شرطی و وجه تمنایی» (ناتل خانلری، ۱۳۸۲: ۱۹۸-۱۹۹) است و «به شیوه‌ای از استعمال فعل اطلاق می‌شود که به وسیله آن گوینده وضع خود را نسبت به جریان فعل بیان می‌کند» (ناتل خانلری، ۱۳۸۲: ۱۹۸)

امید مجد نیز در کتاب *دستور زبان فارسی با رویکرد آموزشی* که خلاصه کتاب *دستور مفصل امروز* نوشته دکتر خسرو فرشیدورد است، وجه فعل را چنین تعریف کرده است: «وجه فعل صورت یا جنبه‌ای از آنست که بر اخبار و احتمال و امر و آرزو و تمنا و تاکید و بعضی امور دیگر دلالت می‌کند» (مجد، ۱۳۹۴: ۵۸) و معتقد است: «امروزه در زبان فارسی شش وجه داریم ۱. وجه اخباری ۲. وجه التزامی ۳. وجه امری ۴. وجه تاکیدی ۵. وجه مصدری ۶. وجه وصفی» (مجد، ۱۳۹۴: ۵۹)، مجد در تعریف وجه امری بر واژه **طلب** تاکید می‌کند و می‌نویسد: «وجه امری یا فعل امر آنست که بر طلب دلالت کند.»

این طلب ممکن است فرمان یا خواهش یا تمنا یا اموری دیگر از این قبیل باشد» (مجد، ۱۳۹۴: ۵۹) و ناتل خانلری زیرشاخه‌های وجه امری را چنین تبیین می‌کند: «وجه امری صورتی از فعل است که با آن فرمانی داده می‌شود، به اثبات یا نفی یا درخواست اجرای فعلی بیان می‌شود.» (ناتل خانلری، ۱۳۸۲: ۱۹۹) بنابراین وجه امری به دو زیرشاخه امر و نهی تقسیم می‌شود و اعتقاد بر این است که فعل نهی، صورت منفی فعل امر است لذا گفته شده: «برای ساختن صیغه منفی امر - که امر منفی یا نهی نام دارد - نشانه نفی «**ـ**» جانشین جزء پیشین «**ـ**» می‌شود. (سعادت، ۱۳۸۴، ج ۱: ۵۱۵) البته «نشانه نهی در این دوره (فارسی دری)، جزء پیشین «**ـ**» است» (ناتل خانلری، ۱۳۸۲: ج ۲، ۳۰۳)

در این پژوهش، پس از بررسی ۴۹۵ غزل حافظ شیرازی، ۱۸۳۵ مورد وجه امری یافت و نتایج زیر حاصل شد:

### ۴-۲-۱) فراوانی افعال امر و نهی:

از ۱۸۳۵ مورد وجه امری یافت شده در غزلیات حافظ، ۱۴۴۴ مورد آن به افعال امر و ۳۹۱ مورد به افعال نهی اختصاص دارد. به عبارت دیگر ۷۹ درصد وجه امری در شعر حافظ را افعال امری و ۲۱ درصد آن را افعال نهی به خود اختصاص داده‌اند که می‌توان نتیجه گرفت: «حافظ در غزل‌هایش بیشتر به فراخوان و دعوت گرایش دارد تا نهی و منع.»

**۴-۲-۲) غزل‌هایی با ردیف فعل امر یا نهی:**

از ۴۹۵ غزل دیوان حافظ، ردیف ۲۲ غزل را افعال امر و ردیف ۴ غزل را افعال نهی تشکیل داده‌اند. برای نمونه به دو مورد از غزل‌های با ردیف امر و دو مورد از غزل‌های با ردیف نهی اشاره می‌کنیم:

- فعل امر «یاد آرید» به عنوان ردیف غزل ۲۴۱ با مطلع «معاشران ز حریف شبانه یاد آرید/حقوق بندگی مخلصانه یاد آرید»،
- فعل امر «به من آر» به عنوان ردیف غزل ۲۴۸ با مطلع «ای صبا نکهتی از کوی فلانی به من آرزار و بیمار غمم راحت جانی به من آر»،
- فعل نهی «دریغ مدار» به عنوان ردیف غزل ۲۴۷ با مطلع «صبا ز منزل جلنان گذر دریغ مدار / وز او به عاشق بی‌دل خبر دریغ مدار»،
- فعل امر «غم مخور» به عنوان ردیف غزل ۲۵۵ با مطلع «یوسف گمگشته بازآید به کنعان غم مخور / کلبه احزان شود روزی گلستان غم مخور».

**۴-۲-۳) بیشترین سهم فعل امر در یک غزل:**

بیشترین وجه امری (اعم از فعل امر و فعل نهی) در غزل ۲۵۷ با مطلع «روی بنما و مرا گو که ز جان دل برگیر/ پیش شمع آتش پروا نه به جان گو درگیر» با ۴۰ مورد یافت شد. حافظ در این غزل از ۳۶ فعل امر و ۴ فعل نهی بهره برده است. رتبه‌های دوم و سوم فراوانی کاربرد وجه امری به ترتیب به غزل ۳۹۷ با مطلع «ز در درآ و شبستان ما منور کن / هوای مجلس روحانیان معطر کن» با ۲۵ مورد و غزل ۲۵۰ با مطلع «روی بنمای و وجود خودم از یاد ببر/خرمن سوختگان را همه گو باد ببر» با مورد ۲۲ تعلق گرفته است.

**۴-۲-۴) حذف فعل:**

در جستجوی وجه امری در دیوان حافظ به مصراع‌هایی برمی‌خوریم که وجه‌امری به طور کامل با ناقص حذف شده که در این ابیات، حذف فعل به سه شیوه زیر رخ داده است:

**۴-۲-۴-۱) حذف بی‌قرینه:** در مجموع ۴ فعل زیر در غزلیات حافظ بدون قرینه حذف شده‌اند:

- حذف فعل **نگر** در مصراع به «چشم عقل در این رهگذار پرآشوب» از غزل ۴۵



- حذف فعل **بده** در مصراع «ساقیا یک جرعه‌ای زان آب آتشگون که من» از غزل ۲۶۵
  - حذف فعل **برو** در مصراع «ای رقیب از بر او یک دو قدم دورترک» از غزل ۳۰۱
  - حذف فعل **لطف کن** در مصراع «سخت خوب است ولیکن قدری بهتر از این» از غزل ۴۰۴
- ۲-۴-۲-۲) **حذف با قرینه**: در مجموع ۳ فعل زیر در غزلیات حافظ با قرینه حذف شده‌اند:
- حذف **مباش** در مصراع «از بهر این معامله غمگین مباش و شاد» از غزل ۱۰۰ که در واقع شاد مباش است.
  - حذف **باش** در مصراع «گو نه دل باش و نه ایام چه خواهد بودن» از غزل ۳۹۱ که نه ایام باش است.
  - حذف **شو** در مصراع «پاک و صافی شو و از چاه طبیعت به درآی» از غزل ۴۲۳ که پاک شو است.
- ۳-۴-۲-۴) **حذف همگرد فعل**: در مجموع در ۱۲ مصراع زیر، همگرد «کن» نیامده و به عبارتی حذف شده است:
- **مددی کن** در مصراع‌های: «ساروان بار من افتاد خدا را مددی» از غزل ۱۳۴، «ای دلیل دل گمگشته خدا را مددی» از غزل ۲۲۲، «خدای را مددی ای رفیق ره تا من» از غزل ۳۳۳، «پارسایان مددی تا خوش و آسان بروم» از غزل ۳۵۹، «کار از تو می‌رود مددی ای دلیل راه» از غزل ۳۶۴ و «دل بیمار شد از دست رفیقان مددی» از غزل ۳۷۷.
  - **رحمی کن** در مصراع‌های «خدا را رحمی ای منعم که درویش سر کویت» از غزل ۱۴۹ و «فقیر و خسته به درگاهت آمدم رحمی» از غزل ۲۶۶.
  - **همتی کن** در مصراع‌های «جناب عشق بلند است همتی حافظ» از غزل ۲۰۱ و «همتی تا به سلامت ز درم بازآید» از غزل ۲۳۶.
  - **سببی ساز** در مصراع «معرفت نیست در این قوم خدا را سببی» از غزل ۲۵۲.
  - **نفسی ده** (مهلتی ده) در مصراع «گو نفسی که روح را می‌کنم از پی اش روان» از غزل ۳۸۲
- ۴-۳. **ساختمان فعل**

پرویز ناتل خانلری، چهار صورت یا ساختار را برای وجه امری برشمرده و نوشته است: «در متون دوره اول فارسی دری صیغه‌های فعل امر به چهار صورت به کار رفته است:



الف- مجرد از پیشوند فعلی: رو، کن، شوید، زنید،

ب- با پیشوند فعلی «ب» : برو، بکن، بشوید، بزنید،

ج- با پیشوند فعلی «همی/می»: همی‌رو، همی‌کن، همی‌شوید، همی‌زنید،

د- با پیشوند «ب» و «می»: بمی‌رو. (ناتل خانلری، ۱۳۸۲: ۲۹۷).

گفتنی است این قاعده در فعل امر و نهی افعال مرکب نیز بر جزء همگرد فعل مرکب اعمال می‌شود. بر این اساس، نتایج زیر از تقسیم‌بندی ساختار وجه‌امری در غزل‌های حافظ حاصل شد:

**الف) مجرد از پیشوند فعلی: ۸۳۹** مورد یا فعل، به صورت مجرد به کار رفته است که تمامی این موارد در افعال امر دیده شده است. در واقع هیچ فعل نهی به صورت مجرد به کار نرفته است.

**ب) با پیشوند فعلی «ب»** یا «م»: ۹۷۹ مورد یا فعل با پیشوند فعلی «ب» یا «م» آمده است که از این میان ۵۸۸ مورد به فعل‌های امر و ۳۹۱ مورد به فعل‌های نهی تعلق دارد.

**ج) با پیشوند فعلی «همی/می»:** ۱۷ مورد یا فعل با پیشوند فعلی «می یا همی» آمده است که تمامی آنها به افعال امر اختصاص دارد.

**د) با پیشوند «ب» و «می»:** در ابیات دیوان حافظ هیچ فعل امر یا نهی با پیشوند «ب» و «می» ساخته و به کار گرفته نشده است.

در مجموع می‌توان گفت ۵۳ درصد افعال با پیشوند فعلی «ب» یا «م»، ۴۶ درصد مجرد از پیشوند فعلی و فقط یک درصد با پیشوند فعلی «همی/می» به کار رفته‌اند.

۴-۴. اغراض وجه امری





به اینکه فعل امر در جمله یا بیت به چه منظور به کار رفته است و نویسندگان یا شاعر، چه نیت و انگیزه‌ای از به کار بردن فعل امر داشته‌اند، «غرض فعل» گفته می‌شود. سیروس شمیسا در کتاب *بیان و معانی*، ۱۳ غرض زیر را برای به کار بردن فعل امر برشمرده است که عبارتند از:

«۱. عبرت، ۲. دعا، ۳. تمنا و تقاضا و آرزو، ۴. ارشاد و ترغیب و تشویق، ۵. تهدید و تحذیر، ۶. تعجیز، ۷. تعریض، ۸. تسویه و تخییر، ۹. اذن و اجازه، ۱۰. تعجب، ۱۱. استهزا و تحقیر، ۱۲. استرحام و ۱۳. نهی» (شمیسا، ۱۳۸۳: ۱۹۳-۱۹۶)

به کار بردن فعل نهی نیز «در اصل برای طلب نکردن و تحریم است اما گاهی غرض از آن مطلب دیگری است» (شمیسا، ۱۳۸۳: ۱۹۷). غرض‌های فعل نهی در نظر شمیسا عبارتند از: «۱. تمنا و آرزو، ۲. دعا، ۳. ارشاد، ۴. توبیخ، ۵. تهدید و تحذیر، ۶. تشویق و ۷. امر» (شمیسا، ۱۳۸۳: ۱۹۶-۱۹۷).

وجه امری یافته شده در غزلیات حافظ در ترازوی این سنجه‌ها قرار گرفت و نتایج ذیل حاصل شد. گفتنی است برخی از افعال همزمان در دو یا سه سنجه می‌گنجیدند و بسته به دریافت مخاطب از شعر ممکن است غرض فعل امر یا نهی متفاوت باشد لذا تلاش شد نزدیکترین غرض برای هر فعل تعیین شود.

## ۲-۴-۴. اغراض فعل امر

تعداد ۱۴۴۴ فعل امر در غزلیات حافظ بر اساس ۱۳ سنجه و غرض به شرح ذیل سنجیده شد. این اغراض به ترتیب فراوانی در غزلیات حافظ به قرار زیرند:

## ۴-۲-۱. اذن و اجازه:

این غرض بیشتر جنبه دستوری دارد و حافظ این غرض را بیشتر زمانی به کار می‌برد که می‌خواهد کسی را به انجام دادن کاری دعوت کند، فرا بخواند یا راه و شیوه‌ای را به او توصیه کند. این غرض، به طور معمول با منادا به کار می‌رود مانند این مصراع از غزل ۲۴۹: «ساقیا آن قدح آینه کردار بیار» که آوردن فعل امر «بیار» که جنبه دستوری دارد با آوردن منادای «ساقیا» همراه شده است.



غرض اذن و اجازه با فراوانی ۹۵۹ مورد و سهم ۶۶ درصدی، بیشترین غرض حافظ از به کار بردن فعل امر بوده است. به عبارت دیگر نزدیک به دوسوم از فعل‌های امر حافظ به فراخواندن و دعوت کردن دیگران یا خود به کاری اختصاص دارد.

#### ۴-۲-۲. ارشاد و ترغیب و تشویق:

این غرض بیشتر جنبه راهنمایی و دلسوزی دارد و حافظ سعی می‌کند چراغی فراروی مخاطب خود روشن کند تا به راهی درست قدم بردارد و کاری شایسته انجام دهد. این غرض با فراوانی ۱۴۵ مورد و سهم ۱۰ درصدی، رتبه دوم اغراض فعل امر را به خود اختصاص داده است.

#### ۴-۲-۳. تمنا و تقاضا و آرزو:

این غرض با احترامی بیشتر از غرض اذن و اجازه، بیان‌کننده درخواست و تمنای حافظ از مخاطب خود است مانند این مصراع از غزل ۴۷۶ که با احترام از یار چنین درخواستی می‌کند: «گذر به کوی فلان کن در آن زمان که تو دانی». این غرض با فراوانی ۷۰ مورد و سهم ۴/۸ درصدی، رتبه سوم اغراض فعل امر را به خود اختصاص داده است.

#### ۴-۲-۴. دعا:

حافظ زمانی که دست به دامان خداوند می‌زند و خواهشی از او دارد، با آوردن عبارت‌هایی همچون «یارب»، «خداوندا»، «خدایا» و نام‌های دیگر پروردگار از این غرض بهره می‌برد و به فعل امر خود رنگ دعا می‌زند مانند این مصراع از غزل ۵۲ که می‌گوید: «دولت فقر خدایا به من ارزانی دار». این غرض با فراوانی ۴۶ مورد و سهم ۳/۲ درصدی، رتبه چهارم اغراض فعل امر را به خود اختصاص داده است.

#### ۴-۲-۵. استرحام:

حافظ فعل‌های امر استرحامی را بیشتر خطاب به خداوند و بعد از آن خطاب به محبوب خود بیان می‌کند و مستقیم یا غیرمستقیم او را به مهربانی و عطف فرامی‌خواند. مانند این مصراع از غزل ۲۶۶ که می‌گوید: «فقیر و خسته به درگاهت آدم رحمی» که در این مثال واژه رحمی دلیلی بر درخواست رحمت است. این غرض با فراوانی ۴۴ مورد و سهم ۳ درصدی، رتبه پنجم اغراض فعل امر را به خود اختصاص داده است.



## ۴-۲-۴-۶. تعجب:

در این غرض، حافظ حیرت و تعجب خود را با آوردن افعال امری همچون «بین» و «بین» و «نگر» و صیغه‌های دیگر فعل دیدن و نگریستن نشان می‌دهد و به این بهانه، امری تعجب‌برانگیز را بیان می‌کند. مانند این مصراع از غزل ۱۱۱ که می‌گوید: «این گدا بین که چه شایسته انعام افتاد».

این غرض با فراوانی ۴۰ مورد و سهم ۲/۸ درصدی، رتبه ششم اغراض فعل امر را به خود اختصاص داده است.

## ۴-۲-۴-۷. تعریض:

به تعریض سخن گفتن یعنی بیان کنایه‌آمیز سخن. در این غرض، حافظ کنایه‌های خود را در جامه افعال امری دوپهلوی بیان می‌کند و منظورش معنای دوم فعل است مانند این مصراع از غزل ۳۲ «به خنده گفت که حافظ برو که پای تو بست» حافظ در این بیت، یار را تهدید می‌کند که از جور او از شهر خواهد رفت و محبوب به شوخی و کنایه به زبان امروزی می‌گوید: «برو! چه کسی جلوی تو را گرفته است.» این غرض با فراوانی ۳۰ مورد و سهم ۲/۱ درصدی، رتبه هفتم اغراض فعل امر را به خود اختصاص داده است.

## ۴-۲-۴-۸. استهزا و تحقیر:

حافظ با به کارگیری این غرض، در مقابله با مخالفان و بدخواهان زبان به نکوهش و تحقیر آنها می‌گشاید و کوچک‌انگاری و به سخره گرفتن حریف را با فعل امر بیان می‌کند. مانند این مصراع از غزل ۴۰۴ که به خواجه تهی مغز چنین می‌گوید: «برو ای خواجه عاقل هنری بهتر از این». این غرض با فراوانی ۲۷ مورد و سهم ۱/۹ درصدی، رتبه هشتم اغراض فعل امر را به خود اختصاص داده است.

## ۴-۲-۴-۹. تسویه و تخییر:

فعل امر با غرض تسویه و تخییر زمانی به کار می‌رود که شاعر دوراهی انتخاب را به مخاطب نشان می‌دهد سپس توصیه خود را بیان می‌کند و انتخاب را به اختیار یا به عبارتی به خرد او واگذار می‌کند مانند این مصراع از غزل ۴۸۵ که می‌گوید: «روی جانان طلبی آینه را قابل ساز» حافظ از این غرض در جملات شرطی نیز بهره می‌برد مانند این بیت از غزل ۴۴۶ «قدم برون نه اگر میل جست و جو داری». این غرض با فراوانی ۲۲ مورد و سهم ۱/۵ درصدی، رتبه نهم اغراض فعل امر را به خود اختصاص داده است.



## ۴-۴-۲-۱۰. عبرت:

این غرض را حافظ زمانی اختیار می‌کند که می‌خواهد خود یا مخاطب را به عبرت گرفتن از روزگار و حوادث آن دعوت کند مانند این مصراع از غزل ۱۲۱ «چو بر روی زمین باشی توانایی غنیمت دان» این غرض با فراوانی ۲۰ مورد و سهم ۱/۴ درصدی، رتبهٔ دهم اغراض فعل امر را به خود اختصاص داده است.

## ۴-۴-۲-۱۱. تهدید و تحذیر:

غرض برخی از افعال امر، برحذرداشتن مخاطب از درافتادن در دره‌های خطا و فکرهای اشتباه و انتخاب‌های ناپسند است. مانند این مصراع از غزل ۴۵ «جریده رو که گذرگاه عافیت تنگ است» این غرض با فراوانی ۱۸ مورد و سهم ۱/۲ درصدی، رتبهٔ یازدهم اغراض فعل امر را به خود اختصاص داده است.

## ۴-۴-۲-۱۲. نهی:

این غرض دربردارندهٔ مفهومی بازدارنده است به طوری که گوینده با بهره‌گیری از این فعل امر، مخاطب خود را از انجام دادن کاری باز می‌دارد.

یکی از افعال پرتکرار امر در غزلیات حافظ که حاوی این مفهوم است، فعل «خموش» است به طوری که از ۱۸ مورد افعال با مفهوم نهی، در ۶ مصراع از فعل خموش استفاده کرده است مانند این بیت غزل ۲۷۳ «خموش حافظ و از جور یار ناله مکن». این غرض با فراوانی ۱۸ مورد و سهم ۱/۲ درصدی، رتبهٔ دوازدهم اغراض فعل امر را به خود اختصاص داده است.

## ۴-۴-۲-۱۲. تعجیز:

افعال امر با غرض تعجیز زمانی به کار می‌روند که شاعر با به کار بردن این فعل امر، عجز و کاستی‌های مخاطب را به رخ او می‌کشد. این افعال از درون حسی از تحقیر و سرزنش را نیز القا می‌کنند. مانند این مصراع از غزل ۴۵۳: «رو که تو مست آب انگوری». این غرض با فراوانی ۵ مورد و سهم ۰/۳ درصدی، رتبهٔ سیزدهم اغراض فعل امر را به خود اختصاص داده است.

## ۴-۴-۳. اغراض فعل نهی



۳۹۱ فعل نهی در غزلیات حافظ بر اساس ۷ سنجه و غرض به شرح ذیل سنجیده شد. این اغراض به ترتیب فراوانی در غزلیات حافظ به قرار زیرند:

#### ۴-۴-۳-۱. تهدید و تحذیر:

افعال نهی در این گونه، در بردارنده پیامی بر حذر دارنده هستند که مخاطب را از انجام دادن کاری یا برگزیدن شیوه‌ای بر حذر می‌دارد و مفهوم **دورباش** را به او انتقال می‌دهد. مانند این مصراع از غزل ۲۸ که حافظ مخاطب خود را از ناامیدی از لطف پروردگار بر حذر می‌دارد: «دلا طمع مبر از لطف بی‌نهایت دوست» این غرض با فراوانی ۱۴۳ مورد و سهم ۳۶/۷ درصدی، بیشترین سهم از اغراض فعل نهی را به خود اختصاص داده است.

#### ۴-۴-۳-۲. ارشاد:

حافظ در افعال نهی با مفهوم ارشاد، مخاطب را با منع کردن از راه اشتباه به راه درست هدایت می‌کند و با بازداشتن او را به درستکاری فرا می‌خواند مانند این مصراع از غزل ۷۷ «گر مرید راه عشقی فکر بدنامی مکن». این غرض با فراوانی ۷۳ مورد و سهم ۱۸/۷ درصدی، رتبه دوم اغراض فعل نهی را به خود اختصاص داده است.

#### ۴-۴-۳-۳. امر:

همانطور که برخی از افعال امر مفهوم نهی دارند، برخی از افعال نهی نیز به مخاطب امر می‌کنند که کاری را انجام دهند و اتفاقی را رقم بزنند. مانند این مصراع از غزل ۷۶ که آزار دادن دیگران را بدترین کار معرفی می‌کند و می‌گوید هرکاری می‌خواهی انجام بده فقط از آزار رساندن دوری کن. به عبارت دیگر او را به دوری کردن از آزار دیگران امر می‌کند و می‌گوید: «مباش در پی آزار و هر چه خواهی کن». این غرض با فراوانی ۶۷ مورد و سهم ۱۷/۲ درصدی، رتبه سیزدهم اغراض فعل نهی را به خود اختصاص داده است.

#### ۴-۴-۳-۴. توبیخ:

غرض توبیخ به لحاظ معنایی به غرض تهدید و تحذیر نزدیک است با این تفاوت که در تحذیر، فردی که او را از کاری بر حذر می‌دارند، بر خطا و اشتباه خود اصرار ندارد لذا گوینده او را از ادامه کار بر حذر می‌دارد اما غرض توبیخ شامل حال کسی می‌شود که بر خطا، ماندگار شده و خطاکاری به جانش رسوخ کرده است. در این حالت گوینده یا شاعر با لحنی سرزنش‌آمیز او را نکوهش می‌کند که نباید این کار را انجام می‌داد.



در این حالت گوینده قصد اصلاح او را ندارد فقط می‌خواهد مانع فتنه‌انگیزی بیشتر او شود مانند این مصراع از غزل ۴۹ «ای توانگر مفروش این همه نخوت که تو را». این غرض با فراوانی ۶۴ مورد و سهم ۱۶/۴ درصدی، رتبه چهارم اغراض فعل نهی را به خود اختصاص داده است.

#### ۴-۴-۳-۱. تشویق:

در این حالت از فعل نهی، نوعی امیدواری و شوق وجود دارد که برای نمونه می‌توان به فعل «غم مخور» در غزل ۲۵۵ اشاره کرد که حافظ با آوردن فعل نهی «غم مخور»، مخاطب را به گشایش، دعوت و او را به امیدواری تشویق می‌کند. مانند این مصراع از این غزل که می‌گوید: «یوسف گمگشته بازآید به کنعان غم مخور». این غرض با فراوانی ۲۲ مورد و سهم ۵/۶ درصدی، رتبه پنجم اغراض فعل نهی را به خود اختصاص داده است.

#### ۴-۴-۳-۱. تمنا و آرزو:

فعل نهی وقتی دربردارنده درخواست گوینده یا آرزوی رسیدن او به هدفی باشد، مفهوم تمنا و آرزو به خود می‌گیرد. به عبارتی گوینده از مخاطب خود می‌خواهد مانع از رسیدن او به خواسته و آرزویش نشود تا زمینه برای تحقق رویا و تمنای او فراهم شود مانند این مصراع از غزل ۵۱ «باغبان همچو نسیمم ز در خویش **مران**» که از باغبان می‌خواهد او را به داخل باغ راه دهد. این غرض با فراوانی ۱۴ مورد و سهم ۳/۶ درصدی، رتبه ششم اغراض فعل نهی را به خود اختصاص داده است.

#### ۴-۴-۳-۱. دعا:

و بالاخره اینکه وقتی فعل نهی مفهومی دعایی و خواهشی به خود می‌گیرد، غرض دعا در آن جلوه‌گر می‌شود. در این غرض نیز مانند غرض دعا در فعل امر، پای درخواست از خداوند در میان است و یکی از نشانه‌های آن آمدن عبارتهای ندایی مانند «خدایا» و «یارب» در مصراع‌هایی با فعل نهی است مانند این مصراع از غزل ۱۶۰ «**روا مدار** خدایا که در حریم وصال». این غرض با فراوانی ۷ مورد و سهم ۱/۸ درصدی، رتبه هفتم اغراض فعل نهی را به خود اختصاص داده است.

#### ۴-۵. نوع مخاطب



همانطور که در مقدمه بیان شد، نائل خانلری نوع مخاطب در وجه امری را سه صیغه **دوم شخص مفرد (تو)**، **دوم شخص جمع (شما یان)** و **اول شخص جمع (ما)** برشمرده است.

در گام نخست پژوهش این سه صیغه به عنوان مخاطبان وجه امری در نظر گرفته شد اما در ادامه دو موضوع زیر روشن شد:

الف) در غزلیات حافظ و همه غزلسرایانی که تخلص خود را در بیت یا ابیات پایانی غزل می‌آورند افعال نهی یا امری خطاب به خود شاعر بیان می‌شود. مثل این مصراع معروف حافظ که «تو خود حجاب خودی حافظ از میان برخیز». در واقع شاعر گاه در بیت تخلص، فعل امر و نهی را خطاب به خود بیان می‌کند بنابراین لازم است وجوه امر «**خطاب به خود**» را به جمع مخاطبانی که نائل خانلری در کتاب تاریخ دستور فارسی آورده است، افزود.

ب) در جستجو و اندیشیدن در اشعار حافظ شیرازی بر نگارنده آشکار شد که نوع دیگری از مخاطب (دست کم در غزلیات حافظ) می‌توان برشمرد و آن «**سوم شخص مفرد (او)**» است. ما در کلام روزمره خود نیز گاه فعل امر یا نهی خود را به واسطه دوم شخص مفرد، خطاب به سوم شخص مفرد بیان می‌کنیم. برای مثال مدیری به معاون خود می‌گوید: «به منوچهری بگو آن پرونده را تکمیل کند» یا در گونه نهی، پدر خانواده به فرزندش می‌گوید: «برو به برادرت بگو خودرو را بیرون نیاورد.»

در هر دو حالت، دو فعل امر داریم فعل امر اول خطاب به دوم شخص مفرد است که از او می‌خواهد واسطه رساندن امر یا نهی او باشد (فعل بگو) و فعل امر یا نهی دوم آن است که خطاب به فرد غایب صادر می‌شود که در این دو مثال «تکمیل کند» و «بیرون نیاورد» بود. نمونه این شیوه در اشعار حافظ نیز دیده می‌شود. آنجا که در مصراع از غزل ۹۲ می‌گوید: «گو که بخرامد که پیش سروبالا میرمت» یعنی به او بگو که بخرامد در اینجا فعل بخرامد امری است خطاب به سوم شخص یا در مصراع از غزل ۳۸۱ خطاب به سوم شخص جمع می‌گوید: «وام حافظ بگو که بازدهند» یعنی برو به آن جمع غایب بگو که وام حافظ را پس بدهند. بنابراین برخلاف آنچه نائل خانلری معتقد است و مخاطبان را به سه ضمیر محدود کرده است، تمام ضمائر ششگانه زیر می‌توانند مخاطب فعل امر باشند:

اول شخص (من) (خطاب شاعر به خود)

دوم شخص (تو)

سوم شخص (او)



اول شخص جمع (ما)

دوم شخص جمع (شما)

سوم شخص جمع (آنها)

نتیجه بررسی نوع مخاطب در وجه امری بر اساس این ۶ گروه و به ترتیب فراوانی آنها به قرار زیر است:

### ۱-۴-۵. دوم شخص مفرد (تو)

از ۱۸۳۵ مورد وجه امری ۱۶۵۱ مورد خطاب به دوم شخص مفرد (تو) گفته شده که ۱۳۰۹ مورد آن، مربوط به افعال امر و ۳۴۲ مورد مربوط به افعال نهی است. به عبارت دیگر ۹۰ درصد وجوه امری شعر حافظ خطاب به دوم شخص مفرد بیان شده است. مانند این مصراع از غزل یک « به می سجاده رنگین کن گرت پیر مغان گوید»

### ۲-۴-۵. اول شخص مفرد (من یا خطاب به خود حافظ)

حافظ ۱۲۳ مورد از وجوه امری به کار رفته در بیت تخلص غزلیاتش را خطاب به خود بیان کرده است که از این میان، ۸۰ مورد با فعل امر و ۴۳ مورد با فعل نهی آمده است که این دسته، سهم ۶/۷ درصدی از کل وجوه امری در شعر حافظ را به خود اختصاص داده است.

### ۳-۴-۵. دوم شخص جمع (شما)

رتبه سوم در این دسته‌بندی با ۴۵ مورد و سهم ۲/۵ درصدی به مخاطب دوم شخص جمع (شما) تعلق می‌گیرد مانند این مصراع از غزل ۱۲ « دل خرابی می‌کند دلدار را آگه کنیده». در این دسته فقط ۵ مورد به فعل نهی اختصاص دارد.

### ۴-۴-۵. اول شخص جمع (ما)

مخاطب وجه امری شعر حافظ در ۱۰ مورد، با سهم نیم دهم درصدی، مخاطب اول شخص جمع (ما) است. مانند این مصراع از غزل ۸۴ «وقت عزیز رفت بیا تا قضا کنیم». نکته جالب در خصوص این دسته آن است که هر





وقت حافظ می‌خواهد فعل امر خود را خطاب به **ما** بیان کند یا از فعل امر «**خیز**» استفاده می‌کند یا از فعل امر «**بیا**». به طوری که از ۱۰ مورد ذکر شده ۴ مورد با فعل **خیز** و ۶ مورد با فعل **بیا** آمده شده است. مانند این مصراع از غزل ۷۷: «خیز تا بر کلک آن نقاش جان افشان کنیم» یا این مصراع از غزل ۱۰۱: «بیا بیا که زمانی ز می خراب شویم».

#### ۵-۵-۴. سوم شخص مفرد (او)

در این گونه کمیاب ۵ مورد از افعال امر خطاب به «او» بیان شده است که همانطور که گفته شد در این گونه گوینده، دوم شخص مفرد (تو) را واسطه بیان امر خود به سوم شخص می‌کند مانند نمونه‌های زیر:

«گو که **بخرامد** که پیش سروبالا میرمت» از غزل ۹۲

«صبا را گو که **برد/ارد** زمانی برقع از رویت» از غزل ۹۵

«بفرما لعل نوشین را که زودش **باقرار آرد**» از غزل ۱۱۵

«گو **برو** و آستین به خون جگر شوی» از غزل ۱۲۷

«زلف هندوی تو گفتم که دگر ره **نزند**» از غزل ۲۱۳

#### ۵-۵-۴. سوم شخص جمع (آنها)

مخاطب فعل امر حافظ فقط در یک مصراع، سوم شخص جمع بوده است: «وام حافظ بگو که **باز دهند**» از

غزل ۳۸۱

#### ۵. نتیجه

۱.۵. در مجموع ۱۸۳۵ فعل امر و نهی در ۴۹۵ غزل حافظ شیرازی یافت شد که ۷۹ درصد آنها به صورت **فعل ساده** و ۲۱ درصد به صورت افعال غیرساده (اعم از مرکب، پیشوندی و...) بوده‌اند. به عبارت دیگر چهارپنجم وجوه امر در دیوان حافظ را افعال ساده تشکیل داده‌اند که می‌توان علت‌های احتمالی زیر را برای توجیه فراوانی چشمگیر افعال ساده در غزلیات حافظ برشمرد:

(الف) به کارگیری افعال ساده در تنگنای وزن و معنا برای حافظ آسان‌تر و کم‌دردس‌تر بوده است،

(ب) در دوره حافظ استفاده از افعال ساده معمول‌تر بوده لذا در شعر او بازتاب بیشتری یافته است،



ج) تمایل درونی حافظ به سادگی دستوری موجب این کار شده است،

د) فراوانی افعال ساده در ادبیات فارسی بیشتر از افعال غیرساده است پس طبیعی است که بسامد افعال ساده بیشتر خواهد بود.

۲.۵. از ۱۸۳۵ فعل امر و نهی در دیوان حافظ شیرازی ۶۹ درصد آنها را فعل امر و ۳۱ درصد را افعال نهی تشکیل می‌دهند. به عبارت دیگر دوسوم وجوه امر در دیوان حافظ از نوع فعل امر است که این نظریه را قوت می‌بخشد که حافظ به توصیه و دعوت گرایش بیشتری دارد تا بازداشت و نهی.

۳.۵. از نظر ساختمان فعل، ۸۳۹ فعل مجرد از پیشوند، ۹۷۹ فعل با پیشوند فعلی «بـ» یا «مـ» و ۱۷ فعل با پیشوند فعلی «می یا همی» آمده است و نکته قابل توجه این است که افعال نهی چون با پیشوند فعلی «نـ» یا «مـ» شناخته می‌شوند فقط با این ساختار در غزلیات حافظ دیده شدند.

۴.۵. در خصوص اغراض فعل امر و مفهومی که بازمی‌نمایند، بیشترین فراوانی با اختلاف چشمگیر به غرض «اذن و اجازه» تعلق دارد، آنجا که حافظ، دستوری را صادر می‌کند و مخاطب را به کاری وامی‌دارد. بعد از این غرض، رتبه‌های دیگر فراوانی به «ارشاد، ترغیب و تشویق»، سپس به غرض «تمنا و تقاضا و آرزو» تعلق گرفته است.

۵.۵. در خصوص اغراض فعل نهی و مفهومی که بازمی‌نماید، بیشترین فراوانی به غرض «تهدید و تحذیر» تعلق گرفته است، آنجا که حافظ، مخاطب را از کار و اندیشه و روشی برحذر می‌دارد. بعد از این غرض، رتبه‌های دیگر فراوانی به غرض «ارشاد»، سپس به غرض «امر» تعلق گرفته است.

۵.۶. از نظر نوع مخاطب، پرویز ناتل خانلری، سه دسته مخاطب (دوم شخص مفرد(تو)، دوم شخص جمع(شمایان) و اول شخص جمع(ما)) را برای وجه امری برمی‌شمرد که تامل در غزلیات حافظ، نگارنده را به این نتیجه رساند که حافظ وجه امری را خطاب به تمام ضمائر به کار برده است لذا در دیوان حافظ نمونه‌هایی خطاب بر شش ضمیر اول شخص مفرد و جمع، دوم شخص مفرد و جمع، و سوم شخص مفرد و جمع به کار رفته است اما از نظر فراوانی، بیشترین فراوانی خطاب وجه امری به «دوم شخص مفرد» با سهم ۹۰ درصدی، پس از آن خطاب «اول شخص مفرد(به خود حافظ)» با سهم ۶/۷ درصدی، سپس خطاب به «دوم شخص جمع» با سهم ۲/۵ درصدی، بعد از آن به «اول شخص جمع(ما)» نیم دهم درصدی و بعد با ۴ مورد به «سوم شخص مفرد(او)» و



سرانجام با یک مورد به «سوم شخص جمع(آنها)» تعلق می‌گیرد. لذا شایسته است این نکته ارزشمند را که از غزلیات حافظ به دست آمده است به کتاب‌های دستور فارسی اضافه شود که: «وجه امری خطاب به همه ضمائر بیان می‌شود.»





## منابع

- اشرف الکتابی، امیر (۱۳۶۶)، *دستور زبان فارسی (پنج استاد)*، تهران: انتشارات اشرفی.
- آهنگر، عباسعلی و مغانی، حسین (۱۳۶۹)، «رویکردی کمینه‌گرا به نوع بندی نحوی جملات امری در فارسی»، *مجله زبان فارسی و گویش‌های ایرانی*، سال دوم، شماره ۴، ص ۷-۳۳.
- حافظ شیرازی، خواجه محمد (۱۳۷۷). *دیوان غزلیات حافظ*، تهران: انتشارات صفیعلیشاه.
- رحیمیان، جلال و شکری احمدآبادی، کاظم (۱۳۸۱)، «نقش‌های معنایی- منظوری جملات پرسشی در غزلیات حافظ»، *مجله علوم اجتماعی و انسانی دانشگاه شیراز*، دوره ۱۸، شماره ۳۵، ص ۱۷-۳۴.
- سعادت، اسماعیل (۱۳۸۴)، *دانشنامه زبان و ادب فارسی*، ج ۱، تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی.
- سلیمی، حسین و علوی، بشیر (۱۳۹۹)، «بررسی کارکردهای دینی و اخلاقی جملات پرسشی و امری در قصاید سنایی»، *مجله پژوهشنامه ادبیات تعلیمی*، سال دوازدهم، شماره ۴۷، ص ۱-۲۶.
- شمیسا، سیروس (۱۳۸۳). *بیان و معانی*، تهران: انتشارات فردوس.
- کاردانی، چنور و مالمیر، تیمور (۱۳۸۸)، «بررسی نقش‌های معنایی جملات پرسشی و امری در قصاید خاقانی»، *فصلنامه کاوشنامه*، سال دهم، شماره ۱۹، ص ۱۲۳-۱۵۲.
- مجد، امید (۱۳۹۴)، *دستور زبان فارسی با رویکرد آموزشی*، تهران: نشر امید مجد.
- مغانی، حسین (۱۳۹۷)، «معنی‌شناسی جملات امری در فارسی»، *فصلنامه مطالعات و گویش‌های غرب ایران*، سال ششم، شماره ۲۱، ص ۹۹-۱۲۶.
- ناتل خانلری، پرویز، (۱۳۸۲)، *تاریخ زبان فارسی*، ج ۲، چاپ هفتم، تهران: فرهنگ نشر نو.
- ناتل خانلری، پرویز، (۱۳۸۰)، *دستور زبان فارسی*، تهران: توس.



## *Imperative verbs in Hafez's Poems*

Mohammad Hasan Arjmandifar<sup>1</sup>, Dr. Khodabakhsh Asadolahi<sup>2</sup>

### **Abstract:**

In this article we are going to study imperative verbs in Hafez's poetries to analyze his point of view about this grammatical issue and to lighten up the darkened side of Persian literature's grammar and reclaim its errors. The study of imperative verbs in Hafez's poems started with looking for imperative verbs in his poems by considering five different grammatical aspects and 1835 affirmative and negative imperative verbs have been found through 495 poems of Hafez. It has been concluded that almost 80 percent of those verbs are affirmative imperative and 20 percent are negative imperative. It has also been concluded that two third of those verbs are simple verbs and the rest are compound verbs. In the analyzation of structure of those verbs It has been clarified that the early majority of them belong to the group of imperative verbs without verbal prefix and the second majority belongs to imperative verbs with affirmative imperative maker prefix and negative imperative maker prefix. In this study we have understood that If we want to categorize imperative verbs into different groups by considering their intentions, we can claim that affirmative imperative verbs can be assorted into 13 different intentions and negative imperative verbs can be assorted into 7 different intentions and by considering these observations it has been concluded that the intentions of the majority of affirmative imperative verbs consist of "permission" and "encouragement" and the intentions of the majority of negative imperative verbs include "threatening" and "guiding". All in all, Hafez should be known as a guide in the aspect of using imperative verbs. If we want to take a look at his poems from the fifth aspect which is the addressor's view we can recognize that About 90 percent of the addressors in Hafez's poems are "singular second-person". The other noticeable point that has been found out in this study is that grammar teachers categorize the addressors of imperative verbs into three groups including "singular second-person", "plural second-person" and "plural first-person". However, based on the grammatical pattern in Hafez's poems we can figure out that all of the pronouns can be the addressor of imperative verbs.

**Key Words :** Hafez' Poems, Grammar ,Hafez, Affirmative imperative verb ,Negative imperative verb.

1 . Ph.D. student of Persian language and literature, Mohaghegh Ardabili University, Ardabil, Iran. (Corresponding author) // arj1353@gmail.com

2 . Professor of the Department of Persian Language and Literature, Mohaghegh Ardabili University, Ardabil, Iran. // kh.asadollahi@gmail.ir



سال پنجم، شماره ۳، پیاپی ۱۶ پاییز ۱۴۰۱

www.qpjournal.ir

ISSN : 2783-4166

## بررسی شاخص‌های محتوایی و صوری ادبیات غنایی در غزلی از حسین منزوی

خدابخش اسداللهی<sup>۱</sup>، حسین قاسمی‌زاده<sup>۲</sup>، سایه صلاح‌زاده<sup>۳</sup>

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۲/۱۵ تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۱/۰۶/۲۳

(از ص ۴۸ تا ۶۱)

نوع مقاله: پژوهشی

### چکیده

ادبیات غنایی بیان عواطف و احساسات شخصی شاعر است. احساس و عاطفه از مهم‌ترین ویژگی‌های ادبیات غنایی هستند که این نوع را از سایر انواع ادبی جدا می‌سازند و هر اندازه، احساس و عاطفه شعری شاعر، نرم‌تر و لطیف‌تر باشد، قدرت تأثیر کلام او به مراتب بیشتر خواهد بود. آشکارترین نوع شعر غنایی در ادبیات فارسی، غزل است که شاعران گذشته و معاصر در آن، طبع‌آزمایی کرده‌اند و آثار درخشانی بر جای گذاشته‌اند. یکی از شاعران مشهور غزلسرای معاصر، حسین منزوی است که غزلیات او با استقبال اهل شعر و ادب روبرو شده است؛ از این‌رو، این پژوهش بر آن است تا با بهره‌گیری از روش مطالعه کتابخانه‌ای و به صورت تحلیلی-توصیفی، غزلی از حسین منزوی را براساس شاخص‌های محتوایی و صوری ادبیات غنایی مورد مطالعه و بررسی قرار دهد. حاصل مطالعات بیانگر این است که احساسی و عاطفی بودن، عاشقانه و عارفانه بودن، وصفی بودن، پاسخگویی به احساسات و نیازها، داشتن فضای غم‌آلود و تمرکز بر روی شخصیت اصلی، از مهم‌ترین خصوصیات محتوایی غزل منزوی هستند. همچنین، ویژگی‌هایی چون لطافت و نرمی زبان، استعارات و تشبیهات نرم و لطیف، کلمات و عناصر متناسب با فضای غنایی، زیادی مصوت‌ها و صامت‌های «س و ش»، زیادی واژه «من»، وجود ردیف، التزام، وزن نرم و کشیده، شخصیت‌بخشی به عناصر انتزاعی و برخی ترکیبات خاص غنایی دیگر، از جمله ویژگی‌های صوری زل منزوی هستند. حاصل سخن آنکه، غزل مورد مطالعه، یکی از بهترین غزل‌های حسین منزوی است که از لحاظ محتوا و صورت، شاخص‌های ادبیات غنایی را داراست.

**کلیدواژه‌ها:** ادبیات غنایی، حسین منزوی، صورت، محتوا، غزل.

۱. استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه محقق اردبیلی، اردبیل، ایران. // kh.asadollahi50@gmail.com

۲. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، گرایش محض، دانشگاه محقق اردبیلی، اردبیل، ایران. (نویسنده مسئول) // Hosseinqasemizadeh1373@gmail.com

۳. کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد پارس‌آباد (مغان)، پارس‌آباد، ایران. // sslzd531@gmail.com



## ۱- مقدمه

هر یک از انواع ادبی، خصوصیات محتوایی و صوری مخصوص به خود را دارند که وجه تمایز آنها از دیگر انواع ادبی است و ادبیات غنایی نیز از این قاعده، مستثنی نیست. شاخص‌های محتوایی ادبیات غنایی عبارت‌اند از: «احساسی و عاطفی بودن؛ عاشقانه و عارفانه بودن؛ فضای غم‌آلود داشتن؛ وصفی بودن؛ درون‌گرایی و ...» (مشتاق مهر و بافکر، ۱۳۹۵: ۱۸۴) و شاخص‌های صوری ادبیات غنایی عبارت‌اند از: «لطف و نرمی زبان و بیان؛ تزاخم صور خیال؛ به کارگیری کلمات، عناصر، ترکیبات، تعبیرات و تصاویر نرم و متناسب با فضای غنایی؛ غنای موسیقی؛ استعارات، تشبیهات و کنایات نرم و لطیف غنایی؛ بالا بودن بسامد مصوت‌ها، عناصر انتزاعی، گروه‌های اسمی، جملات سؤالی بدون درخواست جواب و ...» (همان: ۱۸۴). آشنایی با این شاخص‌ها محتوایی و صوری ادبیات غنایی باعث سبب می‌شود که محقق درک درستی از محدوده این نوع ادبیات به دست آورد و در انجام پژوهش‌ها دچار سردرگمی نشود. هم‌چنین، مشخص کردن شاخصه‌های محتوایی و صوری ادبیات غنایی سبب سنجش و ارزیابی دقیق متون ادبی می‌شود. یکی از غزلسرایان برجسته معاصر که غزل او از لحاظ صورت و محتوا حائز اهمیت است، حسین منزوی است که غزلی از او مورد مطالعه و بررسی قرار می‌گیرد.

## ۱-۱- روش تحقیق

این پژوهش بر آن است تا بهره‌گیری از روش مطالعه کتابخانه‌ای و به صورت تحلیلی-توصیفی، غزلی از حسین منزوی را از لحاظ محتوایی و صوری مورد مطالعه و بررسی قرار دهد تا مشخص شود غزل او از لحاظ صورت و محتوا چه ویژگی‌هایی از شاخص‌های ادبیات غنایی را دارد.

## ۱-۲- پرسش‌های پژوهش

- غزل حسین منزوی از لحاظ صورت چه ویژگی‌هایی از مولفه‌های ادبیات غنایی را دارد؟
- غزل حسین منزوی از لحاظ محتوا چه ویژگی‌هایی از مولفه‌های ادبیات غنایی را دارد؟

## ۱-۳- فرضیه‌های پژوهش

- به نظر می‌رسد که غزل منزوی، از لحاظ صورت، ویژگی‌هایی چون لطافت و نرمی زبان، استعارات و تشبیهات نرم و لطیف، کلمات و عناصر متناسب با فضای غنایی داشته باشد.
- به نظر می‌رسد که غزل منزوی، از لحاظ محتوا، ویژگی‌هایی چون احساسی و عاطفی بودن، عاشقانه و عارفانه بودن، وصفی بودن، پاسخگویی به احساسات و نیازها و ... را داشته باشد.

**۴-۱- پیشینه‌ی پژوهش**

در زمینه‌ی طبقه‌بندی و بررسی انواع ادبی در زبان فارسی و به خصوص بحث در مورد ادبیات غنایی، می‌توان به این کتاب‌ها اشاره کرد: «انواع ادبی» سیروس شمیسا، «انواع ادبی» حسین رزمجو، «انواع ادبی و شعر فارسی» محمدرضاشفیعی کدکنی، «نظریه‌ی ادبیات» رنه ولک و اوستین وارن، «شعر بی‌دروغ شعر بی‌نقاب» عبدالحسین زرین کوب و «منظومه‌های غنایی ایران» از لطفعلی صورتگر و «مقایسه‌ی زبان حماسی و غنایی» از زهرا پارساپور. هم‌چنین در این زمینه می‌توان به مقاله‌ی «ادبیات غنایی و جلوه‌های آن در ایران پیش از اسلام» از غلامرضا پیروز (۱۳۸۱) اشاره کرد.

در رابطه با فرم و محتوای اشعار حسین منزوی، مقاله‌های «کارکرد عاطفه‌ی حسرت در محتوا و فرم غزل حسین منزوی» از فاطمه کلاهچیان و مهدیه میرزایی (۱۳۹۳) در پژوهشنامه ادب غنایی، «تحلیل محتوای اشعار حسین منزوی» از رضا بیات (۱۳۹۵) در مجله سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی، «بررسی زبان، نوآوری‌ها و محتوای غزل حسین منزوی؛ چرا منزوی دیگر در انزوا نیست؟» از علی محمد محمودی و اسحاق طغیانی (۱۳۹۷) در سیزدهمین گردهمایی بین‌المللی ترویج زبان و ادب فارسی ثبت شده‌اند. هم‌چنین، پایان‌نامه‌های «نقد و تحلیل درون‌مایه‌ی اشعار حسین منزوی» از محمد علی اکبری (۱۳۸۹) و «تحلیل مضمونی و محتوایی غزلیات حسین منزوی» از علی سلطان‌زاده (۱۳۸۸) در رابطه با محتوای اشعار حسین منزوی نگارش یافته‌اند.

**۲- بحث و بررسی****۲-۱- ادبیات غنایی**

غنا در لغت به معنی سرود، نغمه و آواز خوش طرب‌انگیز است و شعر غنایی به شعری گفته می‌شود که گزارشگر عواطف و احساسات شخصی شاعر باشد (معین، ۱۳۸۶، ذیل واژه‌ی غنا). کلمه " غنا " در لغت به معنای سرود و نغمه و آواز خوش طرب‌انگیز است. ادب غنایی ترجمه‌ی لیریک (Lyrical) فرانسوی یا «لیری پوئتری» است و لیر نوعی چنگ یا ساز بوده که در یونان باستان، اشعار کوتاهی را با آن می‌خواندند (خان‌محمدی، ۱۳۹۴: ۸۷). می‌توان ژانر غنایی را آن نوع ادبی دانست که در آن، نخستین هدف شاعر، بیان عواطف درونی در صورت بیانی زیبا باشد. دایره‌ی این عواطف، گسترده و متنوع است؛ از احساسات عاشقانه و تغزلی گرفته تا عواطف اندوهگینانه، هم‌دردانه، خشمگینانه، طرب‌انگیز، تمسخرآمیز و همه‌ی احساسات فردی و اجتماعی دیگر (زرقانی و قربان صباغ، ۱۳۹۰: ۱۰۹). ویلهلم شلگل<sup>۱</sup> شعر غنایی را بیان موسیقی هیجان در زبان تعریف می‌کند (همان). البته در کنار شعر غنایی که عشق و دلدادگی در اشکال مجازی و حقیقی آن و دیگر عواطف انسانی که جنبه‌ی غنایی دارند و صحبت از من شخصی انسان‌هاست، آثار منشور، قصه‌ها، داستان‌ها، حکایات و شرح رویدادهای فراوانی وجود دارد

<sup>۱</sup> Schlegel . Wilhelm





که موضوع آن‌ها عشق و عاشقی است (رزمجو، ۱۳۹۰: ۲۴۷). به طور کلی می‌توان گفت که اولین بشری که بر سطح کره زمین شعر گفته است، برای تهذیب و تربیت یا بیان حادثه‌ی تاریخی نبوده است، بلکه عواطف و احساسات خود را بیان کرده است. روح او از احساسی لبریز شده است و آنچه را که نتوانسته است ضبط کند و از درون او بیرون جسته است، شعر نامیده می‌شود (دشتی، ۱۳۸۳: ۴۴).

## ۲-۲- زندگی‌نامه حسین منزوی

حسین منزوی فرزند محمد منزوی شاعر زنجان است که در اول مهر ماه سال ۱۳۲۵ در شهر زنجان به دنیا آمد و به خاطر اینکه با شروع پاییز زاده شده بود، خود را همزاد پاییز می‌نامید. وی علاوه بر اینکه در سرودن شعر کلاسیک شاعری قوی بود، در زمانی که شعر نو در ایران گناه محسوب می‌شد، از طرفداران سرسخت شعر نو و نیمایی به شمار می‌رفت. او در طی فعالیت‌های علمی و ادبی خود، مدیر صفحه شعر مجله رودکی و سروش بود و برای مجله‌ی تماشا مقاله می‌نوشت. منزوی چنانکه از اشعارش برمی‌آید، همیشه عاشق بوده است و عشق، قوی‌ترین عنصری است که محرک و عامل اصلی سرودن اغلب اشعار او می‌شد. هرگاه که فترتی در جریان عشق او پیدا می‌شد، تاثیر مستقیمی بر شعرش می‌گذاشت. وی بیشتر در قالب‌هایی چون نیمایی، سپید، چهارپاره، مثنوی، دوبیتی، غزل و ... طبع‌آزمایی کرده است، اما شهرت شاعری او در غزل است. بی‌شک، منزوی از بزرگترین و تاثیرگذارترین غزل‌پردازان معاصر است (قربانی، ۱۳۸۶: ۳۷). او یکی از شاعران مستعد و اخلاق‌گرای معاصر است که با سبکی هنرمندانه جامعه را به پایبندی به اخلاق اجتماعی دعوت می‌کند. وی به مفاهیمی چون: ظلم و ستم، آزادی، حقوق مردم و عدالت توجه خاصی دارد و بی‌شک، اشعار اجتماعی او از بهترین غزل‌های اجتماعی دوران معاصر به حساب می‌آید (رمضانی، ۱۳۸۳: ۹۷). کتاب‌های شعری منزوی عبارتند از: حنجره زخمی تغزل (۱۳۵۰)، صفرخان (۱۳۵۸)، ترجمه منظوم حیدر بابا (۱۳۶۹)، با عشق در حوالی فاجعه (۱۳۷۱)، از شوکران و شکر (۱۳۷۳)، با سیلوش از آتش (۱۳۷۴)، از ترمه و تغزل (۱۳۷۶)، از کهربا و کافور (۱۳۷۷)، با عشق تاب می‌آورم (۱۳۷۷)، به همین سادگی (۱۳۷۹)، از خاموشی‌ها و فراموشی‌ها (۱۳۸۱) (رمضانی، ۱۳۸۳: ۹۸). وی سرانجام در روز شانزدهم اردیبهشت ماه سال ۱۳۸۳ در بیمارستان شهید رجایی تهران درگذشت (رضایی و زینلی، ۱۳۹۳: ۷۶۸).

## ۲-۳- غزل حسین منزوی

به جام شوکران من، شراب من! سلام، ای عشق  
سلام ای زندگی‌بخش آفتاب من! سلام ای عشق  
سلام، ای معرفت را فتح باب من! سلام ای عشق  
تو ای آغاز و انجام کتاب من، سلام، ای عشق

گوارای من آه! ای شعر ناب من! سلام ای عشق  
زمین خاکی‌ام، گرد سرت می‌گردم و هست  
در عرفان زیبایی، به روی من، تو وا کردی  
دو فصل گمشده، پیدا شد آخر با تو، زین دفتر



ز آفاق پر از آشوب خواب من، سلام، ای عشق  
رقم بر صفحه شب زد، شهاب من سلام ای عشق  
تو ای رمز بزرگ انتخاب من، سلام، ای عشق  
سلام آه ای شعور شعر ناب من سلام ای عشق  
سلام ای راستین بی نقاب من سلام ای عشق  
گل نیلوفر باغ سراب من سلام ای عشق  
تو دادی با سلام خود جواب من، سلام، ای عشق  
سلام ای شط شیرین شتاب من سلام ای عشق  
(منزوی، ۱۳۸۷: ۳۲۶-۳۲۳)

سلام، ای خطزده، کابوس‌هایم را، طلوع تو  
به هنگام غروب خویش هم، با آخرین خطش  
به دور افکنده‌ام، غم و شادی‌های کوچک را  
تو عقل سرخ را، با واژه‌هایم آشتی دادی  
حقیقت با تو از آرایه و پیرایه، عریان شد  
درد، ای آبی بودایی! ای تمثیل زیبایی  
«چرا هستم؟» سوال بی‌جوابم بود از هستی  
اگرچه با تو، دور زندگی تند است، اما، باز

## ۲-۴- شاخصه‌های محتوایی غزل حسین منزوی

### ۱-۲-۴- احساسی و عاطفی بودن

احساس و عاطفه از مهم‌ترین مؤلفه‌های شعر غنایی هستند. دکتر شفیعی کدکنی معتقد است که شعر غنایی، سخن گفتن از احساسات شخصی است، به شرط آنکه از دو کلمه «احساس» و «شخصی» وسیع‌ترین مفاهیم آنها را در نظر بگیریم؛ یعنی تمام انواع احساسات: از نرم‌ترین تا درشت‌ترین آنها با همه واقعیاتی که وجود دارد و احساس شخصی بودن بدان معنا که شاعر فردی است از اجتماع که روح او نیز در برابر بسیاری از مسائل با تمام جامعه اشتراک موضع دارد (شفیعی کدکنی، ۱۳۵۲: ۱۱۲). میان شعر، عاطفه و احساس، نسبت مستقیمی وجود دارد؛ هر اندازه که عواطف و احساسات شاعر عمیق‌تر باشد، سخن او نافذتر و دلنشین‌تر خواهد بود و فقدان احساسات از غنایی بودن متن ادبی می‌کاهد (مشتاق‌مهر و بافکر، ۱۳۹۵: ۱۸۷). غزل حسین منزوی سرشار از عواطف و احساسات است؛ چراکه او هیجانانگیز درونی خویش را که جوششی‌اند، بیان می‌کند. نگاهی گذرا به غزل منزوی سبب می‌شود تا خواننده، فضای عاطفی موجود را دریابد. در این غزل، منزوی احساسی را که نسبت به عشق و برداشتی را که از آن دارد، بیان می‌کند. به طور کلی، می‌توان گفت که در این غزل، عشق با عاطفه و احساس عجین شده است و خواننده چیزی جز عواطف و احساسات نمی‌یابد.

### ۲-۴-۲ عاشقانه و عارفانه بودن

اشعار عاشقانه، نمونه‌ای از ادب غنایی هستند. آنچه نخستین گویندگان از آغاز شعر فارسی تا به امروز در ادب غنایی گفته‌اند در سه محور خلاصه می‌شود: اول آنچه مستقیماً به نفس عشق مربوط می‌شود، دوم آنچه مربوط به عاشق و حالات اوست و سوم، آنچه در مورد معشوق و توصیفات اوست (مؤتمن، ۱۳۶۴: ۲۲۸-۲۱۷). برای سخن گفتن از



این موارد، قالب غزل، معمول‌ترین و بهترین قالب است و غزلیات فارسی در معمول‌ترین حالت خود به غزلیات عاشقانه و عارفانه تقسیم می‌شوند (رزمجو، ۱۳۹۰: ۴۵).

غزل مورد مطالعه از حسین منزوی، مربوط به نفس عشق است. منزوی در این غزل با عاشق و معشوق سخنی ندارد، بلکه روی سخن او با عشق است و این موضوع یکی از مهم‌ترین برجستگی‌های غزل اوست؛ چرا که هم می‌توان غزل او را عاشقانه و هم عارفانه در نظر گرفت و خواننده با توجه به مقتضیات حال و شرایط می‌تواند غزل را معنا کند.

در عرفان زیبایی، به روی من، تو وا کردی سلام، ای معرفت را فتح باب من! سلام ای عشق

برداشت از این بیت، می‌تواند هم عاشقانه و هم عارفانه باشد؛ چراکه بحث از معرفت و شناخت است و عاشق و عارف هر دو به شناخت می‌رسند. حاصل سخن آنکه، به دور از برداشت عاشقانه یا عارفانه داشتن، این غزل، یکی دیگر از مؤلفه‌های ادبیات غنایی را داراست.

### ۳-۴-۲- وصفی بودن

وصف از جمله مسائل مهم در اشعار غنایی است که همیشه همراه تم اصلی شعر غنایی به چشم می‌خورد، به نحوی که می‌توان شعر غنایی را شعر وصفی هم نامید (شمیسا، ۱۳۸۹: ۱۳۹). در سرودن اشعار وصفی، شاعر گاه از طریق مشاهده عینی وصف می‌کند و گاه به یاری نیروی تخیل بر بام عالم معنی برمی‌آید.

در غزل منزوی، توصیف‌ها به مدد نیروی تخیل صورت گرفته‌اند. در این غزل، منزوی هدف وصف کردن عشق را دنبال می‌کند و اوصافی چون: گوارای من، شعر ناب، جام شوکران، شراب، زندگی‌بخش، آفتاب، فتح باب معرفت، آغاز و انجام، از بین برنده کابوس‌ها، شهاب، رمز بزرگ انتخاب، شعور شعر ناب، راستین و بی‌نقاب، آبی بودایی، تمثیل زیبایی، گل نیلوفر باغ سراب، شط شیرین شتاب و ... را برای عشق نسبت داده است. با توجه به غزل منزوی می‌توان گفت که سرتاسر غزل او، وصف عشق است و در این توصیفات، عناصر طبیعت نقش چشمگیری دارند، اما «شاعر غنایی سر آن ندارد که بی‌اعتنا به احساس و عواطف انسانی، طبیعت را چونان طبیعت وصف کند. عنصر طبیعی در غزل، رنگ عاطفی به خود می‌گیرد و تصویر ذهنی و عاطفی طبیعت» (عبادیان، ۱۳۸۴: ۱۲۴) مخصوص شاعران غزل سراسر است.

زمین خاکی‌ام، گرد سرت می‌گردم و هست سلام ای زندگی‌بخش آفتاب من! سلام ای عشق

در بیت فوق، زمین و آفتاب که از عناصر طبیعت هستند، رنگ عاطفی به خود گرفته‌اند؛ شاعر خود را زمین خاکی می‌داند که به گرد سر عشق می‌گردد و عشق را آفتاب زندگی‌بخش می‌پندارد. پس، عناصر موجود در غزل منزوی، رنگ عاطفی دارند و غزل او سراسر، وصف عشق است.

**۴-۲-۴- پاسخ فوری و احساسی به نیازها**

وجه تمایز حماسه و غنا از حیث بیان تجارب زندگی این است که غنا در تمام انواعش پاسخی سریع و احساسی به احتیاجات و رویدادهای زندگی است (مشتاق‌مهر و بافکر، ۱۳۹۵: ۱۸۹). درون‌مایه اصلی غزل منزوی، عشق است و این غزل می‌تواند پاسخی باشد به سوال احتمالی برخی از انسان‌ها که: «عشق چیست؟». این غزل پاسخی سریع و احساسی به یک نیاز و رویداد زندگی عادی است؛ پاسخ‌دهنده نیز حسین منزوی است که براساس دیدگاه خود به عشق می‌نگرد و پاسخ احساسی خود را صادر می‌کند. منزوی در بیت زیر، پرسشی مطرح می‌کند که شاید پرسش افراد دیگری نیز باشد؛ «چرا هستم؟» و در ادامه، پاسخ خویش را می‌یابد؛ بنابراین غزل منزوی پاسخ احساسی به پرسشی در مورد عشق است و از این مؤلفه (پاسخ فوری و احساسی به نیازها) نیز برخوردار است.

«چرا هستم؟» سوال بی‌جوابم بود از هستی تو دادی با سلام خود جواب من، سلام، ای عشق

**۵-۴-۲- فضای غم‌آلود داشتن**

در بیشتر آثار غنایی فارسی، حس غم بر شوق و شادی غلبه دارد که لازمه فضای غم‌آلود غنایی است (شمیسا، ۱۳۸۹: ۱۲۵). اما گاه در برخی از غزلیات، غم و اندوه و سودای عشق در پس‌هاله‌ای از شور و شوق وصل پنهان شده‌است (مشتاق‌مهر و بافکر، ۱۳۹۵: ۱۹۰). غزل حسین منزوی از غزلیاتی است که غم و اندوه در پس‌هاله‌ای از شور و شوق وصل پنهان شده‌است.

دو فصل گمشده، پیدا شد آخر با تو، زین دفتر تو ای آغاز و انجام کتاب من، سلام، ای عشق

در ظاهر بیت فوق، فضای شادی بر بیت حاکم است؛ شاعر، عشق را سلام می‌دهد و معتقد است که گمشده با عشق، پیدا شده است و این، یعنی وصال. اما در پس‌پرده، غم و اندوهی وجود داشته که وصال آن را پوشانده است و آن غم و اندوه، به خاطر گمشده‌ای است که شاعر قبل از وصال در هجران وی به سر می‌برده است و اکنون که آن را یافته است، اشتیاق دارد.

**۶-۴-۲- تمرکز بر روی شخصیت اصلی**

در توصیف هنری یک اثر غنایی، توجه و تمرکز شاعر بر روی شخصیت اصلی است و شاعر با استفاده از تشبیه و استعاره و ... به وی می‌پردازد (پارساپور، ۱۳۸۳: ۷۵). شخصیت نیز شبه‌شخصیتی است تقلیده شده از اجتماع که بینش مجازی شاعر به آن فردیت و تشخص بخشیده‌است (براهنی، ۱۳۹۵: ۲۴۹). در غزل منزوی، شخصیت واحدی



بر تمام فضا سایه انداخته‌است و آن عشق است که البته شخصیتی حقیقی نیست. شاعر از ابتدای غزل تا انتهای آن به وصف عشق می‌پردازد و عشق را یگانه شخصیتی می‌داند که باید به توصیف آن بپردازد. علاوه بر موارد ذکر شده، باید گفت که غزل منزوی، درونگرا و تخیلی است و براساس ذاتی که شعر غنایی دارد، نمایشی است و خبری از روایت نیست.

## ۵-۲- شاخص‌های صوری غزل حسین منزوی

### ۵-۲-۱- لطافت و نرمی زبان

رابطه تنگاتنگ فرم با محتوا انکارناپذیر است. در ادب غنایی به کوتاهی سخن، نرمی و لطافت کلام، رقت و باریکی معنا و مضامین توجه می‌شود تا بتواند در بیان عواطف و شوق‌های عاشقانه به کار رود (مشتاق‌مهر و بافکر، ۱۳۹۵: ۱۹۲). در غزل منزوی با کلامی کوتاه، لطیف و معانی باریک روبرو هستیم. جملات این غزل روان‌تر و موسیقی کلام دلنشین‌تر است.

گوارای من آه! ای شعر ناب من! سلام ای عشق      به جام شوکران من، شراب من! سلام، ای عشق

بیت فوق، زبانی آهنگین دارد و کلمات از لحاظ آوایی و معنایی در ارتباط با یکدیگر قرار دارند؛ از لحاظ آوایی، کلمات «شعر، عشق، شراب و شوکران» و از لحاظ معنایی، کلمات (گوارا، جام، شوکران و شراب) در ارتباط‌اند.

### ۵-۲-۲- استعارات و تشبیهات نرم و لطیف غنایی

هر یک از انواع ادبی، استعارات و تشبیهات مخصوص به خود را دارند و استعارات و تشبیهات شعر غنایی، لطیف و نرم هستند. در تمام ابیات غزل منزوی، استعاره مکنیه وجود دارد و استعاره مکنیه، استعاره‌ای است که تشبیه در دل گوینده پنهان باشد و مشبه را ذکر کرده، مشبه‌به را در لفظ نیاورند، اما از لوازم آن در لفظ بیاورند (همایی، ۱۳۸۳: ۲۸۲). در تمام ابیات غزل، عشق مورد خطاب قرار گرفته است و تشخیص وجود دارد. علاوه بر استعاره، تشبیهات مضمّر لطیفی نیز در بسیاری از ابیات این غزل به چشم می‌خورد و تشبیه مضمّر، آن است که سخنور تشبیهی در سخن خود آورده باشد، اما ساخت تشبیه، آشکارا در سخن به کار نرفته باشد (کزازی، ۱۳۹۱: ۷۶).

اگرچه با تو، دور زندگی تند است، اما، باز      سلام ای شط شیرین شتاب من سلام ای عشق



در بیت فوق، عشق مورد خطاب قرار گرفته است و استعارهٔ مکنیه وجود دارد و عشق به شط شیرین شتاب من شبیه شده است و تشبیه مضمَر وجود دارد. علاوه بر این، تشبیهاتی که در این شعر غنایی وجود دارند، نرم و لطیف هستند؛ تشبیه عشق به آبی بودایی، گل نیلوفر، رمز بزرگ، آفتاب و ... .

### ۲-۵-۳- وجود کلمات و عناصر لطیف و متناسب با فضای غنایی

هر یک از انواع ادبی، کلمات، الفاظ و اصطلاحات مخصوص به خود را دارند که در دیگر انواع ادبیات یا وجود ندارند یا بسامدشان کم است. گاهی نیز کلمه‌ای در یک نوع ادبی، یک نوع معنی خاص و در نوع دیگر، معنای دیگری دارد. در غزل منزوی نیز کلمات و ترکیباتی نظیر: جام، شراب عرفان، معرفت، رمز، عقل، حقیقت، تمثیل، گل نیلوفر، سراب، باغ و ... جزئی از واژگان ادبیات غنایی هستند.

### ۲-۵-۴- غنای موسیقی قافیه

یکی از مهم‌ترین مؤلفه‌های ادبیات غنایی، غنای موسیقی قافیه است؛ چراکه «قافیه در شعر غنایی بیشتر به شکل سجع متوازی است و سجع متوازی آهنگین‌تر از سجع مطرف است» (مشتاق‌مهر و باوفا، ۱۳۹۵: ۱۹۶). قافیه در لغت به معنی از پی رونده و در اصطلاح مجموعه‌ای از چند صامت و متحرک است که در آخرین کلمهٔ مصراع‌ها و یا ابیات تکرار می‌شوند، به شرطی که به یک لفظ و معنا نباشند (ماهیار، ۱۳۹۰: ۲۷۱). قافیه، علاوه بر شعر سنتی، در شعر نو نیز اهمیت خود را حفظ کرده است، چنانکه نیما در مورد ارزشمندی قافیه می‌گوید: «شعر بی‌قافیه مثل آدم بی‌استخوان است. هنر شاعری در قافیه‌سازی است و قافیه مال مطلب است، زنگ مطلب است.» (طاهباز، ۱۳۶۸: ۱۰۳)

کلمات قافیه در غزل منزوی عبارتند از: ناب، شراب، آفتاب، باب، کتاب، خواب، شهاب، انتخاب، نقاب، سراب، جواب و شتاب. کلمات «شراب، کتاب، شهاب، نقاب، سراب، جواب و شتاب» با یکدیگر و کلمات «ناب، باب و خواب» با یکدیگر سجع متوازی دارند و چنین قافیه‌هایی، نشان از توانایی شاعر در بکارگیری قافیه دارد. در تمام غزل، تنها دو کلمه «انتخاب و آفتاب» با یکدیگر سجع مطرف دارند و کلمات دیگر، با یکدیگر سجع متوازی دارند و این مسأله، حکایت از غنای قافیۀ غزل منزوی دارد.

### ۲-۵-۵- زیاد بودن مصوت‌ها و صامت‌های س و ش

مصوت‌ها در بطن متون ادبی، رساتر از صامت‌ها هستند و حضور آنها باعث نرم و رسایی زبان می‌شود. اگر آواها را به دو گروه پرماع و کم‌ماع تقسیم کنیم، مصوت‌ها جزء کم‌ماع به حساب می‌آیند (مشتاق‌مهر و بافکر، ۱۳۹۵: ۱۹۶). تکرار کسرهٔ اضافی در بیت زیر از حسین منزوی، سبب گوشنوازی و آهنگین شدن کلام شده است:

به دور افکنده‌ام ، غم و شادی‌های کوچک را / تو ای رمز بزرگ انتخاب من، سلام، ای عشق



علاوه بر مصوت کوتاه، مصوت‌های بلند نیز در غزل منزوی، بسامد خاصی دارند و آهنگ و موسیقی برخاسته از این نوع مصوت نسبت به مصوت کوتاه، بیشتر است.

گوارای من آه! ای شعر ناب من! سلام ای عشق  
به جام شوکران من، شراب من! سلام، ای عشق

گذشته از بحث مصوت‌ها، صامت‌ها نیز در غزل حسین منزوی تکرار شده‌اند و موسیقی کلام را افزایش داده‌اند. واج‌های «س» و «ش» در غزل فوق و در برخی ابیات و به طور کلی در شعر غنایی، بسامد بالایی دارند. «ش» از جمله واج‌های فرسایشی است. تکرار این واج در بیان اوج احساسات شور و شغف و شادی یا خشم و غضب و برآشفتن باشد، چشمگیر است. بسامد این واج در متون غنایی بیشتر از متون حماسی است (پارساپور، ۱۳۸۳: ۲۷۰-۲۷۲).

تو عقل سرخ را، با واژه‌هایم آشتی دادی  
سلام آه ای شعور شعر ناب من سلام ای عشق

به هنگام غروب خویش هم، با آخرین خطش  
رقم بر صفحه شب زد، شهاب من سلام ای عشق

در دو بیت فوق از منزوی، بسامد بالای واج «ش» حس شور و شغف را به ذهن متبادر می‌کند. علاوه بر این واج، واج «س» نیز از مختصات شعر غنایی است. واج «س»، واج سایشی و بی‌واک است؛ واج‌آرایی این واج به خصوص در ادبیات غنایی مشاهده می‌شود و نسبت به «ش» کمتر است. به خصوص کاربرد آن در آغاز هجاها مؤثر و چشمگیر است (پارساپور، ۱۳۸۳: ۲۷۳).

«چرا هستم؟» سوال بی‌جوابم بود از هستی  
تو دادی با سلام خود جواب من، سلام، ای عشق

#### ۶-۵-۲- زیاد بودن واژه «من»

در شعر غنایی بر خلاف انواع دیگر، شاعر از عواطف و احساسات خویش سخن می‌گوید و این‌گونه شعر، «صیغه اول شخص و زمان حال دارد» (ولک و وارن، ۱۳۷۳: ۲۶۲). شعر غنایی کاملاً جنبه انفسی دارد و هنرمند همیشه از من سخن می‌گوید (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۲: ۶)

غزل حسین منزوی از این حیث نیز دارای ویژگی شعر غنایی است؛ در تمام شعر او، ۱۶ بار ضمیر منفصل، ۳ بار ضمیر متصل و ۵ بار شناسه اول شخص در ساختار افعال بکار رفته است که نشان از غنایی بودن شعر او دارد.



سلام، ای خطزده، کابوس‌هایم را، طلوع تو

ز آفاق پر از آشوب خواب من، سلام، ای عشق

### ۷-۵-۲- وجود ردیف

ردیف یکی از عواملی است که در ایجاد و گسترش موسیقی کلام مؤثر است (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۰: ۱۰۹). ردیف در لغت به معنای سواری است پشت سوار دیگر و در علم قافیه، لفظ یا الفاظی است مستقل از قافیه که پس از آن به یک معنی و به یک لفظ تکرار شود (ماهیار، ۱۳۹۰: ۲۷۳). هر اندازه تعداد کلماتی که ردیف را تشکیل می‌دهند، بیشتر باشند، غنای موسیقی متن بیشتر خواهد بود. در غزل حسین منزوی، «من! سلام ای عشق» ردیف است و این طیف از کلمات به عنوان ردیف، غنای موسیقی منزوی را چند برابر کرده است.

### ۸-۵-۲- التزام (اعنات)

التزام آن است که در هر مصراع یا بیت شعر، کلمه‌ای را تکرار کنند (شمیسا، ۱۳۶۸: ۸۴). در شعر منزوی، کلمه «سلام» در هر بیت تکرار شده و آرایه‌ی التزام را به وجود آورده است که این موضوع موسیقی برخاسته از کلام را چند برابر کرده است.

### ۹-۵-۲- وزن نرم و کشیده داشتن

وزن غزل منزوی «مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن» در بحر هزج مثنی‌س سالم است که یکی از نرم‌ترین وزن‌های فارسی و عربی است و عشق و جوانی و داستان‌های عاشقانه مناسب است.

### ۳- نتیجه‌گیری

ادب غنایی در اصل، اشعاری هستند که در آنها از عواطف و احساسات شخصی سخن می‌رود. حسین منزوی یکی از شاعران برجسته معاصر است که اشعار بسیاری را در نوع ادبی غنایی سروده است. بررسی یکی از اشعار حسین منزوی از لحاظ شاخص‌های محتوایی و صوری ادب غنایی، نتایج زیر را در پی داشت:

از لحاظ شاخص‌های محتوایی، شعر حسین منزوی، یک شعر به تمام معنا در ادبیات غنایی است؛ زیرا که شاخص‌هایی چون «حساسی و عاطفی بودن، عاشقانه و عارفانه بودن، وصفی بودن، پاسخگویی به احساسات و نیازها، داشتن فضای غم‌آلود و تمرکز بر روی شخصیت اصلی» را در خود دارد. شعر منزوی علاوه بر دارا بودن شاخص‌های محتوایی، شاخص‌های صوری ادبیات غنایی را نیز در خود دارد و شاخص‌هایی چون «لطافت و نرمی زبان، استعارات و تشبیهات نرم و لطیف، کلمات و عناصر متناسب با فضای غنایی، زیادی مصوت‌ها و صامت‌های «س و ش»، زیادی واژه «من»، وجود ردیف، التزام، وزن نرم و کشیده، شخصیت‌بخشی به عناصر انتزاعی و برخی ترکیبات خاص غنایی دیگر»، گواهی بر این مدعا هستند. در نتیجه، با قطعیت می‌توان گفت که شعر مورد بررسی از حسین منزوی، از



شاخص‌های محتوایی و صوری ادبیات غنایی برخوردار است و به حق، یکی از برترین اشعار در حیطه ادبیات غنایی می‌باشد.

### منابع

- براهنی، رضا (۱۳۹۵). *قصه‌نویسی*، چاپ چهارم، تهران: سپهروردی.
- پارساپور، زهرا (۱۳۸۳). *مقایسه زبان حماسی و غنایی*، چاپ اول، تهران: دانشگاه تهران.
- دشتی، علی (۱۳۸۳). *سایه*، چاپ اول، تهران: انتشارات کتابخانه سقراط.
- رزمجو، حسین (۱۳۹۰). *انواع ادبی و آثار آن در زبان فارسی*، چاپ سوم، مشهد: دانشگاه فردوسی مشهد.
- رضایی، محمدعلی و منیژه زینلی (۱۳۹۳). *تحلیل بینامتنی اشعار نزار قبانی و حسین منزوی*، همایش ملی بینامتنیت، ج ۳، ۷۸۰-۷۶۵.
- رمضانی، احمد (۱۳۸۳). *نگاهی به آثار و شعر حسین منزوی*، کتاب ماه ادبیات، ش ۷۵، ۳۷-۲۳.
- زرقانی، مهدی و قربان صباغ، محمودرضا (۱۳۹۰). *نظریه ژانر*، تهران: هرمس.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۵۲). *انواع ادبی و شعر فارسی*، خرد و کوشش، تهران، سال ۱۱ و ۱۲، دوره ۴، صص ۹۶-۱۱۹.
- شمیسا، سیروس (۱۳۶۸). *نگاهی تازه به بدیع*، تهران: انتشارات فردوس.
- شمیسا، سیروس (۱۳۸۹). *انواع ادبی*، چاپ چهارم، تهران: میترا.
- طاهباز، سیروس (۱۳۶۸). *درباره شعر و شاعری از مجموعه آثار نیما*، تهران: دفترهای زمانه.
- عبادیان، محمود (۱۳۸۴). *تکوین غزل و نقش سعدی: مقدمه‌ای بر مبانی جامعه‌شناختی و زیباشناختی غزل فارسی و غزلیات سعدی*، چاپ اول، تهران: هوش و ابتکار.
- قربانی، جاوید (۱۳۸۶). *نگاهی به زندگی حسین منزوی غزل‌پرداز بزرگ معاصر*، مجله حافظ، ش ۴۷.



کزازی، جلال‌الدین (۱۳۹۱). بیان، تهران: مرکز.

ماهیار، عباس (۱۳۹۰). عروض فارسی، تهران: قطره.

مشتاق مهر، رحمان و سردار، بافکر (۱۳۹۵). شاخص‌های محتوایی و صوری ادبیات غنایی، پژوهشنامه ادب

غنایی دانشگاه سیستان و بلوچستان، سال چهاردهم، دوره ۲۶، ۲۰۳-۱۸۳

معین، محمد (۱۳۸۶). فرهنگ معین، چاپ سوم، تهران: نشر زرین.

مؤتمن، زین‌العابدین (۱۳۶۴). شعر و ادب فارسی، چاپ دوم، تهران: زرین.

منزوی، حسین (۱۳۸۷). مجموعه اشعار حسین منزوی، به کوشش حسین فتحی، تهران: نگاه.

ولک، رنه و وارن، آوستین (۱۳۷۳). نظریه ادبیات، ترجمه ضیاء موحد و پرویز مهاجر، تهران: علمی و فرهنگی.

همایی، جلال‌الدین (۱۳۸۳). فنون بلاغت و صناعات ادبی، تهران: هما.



## *Examining the content and form indicators of lyrical literature in a sonnet by Hossein Manzavi*

*Khodabakhsh Asadollahi<sup>1</sup>, Hossein Ghasemizadeh<sup>2</sup>, Sayeh Salahzadeh<sup>3</sup>*

### **Abstract**

Lyrical literature is the expression of the poet's personal feelings and emotions. Feelings and emotions are one of the most important features of lyrical literature, which separate this type from other literary types, and the softer and gentler the poet's poetic feelings and emotions are, the more powerful his words will be. The most obvious type of lyric poetry in Persian literature is sonnet, in which past and contemporary poets have experimented and left brilliant works. One of the famous poets of contemporary sonnet is Hossein Manzavi, whose sonnet have been welcomed by people of poetry and literature. Therefore, this research aims to study and analyze a poem by Hossein Manzavi based on the content and form indicators of lyrical literature by using the library study method and in an analytical-descriptive way. The results of the studies show that being emotional and romantic, being romantic and mystical, being descriptive, responding to feelings and needs, having a sad atmosphere and focusing on the main character are among the most important content characteristics of sonnet monzavi. Also, features such as the softness of the language, soft and gentle metaphors and similes, words and elements suitable for the lyrical space, many vowels and consonants "s/ sh", a lot of the word "I", the presence of row, commitment, soft and stretched weight, Giving personality to abstract elements and some other specific lyrical compositions are among the formal characteristics of isolated sonnets. As a result, the studied sonnet is one of the best sonnet of Hossein Manzavi, which has the indicators of lyrical literature in terms of content and form.

**Keywords:** lyrical literature, Hossein Manzavi, form, content, sonnet.

<sup>1</sup>. Professor of the Department of Persian Language and Literature, Mohaghegh Ardabili University, Ardabil, Iran. kh.asadollahi50@gmail.com

<sup>2</sup>. Ph.D. student of Persian language and literature, pure orientation, Mohaghegh Ardabili University, Ardabil, Iran. (Responsible author) Hosseinqasemizadeh1373@gmail.com

<sup>3</sup>. Master's degree in Persian language and literature, pure orientation, Islamic Azad University, Pars-Abad (Moghan) branch, ParsAbad, Iran. sslzd531@gmail.com



سال پنجم، شماره ۳، پیاپی ۱۶ پاییز ۱۴۰۱

[www.qpjjournal.ir](http://www.qpjjournal.ir)

ISSN : 2783-4166

## مقایسه‌ی چند نمونه از شطحیات در غزلیات عطار و سوانح العشاق غزالی

مسعود اسکندری<sup>۱</sup>، زهرا پاشنا<sup>۲</sup>

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۱/۰۶ تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۰/۰۵/۱۱

(از ص ۶۲ تا ۸۵)

نوع مقاله: پژوهشی

### چکیده

شطح، به عنوان زبان ویژه‌ی برخی از عرفا، همواره محل توجه محققان حوزه‌ی عرفان و تصوف بوده است. درباره‌ی ویژگی و چند و چون شطح مباحث بسیاری مطرح، و از دیدگاه‌های زبان‌شناسی، روان‌شناسی، فلسفی، ذوقی- هنری و... بدان پرداخته شده است. در پژوهش حاضر شطح در زبان دو عارف نامی ایران، یعنی عطار نیشابوری و احمد غزالی و در محدوده‌ی غزلیات عطار و سوانح العشاق غزالی مقایسه شده است. روش تحقیق در این مقاله توصیفی- تحلیلی است و داده‌ها بر اساس مطالعات کتابخانه‌ای جمع‌آوری و تجزیه و تحلیل شده است. دستاورد پژوهش ناظر بر این است که عطار و غزالی دو مورد شطح: فنا و بقا و جمع و تفرقه را در اثر خویش به کار برده و هر کدام تقریباً معنی مشابهی را از آن اراده کرده‌اند. شطحیات در زبان عطار از نظر صوری و ساختار بیرونی عموماً بر مبنای قرار دادن دو سوی یک پارادوکس در یک مصراع و یا حتی معطوف کردنشان به هم و یا اضافه کردن یکی به دیگری است؛ حال آنکه در کار غزالی یک شطح در متن بسط پیدا می‌کند.

واژگان کلیدی: شطح، غزلیات عطار، سوانح العشاق احمد غزالی، شطحیات شخصی.

<sup>۱</sup>. دانشجوی دوره دکترای زبان و ادبیات فارسی دانشگاه مازندران. دبیر ادبیات فارسی ناحیه ۲ استان البرز بابلسر، ایران (نویسنده مسئول) //

[bardiya\\_masoud@yahoo.com](mailto:bardiya_masoud@yahoo.com)

<sup>۲</sup>. دانشجوی دوره دکترای زبان و ادبیات فارسی دانشگاه مازندران. بابلسر، ایران. // [Zpashna82@gmail.com](mailto:Zpashna82@gmail.com)



## ۱- مقدمه

تأمل در زبان‌شناسی صوفیه یک نکته را برای محقق حوزه‌ی عرفان و تصوف روشن می‌سازد و آن اینکه زبان عارفان هیچگاه یک زبان صریح با دلالت‌های روشن و مشخص نیست؛ «زبانی است که ملتقی دو عالم غیب و شهادت است و در ذهن سالک مبتدی نیز امکان چنین برخوردی را فراهم می‌آورد و بنابراین زبانی برزخی است و بیانگر روح یا ذهنی است که از موضوع، شناختی ناتمام و دل‌آگاهی و شهودی غیر مستقیم دارد» (ستاری، ۱۳۸۶: ۷). این ویژگی به‌خصوص آن هنگام که گفتار و نوشتار یک عارف دارای ویژگی‌هایی باشد که بتوان آن را یک اثر ادبی قلمداد کرد، بر دشواری کار خواهد افزود. بنابراین رمزشناسی زبان صوفیه امروزه تقریباً خود تبدیل به دانشی شده است که می‌بایست همه‌ی ابعاد زبان‌شناسی، روان‌شناسی، فلسفی و ذوقی را مد نظر داشته باشد و کنکاش در این حوزه، پژوهشگر را به روشن شدن هرچه بیشتر بیان عارفان نزدیک می‌کند. بنابراین در این پژوهش موضوع شطح به عنوان شیوه‌ای از زبان که عرفا یا صحواً و برای بیان مقاصد خویش و یا به ناگاه و سهواً و در اثر غلبه‌ی حال و هوای عارفانه از آن استفاده کرده‌اند پرداخته خواهد شد. این نوع خاص از زبان عارفان در همه جای دنیا مورد توجه پژوهشگران بوده است و از نظرگاه‌های مختلف روان‌شناسی، زبان‌شناسی، فلسفی، ذوقی- هنری و... مورد ارزیابی قرار گرفته است. آنچه نگارندگان این سطور را به تحقیق در این حوزه واداشته، نه رمزگشایی از شطحیات عارفان، بلکه مقایسه‌ی برخی از گونه‌های شطح در زبان دو تن از عرفای نامی ایران، یعنی عطار نیشابوری (م. ۶۲۷ ه.ق) و احمد غزالی (م. ۵۲۰ ه.ق) است. مقایسه‌ی شطحیات این دو عارف از دو جهت ضرورت می‌یابد: نخست اینکه تاکنون چنین مقایسه‌ای میان این دو عارف صورت نپذیرفته است و دوم این که این مقایسه - اگر صرفاً به یک مقاله محدود نماند- می‌تواند ملاک‌ها و معیارهای مشترکی را به منظور ارزیابی موضوع شطح و در نهایت دستیابی به یک شناخت حداکثری از آن، در اختیار پژوهشگران قرار بدهد. بر این اساس نویسندگان در این مقاله به دنبال پاسخگویی به این پرسش هستند که: عطار و غزالی چه میزان به شطح عنایت داشته‌اند؟ پاسخ به این پرسش ابتدا تأمل در ساخت زبان عارفان، از این نظر که تجربیات ناب عارفانه قابل بیان مستقیم نیست و در مرحله‌ی دوم معرفی شطح و ویژگی‌های نوعی آن را می‌طلبد که پرداختن به این مسایل چارچوب مفهومی این مقاله را تشکیل خواهند داد.

## ۲- پیشینه‌ی پژوهش

بر اساس جستجوهای به عمل آمده در پایگاه‌های معتبر داده‌های علمی کشور و کتب به نگارش درآمده در حوزه‌ی عرفان، مشخص شد که تاکنون مقایسه‌ای میان شطحیات عطار و غزالی صورت نپذیرفته است و تنها تحقیقاتی را که به صورت مجزا این مقوله را در زبان یکی از این دو عارف مورد بررسی قرار داده‌اند می‌توان دید که آن‌ها را نیز



عموماً در کتاب‌هایی که در حوزه‌ی عرفان به نگارش درآمده‌اند باید مورد جستجو قرار داد. درباره‌ی عطار، شاهسوند (۱۳۹۰) در پایان‌نامه‌ی خویش اختصاصاً به موضوع شطحیات پرداخته که ذیلاً مورد بررسی قرار خواهد گرفت.

عاطفه شاهسوند (۱۳۹۰) در پایان‌نامه‌ی خود با عنوان **بررسی شطحیات در دیوان عطار نیشابوری**، به موضوع شطح در غزلیات عطار پرداخته است. وی بر این باور است که عرفای پیش از عطار و همچنین عرفای معاصر وی در تأثیرپذیری او از این زبان تأثیر مستقیم داشته‌اند (شاهسوند، ۱۳۹۰: ۱۷۵). نویسنده در این پایان‌نامه هشت شطح بارز را در زبان عطار که به ترتیب عبارتند از: شطح وحدت وجود، شطح نفی و اثبات، شطح کفر و دین، شطح عدم وجود، شطح فنا و بقا، شطح عشق، قلندریات و حلاجیه‌ها به ترتیب مورد ارزیابی قرار داده است (همان: ۱۷۶-۲۶۱).

فاطمه مدرسی (۱۳۸۶) در مقاله‌ی «**شطح عارف و گستاخی دیوانه در مثنوی‌های عطار**»، این مقوله را در مثنوی‌های عطار مورد بررسی قرار داده و بدین نتیجه رسیده است که «شطح در آثار عطار از دو جهت قابل بررسی است: یکی صورت ظاهری آن که احتمال دارد با احکام شرعی مغایرت داشته باشد؛ دیگر صورت باطنی آن که در اساس با دین و شریعت در تضاد نیست، لیکن نیاز به شرح و تأویل دارد» (مدرسی، ۱۳۸۶: ۸۶ و ۸۷). و چنانکه واضح است، این مقاله با پژوهش حاضر هم از این نظر که صرفاً بر کار عطار متمرکز بوده و هم از این روی که فقط مثنوی‌های وی را مورد تأمل و توجه قرار داده تفاوت دارد.

طی جستجوهای به عمل آمده مشخص شد که تاکنون مقاله‌ای که به طور مجزاً شطح را در *سوانح العشاق* غزالی مورد بررسی قرار داده باشد نگاشته نشده است و اگر هم سخنانی در این باب هست در فحوای کتبی که یا شطح را به طور کلی مورد بررسی قرار داده و یا اصلاً موضوع مورد بحث در آن، عرفان و تصوف بوده است می‌توان یافت؛ این در حالی است که شطحیات احمد غزالی چیزی کمتر از برخی اقوال بایزید و حلاج و بوسعید و دیگران از عرفا ندارد. باری، تحقیقی که در آن زبان این دو عارف با رویکرد شطح، مورد بررسی قرار گرفته باشد موجود نیست.

### ۳- چارچوب مفهومی

#### ۳-۱- سنخ‌شناسی زبان عرفان

زبان، خود مسأله‌ای پیچیده است که با وجود پیدایش نحله‌های مختلف زبان‌شناسی و فلسفی و پژوهش‌هایی که از سوی دانشمندان این حوزه‌ها صورت پذیرفته همچنان به عنوان یک معمای لاینحل باقیمانده است. حال اگر این



مؤلفه‌ی پیچیده با امر پیچیده‌تری چون عرفان بیامیزد، کشف ماهیت این دو تبدیل به کلاف درهم پیچیده‌ای خواهد شد که باز کردن آن یا با شکست مواجه می‌شود، یا به تناقض‌گویی‌های زبانشناسانه و فلسفی منتج می‌گردد و در پاره‌ای از موارد نیز صرفاً گره کوچکی از آن گشوده خواهد شد. با این تفاسیر نظریات گوناگونی درباره‌ی زبان عرفان ارائه شده که برخی از سوی خود عارفان و برخی نیز در اثر تأمل محققان این عرصه با تدبّر در آثار صوفیه ارائه شده است. اصل مسأله برآمده از دو پرسش اساسی است که یکی از طرف عارفان و دیگری از طرف پژوهشگران عرفان مطرح می‌شود. پرسش نخست که عارفانه و الهیاتی است از این قرار است: آیا آنچه از عالم بالا بر دل من [عارف] نازل می‌شود و یا تجربیات عارفانه‌ی من که در اثر حال جذبه است، قابل بیان به زبان روزمره است؟ این پرسش در واقع یک استفهام انکاری است. هجویری در این باره می‌نویسد: «چون زبان را از سرّ خبر بود تا عبارت کند این مشاهدت نباشد که دعوی بود؛ از آنچه چیزی که حقیقت آن اندر عقول ثبات نیابد زبان از آن چگونه عبارت کند آلا به معنی جواز ... پس سکوت را درجه برتر از نطق باشد از آنچه سکوت علامت مشاهدت بود و نطق نشان طلب» (هجویری، ۱۳۸۷: ۴۳۱ و ۴۳۲). لیکن از طرف دیگر «همه‌ی عارفان مسلمان و حتی غیر مسلمان، این معمای ذوحّدین را تجربه کرده‌اند و آن عارفانی که بارها گفته‌اند که خاموشی، تنها راه سخن گفتن با خداوند است، دقیقاً آنانند که پرچم‌ترین آثار منظوم و منثور را پیرامون مباحث عارفانه به رشته‌ی تحریر کشیده‌اند» (شیمل، ۱۳۷۰: ۷۴). بخش دوم سخن شیمل بسیار قابل تأمل است؛ همین مسأله بدین معناست که بالاخره زبانی وجود دارد ولو این که رمزآلود و شطح‌گونه باشد. کشف معمای این رمز پاسخ پرسش دوم است که از سوی محققان مطرح می‌شود: اگر عارفان تنها راه را خاموشی می‌دانند پس این آثار چیست و زبان به کارگرفته شده در آن‌ها دلالت بر چه چیزی دارد؟

برخی از پژوهشگران موانعی را که برای بیان تجربه‌ی عارفانه وجود دارد برشمرده‌اند؛ به عنوان مثال فولادی این موانع را: ۱. مانع موضوع، ۲. مانع کلام، ۳. مانع فاعل و ۴. مانع مخاطب معرفی کرده است؛ بر این اساس عرفان موضوعی است تجزیه‌ناپذیر؛ چراکه که عقل بشر امور را پس از تجزیه و ترکیب بازشناسی می‌کند و موضوعات عرفانی بسیط هستند و قابل ارائه در بیان نیستند. فلذا تجربه‌ی عرفانی نیز از نوع تجربیات متداول روزمره نیست که بتوان با کلام عادی آن‌ها را بیان کرد. یعنی عارف با مفاهیمی سروکار دارد که نمی‌توان در زبان، مصداقی برایش یافت. شخص عارف نیز که فاعل این شناخت است برای بیان مشکلی اساسی دارد؛ یعنی او هنگامی که در حالت جذبه و غلبه قرار می‌گیرد دیگر خودی برایش باقی نمانده و این بی‌خویشی مستلزم بی‌زبانی است. در نهایت مخاطب نیز خود مانعی بس جدی است؛ چراکه همه‌ی انسان‌ها از چنین تجربیاتی بهره‌مند نیستند و توان درک چنین موضوعاتی را ندارند (فولادی، ۱۳۸۹: ۷۲-۷۸).



ویلیام جیمز نیز در کتاب *دین و روان* بر این مسائل تأکید کرده و می‌نویسد: «عرفان بیشتر شبیه به یک وضع و حالت احساس است تا این‌که شبیه به یک وضع و حالت درک و تصور باشد. هیچ‌کس نمی‌تواند احساسات عرفانی خود را برای یک نفری که آن احساسات را به شخصه درک نکرده است، بیان و توصیف کند که: این احساسات چگونه است و چگونه عمل دارد. کسی باید در عمر خود حداقل یک مرتبه عاشق شده باشد تا بتواند بفهمد حالت روحی یک نفری که عاشق شده از چه قرار است» (جیمز، ۱۳۷۲: ۶۲).

برخی دیگر از پژوهشگران نیز تلاش کرده‌اند تا ابعاد فلسفی موضوع را مورد واکاوی قرار دهند. از این نظر به نظریات بعضی از فلاسفه غربی که مبتنی بر فلسفه‌ی زبان است - مانند ویتگنشتاین و نظریه‌ی بازی‌های زبانی وی - تمسک جسته و البته به نتیجه‌ای مشابه با سایر محققین دست پیدا کردند و اظهار داشته‌اند: «دریافت‌های عرفانی و اشراقی چون در محدوده‌ی عقل نیست، پس از حدود منطقی زبان خارج است و چون از حدود منطقی زبان خارج است، پس قابل بیان منطقی نیست. این است که عرفان و منطق دو چیز متناقض خواهد بود. به همین دلیل شطح یا شطحیات، چون برخاسته از حال درونی عارف است، از نظر عرف و عقل غیرمنطقی جلوه می‌کند» (سلیمانیان، ۱۳۸۹: ۱۰۹). تأملات استیسی نیز به عنوان فیلسوفی طبیعت‌گرا در کتاب *عرفان و فلسفه* مؤید دیدگاه فوق است. وی می‌نویسد: «نمی‌توان هم خدا را خواست و هم خرما را؛ نمی‌توان هم باور داشت که آگاهی عرفانی نادر و یگانه است و از جنس آگاهی روزمره نیست و در عین حال چیزی در آن ندید که تا حد آگاهی روزمره قابل تنزل نباشد... هر آن کوششی که در پی رفع و رجوع شطحیات عرفانی به وسیله‌ی تعبیه‌های منطقی یا زبانشناختی باشد، در جهت تنزل دادن عرفان تا حد عقل عام و عرفی و انکار خصیصه‌ی منحصربه‌فرد آن و پایین آوردن آن تا سطح تجربه‌های روزمره‌ی خودمان است» (استیسی، ۱۳۷۵: ۲۷۶).

با این تفاسیر، زبانی که عارف در بیان آن دسته از تجارب ناب عارفانه‌ی خویش از آن بهره می‌گیرد شطح نام دارد؛ او در مقامی قرار گرفته است و چیزهایی را می‌بیند که در زبان عادی و عرفی مصداقی برای‌شان موجود نیست و کلام او به این سبب شطح آمیز می‌شود و هرچه تجربه‌ی عارف ناب‌تر باشد شطاح‌تر است. حال باید دید که شطح چیست.

## ۲-۳- شطح در لغت و در اصطلاح

شطح، در لغت به معنای «سرگردان شدن، به بیراهه رفتن، دور گشتن، پرسه زدن، این سوی و آن سوی رفتن» (آذرنوش، ۱۳۹۱: ۵۲۱). آمده است و در زبان عرب شَطْحُ فِی الْخِیَالِ را به معنای غرق شدن در خیال؛ و له سَرَاحَاتِ و شَطْحَاتِ را به معنای حواسش به کلی پرت است؛ به کار می‌برند و امروزه نیز در زبان عربی شَطْحٌ به معنای بندباز





آمده است. اما در اصطلاح عارفان «سخنانی که در حالت وجد و بی‌خودی در وصف حال و شدت وجد گفته می‌شود» [و] به سخن دیگر، در عرف عرفا، حرکت اسرار وجد را شطح می‌گویند که شنیدن آن بر ارباب ظاهر، سخت و ناخوش باشد و موجب ظن و انکار گردد» (سجادی، ۱۳۸۹: ۵۰۵). تهانوی در *کشاف اصطلاحات الفنون* می‌نویسد: «سخن نامتناسب و نامنظم گفتن است بدون التفات و رعایت مبالات؛ چنانکه بعضی بندگان هنگام غلبه‌ی حال و سکر و غلبات گفته‌اند ... چنانکه ابن عربی گوید: من دو سال از پروردگرم کوچک‌ترم و بایزید گوید: سبحانی ما اعزم شأنی و منصور گوید: انا الحق» (تهانوی، ۱۹۹۶: ۱۲۹۹). شطح فقط نوعی از به کارگیری زبان نیست، بلکه وجهی معرفت-شناختی نیز در جریان سلوک عارف دارد؛ «شطح پایان سفر اول از اسفار اربعه و فنای ذات سالک در ذات حق است» (انصاری، ۱۳۸۸: ۵۹).

ابونصر سراج در *اللمع خویش* درباره‌ی شطح مطالبی دارد. بنا به نوشته‌ی وی اگر کسی از معنای شطح پرسید باید بگوییم: شطح عبارت است از نوعی سخن غریب و نامعهد در توصیف تجربه‌ای وجدآمیز که نیروی فورانی آن درون عارف را تسخیر و لبریز می‌کند (سراج، ۱۹۶۰: ۴۵۳). عطار توضیح روشن‌تری از این اصطلاح به دست می‌دهد: «چیزها رود در طریقت که با ظاهر شرع راست نیاید؛ چنانکه به کشتن خلیل را امر کرد و نخواست و چنانکه غلام کشتن خضر که امر نبود و خواست، و هرکه بدین مقام نرسیده، قدم آن‌جا نهد زندیق و اباحتی و کشتنی بود مگر هرچه کند به فرمان شرع کند» (عطار، ج ۱/ ۱۳۶۱: ۱۲۲ و ۱۲۳).

اما چنانکه کربن در مقدمه‌ی *شرح شطحیات* روزبهان بقلی توضیح می‌دهد «متأسفانه در مورد واژه‌ی عربی شطح فرهنگ‌ها توضیح وافی نداده‌اند. البته آنچه برای ما حائز اهمیت است مفهوم مصطلح صوفیان از این واژه است» (بقلی، ۱۳۹۴: ۱۲). و خود کربن آن را به معنای «کلمات متشابه صوفیان» می‌گیرد (همان).

در میان محققان قدیم روزبهان بقلی شیرازی بیش از همه در این موضوع تأمل کرده و بنای کتاب مشهور خویش *شرح شطحیات* را بر پایه‌ی این امر قرار داده است. او در این کتاب تلاش کرده تا شطحیات عرفا را رمزگشایی کند و از این طریق توانسته است حوزه‌ی معنایی و اصطلاحی این واژه را در فرهنگ عرفانی جهان اسلام بسط بیشتری بدهد و در عین حال برخی از دشواری‌هایی را که طیف معنایی و کاربردی این واژه بر می‌انگیزد حل و فصل نماید. «روزبهان پای بر سطحی بالاتر گذاشته که از آن‌جا شطحیات عرفا همچون بخشی از یک شطح بسیار بزرگ‌تر جلوه می‌کند. نخست آنکه شطح در نص قرآن و سپس در احادیث نبوی آمده است. علت آن است که خداوند تنها از طریق شطح آدمیان را مورد خطاب قرار می‌دهد، یعنی از طریق نیرویی که حرکت و جوشش آن از حد بیان مخلوقات و آنچه آدمیان طاقت شنیدنش را ندارند، خارج است» (همان: ۱۴). «روزبهان فواتح سوره را از جمله‌ی رموز شطحی می‌داند و بر آن است که در کلمات پیامبر اکرم (ص)، از جمله *خَلَقَ اللَّهُ آدَمَ عَلَی صَوْرَتِهِ؛ رَأَيْتُ رَبِّي فِي أَحْسَنِ*



**صورة، وجدتُ برد انامله؛ و الكرسی موضع القدمین؛ ينزل الله كل ليله** نیز شطحیات بوده است. وی همچنین خطبه‌ی شقشقیه‌ی امیرالمومنین علی (ع) را از جمله شطحیات و برآمده از غلبه‌ی سکر و استیلا‌ی وجد بر حضرتش دانسته است» (سجادی، ۱۳۸۹: ۵۰۵). «خلاصه آنکه هر بار وجود قدیم از طریق دیده‌ای حادث سخن می‌گوید، سخن او شطح است. به همین جهت شطح قاعده‌ی اصلی رمز و التباس و تشابه و دوپهلویی موجودات است. اما این تشابه تناقض‌آمیز پایه‌ی مناعت و شایستگی وجودی آن‌ها نیز هست. هیچ موجود حادثی نیست که رمز چیز دیگری نباشد، از آنجاکه هر حادث شاهد چیز دیگری است» (بقلی، ۱۳۹۴: ۱۴). بنابراین مشخص می‌شود روزبهران معنایی وسیع و هستی‌شناسانه از شطح اراده کرده و از همین نقطه نظر است که تأویل عارفانه نیز معنا و مفهومی عمیق پیدا می‌کند و ارزش و کارکرد آن در بطن میراث کلامی صوفیه و به‌خصوص در تأویل و تفسیر قرآن کریم مشخص می‌شود. و این معنی تفاوت زیادی دارد با آنچه مثلاً فولادی در کتاب **زبان عرفان** در تعریف شطح اراده کرده و ساختار آن را اجتماع نقیضینی که یک طرف آن حتماً می‌بایست اعتقاد یا عملی شرعی باشد دانسته است (فولادی، ۱۳۸۹: ۲۸۷). همین برداشت نیز در قرن ششم باعث شده بود تا امام محمد غزالی به این پدیده به دیده‌ی انکار بنگرد و در ربیع مهلکات **احیاء علوم الدین** در کتاب "نکوهش غرور" درباره‌ی آن بنویسد: «این فرقه‌ی واعظان مشغول گشته به طامات و شطح و تلفیق سخنانی که از قانون شرع و عقل بیرون است تا چیزی غریب گفته باشند. بیشتر همّت‌های ایشان در سجعه‌هاست و به شعرهای وصال و فراق استشهاد آوردن و غرض ایشان آن است که نعره و تواجد در مجلس ایشان بسیار شود، اگرچه بر غرض‌های فاسد باشد» (غزالی، ۱۳۸۶: ج ۳/ ۸۳۵ و ۸۳۶).

حال باید دید شطح از نظر روزبهران چه تعریفی دارد. «در عربیت گویند شَطْحٌ یَشْطَحُ؛ اذا تحرك، شطح حرکت است و آن خانه را که آرد در آن خرد کنند مشطاح گویند از بسیاری حرکت که در او باشد. پس در سخن صوفیان شطح مأخوذ است از حرکات اسرار دلشان، چون وجد قوی شود و نور تجلی در صمیم سر ایشان عالی شود» (بقلی، ۱۳۹۴: ۸۰ و ۸۱).

از جمله‌ی شطحیات مشهور تاریخ عرفان اسلامی می‌توان اشاره کرد به: سبحانی ما اعظم شأنی از بایزید بسطامی. **أنا الحق** از حلاج و لیس فی جیتی **سوی الله منسوب** به ابوسعید ابی‌الخیر. اما درست است که این نوع سخن گفتن در دوره‌های اولیه‌ی شکل‌گیری عرفان در اسلام موجبات سوء ظن و تکفیر و اعدام را فراهم می‌ساخته، به‌مرور در دل فرهنگ عرفانی اسلام ریشه دوانده و بعدها با شرح و توضیحاتی که سایر عرفا از آن‌ها صورت داده‌اند تا حدودی از آن‌ها رفع ابهام شده و برداشت‌های شیطانی که از این دست عبارات در ذهن افراد نقش می‌بسته به بوت‌های فراموشی سپرده شده است. تا آنجاکه در قرن هشتم شاعر محافظه‌کاری چون حافظ، بسیار راحت و احتمالاً بی‌دردسر و مزاحمتی گفته است:



یا رب به که شاید گفت این نکته که در عالم رخساره به کس ننمود آن شاهد هر جایی (حافظ، ۱۳۸۷: ۳۲۰).

که جدا از مولفه‌های جمال‌شناختی موجود در این بیت، حافظ به راحتی خداوند را "هر جایی" - که البته در محاورات عامیانه دارای بار معنایی منفی و ناسزاگونه است - خوانده که در ارتباط با خداوند کاملاً صحیح است؛ چراکه او همه جا هست؛ ولیکن دیده نمی‌شود.

#### ۴- تجزیه و تحلیل

در این بخش آن دسته از شطحیاتی که بر زبان عطار و احمد غزالی جاری شده است مورد بررسی قرار خواهد گرفت و چنان‌که پیش‌تر اشاره شد تأکید بر غزلیات عطار و *سوانح‌العشاق* غزالی خواهد بود. این بخش در دو قسمت پیگیری خواهد شد؛ بخش نخست تحلیل دو نوع شطح مشترک میان عطار و غزالی خواهد بود؛ از این نظر که هر دو بدان عنایت داشته‌اند و البته کیفیت بروز و ظهورشان متفاوت است. بخش دوم مربوط به شطحیاتی است که مختص هر کدام از این دو نویسنده بوده است که به طور جداگانه مورد بررسی قرار خواهند گرفت. (منبع مورد استفاده درباره‌ی غزلیات عطار: عطار نیشابوری، فریدالدین (۱۳۹۲) *دیوان اشعار*، ج ۱۴، به اهتمام و تصحیح تقی تفضلی، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی. و درباره‌ی غزالی: غزالی، احمد (۱۳۸۸) *مجموعه آثار فارسی احمد غزالی*، ج ۴، به اهتمام احمد مجاهد، تهران: انتشارات دانشگاه تهران. می‌باشد و به جهت سهولت در ارجاع‌دهی صرفاً شماره صفحات در کنار مثال‌ها قید شده است)

#### ۴-۱- شطحیات مشترک در کلام عطار و غزالی

##### ۴-۱-۱- فنا و بقا

در اقوال و ادب صوفیه این دو اصطلاح عموماً با هم به کار رفته‌اند. فنا تجربه‌ای مقدم بر بقاست؛ به همین سبب نیز عرفایی را که در مقام فنا باقیمانده و به بقا نرسیده‌اند عارف کامل نمی‌دانند. مطابق آنچه سجادی در *فرهنگ اصطلاحات عرفانی* آورده فنا عبارت است از: «نیستی، محو شدن. در اصطلاح یعنی فنای بنده در حق، که جهت بشریت بنده در جهت ربوبیت حق محو گردد. با فنا به سقوط اوصاف مذموم و با بقا به قیام اوصاف محمود اشاره می‌کنند. فنای بنده از اوصاف و افعال مذموم عدم آن اوصاف و افعال است. همچنان که فنای او از نفس خود و خلق زوال احساس او به خود و به خلق است» (سجادی، ۱۳۸۹: ۶۲۸). موضوع فنا و بقا یکی از مسایل دشوار عرفان است و چنانکه هجویری توضیح می‌دهد: «اندر هیچ عبارت از عبارات متحیرتر از این نیند که اندر این عبارت» (هجویری،



۱۳۸۷: ۳۱۱). بقا ابتدای سیر فی الله است؛ «چه سیر الی الله وقتی منتهی شود که بادیه‌ی وجود را به قدم صدق یکبارگی قطع کند. و سیر فی الله آنگاه متحقق شود که بنده را بعد از فنای مطلق، وجودی ذاتی مطهر از لوث حدثان ارزانی دارد تا بدان در عالم اّتصاف به اوصاف الهی و تخلّق به اخلاق ربّانی ترقّی کند» (سجادی، ۱۳۸۹: ۱۹۸).

مسأله‌ی فنا و بقا را سهروردی صاحب *عوارف المعارف* با تمثیلی روشن بدین شکل توصیف می‌کند: «و نسبت این حال در مشاهده همان نسبت است که خشت پخته از خاک؛ اول خاک است، پس خشت، پس آجر. همچنین مشاهده اصل است و فنای گل بقای آجر» (سهروردی، ۱۳۸۴: ۱۷۹). اما یکی از روشن‌ترین و فنی‌ترین تعاریف را از این دو اصطلاح، اندیشمند ژاپنی، توشیهیکو ایزوتسو، ارائه کرده است. وی بر این عقیده است که «فنا عبارت از محو و الغای کامل خودآگاهی است، وقتی که تنها وحدت حقیقت مطلق در شکل ناب خود به صورت یک آگاهی مطلق و قبل از دوشاخه شدن آن به سوژه و ابژه وجود دارد- حالتی که صوفیان آن را حال "جمع" می‌خوانند. صوفی بازگشت به لحظه‌ای را که تنها خداوند بود و هیچ چیز غیر از ذات او وجود نداشت تجربه می‌کنند. فنا مسلماً تجربه‌ای انسانی است؛ اما انسان موضوع این تجربه نیست و بلکه موضوع آن خود حقیقت متافیزیکی است» (ایزوتسو به نقل از شیمل، ۱۳۸۷: ۲۵۲).

ارائه‌ی چنین حال و مقامی از سوی عارفان، به‌ویژه آنان که زبانی شاعرانه نیز داشته‌اند، در ذهن خواننده این‌گونه القا می‌کند که آنان در حال تناقض‌گویی هستند؛ لیکن با دانستن دلالت معنایی این دو اصطلاح، رمز این شطح از پرده‌ی ابهام بیرون می‌آید.

#### ۱-۱-۱-۴- فنا و بقا در زبان عطار

در غزلیات عطار فنا و بقا در ۲۱ بیت به صورت توأمان تکرار شده است که برخی از آن‌ها به قرار زیر است:

گر بقا خواهی فنا شو کز فنا	کمترین چیزی که می‌زاید بقاست (۳۷)
ولی روی بقا هرگز نبینی	که تا ز اوّل نگردی از فنا نیست (۱۰۹)
گر دل و جان تو را درّ بقا آرزوست	دم مزن و در فنا همدم عطار باش (۴۲۷)
هرگه که فنا شود در آن عین	جاوید در آن بقا بمانم (۵۷۱)
تا باز رهیم یک زمان از خود	فانی گردیم و جاودان باقی (۸۰۶)



اگر کسی با این اصطلاحات آشنا نباشد و نداند که کاربرد آن‌ها بیان‌کننده‌ی مراتب یک تجربه است که یکی (فنا) مقدمه‌ی رسیدن به دیگری (بقا) است، خواهد پرسید چگونه با فانی شدن می‌توان باقی شد؟! و احتمالاً این کاربرد را ترفندی شاعرانه و در بهترین حالت تناقضی منطقی خواهد دانست. این در حالی است که به عنوان مثال تأمل در بیت دوم این معنی را به وضوح آشکار می‌سازد؛ چراکه عطار در این بیت گذر کردن از فنا را توصیه می‌کند حال آنکه در ابیات دیگر معنای عبور از فنا به عنوان یک مرحله دیده نمی‌شود و همین امر باعث صدور حکم ناموجه تناقض-گویی است.

#### ۲-۱-۱-۴- فنا و بقا در زبان غزالی

در بیان غزالی این معنی از لونی دیگر به کار رفته است. از آن جایی که *سوانح العشاق* اثری است که در آن از کیفیت عشق و روابط عاشق و معشوق سخن گفته شده و با وجود این که غزالی در مقدمه توضیح داده که «در او هیچ حواله نبود نه به خالق و نه به مخلوق» (۱۰۶)؛ یعنی عشق را به ما هو عشق مورد ارزیابی قرار می‌دهد؛ لیکن اگر از عبارات وی رمزگشایی شود مشخص خواهد شد که مراد او عشق صوفیانه بوده و این اثر کاملاً تمثیلی و رمزگونه است. به همین سبب نیز او- بر خلاف عطار- همیشه به صراحت از اصطلاحات عرفانی استفاده نمی‌کند؛ بلکه سلوک عرفانی را با همه‌ی حالات و مقامات آن در قالب رابطه‌ی عاشق و معشوق توضیح می‌دهد. تأمل در بند ذیل این معنی را آشکار می‌کند:

«سر و روی هر چیزی نقطه‌ی پیوند اوست، و آیتی در صنع متواری است و حسن نشان صنع است. و سر و روی آن روی است که روی در وی است و تا سر و روی آن نبیند، هرگز آیت صنع و حسن نبیند. آن روی جمال " و ببقی وجه ربّک " است؛ دیگر خود روی نیست [چراکه] "کلّ من علیها فان"؛ آن روی هیچ است تا دانی» (۱۲۴).

آوردن دو آیه‌ی قرآن در متن بالا نقش مهمی در گشودن رمز این عبارت دارد. غزالی توضیح می‌دهد که ابتدای عاشقی دیدن چهره‌ی معشوق است که می‌توان آن را به سیر الی الله تعبیر کرد. اما این صرفاً یک روی اوست؛ او را روی دیگری است که از تأمل در چهره‌ی معشوق حاصل می‌شود. قصد این تأمل همان فنای در ذات است؛ چراکه جز او هیچ نمی‌بیند و نتیجه‌ی آن رسیدن به بقا است که همان پایان سیر الی الله و آگاهی به "ببقی وجه ربّک" است. در انتها نیز توضیح می‌دهد که آن روی هیچ است؛ یعنی می‌بایست از آن گذر کرد. در فقره‌ای دیگر غزالی این معنی را با صراحت توضیح داده و ماهیت شطح‌آمیز آن را آشکار ساخته است.



«خود را به خود، خود بودن دیگر است و خود را به معشوق، خود بودن دیگر. خود را به خود خود بودن خامی بدایت عشق است. چون در راه پختگی خود را نبود و از خود برسد، اینجا بود که فنا قبله‌ی بقا آید و مرد محرم شود به طواف کعبه‌ی قدس و از سرحد فنا به خطه‌ی بقا نقل کند و در این علم ننگجد آلا از راه مثال.

تا جام جهان نمای بر دست من است      از روی خرد چرخ برین پست من است  
تا کعبه‌ی نیست قبله‌ی هست من است      هشیارترین خلق جهان مست من است

"هذا ربّی" و "انا الحق" و "سبحانی" همه بوقلمون این تلوین است و از تمکین دور است» (۱۲۹).  
غزالی در بحر چهارم رساله‌ی بحر/حقیقه و بیژگی عارفی را که به این مقام رسیده است این چنین تشریح می‌کند: «از چنین مقام که بازآرندش، نه از آن شده باشد که در رفتن از خود به حق نگرستن. چون بازآید از حق به خود نگردد. این نشان آمرزش و معرفت است که این مردان را در دنیا و عقبی نیابی رضوان الله علیهم اجمعین. چنین کس اندر بهشت نبینند، که او را از خلق هر دو عالم بستند. نه این جاش بینند نه آنجا یابند. این درویشان را به هر دو عالم نشان این است و از اظهار ربوبیت بر سر عبودیتشان آثار این است» (۴۹ و ۵۰).

## ۲-۱-۴- جمع و تفرقه

یکی دیگر از مباحثی که در زبان صوفیه به صورتی شطح آمیز جلوه کرده است، موضوع جمع و تفرقه است. «جمع در اصطلاح عارفان جمعیت خاطر را گویند که مقابل فرق است. فرق احتجاب است از حق به خلق. یعنی همه خلق بیند و حق را من کلّ الوجوه غیر داند. جمع مشاهده‌ی حق است بی‌خلق؛ و این مرتبه فنا‌ی سالک است. چون تا زمانی که هستی سالک بر حال باشد شهود حق بی‌خلق نیست و جمع الجمع، شهود خلق است قائل به خلق» (سجادی، ۱۳۸۹: ۲۹۰). موضوع جمع و تفرقه تقریباً بیان دیگری از همان فنا و بقاست و یا اگر بخواهیم جزئی نگرانه‌تر بدان بنگریم، وضعیت سالک است در هر یک از دو مقام فنا و بقا. تبیین مسأله از این قرار است که سالک در مقام فنا یا خداوند را در حال جمع مشاهده می‌کند یا در حال فرق، و تنها پس از رسیدن به بقاست که مقام جمع‌الجمع حاصل می‌شود. تشریح این مسأله از زبان عارف خوش قریحه‌ی شیعی، سید حیدر آملی، خواندنی است. وی می‌نویسد اگر ناظر:

«وجود واحد را بدون تمام کثرات اسمایی و فعلی مشاهده کند، بنابراین حقیقت وجود را آنگونه که هست مشاهده نکرد. برای اینکه حقیقت وجود همیشه در حد ذات خود موصوف به همه‌ی



کمالات است و از جمله‌ی کمالات حقیقت وجود، ظهور همیشگی او به صورت‌ها و معانی همه‌ی موجودات است ... و اگر ناظر وجود واحد را متکثر به این کثرات و متعین به این تعینات مشاهده کند و برای او با این مشاهده فرقی بین کثرت و وحدت و تمیزی بین جمع و فرق حاصل نشود، به خاطر این حق را با وحدت و جمعیت مشاهده نکرد، برای این که حق فی حد ذاته منزّه از کثرت و تعینات است یعنی منزّه از تعینات خارجی و ذهنی است» (آملی، ۱۳۸۷: ۱۶۵).

که البته تأثیر ابن عربی در اصطلاح‌شناسی وی کاملاً مشهود است؛ چنانکه در ادامه نیز با آوردن نقل قولی از ابن عربی سخن خویش را مورد تأیید قرار می‌دهد:

«و شیخ بزرگ محی الدین ابن عربی در گفتار خودش به مثل این توحید اشاره کرد: از جمع و از تفرقه دوری کنید. پس به درستی که اولی [جمع] موجب زندقه و الحاد است و دومی [تفرقه] موجب تعطیل فاعل مطلق است و بر شماس است به هر دو [جمع و تفرقه] پس به درستی که صاحب جمع و تفرقه با هم، موحد حقیقی است و با صاحب مقام جمع‌الجمع نامیده می‌شود و در بردارنده‌ی همه است و برای او مرتبه‌ی بزرگ و مقصود نهایی حاصل است» (همان: ۱۶۷).

در زبان صوفیه این دو اصطلاح علی‌العموم به شکل متناقض‌نما ظاهر می‌شود؛ به عنوان مثال در این بیت مشهور حافظ:

از خلاف آمد عادت بطلب کام که من کسب جمعیت از آن زلف پریشان کردم (حافظ، ۱۳۸۷: ۲۰۷).

به وضوح این مسأله مورد تأکید قرار گرفته است و البته شطح‌گونه نیز هست.

#### ۱-۲-۴- جمع و تفرقه در زبان عطار

در بیان عطار این معنی یکبار به همان صورت که در حافظ آمده متجلی شده است. یعنی جمعیت در همنشینی با زلف پریشان و می‌توان احتمال داد که حافظ این مضمون و ترکیبات آن را از عطار گرفته باشد:

هیچ جمعیت اگر یافت کسی آن جز از زلف پریشان تو نیست (۱۲۱)

جمع باید بود بر راهی چو موران روز و شب هر که را دل سوی آن زلف مشوش می‌کشد (۲۷۳)

مرد جانی جمع شو بگذر ز نفس زانکه دل در تو پریشان بسته‌اند (۲۹۷)



چو من جمعیت از زلف تو دارم چو زلف خود پریشانم میفکن (۶۷۱)

عطار در بیت نخست و بیت چهارم تأکید می‌کند که از مقام تفرقه به مقام جمع رسیده است و این رسیدن به معنای همان جمع‌الجمع است؛ چراکه هردو را با هم دارد و این از حالت استغاثه‌ای که در بیت چهارم ابراز می‌کند مشخص می‌شود. وی از معشوق درخواست می‌کند که او را دیگر بار به مقام تفرقه بازگرداند و از شگفتی‌های این تفرقه - برای خواننده نا آشنا به موضع - این خواهد بود که دریافت ذات واحد - اگر در معنای عرفی‌اش در نظر گرفته شود - مقام جمع است و وحدت چگونه با جمعیت می‌تواند توأم باشد؟! چنانکه گفته آمد این شگفتی برای خواننده‌ی نا آشنا پیش خواهد آمد؛ حال آنکه برای عرفا کاملاً روشن بوده و توضیح آن از زبان سید حیدر روشنگر این مطلب است. در بیت دوم نیز تأکید می‌کند و هشدار می‌دهد که عارف نباید گرفتار تفرقه شود و در بیت سوم این معنی را به سالک طریق یادآور می‌شود که حقیقت توحید رسیدن به مقام جمع‌الجمع است و پرهیز از تفرقه؛ چراکه اگرچه ذات روحانی انسان گرایش به مقام جمع‌الجمعی دارد، نفس او را به سمت تفرقه می‌کشاند. در مواردی نیز عطار ترجمه‌ی فارسی جمع و تفرقه را برگزیده؛ یعنی از «هیچ و همه» استفاده کرده است:

تا هیچ و همه یکی نگردد دعوی یگانگیست عامست (۸۱)

چون رسیدی تو به تو هم هیچ باشی هم همه چه همه چه هیچ چون اینجا سخن بر کار نیست (۱۱۱)

فانی و باقیم و هیچ و روح محضیم و صورت دیوار (۴۰۱)

همه

کردیم همه کار ولی هیچ دیدیم همه چیز ولی هیچ ندیدیم (۶۲۰)

نکردیم

گر تو ای عطار هیچ آبی همه گردی مدام و همه خواهی چو مردان هیچ در یکدم شوی (۸۵۲)

که در بیت نخست رسیدن به مقام جمع و تفرقه با هم که در عرفان از آن به جمع‌الجمع تعبیر می‌کنند را شرط دستیابی به توحید حقیقی دانسته؛ و در بیت دوم نیز همین معنی مکرر شده است. در بیت سوم کاملاً آشکار است





که عطار زبان به شطح‌گویی گشوده است؛ چراکه درباره‌ی خویشتن سخن می‌گوید و وقتی سخن جنبه‌ی توصیه‌ای داشته باشد- مانند دو بیت اول- جنبه‌ی شطح‌آمیز آن نیز کمرنگ‌تر است؛ لیکن زمانی که شاعر این اوصاف را به خویشتن نسبت می‌دهد، حاکی از یک جوشش درونی است و این جوشش بیان‌کننده‌ی یک تجربه‌ی ناب عارفانه است. اما بیت چهارم و پنجم شکلی دیگر دارند. شاید بتوان این‌گونه حدس زد که هنگام سرودن بیت چهارم تجربه‌ی عرفانی عطار هنوز تکمیل نشده است و این شعر متعلق به دوران اولیه‌ی سلوک اوست؛ چراکه وقتی می‌گوید: همه چیز را دیدیم، اما هیچ ندیدیم بدین معنی است که او تفرقه را تجربه کرده، ولی هنوز به مقام جمع نرسیده است؛ زیرا که هنوز "هیچ" را ندیده است. در بیت پنجم نیز نشان می‌دهد که در هرکدام از مقامات باشی می‌بایست به سمت دیگری حرکت کنی و بر ضرورت دربرداشتن هر دوی این‌ها به منظور دستیابی به توحید حقیقی - چنانکه در بیت نخست نیز به صراحت آن را بیان داشته- تأکید می‌ورزد. لازم به یادآوری است که خواننده‌ی شعر عطار باید در نظر داشته باشد که منظور از همه در شعر او مقام تفرقه و منظور از هیچ، مقام جمع است و این خود بر شگفت‌انگیزی بیانی از این دست می‌افزاید.

## ۲-۱-۴- جمع و تفرقه در زبان غزالی

همان‌گونه که در بخش فنا و بقا گفته آمد، غزالی اصول سلوک را در روابط عاشق و معشوق بیان می‌کند؛ موضوع جمع و تفرقه نیز به همین صورت در بیان وی تبلور یافته است.

«هرچه در تلوین عشق از عاشق بشود، در تمکین عشق بدل آن بیاید از معشوق، ولکن نه هرکسی بدین مقام رسد که این بس عالی مقامی است در عشق. و کمال تمکّن آن بود که از هستی او چیزی نمانده بود ... وصال و فراق او را یکی بود و از علل و عوارض برخاسته بود. اینجا بود که او اهلیت خلعت عشق آید، این حقایق که بر بدل از معشوق به عاشق می‌رسد خلعت عشق بود» (۱۷۰).

توضیح این‌که "تلوین عشق" برابر است با درک و پرداختن به کثرات جهان و این همان مرحله‌ی تفرقه است که به قول لاهیجی به واسطه‌ی آن «دل را به واسطه‌ی تعلق به امور متعدّده پراکنده سازی» (سجادی، ۱۳۸۹: ۲۴۸). و مقصود از "تمکین عشق" همان رسیدن به مقام جمع است. با آوردن این قرینه که «کمال تمکّن بود و از هستی وی چیزی نمانده باشد» این معنی از پرده‌ی ابهام به در می‌آید و روشن می‌شود که غزالی نیز تأکید بر این دارد که سالک می‌بایست از توجه بیش از حدّ به کثرات- که وی از آن با اصطلاح تلوین یاد می‌کند- به مقام جمع‌الجمعی انتقال یابد؛ چراکه این جاست که «وصال و فراق او را یکی بود». و تنها با دانستن معنای جمع و تفرقه است که خواننده متوجه می‌شود که چگونه وصل و فراق یکی است.



هم او این معنی را در بحر الحقیقه به زبانی ساده‌تر و رساتر توضیح داده است. «پس هر که خواهد که از تفرقه برهد او را به جمع تقرّب باید کرد، تا دل وی جمع گردد و در راه مهذب‌تر آید» (۵۷).

## ۲-۴- شطحیات مختص به عطار و غزالی

### ۱-۲-۴- عطار

عطار شاعری شوریده حال و درویش مسلک است؛ با وجود قرائن موجود در نحوه‌ی زیست هر کدام از این دو نویسنده و هم‌چنین موارد مشترکی از شطحیات آنان که در بالا مورد مقایسه قرار گرفت، می‌توان حدس زد که زبان عطار شورانگیزتر، شطاح‌تر و البته خلاقانه‌تر است. البته می‌بایست تأثیر قالب شعر را نیز مد نظر داشت؛ چراکه در شعر میدان عمل نویسنده- در ابداع و خلاقیت و نه در بسط منطقی کلام که در این مورد وضع کاملاً برعکس است- فراخ‌تر است. به هر صورت شطحیات منحصر به فرد عطار به قرار زیر است:

### ۱-۲-۴-۱- موجود معدوم (و مشتقات آن مثل: هست نیست؛ بود نبود؛ وجود عدم)؛ این شطح ۲۶

بار در کنار هم در غزلیات عطار به کار رفته که برخی از آن‌ها از این قرار است:

نیک و بد خلق به یک سو      نیست شد و هست شد و نیست هست (۷۳)

نهاد

کم شدن در کم شدن دین من      نیستی در هستی آیین من است (۹۳)

است

خراباتی است پر رندان      ز سرمستی همه نه نیست و نه هست (۱۰۱)

سرمست

شادی به روزگار شناسندگان      جان‌ها فدای مرتبه‌ی نیستان هست (۱۰۲)

مست

بودی که ز خود نبود      شایسته‌ی وصل زود گردد

حالی عدمت وجود گردد (۱۷۷)

گردد



هر گه که وجود تو عدم

گشت

وجودش با عدم هم‌خانه گردد (۱۷۹)

دلی کز عشق او دیوانه

گردد

۲-۱-۲-۴- شادی و غم (یا به عبارتی شادی کردن بر غم)؛ ۱۷ بار در غزلیات عطار به کار رفته که برخی از آن‌ها عبارتند از:

شادی دل کسی که با درد غم تو شادمان است (۸۸)

دائم

هر که را خوش نیست با اندوه جان او از ذوق عشق آگاه نیست (۱۲۲)

تو

آن را که غمت به خویش شادی جهان غم تو داند (۳۰۶)

خواند

غم عشقت به جان بخريد که چون شادی مناسب می‌نماید (۳۷۵)

عطار

چون غم تو کیمیای شادی چون شکر زهر غمت زان می‌خورم (۵۴۷)

است

۲-۱-۲-۴- آشکار و پنهان (عین و غیب) یا به تعبیر مناسب تر آشکارگی در عین پنهانی و پنهانی

در عین آشکاری؛ ۱۶ بار در غزلیات عطار به کار گرفته شده که برخی از آن‌ها به قرار زیر است:



آشکارایی و پنهانی  
دوست با ما، ما فتاده در طلب (۱۲)  
نگر

بدو گفتم نشانی ده از این  
مرا گفتا که این ره بی‌نشان است  
راه

ز پیدایی هویدا در  
ز پنهانی نهان اندر نهان است (۸۹)  
هویداست

دل عطار تا شد غرق این  
همه پنهانی‌اش عین عیان است (۹۰)  
راه

عجب بمانده‌ام از ذات و از صفات تو  
کز آفتاب هویداتری اگر چه نهانی (۸۲۶)  
دایم

۴-۱-۲-۴- درد و درمان یا به عبارت دیگر هم درد و هم درمان بودن؛ عطار ۱۳ بار در غزلیاتش از این مضمون بهره گرفته که تعدادی از آن‌ها از این قرار است:

عطار ضعیف را  
جز دردِ تو به دوا نبوده است (۵۸)  
دل‌ریش

ای دل سوخته در درد  
چون که جز دردِ تو درمان تو نیست (۱۲۱)  
بسوز

هر آن دردی که دلدارم  
شفای جان بیمارم فرستد  
فرستد

چو درمان است دردِ او دلم  
سزد گَر دردِ بسیرم فرستد (۱۶۵)

را



۵-۱-۲-۴- گنگ و گویا؛ یا بنا به تعبیر مولانا گویای بی زبان؛ ۱۰ بار در غزلیات عطار تکرار شده است:

بیننده‌ی انوار تو بس دوخته‌چشم	گوینده‌ی اسرار تو بس گنگ زبان است (۸۴)	است
هر زنده را کزین می بویی نصیب	هر موی بر تن او گویای بی سخن شد (۲۶۴)	آمد
چه بودی گر زبان من	که گنگان راست نیکو شرح اسرار (۳۹۷)	نبودی
چون سوسن ده زبان در این	می‌دار زبان و بی سخن باش (۴۳۰)	سر
شرح سر زلف تو دهم	آنگه که شوم به صد زبان لال (۴۶۰)	من

موارد دیگری از این نوع شطیحات را نیز می‌توان در غزل عطار دید که برای پرهیز از اطاله‌ی کلام از آوردنشان صرف نظر می‌شود. اما همین میزان نیز بیان‌کننده‌ی این مسأله است که وی تا چه میزان به این مسایل عنایت داشته و تحلیل خود بیت‌ها نیز آشکارکننده‌ی این مطلب است که عطار اوقات زیادی را در حال جذب‌ه بوده و هم بر این اساس زبان او جوش و خروش مختص به خودش را داراست.

#### ۲-۲-۴- غزالی

درباره‌ی عطار گفته شد که وی به دلیل مشی درویشی و هم‌چنین به کارگرفتن زبان شعر در انتقال اندیشه‌اش، خواه ناخواه زبان شطح آمیزی داشته است؛ غزالی نیز با این که قالب نثر را برای بیان مقاصد خویش در سوانح برگزیده، باز هم رگه‌هایی از این نوع شطح گفتن‌ها را در پیش گرفته است. لازم به تذکر است که متن سوانح متنی دشوار است و ای بسا در زیر لایه‌های پنهان آن موارد بیشتری را بتوان ردیابی



کرد و این تنها در صورتی میسر خواهد بود که این متن با دقت و تأمل مورد واکاوی قرار گیرد و از آن رمزگشایی شود.

#### ۱-۲-۲-۴- یکی بودن وصل و هجران

«عشق باید هردو را بخورد تا حقیقه الوصال در حوصله‌ی عشق حاصل شود و امکان هجران برخیزد و این کس فهم نکند. چون وصل انفصال بود، انفصال عین وصل بود. پس انفصال از خود عین اتصال گردد» (۱۱۳ و ۱۱۴).

۲-۲-۲-۴- **یحببهم و یحببونه؛ یا محبت میان خدا و بنده؛** که آن را از جمله‌ی شطحیات عرفا دانسته‌اند؛ چراکه استنباط معنای عشق از این واژگان قرآنی وجهی از آن دسته تأویلاتی است که در میان صوفیه رایج بوده است.

«خاصیت آدم آن بس است که محبوبیش بیش از محبّی بود؛ این اندک منقبتی نبود. یحببهم چندان نزل فرستاد پیش از آمدن او که الی الابد نوش می‌کند، هنوز باقی بود» (۱۱۹).

اصل عشق از قدم قدم رود. از نقطه یاء "یحببهم" تخمی در زمین افکندند لابل در "هم" افکندند؛ یاء "یحببونه" برآمد. چون غیرت عشق برآمد، تخم هم‌رنگ ثمره بود و ثمره هم‌رنگ تخم. اگر "سبحانی" یا "انا الحقّی" رفت هم از این نمط بود» (۱۵۹ و ۱۶۰).

#### ۳-۲-۲-۴- جمع اضداد بودن عشق

«... پس انفصال از خود عین اتصال گردد. اینجا قوت و بی‌قوتی، بود و نابود، یافت و نیافت، نصیب و بی‌نصیبی یکسان بود» (۱۱۲).

«او مرغ خود است و آشیان خود، ذات خود و صفات خود، پر خود و بال خود، هوای خود و پرواز خود، صید خود و شکار خود، قبله‌ی خود و اقبال خود، طالب خود و مطلوب خود، اول خود است و آخر خود است، سلطان خود است و رعیت خود، صمصام خود است و نیام خود، او هم باغ است و درخت، هم آشیان است و هم مرغ، هم شجره و هم ثمره» (۱۲۰ و ۱۲۱). که توضیح و توجیه همه‌ی این ضدیت‌ها و عینیت‌ها کاری بس دشوار است و به قول خود غزالی «هر صحرای دلی گنجای این فکرت ندارد. این دری است در صدف ذوق مکنون در دریای نیستی» (۱۱۲).



### ۳-۴- یک فرق اساسی

اگر در ساخت صوری شطح در میان این دو عارف تأمل نماییم متوجه خواهیم شد که عطار شطح را که عموماً از دو عنصر متضاد تشکیل یافته است معطوف به هم می‌گیرد و یا در تقابل با هم قرار می‌دهد؛ لیکن در کار غزالی ناظر چنین عملکردی نیستیم. دو عنصر متضاد شطح در اثر غزالی به آرامی در همه جای متن بسط پیدا می‌کند؛ حال آنکه در کار عطار هر دو عنصر متضاد به ناگاه ظاهر می‌شوند و همین امر خواننده را شوکه می‌کند و در نظر او- این به اصطلاح- تناقض به صورت چشمگیری متجلی می‌شود. البته باز هم می‌توان قائل به اقتضاهای فضای شعر و فضای نثر بود؛ چراکه در شعر به دلیل محدودیت‌های وزنی، امکان بسط یک مفهوم نیز به دشواری میسر می‌شود چه برسد به دو مفهوم متضاد. از سویی دیگر، شعر به تنهایی خود تجربه‌ای فردی است که هنگام تجلی تجربه‌ی عرفانی، بارورتر و رساتر، زبان‌مند می‌شود، و جنبه‌ی شهودی و ناخودآگاهی آن دوچندان می‌گردد.

### ۵- نتیجه‌گیری

با توجه به آنچه در این نوشتار گذشت نتایجی که می‌توان گرفت به قرار زیر است:  
اولاً، زبان امری پیچیده و گسترده است و زبان عرفان امری پیچیده‌تر و گسترده‌تر.  
دوماً، عرفا ضمن اعتراف به اینکه تجربیات نابشان به بیان در نمی‌آید، با این حال زبانی رمزآمیز و تأویل‌پذیر به نام شطح را اختیار کرده و از آن به منظور انتقال تجربیات خویش استفاده کرده‌اند.  
سوماً، شطح تناقض نیست. تناقض فقط ساختار صوری شطح را تشکیل می‌دهد و با رمزگشایی از آن مشخص می‌شود که اندیشه‌ی مورد نظر در بطن تفکر صوفیانه کاملاً روشن و دارای معنای والاست.  
چهارماً، عطار و غزالی دو مورد شطح: فنا و بقا و جمع و تفرقه را در اثر خویش به کار برده‌اند. و هر کدام تقریباً معنی مشابهی را از آن اراده کرده‌اند. با این تفاوت که جنبه‌ی ذوقی کار در عطار بیشتر بوده و البته در موضوع جمع و تفرقه دو نوع بیان و ترکیب‌سازی را مورد استفاده قرار داده است (جمع و زلف پریشان- همه و هیچ).



پنجماً، شطحيات در زبان عطار از نظر صوري و ساختار بيروني عموماً بر مبنای قرار دادن دو سوي يك پارادوكس در يك مصراع و يا حتّی معطوف كردنشان به هم و يا اضافه كردن يكي به ديگري است؛ حال آنكه در كار غزالي يك شطح در متن بسط پيدا مي‌كند.

ششماً، هر كدام از اين دو نويسنده شطحياتي مختص به خود دارند كه در اثر ديگري ديده نمي‌شود. البته اگر محدوده‌ي مقايسه وسيع‌تر باشد به احتمال زياد در ديگر آثارشان مشابهت‌ها يافت مي‌شود.

و در نهايت اينكه با وجود بالا بودن بسامد شطح در غزليات عطار مي‌توان به اين نتيجه رسيد كه زبان عطار جوش و خروش بيشتري داشته و او با استفاده از ذوق شعري‌اش تجربيات ناب خويش را بيش از غزالي به نمايش درآورده است؛ اما اين كه كثرت شطح را مي‌توان حمل بر اين كرد كه تجربيات عطار ناب‌تر از غزالي بوده است يا خير؟ پرسشي است كه پاسخگويي بدان مجالي ديگر مي‌طلبد.







## منابع

- آذرنوش، آذرتاش (۱۳۹۱) *فرهنگ معاصر عربی- فارسی*، چ ۱۴، تهران: نی.
- آملی، سید حیدر (۱۳۸۷) *جلوه دلدار؛ ترجمه جامع الاسرار و منبع الانوار*، چ ۲، ترجمه سید یوسف ابراهیمیان آملی، تهران: رسانش.
- التهانوی، محمدعلی (۱۹۹۶) *کشاف اصطلاحات الفنون و العلوم*، المجلد الاول، ترجمه و تحقیق: علی دحروج، بیروت: مکتبه لبنان ناشرون السلسله موسوعات المصطلحات العربيه و الاسلاميه.
- استیس، والتر ترنس (۱۳۷۵) *عرفان و فلسفه* چ ۴، ترجمه بهاء‌الدین خرمشاهی، تهران: سروش.
- السراج الطوسی، ابی النصر (۱۹۶۰) *اللمع فی التصوف*، حقه و قدم له الدكتور عبدالحلیم محمود و طه عبدالباقی سرور، دارالکتب الحدیث بمصر و مکتبه المثنی بیگداد.
- انصاری، قاسم (۱۳۸۸) *مبانی عرفان و تصوف*، چ ۷، تهران: طهوری.
- بقلی شیرازی، روزبهان (۱۳۹۴) *شرح شطحیات*، چ ۷، با تصحیح و مقدمه هانری کوربن، تهران: طهوری.
- جیمز، ویلیامز (۱۳۷۲) *دین و روان*، چ ۲، ترجمه مهدی قائنی، تهران: انتشارات آموزش انقلاب اسلامی.
- حافظ، خواجه شمس‌الدین محمد (۱۳۸۷) *دیوان اشعار*، چ ۲، تهران: نشر دیدار.
- ستاری، جلال (۱۳۸۶) *مدخلی بر رمزشناسی عرفانی*، چ ۳، تهران: مرکز.
- سجادی، سید جعفر (۱۳۸۹) *فرهنگ اصطلاحات و تعبیرات عرفانی*، چ ۹، تهران: طهوری.
- سلیمانیان، حمیدرضا (۱۳۸۹) «زبان عرفانی در تأملات فلسفی و زبان‌شناسی با نیم نگاه به دیدگاه مولوی» *ادب پژوهی*، شماره یازده، صص ۱۴۳-۱۶۶.
- سهروردی، عمر ابن محمد (۱۳۸۴) *عوارف المعارف*، چ ۳، ترجمه ابومنصور بن عبدالمؤمن اصفهانی، به اهتمام دکتر قاسم انصاری، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.



شاهسوند، عاطفه (۱۳۹۰) *بررسی سطحیات در دیوان عطار نیشابوری*، پایان نامه کارشناسی ارشد رشته زبان و ادبیات فارسی، به راهنمایی دکتر شیرزاد طائفی، تهران: دانشگاه علامه طباطبایی (پرديس آموزش‌های نیمه حضوری)

شیمیل، آنه ماری (۱۳۸۷) *ابعاد عرفانی اسلام*، چ ۶، ترجمه عبدالرحیم گواهی، تهران: دفتر نشر فرهنگ اسلامی.

شیمیل، آنه ماری (۱۳۷۰) *شکوه شمس؛ سیری در آثار و افکار مولانا*، چ ۲، ترجمه حسن لاهوتی، تهران: نشر علمی و فرهنگی.

عطار نیشابوری، فرید الدین (۱۳۹۲) *دیوان اشعار*، چ ۱۴، به اهتمام و تصحیح تقی تفضلی، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

عطار نیشابوری، فرید الدین (۱۳۲۲) *تذکره الاولیاء*، به سعی و اهتمام رینولد نیکلسون، لیدن: مطبعه بریل.

غزالی محمدبن محمد (۱۳۸۶) *احیاء علوم الدین (ربع سوم)*، چ ۶، ترجمه مؤید الدین محمد خوارزمی، به کوشش حسین خدیوچم، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

غزالی، احمد (۱۳۸۸) *مجموعه آثار فارسی احمد غزالی*، چ ۴، به اهتمام احمد مجاهد، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

فولادی، علیرضا (۱۳۸۹) *زبان عرفان*، چ ۳، تهران: نشر سخن با همکاری انتشارات فراگفت.

مدرسی، فاطمه (۱۳۸۶) «شطح عارف و گستاخی دیوانه در مثنوی‌های عطار» *نامه فرهنگستان*، شماره ۳۵، صص ۸۴-۱۲۰.

هجویری، علی بن عثمان (۱۳۸۷) *کشف المحجوب*، چ ۱۰، تصحیح و ژوکوفسکی، به اهتمام قاسم انصاری، تهران: طهوری.



## *Comparison of some examples of shath between Attar's sonnets and Ahmad Ghazali's book Sawaneh Al-Oshagh*

*Masoud Eskandari<sup>1</sup>, Zahra Pashna<sup>2</sup>*

### **Abstract**

Shath (or ecstatic utterance of sufists), as the special language of some mystics, has always been the focus of mysticism and Sufism scholars all over the world. There has been a lot of discussion about the characteristics of them, and they have dealt with it from different linguistic, psychological, philosophical, aesthetical, artistic, and other aspects. In the present study, Shath has been compared in the language of two famous Iranian mystics, namely Attar Neyshabouri and Ahmad Ghazali, and in the range of Attar's sonnets and the book Sawaneh of Ahmad Ghazali. The research method in this paper is descriptive-analytical and the data have been collected and analyzed based on library studies. The result of the research is that both Attar and Ghazali have used two examples of shath in their work: "annihilation and subsistence", and "unification and division", and each of them has intended almost the same meaning from it. Attar's language in terms of form and external structure is generally based on placing two sides of a paradox in one hemistich or even make a conjunction with them or adding one to the other to make a possessive compound; However, in Ghazali's work, one shath expands in the text.

**Keywords:** Shath, Attar's sonnets, Sawaneh Al-Oshagh, Ahmad Ghazali, Personal shath.

<sup>1</sup> . PhD student of Persian language and literature at Mazandaran University. Farsi literature teacher, District 2, Alborz province, Babolsar Iran (Corresponding author)//bardiya\_masoud@yahoo.com

<sup>2</sup> . PhD student of Persian language and literature at Mazandaran University Babolsar Iran. Zpashna82@gmail.com



سال پنجم، شماره ۳، پیاپی ۱۶ پاییز ۱۴۰۱

[www.qpjjournal.ir](http://www.qpjjournal.ir)

ISSN : 2783-4166

## نگاهی به بازتاب باورداشتهای عامیانه در سفرنامه ناصر خسرو

دکتر شهناز ولی پور هفشجانی، امیرحسین سعیدی پور

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۲/۲۱ تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۰/۰۶/۱۹

(از ص ۸۶ تا ۱۱۰)

نوع مقاله: پژوهشی

### چکیده

اعتقادات و دانش عوام به مثابه پدیده‌ای آمیخته با اجتماع و رکنی گسست‌ناپذیر از زندگی جمعی در تاریخ پرفراز و فرود بشریت، سهم قابل توجهی از فرهنگ هر ملت را به خود اختصاص داده است. در این میان باورداشتهای عامه، منزلگاه آشنایی و شناسایی جنبه‌های مختلف فرهنگ توده مردم، محسوب می‌شود. سفرنامه‌ها یکی از مهم‌ترین زمینه‌های تجلی این باورها هستند که به لحاظ انعکاس دادن فرهنگ و اندیشه مردمان جوامع مختلف، از غنی‌ترین منابع برای بررسی فرهنگ و پنداشتهای عامه به شمار می‌روند. در همین راستا سفرنامه ناصر خسرو به دلیل دقت علمی، ژرف بینی و توانمندی‌های زبانی نگارنده از جایگاه خاصی برخوردار است. در این پژوهش که با رویکرد تحلیلی توصیفی و با استفاده از روش کتابخانه‌ای انجام شده، انواع باورهای عامه در سفرنامه ناصر خسرو بر اساس دسته‌بندی جدیدی مورد بررسی قرار گرفته است. در این دسته‌بندی باورهای عامه در شش دسته دینی، تاریخی، افسانه‌ای - اسطوره‌ای، غرایب، تابو و خرافه‌ها قرار گرفته است. نتایج پژوهش نشان می‌دهد که از میان انواع عقاید عامه، باورهای دینی بیشترین میزان انعکاس را در سفرنامه ناصر خسرو دارد و بعد از آن باورهای عامه در مورد غرایب بازتاب بیشتری از دیگر باورها دارد. از میان انواع باورهای عامه کمترین بسامد بازتاب به باورهای خرافی اختصاص دارد. این نتایج همچنین نشان‌دهنده غلبه جنبه‌های عقلانی و دینی شخصیت این حکیم متاله در گزارش سفرهای هفت‌ساله خود است.

**کلیدواژه‌ها:** سفرنامه ناصر خسرو، باورداشتهای عامیانه، خرافه‌ها،



## ۱. مقدمه

## ۱.۱. بیان مسئله

یکی از منابع مهمی که در ادبیات ملل مختلف به ویژه در پهنه ادب فارسی نقش کلیدی در شناسایی، حفظ و آگاهی بخشیدن از عناصر فرهنگ و ادب عامه داشته، سفرنامه است. سفرنامه در حقیقت نوعی گزارش است که از توضیحاتی درباره اصل سفر و اطلاعات مسافر همراه با بیان خاطرات نویسنده پدید آمده است. (ایروانی، ۱۳۸۶: ۸۰ - ۸۱) و می تواند در بردارنده مضامین گوناگونی از جمله؛ سیاسی، اجتماعی، جغرافیایی، تاریخی، مردم شناسی، زبانی، ادبی و... باشد. کنجکاوی و دید مسئله محور سیاحان و جهانگردان موجب انعکاس بسیاری از آداب و رسوم، جلوه های ادب عامه و بیان جزئیات زندگی مردم در سفرهایشان شده است. (ذوالفقاری، ۱۳۹۸: ۳۳). از همین رو سفرنامه ها را می توان به دلیل پرداختن به ابعاد مختلف اقتصادی، تاریخی، فرهنگی مردم جوامع مختلف از مراجع مهم و معتبری برای شناخت فرهنگ ملت ها به شمار آورد. در این میان سفرنامه ناصر خسرو جایگاه ویژه ای در میان سفرنامه های مختلف دارد.

ناصر خسرو (۳۹۴-۴۸۱ ه. ق) شاعر، فیلسوف و حکیم بزرگ ایرانی در سال ۴۳۷ ه. ق در نیمه دوم زندگی پرفراز و نشیب خود یعنی پس از بیداری از خواب غفلت برای یافتن حقیقت قدم در راه سفری هفت ساله نهاد و پس از سیاحت شهرها و سرزمین های بسیاری، سرانجام در سال ۴۴۴ ه. ق به زادگاه خود، بلخ، بازگشت. او پس از بازگشت از سفر به تنظیم گزارش این سفر طولانی پرداخت. حاصل آن سفرنامه ای است که یکی از باارزش ترین گونه های گزارش نوشت از سفر در زبان و ادبیات کلاسیک فارسی محسوب می شود. ناصر خسرو در سفرنامه، دانسته ها و اطلاعات دقیقی را در زمینه های سیاسی، اجتماعی، مردم شناسی، تاریخی، جغرافیایی و... از شهرهای مختلف مانند شام، مصر، روم، حجاز، سوریه، طرابلس، فلسطین و... بیان می کند. او در کنار توصیف دقیق پدیده ها، بناها و شهرها، توجه خاصی نیز به فرهنگ و باورهای مردم داشته است و در خلال پرداختن به موضوعات متعدد، با دیدی واقع گرایانه دیده ها و شنیده هایی را که به باورهای عامه مربوط می شده اند را نیز بیان می کند اما درباره مواردی که از دیگران نقل کرده به شکل محققانه ای مسئولیت نقص و یا خلل احتمالی را بر عهده راویان می گذارد. (ناصر خسرو، ۱۳۷۵: ۱۷۴-۱۷۵).

از آنجاکه بررسی عقاید و باورهای رایج در بین مردم یکی از مهم ترین راه های شناخت فرهنگ و مبانی اعتقادی جوامع به شمار می آید و نیز با توجه به بازناب این گونه باورها در سفرنامه ناصر خسرو، نگارندگان در این مقاله با رویکرد توصیفی - تحلیلی و با استفاده از روش کتابخانه ای و ارائه شواهد متنی کوشیده اند انواع باورها و عقاید عامیانه منعکس شده در سفرنامه ناصر خسرو را شناسایی و در طبقه بندی جدیدی مورد بررسی قرار دهند.



## ۲.۱. پیشینه پژوهش

پژوهش‌های مرتبط انجام‌شده در حوزه باورهای عامیانه را می‌توان به‌طور کلی به دو دسته تقسیم نمود؛ دسته اول مطالعاتی است که فرهنگ و باورهای عامیانه را در دیگر آثار منظوم و منثور کهن فارسی مورد بررسی قرار داده‌اند. دسته دوم مطالعاتی که در زمینه فرهنگ و باورهای عامه در سفرنامه‌ها انجام‌شده از جمله **پژوهش‌های دسته اول** می‌توان به این نمونه‌ها اشاره کرد؛

- محمدرضا صرفی (۱۳۸۴) در مقاله «بازتاب باورهای خرافی در مثنوی» به بررسی بخشی از این باورهای عامیانه در مثنوی پرداخته‌است.

- فاطمه الهامی (۱۳۸۵) در مقاله «انعکاس باورهای عامیانه و عقاید خرافی در شعر نظامی» باورهای عامیانه موجود در شعر نظامی را در چهار دسته تقسیم‌بندی کرده‌است.

- عبدالرضا مدرس‌زاده (۱۳۸۵) در مقاله «فرهنگ عامیانه در شعر ناصرخسرو» به بررسی تمثیل‌های ناصرخسرو از منظر فرهنگ عامه پرداخته‌است.

- احمد گلی و فاطمه معنوی (۱۳۹۰) در مقاله «بازتاب باورهای خرافی در دیوان انوری» باورهای خرافی شعر انوری را در پیوند با برخی از عناصر مضمون ساز بررسی کرده‌اند.

- زهرا سید یزدی و فرزانه حکیمی‌پور (۱۳۹۶) در مقاله «بررسی فرهنگ عامه در فیروزشاه‌نامه بیغمی» این اثر منثور را از دیدگاه فولکلور و آداب و رسوم اجتماعی و فرهنگی و باورهای خرافی بررسی کرده‌اند.

از **پژوهش‌های دسته دوم** یعنی بررسی فرهنگ و باورهای عامه در سفرنامه‌ها می‌توان به تحقیقات انجام‌شده زیر اشاره کرد.

- محمدرضا شعرافیان (۱۳۸۲) در کتاب *باورهای عامیانه در ایران به گزارش سیاحان غربی، خرافات و سیر تاریخی آن* را از دیدگاه جامعه‌شناسی و دینی و عقلانی مورد بررسی قرار داده‌است.

- فرزانه سادات علوی زاده و امید وحدانی‌فر (۱۳۹۸) در مقاله «جلوه‌های فرهنگ عامه در سفرنامه سه سال در آسیا ژوزف آرتور گوبینو» به بررسی گزارش گوبینو از سفر به ایران و فرهنگ عامه از دید نویسنده پرداخته‌اند.



- محمدرضا فارسیان و فاطمه قاسمی آریان (۱۴۰۰) در مقاله «بازتاب ادبیات عامه ایران در سفرنامه از خراسان تا بختیاری اثر هانری رنه دالمانی»، نحوه بازنمایی ادبیات عامه ایران را از دید این سیاح آلمانی مورد بررسی قرار داده‌اند.

با وجود آثار فراوانی که فرهنگ، ادب و باورهای عامه را در آثار مختلف بررسی کرده‌اند تاکنون اثری که به‌طور مستقل سفرنامه ناصر خسرو را از این زاویه مورد بررسی قرار داده باشد مشاهده نشد. البته در آثاری به‌طور کلی نگاهی به سفرنامه از دیدگاه فرهنگ و باورهای عامه شده است. از جمله؛

- محمود مدبری (۱۳۶۸) در مقاله «بهرام گور و رباط زبیده در سفرنامه ناصر خسرو»، به بررسی اصل و منشأ دو باور عامیانه مطرح‌شده در سفرنامه پرداخته‌است.

- حسن ذوالفقاری (۱۳۹۸) نیز در بخشی از کتاب جامع زبان و ادبیات عامه ایران به برخی از باورها و عقاید خرافی موجود در سفرنامه به‌طور کلی پرداخته‌است.

بنابراین با توجه به خلأ موجود و همچنین اهمیت و جایگاه خاص سفرنامه ناصر خسرو نگارندگان بر آن شدند تا بازتاب باورهای عامه را در این اثر فاخر مورد بررسی قرار دهند. نکته دیگری که این پژوهش را از سایر تحقیقات انجام‌شده در حوزه باورهای عامه مجزا می‌کند ارائه و کاربرد دسته‌بندی جدید و مدونی از باورهای عامه بر اساس بن‌مایه‌های درونی آن‌هاست که خود می‌تواند مبنایی برای بررسی‌های بعدی در این حوزه و یا حداقل شروعی برای ارائه نظریات جدید در این زمینه را فراهم کند.

### ۳.۱. اهمیت و اهداف پژوهش

هدف کلی از انجام این پژوهش بررسی یکی از مهم‌ترین سفرنامه‌های ادب فارسی (سفرنامه ناصر خسرو) از جهت بازتاب عقاید و باورداشت‌های عامه و گاه خرافه‌محور است. در این جستار کوشیده شده ضمن استخراج و ارائه باورهای عامه‌محور از کتاب سفرنامه ناصر خسرو و قرار دادن آن در ذیل طبقه‌بندی مجزا و نو، بررسی و تحلیل‌هایی پیرامون منشأ پیدایش، زمان شکل‌گیری و... بیان شود و در پایان این پژوهش به دنبال آن رفته است تا در پایان و پس از شواهد بیان‌شده، نوع غالب باورداشت‌ها و خرافه‌های موجود در سفرنامه ناصر خسرو را مشخص کند.

### ۲. بحث

#### ۱.۲. باورهای عامیانه



یکی از عناصر کلیدی که گستره وسیعی از فرهنگ عوام را به خود اختصاص می‌دهد باورها و معتقدات رایج در بین مردم جوامع و ملت‌های مختلف و یا به عبارتی باورهای عامیانه است. باورهای عامیانه به‌عنوان جلوه‌ای از فرهنگ عامه یا فولکلور بیانگر شیوه‌های زندگی، چگونگی تفکر و مهم‌ترین منشأ بایدها و نبایدهای انسان است که به شکل‌های گوناگونی در بطن جامعه نمود می‌یابد. (ذوالفقاری، ۱۳۹۵: ۹). یکی از ویژگی‌های مرتبط با باورها، آمیختگی آنها با عقاید خرافی می‌باشد. به‌گونه‌ای که در اغلب مواقع لفظ باورهای عامیانه، باورهای آمیخته به خرافات را به ذهن متبادر می‌کند. از همین رو در بسیاری از آثار پژوهشگران و سخنوران به باورهای عامیانه (به‌طور کلی) باورهای خرافی نیز گفته شده که غالباً دارای ساختار غیرمنطقی، جاهلانه، خیالی و هیجان‌انگیز هستند. (جهانشاهی افشار و شمس‌الدینی مطلق، ۱۳۹۳: ۵۱). در فرهنگ بزرگ سخن خرافه به‌معنای

مجموعه باورهای ناشی از نادانی، ترس از امور ناشناخته، اعتقاد به سحر و جادو و درک نادرست از روابط علت و معلولی و مانند آنها: چیزهایی مثل عدد سیزده و سایر خرافات که ممکن است به نظر شخص دیگری معقول بیاید می‌باشد. (انوری، ۱۳۸۱، ج ۴: ۲۷۰۷).

در کتاب *دیره/المعارف* تشیع پس از نقل بحثی در این باره چنین نتیجه گرفته می‌شود که «خرافه یا خرافات عبارت است از اعتقادات بی‌اساسی که با عقل و منطق و علم و واقعیت سازگاری نداشته باشد.» (صدر حاج سید جوادی و همکاران، ۱۳۷۸، ج ۷: ۱۰۷). گروهی نیز خرافات را به‌معنای فابل و ترجمه واژه فارسی افسانه به کار برده‌اند. چنان‌که هزار و یک شب عربی را مجموعه خرافاتی برگرفته از هزار افسان ایرانی دانسته‌اند. (موسی‌پور، ۱۳۹۰: ۳۳۸). البته باید گفت باورها و معتقدات عوام همیشه در ردیف خرافات دسته‌بندی نمی‌شدند. چه‌بسا ممکن است عقیده و باوری در مقطعی از زمان به دلیل محدود بودن علم بشر در بین مردم به‌مثابه یک واقعیت پذیرفته شود. (ذوالفقاری، ۱۳۹۵: ۱۲). درحالی‌که خرافی و غیرمعقول بودن آن سال‌ها بعد بر اثر پیشرفت علم فهمیده شود. در واقع باورهای عامه اعم از خرافه یا غیر آن قابل انطباق با ویژگی‌های زیر می‌باشند؛

(۱) خبر یا تبیینی که در درستی آن تردید است و اغلب امکان پذیرش آن براساس قوانین ساخته‌شده طبیعت و یا دیگر اخبار نیست. (۲) حکمتی عامیانه که منشأ و مبنای آن مشخص نیست ولی عوام آن را پذیرفته‌اند. (۳) باورها و رفتارهای عامیانه‌ای که باگذشت نسل‌ها جزو هویت کسانی گردیده که توان توجیه آن در برابر نگاه پرسشگران را ندارند. (۴) بخشی از باورها و رفتارهای جا گرفته در شیوه دین‌ورزی عامیانه مردم که نه ریشه در آموزه‌های اصیل دینی دارد و نه مقبول علما و نخبگان دینی است. (موسی‌پور، ۱۳۹۰: ۳۴۰).





## ۲.۲. انواع باورهای عامیانه

باورهای عامیانه به دسته‌های گوناگونی تقسیم شده است به شیوه‌ای که هر طبقه‌بندی بخشی از ویژگی‌های آنها را برجسته کرده است. ذوالفقاری در کتاب *باورهای عامیانه مردم ایران* به طبقه‌بندی باورها از دیدگاه‌های گوناگون اشاره کرده است. برای نمونه بررسی باورها از منظر ریشه فردی و اجتماعی بودن، ریخت‌شناسی و... (ذوالفقاری، ۱۳۹۵: ۲۰-۲۲). باورهای عامیانه را به لحاظ بن‌مایه‌های تشکیل دهنده آن‌ها می‌توان در یک دسته‌بندی کلی به شش دسته؛ ۱- باورهای عامیانه دینی ۲- باورهای عامیانه تاریخی ۳- باورهای عامیانه افسانه‌ای - اسطوره‌ای ۴- عجایب و غرایب ۵- تابوها و ۶- خرافه‌ها تقسیم کرد. این باورهای کلی در بررسی دقیق‌تر خود می‌تواند زیرگروه‌هایی داشته باشد. از جمله باورهای عامیانه دینی می‌تواند خود به چهار دسته ذیل تقسیم شود: ۱- باور عامیانه درباره وجه تسمیه چیزی بر اساس بن‌مایه‌های دینی ۲- باور عامیانه درباره اصل و منشأ چیزی بر اساس بن‌مایه‌های دینی ۳- باور عامیانه برای توجیه عمل یا آیینی خاص بر اساس بن‌مایه‌های دینی ۴- باوری عامیانه درباره تقدس چیزی بر اساس بن‌مایه‌های دینی و روایات مشابه.

باورهای عامیانه افسانه‌ای - اسطوره‌ای نیز می‌تواند همین تقسیم‌بندی را منتها بر اساس بن‌مایه‌های اسطوره‌ای و افسانه‌ای داشته باشد. باورهای عامیانه تاریخی نیز به دو دسته باورهایی در مورد اصل و منشأ یا علت چیزی بر پایه بن‌مایه‌های تاریخی و باورهای عامه درباره وجه تسمیه با بن‌مایه تاریخی تقسیم می‌شود. همچنین طبق این تقسیم‌بندی خرافه‌ها به عنوان زیرمجموعه باورهای عامیانه محسوب می‌شود؛ زیرا بر اساس تعاریف مختلف خرافه‌ها معمولاً باورهایی هستند که با امور عقلانی و معتقدات دینی در تعارض‌اند، اما همه باورهای عامیانه، تعارض جدی با دین ندارند. ممکن است بعضی از این باورها، منشایی دینی داشته باشند؛ یا بر حکمتی عامیانه بنا شده باشند و یا بیانگر موضوعی باشند که عامیانه شمرده شدن آن در زمان‌های گذشته به سبب ناآگاهی از جنبه‌های علمی آن موضوع باشد؛ لذا می‌توان بین باورهای عامیانه و خرافه‌ها نسبت عموم و خصوص برقرار کرد و خرافه را زیرمجموعه باورهای عامیانه دانست. در این مقاله در مورد انواع خرافه از تقسیم‌بندی شعرافیان در کتاب *باورهای عامیانه ایران به گزارش سیاحان غربی* استفاده شده است. او خرافه‌ها را به هفت دسته ۱- تلقینی، ۲- تدافعی، ۳- فرافکنانه، ۴- ذوقی، ۵- تسکینی، ۶- تسخیری و ۷- بدلی تقسیم کرده است. (شعرافیان، ۱۳۸۲: ۱۸). در ادامه باورهای عامیانه‌ای که در سفرنامه ناصر خسرو بیان شده است، طبق تقسیم‌بندی ذکر شده بررسی خواهد شد.

## ۳.۲. بررسی انواع باورهای عامه در سفرنامه ناصر خسرو



### ۱.۳.۲. باورهای دینی

باورها و اندیشه‌های دینی همان اعتقاداتی هستند که از بن‌مایه‌های دینی ناشی می‌شوند. این قبیل باورها با توجه به گستردگی و شمولیت به طبقه و بخش‌های مختلفی تقسیم شده‌اند. (پیامتی، ۱۳۸۸: ۱۳۹-۱۳۸). این قبیل باورها را ذیل دو عنوان ۱- باورهای ماورایی ۲- باورهای غیر ماورایی قرار می‌دهد. باورهای ماورایی را دارای سه زیرمجموعه مقدسان، کتب آسمانی و ادیان می‌داند اما باورهای غیر ماورایی را عقایدی می‌داند که یادآور مکان‌ها و زمان‌های قدسی است. (همان: ۱۳۹-۱۳۸). غالباً باورهای عامیانه دینی باورهایی غیر ماورایی است که بیانگر تمایل عوام به ارتباط دادن پدیده‌های زمینی به اموری قدسی و آسمانی است. این باورها را چنان‌که گفته شد می‌توان ذیل چهار گروه فرعی تقسیم‌بندی کرد.

### ۱.۱.۳.۲. بیان وجه تسمیه مکان و یا پدیده‌ای بر اساس بن‌مایه‌های دینی

در این نوع باور، وجه تسمیه چیزی بر اساس بن‌مایه‌ای دینی طبق معتقداتی عامیانه ذکر می‌شود. از جمله نمونه‌های این باور عامیانه در سفرنامه ناصر خسرو می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

#### آب عاصی

ناصر خسرو در توصیف شهر حماه به قرار گرفتن آن بر ساحل رودی به نام عاصی اشاره می‌کند و سپس از قول مردمان شهر باوری را که در مورد وجه تسمیه این رود وجود داشته بیان می‌کند. به اعتقاد ساکنان شهر از آن‌جا که این رود از حماه به جانب روم می‌رفته لقب عاصی یافته‌است. یعنی چون از دیار اسلام به سرزمین غیراسلامی جاری می‌شود نام عاصی و سرکش بر آن نهاده شده‌است. (ناصر خسرو، ۱۳۷۵: ۱۹).

#### عین البقر

ناصر خسرو در سفرنامه در توصیف شهر عکه از چشمه‌ای در قسمت دروازه شرقی شهر (عکه) به نام عین البقر نام می‌برد که عوام درباره آن معتقدند که این چشمه را حضرت آدم (ع) پیدا کرده و گاو خود را از آنجا آب داده‌است. (ناصر خسرو، ۱۳۷۵: ۲۵-۲۶). این باور عامیانه برای توجیه وجه تسمیه چشمه عین البقر بوده‌است.

#### باب السکینه

در توصیف جامع بیت‌المقدس ناصر خسرو از درهای نه‌گانه آن نام می‌برد و باورهای عامه را که ظاهراً برای توجیه وجه تسمیه این درهاست بیان می‌کند. از جمله این درها «باب السکینه» است. «گویند تابوت سکینه که ایزد، تبارک و تعالی، در قرآن یاد کرده‌است آنجا نهاده‌است که فرشتگان بر گرفتندی.» (همان: ۴۸).



## مقام النبی

ناصر خسرو در توصیف جامع بیت المقدس و صفت راههایی که به صفا ساحت جامع می رسد در مورد وجه تسمیه درجه یا پلکانی که معروف به مقام النبی بوده است نوشته: «و مقام النبی از آن گویند که شب معراج پیغمبر (ص) بر آن درجات بر دکان رفته است، و از آنجا در قبه صخره رفته.» (همان: ۵۴).

## قبه یعقوب

در روایاتی از مسجد بیت المقدس که از سقفهایی با ستونهای مرتفع ساخته شده محلی قبه یعقوب نام گرفته که به عقیده مردم گویا آنجا محل نماز گزاردن حضرت یعقوب (ع) بوده است. (همان: ۴۰).

## باب الرحمه و باب التوبه

باب دیگری از مسجد بیت المقدس باب التوبه نام داشته است. ناصر خسرو طبق معمول باور مردم در مورد این در را نیز ذکر کرده است: «و گویند این در است که ایزد، سبحانه و تعالی، توبه داود علیه السلام، را آنجا پذیرفت.» (همان: ۴۱-۴۲).

## ۲. ۱. ۳. بیان اصل و منشأ و یا علت چیزی بر اساس بن مایه های دینی

در این گونه از باورهای عامه دینی اصل و منشأ چیزی به امور قدسی و دینی ربط پیدا می کند که در این صورت غالباً این پدیده ها جنبه تقدس هم می یابند. گاهی نیز صرفاً علت یا اصل پدیده ای یا چیزی بر اساس روایت یا داستانی با بن مایه دینی بدون دادن جنبه تقدس توجیه می شود.

## نشان پای حضرت اسحاق (ع)

در توصیف قبه الصخره که از قبه های بیت المقدس بوده می نویسد:

و صخره مقدار بالای مردی از زمین برتر است... از آن سو که قبله است یک جای نشیبی دارد و چنان است که گویی بر آنجا کسی رفته است و پایش بدان سنگ فرورفته است... و چنان شنیدم که ابراهیم، علیه السلام آنجا بوده است و اسحاق، علیه السلام، کودک بوده است بر آنجا رفته، و آن نشان پای اوست. (همان: ۵۱).

## باغ فرعون



ناصر خسرو در بیروت، طاقی را در اوج زیبایی و معماری هنرمندانه می‌بیند و از مردم می‌پرسد «که این چه جای است؟ گفتند که شنیده‌ایم که این در باغ فرعون بوده است.» (همان: ۲۲-۲۳). در مصر نیز مجدداً به باغی اشاره می‌کند که به اعتقاد عامه باغ فرعون بوده است؛ «باغی بود سلطان را به دو فرسنگی شهر که آن را عین الشمس می‌گفتند و چشمه‌ای آب نیکو در آنجا - و باغ را خود به چشمه بازمی‌خوانند - و می‌گویند که آن باغ فرعون بوده است.» (همان: ۸۷). همچنین در وصف بیت‌المقدس به بنایی بزرگ و قدیمی اشاره می‌کند که مردم آن را خانه فرعون می‌دانستند:

میان جامع و این دشت ساهره وادی است، عظیم ژرف و در آن وادی که همچون خندقی است بناهای بزرگ است بر نسق پیشینیان و گنبدی سنگین دیدم تراشیده و بر سر خانه‌ای نهاده که از آن عجب‌تر نباشد، تا خود آن را چگونه از جای برداشته باشند و در افواه بود که آن خانه فرعون است و آن وادی جهنم. (همان: ۳۶).

### قبه الجبرئیل و قبه الرسول

ناصر خسرو در توصیف مسجدالحرام به سنگی اشاره می‌کند که بنا به اعتقاد عموم از جمله خود او جای پای پیامبر بر آن بوده است.

«و سنگی سیاه بوده است که رسول (ص) پای مبارک خود بر آنجا نهاده است و آن سنگ نقش قدم مبارک او گرفته، و آن نشان قدم را از آن سنگ سیاه بریده‌اند و در آن سنگ سپید ترکیب کرده، چنان که سر انگشت‌های پا اندرون مسجد دارد.» (همان: ۱۲۸).

### جای انگشتان حضرت علی (ع)

در مسجد جامع بصره، چوبی بوده از چوب‌های هندوستان «گفتند که امیرالمؤمنین (ع) آن چوب را برگرفته است و آنجا آورده است.» (همان: ۱۵۷).

### کرسی حضرت سلیمان (ع)

در توصیف ساحت مسجد بیت‌المقدس از سنگی تراشیده در حظیره‌ای در سمت شمالی مسجد نام می‌برد که به کرسی سلیمان معروف بوده و عامه در مورد آن معتقد بوده‌اند که: «سلیمان، علیه‌السلام، بر آنجا نشستنی بدان وقت که عمارت مسجد همی‌کردند.» (همان: ۵۵ - ۵۶).



### محراب زکریا

همچنین در بخش شمالی مسجد بیت المقدس، رواقی زیبا و گنبدی بزرگ وجود داشته که بر آن نگاشته شده «هذا محراب زکریا النبی، علیه السلام». بنا به باور عامه، حضرت زکریا در آن مکان نماز می گذارده. (همان: ۴۱).

### گرما به حضرت سلیمان (ع)

در شهر طبریه در کنار مسجد گرما به ای بر چشمه آب گرمی بنا شده بود. طبق باور عامه این گرما به عجیب ساخت سلیمان نبی بوده است. «بر سر آن چشمه گرما به ای ساخته اند و آب چنان گرم است که تا به آب سرد نیامیزند بر خود نتوان ریخت و گویند آن گرما به سلیمان بن داود، علیه السلام، ساخته است و من در آن گرما به رسیدم». (همان: ۲۹)

### نقش سپر حمزه بن عبدالمطلب

در وصف باب النبی از باب های بیت المقدس به نقشی سپر گونه بر دیوار سنگی گذرگاه این در اشاره می کند که به باور عامه نقش سپر حمزه بوده است: «گویند که حمزه بن عبدالمطلب، هم رسول (ص) آنجا نشسته است، سپری بر دوش بسته، پشت بر آن دیوار نهاده، و آن نقش سپر اوست». (همان: ۴۷).

### ممر و حوض ساخت سلیمان

به باور عامه گذرگاه سنگی باب النبی ساخته حضرت سلیمان بوده است. آن ممر چنان محکم است که بنایی بدان عظیمی بر پشت آن ساخته اند و درو هیچ اثر نکرده و در آنجا سنگ ها به کار برده اند که عقل قبول نکند که قوت بشری بدان رسد که آن سنگ را نقل و تحویل کند و می گویند آن عمارت را سلیمان بن داوود، علیه السلام، کرده است. (همان: ۴۷).

همچنین حوض های ساحت جامع نیز به باور عامه ساخته سلیمان نبی بوده است. «این حوض ها که در جامع است هرگز محتاج عمارت نباشد که سنگ خاره است و اگر شقی یا سوراخی بوده باشد چنان محکم کرده اند که هرگز خراب نشود و چنین گفتند که این را سلیمان، علیه السلام، کرده است». (همان: ۴۶).

### تکه هایی از کشتی نوح (ع)

در وصف اندرون کعبه آمده: «دو تخته چوبین به مسمار نقره بر دیوارها دوخته اند، و آن تخته ها از کشتی نوح، علیه السلام، است. هر تخته پنج گز طول و یک گز عرض دارد.» (همان: ۱۳۲).

**سرزمین شام، دور از قحطی!**

درباره فراوانی و سرسبزی سرزمین شام ناصر خسرو به بیان باوری که در بین عوام رایج است می‌پردازد. گویا یکی از بزرگان پیامبر (ص) را در خواب می‌بیند و درخواستی از پیامبر اسلام می‌کند که «ای پیامبر خدا! ما را در معیشت یاری کن» و چنین از جانب ایشان جواب می‌شود که «نان و زیت شام بر من». این ماجرا حکایتی است که در باب علت فراوانی و برکت شهر شام در قدیم، میان عوام رایج بوده است. (همان: ۳۵).

**جابه‌جایی صخره به احترام پیامبر اعظم (ص)**

ناصر خسرو در توصیف قبه الرسول علت نیمه معلق بودن صخره‌ای در این مکان را از عوام این‌گونه نقل کرده‌است: گویند شب معراج رسول (ص) اول به قبه صخره نماز کرد و دست بر صخره نهاد، و چون بیرون می‌آمد صخره از برای جلالت او برخاست و رسول (ص) دست بر صخره نهاد تا باز به جای خود شد و قرار گرفت و هنوز آن نیمه معلق است. (همان: ۵۳).

**مهد عیسی**

ناصر خسرو در بیت‌المقدس از مسجدی اطلاع می‌دهد که سنگی از ستون‌های واقع در آن نقشی شبیه جای دو انگشت دارد و به عقیده مردم آن، جای دو انگشت حضرت مریم (س) در زمان وضع حمل است. بر اساس این عقیده، عده‌ای بسیار آن مکان را مقدس دانسته و در آن محل نماز می‌خوانند و از آنجا به مهد عیسی یاد می‌کنند. (همان: ۴۲-۴۳).

**۳. ۱. ۳. ۲. تقدس پدیده و مکانی بر اساس بن‌مایه‌های دینی**

در این نوع باورهای عامیانه امور، پدیده‌ها، مکان‌ها یا اشیایی مقدس شمرده می‌شود. این تقدس می‌تواند همراه با ربط اصل و منشأ پدیده‌ها و امور به عالم قدسی و ماورایی باشد (شبیه بسیاری از مواردی که در ردیف قبل ذکر شد) و یا بدون بیان اصل و منشأ صرفاً با ربط به مسائل قدسی صورت بگیرد.

**چشمه مقدس**

ناصر خسرو پس از عبور از شهر حما با چشمه‌ای مواجه می‌شود که به باور مردم هرسال به هنگام نیمه شعبان آب در آن جاری می‌شود و به مدت سه روز آب در آن جریان دارد اما بعد از سه روز یک قطره آب نیز در آن یافت



نمی‌شود؛ بنابراین قول این پدیده موجب شده مردم آنجا به زیارت روند و در آن مکان به خداوند تقرب جویند. (همان: ۱۹).

### عَین السُّلوان

پس از گذر از شهر بیت‌المقدس به سمت جنوب، چشمه آبی نمایان می‌شود که از سنگ بیرون می‌آید و عوام به آن عَین السُّلوان می‌گویند «و گویند هر که بدان آب سر و تن بشوید رنج‌ها و بیماری‌های مزمن از او زایل شود و بر آن چشمه وقف‌ها بسیار کرده‌اند». (همان: ۳۷).

### دشت قیامت

ناصر خسرو پس از عبور از شهر بیت‌المقدس از صحرائی بزرگ خبر می‌دهد که عوام معتقدند که آن صحرا دشت قیامت نام دارد چراکه حشر مردم در روز قیامت آن‌جا خواهد بود. بر اساس این باور عوامانه، افراد بسیاری از جای‌جای کشورهای اسلامی در آنجا ساکن شده‌اند تا در آن شهر وفات یابند و به گمان خود در روز قیامت در آن منطقه در محضر خداوند تعالی حاضر باشند. (همان: ۳۶).

### ۲. ۳. ۱. ۴. توجیه عمل و یا آیینی خاص بر اساس بن‌مایه‌های دینی

این دسته از باورها برای توجیه عمل یا آیینی خاص بر اساس بن‌مایه‌های دینی به کار می‌رود. باورمندان کارها یا آیین‌هایی را به پیروی از شخص یا واقعه‌ای که به عوالم قدسی و ماورایی و دینی مربوط است انجام می‌دهند تا با تکرار آن عمل مقدس از فواید قدسی آن برخوردار شده همان خیر و برکت را نصیب خود سازند.

### زراعت حضرت آدم (ع)

مسجد جمعه در شهر عکه یکی دیگر از مناطقی است که ناصر خسرو در مسیر عبور خود از آن گذشته است. قسمتی از ساحت بیرونی مسجد را مردم سبزی کاشته‌اند و عقیده داشته‌اند حضرت آدم (ع) در مکان مذکور زراعت می‌کرده است. (همان: ۲۵).

### ۲. ۳. ۲. باورهای تاریخی

باورهای عامیانه تاریخی گونه‌ای از باورهای عامه است که بر تاریخی بودن پدیده، شیء، مکان و رویدادی دلالت دارد. این قبیل باورهای تاریخی را نیز می‌توان به دو دسته تقسیم کرد. باورهایی در مورد وجه تسمیه بر اساس بن‌مایه‌های تاریخی و باورهای عامه در مورد اصل و منشأ یا علت چیزی بر اساس بن‌مایه‌های تاریخی.

**۱. ۲. ۳. ۲. باورهای عامه در مورد وجه تسمیه****لشکرگاه قاهره**

وجه تسمیه قاهره در سفرنامه بر اساس واقعه‌ای تاریخی این‌گونه بیان شده: «و در وقتی که المعزالدین‌الله بیامد، در مصر سپاه‌سالاری از آن خلیفه بغداد بود. پیش معز آمد به طاعت. و معز با لشکر بدان موضع که امروز قاهره است فرود آمد، و آن لشکرگاه را قاهره نام نهادند، چه آن لشکر آنجا را قهر کرد.» (همان: ۷۶).

**۲. ۲. ۳. ۲. باورهای عامه در مورد اصل و منشأ****شمشیر بُرید**

ناصر خسرو در راه گذر به اصفهان با کوهی مواجه می‌شود که در دره تنگ واقع گشته و مردم عامه درباره پیدایش آن معتقد بودند که آن کوه را بهرام گور، پانزدهمین شاه ساسانی، با شمشیر خود بریده است و بدین خاطر مردم به آن «شمشیر برید» می‌گفتند. (همان: ۱۶۵). مدبری در این باره معتقد است که

این بهرام در واقع ایزد بهرام که ایزد پیروزی و نصرت و خدای جنگ و ستوده شده در بهرام یشت اوستا است نه بهرام گور پادشاه خوشگذران ساسانی. به نظر او دلیل این تحریف رواج قصه‌های بهرام گور در میان مردم بوده که موجب شده او جای ایزد مذکور را بگیرد (مدبری، ۱۳۶۸: ۲۱۶-۲۱۷).

**خانه لیلی**

«از طائف برفتیم و کوه و شکستگی بود که می‌رفتیم. و هر جا حصارک‌ها و دیهک‌ها بود. و در میان شکست‌ها حصارکی خراب به من نمودند، اعراب گفتند: این خانه لیلی بوده است، و قصه ایشان عجیب است.» (ناصر خسرو، ۱۳۷۵: ۱۴۱).

**۳. ۳. ۲. باورهای افسانه‌ای - اسطوره‌ای**

اسطوره‌ها بیان داستان‌های مینوی درباره نخستین‌هاست و همان کارکردی را برای بشر در روزگار کهن داشته که علم امروز برای ما دارد.

اسطوره همواره از واقعیتی کهن سخن می‌گوید از این‌که چگونه چیزی پدیدار شده است و چطور بسیاری از پدیده‌های جهان برای اولین بار کشف یا وضع شده‌اند. اسطوره‌هایی درباره تبار و نژاد انسان و اصل و





منشأ آن و اسطوره‌هایی درباره مرگ. اسطوره‌ها به سؤالات عام و جهان‌شمول که از دیرباز ذهن بشر را درگیر کرده‌اند پاسخ می‌دهند. (ولی پور هفتجانی، ۱۳۹۵: ۳).

اسطوره‌ها در طول زمان تغییر کرده و در اشکال مختلفی ظاهر شده‌اند گاهی در افسانه‌ای ظاهر شده و گاهی رد آن‌ها را می‌توان در برخی آیین‌ها و مناسک مشاهده کرد و گاه به صورت باورهای عامیانه. انواع باورهای عامیانه مبتنی بر بن‌مایه‌های اسطوره‌ای را می‌توان به باورهای عامیانه اسطوره‌ای در مورد اصل و منشأ چیزها، باورهای عامیانه اسطوره‌ای در مورد وجه تسمیه و باورهای عامیانه اسطوره‌ای در مورد آیین‌ها و آداب و رسوم تقسیم کرد. گاهی باورهای عامیانه اسطوره‌ای با تقدس بخشی نیز همراه‌اند. پاره‌ای از این باورها مبتنی بر افسانه‌ها هستند.

### ۲. ۳. ۱. باورهای عامیانه اسطوره‌ای در مورد اصل و منشأ چیزی

#### قصر غمدان

در بخشی از سفرنامه، ناصر خسرو از قصری در یمن خبر می‌دهد که از آن فقط تلی باقی‌مانده و به باور مردم زمانی پادشاه این قصر، پادشاه همه جهان بوده است بدین خاطر مردم بسیاری به وجود گنج‌هایی در آن مکان اعتقاد دارند که تاکنون کسی بدان دست نیافته است. (ناصر خسرو، ۱۳۷۵: ۱۲۴).

#### قنات کیخسرو

ناصر خسرو در گذر از شهر تون که میان طبس و قاین قرار داشته کاریز بسیار عمیق و پرآبی در شهر تون را وصف می‌کند که به باور مردم آن دیار به دستور کیخسرو ساخته شده «آبی عظیم در این کاریز روان است و آن کاریز چهار فرسنگ می‌رود. و آن را گفتند کیخسرو فرموده است کردن.» (همان: ۱۷۰ - ۱۷۱).

#### اصل هندوان

ناصر خسرو هنگام مشرف شدن به سفر حج تعدادی از مردم یمن را می‌بیند که از ظاهری همچون هندوان برخوردار بودند با این مشخصات؛ موهای فروریخته، ریش‌های بافته و... بر اساس این تشابه ظاهر به باور مردم در این باره اشاره می‌کند؛ بنابر باور عوام اصل هندوان از یمن بوده است. (همان: ۱۳۷).

### ۲. ۳. ۲. باورهای عامیانه افسانه‌ای

#### نحوه گذر از نهر ابله



در توصیف بصره و شهر ابله، ناصر خسرو به رودی با همین نام اشاره می‌کند که شهر در ساحل آن قرار گرفته و درباره آن باوری عامیانه را مطرح می‌کند:

و گویند که آنجا که فم نهر ابله است وقتی چنان بودی که کشتی‌ها از آنجا نتوانستی گذشتن، غرقابی عظیم بوده، زنی از مالداران بصره بفرمود تا چهارصد کشتی بساختند و همه پر استخوان خرما کردند و سر کشتی‌ها محکم کردند و بدان جایگه غرق کردند تا آن چنان شد که کشتی‌ها می‌گذرند. (همان: ۱۶۰).

### ۲. ۳. ۴. تابو

تابو واژه‌ای پلی‌نزیایی است که به‌گفته‌ی فروید در کتاب توت‌م و تابو «برای ما بر دو معنای متضاد دلالت می‌کند از یک طرف مفهوم «مقدس»، «مختص» و از سوی دیگر مفهوم «اضطراب‌انگیز»، «خطرناک»، «ممنوع» و «پلید» را می‌رساند.» (فروید، ۱۳۹۷: ۲۷). به بیان دیگر هر چیزی که مقدس و فراتر از امور عادی، خطرناک، پلید یا اسرارآمیز باشد؛ تابو شمرده می‌شود. (همان: ۳۰). به نظر می‌رسد بسیاری از تابوها ریشه در اسطوره‌های فراموش‌شده یا تغییریافته دارند. فروید به نقل از «وونت» در مجموع تابو را در نگاهی کلی این‌گونه تعریف کرده‌است: تابو عادات و آداب و رسوم و حتی گاهی قوانینی در فرهنگ‌های مختلف است که به موجب آن انجام عملی از جمله دست زدن به شیء خاص یا تصاحب آن، ورود به مکانی خاص یا به‌کاربردن پاره‌ای کلمات و... ممنوع، تحریم و نهی شده است. (همان: ۳۱). برتراند راسل نیز در تعریف تابو می‌گوید: «اخلاق تابو عبارت است از مجموعه‌ای از رسوم و عادات، خاصه منهیاتی که بدون هیچ دلیلی به انسان تحمیل می‌گردد، ممکن است بتوان علت عقلانی برای تابو یافت اما اغلب هرگونه تلاشی برای یافتن دلیل، بی‌حاصل خواهد بود.» (راسل، ۱۳۴۵: ۳۰) سرچشمه تابو نیروی اسرارآمیز و ماورایی خاصی است که با شخص یا شیء همراه است. تابوها هدف‌های گوناگونی دارند؛ از جمله حفظ انسان‌ها در برابر قدرت و خشم خدایان یا شیاطین.

### وادی جهنم

به گواه ناصر خسرو در فاصله بین مسجد جامع بیت‌المقدس و دشت قیامت، دره‌ای بسیار عمیق وجود دارد که به عقیده مردم نام آن، وادی جهنم است «و مردم عوام چنین گویند که هرکس که به سر آن وادی شود آواز دوزخیان شنود که از آنجا برمی‌آید. من آنجا شدم اما چیزی نشنیدم.» (ناصر خسرو، ۱۳۷۵: ۳۶-۳۷). همچنین در مورد وجه تسمیه این مکان باور عامیانه دیگری را نیز مطرح می‌کند: «پرسیدم که: «این لقب که بر این موضع نهاده است؟» گفتند: به روزگار خلافت، عمر خطاب، رضی‌الله‌عنه، بر آن دشت ساهره لشکرگاه بزد و چون بدان وادی نگریست گفت: این وادی جهنم است.» (همان). مه‌راسا واژه جهنم را در این «جهنم دره» تحریف‌یافته و عربی‌شده واژه عبری



«گهینوم» به معنای دره پسر هینوم می‌داند. او معتقد است که در زمانی دور این دره معبدی برای پرستش خدایان مُلک و بعل بوده و پیروان این دو بت برای خدایان خود در این دره قربانی می‌کرده‌اند. (مهراسا: ۱۳۹۴).

### قبه السلسله

ناصر خسرو در توصیف بیت المقدس و قبه السلسله به زنجیری اشاره می‌کند که دست ظالم به آن نمی‌رسد! بعد از این خانه قبه‌ای است که آن را قبه سلسله گویند و آن، آن است که سلسله داود، علیه السلام، آنجا آویخته است که غیر از خداوند حق را دست بدان نرسیدی و ظالم و غاصب را دست بدان نرسیدی. و این معنی نزدیک علما مشهور است. (ناصر خسرو، ۱۳۷۵: ۵۲-۵۳).

### ۵.۳.۲. غرایب

این گونه از باورها که می‌توان عنوان شگفت‌باور را بر آن نهاد باورهایی مبتنی بر وجود اموری شگفت در جهان هستی است. این شگفتی‌ها «یا ریشه در واقعیت دارند یا در عالم واقعیت وجود ندارند و راویان آنها با بهره‌گیری از ظرافت‌های ادبی مانند تخیل اغراق و حقیقت‌نمایی آنها را وصف کرده‌اند». (اشکواری و همکاران، ۱۳۹۸: ۱۰). در برخی از عجایب و غرایب می‌توان ردپای اسطوره‌های از میان رفته را دید. بخشی دیگر که غالباً به عنوان غرایب العالم شناخته می‌شدند به شگفتی‌های جهان طبیعت از قبیل ستارگان، دریاها، حیوانات و... می‌پرداختند. برخی از آن چه به عنوان غرایب شناخته می‌شد اموری با مبنایی علمی بوده که در زمان‌های دور به دلیل ناشناخته بودن مبنای علمی اموری عجیب تلقی شده‌اند.

### زنان بیمار

ناصر خسرو در مصر به نوعی بیماری در زنان مصر اشاره می‌کند که آن را با شنیده‌های خود شگفت‌انگیز قبلی خود تطبیق می‌دهد.

آنجا زنان را علتی می‌افتد، به اوقات، که چون مصروعی، دو سه بار بانگ کنند و باز به هوش آیند. در خراسان شنیده‌بودم که جزیره‌ای است که زنان آنجا چون گربگان به فریاد می‌آیند، و آن بر این گونه است که ذکر رفت. (ناصر خسرو، ۱۳۷۵: ۶۷).

### دریای یخ‌زده



ناصر خسرو ضمن توصیف آندلس به دریای روم یا مدیترانه امروزی اشاره می‌کند و در مورد آن چنین می‌گوید: «از مردم ثقه شنیدم که دور این دریا چهار هزار فرسنگ است. و شاخی از آن دریا به تاریکی در شده است، چنان که گویند سر آن شاخ همیشه فسرده باشد، از آن سبب که آفتاب آنجا نمی‌رسد.» (همان: ۷۲) که به اتصال مدیترانه از طریق اقیانوس اطلس به دریای منجمد شمالی اشاره دارد.

### ماده‌ای دریایی

در شهر طبریه ناصر خسرو بنابر اطلاعاتی که شخصی به او می‌دهد از ماده‌ای عجیب در کف دریای لوط (بحرالمتیت امروزی) خبر می‌دهد:

چیزی است مانند گاوی از کف دریا فراهم آمده سیاه که صورت گاو دارد و به سنگ می‌ماند... هر پاره از آن را که زیر درختی کنند هرگز کرم در آن نیفتد... و بستان را از کرم و حشرات زیرزمین آسیب نرسد و العهده علی الراوی. (همان: ۳۰).

### گذر از رود نیل

در شهر قاهره این باور عامه رایج بوده است که المعز لدین الله پس از فتح مناطق بسیار لشگری برای فتح مصر فرستاد. لشکر به خاطر آب‌های متلاطم رود و نیز وجود نهنگ‌ها امکان عبور از آب نداشت المعز لدین الله سگی سیاه را پیشاپیش سپاه به راه انداخت و دستور داد که لشگریان به دنبال سگ بدون هیچ ترس و واهمه‌ای از آب عبور کنند. «گفتند که سی هزار سوار بود که بدان‌جا رسیدند - همه بندگان او بودند - آن سگ سیاه همچنان پیش از لشکر در رفت، و ایشان بر اثر او در رفتند و از آب بگذشتند که هیچ آفریده را خلی نرسید. (همان: ۷۴-۷۷).

### دریاچه طبریه

در وصف دیگر سرزمین‌های فلسطین، ناصر خسرو از دریاچه شیرین طبریه (جلیل امروزی) یاد می‌کند و روایت عجیبی از مردم را درباره آن نقل می‌کند:

شهر بر غربی دریاست و همه آب‌های گرمابه‌های شهر و فضله آب‌ها بدان دریا درمی‌رود، و شنیدم که وقتی امیری بدین شهر آمده بود، فرمود که راه آن پلیدی‌ها و آب‌های پلید از آن دریا بازبندند آب دریا گنده شد، چنان که نمی‌شایست خوردن، باز فرمود تا همه راه آب‌های چرکین که بود بگشودند، باز آب دریا خوش شد. (همان: ۲۸-۲۹).



### ماهی عظیم‌الجثه

در شهر عیذاب واقعه‌ای شگفت‌آور از شخصی مورد اعتماد در مورد عجایب دریای قلزم (دریای سرخ) می‌شنود به این صورت که در سفری دریایی بار شتر با کشتی به حجاز می‌برده‌اند و شتری می‌میرد مردم آن را به آب می‌اندازند. «ماهی‌ای در حال آن را فروبرد چنانکه یک پای شتر قدری بیرون از دهانش بود ماهی دیگر آمد و آن ماهی را که شتر فرو برده بود فروبرد که هیچ اثر از آن بر او پدید نماند و گفت «آن ماهی را قرش می‌گفتند.»» (همان: ۱۱۵ - ۱۱۶).

### ۲. ۳. ۶. خرافه‌ها

خرافه لغتی عربی به معنای حکایت، قصه و یا عقیده فاسد و رأی باطل و جمع آن خرافات است. این واژه تقریباً معادل superstition به معنی عقاید بی‌پایه و اساس و بدون پشتوانه است. (یحیی نوری، ۱۳۶۰: ۴۸۰) و در فرهنگ بزرگ سخن در اصطلاح به معنای «مجموعه باورهای ناشی از نادانی، ترس از امور ناشناخته، اعتقاد به سحر و جادو و درک نادرست از روابط علت و معلولی و مانند آنها» آمده است. (انوری، ۱۳۸۱: ج ۴: ۲۷۰۷) صالحی امیری نیز خرافه را آن دسته از باورها و اعتقاداتی می‌داند که از دیدگاه عقلانیت عصری و مفروضات دوره‌ای، شعور عرفی، علم، عقل و تفسیری که از دین در دست است امری مردود و نکته انحرافی محسوب می‌شود. (صالحی امیری، ۱۳۸۷: ۱۸-۱۹).

### ۲. ۳. ۱. خرافه تلقینی:

باورهایی هستند که افراد برای خود ساخته‌اند و به خود تلقین می‌کنند. هرچند تلقین به خودی خود قدرتی ندارد اما هنگامی که با اعتقاد عمیق افراد همراه شود به عاملی مؤثر و قدرتمند تبدیل می‌گردد. خرافه‌های تلقینی در سفرنامه ناصر خسرو به‌قرار زیر می‌باشند:

### قران رأس با مشتری

از گذشته‌های دور عوام تغییرات در اوضاع فلکی را عامل مؤثر در پدید آمدن رویدادها و حوادث زمین می‌دانستند و به‌گونه‌های مختلف به تأثیر اجرام آسمانی در سرنوشت و پیشامدهای خود اعتقاد داشتند. به باور عوام هنگام گرد آمدن و مقارنه ستاره رأس با سیاره مشتری زمانی سعد و فرخنده محسوب می‌شود که در آن موقع انجام کارها به‌خصوص طلب حاجات از خداوند تبارک و تعالی خوب است و باعث برآورده شدن آن می‌گردد. مصفا نیز در کتاب



فرهنگ اصطلاحات نجومی از این قران (قران مشتری با ستاره‌ای دیگر) با عنوان قران سعد یاد می‌کند. (مصفا، ۱۳۵۷: ۵۸۷). در سفرنامه نیز ناصر خسرو چنین به این باور اشاره می‌کند:

در آن روز قران رأس و مشتری بود - گویند که هر حاجت که در آن روز خواهند باری تعالی و تقدس، روا کند - به گوشه‌ای رفته‌م و دو رکعت نماز به کردم و حاجت خواستم تا خدای تبارک و تعالی مرا توانگری حقیقی دهد. (ناصر خسرو، ۱۳۷۵: ۱).

### تفأل و تطیر

تطیر و تفأل از جمله باورهای کهن می‌باشد که در اقوام گوناگون از جمله اعراب حضور گسترده داشت. تطیر از ریشه «طیر» به معنی پرنده است و چون عرب فال بد را غالباً به وسیله پرندگان می‌زد، عنوان تطیر به معنی فال بد زدن و تفأل به معنی فال نیک زدن آمده است.

چون به نزدیک یاران و اصحاب آمدم یکی از ایشان شعر پارسی می‌خواند. مرا شعری از وی در خاطر آمد که از وی درخواست تا روایت کند، بر کاغذی نوشتم تا به وی دهم که: این شعر برخوان. هنوز بدو نداده بودم که او همان شعر به عینه آغاز کرد. آن حال به فال نیک گرفتم و با خود گفتم: خدای تبارک و تعالی حاجتم را روا کرد. (همان: ۱-۲).

### تفأل به کر و لال‌ها

در توصیف گشایش خلیج قاهره چنین می‌گوید:

و این روز همه خلق مصر و قاهره به نظاره آن فتح خلیج آمده باشند و انواع بازی‌های عجیب بیرون آورند. و اول کشتی در خلیج افکنده باشد، جماعتی اخرسان را - که به پارسی گنگ و لال می‌گویند در آن کشتی نشاندند مگر آن را به فال داشته بوده‌اند. (همان: ۸۶ - ۸۷).

### ۲.۶.۳.۲. خرافه‌های تدافعی

همان‌گونه که از عنوان این قبیل باورها (تدافعی) برمی‌آید باورهایی هستند که برای جلوگیری از آسیب رسیدن و نیز دفع خطر ساخته شده‌اند از باورهای تدافعی می‌توان به گرایش و استفاده عوام از انواع طلسم، تعویذ و جادو اشاره کرد. طلسم را نوعی تعویذ دانسته‌اند که استفاده از آن قدرت و بخت صاحب خود را در برابر قوه‌های مخاطره‌آمیز



افزایش می دهد و یا آن که باعث شکل گرفتن امور دلخواه می شود. (موسوی بجنوردی، ۱۳۸۷، ج ۱۵: ۶۳۵). یکی از انواع مختلف، طلسم حصار نام داشته است. این طلسم برای محافظت و مصونیت در برابر خطر و بلا یا بود و برای انسان، حیوان، محصول کشاورزی و هر چیز دیگر به کار می رفت. (خوارزمی و توکلی، ۱۳۹۶: ۱۵۰).

### طلسم کژدم

... شش فرسنگ دیگر شدیم معره النعمان بود... شهری آبادان و بر در شهر استوانه ای سنگین دیدم چیزی بر آن نوشته بود به خطی دیگر از تازی. از یکی پرسیدم که: «این چه چیز است؟» گفت: «طلسم کژدم است که هرگز عقرب در این شهر نباشد و نیاید و اگر از بیرون آورند و رها کنند بگریزد و در شهر نیاید. (ناصر خسرو، ۱۳۷۵: ۱۷).

### ۳.۶.۳.۲. خرافه های بدلی

خرافه بدلی خرافه ای است که جایگزین اعتقادات دینی می شود و در ذهن ها می نشیند. برخی این خرافه را خطرناک ترین نوع دانسته اند، زیرا یک باور غلط با پشتوانه مذهبی انجام می شود. (شریلو و فرزاد، ۱۳۹۵: ۱۰).

### بوسعیدی ها

ناصر خسرو در شهر لحسا با فرقه ای به نام بوسعیدی آشنا می شود که به گفته او «نماز نکنند و روزه ندارند ولیکن بر محمد مصطفی (ص) و پیغامبری او مقررند.» (ناصر خسرو، ۱۳۷۵: ۱۴۷). سلطان آنان به نام بوسعید اعلام کرده بود که نماز و روزه را از قوم خود برگرفته است همچنین ادعای ظهور پس از مرگ را داشته است. و پیروان او اسبی را همواره آماده نگه می داشتند تا هنگام ظهور بوسعید بر آن سوار شود. (همان: ۱۴۷-۱۵۰). یکی از این سلطانان بوسعیدی یکبار به مکه لشکرکشی کرده و حجرالاسود را از رکن درآورده و به لحسا برده بود با این باور که: «این سنگ مغناطیس مردم است که مردم را از اطراف جهان به خویشان می کشد.» (همان: ۱۵۱). برای دیگر باورهای خرافی فرافکنانه، ذوقی، تسکینی و تسخیری نمونه ای در سفرنامه مشاهده نشد.

### ۳. نتیجه گیری

سفرنامه ها به سبب دربرداشتن اطلاعات مختلف جغرافیایی، اجتماعی، اقتصادی، معماری، فرهنگ، آداب و سنن و روش زندگی اقوام گوناگون منابع غنی برای پژوهش های مختلف اند. سفرنامه ناصر خسرو یکی از زیباترین دقیق ترین و ارزشمندترین سفرنامه ها به زبان فارسی است. مؤلف با دیدی تیزبین و جزئی نگر، اندوخته ای از سفر هفت ساله اش را در سفرنامه منعکس کرده است. بر این اساس یکی از ابعاد اهمیت سفرنامه، بررسی آن بر پایه زبان و ادبیات عامه



است. ناصر خسرو علاوه بر نقل باورهای خود در این اثر به نقل از مردم نواحی مختلف باورهایی را بازگو کرده که گاهی در صحت برخی از آن‌ها تردیدهایی نیز داشته‌است. او به روشی علمی در چنین مواقعی مسئولیت صحت و سقم آن را برعهده گوینده گذاشته است و یا گاهی خود شخصاً برای اطمینان از صحت و سقم برخی باورها از مکان‌هایی بازدید کرده‌است اما آنچه مسلم است او در زمانی که ناچار به اکتفا به شنیده‌هاست، کوشیده حتی‌الامکان گفته‌های افراد موثق را بیان کند. تاکنون دسته‌بندی مدونی از باورهای عامه که دربرگیرنده انواع مختلف این باورها باشد صورت نگرفته است. در این پژوهش باورهای عامیانه سفرنامه ناصر خسرو ضمن شناسایی و معرفی بر اساس دسته‌بندی جدیدی در شش دسته باورهای عامه با بن‌مایه‌های دینی، باورهای عامه با بن‌مایه‌های تاریخی، باورهای عامه با بن‌مایه‌های افسانه‌ای - اسطوره‌ای، تابوها و خرافه‌ها مورد بررسی قرار گرفته‌است. نتایج بررسی نشان می‌دهد که از میان انواع باورهای عامه باورهای مبتنی بر بن‌مایه‌های دینی خصوصاً در بحث بیان اصل و منشأ پدیده‌ها و مکان‌های مورد احترام بیشترین بازتاب را در سفرنامه ناصر خسرو دارد و بعد از آن غرایب یا شگفتی‌های عالم بیشترین بسامد را در میان دیگر باورهای عامیانه به خود اختصاص داده‌است. کمترین بازتاب باورهای عامیانه به باورهای خرافی تعلق دارد که از میان شش دسته باور خرافی تنها سه نمونه خرافه تلقینی، خرافه تدافعی و خرافه بدلی آن هم به تعداد اندک در سفرنامه دیده می‌شود. این نتایج همچنین نشان‌دهنده شخصیت علمی و دینی ناصر خسرو می‌باشد که در توجه او به انواع باورهای عامیانه تجلی یافته است. سفرنامه ناصر خسرو به سبب در برداشتن اطلاعات ارزشمند بسیاری از فرهنگ و آداب و سنن ملت‌ها همچنین می‌تواند موضوع پژوهش‌های ارزشمند دیگری در این زمینه باشد که انجام آن به علاقه‌مندان این حوزه پیشنهاد می‌شود.





## منابع

- انوری، حسن (۱۳۸۱) فرهنگ بزرگ سخن؛ ج ۴، چاپ اول، تهران: سخن.
- دوستخواه، جلیل (۱۳۸۶) گزارش و پژوهش اوستا؛ چاپ یازدهم، تهران: مروارید.
- ذوالفقاری، حسن (۱۳۹۵) باورهای عامیانه مردم ایران؛ چاپ دوم، تهران: چشمه، ۱۳۹۵.
- ذوالفقاری (۱۳۹۸) حسن زبان و ادبیات عامه ایران؛ چاپ چهارم، تهران: سمت.
- راسل، برتراند (۱۳۴۵) جهانی که من می‌شناسم؛ ترجمه روح ا... عباسی، تهران: امیرکبیر.
- شعربافیان، حمید رضا (۱۳۸۲) باورهای عامیانه در ایران به گزارش سیاحان غربی؛ مشهد: محقق.
- صالحی امیری، سید رضا، تابستان (۱۳۸۷)، خرافه‌گرایی؛ چیستی، چرایی و کارکردها، تهران: مرکز تحقیقات استراتژیک مجمع تشخیص مصلحت نظام.
- صدر حاج سید جوادی، احمد، فانی، کامران و خرمشاهی، بهاء الدین (۱۳۷۸) دایره المعارف تشیع؛ جلد ۷، ذیل خرافات، چاپ اول، تهران.
- فروید، زیگموند؛ توتم و تابو (۱۳۹۷) ترجمه محمد علی خنجی، تهران: نگاه.
- قبادیانی بلخی، ناصر خسرو؛ سفرنامه (۱۳۷۵) به کوشش محمد دبیرسیاقی، چاپ ششم، تهران: زوار.
- مصفا، ابوالفضل؛ فرهنگ اصطلاحات نجومی؛ تبریز (۱۳۵۷) مؤسسه تاریخ و فرهنگ ایران.
- موسوی بجنوردی، محمد کاظم (۱۳۸۷) دایره المعارف بزرگ اسلامی؛ ج ۱۵، چاپ اول، تهران: مرکز دایره المعارف بزرگ اسلامی.
- نوری، یحیی (۱۳۶۰)، اسلام و عقاید و آراء بشری یا جاهلیت در اسلام، چاپ نهم، تهران: بنیاد علمی و اسلامی مدرسه الشهدا.
- اشکوری، محمد جعفر و موسوی، سید جمال و صادقی، مسعود (۱۳۹۸) «جهان‌شناسی در عجایب نگاری‌ها»؛ مجله تاریخ علم، دوره (۱۷)، ش ۱، ۱۳۹۸؛ ص ۱-۳۵.
- ایروانی، محمد رضا (۱۳۸۶) «نگاهی به خاطره‌نویسی و مقایسه آن با زندگی‌نامه و سفرنامه»؛ مجله زبان و ادبیات فارسی، ش ۸، پاییز، ۱۳۸۶؛ ص ۷۳-۱۰۰.



پیامتی، بهناز؛ «شعر رودکی جلوه‌گر باورهای دینی» (۱۳۸۸) مجله بهار ادب، س ۲، ش ۲، تابستان، ۱۳۸۸؛ ص ۱۳۸-۱۵۳.

جهانشاهی افشار، علی و شمس‌الدینی مطلق، محمد حسن (۱۳۹۲) «ریشه‌های خرافات و کارکرد آن در فرهنگ مردم»؛ مجله فرهنگ و ادبیات عامه، س ۲، ش ۳، بهار و تابستان، ۱۳۹۳؛ ص ۴۹-۷۸.

خوارزمی، حمید رضا و توکلی، حسین‌الله (۱۳۹۶) «طلسم و طلسم شکنی در فرهنگ عامه جبال بارز جیرفت»؛ مجله فرهنگ و ادبیات عامه، س ۵، ش ۱۶، مهر و آبان، ۱۳۹۶؛ ص ۱۳۷-۱۶۰.

سید یزدی، زهرا و حکیمی پور، فرزانه (۱۳۹۶) «بررسی فرهنگ عامه در فیروزشاه نامه محمد بیغمی»؛ مجله مطالعات ایرانی، س ۱۶، ش ۳۲، ۱۳۹۶؛ ص ۹۷-۱۱۱.

شریلو، ملیحه و فرزاد، عبدالحسین (۱۳۹۵) «عناصر فرهنگ و کنش‌های عامیانه در داستان نویسان زن معاصر»؛ مجله زن در فرهنگ و هنر، س ۸، ش ۱، ۱۳۹۵؛ ص ۱-۲۲.

صرفی، محمد رضا (۱۳۸۳) «بازتاب باورهای خرافی در مثنوی»؛ مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دوره جدید، ش ۱۵ (پیاپی ۱۲)، ۱۳۸۳؛ ص ۱۰۳-۱۲۸.

علوی زاده، فرزانه سادات و وحدانی فر، امید (۱۳۹۸) «جلوه‌های فرهنگ عامه در سفرنامه سه سال در آسیای ژوزف آرتور گوبینو»؛ مجله فرهنگ و ادبیات عامه، س ۷، ش ۲۸، ۱۳۹۸؛ ص ۱۹۳-۲۱۸.

غضنفری، سیده پروانه و میترا کریمی، (۱۳۹۵)، «چشمه علی دامغان و علل تقدس آن»، باغ نظر، سال سیزدهم، شماره چهل و دو، صص ۵۷-۶۶.

فارسیان، محمد رضا، و قاسمی آریان، فاطمه (۱۴۰۰) «بازتاب ادبیات عامه ایران در سفرنامه از خراسان تا بختیاری اثر هانری رنه دالمانی»؛ مجله مطالعات زبان و ترجمه، دوره (۵۴)، ش ۳، ۱۴۰۰؛ ص ۹۷-۱۲۲.

گلی، احمد و معنوی، فاطمه (۱۳۹۰) «بازتاب باورهای خرافی در دیوان انوری»؛ مجله نامه پارسی، ش ۵۸-۵۹، پاییز و زمستان، ۱۳۹۰؛ ص ۱۵۵-۱۷۸.



مدبری، محمود (۱۳۶۸) «بهرام گور و رباط زبیده در سفرنامه ناصر خسرو»؛ مجله چیستا، ش ۶۲، آبان، ۱۳۶۸؛ ص ۲۱۵-۲۱۸.

مدرس زاده، عبدالرضا (۱۳۸۵) «فرهنگ عامیانه در شعر ناصر خسرو»؛ مجله زبان و ادبیات فارسی، ش ۱۰، ۱۳۸۵؛ ص ۷۹-۹۷.

ولی پورهفتجانی، شهناز (۱۳۹۵) «اسطوره فریدون، نمادها، بن مایه ها و تحولات آن»؛ مجله ادبیات عرفانی و اسطوره شناختی (زبان و ادبیات فارسی)، س ۱۲، ش ۴۳، ۱۳۹۵؛ ص ۳۱۵-۳۴۳.

الهامی، فاطمه (۱۳۸۶) «انعکاس باورهای عامیانه و عقاید خرافی در شعر نظامی»؛ مجله پیک نور، س ۵، ش ۳، پاییز ۱۳۸۶؛ ص ۱۰۴-۱۱۴.





## ***A Study of the Representation of Folk Beliefs in Naser Khosrow's Safarnama (The Book of Travels)***

*Shahnaz Valipour Hafshejani<sup>1</sup>, Amirhossein Saeedipour<sup>2</sup>*

### **Abstract**

The folk beliefs and knowledge, as a phenomenon intertwined with society and an inseparable pillar of collective life in the ups and downs of human history, have made a significant contribution to the culture of any nation. In the meantime, folk beliefs are considered, as the place of familiarity and identification of various aspects of public culture. Safarnamas (The Books of Travels) are one of the most important fields of manifestation of these beliefs, which in terms of representing the culture and thought of the people of different societies, are one of the richest sources for the study of culture and popular ideas. In the same direction, Naser Khosrow's Safarnama has a special place due to its scientific accuracy, insight and linguistic abilities. In this research, done with a descriptive-analytical approach and using the library method, the types of public beliefs in Naser Khosrow's Safarnama have been studied based on a new classification. In this classification, popular beliefs are divided into six categories: religious, historical, mythical, wonders, Taboo, and superstitious. The results of the research showed that among the types of popular beliefs, religious beliefs are the most reflected in Naser Khosrow's Safarnama and after that, popular beliefs about wonders are more reflected than other beliefs. Among the types of popular beliefs, the lowest percentage of reflection is attributed to superstitions. These results also revealed the dominance of the intellectual and religious aspects of the character of this theologian sage in the report of his seven-year journey.

**Keywords:** Naser Khosrow, Travelogue, Folk Beliefs, Superstitio

<sup>1</sup>. The assistant professor of Persian literature and language, Farhangian university Chaharmahal and Bakhtiari province,iran. ( corresponding author)//[sh.valipour@cfu.ac.ir](mailto:sh.valipour@cfu.ac.ir)

<sup>2</sup>. Graduate of Persian Language and Literature, Farhangian University, Chaharmahal and Bakhtiari Province, Shahrekord,iran.// [saeedipouramirhossein42@gmail.com](mailto:saeedipouramirhossein42@gmail.com)



سال پنجم، شماره ۳، پیاپی ۱۶ پاییز ۱۴۰۱

[www.qpjjournal.ir](http://www.qpjjournal.ir)

ISSN : 2783-4166

بررسی نمای هفتگانه‌ی عشق در رمان رئالیستی «شوهر آهو خانم»

بر پایه نظریه «مثلث عشق» اشتنبرگ

ندا مراد<sup>۱</sup>

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۲/۳۰ تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۱/۰۶/۱۰

(از ص ۱۱۱ تا ۱۲۳)

نوع مقاله: پژوهشی

#### چکیده

رمان شوهر آهو خانم نوشته‌ی علی محمد افغانی، یکی از گزینه‌های ادبی، برای بررسی نظریه‌ی روانشناسانه‌ی مثلث عشق اشتنبرگ است. در این رمان، اگرچه محور داستان بر حول شخصیت سیدمیران می‌چرخد اما واقعیت این است که در این اثر، آهو مهم‌ترین شخصیت و قهرمان داستان است و جریانات و حوادث رمان و دیگر شخصیت‌ها در سایه‌ی وجود او رنگ و معنا می‌یابد. در واقع نویسنده از زاویه‌ی دید احساسی و عاطفی آهو به عنوان مادر و همسر، داستان را روایت می‌کند و از منظر او سه مؤلفه‌ی مثلث اشتنبرگ را در برش‌های میانی رمان و عشق متعالی را در بخش پایانی به نمایش می‌گذارد. این پژوهش در یک گفتار و دو مقدمه در پاسخ به این سؤال پژوهش که آیا در این رمان طبق نظریه‌ی مثلث عشق اشتنبرگ انواع حالت‌های هفتگانه عشق ترسیم شده‌است؟ به شیوه‌ای توصیفی-تحلیلی به این نتیجه می‌رسد که عشق جسمانی محض و وجود تک مؤلفه‌ی صمیمیت یا عشق و وجود تنها دو مؤلفه‌ی صمیمیت و اشتیاق رابطه‌ای زودگذر و ناپایدار را رقم می‌زند؛ مانند وقایعی که در رابطه‌ی سیدمیران و آهو و هما در اوایل و اواسط داستان اتفاق می‌افتد و اما وجود سه مؤلفه‌ی صمیمیت، اشتیاق و تعهد بین سیدمیران و آهو در بخش پایانی، رابطه‌ی متعالی را شکل می‌دهد.

کلمات کلیدی: محمد علی افغانی، شوهر آهو خانم، مثلث عشق، اشتنبرگ، تعهد

<sup>۱</sup> دکترای زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تهران، تهران، ایران // [neda\\_morad@yahoo.com](mailto:neda_morad@yahoo.com)



## مقدمه

## ۱-۱- کلیات

## معرفی نویسنده

علی محمد افغانی زاده سال ۱۳۰۳ در کرمانشاه که بعد از پایان تحصیلات متوسطه راهی تهران شد. در سال ۱۳۳۳ به دلیل اینکه به عضویت سازمان نظامی حزب توده درآمده بود به مدت پنج سال به زندان افتاد و آن روزهای زندان برای افغانی آینده را به گونه‌ای دیگر رقم زد؛ چرا که به‌گفته‌ی خودش زندان او را نویسنده کرد. افغانی در سال ۱۳۳۴ داستان کوتاهی به نام «تازه‌عروس» نوشت که در مجله‌ی اطلاعات چاپ شد. داستان زن چادرسفید» داستان زنی با چادر سفید است که به در دکان نانوايي می‌آید و صاحب دکان با او وارد مرادده می‌شود و به تدریج دل‌باخته‌ی او می‌شود. شالوده‌ی داستان این است؛ اما وقتی افغانی قلم به دست می‌گیرد متوجه می‌شود که بسیار قابلیت کار دارد و اینگونه می‌شود که پس از سه سال از این دست‌نوشته‌ها، رمان معروف شوهر آهو خانم متولد می‌شود. از دیگر آثار او می‌توان شلغم میوه بهشته، شادکامان دره قره‌سو، سیندخت، بافته‌های رنج، دکتر بکتاش، بوته‌زار را نام برد.

## خلاصه رمان شوهر آهو خانم

علی محمد افغانی «شوهر آهو خانم» را که در واقع برداشتی از زندگی خانواده پدری اوست، در دهه‌ی سی نگاشت و با انتشار این رمان در سال ۱۳۴۰ به شهرت رسید. این رمان بعد از انتشار، کتاب سال شناخته شد و جایزه سال به آن تعلق گرفت. (کوچکیان، ۱۳۸۹: ص ۱۲۷-۱۲۶)

این رمان هشتصد صفحه‌ای، داستان ورود بیوه‌ی جوانی به نام «هما» به زندگی سیدمیران و آهو را به تصویر می‌کشد. سیدمیران سرابی نماینده‌ی صنف خبازان کرمانشاه، مردی جاافتاده و پوشیده در پوسته‌ای از اعتقاد به دین است، پدر چهار فرزند، با وضع مالی خوب که به واسطه‌ی قناعت و صرفه‌جویی همسرش آهو در زندگی اعتبار و موقعیتی را در خانه و محل کار کسب نموده است. روزی در صف مشتری، سیدمیران با هما که برای خرید نان مراجعه کرده، آشنا می‌شود و پس از مدتی کوتاه از این آشنایی، پنهانی ازدواج می‌کنند. آهو در وادی امر از تجدیدفراش همسر ناراحت می‌شود؛ اما زمانی که می‌بیند او در دام عشق این زن، گرفتار شده، پس از مغلوب شدن در این جدال نابرابر، برای حفظ آرامش زندگی خود و فرزندانش با این موضوع کنار می‌آید. زمان می‌گذرد و ناملایمات روحی بسیاری را تحمّل می‌کند. در نهایت نیز پس از گذشت چند سال، هما با برباد دادن آبرو و اعتبار سیدمیران و دزدیدن همه‌ی دارایی او، فرار می‌کند. در بخش پایانی رمان نیز آهو و سیدمیران بی‌رمق و وامانده از پایان این کابوس، در کنار هم خسته و تنها، به شروع دوباره می‌اندیشند.

## ۱-۲- هدف اصلی پژوهش

هدف این پژوهش، بررسی و تحلیل ارتباطات عاطفی براساس نظریه‌ی مثلث عشق اشتنبرگ و جامعه‌ی آماری نیز شخصیت‌های رمان شوهر آهوخانم اثر محمدعلی افغانی است.

### ۱-۳- پیشینه پژوهش

تاکنون پژوهش‌های متعددی پیرامون رمان شوهر آهوخانم انجام شده‌است. کوچکیان، طاهره (۱۳۸۹) در مقاله بررسی عناصر زیباشناختی دو رمان سال‌های ابری و شوهر آهوخانم، آرایه‌های ادبی این اثر را به‌نحوی شایسته مورد بررسی قرار داده‌است. همچنین کوچکی، زهرا (۱۳۸۹) در مقاله «بررسی سیمای زن در رمان شوهر آهو خانم» با تقابل قرار دادن سنت و مدرنیته چهره‌ای نمادین از دو نمونه از افراد وابسته به سنت و متمایل به تجدد را نشان می‌دهد که خواهان ناپل شدن به‌حق خود هستند.

یزدانی، آذر (۱۴۰۰) در دو مقاله همایشی «نگاهی به رمان شوهر آهو خانم با تکیه بر نقش شخصیت‌های زن داستان» و «معنی‌شناسی شناختی مفهوم عشق در شوهر آهو خانم محمدعلی افغانی» ضمن تحلیل ساختار روایی متن و معرفی شخصیت‌ها به بررسی استعاره مفهومی عشق در چارچوب نظریه‌ی استعاره مفهومی می‌پردازد. همچنین آثار دیگری که با جستجویی ساده در پایگاه‌های نمایه‌سازی قابل دسترسی است، مانند مقاله‌ی محمودی (۱۳۹۷) اما پیرامون موضوع این مقاله، تاکنون پژوهشی صورت نگرفته‌است. با وجود تحقیقات انجام‌شده در این زمینه، تاکنون مؤلفه‌های عشق براساس نظریه‌ی اشتنبرگ در این رمان بررسی نشده‌است.

### ۱-۴- فرضیه پژوهش

در رمان شوهر آهوخانم طبق نظریه‌ی مثلث عشق اشتنبرگ انواع حالت‌های هفتگانه عشق ترسیم شده‌است؟

### ۱-۵- سوال پژوهش

آیا در رمان شوهر آهوخانم طبق نظریه‌ی مثلث عشق اشتنبرگ انواع حالت‌های هفتگانه عشق ترسیم شده‌است؟

### ۱-۶- روش تحقیق

روش پژوهش در این اثر توصیفی - تحلیلی و نوع گردآوری اطلاعات مطالعه‌ی کتابخانه‌ای و یادداشت‌برداری است. اطلاعات و داده‌های این پژوهش در بخش اول با مطالعه‌ی سطرهای رمان شوهر آهو خانم اثر علی‌محمد افغانی گردآوری و در بخش دوم بر اساس نظریه‌ی مثلث عشق اشتنبرگ به صورت کمی و کیفی تجزیه و تحلیل شده‌است.

### گفتار نخست - تاریخچه و مبانی نظری



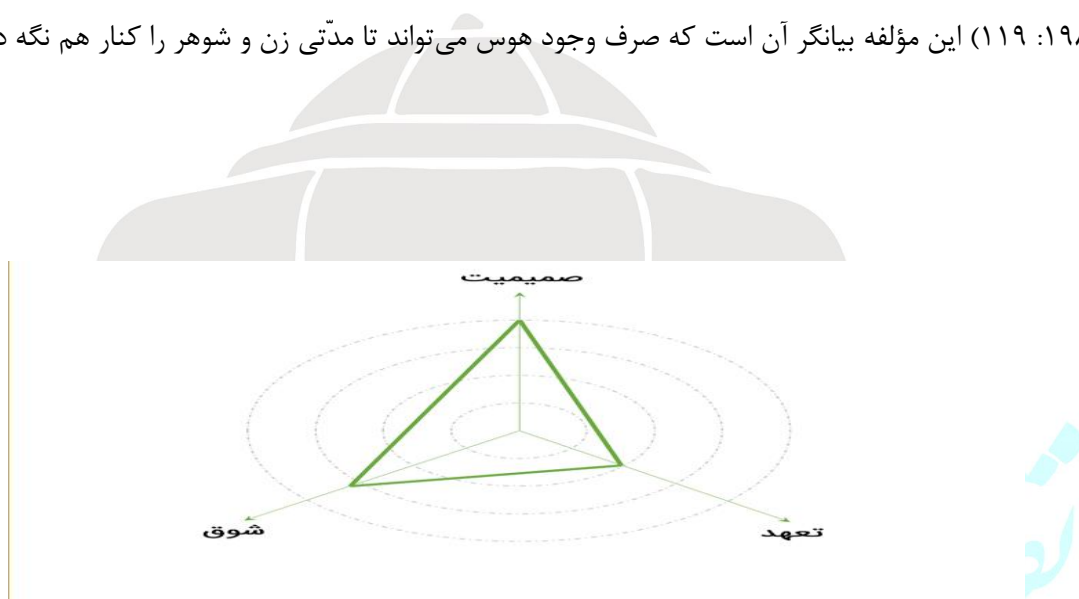
عشق یکی از مهمترین روابطی است که انسان‌ها در طول زندگی خود تجربه می‌کنند و چگونگی ایجاد و تداوم روابط عاشقانه، ارایه‌ی نمونه و الگوهای متفاوت آن همواره در هر شاخه‌ای از مباحث ادبیات، جامعه‌شناسی، روانشناسی و... مورد توجه بوده‌است. در این بین، روانشناسان در شناخت پدیده‌ی عشق به‌عنوان یک پدیده‌ی انسانی بسیار نقش داشته‌اند. «جان لی» در کتاب «رنگ‌های عشق» در سال ۱۹۸۳ انواع عشق را در شش قالب زیبایی، تنوع‌طلبی، صمیمیت، عقلانی، سودایی، معنوی ریخت. (لی جان، ۱۹۸۳). هنریک نیز در عقاید خود، عشق را حاصل تکامل عواملی می‌داند که در نظریه‌ی اشتنبرگ بیان شده‌است. (به نقل از مجد، ۱۳۹۰: ۸۳) اما در سال ۱۹۸۶ نظریه‌ی رابرت اشتنبرگ مورد توجه بیشتر روانشناسان قرار گرفت. سال‌ها بعد در سال ۱۹۹۸ این نظریه را مورد ارزیابی قرار داد و نظریه‌ی «عشق به‌مثابه قصه» را مطرح کرد. در این نظریه عشق از سه عنصر صمیمیت، تعهد و اشتیاق تشکیل می‌شود و عشق کامل تنها هنگامی رخ می‌دهد که در رابطه این سه عنصر، اعتدال وجود داشته‌باشد. (اشتنبرگ، ۱۹۸۶: ۱۱۹-۱۳۵) ابتدا لازم است مفهوم هریک از سه عنصر ذکر شده تبیین گردد:

۱-۱- تعهد: تعهد شامل مسئولیت‌پذیری و وفاداری و وظیفه‌شناسی می‌باشد. یعنی اینکه شما تا چه حد سعی می‌کنید رابطه‌تان را شاداب و باطراوت نگه دارید. تعهد یعنی باورکردن این موضوع که اکثر مشکلات را می‌توان با کمک یکدیگر از میان برداشت. تعهد یعنی به رسمیت شناخته‌شدن کسی توسط فرد دیگری که احساسات صادقانه و دل‌بستگی به‌وی دارد. اگر فرد وارد تعهد با کسی شود، تلاش می‌کند هر اقدامی را برای بارور کردن رابطه انجام دهد. تعهد کوتاه مدت یعنی تصمیم گرفتن برای دوست داشتن دیگری و تعهد دراز مدت یعنی تصمیم گرفتن برای تداوم بخشیدن به این رابطه. سطح تعهد بین زوجین در ابتدای یک رابطه به‌کندی رشد می‌کند و سپس به تدریج مستحکم می‌گردد.

۱-۲- صمیمیت: یعنی نزدیکی در رابطه، اموری که زن و شوهر در آن سهیم‌اند اما فرد دیگری از آن‌ها خبر ندارد. صمیمیت یعنی رازها و تجربه‌های فردی و مشترک، احساس راحتی بودن در کنار پار و بیان راحت عقیده‌ها به‌همدیگر. صمیمیت به‌عنوان یک نیاز برای نزدیک‌شدن به‌دیگری تعریف شده‌است. یک میل ارادی برای مجاورت و ارتباط با دیگری. صمیمیت به‌آهستگی متحول می‌گردد و به تدریج به سمت یک پایه‌ی ارتباطی پیش می‌رود. با این حال گاهی تغییرات شرایط زندگی زوجین ممکن است مختل‌کننده‌ی این صمیمیت گردد. مثلاً تولد یک فرزند یا فشارهای کاری اقتصادی



۱-۳- اشتیاق: مفهوم این رابطه از نامش پیدا است و از نظر روانشناسان انرژی بخش رابطه‌ی زوج می‌باشد. این اشتیاق در یک رابطه‌ی سالم ارزشی فراتر از رفع هوس دارد. جاذبه‌ی جنسی یک موتور روانی قوی است که چنین تعریف می‌گردد: یک کشش ناآگاهانه به فرد دیگر با یک جاذبه‌ی فیزیکی غیرقابل مقاومت و یک میل شدید جسمانی، این جذب در ابتدا یک رابطه‌ی حسی شدید است و به سرعت به یک عادت متمایل می‌شود. ( اشتنبرگ ، ۱۹۸۶: ۱۱۹) این مؤلفه بیانگر آن است که صرف وجود هوس می‌تواند تا مدتی زن و شوهر را کنار هم نگه دارد.



تصویر شماره یک- مؤلفه‌های مثلث عشق اشتنبرگ

در این رمان سیدمیران دچار تغییر و دگرگونی شخصیت می‌شود. برخورد او با مسئله‌ی عشق هما و کشف و آگاهی به آنکه از قبل در او وجود نداشت، موجب بروز کنش‌ها و واکنش‌هایی در او می‌شود. این واژگونی در شخصیت داستان در واقع وضعیت و موقعیت‌های داستان را تغییر داده و داستان پر از تضاد و کشمکش می‌شود. در ادامه مصادیق هریک از حالت‌های سه مؤلفه‌ی صمیمیت، اشتیاق و تعهد نظریه‌ی مثلث عشق اشتنبرگ، در این رمان بررسی می‌شود.

### گفتار دوم: مصادیق نمای هفتگانه مثلث عشق اشتنبرگ در رمان

۲-۱- فقط صمیمیت (مهر و علاقه): در چنین رابطه‌ای تعهد و جاذبه‌های جنسی وجود ندارد و رابطه فقط بر اساس مهر و دوستی بین دو طرف است. لذا عملاً چنین رابطه‌ای برای زن و شوهر معنا نمی‌شود. این نوع رابطه که



اشتنببرگ نام آن را «عشق دوستانه» نهاده‌است، مابین دو دوست اتفاق می‌افتد. دقیقاً مانند زمانی که سیدمیران سرابی هما را می‌بیند و از سر مهر، ترحم و دلسوزی با او ارتباط برقرار می‌کند، این رابطه شکل می‌گیرد: سیدمیران می‌گوید: «با شما همانطور که خودتان مایلید، به یک دوستی ساده اکتفا می‌کنم که گرمای آن هرگز سرد شدنی نیست» (افغانی، ۱۳۸۱: ۱۴۵)

در این مرحله از رابطه، سیدمیران به دنبال درک متقابل و حس نوع دوستی از صمیم دل، هما را عزیز می‌دارد و می‌گوید: «هما خانم این را بدانید از روزی که سرنوشت شما را شنیدم خواب به چشمم حرام شده‌است. همه‌اش در فکرم و با صراحت اقرار می‌کنم هر روز که می‌گذرد محبت شما بیش از روز قبل در قلبم ریشه می‌دواند. (همان: ۱۵۷) سیدمیران و همانندیشه‌های درونی خود را بایکدیگر در میان می‌گذارند. این صمیمیت، شرط لازم پیوند آن‌ها است. صحبت کردن درباره‌ی مسائل شخصی باعث بروز اعتماد طرفین و احساس نزدیکی می‌شود. هما در اولین دیدار حضوری، از گذشته‌ی پررنج خود می‌گوید: زندگی من و این مرد با وجود داشتن دو فرزند، به‌چنان بن‌بستی رسیده بود که نجات از آن جز با قطع پیوند مشترک و جدایی همیشگی ممکن نبود. (همان: ۸۲)

در اینجا حس همدلی و همدردی در کلام سیدمیران موج می‌زند و حتی برای اینکه اشاره کند در این ارتباط دوستانه، غرضی ندارد در ادامه با لحنی صمیمی اشاره می‌کند: «هماخانم! آتش جوانی و سوداها و هوس‌ها در وجودم خاکستر شده‌است» (همان: ۱۶۸) و در ادامه به هم فرصت فکر کردن می‌دهند: «تاچند دقیقه هیچ کدام قادر به حرف زدن نبودند، سکوتی که گویاتر از هر رمز و رازی بود میان آن دو پیدا شده بود که چون گرده‌های گل، شکوفه‌های بهاری خیال را بارور می‌کرد» (همان: ۱۵۹)

طبق نظریه‌ی مثلث عشق اشتنببرگ، «وجود مؤلفه‌ی صمیمیت شکل‌گیری کیفیت بهتر زندگی زناشویی را سبب می‌شود؛ زیرا آنان از این طریق، هم می‌توانند راه‌حلی برای مسائل خود پیدا کنند و هم از صحبت کردن با یکدیگر لذت ببرند» لحظه‌ای که سیدمیران در جدال لفظی با آهو است، صمیمانه اعتراف می‌کند: «نه راه پس دارم و نه راه پیش، به انتهای بن‌بستی که سه ماه و نیم است در آن افتاده‌ام، رسیده‌ام». (همان: ۱۰۷) من آن زنبور عسلی هستم که در این سفر پر تب و تاب، می‌روم تا آخرین نکتار خود را بمکم و به کندو بیاورم و پس از آن در خاموشی خلسه‌آمیز خودم جان سپارم. (همان: ۱۱۸)

**۲-۲- فقط اشتیاق (دلباختگی):** این رابطه «عشق سودایی» نام دارد و همانند نوع رابطه‌ی اول، رابطه‌ای بی‌پایه و پوچ است آتشی که به خاکستر تبدیل می‌شود و به‌سرعت از بین می‌رود. به قول سیدمیران «آدم وقتی تنش گرم عشق است حال خود را نمی‌فهمد مانند مست‌ها خود را به آب و آتش می‌زند» (همان: ۱۳۷) گاه به این نوع رابطه،

عشق در نگاه اول نیز می‌گویند: «نگاهی به زن انداخت، موجی شگرف از عشق و سعادت روح مرد عاشق را برگرفت» (همان: ۳۹۱)

در این رابطه، عشق براساس توجه خاص به فرد مورد علاقه شکل می‌گیرد: «سیدمیران او را پرنده سعادت می‌داند که بر دوشش نشسته و او را سعادت‌مند خواهد کرد» (همان: ۴۰۲) و «هما وجود ناپایدار و گذرای بود که مانند شرابی گیرا مست و سرخوش‌آش می‌کرد» (ص ۳۱۶). از این رو «مرد در قلمرو پرهیجان دنیایی که از دو هفته پیش با آن آشنا شده بود احساس می‌کرد که نیرویی مقاومت‌ناپذیر، مانند کرم کوچکی که ماهیگیر به نوک قلابش می‌زند، او را به سوی خود وسوسه می‌کند» (همان: ۴۳۱)

نویسنده، در توصیف حال سیدمیران در اولین دیدار با هما توصیف می‌کند: «در اطاق کوچک، قلبش به شدت می‌تپید گویی گنجشکی بود که از چنگ باز گریخته است بیمناک بود و دستخوش تشویش بود» (همان: ۳۹۱) و با دیدن هما «قلب سیدمیران مانند شعله‌ی بی‌قراری که در وسط اتاق می‌سوخت به پرواز درآمد» (ص ۱۶۲) در چنین شرایطی دریافت و آرایه‌ی حمایت عاطفی سیدمیران، به کرات دیده می‌شود. «چشمان بیمارگون و مشتاق مرد، با فروغی که از عمق آن برمی‌خاست همه جا دنبال او بود.» (همان: ۱۶۱) یا «چشم‌های مشتاق و سودازده‌ی مرد که گرسنه جمال او بود در همان موقع به در دوخته شده بود تا از محبوب خود استقبال کند» (همان: ۹۱) و «شادی و شغفی که از سرخی پریده‌رنگ و مطبوع گونه بر لبهایش می‌خاست، دل سید بیچاره را به لرزه در می‌آورد» (همان: ۱۶۱)

شور و سودای اشتیاق، دگرگونی‌های بسیاری در شخصیت‌های داستان به وجود می‌آورد و نمونه بارز آن سیدمیران است که اشتیاق افراطی، او را در مرحله‌ای به سوی نابودی سوق می‌دهد: «سیدمیران به چنان اوجی رسیده بود که سراپای وجودش به یک آرزو تبدیل شده بود. شرری از یک هوس سوزان، خرمن هستی‌آش را شعله‌ور می‌ساخت» (همان: ۱۶۴) و در ادامه چنین توصیف می‌شود: «... بدنش چنین گرم و ملتهب بود که گونه‌هایش می‌سوخت» (همان: ۱۶۵) «و این زن خوب‌صورت با خصلت‌ها و رفتارهای گیرنده و جالبی که از خود نشان می‌داد، در کانون وجود سیدمیران شرر افکنده بود.» (همان: ۱۸۰) شرری که می‌سوزاند. «... بیقرار بود، در دلش آتشی می‌سوخت که لهیب آن سرتاپای وجودش را منقلب می‌کرد» (همان: ۱۸۸) و «از هیجان تب‌آلود احساسی که سراپای وجودش را می‌لرزاند، یارای گفتنش نبود» (همان: ۱۹۲) سیدمیران دستخوش هیجان شده بود گونه‌های تیره‌آش رنگ پریده، فرورفته و صدایش ناصاف بود و دستانش می‌لرزید. (همان: ۲۲۴) «گوی درشت چشمان هما که به سوی سیدمیران چرخیده بود، چنان اثر خردکننده‌ای بر او گذاشت که مرد خدا، تاچند لحظه حال خود را نفهمید.» (همان: ۵۳)



در این مرحله در واقع، نوع احساس و نگاهی که سیدمیران و هما از درون به رابطه‌ی عاشقانه‌ی خود دارند و شیوه‌های رفتاری و کلامی خاصی که مطابق با آن نسبت به هم محبت می‌ورزند، مرکز ثقل و رمز پایایی این رابطه در خط سیر داستان است. سیدمیران گفت: «تو آن مهوش شیرین رفتاری هستی که سر از خیمه بیرون آوردی و مرا به نغمه‌ی دلنشین خود مست شیدایی‌هایی زمینی کردی» (همان: ۱۳۷) هما برای سیدمیران قابل تحسین است. او زنی اثری است: «در آسمان رویاهایش، هما ستاره‌ای بود که هرگز غروب نمی‌کرد چنین بود آتشی که لطف رفتار و زیبایی رخسار بیوه‌ی جوان در دل مرد کاسب روشن کرده بود.» (همان: ۱۶۲) در این رمان هما «زنی بود با روح آزاد، استقلال جو، پیش پا افتاده، سرکش، سرسخت و تسلیم‌ناپذیر و...» (همان: ۱۰۳) از نظر سیدمیران، هما «پرنده‌ای بود که چون اسیرش کنند، روحش بیمناک و در جستجوی آزادی پرواز می‌کند.» (همان: ۱۰۳) نویسنده به کرات با آوردن حالات، اعمال و رفتار سیدمیران، اشتیاق وافر او را به نمایش می‌گذارد: با همه‌ی تارهای احساسی و اندیشه‌اش اعتراف می‌کرد که هما یک همسر معمولی نبود بلکه روح و روان او بود و آه از آن ابروهای موین که دژخیم‌تر از دهان شیرین و هوس‌زایش هر لحظه قاتل جان و قتلگاه او بود.» (همان: ۴۱۳) آتش این شوق چنان سرتاپای سیدمیران را گرفته بود که «شش دانگ حواسش جای دیگر بود، اعصابش کشیده و حساس شده بود» (همان: ۱۸۶) در نیمه‌ی داستان نیز، جایی که عشق همه‌ی هستی مادی و معنوی سیدمیران را به آتش کشیده است و سیدمیران باید بین عقل و دل یک راه را انتخاب کند، باز اینجا هوس و اشتیاق، سیدمیران را به سوی خود می‌کشد. «مانند دائم‌الخمری که هرچه بیشتر می‌نوشد عادتش کشنده‌تر می‌شود، عشق عوض آنکه سیرایش کند، تشنه‌اش می‌کند» (همان: ۵۵۹) از سوی دیگر در چنین شرایطی هما با خود می‌اندیشید: «همه رفتار و گفتار این مرد نشانه‌ی آتش سوزانی بود که در کوره‌ی دلش می‌سوخت، به بیرون زبانه می‌کشید، نشانه‌ی آن بود که او را با رگ و پوست خواهان است» (همان: ۱۹۲) و با خود می‌گفت: «حرکات و التهابات عاشقانه این مرد با همه‌ی نقش عجیب و نادری که داشت، همچون عسل شیرین و قابل جذب است» (همان: ۸۲۶) در واقع این مرد «از عشق پیرانه‌ی خود دسته گل بزرگ و زیبایی ساخته و به دست او داده بود که هنگام بوییدن به هُرم نفس، برگ‌هایش پرپر می‌شد و به زمین می‌ریخت» (همان: ۵۳۴) و سرانجام «... به تدریج که نگاه یکی طولانی‌تر می‌شد، رخسار دیگری از شرم شکفته‌تر و رنگ صورتش گلگون‌تر می‌گشت.» (همان: ۵۵۵) اما همه‌ی این احساسات و کنش‌های عاطفی گذرا است؛ تا جایی که سیدمیران باور دارد و بربل جاری می‌کند: «این من هستم که تشنه‌ی وجود توأم» (همان: ۲۹۱) ارتباطاتی از این دست در سایر شخصیت‌های رمان مانند رابطه داریوش پسر صفیه‌بانو و هما (همان: ۳۵۴)،



ابراز علاقه الماس به کلارا ( همان: ۶۹۵) نیز به چشم می خورد و طبق نظریه‌ی اشتنبرگ این رابطه نیز زودگذر و عقیم است.

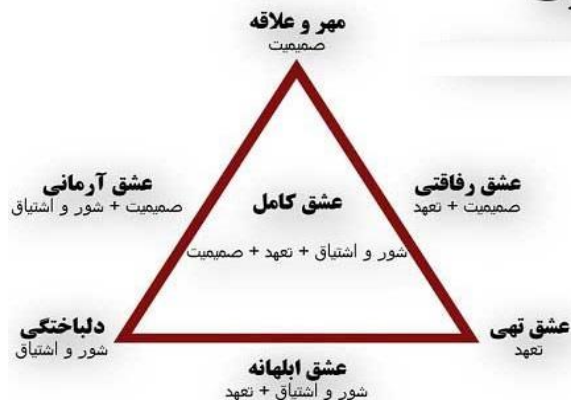
**۲-۳- فقط تعهد (عشق تهی):** اشتنبرگ این رابطه را «عشق توخالی» می نامد، در این نوع عشق، مرد یا زن علاقه‌ای به همدیگر ندارند و فقط به خاطر احساس مسئولیتی که نسبت به زندگی خود یا فرزندان شان دارند در ظاهر به رابطه‌ی خود وفادار ولی نسبت به یکدیگر سردمزاج و بی تفاوت هستند. در برشی از رمان، سیدمیران به ازدواج با هما می اندیشد اما تعهدی که به زندگی خود و آهو داشت سبب می شد که خود را سرزنش کند. او «برخود لعنت می فرستاد، به جای آنکه زن جوان را به چشم خواهر- برادری بنگرد، هوای تملک و تصرفش را در سر پرورنده بود» ( همان: ۱۸) عشق توخالی که فقط شامل تعهد است معمولاً در دو حالت رخ می دهد: اولی ازدواج‌هایی که بدون انتخاب زوجین بوده و دیگران آنها را به عقد هم درمی آورده اند. مانند ازدواج سیدمیران و آهو که مردم آن دو را به عقد هم در آوردند و دیگری زوجینی هستند که سالیان درازی باهم زندگی کرده اند و دیگر یک ارتباط حقیقی باهم ندارند و برحسب عادت کنار هم هستند. در حقیقت زن و شوهر در این حالت همدیگر را طلاق عاطفی می دهند. هرچند طبق نظریه‌ی مثلث عشق اشتنبرگ و نویسنده‌ی رمان شوهر آهوخانم «بهشت عشق با همه‌ی عظمت آسمانی‌اش اگر از مسئولیت زندگی خالی باشد از جهنم نیز پست تر است.» ( همان: ۶۳۸) چنین رابطه‌ای در بخش میانی رمان نیز نمایان است: «سیدمیران با همه‌ی عشق سوزانی که به هما پیدا کرده بود هنوز از ابراز یک کلمه یا نگاه کوچک نسبت به آهو دریغ ورزیده بود» ( همان: ۳۱۵) هرچند پس از رفتن یار جانان (آهو) سیدمیران باور داشت و با خود می اندیشد: گرچه بن بست پیش روی او بود مسلم می دانست که زندگی‌اش مانند سابق با آن پری امکان پذیر نخواهد شد. در قلب خود احساس می کرد که بعد از یار جانان، زندگی‌اش هیچ و پوچ بود. ( همان: ۴۱۲)

**۲-۴- فقط تعهد و صمیمیت (عشق رفاقتی):** این رابطه «عشق مشفقانه» نام دارد. در این رابطه هوس و احساسات زودگذر وجود ندارد. از نظر اشتنبرگ این رابطه در خطر فروپاشی نیست و زن و شوهر با علاقه، محبت و مسئولیت پذیری به زندگی خود ادامه می دهند؛ اگرچه نسبت به هم اشتیاق جنسی ندارند. معمولاً چنین رابطه‌ای نه در زوج‌های جوان که پس از دوران میانسالی رخ می دهد. آهو علی رغم سن کم، با نظر اطرافیان با سیدمیران ازدواج می کند. در سراسر داستان، حس وفاداری این دو نسبت به هم احساس می شود. از چشم آهو که عشق را فقط یکبار و با سیدمیران تجربه کرده، همسرش به هیچکس دیگری در عالم نمی مانست و سیدمیران نیز «نمی توانست وابستگی ریشه دار خود را با آهو کوچک بگیرد، زندگی او و آهو سپری شده بود؛ اما در هر حال مانند پیوند آلبالو گیلاس رضایت بخش بود.» ( همان: ۳۱۵) نویسنده به این اصل تعهد و صمیمیت باور دارد، حتی در بخشی از رمان از زبان



زن میانسال همسایه دو مؤلفه‌ی تعهد و صمیمیت را برتر از زیبایی زن و هوس دانسته و رفتار تند سیدمیران را نشانه‌ی عشق می‌داند: «... من در شدت عمل‌های او نسبت به تو عشقی می‌بینم و حتی می‌خواهم بگویم تمام بدرفتاری‌های او نسبت به تو از سرچشمه‌ی همین عشق، آب می‌خورد» (همان: ۹۸). آهو برخلاف هما به شرایط روحی و روانی سیدمیران واقف است. او زنی است آرام و متین، با چشمانی زیبا و مخمور، زنی که در آشیانه خویش فرزندان خود را می‌پروراند و به همسر وفادار می‌ماند. «ماده آهوئی که گاه با تسلیم و سازش و گاه با چنگ و دندان از حریم خویش دفاع می‌کند» (همان: ۱۰۲) او با رسم تعدد زوجات در جامعه سر ستیز بر می‌دارد و خود را که قربانی این رسم است به آب و آتش می‌زند تا بتواند رقیب (هما) را از میدان به در کند و تعادل را به خانواده بازگرداند. او زنی است که سراسر زندگی خود را وقف حفظ و نگهداری شوهر و فرزندان کرده و در همه حال، تابع همسر بوده است. شاید از همین روست که در اولین باری که سیدمیران آهو را در نانوایی آتش می‌بیند، از یک سو در دل خود احساسی نسبت به او پیدا می‌کند و از سوی دیگر تعهدی نیز نسبت به زندگی مشترک خود با آهو و چهار فرزندش دارد: «سیدمیران به مدت چند دقیقه در چنان گردابی از ترس و دوگانگی اراده گیر کرده بود.» (همان: ۲۸) سیدمیران «در وجودش دو نیروی جنگنده در مقابل هم صف کشیده بودند، عشق که او را به سوی ماجرایش می‌راند و پرهیز که به وی نهیب می‌زد» (همان: ۱۳۵) او با خود می‌اندیشد: «حرف‌های دلنشین و جوش و جلاهای او (هما) مرا به شک انداخته است که نکند سرتاپای قضیه یک صحنه‌سازی ماهرانه برای به دام انداختن من بوده است.» (همان: ۹۹) بدین‌گونه «ماجرای سومین دیدار با همای زیبا و افسونگر که اینک چون قلاب در جسم و روح او چنگ در انداخته بود و به سوی خود می‌کشید، پایان یافت» (همان: ۱۶۵) هرچند در ادامه رمان سیدمیران «به خودش در روشی که در پیش گرفته بود حق می‌دهد؛ چون شدیداً در دام عشق بود با کلمات درشت، آب پاکی روی دست آهو ریخت» (همان: ۴۵۳) و گفت: «حالا که هر دوی ما به بن‌بست رسیده‌ایم، بهتر نیست استخوان را از لای زخم درآوریم.» (همان: ۳۵۱)

### مثلث عشق استرنبرگ



شماره ۲- نمای مثلث عشق استرنبرگ

۲-۵- تعهد و اشتیاق: ( عشق ابلهانه ) این رابطه عشق کورکورانه نام دارد. این رابطه عذاب‌آور است. مانند زن و شوهری که همدیگر را دوست ندارند و رابطه‌ی عاطفی بین آنان سرد است، ولی هرچند یکبار به واسطه‌ی غریزه‌ی جنسی باهم آشتی می‌کنند و تمایلی کوتاه‌مدت بین آن دو شکل می‌بندد؛ ولی این صمیمیت به زودی از بین می‌رود و جای خود را به نفرت قبلی می‌دهد. این مورد دربار‌ه‌ی کسانی که همدیگر را در یک نگاه می‌پسندند؛ ولی بدون تفکر و تأمل تصمیم به ازدواج می‌گیرند نیز صادق است و پس از مدتی که آتش هوس فرو نشست اختلافات بروز خواهد کرد.

افغانی به چنین موضوعی اشاره‌ای ظریف دارد در توصیف شخصیت هما می‌نویسد که او زنی است که « شوهرش را با یک موچ کشیدن ساده به دام افکنده‌است » ( همان: ۲۴۶ ) در این رابطه‌ی یکطرفه سیدمیران برخلاف هما، حتی به تعهد کلامی و لفظی هم وفادار است. سیدمیران در پاسخ به هما که گفت من قولی به شما ندادم گفت: « قول نداده‌ید اما چهار روز تمام من سوخته‌ی زار را در انتظار گذاشتید » ( همان: ۱۵۸ ) بعد از این پاسخ، افغانی با توصیف حالت هما می‌نویسد: « از گوشه‌ی چشم با نگاهی شیطنت‌بار وی را نگریست » ( همان: ۱۵۹ ) سیدمیران « ... در کار عشق بی‌تاب‌تر بود، دست و صورت و تمام بدنش یکپارچه آتش بود و حال خود را نمی‌فهمید... به تدریج که حالش جا آمد، تشویش و رنگ‌پریدگی جای خود را به هیجان و برافروختگی داد. » ( همان: ۱۹۴ ) او « البته از این تب و درد بی‌امانی که بر جان‌ش نشسته بود در پیش خدا و در برابر زنش شرمسار بود » ( همان: ۲۲۵ ) اینگونه شد: « کسی که این روزها جایش در صف اول نماز مسجد خالی است تعجب‌آور است که دلباخته‌ی بی‌قرار زنی شده‌است که چهار



ماه تمام شاگرد حسین‌خان ضربی و زهرا ده تیری بوده‌است» (ص ۳۲۶) لیکن «مرد جاافتاده و روزگاردیده‌ای چون او در وجود ذی‌وجود خود غیر از جوانه‌های هرزه و بی‌دوام هوس، نیروی ریشه‌دارتری سراغ داشت». (ص ۴۳۱) یعنی تعهد.

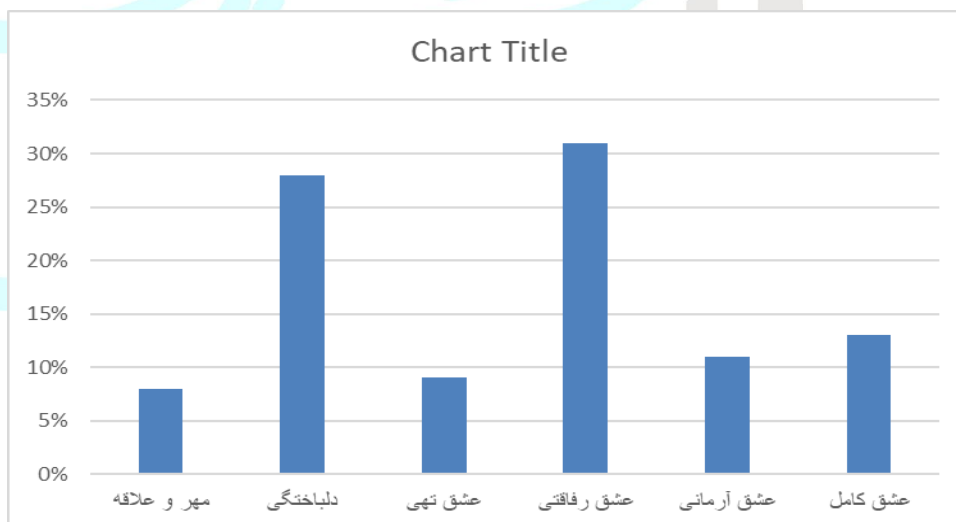
## ۲-۶- صمیمیت و اشتیاق (عشق آرمانی) :

این نوع رابطه عشق رمانتیک نام دارد. در واقع هر فرد در اعماق روان خود نیاز به شخصی دارد تا او را درک کند و از صمیم دل او را عزیز بدارد. کسی که نیازهای او را بشناسد (صادقی و دیگران، ۱۳۹۲: ۷۲) و پاسخ مناسب و همه‌جانبه به نیازهای او بدهد. اما در این نوع رابطه افراد قادر نیستند به هم تعهدی داشته باشند و هر لحظه احتمال دارد این رابطه قطع شود. (اشتنبگ، ۱۹۸۶: ۱۲۴) از این رو «اندیشه‌ی سیدمیران در چند شب و روز گذشته، روی قطب دیگری دور زده بود و مثل یک مالخولیایی همیشه خود را طرف سؤال قرار می‌داد.» (افغانی، ۱۳۸۱: ۸۱) سیدمیران با تمام پذیرفته‌های خوب فرهنگی و ویژگی‌های یک مرد کرد و غیور که احساسات سرکوفته‌ی عشقی‌اش، سر به طغیان برداشته بود، «در نبرد میان هوای نفس، غرور و تعصب در دینش سرانجام عشق و هوس پیروز می‌شود» (کازرونی، ۱۳۷۳: ۱۲۳) در این مرحله نوع نگاه و احساسی که سیدمیران و هما به رابطه‌ی خود دارند و نیز شیوه‌های غیرکلامی و کنش‌هایی چون لمس کردن، خیره شدن، درآغوش گرفتن که مطابق آن نسبت به هم محبت می‌ورزند، مایه‌ی تداوم رابطه است: «سیدمیران چانه‌ی گرد او را بالا گرفت با شادی و شیفتگی سعادت‌مندان حقیقی در چشمان روشنش نگریست. خود را از جامه افکار، لخت کرد تا غواص وار در آن دریای بیکران سحر و افسون غوطه زند» (همان: ۳۶۵) در خانه سیدمیران سرابی، «عشق هما پرنده خوش خط و خالی بود که گرفتار قفس شده‌باشد. عشق سیدمیران دوآتشه بود. قربان صدقه‌اش می‌رفت و همه‌جور نازش را می‌کشید» (همان: ۳۹۲) «هرگز واقعیت وجود و لطف زن را به این درجه احساس نکرده بود و شدنی باید بشود، دل و روح و سرتا پای وجودش در آتش تمنا و طلب می‌سوخت.» (همان: ۱۶۴) او «مانند کسی که از گذرگاه طراوت خیز کوهستان عبور می‌کند، در خود احساس مستی و نشاط می‌کرد» (همان: ۱۶۵) «روح سبک‌شده‌ی مرد مؤمن یک لحظه از عالم واقع به آسمان رویا پرواز کرد» (همان: ۳۳۶) چنین رابطه‌ای معمولاً بین دختران و پسرانی که همدیگر را دوست دارند ولی هنوز ازدواج نکرده‌اند و نمی‌دانند که آیا روزگار برای آنها امکانات ازدواج فراهم می‌کند شکل می‌گیرد. از این رو همواره در اضطراب و عدم امنیت‌اند که این رابطه تا کی ادامه می‌یابد؟ این رابطه بیشتر هر دو طرف را می‌آزارد و مایوس می‌کند؛ اگرچه پیوسته شوق شدیدی بین آنها وجود دارد. (رشیدی ظفر، ۱۳۹۹: ۴۹)



۲-۷- صمیمیت و تعهد و اشتیاق (عشق کامل): این رابطه عشق کامل نام دارد و از نظر اشتنبرگ رابطه‌ای است که بسیاری از مردم در تلاش و آرزوی رسیدن به آن هستند: «و مواظبتی که من از نهال تازه عشقم کرده‌ام بعد از این هم تا هستم و هست ادامه خواهد یافت» (افغانی، ۱۳۸۱: ۴۶۶). از این رو نگاه‌داشتن و حفظ کیفیت عشق کامل، معمولاً از دستیابی به آن دشوارتر است. در این رمان، هما از یک سو خواهان رابطه‌ای گرم با سیدمیران بود و از سوی دیگر می‌خواهد با کنار زدن رقیب سرسخت خود، رابطه‌ای عاشقانه داشته باشد. از این رو «هما از روی غریزه و خصلت طبیعی می‌کوشید تا مالک بی‌شریک و رقیب قلب مرد خود باشد.» (همان: ۴۸۳) برای سیدمیران: «این همان چشمانی بود که از دیدار هما نور می‌گرفت و به وجد می‌آمد نگاه‌های عاشقانه او به زن چون موم و مرهم بود» (همان: ۳۱۲) و به قول نویسنده «یکی می‌بود و دیگری مزه‌ی آن، آن مزه‌ای که خدا حلال کرده و پیغمبر روا داشته‌است در میان رنگ‌ها، از آن پس، این هم رنگی بود از عشق و زندگی» (همان: ۴۷۲)

اما در این بین نکته قابل تأمل اینجا است که این عشق، باید هم به جسم و هم به روح تعلق داشته باشد، تا سه مؤلفه‌ی مثلث عشق اشتنبرگ در کنار هم قرار گیرد؛ مانند رابطه‌ی آهو و سید میران در بخش پایانی رمان که هر دو عشق متعالی و متقابل را تجربه می‌کنند. عشقی که در آن هریک می‌کوشند تا جهانی را که دیگری بر روی او گشوده‌است، بکاود. عشق کامل «آن چراغ پای صحنه‌ای است که زیبایی‌ها را به اکمل آن شکوه می‌بخشد» (همان: ۳۴۱) و بی‌شک زیبایی و عشق، پرتوی است از نور آسمانی که پروردگار عالم بر جسم بندگان خاص خود می‌افروزد (همان: ۳۱۴) از دیدگاه اشتنبرگ، این عشق کمال مطلوب است و زندگی طولانی و سعادت‌مندی را سبب می‌شود.





شماره ۳- نمودار بسامدی نمای هفتگانه عشق در رمان

#### - نتیجه‌گیری

عشق در علم روانشناسی دارای مکاتب و نظریه‌های گوناگونی است. مثلث عشق اشتنبرگ با سه مؤلفه‌ی صمیمیت، اشتیاق و تعهد این اصل را بیان می‌کند که عشق کامل تنها هنگامی رخ می‌دهد که اولاً هر سه عنصر یادشده در آن وجود داشته باشد و ثانیاً بین آن‌ها اعتدالی برقرار باشد. هرگاه این سه عنصر به صورت تکی یا ترکیب‌های دو به دو ظاهر شوند عشق و در نتیجه ازدواج ناشی از آن ناقص خواهد بود.

در رمان شوهر آهو خانم اثر علی‌محمد افغانی با وجود سه مؤلفه‌ی صمیمیت، اشتیاق و تعهد در مثلث عشقی آهو، سیدمیران و هما مخاطب هفت حالت ممکنه در روابط عاشقانه را درک می‌کنند. در این رمان، با وجود دو مؤلفه‌ی صمیمیت و اشتیاق بین هما و سیدمیران، در ابتدا رابطه‌ی رمانتیک شکل می‌گیرد که تعهدی در آن نیست اما در رابطه‌ی آهو و سیدمیران با وجود هر سه مؤلفه، حالت‌های مختلف و در نهایت عشق متعالی شکل می‌گیرد. رابطه‌ی که از دیدگاه اشتنبرگ پایداری زندگی زوجین را سبب می‌شود.



## منابع

- اشتنببرگ، رابرت ( ۱۳۹۶/۱۹۸۶ م ) **قصه عشق نگرشی تازه به روابط زن و مرد**، بازگردان علی اصغر بهرامی، چاپ هفتم، تهران، نشر جوانه رشد: ص ۱۵۷
- کوچکیان، طاهره ( ۱۳۸۹ )، **عناصر زیباشناختی (آرایه ادبی) دو رمان سال‌های ابری و شوهر آهوخانم**، فصلنامه تخصصی پیک نور، سال اول، ش اول، تابستان: صص ۱۶۰-۱۲۳
- افغانی، علی‌محمد (۱۳۸۱) **شوهر آهو خانم**، چاپ سیزدهم، تهران: نشر جاویدان
- رشیدی ظفر، محبوبه و سهیلا ترشیزی قسیم‌ی و شیرین کوشکی و محمدعلی گذشتی (۱۳۹۹)، **بررسی مؤلفه‌های عشق در رمان سووشون براساس نظریه‌ی مثلث عشق اشتنببرگ** پژوهشنامه ادبیات داستانی دانشگاه رازی، دوره نهم، ش ۱ : صص ۶۰-۴۳
- صادقی، مسعود و سیداحمد احمدی و فاطمه بهرامی و عذرا اعتمادی و پورسید سیدرضا (۱۳۹۲)، **بررسی تأثیر آموزش به شیوه تحلیل رفتار متقابل بر سبک‌های عشق‌ورزی زوجین** فصلنامه پژوهش‌های علوم شناختی و رفتاری، سال سوم، پاییز و زمستان ۱۳۹۲، ش ۲ پیاپی ۵: صص ۷۱-۸۴
- کازرونی، جعفر ( ۱۳۷۳ )، **تلخیص و نقد آثار علی‌محمد افغانی**، چاپ اول، تهران: نشر سهیل
- کوچکی، زهرا ( ۱۳۸۹ ) **بررسی سیمای زن در رمان شوهر آهو خانم**، نشریه اندیشه‌های ادبی، دوره دوم ۲ ( ش ۶ ) مجد، امید و مجد، پروانه ( ۱۳۹۰ ) **نظریه مثلث عشق اشتنببرگ و انطباق آن با عقاید سعدی** مجله علوم اجتماعی. زن در فرهنگ و هنر، سال ۹۰ دوره ۲، ش ۴ صص ۸۹-۸۱
- یزدانی، آذر ( ۱۴۰۰ ) **معنی‌شناسی شناختی مفهوم عشق در شوهر آهوخانم علی‌محمد افغانی** هفتمین همایش بین‌المللی مطالعات زبان و ادبیات در جهان اسلام»، خانه فرهنگ مشارکتی ایران: تهران
- یزدانی، آذر ( ۱۴۰۰ ) **نگاهی به رمان شوهر آهوخانم با تکیه بر نقش شخصیت‌های زن** داستان هفتمین همایش بین‌المللی مطالعات زبان و ادبیات در جهان اسلام»، خانه فرهنگ مشارکتی ایران: تهران



## ***Examining the Seven Aspects of Love in the Realist Novel "Husband of Ahokhanam" Based on the "love triangle" theory of Stenberg***

*Neda Morad<sup>1</sup>*

### Abstract

The novel "Husband of Ahokhanam" written by Ali-Mohammed Afghani is one of the literary options for examining the psychological theory of Stenberg's triangle of love. In this novel, although the axis of the story revolves around the character of Seyedmiran, the fact is that in this work, the deer is the most important character and hero of the story, and the events and events of the novel and other characters are colored in the shadow of his existence. It makes sense. In fact, the author narrates the story from the emotional and emotional point of view of the deer as a mother and wife, and from her point of view, the three components of the Stenberg triangle in the middle sections of the novel and transcendental love in the final section. shows This research is in one speech and two introductions in response to the research question that according to the theory of Stenberg's triangle of love, seven types of love states have been drawn in this novel? In a descriptive-analytical way, it comes to the conclusion that pure physical love and the existence of a single component of intimacy or love and the existence of only two components of intimacy and passion make a fleeting and unstable relationship; Like the events that happen in the relationship between Seyed Miran and Aho and Homa in the beginning and middle of the story, but the existence of three components of intimacy, passion and commitment between Seyed Miran and Aho in the final part forms a sublime relationship. .

---

1 . PhD in Persian language and literature, University of Tehran, Tehran, Iran//[neda\\_morad@yahoo.com](mailto:neda_morad@yahoo.com)