



# کتابخانه



فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی

ISSN : 2783-4166



سال هفتم، شماره ۲، پیاپی ۲۳، تابستان ۱۴۰۳



مدیر مسئول : دکتر آرش امرایی

سر دبیر : دکتر سیداحمد حسینی کازرونی

مدیر داخلی : فتح الله آسترکی

اعضای هیات تحریریه

دکتر سیداحمد حسینی کازرونی

دکتر محمود رضایی دشت ارژنه

دکتر سیف الدین میرزا زاده

دکتر قاسم صحرائی

دکتر رسول بلاوی

دکتر محمدرضا معصومی

دکتر علی نوری خاتونبانی

دکتر پروین گلی زاده

دکتر اسمعیل نماشیری

دکتر محمد نور عالم

دکتر محمدرضا معصومی

دکتر شفتالو گلمتف

دکتر علی بازوند

استاد دانشگاه آزاد اسلامی بوشهر

استاد دانشگاه شیراز

استاد پژوهشگاه زبان و ادبیات رودکی آکادمی علوم جمهوری تاجیکستان

استاد دانشگاه لرستان

استاد دانشگاه خلیج فارس

دانشیار دانشگاه قم

دانشیار دانشگاه لرستان

دانشیار دانشگاه شهید چمران

دانشیار دانشگاه ولایت

دانشیار دانشگاه چیتانگ بنگلادش

دانشیار دانشگاه آزاد اسلامی یاسوج

دانشیار دانشگاه تورنتو

استادیار دانشگاه فرهنگیان

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

رایانامه : [Info@qarsi.ir](mailto:Info@qarsi.ir) / [parsijournal@gmail.com](mailto:parsijournal@gmail.com)

مسئولیت محتوا و صحت مطالب برعهده نویسنده / نویسندگان آن است

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

## فهرست (سال هفتم، شماره ۲، پیاپی ۲۳، تابستان ۱۴۰۳)

- ۵..... بررسی جغرافیای تاریخی در غزنی از لحاظ / دکتر علی بازوند و همکاران
- ۲۲..... تقدیه مثابه شرط ممکن در نوشتار و گفتار / حسین شریف آرا، دکتر کارینه کشیشان سیرکی
- ۴۱..... تصاویر حسی در شعر شمیمه النعمانی / قاسم خلیفات و همکاران
- ۷۱..... نقد دو داستان «زنده بگور» و «حاجی مراد» از صادق هدایت بر اساس نظریه مربع ایدئولوژیک ون دایک / معصومه بهرامی، دکتر فاطمه مدرسی
- ۸۴..... کارکرد اسطوره‌ای عصا در حماسه‌های ملی ایران و جهان / دکتر رامین محرمی، ژیا کریمی
- ۱۱۰..... نقدی بر کتاب در لفظ دری / دکتر آرش امرایی

فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی



سال هفتم، شماره ۲، پیاپی ۲۳ تابستان ۱۴۰۳

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

ISSN : 2783-4166

## بررسی جغرافیای تاریخی در غزلی از حافظ

دکتر علی بازوند<sup>۱</sup>، دکتر اسماعیل سپهوندی<sup>۲</sup>، مجید سپهوند<sup>۳</sup>  
تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۱/۲۰ تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۳/۰۳/۲۹

نوع مقاله: پژوهشی

(از ص ۴ تا ص ۲۱)

doi: [10.22034/CAAT.2024.451716.1087](https://doi.org/10.22034/CAAT.2024.451716.1087)

### چکیده

جغرافیای تاریخی یک گرایش علمی جدید است که بین دو علم تاریخ و جغرافیا قرار گرفته است و در این علم به علوم طبیعی در حیطه جغرافیا و علوم روحی (انسانی) در حیطه تاریخ پرداخته می شود. با اینکه جغرافیای تاریخی از این دو علم استخراج می شود به نحوی می توان گفت، این دو علم را نیز تغذیه می نماید. با توجه به اینکه شاعران نیز به مانند جغرافی نگاران و مورخان به علوم طبیعی و روحی در اشعار خود توجه دارند؛ بنابراین بعضی از شاعران که در جنگ ها و در سفر و حضر با پادشاهان و امیران بوده اند اشعار آنها حاوی نکات نغز و بدیعی در این خصوص می باشد. گاهی اشاراتی در شعر شاعران یافت می شود که در سایر آثار تاریخی کمتر به آن پرداخته شده است. اگرچه حافظ طبق شواهد فردی اهل مسافرت و سیاح نبوده است اما به مناطقی گاه اشاره می کند که در خور توجه است. حافظ در مقایسه با سایر شاعران بزرگ از جمله سعدی اشارت اندکی دارد اما همین اشارات کوچک گاه در شعر زیبای ایشان بسیار چشمگیر و قابل توجه است. از جمله این شاعران می توان به حضرت حافظ اشاره کرد که در اشعار خود به نحو احسن اشارات خوبی در این خصوص دارد و به ویژه در یک غزل با مطلع «تویی که بر سر خوبان کشوری چون تاج» این علم را به خوبی در اشعار نغز خویش آشکار نموده است. یافته های مقاله حاکی از آن است که حافظ در این غزل اشارات روشنی به برخی اقلیم و مباحث تاریخی داشته است که برای مورخین و پژوهشگران حوزه جغرافی اطلاعات مفیدی ارائه کرده است.

واژه های کلیدی: حافظ، شعر، غزل، جغرافیای تاریخی.

<sup>۱</sup>. استادیار دانشگاه فرهنگیان، گروه آموزش زبان فارسی، تهران، ایران (نویسنده مسئول) // [Bazvanda@yahoo.com](mailto:Bazvanda@yahoo.com)

<sup>۲</sup>. مدرس دانشگاه فرهنگیان، خرم آباد، ایران. // [esy.sepah@yahoo.com](mailto:esy.sepah@yahoo.com)

<sup>۳</sup>. دانشجوی دکتری دانشگاه لرستان، خرم آباد، ایران. // [m.sepahvand4030@gmail.com](mailto:m.sepahvand4030@gmail.com)

## ۱- مقدمه

شاعران از جمله نوابغ روزگار خویش بوده و با گذشت زمان بر ارزش اشعار آنها پرداخته می‌شود که امروزه با بررسی دقیق و همه جانبه این اشعار می‌توان نکات خوبی از آنها دریافت نمود. از مهم‌ترین مسائلی که می‌توان در اشعار هر شاعر یافت، اشارات جغرافیایی و تاریخی است. غزلیات حافظ را می‌توان نمونه‌های عالی شاعرانه‌ای دانست که به خوبی می‌توان علم و یا گرایش جدید جغرافیای تاریخی را از آنها پیدا نمود. نام بردن از هر نقطه جغرافیایی و اوضاع تاریخی آن با توجه به وسع دانش شاعر در این موارد است که می‌توان حافظ را نمونه خوبی دانست که از این امر غافل نبوده‌است و غزلیات او در جای جای خود حاوی نقاط جغرافیایی و اوضاع تاریخی می‌باشد. تاکنون تحقیقی که جغرافیای تاریخی را در شعر شاعرانی مانند حافظ مورد توجه قرار دهد کار نشده‌است.

### ۱-۱- ضرورت و روش پژوهش

ضرورت این پژوهش آشنایی با مکان‌های و اصطلاحات جغرافیایی در اشعار شاعران می‌باشد. این تحقیق که روش گردآوری آن کتابخانه‌ای و به شیوه توصیفی-تحلیلی قصد پاسخ‌گویی به این سؤال را دارد: حافظ در غزل با مطلع تویی که بر سر خوبان کشوری چون تاج» به چه نکات جغرافیای تاریخی پرداخته‌است؟ با توجه به بررسی این غزل می‌توان این ادعا که شاعر دارای دانش جغرافیای تاریخی بوده‌است را اثبات نماید که یک شاعر دید وسیعی در خصوص گرایش جغرافیای تاریخی دارد.

### ۱-۲- پیشینه پژوهش

با آنکه اشعار اغلب شاعران مملو از نکات و موضوعات شایسته تحقیق است، اما تقریباً تحقیق علمی چشمگیری در زمینه جغرافیای تاریخی آثار شاعران مشهور و جریان‌ساز انجام نشده‌است. بخشی از کارهایی که در مورد جغرافیای تاریخی یا موضوعات مشابه انجام شده عبارتند از:

- یزدانی‌راد (۱۳۹۸) در مقاله‌ای با عنوان «جستاری در نقد باورها و دیدگاه‌های معمول در باره جغرافیای تاریخی و تاریخ یزد سده پنجم هجری» به نقد گزارش‌ها و دیدگاه‌های رایج در باره تاریخ یزد می‌پردازد.

- اشعاری و صالحی (۱۴۰۱) در پژوهشی تحت عنوان «مطالعه بینامتنی جغرافیای تاریخی مکان رویداد گذر سیاوش از آتش» نتایج حاصل از این پژوهش، جغرافیای دقیقی از محل احتمالی گذر سیاوش از آتش را براساس منابع مکتوب ارائه داده‌اند که با منابع تاریخی و جغرافیایی و ادبی و باستان‌شناسی هم‌خوانی و هماهنگی دارد.

- ماخانی (۱۴۰۱) در تحقیقی با نام «جغرافیای تاریخی از دو منظر درآمدی بر اهمیت جغرافیای تاریخی پیرامون مسائل تاریخی ایران» نویسنده به تغییراتی که جغرافیای تاریخی به خود دیده‌است، اشاره می‌کند و در ادامه معتقد است که جغرافیای تاریخی مقوله‌ای ایستا نیست؛ بلکه کمترین کارکرد آن بیان پاسخی در خور به مسائل هویتی و گامی مستحکم برای تحکیم مناسبات ملی ایرانیان خواهد بود.

- بیک‌محمدی (۱۴۰۰) در کتابی تحت عنوان «مقدمه‌ای بر جغرافیای تاریخی ایران» به بررسی جغرافیای تاریخی ایران و مسائل مربوط به رابطه انسان و محیط از منابع تاریخی و جغرافیایی گذشته بررسی می‌پردازد. مؤلف تلاش



کرده‌است تا موجبات شناخت بیشتر مسائل جغرافیای تاریخی ایران را برای درک و فهم بهتر بسیاری از پدیده‌های سیاسی، فرهنگی، اجتماعی و اقتصادی امروز کشورمان فراهم کند تا برای تمامی پژوهشگران مسائل جغرافیایی و تاریخی ایران به ویژه دانش‌پژوهان و دانشجویان رشته‌های علوم انسانی چون جغرافیا، تاریخ، باستان‌شناسی و علوم اجتماعی مفید باشد.

- پاسیون، مایکل (۱۳۹۹) در کتابی با عنوان «جغرافیای تاریخی: پیشرفت و چشم‌انداز» نویسنده جغرافیای تاریخی را علمی میان رشته‌ای می‌داند که به بررسی تأثیر محیط جغرافیایی بر وقایع تاریخی می‌پردازد. در جغرافیای تاریخی، سیر تکامل دولت‌ها و تغییرات مرزی‌شان و تاریخ اکتشافات جغرافیایی بیان و بررسی می‌شود و با کمک این علم می‌توان محیط‌های گذشته را به شیوه بررسی سلسله وقایع در یک زمان بازسازی کرد یا آن‌ها را با در نظر داشتن تحولات گذشته، ارزیابی کرد. هم‌چنانکه مشاهده می‌شود منابع مذکور مشخصاً به موضوع جغرافیای تاریخی در شعر خواجه حافظ یا دیگران نپرداخته‌اند و این پژوهش می‌تواند در نوع خود بدیع و تازه باشد.

## ۲- جغرافیای تاریخی در شعر شاعران

از گفته محققان تاریخ و جغرافیا برمی‌آید که جغرافیای تاریخی علمی است که از تأثیر محیط جغرافیایی بر وقایع تاریخی، سیر تکامل دولت‌ها و تغییرات مرزی آنها و تاریخ اکتشافات جغرافیایی بحث می‌کند (قرچانلو، ۱۳۸۵: ۸/۱). زیرا مفاهیم مورد علاقه جغرافی‌دان تاریخی؛ مفاهیمی هستند که او را قادر می‌سازد تا ماهیت دگرگونی جغرافیایی بشر را درک نماید. جامعه بشری آفرینش ذهن بشر است و دگرگونی در آن نتیجه اندیشه بشری است (گلکه، ۱۳۷۹: ۵۰/۲). در رابطه با علم جدیدی به نام جغرافیای تاریخی که به اصطلاح بعضی پیوند بین جغرافیا و تاریخ می‌باشد، باید چنین گفت که این‌گونه نیست و این علم فراتر از این دو علم و در واقع هم جغرافیا و هم تاریخ زیر مجموعه این علم می‌باشد. در واقع دانش جغرافیا در کنار تاریخ از اهمیت بسیاری برخوردار است و کتب جغرافیایی نیز از اطلاعات تاریخی فراوانی برخوردار هستند (رجاء، ۱۳۸۵: ۶۹). جغرافیای تاریخی شناخت منطقی تاریخ، شناخت تمام و کمال پس زمینه در حال تغییر طبیعی (فیزیکی) را ایجاب می‌کند که بر آن اساس حوادث تاریخ به وقوع پیوسته است. با این وجود می‌توان گفت کار اصلی جغرافیای تاریخی بازسازی جغرافیای گذشته است (معیری، ۱۳۸۶: ۱۴۲-۱۴۱). بررسی‌های ادبی و دیوان اشعار و کتاب‌های تاریخ ادبیات نیز گاهی مشتمل بر اطلاعاتی درباره جغرافیای تاریخی مناطق زیادی از کشور ایران است (سیدسجادی، ۱۳۸۳: ۳۵). شاعران ادب فارسی برای سرودن شعر و خیال‌انگیزی آن، غالباً کوشیده‌اند از محیط زندگی و پدیده‌های تاریخی و جغرافیایی پیرامون خود الهام بگیرند و تصاویری خلق کنند که هم از نظر ادبی حائز اهمیت و از نظر تاریخی و جغرافیایی قابل توجه و بررسی هستند. یکی از تعاریف رایج در باب شعر آن است که شعر نوعی تقلید از طبیعت است. «خواجه نصیرالدین شعر را به مثابه یک هنر، نوعی تقلید و محاکات می‌داند، تقلیدی از طبیعت و عالم خارج» (درگاهی، ۱۳۷۷: ۶۲). با توجه به این تعریف چنان دانسته می‌شود که شعر بدون طبیعت و الهام از آن در حقیقت معنایی نخواهد داشت. کار شاعر در اینجا به مانند آفرینش یک تابلوی

نقاشی است که مناظر مختلف طبیعت و پیرامون خود را به زیبایی تمام به تصویر می کشد اما تفاوت او با نقاش در این است که شاعر می تواند با تکیه بر عنصر تخیل، تصاویر حاصله را حتی زیباتر و خیال انگیزتر از اصل تصویر ارائه دهد. خواجه نصیرالدین طوسی نیز در کتاب «اساس الاقتباس» محاکات را موجب لذت می داند و معتقد است که به کمک آن می توان چیزهایی را به وجود آورد که در جهان عادی امکان پذیر نیست و یا دست به کاری شگفت زد و سبب حیرت و تعجب دیگران شد (نک؛ شفیعی کدکنی، ۱۳۸۰: ۳۵). علاوه بر این، از عوامل موثر جهت پیدایش سبک های شعری مختلف، عموماً محیط های اجتماعی، جغرافیایی و تاریخی است. دکتر صفا در این باره گفته است: «ما برای پی بردن به افکار شاعر علاوه بر بررسی شخصیت او به محیط زندگی او نیز نیاز داریم؛ زیرا جامعه شناسی و ادبیات لازم و ملزوم یکدیگرند که با استفاده از آنها در نقد ادبی به شناخت دقیق تری از شاعر و جامعه ای که در آن زندگی می کرده، می رسیم» (صفا، ۱۳۵۶: ۶۵). محیط جغرافیایی ای که شاعر در آن زندگی می کند از نظر آب و هوایی (گرم یا سرد بودن)، تغییر فصول، برف و باران، وجود دریاها، رودهای بزرگ و معروف، کوه های و سلسله جبال مختلف، دشت ها، بیابان ها، حیوانات بومی، سنگ ها و جواهرات گران بها، گیاهان و درختان و نیز بافت و موقعیت تاریخی، نظیر شکل معماری، استحکام و مواد به کار رفته در ساخت بناهای تاریخی، سلسله های پادشاهی، ادوات جنگی، عقاید و باورها، قوانین حاکم، مشاغل و حرفه ها، علایق و... همگی در اندیشه و تخیل شاعر کاملاً تاثیر گذارند. نقش تاریخ و جغرافیا در دگرگونی سبک های شعری زمانی به درستی روشن می شود که ما برای بررسی هریک از آنها از دوره های تاریخی مختلف و نیز نام های جغرافیایی گوناگون استفاده می کنیم. «محیط زندگی شاعران از جمله عوامل تغییر سبک و شیوه شاعران است. پس می بینیم که در خراسان قدیم سبک خراسانی، در آذربایجان سبک آذربایجانی و در نواحی مرکزی ایران، سبک عراقی و در سرزمین هند و اصفهان سبک هندی یا اصفهانی پدید می آید. در آذربایجان لهجه آذری و آمیختگی با سایر لهجه ها و زبان های مشرق از جمله زبان عربی و هم چنین ارتباط با برخی از محیط های غیر ایرانی اطراف خود که با فرهنگ ایرانی متمایز بودند، عواملی هستند برای ظهور سبک آذربایجانی که در اشعار نظامی، ابوالعلائی گنجه ای، فلکی شروانی و مجیر بیلقانی جلوه می کند» (صفا، ۱۳۵۶: ۳۴۳).

### ۳- بررسی نسب و حسب حافظ

نفوذ شاعران بزرگ غزل گوی قرن هفتم خاصه سعدی و مولوی و عراقی گویندگانی که به غزل سرایی متمایل بودند، و نیز بر اثر ورود قطعی شعر به خانقاه ها و همچنین در نتیجه تحوّل که در تربیت متصوّف و عرفا رخ داده و به شیوع تصوّف علمی و سیطره کامل مشرب عرفان در ادب فارسی منجر شده بود، دو نوع غزل عارفانه و عاشقانه با هم در آمیخت و ازین آمیزش شیوه ای نو در غزل به ظهور پیوست. درین شیوه از طرفی افکار عالی عرفانی و نکات عمیقی از حکمت و وعظ و تفکرات شاعرانه و از طرفی دیگر زبان لطیف شاعران غزل گوی و دقتی که آنان در حفظ ظاهر الفاظ خود به کار می بردند، با یکدیگر همراه شد و به شاعران متفکر عالی مشرب فرصت داد که با استفاده از تعبیرات و ترکیباتی که پیش از آنان فقط در بیان عشق های مجازی به کار می رفت اندیشه های بلند خود را در قالب الفاظ



بریزند و حتی گاه از همان مقاصد که غزل‌سرایان پیشین داشتند در راه بیان افکار خود بهره بردارند. از اینجاست که می‌بینیم در غزل‌های شاعرانی از قبیل خسرو دهلوی و اوحدی و خواجو و عماد و حافظ و کمال خجندی و سیف فرغانی افکار پخته صوفیانه و حکیمانه با تأثرات و عواطف عالی شاعرانه و گاه عاشقانه همراه است و همان تعبیرات و کنایات و ترکیبات که غزل‌سرایان عاشق‌پیشه داشتند در ابیات آنان نیز به کار می‌رود. این شیوه که مسلماً غزل فارسی را از ابتذال و یکنواختی افکار و الفاظ رهایی بخشید و آن را با بیان معارف و حقایق همراه ساخت، مخصوصاً در سخن لسان‌الغیب حافظ شیرازی به حدّ اعلاّی کمال رسید (صفا، ۱۳۷۸: ۲۲۳/۳-۲۲۲). چنانچه باید درباره حافظ چنین گفت که او از پیشوای غزل‌سرایان ایران بود (ملایری، ۱۳۷۹: ۶۳/۱). در جامع مفیدی از خواجه شمس‌الدین محمد حافظ شیرازی با عنوان سلطان‌الشعرا یاد شده است (مستوفی بافقی، ۱۳۸۵: ۹۹/۱). اسمش محمد، لقبش شمس‌الدین، از اهل شیراز و کمال او مشهور آفاق، در شرق و غرب عالم مقامات عالیّه او مشتهر، حکمرانان زمانش از انفاس او مدد جستندی و بعد از او پادشاه و گدا به تفأل کتاب او اعتقاد تمام دارند. «لسان‌الغیب» اش خوانند. مرقدش زیارتگاه خاص و عام، اشعارش مطبوع طبع انام، لکن افسوس که مقبره چنین شخص عالی‌مقام را بعضی از حسودان خود غرض به انهدام کوشیدند و می‌کوشند و این بدنامی را در کتب تواریخ اغیار به یادگار گذاشتند، اهل فرنگ طعنه به ملت و دولت اسلام می‌زند و در حق آن عارف ربانی بهتان‌ها گفته و از راه ریا و تزویر نسبت‌ها دهند؛ در جواب این خود غرضان خواجه اشعار مناسب سروده که برخی نوشته‌آید: عیب رندان مکن ای زاهد پاکیزه سرشت / که گناه دگری بر تو نخواهند نوشت / من اگر نیکم اگر بد تو برو خود را باش / هر کسی درود عاقبت کار که کشت (مراغه‌ای، ۱۳۸۵: ۶۰۵). صفا درباره زندگی حافظ چنین می‌نویسد که پدرش «بهاء‌الدین محمد» بازرگانی می‌کرد و مادرش از اهل کازرون و خانه ایشان در «دروازه کازرون شیراز» واقع بود. ولادت حافظ در اوایل قرن هشتم هجری، حدود سال ۷۲۷ق در شیراز اتفاق افتاد و او به سال کوچک‌تر از برادران خود بود. بعد از مرگ بهاء‌الدین پسران او پراکنده شدند و شمس‌الدین محمد که خردسال بود با مادر در شیراز ماند و روزگار آن دو به تهیدستی می‌گذشت. به‌همین سبب حافظ همین‌که به مرحله تمییز رسید در نانواپی محله به خمیرگیری مشغول شد تا آنکه عشق به تحصیل کمالات او را به مکتب‌خانه کشانید و وی چندگاهی آیام را بین کسب معاش و آموختن سواد می‌گذرانید. بعد از این زندگانی حافظ تغییر کرد و او در جرگه طالبان علم درآمد و مجالس درس علما و ادبای زمان را در شیراز درک کرد و به تتبع و تفحص در کتب اساسی علوم شرعی و ادبی از قبیل کشف زمخشری و مطالع‌الانظار قاضی بیضاوی و مفتاح‌العلوم سگّاک و امثال آنها پرداخت و او چندین بار در مجلس درس قوام‌الدین ابوالبقا عبدالله بن محمود بن حسن اصفهانی شیرازی (مرگ ۷۷۲ هجری) مشهور به «ابن‌الفقیه نجم» عالم معروف به قرآت سبع و فقیه بزرگ عهد خود دیده و غزل‌های سحرش را در همان محفل علم و ادب شنیده بود (صفا، ۱۳۷۸: ۱۰۶۴/۳). برخی مانند کیخسرو اسفندیار اعتقاد دارند که حافظ بر کیش پسیخانیان بوده است و این بیت را دلیل بر آن می‌دانند: ای صبا گر بگذری بر ساحل



رود ارس / بوسه زن بر خاک آن وادی و مشکین کن نفس (اسفندیار، ۱۳۶۲: ۲۷۷/۱؛ اصلاح‌عربانی، ۱۳۷۴: ۲۷۹/۲). مؤلف بستان‌السیاحه اصل حافظ را از رود‌آور می‌داند؛ چنانچه اشاره دارد: «ذکر رود‌آور: قدیم‌الایام قصبه بوده مسرت اثر و آن دارالاماره توپسرکان بوده و زعفران نیز آنجا می‌شده اکنون اثری از آن ظاهر نیست مگر تلی راقم دیده گویند اصل خواجه شمس‌الدین حافظ شیرازی از آنجا بوده و در شیراز نشو و نما کرده و این رباعی را بر مدعای خود دلیل کنند رباعی: مقبول همه خواص و مشهور عوام / خوش لهجه و موزون حرکت بدر تمام / در خطه شیراز مدام است بنام / رود‌آوری و محمد و حافظ نام (شیروانی، بی‌تا: ۲۹۹). سلطان احمد سفاک و خونریز بوده و در نظم شعر و علم موسیقی دستی داشته. خواجه شمس‌الدین حافظ شیرازی او را مدح نموده‌است (اعتمادالسلطنه، ۱۳۶۷: ۶۳۶/۱). وی همچنین از ممدوحان شیخ ابواسحاق اینجو (۷۵۸-۷۴۳ق) بود؛ چنانچه یک غزل با مطلع: «به عهد سلطنت شاه شیخ ابو اسحق / به پنج شخص عجب ملک فارس بود آباد» نشانگر این امر است (نویسی، ۱۳۷۹: ۷۴). وی از ممدوحان قوام‌الدین بود (منزوی، ۱۳۸۲: ۸۹۴ و ۹۰۱). حاجی قوام‌الدین شیرازی در حدود سال ۷۷۰ ق به وزارت شاه شجاع آل مظفر قیام داشت و از سوء تدبیر خود به فرمان شاه شجاع کشته گشت (فسایی، ۱۳۸۲: ۱۱۸۴/۲). حافظ در یک بیت چنین او را مدح نموده‌است: «دریای اخضر فلک و کشتی هلال / هستند غرق نعمت حاجی قوام ما» (فسایی، ۱۳۸۲: ۶۷۹/۱). خواجه شمس‌الدین محمد حافظ شیرازی علیه‌الرحمه در اوقاتی که در یزد به تحصیل مشغول بوده‌است (مشتاقی نائینی، ۱۳۶۶: ۴۹). حافظ تنها شاعر نبوده؛ بلکه عارف و فیلسوف بود (همایون‌فرخ، ۱۳۷۱، مقدمه: بیست‌ودو). چون در اشعار او می‌توان بدین امر پی برد. همچنین در بین شعرا و گویندگان، حافظ شیرازی بیش از همه پرده از روی فساد و دورویی روحانیان و واعظان و زاهدان قشری و مغرض عهد خود برداشته و ماهیت آنان را آشکار کرده‌است (راوندی، ۱۳۸۲: ۵۴۳/۳). حافظ در عهد امیر مبارزالدین از او در اشعارش با عنوان محتسب یاد می‌کرد؛ زیرا در شیراز «به قدر مقدور در تقویت ارکان شریعت غراً کوشیده به رفع رسوم بدعت و ضلالت فرمان داد و بی‌شایبه تکلف و سخنوری امیر محمد مظفر پادشاهی بود در کمال عدالت و دین‌پروری، از شرب شراب و ارتکاب سایر مناهی از هر باب مجتنب و از کثرت مبالغه در امر معروف و نهی منکر به زبان ظرفای شیراز ملقب به محتسب شد»؛ چنانچه در یک بیت چنین سروده‌است: «اگرچه باده فرح‌بخش و باده گل‌بیز است / به بانگ چنگ مخور می که محتسب تیز است» (مستوفی بافقی، ۱۳۸۵: ۹۹/۱). در رجال حبیب‌السیار به رابطه حافظ و شاه شجاع اشاره‌ای شده‌است که ذکر آن خالی از لطف نیست؛ خواجه شمس‌الدین محمد حافظ شیرازی به واسطه بلاغت و فصاحت و غایت شهرت به جودت لفظ و عبارت، احتیاج به تعریف ناظران مناظم سخنوری ندارد. به ماهتاب چه حاجت شب تجلی را. در نفحات مسطور است که شعر حافظ، لسان‌الغیب و ترجمان‌الاسرار است، بسا اسرار غیبیه و معانی حقیقیه در کسوت صورت و لباس مجاز در آن اشعار معارف شعار مندرج است. روزی شاه شجاع به زبان اعتراض، خواجه حافظ را مخاطب ساخته، گفت: ایبات هیچ‌یک از غزلیات شما از مطلع تا مقطع بر یک منوال واقع نشد؛ بلکه از هر غزلی سه چهار بیت در تعریف شراب است و دو سه بیت در تصوف و یک دو بیت در صفت محبوب، و تلون در یک غزل خلاف



طریقه بلغاست. خواجه گفت آنچه به زبان مبارک شاه می‌گذرد عین صدق و محض صواب است اما مع ذلک شعر حافظ در اطراف آفاق اشتهار تمام یافته و نظم حریفان دیگر پای از دروازه شیراز بیرون نمی‌نهد؛ بنابراین کنایت شاه شجاع در مقام ایذای خواجه حافظ شده به حسب اتفاق در آن ایام آن جناب غزلی در سلک نظم کشید که مقطعش این است: «گر مسلمانی از اینست که حافظ دارد / آه اگر از پس امروز بود فردایی» و شاه شجاع این بیت را شنیده گفت از مضمون این نظم چنان معلوم می‌شود که حافظ به قیام قیامت قائل نیست و بعضی از فقیهان خود قصد نمودند که فتوا نویسند که شک در وقوع روز جزا کفر است و از این بیت آن معنی مستفاد می‌گردد. خواجه حافظ مضطرب گشته نزد مولانا زین‌الدین ابو بکر تایب‌الدی که در آن اوان عازم حجاز بود و در شیراز تشریف داشت رفت و کیفیت قصه بدان‌دیشان را عرض نمود. فرمود که مناسب آن است که بیت دیگر مقدم بر این مقطع درج کنی مشعر به این معنی که فلان چنین می‌گفت تا به مقتضای این مثل که نقل کفر، کفر نیست از این تهمت نجات یابی. خواجه حافظ این بیت را گفته پیش از مقطع در آن غزل مندرج است: «این حدیثم چه خوش آمد که سحرگه می‌گفت / بر در میکده‌ای با دف و نی ترسایی» و به این واسطه از آن دغدغه نجات یافت (نوابی، ۱۳۷۹: ۱۱۱-۱۱۰). به‌طور کلی خواجه شمس‌الدین محمد حافظ شیرازی یکی از بزرگ‌ترین شاعران نغزگوی ایران و از اعظم گویندگان جهان و از «اکابر گردنکشان نظم» فارسی است (صفا، ۱۳۷۸: ۱۰۶۵/۳-۱۰۶۴). در خاتمه به سخن راقم سمرقندی در اعجاز سخن سرایی حافظ اکتفا می‌نماییم «اسم شریفش شمس‌الدین محمد است. او را لسان‌الغیب و ترجمان‌الاسرار گفته‌اند. الحق سخنانش همه از واردات غیبی و از ورای پرده لاریبی است. شاهد حال را در نظر محرمان اسرار در پرده لباس قال به صد رنگ جلوه داده، حسن معانی از ادای الفاظ چون گل از صفای شبنم ظاهر و پیدا و ترکیب بند لفظ در سواد مداد همچون موج نور در سیاهی هویدا، از ابیات آبدار متینش گلستان انشاء رنگین و از مصرع‌های نمکینش خوان سخن‌سرایان پرشور و شیرین (راقم سمرقندی، ۱۳۸۰: ۲۳).

#### ۴- بررسی جغرافیای تاریخی در غزل با مطلع تویی که بر سرِ خوبانِ کشوری چون تاج حافظ

با توجه به نوشته‌های مؤلفان جغرافیای تاریخی که شامل کتاب‌های مسالک و ممالک، البلدان‌ها، عجایب‌الغرایب و ... هستند به بررسی اصطلاحات این غزل (دیوان حافظ، ۱۳۷۵: ۶۷) از دیدگاه آنها می‌پردازیم:

#### بیت اول

تویی که بر سرِ خوبانِ کشوری چون تاج  
سَزَد اگَر همه‌ی دلبران دَهْنَدَت باج

نام بردن از کشور و تاج و باج همه از اصطلاحات جغرافیای تاریخی است که در کتاب‌های مختلف این گرایش آمده است، چنانچه «بخش خاوری هر یک از هفت اقلیم از ترکستان است. پس کشور ترکان از نخستین اقلیم تا به اقلیم هفتم در خاور آنها کشیده شده است. نیز گفتیم که ترکان، ملتی بزرگند و از دیگر ملت‌ها به شجاعت و جلادت

و سنگدلی امتیاز دارند که همانند درندگانند. ستم و زورگویی و خشونت بر خوی ایشان چیره است» (قزوینی، ۱۳۶۶: ۶۷۵). درباره تاج به یک روایت احسن‌التقاسیم اکتفا می‌کنیم: «تنگهٔ هرمز و دریای هرکند (هند) و آن را تنگه و گودابی است که سخت‌ترین نقطه آن از رأس‌الجمجمه تا دیبل است. پس از آن دریائی است که گودایش دانسته‌نیست و جزیره‌هایش بشمار ناید. پادشاهی از عرب دارد. گویند یک هزار و هفتصد جزیره است که پادشاهشان یک زن است. کسی که بدانجا رفته می‌گفت این شهبانو برهنه بر تخت نشیند و تاج بر سر نهند و چهار هزار کنیز پشت سر وی برهنه ایستاده‌اند» (کرمی، ۱۳۶۱: ۱۹/۱). یعقوبی دربارهٔ خراج مصر در صدر اسلام اشاره دارد: «عبدالله بن سعد بن ابی سرح در خلافت عثمان بن عفان دوازده میلیون دینار باج و خراج جمع‌آوری کرد» (یعقوبی، ۱۳۵۶: ۱۱۸).

## بیت دوم

دو چشمِ شوخِ تو برهم زده خطا و حبش  
به چینِ زلفِ تو ماچین و هند داده خراج

این بیت که شاه بیت این غزل از نظر جغرافیای تاریخی است از پنج سرزمین خطا (ختا) و حبشه و چین و ماچین و هند نامبرده شده است که تنها کسی چون حافظ قادر به انجام این کار می‌باشد. ابوریحان در کتاب جغرافیای خود، تحدید نهایات‌الأمکن لتصحیح مسافات‌المساکن دربارهٔ این سرزمین‌ها چنین می‌نویسد «و اما اکنون که دین اسلام در شرق و غرب زمین آشکار شده و میان اندلس از مغرب و کناره‌های چین و میانه هند از شرق و میان حبشه و سرزمین زنگیان در جنوب و سرزمین ترکان و صقالبه در شمال پراکنده شده، ملت‌های گوناگون با یکدیگر الفتی پیدا کرده‌اند که تنها ساخته خدا است و در میان ایشان جز تباهی تباہکاران و کسانی که مایهٔ ترس در راه‌ها می‌شوند چیزی بر جای نمانده است و آنان که بر کفر خود باقی مانده‌اند، از اسلام بیم دارند و مسلمانان را بزرگ می‌دارند و با ایشان به صلح و صفا زندگی می‌کنند و به‌همین جهت آنچه دربارهٔ مسافت‌ها اکنون شنیده‌شود درست‌تر و بیشتر قابل اعتماد است» (بیرونی، ۱۳۵۲: ۱۹۶/۲). در کتاب هفت کشور و سفرهای ابن‌تراب هم اشاراتی به این سرزمین‌ها بدین صورت شده است «آورده‌اند در تاریخ که منوچهر بن مشحور نبیرهٔ دختر [ای] ایرج بن فریدون [بود و فریدون] سه پسر داشت. یکی سلم و دیگر تور و دیگری ایرج و فریدون در زمان خود ممالک را به سه قسم کرد: ترکستان و چین و ماچین و خطا و ختن را به تور ارزانی داشت و نام او را فغفور گذاشت و زمین روم و روس و شام و زنگبار و حدّ مغرب را به سلم داد و او را قیصر نام نهاد و زمین عراق و خراسان و بصره و بغداد و حدّ یمن و حجاز را به ایرج داد و او را از همه دوستر می‌داشت» (هفت کشور، ۱۳۸۶: ۲۱۹). خراج نیز به فراوانی مورد استفاده جغرافی‌نگاران است که امروزه با بررسی متون جغرافیایی که تاریخ نیز هستند می‌توان به این مهم دست یافت، به گفتهٔ بلاذری: «اهل



ذمه‌ای که زمین‌های مشمول عشر را تملک کنند، در این صورت بر خود ایشان جزیه و بر زمین‌هایشان به قدر استطاعت زمین خراج قرار خواهد گرفت، و آنچه بدین عنوان از آنان گرفته‌شود مشمول حکم خراج است، پس اگر اسلام آوردند جزیه از ایشان ساقط و خراج به‌طور دائم بر اراضی باقی خواهد بود» (بلاذری، ۱۳۳۷: ۱۰۹).

### بیت سوم

بیاضِ رویِ تو روشن چو عارضِ رخِ روز

سوادِ زلفِ سیاهِ تو هست ظلمتِ داج

داج (ذاج و یا زاج) ماده‌ای معدنی است که از زیر زمین به صورت خاک و سنگ استخراج می‌شود و این چشمه در آخر قلمرو اشبیلیه قرارداد (قرچانلو، ۱۳۸۲: ۱۷۶). بیشتر مؤلفان کتاب‌های جغرافیای تاریخی به این ماده معدنی اشاراتی دارند. چنانچه قزوینی در کتاب خود درباره آن چنین نوشته: (أحجار زاجات) تتولد جميع أجزاء الزاجات من أجزاء مائية و أجزاء أرضية محترقة إذا اختلط بعضها البعض اختلاطا شديدا و سبب الحرارة الزائدة التي وجدت في دخانها إذا اختلطت بالأجزاء المائية يحدث فيها دهنية، فتصير قابلة للذوبان. و لهذا وجد في الزاج ملوحة و كبريتية و حجرية، فمن حيث إنه وجدت فيه الأجزاء المائية و الأجزاء الأرضية المحترقة وجد فيه ملوحة، و من حيث إن الحرارة أنضجتها حتى أحدث فيه دهنية كبريتية، و من حيث إن الماء و التراب انعقدا بحرارة الشمس وجد فيه حجرية، و أما اختلاف ألوانها فبحسب اختلاف المعادن (قزوینی، ۱۳۸۵: ۱۹۸). در تاریخ طبرستان نیز از زاج نام برده شده: «و اجماع اهل عالمست که برای مقام متجمل را مثل طبرستان طرفی در همه دنیا نیست، مباحات از هیزم و میوه‌ها و نی‌ها و حشایش و ادویه دشت و کوه و کن‌های گوگرد و زاج و سنگ سرمه، و بسیار جایگاه معادن زر و سیم...» (ابن اسفندیار، ۱۳۶۶: ۸۰/۱).

### بیت چهارم

دهانِ شهدِ تو داده رواجِ آبِ خِضر

لبِ چو قندِ تو بُرد از نباتِ مصرِ رواج

شهد منظور عسل است که جغرافی‌نگاران هم به سازنده آن یعنی زنبور اشاره دارند و هم به خود عسل، به نوشته قزوینی: «نحل: او را به پارسی منج گویند، حیوانی لطیف است و صنعت ظریف دارد که اذکیاء عالم از مثل صنعت او عاجز باشند ... و در فصل بهار و خزان عسل کنند و از شکوفه‌ها و انواع رطوبات بخورند و بای عزوجل در اندرن ایشان حرارتی آفریده است که آن رطوبت را نضج دهد تا عسل شود ... و عسل را رطوبت لطیف است که از ثمار و انوار نحل برچینند» (قزوینی، ۱۳۹۰: ۶۶۵-۶۶۴). جغرافی‌نگارن در مورد آب خضر مطالبی نوشته‌اند مثل یاقوت حموی اشاره دارد: «بلاطه دیهی از کارگزاری نابلس در فلسطین است. جهودان می‌پندارند که نمرود پسر کنعان در آنجا ابراهیم

(ع) را به آتش پرتاب کرد. چشمه آب خضر نیز در آنجا است» (حموی، ۱۳۸۰: ۶۱۵/۱). در زمانی که حافظ این غزل را سروده گویا نبات در سرزمین معروف مصر مشهور بوده است؛ زیرا «این همان سرزمین است که فرعون بر جهانیان بدان افتخار می‌ورزید و به دست یوسف شهرت جهانی یافت. آثار پیامبران، صحرای تیه، طور سینا، زیارتگاه‌های یوسف، معجزات موسی در آنجایند. مریم عیسی را بدان جا برد. خدا در قرآن مکرر از آن یاد نموده، فضلش را بیان کرده است. یکی از دو بال جهان و دارای مفاخر بی‌شمار است. مصر قبه‌الاسلام است، رودخانه‌اش گران‌مایه‌ترین نهرها است، حجاز از درآمد آنجا آباد می‌شود و موسم حج را مردم مصر رونق بخشند. خیرات آن به خاور و باختر می‌رسد. خدا آنجا را میان دو دریا نهاده و نامش را در جهان بلند آوازه ساخته است. همین بس که شام با آن همه گران‌مایگی روستای آن می‌باشد و حجاز با مردمش نان‌خور آند» (کرمی، ۱۳۶۱: ۲۷۴/۱).

### بیت پنجم

از این مرض به حقیقت شفا نخواهم یافت

که از تو درد دل ای جان، نمی‌رسد به علاج

جغرافی‌نگاران که امروزه باید از آثار آنها با عنوان منابع جغرافیای تاریخی یاد کرد در منابع خود از شفا و علاج نیز استفاده کرده‌اند از جمله یاقوت حموی که چنین می‌نویسد: «جب‌الکلب: دیهی از حلب است. مالک این ده ابن اسکافی می‌باشد و چون از او پرسیدم که آنچه درباره این «جب» گویند که هرگاه کسی که سگ‌ها را گزیده از آنجا آب بنوشد شفا یابد چیست؟ پاسخ گفت درست است و شکی در آن نیست. در همین چند ماه سه‌ها را گزیده نزد ما آمدند و از آن ده جستجو می‌کردند و بد آنجا راهنمایی شدند. چون به بیابان آنجا رسیدند یکی از آن سه نفر پیشان شده گفت مرا ببندید تا کسی از شما را گاز نگیرم و آزاری نرسانم؛ زیرا چهل روز بود که سگ‌ها را گزیده بود. پس وی را بستند لیکن همین که به «جب» رسیدند و از آب آن نوشیدند شفا یافتند. او می‌گفت تا کنون عادت چنین بوده است که اگر هر گزیده تا چهل روز شفا نیابد دیگر علاج نخواهد داشت و اگر آنگاه بنوشد مرگ او نزدیک‌تر خواهد شد لیکن اگر پیش از چهل روز از آن آب بنوشد شفا خواهد یافت. او می‌گفت: این چاه، آب مردم آن ده را تأمین می‌کند که از آن می‌نوشند. او می‌گوید: بر سر این چاه حوضی از سنگ هست که چند بار آن را دزدیده‌اند و هر بار که دزدیده شده است جایگاه آن دزدان سنگباران شده تا آن را به جایگاه نخستین و بر سر چاه باز گردانیده‌اند (حموی، ۱۳۸۰: ۱۳/۲).

### بیت ششم

چرا همی‌شکنی جان من ز سنگدلی؟

دل ضعیف که باشد، به نازکی چو زجاج

در این بیت به زیبایی از سنگ و شیشه (زجاج) استفاده شده است در مصرع اول دل به سنگ تشبیه شده است و در مصرع دوم به شیشه. درباره سنگ به نوشته زکریای قزوینی: «زمین، توده‌ای ساده با اجزایی همگون است؛ و به تأثیر



خورشید در آن و فرود آمدن باران بر آن و وزیدن بادهای به آن، چیزهای شگفت‌انگیز در آن پدید آمده‌است. در هر بخش از این زمین، خاصیتی ویژه هست که در جز آن نیست. بخشی از آن، سنگ خارا شده و برخی دیگر، شنزاری نرم و آزاد و بعضی گلزاری شوره‌ور که هریک از آنها را، حکمتی دل‌انگیز است. در سنگ خارا گوهرهای گران‌بها، همچون یاقوت و زبرجد و جز آن پدید آید» (قزوینی، ۱۳۷۳: ۳۷). علاوه بر زکریای قزوینی جغرافی‌نگاران بسیاری از سنگ و انواع آن نام برده و خواص هر کدام را نیز ذکر کرده‌اند که برای مثال می‌توان از ابن‌فقیه نام برد که چنین گفته‌است: «پس پاکای خدای که سنگ سخت را به قهر فرمان‌پذیر او ساخت تا در دل آن هر چیزی را به اندازه صورتگری کند» (ابن‌فقیه، ۱۳۷۹: ۳۳). در مورد زجاج (شیشه) جغرافی‌نگاران مطالب زیادی گفته‌اند چنانچه ادریسی چنین نوشته است «و أيضا أن فی جزیره لغوس المذكورة صنم وثیق البناء لا یمكن الصعود إلیه و فی هذه الجزیره یقال مات الذی بناه و هو تبع ذو المرائد و قبره هناك فی هیکل مبني من المرمر و الزجاج الملون و حکي صاحب کتاب العجائب أن فی هذه الجزیره دواب هائلة و أن فیها أموراً تطول أوصافها و تمتنع العقول عن قبولها» (ادریسی، ۱۳۶۶: ۱۰۴/۱).

### بیت هفتم

لب تو خضر و دهان تو آب حیوان است

قد تو سرو و میان موی و بر، به هیئت عاج

خضر نیز که یکی از پیامبران می‌باشد در متون جغرافیایی به وفور به کار رفته‌است و آب حیوان نیز همان آب حیات است که با خضر به کار می‌رود. به گفته شیروانی: «صوفیه انسان کامل را به اسامی مختلفه خوانده‌اند و از وجهی و مناسبتی با سومی مسمی کرده‌اند من جمله قطب و اسرافیل و جبرائیل و میکائیل و آدم گفته‌اند ... نوحش گفته‌اند برای آنکه نجات‌دهنده از طوفان بلاست و ابراهیم گفته‌اند؛ زیرا که از نار هستی گذشته و نمرود خواهش را کشته و خلیل حضرت حق کشته‌است و موسی نامیده‌اند جهت اینکه فرعون هستی را به نیل نیستی غرق نموده و در طور قرب مناجات می‌کند و خضر گفته‌اند برای آنکه آب حیوان علم لدنی خورده و بحیات جاودانی پی برده‌است و الیاس و داود و سلیمان و افلاطون و لقمان و جالینوس و عیسی و مهدی و هادی گفته‌اند» (شیروانی، بی تا: ۲۸۱). همچنین باید در این خصوص از زبان مؤلف هفت کشور چنین گفت: «چون سکندر ملوک الطوائف را به زمین عجم نشاند و آن ممالک به ایشان تفویض کرد خود به جانب بلخ حرکت نمود و بر هر شهری که از عجم می‌گذشت اعیان و ارکان را می‌کشت و حصار را ویران می‌کرد و مهتری هم از ایشان تعیین می‌فرمود و در خراسان شهر هرات و در ماوراءالنهر سمرقند [را] بنا کرد و روی به هندوستان آورد و مملکتش را گرفت و ملوکش را به قتل رسانید و از آن جا به ممالک چین به حدود مشرق رفت و از آن جا به مغرب رسید و در ظلمات به جهت آب حیوان با چهارصد کس به یک روایت هژده

روز در حجاب ظلمات ماند و آخر الامر محروم برگردید و به عراق رفت و در مقابله حلوان به شهر زور رسیده وفات یافت و او را در تابوت کرده به شهر او فرستادند و ملک او ۳۶ سال بوده و به روایتی ۱۳ سال «هفت کشور و سفرهای ابن تراب، ۱۳۸۶: ۱۹۱). درباره درخت سرو باید گفت: «درختی است بدان مثل زند در استقامت قد و او در غایت اعتدال است و در زمستان و تابستان سبز باشد و از غایت حرارت هیچ متأثر نشود... (قزوینی، ۱۳۹۰: ۳۶۲-۳۶۱). شاعران بدین منظور است که از آن در اشعار خویش زیاد به کار می‌برند.

درباره فیل نیز مطالب جغرافی‌نگاران اشارات خوبی دارند؛ چنانچه کلاویخو نوشته‌است که: در روز جنگ هر فیل برابر یک هزار مرد پیاده است و به راستی که همچنین است چون هرگاه که در میان گروهی مردان جنگی در تنگنا بیافتد از هر سو که باشد مردم را زیر پا می‌گیرد هرگاه که زخمی شود بهتر پیکار می‌کند و دیگر هیچ خطری به چشم او نمی‌آید. اما عاج فیل بلند است و چنان است که طبیعتاً تنها می‌تواند به سوی بالا ضربه بزند. رسم چنین است که گاهی آن را ببرند و کوتاه کنند و از بن آنها تیغه شمشیری آنچنان که گفته‌شد، کار بگذارند تا به این شیوه بتواند به پایین ضربه وارد سازد. فیل می‌تواند یک روز تمام یا حتی دو روز بی‌خوراک به سر برد و می‌گویند که به‌هنگام پیکار حتی سه روز بی‌خوراک می‌جنگد (کلاویخو، ۱۳۸۴: ۲۶۵). حافظ ابرو نیز در جغرافیای خود اشاره دارد: چنانکه گویند در مجموع فارس در هیچ موضع سرایی از سرای‌های سیرافی بتکلف‌تر نبودی. و مجموع به گچ و خشت پخته بنا نهادندی و چوب ساج و عاج که از طرف زنج به کشتی آوردندی به عمارت آنجا صرف شدی (حافظ ابرو، ۱۳۷۵: ۱۲۷/۲).

### بیت هشتم

فتاد در دل حافظ هوای چون تو شهبی  
کمینه ذره‌ی خاک در تو بودی کاج

واژه شاه نیز به فراوانی در منابع تاریخی و جغرافیایی و البته آثاری که آنها را جغرافیای تاریخی نامیده‌اند، به کار می‌رود و بهترین مورد درباره شاه را می‌توان از زبان ابن خردادبه بیان داشت: «پادشاهانی که اردشیر آنان را شاه نامید؛ بزرگ کوشان شاه، گیلان شاه، بوذاردشیان شاه یعنی رساننده، میسان شاه، بزرگ ارمنیان شاه، آذرباذکان شاه، سجستان شاه، مرو شاه، کرمان شاه بدشوار کرشاه، یمان شاه، تازیان شاه، کاذش شاه، برجان شاه، اموکان شاه، سابیان شاه، مشکزدان شاه، (در خراسان) اللان شاه (در موقان)، براشکان شاه (در آذربایجان)، قفص شاه (در کرمان)، مکران شاه (در سند)، توران شاه (در ترکستان)، هندوان شاه، کابلان شاه، شیران شاه (در آذربایجان)، ریجان شاه (در هند)، قیقان شاه (در سند)، بلاشجان شاه، داوران شاه (در سرزمین داور)، نخشبان شاه، قشمیران شاه، بگردان شاه، کذافت شاه، و این بود نام شاهان» (ابن خردادبه، ۱۲۶۸: ۲۲). واژه کاج در بیت از ادات تمنا و آرزو و به معنای کاش است اما کاربرد این واژه در محور هم‌نشینی واژگان به‌گونه‌ای است که در رابطه با واژگان خاک و هوا، یادآور درخت کاج است. کاج به‌عنوان یک درخت در متون جغرافیای تاریخی نام آن زیاد خودنمایی می‌نماید به‌ویژه در سفرنامه‌ها چنانچه



رابینو گفته است: «منجم باشی لنگرودی در این دهکده کاخی ساخته و طرح باغی را ریخته است. او بنای این کاخ و باغ را از افتخارات خود می‌داند. این باغ می‌تواند با تمام باغ‌هایی که من در ایران دیده‌ام رقابت کند. این باغ در پای کوهی مشجر واقع شده و جویبارهای کوچکی که از کوه سرازیر می‌شود از درون جوئی که با سنگ ساخته‌اند و در وسط باغ می‌باشد می‌گذرد. کاج و دیگر درختان غیر بومی در این باغ رشد کرده‌اند و گل‌های زیبای فراوانی در آن دیده می‌شود» (رابینو، ۱۳۷۴: ۳۶۳-۳۶۲).

#### ۵- نتیجه‌گیری

جغرافیای تاریخی یک گرایش جدید و پرکاربرد امروزی است که با مراجعه به متون تاریخی و جغرافیایی می‌توان ردپای آن را به خوبی و حتی به طور کامل دریافت. شاید ناب‌ترین و بهترین این ردپا را در شعر شاعران معروف به‌مانند حافظ بتوان یافت که با بررسی یک نمونه از غزلیات او بدین مهم دست یافتیم. در این غزل موارد بسیاری از جغرافیای تاریخی با استفاده از مصداق آنها در کتاب‌های تاریخی و جغرافیایی و حتی سفرنامه‌ها مثال زده شد که به زیبایی مکان‌ها و اصطلاحاتی که جغرافی‌نگاران در قدیم به کار می‌برده‌اند مورد توجه حافظ به‌عنوان یک شاعر بزرگ قرار گرفته است. یافته‌ها در این تحقیق نشان می‌دهد که اشعار شاعرانی مثل حافظ از جغرافیا غافل نبوده و با تأمل و تعمق در اشعار آنها با تحقیق بیشتر می‌توان به مناطق مهم جغرافیایی پرداخت. امیدواریم بابتی باشد برای بررسی مکان‌های جغرافیایی و تاریخی دیگر در غزلیات حافظ و شعرهای سایر شاعران.



## منابع

- ابن اسفندیار، محمد (۱۳۶۶). *تاریخ طبرستان*، جلد اول، چاپ دوم، تهران: پدیده خاور.
- ابن خردادبه، عبیدالله (۱۲۶۸). *مسالك و ممالک*، ترجمه سعید خاکرند، بیروت: دار صادر افست لیدن.
- ابن فقیه، احمد (۱۳۷۹). *ترجمه مختصر البلدان*، بخش ایران، ترجمه محمدرضا حکیمی، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.
- ادریسی، محمد (۱۳۶۶). *نزهة المشتاق فی إختراق الآفاق*، جلد یکم، بیروت: عالم الکتب.
- اسفندیار، کیخسرو (۱۳۶۲). *دبستان مذاهب*، جلد یکم، تهران: کتابفروشی طهوری.
- اشعاری، محمود و صالحی، محمدحسین (۱۴۰۱). «مطالعه بینامتنی جغرافیای تاریخی مکان رویداد گذر سیاوش از آتش»، *فصلنامه جستارهای تاریخی*، سال ۱۳، شماره ۱، بهار و تابستان ۱۴۰۱، صص ۴۴-۳.
- اصلاح عربانی، ابراهیم (۱۳۷۴). *کتاب گیلان*، جلد دوم، تهران: گروه پژوهشگران ایران.
- اعتمادالسلطنه، محمدحسن (۱۳۶۷). *مرآة البلدان*، جلد یکم، تهران: دانشگاه تهران.
- بلاذری، احمد (۱۳۳۷). *فتوح البلدان*، ترجمه محمد توکل، تهران: نقره.
- بیک محمدی، حسن (۱۴۰۰). *مقدمه‌ای بر جغرافیای تاریخی ایران*، چاپ هفتم، اصفهان: انتشارات دانشگاه اصفهان.
- بیرونی، ابوریحان محمد (۱۳۵۲). *تحديد نهايات الأماكن لتصحيح مسافات المساكن*، تهران: دانشگاه تهران.
- پاسیون، مایکل (۱۳۹۹). *جغرافیای تاریخی: پیشرفت و چشم‌انداز*، ترجمه بهزاد اصغری، تهران: انتشارات پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- حافظ ابرو، عبدالله (۱۳۷۵). *جغرافیای حافظ ابرو*، جلد دوم، تهران: میراث مکتوب.
- حافظ، خواجه شمس‌الدین محمد (۱۳۷۵: ۶۷). *دیوان حافظ*، به کوشش صفر صادق نژاد، تهران: قطره.
- حموی، یاقوت (۱۳۸۰). *معجم البلدان*، جلد یکم، ترجمه علی نقی منزوی، تهران: سازمان میراث فرهنگی کشور.
- درگاهی، م. (۱۳۷۷). *نقد شعر در ایران*، تهران: امیرکبیر.
- رابینو، یاسنت لویی (۱۳۷۴). *ولایات دارالمرز ایران؛ گیلان*، چاپ چهارم، رشت: طاعتی.
- راقم سمرقندی، میرسیدشریف (۱۳۸۰). *تاریخ راقم*، به تصحیح منوچهر ستوده، تهران: بنیاد موقوفات افشار.
- راوندی، مرتضی (۱۳۸۲). *تاریخ اجتماعی ایران*، جلد هفتم، چاپ دوم، تهران: نگاه.
- رجاء، علی‌اصغر (۱۳۸۵). «معرفی کتاب صورالاقالیم»، *فصلنامه سخن تاریخ*، سال ۱، شماره ۱، زمستان، صص ۶۹-۷۷.
- زهری، ابوعبدالله محمد (۱۳۸۲). *الجغرافیه*، ترجمه حسین قره چانلو، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- سیدسجادی، منصور (۱۳۸۳). *مرو؛ بازسازی جغرافیای تاریخی یک شهر بر پایه نوشته‌های تاریخی و شواهد باستانی*، تهران: سازمان میراث فرهنگی.



- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۰). **صور خیال در شعر فارسی**، چاپ هشتم، تهران: آگاه.
- شیروانی، زین‌العابدین (بی‌تا). **بستان‌السیاحه**، تهران: سنایی.
- صفا، ذبیح‌الله (۱۳۷۸). **تاریخ ادبیات در ایران**، جلد سوم، چاپ هشتم، تهران: فردوس.
- فسایی، حسن (۱۳۸۲). **فارسنامه ناصری**، دوره دو جلدی، چاپ سوم، تهران: امیرکبیر.
- قرچانلو، حسین (۱۳۸۵). **جغرافیای تاریخی سرزمین‌های اسلامی**، جلد یکم، چاپ دوم، تهران: قزوینی، زکریا (۱۳۹۰). **عجایب‌المخلوقات و غرایب‌الموجودات**، ترجمه یوسف بیگ‌باباپور و مسعود غلامیه، قم: مجمع ذخایر اسلامی.
- قزوینی، زکریا (۱۳۷۳). **آثارالبلاد و اخبارالعباد**، تهران: امیرکبیر.
- کرمی، محمد (۱۳۶۱). **أحسن‌التقاسیم**، ترجمه علی‌نقی منزوی، جلد یکم، تهران: شرکت مؤلفان و مترجمان.
- کلایخو، گونسالس دو روی (۱۳۸۴). **سفرنامه**، ترجمه مسعود رجب‌نیا، چاپ پنجم، تهران: علمی فرهنگی.
- گلکه، لیونار (۱۳۷۹). «**مبانی نظری جغرافیای تاریخی**»، بخش دوم، ترجمه محمدجعفر جباری، **مجله کتاب ماه تاریخ و جغرافیا**، اردیبهشت، صص ۴۲-۵۲.
- ماخانی، محمدجلال (۱۴۰۱). «**جغرافیای تاریخی از دو منظر درآمدی بر اهمیت جغرافیای تاریخی پیرامون مسائل تاریخی ایران**»، فصلنامه سیاست‌پژوهی اسلامی ایران، سال اول، شماره ۳، پاییز ۱۴۰۱، صص ۶۰-۸۰.
- مراغه‌ای، زین‌العابدین (۱۳۸۵). **سیاحت‌نامه ابراهیم‌بیگ**، چاپ دوم، تهران: آگاه.
- مستوفی بافقی (۱۳۸۵). **محمد مفید؛ جامع مفیدی**، جلد یکم، به تحقیق و تصحیح ایرج افشار، تهران: اساطیر.
- مشتاقی نائینی، علی (۱۳۶۶). **گزارش کویر**، تهران: اطلاعات.
- معیری، هایده (۱۳۸۶). «**جغرافیا به‌مثابه‌ی یک سند تاریخی**»، **مجله پیک نور**، سال ۵، شماره ۱۸، تابستان، صص ۱۵۶-۱۳۷.
- ملایری، محمد مهدی (۱۳۷۹). **تاریخ و فرهنگ ایران**، جلد یکم، تهران: توس.
- منزوی، احمد (۱۳۸۲). **فهرست‌واره کتاب‌های فارسی**، جلد دوم، چاپ دوم، تهران: مرکز دائرةالمعارف اسلامی.
- ناشناس (۱۳۸۶). **هفت کشور و سفرهای ابن‌تراب**، تهران: چشمه.
- نوابی، عبدالحسین رجال کتاب حبیب‌السییر (۱۳۷۹). **رجال کتاب حبیب‌السییر**، چاپ دوم، تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.
- همایون‌فرخ، رکن‌الدین (۱۳۷۱). **دیوان شاعر ساحر؛ خواجه شمس‌الدین محمدحافظ شیرازی**، تهران: دیبا.
- یزدانی‌راد، علی (۱۳۹۸). «**جستاری در نقد باورها و دیدگاه‌های معمول در باره جغرافیای تاریخی و تاریخ یزد تا سده پنجم هجری**»، فصلنامه فرهنگ یزد، شماره ۴، صص ۵۴-۲۷.

يعقوبی، احمد (۱۳۵۶). *البلدان*، ترجمه محمدابراهيم آيتی، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.



فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی



## *Studying the historical geography in a sonnet by Hafez*

*Ali bazvan<sup>1</sup>, Ismaeil sepahvandi<sup>2</sup>, Majid sepahvand<sup>3</sup>*

### **Abstract**

Historical geography is a new scientific trend that is placed between the two sciences of history and geography, and in this science, natural sciences in the field of geography and spiritual (human) sciences in the field of history are discussed. Although historical geography is extracted from these two sciences, it can be said that it also feeds these two sciences. Considering that poets, like geographers and historians, pay attention to natural and spiritual sciences in their poems; Therefore, some poets who have been in wars and traveling with kings and emirs, their poems contain subtle and original points in this regard. Sometimes references are found in the poetry of poets, which are less discussed in other historical works. Although according to the evidence, Hafez was not a traveller, but he sometimes mentions places that are worthy of attention. Compared to other great poets, including Saadi, Hafez has few references, but these small references are sometimes very impressive and significant in his beautiful poetry. Among these poets, we can mention Hazrat Hafez, who has good references in this regard in his poems, and especially in a sonnet, "You are the crown on the head of the good people of the country, like a crown" in his poems. He has revealed his glory. The findings of the article indicate that Hafez has made clear references to some historical topics and topics in this sonnet, which has provided useful information for historians and researchers in the field of geography.

**Key words:** Hafez, poetry, sonnet, historical geography

1 . Assistant Professor, Farhangian University, Tehran, Iran (corresponding author)// [bazvanda@yahoo.com](mailto:bazvanda@yahoo.com)

2 . Lecturer at Farhangian University, Khorramabad, Iran// [esy.sepah@yahoo.com](mailto:esy.sepah@yahoo.com)

3 . Ph.d student of Lorestan University, Khorramabad, Iran// [m.sepahvand4030@gmail.com](mailto:m.sepahvand4030@gmail.com)





سال هفتم، شماره ۱، پیاپی ۲۳ تابستان ۱۴۰۳

www.qpjournal.ir

ISSN : 2783-4166

## نقد به مثابه شرط ممکن در نوشتار و گفتار

تأملی نظری بر پیش‌فرض‌های در بردارنده چرایی و چگونگی رویداد متن

حسین شریف‌آرا،<sup>۱</sup> دکتر گارینه کشیشیان سیرکی<sup>۲</sup>

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۱/۰۱ تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۳/۰۲/۲۹

نوع مقاله: پژوهشی

(از ص ۲۲ تا ص ۴۰)

doi: [10.22034/CAAT.2024.199082](https://doi.org/10.22034/CAAT.2024.199082)

### چکیده:

از نقد و انواع آن به مثابه داوری، ارزیابی، شناسایی، تحلیل، مرور، تفسیر و نظایر آن یاد شده است که همگی به صورت پسینی، ناظر بر نقد به مثابه مواجهه‌ای پرسشگرانه از متن تولید شده به قصد کنکاش و بررسی آن، هستند. این درحالی است که هدف این نوشتار، رها کردن نقد از تعریف‌شدگی معمول پسینی و در نتیجه ایجاد فهمی بنیادین و مبتنی بر نقد متن به گونه‌ای پیشینی است که در فرایند تولید به کنشگری می‌پردازد. به همین منظور، این نوشتار بر عناصر پیش‌زبانی و فرازبانی تأکید دارد که رویکردی غیرساختارگرایانه است و به مثابه شرایط ممکن، زمینه‌ساز تولید واقعی رویداد متن می‌باشند. پیش‌داده‌هایی فراتاریخی که حاوی چرایی و چگونگی شکل‌گیری متن می‌باشند. شرایط ممکن پیش‌داده‌های عینی و فرازبانی هستند. امکان‌هایی که در فاصله با تفسیر و تأویل قرار دارند که قلمرو ذهن است. شرایط ممکن در قلب نظریه تاریخ (هیستوریک) قرار دارند و با فرآیندهای بلند مدت در پیوند می‌باشند. فرآیندهایی که از ابتدای شکل‌گیری متن در آن نقش دارند. توجه به شرایط ممکن که شرایطی فرامتنی در فرایند تولید متن هستند، متن را به متنی واقعی بدل می‌سازند. در این حالت است که نقد به مثابه شرط ممکن در ایجاد متن، به صورت پیشینی و فراتر از روایت زبانی و مختصات هرمنوتیکی، از آن در برابر هر گونه بررسی و داوری پیشینی حفاظت و پشتیبانی می‌کند. در این مقاله سعی شد به نقد با نگاهی متفاوت نگریسته شود و همین امر باعث شد تا نتایجی متفاوت از معمول استخراج شود و زمینه‌ساز تولید واقعی رویداد متن باشد.

واژه‌های کلیدی: نقد، شرایط ممکن، فهم متن، تولید متن، پیش‌داده‌ها

### مقدمه:

<sup>۱</sup>. فارغ‌التحصیل دکتری علوم سیاسی، واحد تهران جنوب، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران // [hossein\\_sharifara@yahoo.com](mailto:hossein_sharifara@yahoo.com)

<sup>۲</sup>. دانشیار گروه علوم سیاسی و روابط بین‌الملل، واحد تهران جنوب، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران (نویسنده مسئول)

[g.keshishyan71@gmail.com](mailto:g.keshishyan71@gmail.com)

همواره شاهد شمار متنوعی از نقدها بر آثار مختلف علمی، ادبی و هنری در صورت‌های نوشتاری و یا گفتار هستیم. گاه این نقدها از اهمیتی خاص برخوردار می‌شوند. به نحوی که به نوبه خود، در معرض نقدی دیگر قرار می‌گیرند تا زوایای مختلف آن‌ها هرچه بیشتر مورد بازخوانی و کنکاش قرار گیرد.

موضوع این نوشتار نقد به مثابه شرط ممکن در نوشتار و گفتار است. منظور از آن تأملی نظری بر پیش‌فرض‌های در بردارنده چرایی و چگونگی رویداد متن است که لازم است نگارنده هر اثری به آن‌ها در جریان تولید اثر توجه جدی داشته باشد. در واقع، نقد مورد نظر این نوشتار نقدی است که نگارنده متن بر خود روا می‌دارد تا علاوه بر رعایت ویژگی‌ها و مختصات آوایی، نحوی، معنایی و منظورشناختی حوزه زبان متن، متوجه پیش‌داده‌های فراتاریخی شکل‌دهنده آن هم باشد. شرایطی که در قالب موارد پیش‌ازبانی و فرازبانی شرایط ممکن، متن را در فاصله با روایت و داستان، واقعی می‌سازند. شرایط ممکنی که اگر در جریان تولید متن مورد توجه نگارنده قرار گیرند، متن را بنحوی منطبق بر واقعیت صورت‌بندی می‌نمایند به طوری که اگر نقدی مطرح شود، پاسخگو باشند.

به منظور تأمین امکان فهم بهتر و عمیق‌تر موضوع و بویژه تبیین مختصات نگاه این نوشتار به نقد، نخست به مفهوم شناختی و نام‌شناختی نقد و سپس به نقد از منظر هستی‌شناسی، معرفت‌شناسی و روش‌شناسی پرداخته می‌شود. در گام بعد، نقد به مثابه شرط ممکن برای فهم متن، نقد به مثابه شرط ممکن برای تولید متن و همچنین کاربست تطبیقی نقد به مثابه شرط ممکن برای فهم متن در برابر تولید متن مورد بررسی قرار می‌گیرد. سپس مبانی نظری پشتوانه مدعای نوشتار و در نهایت بحث و جمع‌بندی از مطالب ارائه خواهد شد.

### نقد از منظر مفهوم‌شناختی و نام‌شناختی:

نقد معادل واژه انگلیسی *critique* است که به لحاظ دستوری صورتی اسمی یا فعلی دارد و به معنای ارزشیابی و شناسایی نکات مثبت و منفی است. منشاء نقد به واژه یونانی *kritike tekhne* به معنای هنر نقد و *kritikos* به معنای فردی از هیأت داوران که حکم را اعلام می‌کند و همچنین به واژه اواسط قرن هفدهمی فرانسوی *critique* باز می‌گردد. نقد در فرهنگ لغت کمبریج به معنی گزارشی است که وضعیت، نوشته یا ایده کسی را مورد بحث و بررسی قرار داده و درباره آن قضاوتی انجام می‌دهد. هر چند نوئل کارول در کتاب درباره نقد بر این باور است که «مولفه اصلی نقد عمل ارزیابی است. فعالیت‌های دیگری که منتقد به آن‌ها می‌پردازد (شامل وصف، بررسی زمینه ظهور اثر، دسته‌بندی، تبیین و توضیح، تفسیر و تحلیل، به لحاظ سلسله مراتب، فرع بر غایات اصلی ارزیابی‌اند.» (کارول، ۱۳۹۲: ۱۸)

نقد، به لحاظ نام‌شناختی، در فرهنگ لغت کالینز مترادف با واژه‌های انگلیسی *analysis, review, essay, assessment, examination, commentary, appraisal, treatise* می‌باشد. این در حالی است



که به لحاظ مفهوم‌شناختی، نقد اشاره به مفاهیمی مانند داوری، ارزیابی، شناسایی، تحلیل، مرور، تفسیر و حتی نق‌زدن، انصاف و حتی امر به معروف و نظایر آن دارد که مجموعه نام واژه‌های انگلیسی فوق آن‌ها را نمایندگی می‌کنند. مفهوم‌شناختی و نام‌شناختی «دو شاخه از واژه‌شناسی هستند که معرف دو رویکرد به رابطه واژه - مفهوم می‌باشند. مفهوم‌شناختی را فرهنگ لغت آکسفورد به عنوان شاخه‌ای از زبان‌شناسی تعریف می‌کند که معرف مفاهیم مختلف برای واژه‌ها و عبارتهاست. همین فرهنگ لغت، نام‌شناختی را شاخه‌ای از زبان‌شناسی می‌داند که معرف واژه‌های مختلف برای آن مفاهیم و بویژه مترادف‌ها و متضادها می‌باشد، مانند آنچه در فرهنگ لغات وجود دارد.» (Lako, 2015:151)

صورت اسمی دیگری از واژه نقد، واژه انگلیسی "Criticism" است که صورت اسمی دیگری از واژه نقد می‌باشد. این واژه از صورت یونانی *krino* به معنی توانایی قضاوت، ارزش، تبیین و تفسیر مشتق شده است. منتقد فردی است که با هدف سازنده و در رویکردی مثبت‌گرایانه، دست به داوری، ارزیابی، شناسایی، تحلیل، مرور، تفسیر یک ایده یا یک اثر نوشتاری، هنری یا گفتاری می‌زند. منتقد می‌بایستی بدون پیش‌داوری و جانبداری، به ارزیابی نقاط قوت و ضعف اثر بپردازد. نقد منصفانه منتقد به خوانندگان کمک می‌کند تا دیدگاه‌های مختلف درباره‌ی یک اثر را فهم کنند. منتقد از ارائه قضاوت‌های کلی و بدون پشتوانه اجتناب کرده و دلایل خود برای تمجید یا انتقاد از یک اثر را به طور واضح بیان می‌کند. منتقد نظرات و قضاوت‌های خود را به صورت روشن و قابل فهم بیان می‌کند تا مخاطبان، دیدگاه‌های منتقدانه او را درک کنند. او از استفاده از اصطلاحات و عبارات پیچیده و مبهم اجتناب کرده و از زبانی ساده و روان در بیان نقد خود استفاده می‌کند.

نقد از مهم‌ترین و ارزشمندترین امکانات موجود انسانی در مسیر تحول و تکامل اوست که از آغاز فعالیت‌های فکری و عملی‌اش، جایگاهی مهم و بالنده در زیست حیات او داشته است. اندیشمندان و نقادان در همه اعصار و سنت‌ها و نظام‌های فکری و دانایی با قصد فاش‌سازی مفروضات از پیش تعریف شده به گونه‌ای به نقد پرداخته‌اند. گاه نقد آنان از آثار یکدیگر منجر به تولید آثار ارزشمندی گردیده که به نوبه خود از مختصات و ویژگی‌های منحصر بفردی برخوردارند. در همین راستا، «پل ریکور زمانی که مارکس، نیچه و فروید را معماران اصلی نقد معرفی کرد، آنچه را که شاید پر استنادترین روایت از ریشه‌های تاریخی نقد است، ارائه داد، که ردپای آن‌ها در پژوهش‌ها همیشه وجود دارد.» (Anker, 2017: 3) نقد عمیقاً با اندیشه سیاسی و فلسفی در هم آمیخته است و «پیوند تنگاتنگی با سنت‌های متنوع کانتیسیسم، تفکر مارکسیستی، مکتب فرانکفورت و نظریه فرانسوی پس از سال ۱۹۶۸ دارد.» (Anker:13)

نقد مواجهه‌ای پرسشگرانه از متن است که به قصد آگاهی از چیستی، چرایی و چگونگی مفاهیم و معانی نهفته در محتوا، معنا و زمینه متن و به پشتیبانی تخصصی علمی صورت می‌پذیرد. در همین راستا، مسئولیت منتقد





متخصص یافتن معناهای انباشته شده در یک متن و ویژگی‌های واقعی درونی و بیرونی آن است تا بتواند از این راه به حقیقت نهفته در آن دست یابد.

نقد از هر قسم و یا با هر رویکردی باشد، به آزمون گذاردن یا کنترل متن است. چه نقد حکمت متعالیه ملاصدرا یا نقد وحدت وجود او باشد، چه نقد مدینه فاضله فارابی، چه نقد سیاست‌های کلی یک نظام یا نقد جنبه‌ای از شئون آن و یا نقد بر یک عملکرد، چه نقدی بر سیر اندیشه غرب، شرق یا اسلام باشد و چه نقد دریدایی از روایت دوستی در تاریخ اندیشه سیاسی باشد «در مخدوش و متزلزل ساختن اندیشه سیاسی مبتنی بر ستایش شباهت‌ها و خودشیفتگی» (علوی‌پور، ۱۳۹۶: ۱۴۹)، یا نقدی بر نقد برای پاسخ به شبهات، و چه نقد عناصر پدیدارشناسی هوسرل از سوی گادامر باشد برای انکشاف ناگفته‌های او، یا نقد یک اثر در جهان هنر باشد یا نقد هر کتاب و دفتر و قلم و نظایر آن. این‌ها همگی قسمی داوری یا کنترل هستند که بطور معمول ناظر بر متنی نوشته شده و اثری به اجرا درآمده هستند. این‌ها با نقد مورد نظر این نوشتار که معرف نقد به مثابه شرط ممکن است متفاوت می‌باشد. نقد مورد نظر این نوشتار، نقدی سازنده است که ناظر بر تغییر جایگاه نقد، از فضای متن به فضای فرامتن، است. نقدی است که فراتر از عناصر متن به پیش‌داده‌ها و امکان‌های واقعی تحقق آن در واقعیت می‌پردازد و به مثابه شرط ممکن در فرایند دیدن واقعیت و عناصر واقعی عمل می‌کند. نقدی است در بیان واقعیت همچنان که هست و نه کلان روایت یا داستانی از آن. در واقع، نقد به مثابه شرط ممکن معرف وضعیت کثرت‌گرایانه است که نگاه به متن را واقع‌گرا، مسئولانه و همه‌جانبه می‌سازد. وقتی نقد پیشینی می‌شود دیگر جایی برای آرمان‌گرایی پسینی وجود ندارد.

### نقد از منظر هستی‌شناسی، معرفت‌شناسی و روش‌شناسی

درباره نقد بسیار گفته و نوشته، شنیده و خوانده شده است. هر چند برای شناخت هر چه بهتر زوایا و عمق نقد، لازم است تا به طرح پرسش‌هایی در باب چیستی، چرایی و چگونگی آن پرداخته شود. پرسش‌هایی که از اهمیت حیاتی برخوردارند.

**چیستی:** چیستی یک نقد، حکایت از ماهیت نقد دارد و اینکه از چه امکانات ذاتی و از چه تعریفی برخوردار است. چیستی نقد کنشی پرسشگرانه از رویکرد هستی‌شناسانه نقد است که به عنوان مهم‌ترین و ارزشمندترین دستاورد بشری، آن را به لحاظ وجودی بر ما آشکار می‌سازد. چنین فهم هستی‌شناسانه‌ای به نوبه خود گستره‌ای از معنا را بر ما پدیدار می‌سازد که در آن هر جلوه‌ای از نقد، بدور از سوژه‌گری‌های معمول، به درستی از قابلیت نقادی سازنده برخوردار می‌گردد. در این حالت است که نقد نقاد در فرایند نقد موجب تغییر، تحول و تکامل فهم اثر



می‌گردد به نحوی که چنین نقدی، اثر را استعلا می‌بخشد. وقتی ناقد درکی از چیستی نقد داشته باشد، او نقد را می‌فهمد. این فهم هستی‌شناسانه است که منجر به خلاقیت در طرح و انجام نقد، به بهترین صورت، به لحاظ روش‌شناسی می‌گردد.

**چرایی:** چرایی یک نقد متوجه علل یا دلایل شکل‌گیری یک اثر است. دریافت چرایی یک اثر کار آسانی نیست و نیازمند دانش و تجربه متناسب با اثر و یا نقدی سازنده است که «به معنای نشان دادن دلیل چیزی است» (Rao, 2020, 4). دانش و تجربه‌ای که بتواند مسأله پدیدآورنده اثر در زمینه رخداد خود را شناسایی کند؛ مانند تعبیر کوئینتین اسکینر در شناسایی دلیل مؤلف در ایجاد اثر که گفته می‌شود در «شناسایی چرایی یک اثر کلاسیک لازم است بدانیم مؤلف به هنگام تولید اثر به چه کاری مشغول بوده است.» (اسکینر، ۱۳۹۳: ۱۰). از زاویه نگاه این نوشتار، این استدلال اسکینر ناظر بر مرحله پیشینی است و به مثابه شرط ممکن و فراتاریخی در نگارش اثر می‌باشد که سبب می‌شود اثر منطبق بر واقعیت شود. فهم چرایی یک نقد، فهم جهان انگیزه و پشتوانه یک اثر برای حضور است. با این فهم است که نقد بر مدار مسأله اثر و در زمینه خلق آن، با اثر وارد گفتمانی سازنده می‌شود تا نه تنها اثر را به پرسش گیرد، بلکه به بازتولید آن در زمینه تاریخی‌اش پردازد.

**چگونگی:** چگونگی نقد متوجه روش‌شناسی نقد است. هر چند فهم چیستی و چرایی اثر، گام‌هایی تضمینی و رو به جلو برای پرداختن به نقد، در تناسب و پیوند با اثر، می‌باشد؛ ولی اهمیت چگونگی به لحاظ روش‌شناسی به حدی است که غیبت آن می‌تواند کنش‌های هستی‌شناسانه چیستی و معرفت‌شناسانه چرایی را در فقدان روشمندی به نتایج نامتناسب بکشاند. چگونگی نقد همچنین به نحوه طرح پرسش از مسأله پدیدآورنده اثر مرتبط است. یعنی اینکه پس از شناسایی مسأله، پرسیده شود که پدیدآورنده اثر، چگونه و با چه لحن و شیوه‌ای با مسأله شناسایی شده مواجهه داشته است؟ آیا در تناسب با فلسفه وجودی و چرایی اثر قرار دارد؟ به همین دلیل است که «منتقد به نوبه خود موظف است «لحن» خاصی اتخاذ کند و این لحن وقتی نتیجه‌بخش است که بگذارد همه چیز گفته و انجام شود.» (Barthes, 2007: 37) چگونگی نقد، چگونگی قرارگرفتن در معرض جریان سیال اندیشه‌ورزی و کنشگری پدیدآورنده اثر است.

تقدم فهم چیستی، چرایی و چگونگی نقد بر جریان نقدورزی به صورت پیشینی، می‌تواند زمینه و فضایی در برابر فرایند تولید متن بگشاید که آن را از پیش، از نقد میرا و یا پاسخگوی نقد نماید. در این حالت، متن از پیش متوجه نقدها به مثابه شرایط ممکن و فرازبانی است و در نتیجه خود را به نحوی صورت‌بندی می‌سازد که به بهترین شکل به همه پیش‌داده‌ها به مثابه شرایط ممکن توجه کرده تا در گام بعد پاسخگوی نقدهای پسینی باشد. چیستی، چرایی و چگونگی نقد در مرحله پیشینی، یعنی در جریان تولید، از کارکردی به مثابه پیش‌داده‌های غیرزبانی و شرایط

ممکن و فراتاریخی برخوردارند. در این حالت است که متن، نه تنها از پیش به آگاهی لازم از شرایط واقعی می‌رسد، بلکه بازتاب واقعیت و نه روایت از آن می‌شود. چپستی، چرایی و چگونگی نقد مورد نظر این نوشتار، به مثابه شرایط ممکن و فرازبانی، زمینه‌ساز تولید رویداد واقعی متن هستند. چپستی، چرایی و چگونگی کنش‌های هستی‌شناسانه، معرفت‌شناسانه و روش‌شناسانه‌ای هستند که از سوی پدیدآورنده اثر در فضای پیشینی یعنی در مرحله تولید انجام می‌شوند.

### نقد به مثابه شرط ممکن برای فهم متن

نقد در تعریف به بررسی، شناسایی، ارزیابی و داوری چیزی دلالت دارد و همیشه «نقدی است بر یک عمل، گفتمان، معرفت و نهاد نهادینه شده، و از لحظه‌ای که از عملکردش خارج می‌شود و به عنوان عملی کلی تنها می‌ماند، ویژگی خود را از دست می‌دهد.» (Judith, 2002, 1) از نقد به مثابه فن و علم، تربیت فرهنگی، مشارکت در زمان حال، امر به معروف، نق زدن، تمسخر، انصاف، داوری و نظایر آن نیز یاد شده است که همگی ناظر بر واکنشی در مواجهه با عمل، گفتار یا نوشتاری هستند که در قالب تجربه یا گفته یا نوشته صورت‌بندی می‌شوند. مواجهه‌ای که بطور معمول طیفی از واکنش‌ها را در برمی‌گیرد: از ارائه نکات اصلاحی با منظور بهینه‌سازی و تقویت یا تمجید موارد ارزشمند آن عمل، گفتار یا نوشتار گرفته تا نفی و نهی و به سخره گرفتن و عیب‌جویی از آن با منظور تخریب و مخالفت با هر آنچه که آن عمل، گفتار یا نوشتار را نمایندگی می‌کند. در این رویکرد، نقد در مرحله پسینی یعنی پس از رخداد عمل، گفتار یا نوشتار انجام می‌شود.

هدف از نقد و انتقاد، فهم بهتر، عمیق‌تر و دقیق‌تر یک اثر است که با پرسش از مسأله مشخص اثر، پرسش از راه حل و یا توصیف و تبیین متناسب آن از محتوا و زمینه، پرسش از روش و ساختار مناسب، پرسش از معنا و منظور و پرسش از منطق و عقلانیت شکل‌دهنده به اثر همراه است. پرسش‌هایی که از آن‌ها به مثابه پرسش‌های مرکزی در نقد و بررسی اثر یاد می‌شود. پاسخ متناسب به چنین پرسش‌هایی می‌تواند مختصات و ویژگی‌های نقد برای فهم متن را آشکار سازند. به بیانی دیگر چنین مجموعه پرسش‌ها و پاسخ‌هایی، شرایط ممکن در فهم متن هستند که به خواننده متن در فهم آن کمک می‌کنند. این شرایط فرآیندهایی تاریخی هستند که عهده‌دار درستی تاریخی رویداد متن در مطابقت با واقعیت هستند و در نتیجه نمی‌توان آن‌ها را محدود به تفسیر، برداشت یا تلقی زبانی کرد. در این حالت است که منتقد با بهره‌گیری از مختصات زبانی و فرازبانی متن، آن را به گونه‌ای حرفه‌ای مورد بررسی قرار داده و به کشف زوایایی از هندسه متن در جغرافیا و تاریخ حضورش می‌پردازد، به نحوی که به خواننده در فهم جهان متن



کمک کند. به عبارتی فهم متن از منظر زوایا و پرسش‌های انتقادی صورت می‌گیرد که پیش از آن، یعنی در زمان تولید متن، انجام نشده است. در واقع نقد به مثابه عنصری پسینی در فهم متن، نادیده گرفته شدن واقعیت از سوی متن در مرحله تولید را به داوری می‌خواند و به پرسش می‌گیرد. موردی که در نقد به مثابه عنصری پیشینی، از پیش مورد ملاحظه و مدافه قرار گرفته تا شکل‌گیری متن را بر پایه واقعیت بنا نهد.

### نقد به مثابه شرط ممکن برای تولید متن

نقد در جریان تولید متن توجهی نقادانه به موضوعاتی از جمله شناسایی واقعی و مشخص مسأله، دقتی منتقدانه در انتخاب راه‌حل‌های متناسب، اتخاذ روش و شیوه قابل فهم و مطابق با محتوا و زمینه واقعی و فراتر از بازنمایی‌ها و روایتگری‌های صرف زبانی، شناسایی انتقادی پیش‌داده‌ها و واقعیت‌های معنایی و منظوری، و عقلانی درونی و پیرامونی شکل‌دهنده متن، دارد. این‌ها مواردی اصلی و حیاتی هستند که به مثابه شرایط ممکن تولید متن عمل می‌کنند. در این حالت، مؤلف در واقع منتقدی است که فهم و قصد خود از چیستی، چرایی و چگونگی آنچه از سوی او نگاشته و از سوی مخاطب خوانده می‌شود را از پیش بر خود، آنچنان که در سامان واقعیت و فراتر از بازنمایی‌های زبانی محض وجود دارد، پدیدار می‌سازد. به بیانی دیگر، او دست به تفکر و خوانشی انتقادی بر امکان‌های واقعی درونی و پیرامونی مشروط‌کننده تولید متن می‌زند. در رویکرد تولیدی نقد، متن در ارتباط با واقعیت‌های بیرونی، مانند اطلاعات و پدیده‌های تاریخی و زندگی‌نامه‌ای، بافت اجتماعی و گرایش‌های زمینه‌ای، فلسفی و ادبی تأثیرگذار در زمان تولید متن، شکل می‌گیرد. مواردی که به مثابه شرایط واقعیت‌های ممکن در پی درستی تاریخی متن هستند و بر همین سیاق در تولید آن ایفای نقش می‌کنند. این یعنی معنای هر متنی در واقعیت بطور تاریخی و اجتماعی وجود دارد.

برای نمونه، در جریان نقد عناصر پدیدارشناسی هوسرل از سوی گادامر شاهد این کنش فرازمانی در بستر شرایط ممکن هستیم و می‌بینیم که چگونه گادامر نقد خود را به مرحله پیشینی به مثابه تاریخی ممکن سوق می‌دهد وقتی می‌خواهد «صرفاً درصدد بازگویی اندیشه‌های هوسرل نباشد و بلکه به پشت اندیشه‌های او رفته و با نقد آن‌ها، ناگفته‌ها را بیان نموده و افق جدیدی» (آزادی ۱۳۹۴: ۲۳) را بگشاید. آنچه گادامر می‌خواهد در پشت اندیشه‌های هوسرل بیابد، در نگاه این نوشتار ناظر بر مرحله پیشینی یعنی پیش‌داده‌های طبیعی، جغرافیایی و تاریخی شرایط تاریخی ممکن در شکل‌دهی به تولید متن هستند. در این حالت مؤلف به مثابه منتقد با روشن ساختن زمینه پیدایش اثر یعنی شرایط ممکن در شکل‌دهی به آن زمینه، می‌تواند به مخاطب در فهم اثر کمک کند. این یعنی نگارنده، متن را در سیاق یا زمینه تاریخی‌اش قرار می‌دهد.

### کاربست تطبیقی نقد به مثابه شرط ممکن فهم متن در برابر تولید متن

نقد مانند ابزاری دوسویه هم به مثابه شرط ممکن برای فهم متن تولید شده و هم به مثابه شرط ممکن برای تولید متن عمل می‌کند. یعنی هم می‌تواند به صورت پیشینی در تولید متن نقش ایفا کند و هم به صورت پسینی در بررسی و کنکاش از متن تولید شده ایفای نقش نماید. در این قسمت برای تطبیق دو صورت و ظرفیت نقد، به مثابه پسینی در فهم و پیشینی در تولید متن، به ذکر نمونه‌های کاربردی از شالوده‌شکنی دریدا به مثابه نقدی رهایی‌بخش، از نقد فوکو در تأکید بیش از حد بر تأثیر فناوری‌های قدرت بر انقیاد انسان‌ها، از نقد استراوس بر ماکیاولی در باب تقلیل معیار اخلاقی اندیشه سیاسی کلاسیک و از نقد آثار هنری پرداخته می‌شود.

ابتدا، به رویکرد شالوده‌شکنانه ژاک دریدا به مثابه نقدی رهایی‌بخش پرداخته خواهد شد. شالوده‌شکنی «شیوه‌ای از خواندن است که نشان می‌دهد چگونه جهانی که فکر می‌کنیم می‌یابیم، فقط به شکل‌ها و اصطلاحاتی ساخته می‌شود (و شده است) که ما بدیهی و طبیعی» (Meisel, 1995) دانسته‌ایم. این رویکرد رهایی‌بخش، ما را قادر می‌سازد تا در جریان تولید متن، از اسارت ادعاهای موجود، رها شویم و در نتیجه متنی منطبق بر واقعیت بنگاریم تا پس از نگارش، نقدی بر آن بخاطر نادیده گرفتن واقعیت‌ها و ماندن در بند ادعاهای سوژه‌گرایانه و بسیار تعریف شده، مطرح نباشد. از منظر پیشینی، شالوده‌شکنی به مثابه شرطی ممکن در جریان تولید متن بکار بسته می‌شود. در این حالت متن از ادعاها و اصطلاحات بدیهی، اولیه و کلان روایتی رهایی می‌یابد و در نتیجه «پس از تولید در مقابل نقدی از جنس نقدهای پست مدرنی بطور عام و دریدایی به طور خاص، در اینکه هیچ اصول اولیه‌ای در کار نیست، در امان می‌ماند». (Learmonth, M., 2004: 27) و از منظری پسینی، شالوده‌شکنی دریدایی به مثابه شرطی ممکن برای فهم متن عمل می‌کند. در این حالت، منتقد می‌تواند با روشن و فاش ساختن منتقدانه معانی و مفاهیم از پیش تعریف‌شده و فاصله گرفتن از آن‌ها، نه تنها مؤلف را از خطای خود در توسل به اصول اولیه پذیرفته شده و تعیین گر آگاه سازد، بلکه خوانندگان نقد را به برداشتی از واقعیت متن رهنمون سازد که متوجه این نکته شوند که چگونه مؤلف از پیش و در جریان تولید، بسیاری از موضوعات را بدیهی انگاشته و پنداشته است. موضوعاتی که بسادگی پس از تولید متن مورد نقد قرار می‌گیرند.

نمونه کاربردی دیگر از این دو صورت نقد، نقد رایج به آثار میشل فوکو است در اینکه «نوشته‌های او در مورد روابط قدرت بیش از حد بر تأثیراتی که فناوری‌های قدرت بر انقیاد انسان‌ها می‌گذارد تأکید می‌کردند و هر گونه تلاش برای مقاومت را بیهوده جلوه می‌دادند و موضوع را به یک اثر انفعالی صرف قدرت تقلیل می‌دادند.» (Borg, 2015: 1) از این منظر این نوشتار، اگر به تأکید فوکو بر تأثیر فناوری‌های قدرت بر انقیاد انسان‌ها به مثابه شرطی ممکن در جریان تولید متن توجه شود، فوکو می‌توانست با ارجاع به تلاش برای مقاومت از سوی انسان‌ها و مهم



شمردن آن‌ها، متن را از حالت انفعالی صرف در برابر قدرت رها سازد. و اگر به تأکید بر تأثیر فناوری‌های قدرت بر انقیاد انسان‌ها به مثابه شرطی ممکن برای فهم متن توجه شود، منتقد می‌تواند با تحلیل رابطه میان انسان‌ها و روابط قدرت، نوشته‌های فوکو را در این مورد بدرستی فهم کرده و با رویکردی سازنده، مخاطبان نقد را متوجه دیگر آثار فوکو و دیدگاه خاص او نماید تا به فهمی مستند از نقد این اندیشمند دست یابند.

نمونه‌ای دیگر، که می‌تواند نقد را با توجه به ظرفیتش به مثابه پسینی در فهم و پیشینی در تولید متن به مثابه مثالی برای تقرب ذهن مخاطبان در فهم نقد در دو حالت پیشینی و پسینی مورد بررسی قرار گیرد، نقد استراوس بر ماکیاولی در باب تقلیل معیار اخلاقی اندیشه سیاسی کلاسیک است. از منظر خوانش این نوشتار، ماکیاولی به تقلیل معیاری دست زده است که شرط ممکن در صورت‌بندی به واقعیت بوده است و به همین دلیل نقد بر او وارد است. در حالی که اگر، از منظر خوانش این نوشتار، ماکیاولی در زمان تولید اثر خود به تقلیل معیار اخلاقی به مثابه شرطی ممکن در صورت‌بندی به واقعیت نمی‌پرداخت و واقعیت معیار اخلاقی اندیشه سیاسی را مهم می‌شمرد، بر اثر او، حداقل به زعم استراوس، نقدی وارد نبود.

نمونه‌ای دیگر از این موارد، نقد آثار هنری است. حداقل انتظار پایه‌ای از یک اثر هنری توسط هر مخاطب، عبارت است از التزام آن اثر به (۱) واقعگرایی به لحاظ انعکاس واقعیت هر آنچه که ترسیم می‌شود، (۲) ساختار و سازماندهی به لحاظ بهره بردن از عناصر هنری مانند خطوط، شکل‌ها، فضا و صورت‌ها، رنگ و میزان پرتوافکنی، زمینه و بافت، (۳) اصول طراحی به لحاظ تکرار منظم و معنادار عناصر، حرکت، تعادل، نسبت، تنوع، تأکید و وحدت و (۴) تفسیر به لحاظ ظرفیت بالقوه و بالفعل در برخورداری از نظریه و روشی معین و مشخص که همگی اثر هنری را در روند داوری، ارزیابی، شناسایی، تحلیل، مرور و تفسیر پشتیبانی می‌نمایند. از منظر خوانش این نوشتار، اثر هنری در توجه به این موارد، که همگی شرایط ممکن در هر چه واقعی‌تر ساختن اثر است، می‌تواند خود را در جریان تولید به گونه‌ای شکل دهد که در مواجهه با نقدهای پسینی مصون بماند. در نتیجه توجه به این التزام‌ها است که می‌توان انتظار اثری، حداقل بلحاظ رعایت انتظارات پایه‌ای، مطابق با واقع داشت.

### مبانی نظری:

مبنای نظری مدعای این نوشتار در تغییر جایگاه پسینی نقد به جایگاهی پیشینی در شکل‌دهی به رویدادها در فرایند تولید، نظریه شرایط تاریخ‌های ممکن راینهارت کوزلک است. اندیشمندی که با استخراج سنت‌های فکری آلمانی به طرح استدلال‌هایش می‌پردازد. کوزلک به شرایط پیشازبانی، فرازبانی و همچنین فراتاریخی، یعنی تاریخ‌های ممکن می‌پردازد. این نظریه که در قلب نظریه تاریخ (هیستوریک)<sup>۱</sup>، او قرار دارد، تاریخ

(هیستوریک) را در برابر تاریخ مکتوب یعنی [هیستوری<sup>۱</sup>] می‌نهد. تاریخ مکتوب هنر بازنمایی یا روایت و یا تجربه تاریخ است که بخشی از کیهان هرمنوتیکی است که زبانی بودن، ذاتی این تاریخ است. نظریه تاریخ (هیستوریک) بر پایه شرایط پیش‌زبانی یا فرازبانی است و به همین دلیل است که می‌توان آن را فراتاریخی خواند. این شرایط از ضروریات تاریخ انسانی هستند و هر انسان‌شناسی تاریخی لزوماً با آن‌ها سروکار دارد. به اعتقاد کوزلک همه تاریخ‌های میان‌قبل‌تر و بعدتر که حاوی پیش‌داده‌های طبیعی زایش، تولد، و مرگ هستند و همه تاریخ‌های درون و برون یعنی تفاوت میان دوست و دشمن و همچنین همه تاریخ‌های مربوط به بالا و پائین یعنی تفاوت میان ارباب و رعیت، همگی بر پیش‌داده‌هایی استوارند که شرایط تاریخ‌های ممکن می‌باشند. «اینها همه مواردی هستند که در جهان امروزی واحدهای عمل را مشروط می‌سازند. این جفت‌های متضاد رسمی به گونه‌ای پیش‌زبانی، همه تاریخ‌های انضمامی را مشروط می‌نمایند.» (Franzel and Hoffmann:140)

انسان به ماثبه موجودی زبانی نمی‌تواند از این پیش‌داده‌های تاریخی زبانی اجتناب ورزد یا آن‌ها را از طریق زبان، تا حدی که می‌تواند، تنظیم و کنترل نماید. این پیش‌داده‌های ناشی از طبیعت، همیشه تأثیرگذارند و زبان‌ها بیهوده در پی نادیده انگاشتن آن‌ها هستند. آنچه که در چارچوب این پیش‌داده‌ها، یک رویداد را شکل می‌دهد، بیش از آن هستند که زبان بر آن‌ها مسلط شود.

از دیدگاه کوزلک، فاجعه‌های مدرنیته تمام معانی مرتبط با تاریخ را در اواسط قرن بیستم به انحلال کشاندند. فاجعه‌هایی که او آن‌ها را به عنوان یک سرباز و یک اسیر در اردوگاه گولاگ تجربه کرد. از این نظر او تاریخ را به خودی خود بی‌معنا می‌داند و معتقد است که تنها تحلیل آن می‌تواند عقلانی و معنادار باشد. از این رو نیاز به یک نظریه تاریخ است. این ترجیح‌بند نظریه تاریخ (هیستوریک) اوست که تمرکز بر شرایط ممکن در واقعیت دارد. شرایطی که توسط انسان‌ها نادیده گرفته شدند. در نتیجه اجازه یافتند تا همه چیز را در نسبت با خود رقم بزنند و به خدایی بدل شوند که فعالانه آشویتس را رقم می‌زند. موردی که بلانشو را به این پرسش واداشت که آیا ادبیات می‌تواند پس از آشویتس وجود داشته باشد. و این انسان بر مدار خود قرار گرفته بود که سبب شد تا حدود نیم میلیون نفر در اردوگاه‌های کار اجباری جان ببازند، ۶۰ درصد از سه و نیم میلیون اسیر جنگی روس از گرسنگی بمیرند، ۴۰ درصد از زندانیان آلمانی از اتحاد جماهیر شوروی به خانه بازنگردند. این فاجعه‌ای بود که بیار آمد و «تعداد بیشماری از مردم را به ورطه هلاکت کشید. تا به امروز، هر تلاش برای یافتن زبانی مناسب برای چنین کشتار جمعی به شکست انجامیده است و هر گونه تلاش برای تثبیت حافظه بازماندگان از طریق زبان خیلی دیر شده است.» (Franzel and Hoffmann:244) این‌ها همه حاصل نادیده انگاشتن شرایط ممکن در صورت‌بندی به تاریخ واقعی (هیستوریک) است که می‌بایست نقدی جدی را پاسخگو باشند.



دغدغه کوزلک برای به تصویر کشیدن و روایت تجربه‌های واقعی از واقعیت رویدادها و نه روایت داستانی آن‌ها در قالب مفاهیم تعریف شده زبانی، سبب شد که او نظریه تاریخ (هیستوریک) خود را این چنین در قالب پرسش معرفی کند که «هر کس به زبان و متون تکیه کند، نمی‌تواند از ادعاهای هرمنوتیک گادامر طفره رود. این تکیه بر زمان و متون برای تاریخ [هیستوری] صادق است. با این حال، آیا برای نظریه تاریخ (هیستوریک) نیز صادق می‌باشد، برای نظریه‌ای که یافته‌های تجربی در مورد تاریخ‌های گذشته را بررسی نمی‌کند، بلکه در عوض از شرایط تاریخ ممکن می‌پرسد؟ آیا شرایط تاریخ ممکن در زبان و متون رو به تحلیل می‌روند؟ یا اینکه شرایطی وجود دارند که حتی اگر در زبان به کشف آن‌ها بپردازیم، در قالب‌های فرازبانی و پیش‌زبانی وجود دارند؟ اگر چنین پیش‌شرط‌هایی برای تاریخ وجود داشته باشد، پیش‌شرط‌هایی که نه در زبان به تحلیل می‌روند و نه می‌توان آن‌ها را در متون یافت، پس چنین نظریه‌ای از تاریخ باید دارای جایگاهی نظری باشد که بسادگی زیرمجموعه هرمنوتیک قرار نمی‌گیرد.» (Franzel and Hoffmann, 2018:43)

نظریه تاریخ (هیستوریک) «نظریه شرایط تاریخ‌های ممکن است که حاوی تأکیدی از پیش داده‌های ساختاری است که تجربیات و رویدادها را شکل داده‌اند. این نظریه همچنین به لحاظ نظری در پی پیش‌فرض‌های قابل تشخیصی است که چرایی رخداد تاریخ‌ها، چگونگی وقوع آن‌ها، و به همین ترتیب، چگونگی و چرایی بررسی، ارائه و روایت آن‌ها را دربردارد. نظریه تاریخ (هیستوریک) به دنبال درک ماهیت دو سویه هر تاریخ است که هم مجموعه‌ای از رویدادها و هم بازنمایی آن را دربرمی‌گیرد. شرایط ممکن فرامتنی هستند. خارج و یا بیش از امکان‌های زبانی که موضوع تحلیل هرمنوتیکی قرار بگیرند. شرط ممکن بواسطه فرازبانی بودن متوجه واقعیت‌ها به مثابه امکان‌ها است. شرط ممکن، امکانی در قلمرو عینیت است و در فاصله با تفسیر و تأویل هیستوری قرار دارد که قلمرو ذهن است. در حالی که وقتی «نقطه عینیت باشد و ما به جهان خارجی قبل از آنکه ذهن درگیر آن شود باور داشته باشیم، در آن صورت، جهان خارج و از جمله خود ما از عینیت برخوردار است و واقعیت آن محرز است و نیازی به هیچ‌گونه تفسیر و تأویلی نیست.» (فدائی، ۱۳۹۵، ۱۳۶).

منظور از شرایط پیش‌زبانی<sup>۱</sup> و فرازبانی به مثابه شرایط ممکن، پیش‌شرط‌های ضروری متعددی اعم از شرایط جغرافیایی، دینی، فرهنگی، اقتصادی، سیاسی، اجتماعی هستند که نه در زبان، تن به تحلیل می‌دهند و نه می‌توان آن‌ها را در متون یافت تا بسادگی زیرمجموعه هرمنوتیک قرار گیرند. در زمان تولید متن، این شرایط باید لحاظ شوند تا متن واقعی شود. این شرایط پیش‌زبانی و فرازبانی، در واقع شرایط فرا تاریخی تاریخ‌های ممکن هستند

<sup>۱</sup> - prelinguistic متن‌ها



که از آن جمله می‌توان به پیش‌داده‌های طبیعی خشکی و دریا، سواحل و رودخانه‌ها، کوه‌ها، آب و هوا و تغییرات اقلیمی، دشت‌ها و منابع طبیعی تاریخ بشری که تاریخ خاص خود را دارند، اشاره کرد. این‌ها شرایطی هستند که خود را در برابر مداخله و کنترل انسان حفظ می‌کنند. هرچند که «در قرن ما، چه بخواهیم چه نخواهیم، آب و هوا وارد قلمرو کنترل ممکن انسانی شده است، همانطور که برای هزاران سال، جهان گیاهان و حیوانات به طور فزاینده‌ای تحت کنترل انسان قرار گرفته‌اند. ممکن است کره ما به زودی به یک باغ وحش تبدیل شود، اگرچه پرسش این است که کدامیک دیگری را اسیر می‌کند، حیوانات یا انسان‌ها. محدودیت‌ها بر کنترل و استفاده از منابع در طول تاریخ بشر به شدت تغییر کرده است. اگر به این فرآیند به مثابه مشارکت در بوم‌شناسی زمان کنونی به عنوان یک تعهد مشترک از دیدگاه هم علوم طبیعی و هم تاریخ سیاسی و اجتماعی توجه کنیم، داستانی هیجان‌انگیز خواهد شد. از جنبه نظری، لازم است بپرسیم که پیش‌داده‌های فراتاریخی انسانی در کجا تغییر می‌کنند و یا به پیش‌داده‌های تاریخی تبدیل می‌شوند که انسان‌ها می‌توانند بر آن‌ها تسلط یابند و یا بهره‌برداری کنند. مطمئناً، آب و هوا هنوز می‌تواند باعث قحطی شود یا نبردها را بطور قطع و یقین تغییر دهد.» (Franzel and Ludwig Hoffmann:

برای نمونه، پیش‌داده جغرافیایی کانال بریتانیا به عنوان پیش‌داده جغرافیایی ممکن بود که در شکست آرمادای اسپانیایی<sup>۱</sup> در سال ۱۵۸۸ مؤثر واقع شد و یا عدم امکان فتح یک نوار به عرض ۳۰ کیلومتر به مثابه پیش‌داده جغرافیایی در اواخر سال ۱۹۴۰ که به اولین شکست نظامی هیتلر و قرار دادن آلمان‌ها در مسیری فاجعه‌بار شد. همچنین شرایط فراتاریخی کانال انگلیس نیز عاملی تاریخی در مقاومت در برابر نیروی هوایی و نیروی دریایی آلمان بود و یا کلاهک یخی در حال جابجایی در قطب شمال که به مثابه پیش‌داده‌ای جغرافیایی در فضای کنش راهبرد موشک‌های بالستیک محسوب می‌شود، یا دریای اژه به مثابه پیش‌داده‌ای جغرافیایی که در گذشته سبب طولانی شدن جنگ تروا شد؛ چراکه تعداد کشتی‌های



موجود در شبه جزیره یونان که یارای گذر از دریا را داشته باشند، کم بود.

نظریه هیستوریک و در قلب آن نظریه شرایط ممکن و پیش‌داده‌های جغرافیایی، دینی، فرهنگی، اقتصادی، سیاسی، اجتماعی به عناصری واقعی اشاره دارد که رویدادها را در سامان عینیت رقم می‌زنند. بنابراین، می‌بایست تفاوت قائل شد، میان نقد بر رویداد تولید شده با نقد بر رویدادی که از لابلای شرایط ممکن، در حال تولید است. تفاوت وجود دارد میان متن رویدادی که بواسطه زبان ابراز می‌شود و صرفاً یک بازنمایی زبانی است و متن رویدادی که با در نظر داشت شرایط ممکن شکل می‌گیرد.

### نتیجه‌گیری:

متن‌ها بطور معمول بازنمایی‌های زبانی رویدادهایی هستند که در واقعیت رخ داده‌اند. به عبارتی دیگر متن‌ها بیانگر آن بخش از واقعیت رویداد هستند که توانسته‌اند به زبان درآیند. این ادعایی است که کوزلک آن را در برابر کیهان هرمنوتیکی گادامر که هر کس به زبان و متون تکیه کند، نمی‌تواند از هرمنوتیک او ظفره رود، مطرح می‌سازد. تکیه‌ای بر زمان و متون که در مورد تاریخ [هیستوری] صادق است. این در حالی است که از منظر کوزلک که از شرایط تاریخ ممکن می‌پرسد، زبان بیانگر همه تاریخ رویداد آنچنانکه در واقعیت روی داده، نیست؛ چراکه این شرایط در زبان و متون به تحلیل نمی‌روند. این‌ها شرایطی هستند که حتی اگر در زبان به کشف در آیند، در قالب‌های فرازبانی و پیش‌زبانی قرار می‌گیرند.

این پیش‌شرط‌های تاریخی نه در زبان به تحلیل می‌روند و نه می‌توان آن‌ها را در متون یافت. این‌ها در نظریه‌ای قرار دارند که بسادگی زیرمجموعه هرمنوتیک قرار نمی‌گیرد و آن نظریه شرایط تاریخ‌های ممکن است که به فرآیندهای بلندمدت اشاره دارد. فرآیندهایی که در هیچ متنی به این شکل یافت نمی‌شوند. این شرایط که به گونه‌های پیش‌ا و فرازبانی و فرا تاریخی وجود دارند، قادرند که متن‌ها را تحت تأثیر خود قرار داده و آن‌ها را متوجه واقعیت سازند.

در برابر جریان نقدهایی که متن‌ها را به پرسش و داوری می‌خوانند. این نوشتار، نقدی را مطرح کرد که بتواند پیش و بیش از پرسش و داوری متن‌ها، در شکل‌دهی آن‌ها در جریان تولید ایفای نقش کند. نقدی که متوجه شرایط ممکن در صورت‌بندی متن‌ها بر پایه واقعیت باشد. نقدی که به مثابه شرایط ممکن، امکان‌های پیش‌ا و فرازبانی و فرا تاریخی رویداد متن را در نظر داشته باشد چرا که این شرایط قادرند متن‌ها را تحت تأثیر خود قرار داده و آن‌ها را متوجه واقعیت سازند. نقدی که تولیدگر متنی واقعی از رویداد و نه نقل و روایتی داستانی از آن باشد.

بر همین اساس، این نوشتار نقد را از جایگاه پس درآمدی خود در داوری بر و ارزشیابی از متن‌های نوشته شده، به جایگاهی پیش‌درآمدی خواندیم تا متن را در جریان تولدش از لابلای شرایط ممکن در واقعیت پیرامونی یاری کرده و در نتیجه آن را در برابر نقدهای پیش‌رو پشتیبان باشد. در این حالت است که واقعی‌سازی رویدادهای متنی به مفهوم روایتی واقعی از رویدادها شکل می‌گیرد.

اگر از پیش متوجه تمایز انعطاف‌پذیر میان درون و برون با یک دوگانه بین دوست و دشمن که تشدید می‌شود، و یا مرگ اجتناب‌ناپذیر و طبیعی که با کشتن و قربانی انسان به دست خود زودهنگام می‌شود، باشیم. اگر متوجه رابطه بین بالا و پایین به مثابه شرایط ممکن باشیم که به بردگی و تحقیر همیشگی یا به استعمار و مبارزه طبقاتی می‌انجامد، متوجه تنش میان زن و مرد باشیم که منجر به انحطاط می‌شود، این زمانی است که رویدادها از پیش در واقعیت بر ما ظاهر می‌شوند: زنجیره‌هایی از رویدادها، سیلی از رویدادها که خود را از چنگ به زبان درآمدن باز می‌دارند و زبان ما قادر به بیان آن‌ها نیست. در همین رابطه، به مثابه یک مثال، می‌توان به ناتوانی آلمان‌ها اشاره کرد برای فاجعه‌ای که بدون توجه به شرایط ممکن بیار آوردند و نقد را بر خود هموار نمودند. فاجعه‌ای که تعداد بیشماری از مردم را به ورطه هلاکت کشید. تا به امروز، هر تلاش برای یافتن زبانی مناسب برای کشتار جمعی به شکست انجامیده است و هر گونه تلاش برای تثبیت حافظه آن قربانیان از طریق زبان خیلی دیر شده است.

نقد مورد نظر این نوشتار، نقد به مثابه شرط ممکن، یعنی پیش‌فرضی در شکل‌گیری چرایی و چگونگی عمل، نوشتار و گفتار می‌باشد. در این رویکرد، نقد در مرحله پیشینی قرار دارد و همچون شرطی ممکن در فرایند تحقق و یا منع عمل، نوشتار و گفتار به گونه‌ای پیشا و فراتاریخی ظاهر و ایفای نقش می‌کند. این گونه از نقد فراتر از رویداد متن، به پیش‌داده‌های طبیعی، جغرافیایی، فرهنگی و اجتماعی سیاسی پیرامونی متن توجه دارد. عواملی که نادیده شمردن آن‌ها سبب می‌شود تا مؤلف، مخاطب و متن از دیدن واقعیت محروم بمانند. در واقع نقد با حضور پیشینی، متن را متوجه عناصر و زمینه‌ای می‌سازد که در مطابقت و مناسبت با واقعیت قرار دارد. واقعیتی که متن برای بیان آن، نیازمند توسل به آن است.

تغییر در جایگاه نقد از پس‌درآمدی بر متن به پیش‌درآمدی بر آن، به مثابه شرایط پیشا و فرازبانی ممکن، کنشی استعلایی در انعکاس واقعیت رویدادها است. نقدها به مثابه شرایط ممکن بر پیش‌داده‌های ساختاری تأکید دارند که تجربیات و رویدادها را شکل می‌دهند و در بر دارنده چرایی و چگونگی رویداد متن هستند.



## منابع

- آزادی، علیرضا (۱۳۹۴)، «نگاه انتقادی گادامر به هوسرل»، پژوهش‌های فلسفی، سال ۹/ شماره ۱۶/ ص. ۲۳.
- اسکینر، کوئنتین (۱۳۹۳)، بینش‌های علم سیاست، ترجمه فریبرز مجیدی، تهران، فرهنگ جاوید، ۱۰.
- علوی‌پور، سیدمحسن (۱۳۹۶)، «نقد دریدا بر روایت‌های «دوستی» در تاریخ اندیشه سیاسی»، تهران، رهیافت‌های سیاسی و بین‌المللی، ۱۴۹.
- علی اکبرزاده، حامد (۱۳۹۶)، «بررسی و نقد رویکرد تاریخی‌نگری به سنت اسلامی در آرای محمد عابد الجابری و محمد ارکون»، تهران، فصلنامه علمی - پژوهشی حکمت اسلامی، سال چهارم، شماره سوم.
- فدائی، غلامرضا (۱۳۹۶)، «نقد معیار و معیار نقد، پژوهشنامه انتقادی متون و برنامه‌های علوم انسانی»، تهران، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، سال هفدهم، شماره هفتم، ۱۴۲-۱۲۷.
- کارول، نوئل (۱۳۹۲)، درباره نقد، تهران، انتشارات نی.

Anker, Elizabeth S. & Felski, Rita editors (2017), Critique and Post critique, Duke University Press.

Baktir, Hassan (2018), Meaning in the Text: Reader-response Theory of Criticism - Meaning in the Text: Reader-response Theory of Criticism, ResearchGate.

Barthes, Roland (2007), Criticism and Truth, Athlone Press.

Borg, Kurt (2015), Conducting Critique: Reconsidering Foucault's Engagement with the Question of the Subject, Symposia Melitensia Number 11, CORE.

Butler, Judith (2002), what is Critique? An Essay on Foucault's Virtue, David Ingram, ed., London: Basil Blackwell UC Berkeley P1.

Devira, Merina & Westin, Elise (2021), A Genre and Appraisal Analysis of Critical Review Texts in Academic Writing from a Systemic Functional Linguistic Perspective, Journal of Research in Applied Linguistics.

Franzel, Sean and Ludwig Hoffmann, Stefan (2018), sediments of time-on possible histories, Stanford University Press Stanford, California.

Lako, Christian (2015), SEMASIOLOGY AND ONOMASIOLOGY IN WEB CONTENT LOCALIZATION, <https://www.researchgate.net/publication/293653722>.

Learmonth, M. (2004), Derrida reappraised: deconstruction, critique and emancipation in management studies, Working Paper, Department of Management Studies, University of York.

Rao, V. Chandra Sekhar (2020), A Brief Study of Criticism, Hyderabad, India, ISSN: 2456-8104 JRSP-ELT, Issue 17, Vol. 4.





### ***Criticism as a Possible Condition in Writing and Speech***

*A Theoretical Reflection on the Presuppositions Covering Whyness and Howness of the Event of Texts*

*Hossein Sharifara<sup>1</sup>, Garineh Keshishyan Siraki<sup>2</sup>*

#### **Abstract**

Criticism and its types have been referred to as judgment, evaluation, identification, analysis, review, interpretation, and the like, all of which regard criticism as an interrogative encounter with produced text aiming to explore and examine it. This is while the purpose of this article is to emancipate criticism from the common posterior definitions and as the result to create a fundamental understanding based on text criticism as a priori act in the production process. For this purpose, this article focuses on pre-linguistic and meta-linguistic elements in terms of a non-structural approach and a context for actual production of text as possible conditions. These are meta-historical data which contain the whyness and howness of text formation. Possible conditions are objective and meta-linguistic preconditions. They are different from explanation and interpretation as the realm of mind. Possible conditions are at the heart of historical theory (Historik) and are in relation with long-term processes, playing role in text from the beginning of its formation. Observing possible conditions, as meta-textual conditions make the text actual. It is while criticism, as a possible condition in the creation of text and as a priori and beyond the linguistic narration and hermeneutic features, protects and supports it against any kind of posterior review and judgment. This article attempted to look at the criticism from a different perspective. This led to the extraction of results different from the common ones and to the context required for the actual production of the text event.

**Keywords:** Criticism, Possible conditions, Text understanding, Text production, Pre givens

<sup>1</sup> - PhD in Political Science, Political Thought, South Tehran Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran, [hossein\\_sharifara@yahoo.com](mailto:hossein_sharifara@yahoo.com)

<sup>2</sup> -Associate Professor, Department of Political Science and International Relations, South Tehran Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran (**Corresponding Author**) [g.keshishyan71@gmail.com](mailto:g.keshishyan71@gmail.com) & [G\\_keshishyan@azad.ac.ir](mailto:G_keshishyan@azad.ac.ir)



سال هفتم، شماره ۲، پیاپی ۲۳ تابستان ۱۴۰۳

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

ISSN : 2783-4166

### تصاویر حسی در شعر شمیمسه النعمانی

قاسم خلیفات<sup>۱</sup> دکتر محمدجواد پورعابد<sup>۲</sup> دکتر رسول بلاوی<sup>۳</sup> دکتر خداداد بحری<sup>۴</sup>

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۱۲/۱۰ تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۳/۰۳/۰۶

نوع مقاله: پژوهشی

(از ص ۴۱ تا ص ۷۰)



[10.22034/caat.2024.446268.1079](https://doi.org/10.22034/caat.2024.446268.1079)

#### چکیده

انسان از دیرباز همواره به ادبیات توجه داشته است و ادبیات با زندگی بشر پیوندی عمیق دارد. ادیبان و شاعران همواره در تلاش هستند که حوزه ادبیات و تأثیرات آن را گسترش دهند. استفاده از تصویر در آثار ادبی زمینه‌ساز قابل درک بودن برای مخاطب و ارتباط مخاطب با متن ادبی را فراهم می‌کند. تصاویر حسی نیز ابزاری هستند که به عنوان پایه‌های یک تصویر کلی در متن شعر قرار می‌گیرند و شاعر از آن‌ها برای بیان هر چه بهتر مقصود خود بهره می‌گیرد. به عبارتی دیگر، تصاویر ایجاد شده توسط شاعر رابطه مستقیم و تنگاتنگی با روحیه او و هدفش دارد. پژوهش حاضر با روشی توصیفی - تحلیلی و با استفاده از منابع کتابخانه‌ای و الکترونیکی به بررسی عناصر و ابزارهای متعدد تصویرپردازی حسی از جمله (حس بینایی، حس شنوایی، حس بویایی، حس چشایی، حس لامسه) در آثار شمیمسه النعمانی پرداخته است. نتایج به دست آمده حاکی از آن است که این شاعر با استفاده از اسالیب مختلف زبان و به کارگیری آن‌ها در پی تأثیر بیش‌تر شعر خود بر خواننده است و نیز اشعار شمیمسه النعمانی آینه‌ای از تجربه‌های شعری وی است.

واژه‌های کلیدی: شعر معاصر عربی، عمان، تصاویر حسی، شمیمسه النعمانی

۱. دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات عربی، دانشگاه خلیج فارس - بوشهر. بوشهر، ایران. // [ghasem.khalifat0917@gmail.com](mailto:ghasem.khalifat0917@gmail.com)

۲. دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه خلیج فارس - بوشهر. بوشهر، ایران. (نویسنده مسئول) // [m.pourabed@pgu.ac.ir](mailto:m.pourabed@pgu.ac.ir)

۳. استاد گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه خلیج فارس - بوشهر. بوشهر، ایران. // [r.ballawy@pgu.ac.ir](mailto:r.ballawy@pgu.ac.ir)

۴. استادیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه خلیج فارس - بوشهر. بوشهر، ایران. // [bahri@pgu.ac.ir](mailto:bahri@pgu.ac.ir)



## ۱. مقدمه

ادبیات دوره‌ها و حوادث متفاوتی را در طول زندگی بشر پشت سر گذاشته است و همواره پا به پای انسان‌ها در حال تغییر و تحول بوده، شعر نیز به عنوان شاخه‌ای از ادبیات این تحول و دگرگونی را تجربه کرده است. شعر همواره دارای محبوبیت خاصی در میان اقوام مختلف به ویژه عرب بوده است و «هر جا به زبان عرب سخن گفته‌اند علاقه به شعر و گفتار موزون رواج یافته و گفته سخنوران دهان بدهان می‌رفته و بزرگ و کوچک را تحت تاثیر می‌گرفته اما نفوذ شعر بیشتر به آهنگ و وزن دلنشین و کمتر به مضامین آن مربوط بوده است» (خوری حتی، ۱۳۸۰ش: ۷۱۵) شاعران دائماً برای برای پیشرفت و ترقی این نوع ادبی کوشیده‌اند. البته ادیبان تعاریف گوناگونی در مورد شعر ارائه داده اند اما به طور مختصر در تعریف شعر می‌توان گفت: شعر نوعی متن موزون همراه با عاطفه است که یک شاعر یا نویسنده از آن برای بیان انواع موضوعات بهره می‌گیرد. شاعران همواره با استفاده از تکنیک‌های مختلف در پی رشد و پیشرفت شعر هستند. تصویر نیز یکی از ابزارهای است که شاعران از آن در شعر خود بهره می‌گیرند. تصاویر نیز به انواعی تقسیم می‌شوند که تصاویر حسی نیز جزئی از این تقسیم بندی هستند. به طور کلی می‌توان گفت تصاویر حسی یکی از تکنیک‌هایی است که شاعر برای ملموس‌تر ساختن مفاهیم در شعر خود از آن‌ها بهره می‌گیرد. با نگاهی دقیق‌تر می‌توان به اهمیت این موضوع اشاره کرد که با توجه به احساسات و حس‌های متفاوتی که شاعران از لمس یا حس یک پدیده دارند به همان نسبت انعکاس آن در شعر یک شاعر متفاوت است.

زنان با توجه به روحیه حساس و دقیقی که دارند تجربه متفاوت‌تری در خلق تصاویر دارند. شمیمسه النعمانی شاعری است که در بسیاری از قصاید خود از تصویرپردازی و به ویژه تصاویر حسی بهره برده است. پژوهش حاضر در پی تبیین این تصاویر و اشاره به جنبه‌ها و زوایای مختلف آن است تا از این رهگذر به شناخت شاعر و آثار وی منجر شود.

## ۱-۱ پرسش‌های پژوهش

- بارزترین تصاویر حسی در شعر شمیمسه النعمانی کدام‌اند؟
- شاعر از چه مفاهیمی و ابزارهای برای تصویرپردازی بهره برده است؟





- تصویرپردازی‌های حسی شاعر تا چه اندازه تحت شرایط محیط، زبان و فرهنگ خودش بوده است؟

### ۱-۲. پیشینه پژوهش

موضوع تصویر و اجزای آن از گذشته‌های دور مورد توجه بسیاری ادیبان و پژوهشگران بوده است. با جستجو و تحقیق می‌توان دریافت که پژوهش‌های بسیاری در زمینه تصویر و انواع آن صورت گرفته و از موضوعات جذاب در حوزه ادبیات به شمار می‌آید. از جمله پژوهش‌های صورت گرفته می‌توان به پژوهش‌های زیر اشاره کرد

— کتاب «الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الإسلام» اثر صاحب خلیل ابراهیم (۲۰۰۰م) که در چهارفصل نوشته شده است و با ارزیابی نمونه‌هایی در این مورد، به این موضوع اشاره کرده که یکی از پایه‌های تصویرپردازی‌های جاهلی بر قوه شنیداری استوار است.

پایان‌نامه «الصورة الشعرية عند الشاعر عزالدین میهوبی دراسة أسلوبية» (۲۰۱۰م) از عبدالرزاق بلغیث و به راهنمایی علی ملاحی است. در فصل سوم این پایان‌نامه به تصاویر حسی (دیداری، شنیداری، لمسی، چشایی، بویایی) پرداخته است و با نمونه آوری و تحلیل آن‌ها، نقش و کارکرد این تصاویر را نشان داده است.

— پایان‌نامه «الصورة الحسية في شعر عيسى خلیح» (۲۰۱۶م) نوشته احلام ذکری و به راهنمایی نوال آقطی، در این پژوهش به این نتایج اشاره شده که تصویر در قدیم بیشتر در باب بلاغت و مجاز مطرح می‌شده؛ ولی در دوره جدید مفهومی وسیع‌تر پیدا کرده است و عیسی خلیح به صورت‌های مختلفی از آن در شعر خود بهره برده است. تصاویر دیداری و شنیداری از پربسامدترین تصویرهای حسی در اشعار وی است.

طبق جستجوهای صورت گرفته توسط نگارنده، موضوعات فوق رابطه و قرابت نزدیکی با پژوهش حاضر دارد؛ ولی وجه تمایز این پژوهش را می‌توان از چند جنبه ذکر کرد. تا به حال پایان‌نامه‌ها و مقالات متعددی در مورد صور خیال و تصویرپردازی نوشته شده است؛ ولی تاکنون هیچ مقاله و پایان‌نامه‌ای در مورد شمیم النعمانی و همچنین نگاه ویژه به تصویرپردازی حسی نگاشته نشده است.

### ۱-۳. تعریف موضوع پژوهش

در این پژوهش تلاش ما بر این است که با استفاده از علوم بلاغی و تکنیک‌های تصویرپردازی به تحلیل اشعار شمیم النعمانی پرداخته، نکات مهم و تصویرپردازی‌های پنج‌گانه حسی موجود در این اشعار را مورد بررسی



قراردهیم و به منصفه ظهور برسانیم. معنی لغات، شیوه به‌کارگیری واژگان، مکان واژه‌ها و حتی چرایی به‌کارگیری واژگان از مسائلی هستند که در تصویرپردازی نقش مهمی را ایفا می‌کنند. شاعران نیز به تناسب عوامل مختلف، تصویرسازی‌های متفاوتی را در اشعار خود نمایش می‌دهند. «زآنجا که هرکسی در زندگی خاص خود تجربه‌هایی ویژه خویش دارد، طبعاً صور خیال او نیز دارای مشخصاتی است و شیوه خاصی دارد که ویژه خود اوست و چنان که خواهیم دید نوع تصاویر هر شاعر صاحب اسلوب و صاحب شخصیتی بیش و کم اختصاصی اوست» (کدکنی، ۱۳۶۶: ۲۱) موارد بسیاری هستند که باعث ایجاد تصویر در یک متن ادبی به خصوص شعر می‌شوند، از جمله: رنگ، عاطفه، خیال، موسیقی، حرکت، پوشش، طعم، بو هستند. اما از این موارد می‌توان به سه عامل اساسی خیال، موسیقی و عاطفه اشاره کرد که نقش مهمی را در ایجاد تصویرپردازی ایفا می‌کنند. «تصویر را در نقد جدید به انواع گوناگونی تقسیم کرده‌اند که مهم‌ترین این تقسیمات آن است که تصویر را به پنج نوع حسی، بلاغی، کلی، جزئی و مرکب تقسیم می‌کنند» (فرشته پور، ۱۳۹۶: ۲۱) تصاویر حسی، تصاویری هستند که مخاطب با خواندن یک اثر از طریق ذهن بتواند آن‌ها را لمس کند و عقل محور اصلی درک تصاویر است. به عبارت دیگر تصاویر حسی ارتباط مستقیمی با جوهره وجودی شاعر دارند و ابزاری مناسب برای یک ادیب هستند که می‌تواند در اثرش آن‌ها را به کار برده تا بیشترین تأثیر را بر مخاطب خود بگذارد؛ زیرا آن چیزی که انسان آن را حس کند برایش قابل باورتر، واضح‌تر و قابل اعتمادتر است. البته مقصود پژوهش حاضر از تصویر (شنیداری، دیداری، بویایی، چشایی و لامسه) پایه‌های یک تصویر کلی است به منظور این که این تصاویر مانند ستون‌های یک سازه (تصویر) عمل می‌کنند و باعث ایجاد تصویر نهایی می‌شود که منتقل کننده هدف شاعر به مخاطب است. با تحلیل و تبیین این تصاویر می‌توان بهتر به مقصود شاعر پی برد و برداشت‌های زیباتری را از متن ادبی داشت. شمیسه النعمانی نیز در آثار خود در بسیاری از موارد از تصاویر حسی بهره برده است از این رو تحلیل تصاویر حسی می‌تواند کمک شایانی برای تبیین متن این آثار باشد.

## ۲. تصویر

در فرهنگ لغت دهخدا «تصویر» به فتح تاء و سکون صاد به معنی صورت کردن چیزی و آفریدن است و به عربی مصدر است و جمع آن تصاویر است. (دهخدا، ۱۳۷۷: ص ۶۷۷۶).

در فرهنگ معین در توضیح تصویر این‌گونه آمده است. «تصویر کلمه عربی و مصدر متعدی به معنی صورت کسی یا چیزی را کشیدن یا نقش کردن، و یا اسم مصدر است به معنی صورت‌نگری، صورت‌سازی است و یا اسم است به معنی صورتی که بر کاغذ دیوار و غیره می‌کشند یا به معنی نقش است و جمع آن تصاویرات و تصاویر است و در علم هندسه



به نمایش اشکال بر روی صفحه مستوی گفته می‌شود» (معین، ۱۳۸۱: ص ۴۶۰). با توجه به تعاریف آورده شده می‌توان چنین عنوان کرد که مفهوم تصویر در لغت، «شکل» است.

ادیبان و منتقدان مفاهیم گوناگونی را در زبان عربی و فارسی برای تصویر به کار برده‌اند «در شعر عربی استعمال خیال به معنی تصویر، پرهیب و شبیح بسیار است و از قدیمی‌ترین ادوار شعر فارسی، خیال به معنی تصویر و پرهیب و شبیح و سایه و مفاهیم مشابه و نزدیک به این معانی، به کار رفته است» (کدکنی، ۱۳۶۶: ص ۱۱).

### ۲-۱. تصویر دیداری

حس بینایی یا باصره یکی از گران‌بهاترین و حیاتی‌ترین حواسی است که انسان دارد. حسی است که اشیا را مشاهده می‌کند و عضو آن چشم است (معین، ۱۳۸۱: ص ۵۹۰) این حسی است که شاعران در ساختن تصاویر خود بیش از بقیه احساس به آن تکیه می‌کنند، زیرا تصویر بصری همیشه در میان بیشتر شاعران جایگاه اول را به خود اختصاص می‌دهد. (محمد صدیق، ۲۰۲۰: ص ۱۶۵۶)

### ۲-۲. تصویر شنیداری

حس شنوایی یکی از مهم‌ترین حواسی است که خداوند متعال به انسان بخشیده است. حسی است که صوت اشیا را درک می‌کند و عضو آن گوش است (معین، ۱۳۸۱: ص ۵۹۰) تصاویر شنوایی، تصاویری هستند که شکل‌گیری آن‌ها به حس شنوایی بستگی دارد از ابزار آن صدا است خواه این صدا می‌تواند طبیعی باشد یا غیر طبیعی یا منشا انسانی داشته باشد یا غیر انسانی. صدا یکی از عناصر تشکیل‌دهنده تصویر شاعرانه است و حس شنوایی تنها حسی است که انسان نمی‌تواند آن را کنترل کند، زیرا شب و روز کار می‌کند، در حالی که اشیا بصری فقط با در دسترس بودن نور درک می‌شوند و از اینجا شنیدن از بینایی متمایز می‌شود (بلغیث، ۲۰۱۰: ص ۸۵)

### ۲-۳. تصویر بویایی

حس بویایی یکی از حواس پنج‌گانه انسان است که به انسان قدرت تمایز بین بوها و رایحه‌های مختلف را به انسان می‌دهد. «حس شامه، حسی که بوی اشیا را درک می‌کند و عضو آن بینی است» (همان، ۵۹۰) حس بویایی بعد از حس شنوایی در جایگاه بعدی قرار می‌گیرد، این حس قابل پوشاندن نیست؛ زیرا با انتشار مشخص می‌شود و می‌تواند



محرک‌های حسی را منتقل کند حتی اگر پوشیده باشد (المحائلی، ۲۰۲۲: ۱۱) بو ممکن است منشأ طبیعی داشته باشد یا غیرطبیعی.

#### ۴-۲. تصویر چشایی

حس چشایی یا ذائقه یکی از حواس پنج‌گانه است که انسان به وسیله آن می‌تواند مزه‌ها را از هم تشخیص دهد و از ابزار آن زبان است که هم وظیفه تکلم و هم تمییز مزه‌ها را بر عهده دارد و با کلمات و جمله‌هایی ادا می‌شود که دلالت بر طعم و مزه دارند. یک شاعر با استفاده از ابزارهای مختلف این حس را در جهت اهداف خودش به عالم شعر انتقال می‌دهد (همان: ۳)

#### ۵-۲. تصویر لامسه ای

از دیگر حواس پنج‌گانه، حس لامسه است که نسبت به دیگر حواس در بدن انسان قلمرو وسیع‌تری دارد و تمام نقاط بدن را شامل می‌شود و می‌توان گفت که تصاویر لمسی، تصاویری هستند که مبتنی بر حس لامسه هستند. «حس لامسه نزد قدما حسی مرکب از حواس مختلف است: خشونت و لینت، گرما و سرما و غیره. نزد معاصران حسی است که ما را از تماس و فشار آگهی می‌دهد و عضو این حس به طور مبهم پوست بدن می‌دانند» (معین، ۱۳۸۱: ۵۹۰)

#### ۳. زندگی و آثار شمیمسه النعمانی

تحلیل اشعار یک شاعر یا نقد یک اثر ادبی و تبیین مولفه‌های خاص آن نیازمند شناخت محیط زندگی آن ادیب است زیرا شناخت محیط ادبی یک شاعر و زندگی وی کمک شایانی به مخاطب جهت فهم آن اثر می‌کند. با توجه به جستجوهای صورت گرفته توسط نگارنده تاکنون هیچ‌گونه منبع مکتوب فارسی در مورد این نویسنده نگاشته نشده و اطلاعات به دست آمده از این شاعر بیشتر از مصاحبه‌های وی در شبکه‌های تلویزیونی (شبکه عمان، جمعه ۲۴ رمضان، ۱۴۴۲ هـ) و اجتماعی (<http://mdn.tv/31x31>) گردآوری شده است. شمیمسه النعمانی شاعر و نویسنده عمانی است وی در محیطی چشم به جهان گشود که رابطه نزدیکی با شعر و ادبیات دارد از عناصر مهم این محیط ادبی می‌توان پدر و مادر و عموی وی نیز که شاعر بوده‌اند اشاره کرد.



شمیسه النعمانی شعر را خط وصلی می‌داند که شاعر را به ذات خود و دیگران وصل می‌کند و با آن به آرامش می‌رسد. بنا به باور خود شاعر بیشتر آثارش را با قلبش می‌نویسد و عقل در مرحله بعدی قرار دارد و همچنین علاقه بسیاری دارد که آثارش جاودانه باشد و صدای اشعارش به همه جهانیان برسد. او شاعر بودن و زن بودن را یک امتیاز می‌داند. وی دوست دارد که صدای زنان کل جهان باشد و این مسئله روزبه‌روز بیشتر در آثارش نمایان می‌شود. او معتقد است که زن موجودی بسیار حساس مانند گل است که با کوچک‌ترین چیزی مخدوش می‌شود و این طبیعی است که در محیط شعری با لغات و کلمات نیز رفتاری متفاوت‌تر و متمایزتر از مردان داشته باشد. از جمله شاعرانی که او به آثار آنها علاقه دارد می‌توان به امل دنقل، بدرشاگرد سیاب، محمد مهدی الجواهری، عدنان الصائغ، عبدالرزاق الربیعی اشاره کرد و از میان شاعران زن به نازک الملائکه علاقه خاصی دارد و او را یکی از بهترین شاعران زن می‌داند و از آثار مهمی که در زندگی شعری وی و شکل‌گیری آن نقش بسزایی داشته است می‌توان به کتاب جواهر الادب از سید احمد الهاشمی نام برد. شمیسه النعمانی در منطقه الشرقیه زندگی می‌کند و در مسقط در میراث فرهنگی قسمت روزنامه مشغول به کار است و در بیشتر جشنواره‌ها و نشست‌های ادبی در خارج و داخل عمان شرکت می‌کند. از آثار وی می‌توان به «ما تبقی من اللون، سآزرع فی الریح قمحی و مقامات زلیخا نام برد که در بیشتر این آثار مشکلات جامعه به‌ویژه زنان و دغدغه‌های آنها اشاره می‌کند.

### ۳-۱. ما تبقی من اللون

شمیسه النعمانی اولین تجربه شعری خود را تحت عنوان «ما تبقی من اللون» در سال (۲۰۱۴م) م به چاپ رسانده است این دیوان شعر به زبان‌های مختلفی از جمله زبان فرانسه نیز ترجمه شده است. دیوانی ۱۲۱ صفحه‌ای و حاوی بیست و شش قصیده است که با شعر «دندنه» آغاز می‌شود و با شعر «مساء لمسقط» به پایان می‌رسد. شمیسه النعمانی کتاب خود را به عمو و پدر و مادر خود تقدیم کرده است. وی در مورد این دیوان می‌گوید: این دیوان بخشی از وجود من است و واژگان مختلفش پر از عشق، زیبایی، شادی، غم، وجود و دل‌تنگی است. این دیوان تلاشی است برای ترسیم تصویری شفاف و احساسی از دنیای من و جهان‌هایی که از اطرافم می‌گذرند، حتی اگر تصویری زود گذر باشد، آنچه مهم است توانایی آن در خلق لحظات است. وی در مورد زمان انتشار این دیوان می‌گوید: احساس می‌کنم این دیوان به‌وقت خود آمد نه دیر و نه زود.

وی در مورد انتخاب عنوان «ما تبقی من اللون» برای دیوان خود می‌گوید: عنوان «آنچه از رنگ باقی می‌ماند» را برای دلالت دیوان برگزیدم، زیرا بیانگر حقیقتی وجودی است که قابل انکار و کنترل نیست. همه زندگی‌ها و چیزها



تولدی نوظهور و پایانی ضعیف دارند، حضور دارند و بعد غیبت دارند، اشتعال دارند و سپس خاموش می‌شوند. هر چیزی سرنوشت مرگش را از اولین بذر وجودش به همراه دارد... و رنگ یکی است. از واژگان هستی و بقا و تیرگی و محوشدن آن نشان از آغاز مرحله فنا و محوشدن است... و هر چه در این زندگی از آن عبور می‌کنیم؛ مانند رنگ است، حضور باشکوهی دارد و به‌زودی ناپدید می‌شود او ما را رها می‌کند و از او چیزی جز آثار او باقی نمی‌ماند و این دیوان اثری از بسیاری از زیبایی‌هایی است که زندگی به ما بخشیده است، شادی یا غم. شمیسه النعمانی یکی از اشعار این دیوان به نام زلفی الیک را به دانشگاه سلطان قابوس تقدیم کرده است.

### ۲-۳. سازرع فی الریح قمحی

دومین اثر شعری وی سازرع فی الریح قمحی است که در سال ۲۰۱۸ م به چاپ رسیده است. این دیوان ۶۸ صفحه‌ای دارای بیست قصیده است و با شعر «انا لا احد» آغاز می‌شود و با شعر «موجوعون یا بلدی» پایان می‌یابد. شعر آغازین این دیوان خلاصه‌ای از سردرگمی درونی است که شاعر می‌خواهد جهان هستی را سامان دهد. این دیوان نسبت به اثر قبلی شاعر دارای صفحات محدودتری است که با تأملی در این دیوان می‌توان به این نتیجه اشاره کرد که این اثر دارای ویژگی‌های خاصی از جمله سرکشی و ایستادگی است که شخصیت شاعر در میان اشعارش مانند زنی است که با اعتماد به نفس در توفان راه می‌رود بدون این که قدم‌هایش به عقب برگردد.

### ۳-۳. مقامات زلیخا

جدیدترین دیوان این شاعر عمانی، «مقامات زلیخا» نام دارد. این دیوان ۱۱۱ صفحه‌ای دارای سی و هفت قصیده است. وی در این کتاب بیش‌تر در پی دفاع از زلیخا است و از احساس زلیخا دفاع می‌کند. گویی شاعر در پی دفاع از حقوق زنان و رساندن صدای آنان به کل جهان است.

### ۴. بخش تحلیلی

#### ۱-۴. تصویر دیداری

تصویر دیداری به تصویری گفته می‌شود که بر پایه دیدن استوار است. «تصویر دیداری یکی از انواع تصاویر حسی است؛ و این نوع از حس، بیش‌ترین نوع تصاویر حسی به لحاظ کاربرد در شعر و ادبیات به شمار می‌آید؛ زیرا این حس دقیق‌ترین نوع حواس پنج‌گانه است و از واقعیت محیط تأثیر می‌پذیرد و از طریق چشم ارتباط مستقیم با



موضوع را تجربه می‌کند به دلیل این که اولین حسی است که واقعیت‌های محسوس را درک می‌کند» (کبابه، ۱۹۹۹: ۹۲) مواردی همچون رنگ، نور، شکل و... در زیرمجموعه تصاویر دیداری که در ذهن است قرار می‌گیرند. حس بینایی نقش بسیار مهمی در تصویرسازی دارد. ملموس و محسوس بودن یکی از این ویژگی‌های این اصطلاح است و این کاربرد به طور خاص به بازتاب یک موضوع خاص اشاره دارد که روی یک آینه یا لنز یا دیگر ابزارهای دیداری انجام می‌شود؛ بنابراین تصور ما در مورد تصاویر دیداری این است که تصویر تقریبی چیزی است که روی شبکه‌ی چشم منعکس می‌شود و به طور مناسب در سیستم بینایی تاثیر می‌گذارد. (عبدالحمید، ۲۰۰۵: ۸) با نگاهی دقیق در بیش‌تر اشعار دوره‌های مختلف ادبیات عربی از دوره جاهلی تا دوران معاصر می‌توان نمونه‌هایی از تصاویر دیداری را مشاهده نمود. در اشعار شمیم‌سه النعمانی نیز استفاده از تصاویر دیداری دیده می‌شود. برای مثال:

ورأیتُ أثمارَ النخيلِ تَمَائِلَتُ      للشمسِ، عن حَبِّ المِداثِنِ تُغْلِبُنُ  
ورأیتُ کُلَّ الكائناتِ فَرَّاحًا      إلا أنا الطَّيْبُ نِيَّ حُرِّيَّ خِزَانُ

(النُّعْمَانِي، ۲۰۱۴: ۸۹)

- و خوشه‌های درختان نخل متمایل به خورشید دیدم/ و از عشق خود به شهرها می‌گویند
- و تمام موجودات را شاد دیدم/ جز من خاکی که اندوهم انباشته شده است.

در این ابیات شاهد تشکیل تصویری دیداری هستیم که شاعر برای هدف خود آن را به کار گرفته است در بیت اول شاعر با استفاده از آرایه حسن تعلیل (دلیل آفرینی ادبی) به این امر اشاره می‌کند که دلیل متمایل شدن میوه‌های درخت نخل، نشان‌دادن عشق خود به شهرها است و نکته حائز اهمیت محل آن شهر است و با توجه به این که میوه‌های درخت نخل به تمام جهات آن متمایل هستند پس در نتیجه خورشید دقیقاً در بالای این شهر قرار گرفته است و آن شهر در جهت چپ و راست این درخت نیست؛ بلکه شهری است که در بالای آن درخت واقع شده است یا این که از شدت شوق رسیدن به این شهر سر خود را بالا گرفته‌اند و گویی شاعر مدینه فاضله یا شهری آرمانی را برای خود متصور می‌شود که همه و حتی گیاهان به آن علاقه دارند و تلاش می‌کنند تا به آن برسند؛ ولی غم و اندوه شاعر آن قدر زیاد است که باعث عدم توجه او به این شهر آرمانی شده است. نکته دیگر همراه شدن سه



مصراع اول با شادی است؛ اما مصراع آخر بر ناراحتی دلالت دارد گویی که همه شاد هستند و غم شاعر در این زمان دوچندان شده است که شدت اندوه را نیز نشان می‌دهد. مخاطب با تصویری روبرو است که همه در این تصویر شاد هستند و انسانی در گوشه‌ای نشسته و این شادی را تماشا می‌کند و همچنین در این تصویر زاویه دید خواننده و شاعر با هم تفاوت دارد به نحوی که شاعر آن درخت و ثمر آن را مشاهده می‌کند؛ ولی خواننده تصویر کلی‌تری را شاهد است. البته آرایه‌های بلاغی دیگری از جمله تلمیح در این ابیات دیده می‌شود تلمیح به آیه ۲ سوره انعام ﴿هُوَ الَّذِي خَلَقَكُمْ مِنْ طِينٍ ثُمَّ قَضَىٰ أَجَلًا وَأَجَلٌ مُّسَمًّى عِنْدَهُ ثُمَّ أَنْتُمْ مَمْرُؤُونَ﴾ او کسی است که خلق کرد شما را از گل و عمری مقرر کرد برای شما و اجل حتمی نزد اوست باز شما در آیات او شک می‌کنید. تصویر ایجاد شده در بیت دوم مجسمه‌ای را برای مخاطب متصور می‌شود که از ویژگی‌های این مجسمه انسانی، سکوت، بی‌احساسی و بی‌حرکی است در دو تصویر ایجاد شده در این ابیات همخوانی بسیار خوبی با اهداف شاعر دارد در تصویر اول شاعر برای نشان دادن شادی و نشاط دیگران، از حرکت و تمایل بهره برده و در تصویر بعد برای بیان اندوه خود از انسانی که آن را به مجسمه‌ای تشبیه کرده است استفاده کرده که هیچ حرکت و احساسی ندارد. در این تشبیه، شاعر از تشبیه مکنیه استفاده کرده به طوری که، مشبه که انسان است را ذکر کرده و یکی از لوازم مشبه به گل که از اجزا مجسمه







است را آورده و وجه شبه آن دو، سکوت و بی تحرکی است. در این ابیات نوعی تضاد بین احوال دو تصویر دیده می‌شود که این تضاد باعث واضح‌تر شدن تصویر شده است و همچنین نوشته زیر:

قال: اکتبني في نصوصكِ وَاِنتَسَمِ

قلتُ: الكتابة ما تَرَسَّبَ في فؤادِ

وهي كالخمرِ المعتقِ

كالنبوءة (همان: ۳۹)

ترجمه: گفت: مرا در متن‌های بنویس و لبخند بزن/ گفتم: نوشتن آن چیزی است که بر قلبی نوشته شود/ مانند شراب کهنه است/ مانند پیشگویی

در متن فوق شاهد ایجاد گفت‌وگویی، درون این شعر هستیم و از آن جا که نوشتن با ابزار دیدن قابل مشاهده است تصویری بر پایه دیدن برای مخاطب ایجاد شده است. خواندن نوشته‌ها امری است که با دیدن میسر می‌شود در تصویر ایجاد شده توسط شاعر با تصویری از یک نوشته مواجه هستیم این تصویر در بیت بعد نیز ادامه پیدا می‌کند و شاعر در توسعه و شاخ‌وبرگ دادن به این تصویر در جواب می‌گوید نوشتن آن چیزی است که روی قلب نوشته شود البته نوشتن بر روی قلب امری محال و خیالی است و رابطه بین نوشتن و قلب، ماندگاری آن‌ها است. مراد شاعر از حک کردن نوشته‌ها در قلب، ماندن خاطرات و احساسات در قلب است. در تصویر ایجاد شده نوشتن بر روی قلب هر دو از امور محسوس و حسی هستند که شاعر با یک امر ذهنی این دو را به هم مرتبط کرده است. در این ابیات نیز با یک تشبیه روبرو هستیم که مشبه قلب و مشبه به کاغذ است وجه شبه نیز ماندگاری است و هدف تشبیه بیان حال مشبه است و به طور کلی از ابزار این تصویر ایجاد شده، تشبیه است. نکته دیگر کارکرد قلب در این ابیات است قلب عضوی از بدن است که همواره در حرکت و پویایی است و نوشتن بر یک شی متحرک امری سخت است پس قلبی که مقصود شاعر است دارای نوعی سکون و ایستایی است. از دیگر امور مورد توجه در این تصویر اشاره به زمان است به این معنا که آن چیزی که در قلب حک می‌شود تا وقتی که انسان زنده است و قلب او



می‌تپد در آن می‌ماند پس این احساس شاعر امری گذرا و موقت نیست و تا زمانی که قلب او می‌تپد و زندگی در ابیات او جریان دارد و این احساس همراه او است. یا مانند نوشته زیر:

ورأيتُ وشمَ الخالدينَ بكفكِ اليمنى

وخنجرک الأصيلِ علی حزامک

واخترتُ قلبکِ کي أفيءَ لظله

وذهُلتُ بالفِحاءِ تُشْبِهُهُ.. وکلُّ في ظلالکِ (همان: ص ۶۲)

ترجمه: و خال (علامت) انسان‌های جاودانه را در دست راست دیدم/ و آن خنجر اصیل تو در کمرت بستی/ دل تو را برای گرم شدن در سایه‌اش انتخاب کردم/ و شگفت‌زده شدم که تو مانند فیحاء (سرزمین پهناور).. و همه زیر سایهات آمده

متن فوق از قصیده «زلفی الیک» است شاعر این قصیده را به دانشگاه سلطان قابوس تقدیم کرده و می‌بینیم که وی این دانشگاه را به انسانی تشبیه می‌کند که در دست راستش خال جاودانه‌ها مشاهده می‌شود و خنجری اصیل بر کمر دارد. ترسیم چنین تصویری که مبتنی بر حس بینایی است گویی مخاطب به تابلویی می‌نگرد که شاعر آن را وصف می‌کند. در ابتدا توصیفات شاعر قریب به ذهن است و سپس به قلب این شخص اشاره می‌کند و دلیل انتخاب آن را گرم شدن در سایه‌اش می‌داند که اندکی دور از ذهن است و می‌توان چنین برداشت کرد که منظور وی از قلب این شخص (دانشگاه) اساتید آن هستند که شمیسه‌النعمانی از محضر آن‌ها بهره برده است. انتخاب الفاظ نیز به صورت هوشمندانه‌ای صورت گرفته است مانند فعل رایت: دیدم که این صحنه را برای مخاطب ملموس‌تر و عینی‌تر ساخته است و سپس انتخاب کلمه خنجر که یکی از نمادهای کشور عمان است و بر پول این کشور و پرچم آن رسم شده است البته انتخاب چنین تعبیری در وصف این دانشگاه و قریب به ذهن بودن آن‌ها باعث ارتباط بیشتر مخاطب با این شعر شده است. در این ابیات منظور از وشم الخالدين، علامت جاودانگی است البته می‌توان چنین گفت این علامت جاودانگی همواره بر دست این شخص بوده است؛ یعنی از بدو تولد تا الان بر دست این شخص است و این دانشگاه به فرد تشبیه شده است که از زمان‌های دور و از موقع تأسیس دارای علامت جاودانگی بوده است و این جاودانگی می‌تواند اشاره به جایگاه و عزت این دانشگاه داشته باشد. انتخاب قلب نشان‌دهنده احساس



شاعر به این دانشگاه است که دارای نوعی حسن تعلیل است. در ابیات بعد علاوه بر این که شاعر شناخت بسیار خوبی از این دانشگاه دارد همواره این دانشگاه او را شگفت زده می‌کند البته این دانشگاه جزء بزرگ‌ترین دانشگاه‌های کشور عمان و تنها دانشگاه دولتی کشور عمان است که در سال ۱۹۸۶ فعالیت خود را آغاز کرده است. نکته دیگر کارکرد و مقصود از کلمه «ظلال» سایه در این ابیات علم و دانشی است که همه از آن بهره مند هستند. در ابیات بعد نیز این تصویر مبتنی بر قوه بصری ادامه پیدا می‌کند:

وکتبتُ في ضوءٍ تتلمذُ في بهائكُ:

«يا رافةَ الأبوينِ جامعتي

ويا سجادةَ الحرمينِ

يا سرباً توضأُ بالمطرِ

يا بُردةَ الغلماءِ جامعتي

ويا سفرَ التدبيرِ..

آه يا لحناً ندرُ» (همان: ص ۶۲)

ترجمه: و در نوری که از زیباییات پرورش یافته نوشتم: ای شفقت والدین ای دانشگاهم/ ای فرش حرمین (مکه و مدینه) / ای آبراهه‌ای که با باران وضو گرفت/ ای عبای دانشمندان ای دانشگاهم/ ای کتاب حکمت‌آمیز و تدبیر/ آه ای آهنگ کمیاب

تصویر ترسیم شده مبتنی بر قوه باصره توسط شاعر ادامه پیدا کرده است و با آوردن تشبیهات متعدد که مشبه آن‌ها همه یکی و آن دانشگاه است و مشبه به‌های متعدد سعی در تبیین جلوه‌های این دانشگاه دارد. از موارد قابل اهمیت دیگر حسی و محسوس بودن بیشتر مشبه به‌ها است؛ مانند فرش حرمین، آبراهه، عبای دانشمندان و کتاب حکمت‌آمیز است. تکرار حرف ندا یاء در این ابیات از نکات قابل تأمل است که می‌تواند نشان‌دهنده تلذذ شاعر از ندا قرار دادن این دانشگاه باشد.



## ۲-۴. تصویر شنیداری

تصاویر شنیداری از دیگر ارکان تصویرسازی در متن ادبی می‌باشد که بر پایه حس شنوایی استوار است. «تصویر شنیداری از لحاظ ارزش زیبایی‌شناختی، بعد از تصویر دیداری قرار دارد» (مسبوق و دیگران، ۱۳۹۰: ۲۱۸) «این تصاویر مانند نقاشی نیست که در ترسیم به ابزار مادی نقاشی و در نمایش آن به نور و روشنایی نیاز داشته باشد، بلکه انتقال این تصاویر از طریق گفتار و حس شنوایی است: حسی که دامنه کاربرد و کارایی آن به مراتب از حس بینایی گسترده‌تر است» (همان: ۲۱۸) در بررسی تصاویر شنیداری مواردی همچون صوت، موسیقی و یا کلماتی که بر صدای خاصی دلالت می‌کنند مورد بررسی قرار می‌گیرند. در اشعار شمیمه النعمانی نیز صدا نقش ویژه‌ای دارد؛ مانند ابیات زیر که صدای باران را در ذهن مخاطب تداعی می‌کند:

إني وطنُ المطر

مُتَسَرِّياً بِالغَيْمِ

أَقْتَادُ الرِّبْعَ إِلَى الضَّفَائِرِ وَالْقَدْرُ (النُّعْمَانِي، ۲۰۱۴: ص ۱۲)





ترجمه: من وطن بارانم/ پوشیده از ابر/ بهار را به سوی گیسوان و قدر روانه می‌سازم

نوشته فوق از قصیده «دندنه» به معنی «ززمه» است. در این قصیده تصاویر شنیداری بسیاری موجود است که از پایه‌های یک تصویر کلی تر به شمار می‌آیند. شاعر با آوردن لفظ باران که از ابزار این تصویر به شمار می‌آید هم‌زمان موجب تداعی کردن تصویر و صدای شرشر آن در ذهن می‌شود. یا در متن دیگر:

و غصبت کالموج المهاجر نحو قافية

تُسَدُّ سَهْمَهَا لِلرَّوْحِ

قافية الحیاری و امتلاء الحزن بالصحراء

قافية کفر فاحلة

کم هادر ذا الموج حين ركبته

کم مُزیدِ بطوي صحائف ذات يوم حافلة

جَنبَاهُ ما بين الوريدی وخافقي

أدناه صمت مقبل

أعلاه لعنة غضبية (همان: ۷۹)

ترجمه: خشمگین شدم مثل موج مسافر به سوی قافیه‌ای که تیرش روحم را هدف گیرد/ قافیه سرگردانان و بار اندوه که بیابان پر شده، قافیه‌ای مانند قبری در صحرای خشک/ صدای موج چه بلند است وقتی که بر آن سوار



شدم/ چقدر این موج کف دارد که در طی آن کتاب‌ها در روز پر ماجرا دارد/ دو طرفش بین شاه‌رگ و پهلوی من است/ از نزدیک آن سکوت آمده است/ از دور نفرین خشم دارد.

در نوشته فوق نیز نوعی تصویر شنیداری دیداری دیده می‌شود. ابتدا صدای موج دریا، موجی که سهمگین است و صدای ترسناک و بلندی دارد و سپس صدای زوزه باد در بیابان است. نقطه مشترک هر دو صدا حالت ترسی است که هنگام شنیدن آنها به انسان دست می‌دهد و هر دو دلالت بر عصبانیت و غم و تنهایی دارند. آوردن کلماتی همچون بیابان و دریا که به نوعی نشان دهنده تضاد مکانی است موجب خلق تصویری برای مخاطب می‌شود که





وسعت بیشتری دارد. یا در نوشته‌ای دیگر شاعر صداهایی را برای مخاطب متصور می‌شود که منشا آن انسانی است. مانند:

أَغْضِبْتَ أَكْثَرَ مِنْ رِجَالِ الْحَرْبِ

أَعْلَى مِنْ دَمِ الْمَسْجُونِ

أَقْوَى مِنْ نِدَاءَاتِ النَّوَّاحِ

أَشَدَّ إِيْلَامًا مِنَ الْعُرْضِ اشْتَرَتْهُ الْمَعْصِيَةُ؟!!

أَغْضِبْتَ حَتَّى ارْتَدَّتِ الْكَلِمَاتُ فِي الْقَامُوسِ

حَتَّى نَامَتِ الْأَنْوَاءُ

حَتَّى اشْتَدَّ صَوْتِي:

«إِنَّ يَوْمًا دُونَ حَرْفِكَ مَفْلَسٌ حَدَّ الْهَبَاءِ»

أَهْرَمْتُ كَالْتَارِيخِ حَتَّى أَهَدَّ صَوْتُكَ فِي

تَعَارِيحٍ فَلَا تُدْنِي حَنِينِي

أَفْنَيْتَ كَاللَّاشِيءِ (همان: ص ۸۰)

ترجمه: آیا از مردان جنگی بیشتر خشمگین شدم / بیشتر از خون زندانی شده / از آن صدای آه و ناله قوی‌تر؟ / دردناک‌تر از ناموسی که خود را به معصیت فروخته باشد؟! / خشمگین شدم تا این که کلمه به قاموس لغت برگشته است / تا این که اوضاع آرام شد / تا این که صدایم بالا گرفت: / «روزی که بدون حرف تو باشد بی ارزش است مانند



گردو غبار» / آیا مانند روزگار پیر و کهنه شدی تا این که صدایت به لرزش افتاد/ پس شوقم را نزدیک نکن / آیا مانند عدم از بین رفتی

متن فوق از شعر «غضب» به معنی «خشم» است و می‌توان گفت که صدا از ارکان اصلی آن است که ابتدا به صورت ضمنی به صدای مردان حین جنگ و بعد از آن به صدای آه و ناله اشاره می‌کند و تصویری عینی و ملموس را برای مخاطب می‌سازد. از نکات دیگر در این تصاویر میزان صدای ایجاد شده در آن‌ها است در ابتدا میزان صدا بلند است (مردانی که در جنگ هستند) سپس با صدای آهسته آه و ناله روبرو هستیم و در ادامه به همین ترتیب آرام شدن صدا و سپس بالا گرفتن صدای شاعر قابل تأمل است که همه این عناصر بر شنیدن استوار هستند. بکار گیری صداها، ارتباط مستقیمی با هدف شاعر و جوهره وجودی وی دارد و ممکن است یک صوت و میزان آن برای اهداف مختلفی بکار رود.

### ۳-۴. تصاویر بویایی

تصاویر بویایی تصاویری هستند که حس بویایی را تحت تأثیر قرار می‌دهند و ابزار آن کلماتی هستند که با حس بویایی ارتباط دارند «تصویرسازی بویایی به توانایی احساس بو در غیاب محرک بودار گفته می‌شود و در واقع تجربه مجدد بوی خاص با بینی ذهن است و به همان مناطقی از مغز که در درک بو نقش دارند مربوط می‌شوند» (افشین شروفی و دیگران، ۱۳۹۴: ۸۳) بنابراین شاعر با استفاده از کلمات یا جملاتی که دلالت بر بو داند بدون وجود آن شیء بو دارد آن را در ذهن مخاطب تداعی می‌کند.

نمونه‌های متعددی از به کارگیری تصویر بویایی در اشعار شاعران وجود دارد و ممکن است یک شاعر از بویی استفاده کند که برای مخاطب آشناست و یا ممکن است از بویی استفاده کند که برای مخاطب آشنا نباشد. از جمله رایحه‌هایی





که شمیمه النعمانی در اثر خود از آنها بهره برده است می‌توان به بوی گل، باغ، دریا، موج، باران، خون، گندم و عطر اشاره کرد که شاعر به تناسب تصاویر و فضا سازی‌ها از آنها استفاده کرده است. مانند:

یا کوثر الدنيا وفردوسي بها

یا موطنًا یبغی الیه النجمُ دریا

تستقی من عطره الأبدی أفئدة الفراشات التي

تسعی إلى دفء قلبك لا یخون (النعمانی، ۲۰۱۴: ص ۴۹)

ترجمه: ای کوثر عالم و بهشت من در آن/ ای وطنم که راه ستارگان آن را اراده می‌کنند و قصد می‌کنند/ از عطر ابدی اش سیراب می‌شود دل پروانه‌هایی که سعی به گرمای قلب تو دارد تا خیانت نکند تصویر بهشت به خودی خود برای شخص دارای زیبایی و جمال خاصی است و همراه با رایحه ای خوش است. در تصویر حاضر سیراب شدن دل پروانه‌ها که پروانه‌ها از آن جمله حیواناتی هستند که به سمت بوهای خوش جذب می‌شوند از پایه‌های تصویر ایجاد شده است. یا در متنی دیگر:

أكنت تظنُّ بأنني نسيتُ جِذاء الجنودِ

بمبتدأ الصبحِ

كيف يُفرِّغُ أضلاعنا ثم يمضي طليقًا ولا يلتفتُ!

أكنتَ تظنُّ بأن الصباح سيحملُ رائحةً غيرَ طعمِ

الزنازينِ حامضةً منتنةً؟

ألا كلُّ صوتٍ ورائحةٍ ليس إلا هُتمٌ..

ومبتدأ الصبحِ ليس إلا هُتمٌ.. هُتمٌ وحدهم!



هُمُ اخْتَلَسُوا ذَكَرِيَاتِي صَبَاحًا فَوَيْلٌ لَّهُمْ! (همان: ۱۱۰)

ترجمه: آیا تو پنداشتی که یادم رفت آن کفش سربازان آغاز صبح/چگونه دنده‌های ما می‌زند سپس بی پروا و بدون التفات می‌رود/ آیا می‌پنداشتی که صبح بویی غیر از طعم سلول‌های زندان ترش و متعفن؟/ هر صدا و بویی تنها از آن آنان است.. / و آغاز صبح تنها از آن آنان است.. تنها از آن آنان است/ آنان خاطره‌هایم صبحگاه ربودند پس وای بر آنهاست

در متن فوق از قصیده «مبتدا الصبح.. بعد الزنازین» به معنی «آغاز صبح بعد از سلول‌های زندان» است که مخاطب با نوعی فضای غم‌آلود و غم‌بار روبرو است. در ابتدای متن ذکر شده شاعر تصویری از صحنه جنگ ترسیم کرده است. از موارد قابل توجه در این ابیات توصیف و ذکر رایحه‌هایی است که با تصویر ایجاد شده همخوانی خاصی دارد و صحنه‌ها را واضح‌تر کرده است از جمله ذکر بوی زندان، تعفن، بوی ترش که مسیر شاعر را برای رساندن مقصودش هموارتر کرده است. البته مقصود شاعر از زندان و دشمنان، اسرائیل و صهیونیست‌هایی هستند که به مردم مظلوم فلسطین حمله‌ور شده‌اند. پس مکان تصویر ایجاد شده کشور عمان نیست؛ بلکه کشور فلسطین است و دغدغه شاعر را نشان می‌دهد که همواره به فکر مردم مظلوم فلسطین است. «ستیز قاطع دشمن در نگاه شاعر تنها در کشور خود خلاصه نمی‌شود بلکه به بیان مصایب و مشکلاتی که دشمن بر علیه کشورهای اسلامی ایجاد کرده اشاره می‌کند



وامت‌های اسلامی را در این راه امتی مقاوم و پایدار به حساب می‌آورد» (حیاتی و دیگران، ۱۴۰۲: ص ۶۹) یا در متنی دیگر:

وَمَسْقَطُ رَوْحٍ تَسَلَّقَهَا الْغَيْمُ وَهِيَ

تُبَلِّي وَظَلَّلَهَا بِالْمَطَرِ

وَتُرْتَبُّهَا صَنْدَلٌ تَتَغَيَّى الْأُمِيرَاتُ بِالْعِطْرِ

فِيهِ وَتَسْأَلُ عَنْهُ الْقَمَرُ (همان: ۱۲۰)

ترجمه: و مسقط روحی است که ابرها از روی آن در حال نماز بالا می‌رود و آن را از باران پوشاند/ و خاک آن صندل است که ملکه‌ها با بوی عطر در آن آواز می‌خوانند و از ماه حال مسقط را جویا می‌شود در نوشته فوق نیز شاعر برای بیان و تمجید از شهر خود مسقط از تصویری بر پایه رایحه استفاده می‌کند رایحه‌ای که معمولی نیست؛ بلکه رایحه‌ای اشرافی و باارزش است. وی دختران عمانی که در آن جا زندگی می‌کنند را به ملکه‌ها تشبیه کرده است و بوی خاکی که با عطر آنان آمیخته شده را به مخاطب القا می‌کند. در نتیجه شاعر تصویری از دختران عمانی که همچون ملکه‌هایی هستند و عطر اشرافی آنان بسیار خوشبو است را در ذهن مخاطب ایجاد می‌کند. عاطفه شاعر در این تصویر بیان رفاه و ناز و نعمت دختران این شهر است.

#### ۴-۴. تصویر چشایی

تصویر چشایی، تصویری است که با چشیدن و خوردن در ارتباط است و از راه دهان قابل لمس است «حس چشایی با شیرینی، تلخی، ترشی، بی‌مزگی و جز آن و افعالی از قبیل خوردن، چشیدن، و نوشیدن سروکار دارد. در این بین، نیروی تخیل این مجال را می‌دهد که محسوسات یکی از حواس را با لغات و تعبیرات حس دیگر به کاربریم؛ چنین تداخلی را حس‌آمیزی نامیده‌اند» (کریمی، ۱۳۹۲: ۲۰۷) و یا استفاده از کلماتی و واژه‌هایی که بر طعم‌ها دلالت می‌کنند. مزه‌ها نیز می‌توانند تصاویری به یادماندنی در ذهن ایجاد کنند گاهی یک مزه تلخ یا شیرین در ذهن می‌ماند و یا می‌تواند یادآور یک خاطره یا تصویر باشد.



در اشعار شمیسه النعمانی دیده می‌شود. مانند:

وقلتَ كثيراً لستُ أحصي كماله  
وما عادَ في الحرفِ الأنيقِ كفاية  
وفاضَ على الأرواحِ ووجدُ وسُكْرُ  
من الزادِ كيما يعتليكَ ويشكْرُ  
(شمیسه النعمانی، ۲۰۱۴: ص ۲۶)

ترجمه:

- و بسیار گفتمی نمی‌توانم کمالش را حساب کنم شور و اشتیاق و شیرینی و شکر را بر جانم افکند
- دیگر کلام زیبا در سخن کفایت نمی‌کند و روزی نمی‌دهد تا این که بر تو درود و شکر بگویم.

در ابیات فوق شاعر عاطفه اصلی خود که شور و اشتیاق است را با طعم شیرینی شکر پیوند زده است. استفاده از واژه سکر: شکر از ابزار تصویر چشایی است. شیرینی از مزه‌های اصلی است که در نوک زبان احساس می‌شود البته شیرینی موردنظر شاعر، با روح و جان قابل‌درک است و مقصود شاعر از آن، شادی آن لحظه است. از نکات زیبایی‌شناسی این ابیات تکرار حرف واو است که جلوه خاصی به موسیقی آن بخشیده است و یا در متنی دیگر:



قال: اکتبني مرة أو نبضةً

قلت: الكتابة تعزيني موجة زرقاء

تصعدُ في دمائي

ثمَّ وجدي

يمحي ملحي وتسكّني عبيراً أبيضَ السماتِ

يحكي سَكراً عن سائلٍ متفردٍ

يبغى الخلودَ ومُلهمٍ

أو عن تحايا جُلّها متلعثمٌ مما بين أضلاع الزمان.. (همان: ۴۲)

ترجمه: گفت: مرا بنویس یک بار یا یک نبض / گفتم: نوشتن یک موج آبی به من می‌دهد/ در خونم بالا می‌رود/ سپس شوقم/ شوری ام را محو می‌کند و عطر سفید نسیم را بر من می‌ریزد/ شیرین سخن می‌گوید در مورد شرابی بی نظیر/ جاودانگی را دنبال می‌کند و الهام بخش است/ یا در مورد احوالپرسی مردد بین دنده‌های زمان

یکی از تکنیک‌های شاعر ایجاد تصاویر مختلف در کنار یکدیگر برای رسیدن به یک تصویر کلی و واحد است که در این تکنیک تبحر خاصی دارد. در این تصویر کلی ایجاد شده مخاطب با تصاویر حسی جزئی که بر پایه چهار حس دیدن، شنیدن، چشیدن و بوییدن روبرو است. اولین نکته‌ای که در این قصیده به چشم می‌خورد مکالمه موجود در این ابیات است که با فعل امر در معنی درخواست وجود دارد که در سراسر این قصیده تکرار می‌شود و موسیقی و ساختار خاصی را به این شعر بخشیده است. شاهد مثال موردنظر تصویر چشایی در این ابیات با کلمات ملح و سکر جاری است. طعم شوری در اغلب قصاید این شاعر حاوی بار منفی و حزن است. ارتباط آن می‌تواند با مزه شور اشک حاصل غم است باشد گویی وی به قدری اشک ریخته است که طعم آن را در دهان خود می‌چشد. مقصود شاعر محو کردن شوری می‌تواند محو کردن اشک‌هایش است که شادی آن را محو کرده است. از نکات زیبایی‌شناسی که به وضوح تصویر ایجاد شده در این ابیات کمک کرده تضاد است. در ابتدا تضاد بین رنگ‌ها که در بیت دوم (موج آبی



با رنگ قرمز خون) و در ابیات بعد تضاد بین طعم‌ها (شوری و شیرینی) و سپس دنبال کردن جاودانگی در میان دنده‌های زمان که باعث فرسایش و پیری و مرگ می‌شود. در نتیجه تصویر کلی مورد نظر شاعر، تصویری از انسانی است که با اموری همچون نوشتن، از لحظات سخت رهایی یافته و به دنبال جاودانگی است. یا در متنی دیگر:

وكتبت لي وجعاً مديداً:

«كيف بسملة الصباح على بياض الياصمين»

هاك انشطارات الحنين إليك أرغفة لصبحي

أطلالك الحُبلى تُناثرها بدرى (همان: ۵۹)

ترجمه: و برای من دردی طولانی نوشتی: / بر سفیدی یاسمن چگونه صبح بسم الله می‌گوید و طلوع می‌کند؟ / شکفتن شوق به سوی تو از من بردار برای نان صبحانه من قرار بده / خرابات پر آثار بجا مانده از تو می‌باشد آن شوق را

در نوشته فوق، دوری از محبوب برای شاعر دردناک است و این دوری و انتظار بسیار طولانی شده و دردی طولانی را برای وی به همراه داشته است. اشاره به نان صبحانه از ابزار این تصویر چشایی است و شاعر با تداعی کردن تصویری از صبحگاه خود چنین بیان می‌کند که همین شوق برای صبحانه وی کافی است. از نکات قابل توجه صحنه‌پردازی و زاویه دید است. آغاز صبح و صبحانه جزئی از این صحنه به وجود آمده هستند که شاعر روز خود را با یاد معشوق



آغاز می‌کند. شاعر باشکوه از معشوق خود بیان می‌کند که دوری محبوبش موجب درد وی شده است. در نوشته فوق نیز نان صبحانه از ابزارهای تداعی کردن تصویر چشایی است.

#### ۴-۵. تصاویر لامسه‌ای

تصاویر لمسی به تصاویری گفته می‌شود که حس لامسه را درگیر می‌کند. گاه یک شاعر با کنار هم قراردادن کلمات باعث تداعی یک حرکت لمسی برای خواننده می‌شود. این می‌تواند تداعی‌کننده یک شیء زبر یا نرم یا حتی یک حرکت لمسی مانند راه رفتن، دست‌زدن، گرما و سرما باشد که در ذهن مخاطب تداعی می‌شود.

در اشعار شمیمه النعمانی نیز، تصاویری که بر پایه حس لامسه است بسامد بالایی دارد. از جمله احساس لامسه ای که ما با آنها روبرو هستیم می‌توان به احساس درد، زخم و جرح، جاری شدن اشک از روی گونه‌ها، گرما شانه زدن موها، بوسه، لمس دستان، برخورد نسیم اشاره کرد که شاعر از آنها در آثار خود بهره گرفته است و در این میان احساس درد و گرما نسبت به بقیه احساس از بسامد بالاتری برخوردار هستند. شمیمه النعمانی نیز به تناسب غرض و هدف خود از این احساس استفاده کرده است. مانند متن زیر:

لو قیلَ شأنُکِ شأنُ قدیسٍ لَمَّا صدَّقوکِ..

والقدیسُ قَبْلَ مقلتیکِ لیهدی من لحن نایکِ..

وأنا رجوتُکِ تَقْبَلنی دفتراً..

فی کلِّ صبحِ یستفیقُ علی وصالکِ.. (همان: ص ۶۳)

ترجمه: اگر درباره‌ات گفته شود که تو قدیس هستی درست نگفتند/ قدیس چشمان تو را بوسید تا آهنگ نی تو راهنمایش باشد/ و من از تو خواهش کردم که مرا به‌عنوان دفتری قبول کنی که هر صبحی به امید تو بیدار شود.

در متن فوق، شاعر از آرایه بلاغی سلب و ایجاب بهره برده است. شاعر این قصیده را در وصف دانشگاه سلطان قابوس نوشته است. وی ابتدا امری را برای این دانشگاه که قدیس بودن است را سلب می‌کند و در بیت بعد با شدت بیشتری آن را اثبات می‌کند. می‌توان گفت که سخن شاعر دارای مبالغه است و این‌گونه بیان می‌کند که این دانشگاه



از قدیس بالاتر است. در این آرایه‌ی بلاغی شاعر از تصویری که بر پایه‌ی لمس است بهره برده است و شاهد مثال در بوسیدن چشمان است که شاعر آن را برای مخاطب خود تداعی کرده است. یا در متنی دیگر:

ويا دمعتي،

أَنْتَ جَفَّتَ أَشْرَعِي مِنْ بُكَاءِ النُّجَيْمَاتِ ثُمَّ نَثَرْتَ دَمَوْعَكَ نَشْوَى

تُعَانِقُهَا كِتْفَائِي..

أَنَا أَنْتَ.. أَنْتَ أَنَايَ (النُّعْمَانِي، ۲۰۱۸: ص ۱۲)

ترجمه: و ای اشک من / تو رگ‌هایم را از گریه ستارگان خشک کردی و بعد اشک‌هایت را پاشیدی / شانه‌هایم آن‌ها را بغل می‌کند / من تو هستم و تو منی

## ۵. نتایج

نتایج پژوهش حاضر حاکی بر این است که تصاویر یکی از اجزاء مهم در ساختار اشعار شمیسه النعمانی است. تصاویر حسی که در ذهن شکل می‌گیرند و به‌وسیله اندام ذهن احساس می‌شوند از ارکان تصاویر موجود در شعر این شاعر هستند که چنین تصاویری تأثیر قوی‌تری بر خواننده دارند. با توجه به مسیر پژوهش حاضر، بیان ساده، بی‌تکلف بودن بیشتر عبارات و قابل‌فهم بودن جملات و حفظ تعادل بین تصاویر و هماهنگی آن‌ها از شاخصه‌های بارز آثار این شاعر است. در این پژوهش با استفاده از نمونه‌های شعر دوره جاهلی می‌توان به این امر اذعان کرد که در بیشتر اشعار دوره جاهلی نیز این گونه تصاویر یافت می‌شوند؛ ولی وجه تمایز آن‌ها با اشعار شمیسه النعمانی در این است که تصاویر حسی بکار برده شده در اشعار شمیسه النعمانی از نظر اجتماعی، تاریخی، سیاسی و جغرافیایی از دایره‌ی وسیع‌تری برخوردار است. از دیگر نکات قابل‌ذکر، اهمیت بسیار زیاد شاعر به مسئله فلسطین و بازتاب آن در شعر وی است. به‌طور کلی تصاویر حسی به‌مثابه پلی میان شاعر و مخاطب است و با توجه به تفکیک پنج حس (دیداری، شنیداری، بویایی، چشایی و لمسی) می‌توان چنین گفت که:





- در بخش تصاویر دیداری استفاده از سه عامل رنگ، نورپردازی و استفاده از عناصر طبیعت به‌ویژه دریا و اجزای مربوط به آن در بسیاری از قصاید این شاعر مشاهده می‌شود که متضمن معانی گوناگونی هستند. در بخش رنگ، می‌توان از رنگ سفید به‌عنوان یکی از رنگ‌های پربسامد در این آثار نام برد.
- در بخش تصاویر شنیداری استفاده از صداهای طبیعت مانند صدای دریا و امواج، صدای پرندگان، و بیان آنها برای اغراض مختلفی از جمله بیان عشق، درد جامعه، دغدغه‌های زنان و اشاره به مسئله فلسطین دیده می‌شود.
- تصاویر بویایی تشکیل شده توسط شاعر استفاده از رایحه‌های خوب از جمله بوی گل‌ها و بوی مشک دیده می‌شود که شاعر به تناسب اهداف خود از آنها بهره گرفته است. بوی دریا نیز دارای بسامد بالا و کارکردهای مختلفی در آثار شمیمه النعمانی دارد.
- در بخش تصاویر چشایی نتایج حاکی از آن است که مزه شوری نسبت به بقیه مزه‌ها از بسامد بالاتری برخوردار است.
- در بخش مربوط به تصاویر لمسی، احساس گرما نسبت به بقیه بسامد بیشتری دارد. البته حس لامسه در تصاویر ایجاد شده توسط شاعر با دیگر حواس درآمیخته است.



## منابع

- ابن فارض، (۱۹۵۵م): **ابن فارض مقدمات فی التصوف**، ط ۳، المطبعة الكاثوليكیه.
- افشین شروقی، معصومه باقری نسامی، مسعود رضایی نودهی (۱۳۹۴): «تصویرسازی ذهنی بویایی و تأثیر آن بر عملکرد تنفسی: یک مرور نظام‌مند» **مجله تعالی بالینی**، دوره ۴، صص ۸۱-۱۰۱.
- امرؤالقیس، (۲۰۰۴م): **دیوان امرؤالقیس**، شرح عبدالرحمن المصطاوی، بیروت، دار المعرفة
- بلغیث، عبدالرزاق، (۲۰۱۰): **الصورة الشعرية عند الشاعر عزالدين ميهوبي دراسة أسلوبية**، مذكرة معدة لنیل شهادة الماجستير، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة بوزريعة.
- حتی، فلیپ خوری، (۱۳۸۰): کتاب تاریخ عرب، ترجمه ابوالقاسم پاینده، تهران، انتشارات آگاه، چاپ ۳.
- حیاتی، مهوش، رسول بلاوی، محمدجواد پورعابد، علی خضری، (۱۴۰۲ش): «واکاوی مؤلفه‌های بیداری اسلامی در شعر سعید معتوق»، **فصلنامه نقد، تحلیل و زیبایی‌شناسی متون**، سال ۶، شماره ۱، صص ۷۲-۵۱.
- دهخدا، علی اکبر، (۱۳۷۷ش): لغت نامه دهخدا، تهران، موسسه انتشارات و چاپ دانشگاه تهران، جلد ۹، چاپ ۲.
- سید مهدی مسبوق، مرتضی قائمی، پروین فرخی راد (۱۳۹۰): «بررسی پویایی و حیات صور خیال در شعر متنبی»، **فصلنامه لسان المبین**، سال ۲، شماره ۴، صص ۲۲۸-۲۱۵.
- سید مهدی مسبوق، مرتضی قائمی، پروین فرخی راد، (۱۳۹۰ش): «بررسی پویایی و حیات صور خیال در شعر متنبی (با تکیه بر تصاویر شنیداری)»، **فصلنامه لسان مبین**، سال ۲، شماره ۴، صص ۲۲۸-۲۱۵.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا، (۱۳۶۶ش): **صور خیال در شعر فارسی**، چاپ ۳، انتشارات آگاه.
- صبحی کبابه، وحید، (۱۹۹۹م): **الصورة الفنية في شعر الطائيين بين الانفعال والحس**، دمشق، اتحاد الكتاب العرب.



صدیق، منتصر نبیه محمد، (۲۰۲۰م): **توظیف الصورة الحسیة عند الشاعرات الأندلس،** کلیة اللغة العربیة بأسیوط المجلة العلمیة، العدد ۳۹، الإصدار ۲، الجزء ۲.

طاهره کریمی، ذوالفقار علامی مهماندوستی، محبوبه مباشری (۱۳۹۲): «تحلیل حس چشایی در آثار مولوی»، **دو فصلنامه ادبیات عرفانی،** دانشگاه الزهرا (س)، سال ۵، شماره ۹، صص ۲۳۰-۲۰۵.

عبدالحمید، شاکر، (۲۰۱۵م): **عصر الصورة السلبیة والایجابیة،** الكويت، عالم المعرفة.

فرشته پور، قهرمان، (۱۳۹۶): **تصویرپردازی در شعر پایداری معاصر بررسی موردی اشعار فاروق جویده،** پایان نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه بین‌المللی امام خمینی (ره).

المحائلی، مروعی بن ابراهیم بن موسی، (۲۰۲۲): «الصورة الحسیة فی دیوان «قلب علی الرصیف» للشاعر أحمد سالم باعطب»، **مجلة جدارا للدراسات والبحوث،** المجلد ۸، صص ۲۲-۱.

معین، محمد، (۱۳۸۱ش): **فرهنگ فارسی،** گردآوری عزیزالله علیزاده، تهران، انتشارات ادنا، چاپ ۴.

النُّعْمَانِي، شُمَيْسَةَ، (۲۰۱۴م): **ما تبقى من اللون،** بيروت، مؤسسة الانتشار العربي.

النُّعْمَانِي، شُمَيْسَةَ، (۲۰۱۸م): **سأزرعُ في الريحِ قمحِي،** ط ۱، مسقط، مسعى للنشر والتوزيع.

سایت‌ها

شبکه عمان، جمعه ۲۴ رمضان، ۱۴۴۲هـ

<https://www.youtube.com/live/E4rhCsek59s?si=pjXVB5wGbRfzJoO>

<http://mdn.tv/3lx3>



## *Sensory Images In The Poetry Of Shomaisah AL Nuumani*

*Ghasem khalifat<sup>1</sup> Mohammad Javad Pourabed<sup>2</sup> Rasoul Balavi<sup>4</sup> Bahri Khodadad<sup>3</sup>*

### **Abstract**

Humans have always paid attention to literature since long ago, and literature has a deep connection with human life. Writers and poets are always trying to expand the field of literature and its effects. The use of images in literary works provides the basis for understanding for the audience and the audience's connection with the literary text. Sensory Images are also tools that are placed as the foundations of a general image in the text of the poem and the poet uses them to express his intention as best as possible. In other words, the images created by the poet have a direct and close relationship with the poet's spirit and his goal. This research, to the best of its ability, with a descriptive-analytical method and using library and electronic resources in four chapters, examines the elements and tools of sensory imaging, including (sense of touch, sense of smell, sense of hearing, sense of sight) in the works of Shomaisah AL Nuumani Paid. The obtained results indicate that this poet seeks to have a greater effect on the reader by using different language styles and using them, and Shomaisah AL Nuumani poems are a mirror of his poetic experiences.

**Keywords:** Contemporary Arabic Poetry, Oman, Sensory Images, Shomaisah AL Nuumani.

---

<sup>1</sup> . Master student in Arabic Language and Literature, Persian Gulf University- Iran Bushehr .// [ghasem.khalifat0917@gmail.com](mailto:ghasem.khalifat0917@gmail.com)

<sup>2</sup> . Associate Professor, Department of Arabic Language and Literature, Persian Gulf University, Bushehr. Iran, Bushehr.// [m.pourabed@pgu.ac.ir](mailto:m.pourabed@pgu.ac.ir)

<sup>3</sup> . Professor, Department of Arabic Language and Literature, Persian Gulf University – Bushehr. Iran, Bushehr.// [r.ballawy@pgu.ac.ir](mailto:r.ballawy@pgu.ac.ir)

<sup>4</sup> . Assistant Professor, department of Arabic language and literature, Persian Gulf University, Bushehr. Iran, Bushehr.// [bahri@pgu.ac.ir](mailto:bahri@pgu.ac.ir)



سال هفتم، شماره ۲، پیاپی ۲۳ تابستان ۱۴۰۳

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

ISSN : 2783-4166

نقد دو داستان «زنده بگور» و «حاجی مراد» از صادق هدایت بر اساس نظریه مربع ایدئولوژیک ون دایک

معصومه بهرامی<sup>۱</sup>، دکتر فاطمه مدرسی<sup>۲</sup>

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۱۲/۲۲ تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۳/۰۲/۲۷

نوع مقاله: پژوهشی

(از ص ۷۱ تا ص ۸۳)

doi [10.22034/caat.2024.199080](https://doi.org/10.22034/caat.2024.199080)

#### چکیده

زنده بگور صادق هدایت از جمله داستان‌های رئالیستی است که در آن راوی نه تنها خود را بلکه دیگران را نیز سیاه و زشت تصویر کرده است. راوی سپس به وسیله بافت اجتماعی و روانی، ویژگی‌های منفی خود را توجیه می‌کند و در این راه از مکانیزم‌های دفاعی روانی استفاده می‌کند، از سویی دیگر در داستان حاجی مراد نیز شخصیت اصلی داستان نماینده جامعه زن ستیز معرفی شده و راوی شخصیت اصلی را منفور و زشت تصویر کرده است تا بدین سبب همزمان با بازنمایی واقعیت‌های اجتماعی خشم خود را نسبت به وضعیت موجود نشان دهد. نگارندگان در این پژوهش با روشی توصیفی-تحلیلی و با تکیه بر نظریه مربع ایدئولوژیک ون دایک دو داستان زنده بگور و حاجی مراد را بررسی و تحلیل خواهند کرد. از جمله نتایج این پژوهش در داستان زنده بگور نگاه تبعیض‌آمیز راوی به فرهنگ بیگانه و دست‌یابی به نوع اختلال‌های شخصیتی افراد داستان است همچنین مقابله با ریاکاری و جامعه مرد سالار از جمله دستاوردهای این پژوهش در داستان حاجی مراد به شمار می‌رود.

واژه‌های کلیدی: صادق هدایت، زنده بگور، حاجی مراد، تحلیل گفتمان، ون دایک.

۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه ارومیه، ارومیه، ایران. // [literature.bahrami@gmail.com](mailto:literature.bahrami@gmail.com)

۲. استاد زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه ارومیه، ارومیه، ایران. (نویسنده مسئول). // [f.modarresi@urmia.ac.ir](mailto:f.modarresi@urmia.ac.ir)



## ۱. مقدمه

زنده بگور صادق هدایت از جمله داستان‌های رئالیستی است که فضایی ابزورد را برای خواننده ترسیم می‌کند. این فضا بیشتر از کشمکش‌های ذهنی نشأت گرفته است «در همین راستا سه دیدگاه می‌توان برای علت تمایل راوی به خودکشی مطرح کرد: ۱. راوی با بازگشت به گذشته خاطرات خود را از دست رفته می‌بیند و ناامید از ازدست دادن دیگری است و نمی‌خواهد دیگر چیزی را از دست دهد. ۲. راوی زمینه‌های خودکشی را در خود دارد، فضا سازی‌های داستان مانند روبه‌رو کردن او با خبر خودکشی یک شخص در روزنامه، او را به این سمت بیشتر سوق می‌دهد، ۳. راوی برای سرکوب ترس از مرگ به سوی آن می‌رود و فقط وانمود می‌کند که تمایلی به زندگی ندارد» (اسماعیلیانی و طیبه، ۱۴۰۲: ۱۰). مؤلف ضمنی در این داستان با بیان ویژگی‌های منفی دیگری و تأکید بر رفع ویژگی‌های مثبت آنان سعی دارد برای دست کشیدن از زندگی خود را قانع کند. این مکانیزم در داستان هدایت تبدیل به نوعی از کنش رفتاری شده است که در آن شخص دلیلی دارد تا «کاری» انجام ندهد و وجهه‌ای منفعلانه به خود بگیرد. بدین سبب تحلیل داستان زنده بگور بر اساس نظریه مربع ایدئولوژیک ون دایک ضروری می‌نماید. «ون دایک از جمله منتقدان حوزه تحلیل گفتمان است که نظریه مربع ایدئولوژیک را ارائه کرده است. در واقع کاری که ون دایک می‌کند این است که گفتمان را مورد بررسی قرار می‌دهد، یعنی کارکرد زبان را در بافت تحلیل می‌کند» (مدرسی و طیبه، ۱۴۰۲: ۲۱۰). نظریه مربع ایدئولوژیک ون دایک بر چهار اصل استوار است: ۱. بیان ویژگی‌ها و نکات مثبت در باب ما (خودی‌ها)، ۲. بیان و تأکید بر ویژگی‌ها و نکات منفی درباره دیگران، ۳. بیان و تأکید بر رفع ویژگی‌های منفی در باب ما (خودی‌ها)، ۴. رفع ویژگی‌های مثبت از دیگران (ر.ک. vandjik, 1993, p: 45-44). اگرچه زنده بگور صادق هدایت در شرایط ذهنی و در ظاهر کلام از فردیت او شکل گرفته است، اما با توجه به بافت متن می‌توان متوجه شد که بخشی از این مسأله یعنی قرار گرفتن هدایت در شرایط نابسامان ذهنی حاصل نوعی از بافت اجتماعی-سیاسی است. از این رو بررسی داستان زنده بگور نوعی تحلیل گفتمان انتقادی نیز هست: «تحلیل گفتمان انتقادی نظریه‌ها و روش‌هایی برای مطالعه تجربی روابط میان گفتمان و تحولات اجتماعی و فرهنگی قلمروهای مختلف اجتماعی در اختیارمان قرار می‌دهد» (یورگنسن و فیلیپس، ۱۳۹۱: ۱۰۹)، از سویی دیگر در تحلیل گفتمان انتقادی «گفتمان گونه‌ای از پرکتیس اجتماعی است که هم جهان اجتماعی را می‌سازد و هم ساخته دیگر پرکتیس‌های اجتماعی است، گفتمان به مثابه یک پرکتیس اجتماعی، رابطه‌ای دیالکتیکی با سایر وجوه اجتماعی دارد. گفتمان صرفاً به شکل‌گیری و تغییر ساختارهای اجتماعی کمک نمی‌کند بلکه آن‌ها را بازتاب هم می‌دهد» (همان، ۱۱۱)، به عبارتی کاری که هدایت می‌کند به نوعی بازتاب کارکرد زبان در بافت اجتماعی-سیاسی است. این مسأله در نظرگاه ون دایک به کنش و تعامل بر می‌گردد. در نظر او «یکی از مهم‌ترین معرفت‌های فلسفه زبان که اساس تکوین کاربرد شناسی را پی‌ریزی کرده است، ریشه در این دانش دارد که کاربرد زبان نه تنها شامل تولید پاره گفتار، بلکه در عین



حال انجام یک کنش اجتماعی معین نیز هست» (ون دیک، ۱۳۹۴: ۱۰۷). از سویی دیگر داستان حاجی مراد نیز با کنش‌های منفی شخصیت اصلی داستان یعنی «حاجی مراد» همراه است که این کنش‌ها در نتیجه عدم توانایی او در شناخت همسرش ناشی می‌شود، همچنین شخصیت‌های پیرامون حاجی مراد ویژگی‌های منفی را به وی نسبت می‌دهند تا راوی دیدگاه خود را نسبت به دو امر یعنی مردسالاری و ریاکاری به نمایش بگذارد.

### ۱.۱. بیان مسأله

در این پژوهش با روشی توصیفی-تحلیلی و با به‌کارگیری نظریه مربع ایدئولوژیک ون دایک دو داستان کوتاه زننده بگور و حاجی مراد اثر صادق هدایت را بررسی خواهیم کرد. از آنجا که هدایت برای رفع ویژگی‌های مثبت از دیگران و نسبت دادن ویژگی‌های منفی به آنان خود را نیز در این چرخه قرار می‌دهد، برداشت‌های پیشین ما را از زننده بگور دچار دگرگونی خواهد کرد، از این رو مطالعه این داستان بر اساس نظریه مربع ایدئولوژیک ون دایک ضروری می‌نماید. از سویی دیگر بازنمایی جامعه مردسالار و زن‌ستیز در داستان حاجی مراد و بررسی آن بر اساس نظریه مربع ایدئولوژیک امکان آسیب‌شناسی اجتماعی را به‌صورت ضمنی برای ما فراهم می‌کند.

### ۲.۱. پیشینه تحقیق

تاکنون فقط یک پژوهش مستقل در باب داستان‌های کوتاه صادق هدایت و تحلیل آن بر اساس مربع ایدئولوژیک ون دایک صورت گرفته است، اما به‌صورت مجزا در باب داستان‌های کوتاه صادق هدایت و مربع ایدئولوژیک ون دایک پژوهش‌هایی که بیشترین تناسب را با این تحقیق دارند، از این قرار هستند: ۱. مسعود بهرامی و احمد رضی در پژوهش «زمینه‌ها و عوامل نومیدی صادق هدایت» (۱۳۸۵) نشانه‌های ناامیدی در آثار صادق هدایت را مورد تحلیل و بررسی قرار داده‌اند و به این نتیجه رسیده‌اند که علاوه بر اینکه یأس‌گرایی در آثار هدایت در نتیجه افکار اوست، نتیجه اوضاع سیاسی-اجتماعی دوران نیز هست، ۲. سید احمد پارسا و همکاران در پژوهش «روش علمی صادق هدایت در پردازش داستان‌های کوتاه رئالیستی» (۱۳۸۹) با روشی ساختارگرایانه به درک شگردها و شیوه‌های علمی صادق هدایت در پردازش داستان‌های کوتاه پرداخته است، ۳. عاطفه رجبی بهجت، بهرام مدرسی و ژینوس شیروان در تحقیق «تحلیل انتقادی گفتمان صادق هدایت در چارچوب نظریه فرکلاف» (۱۳۹۰) به تعامل هدایت با مناسبات سیاسی، فرهنگی و اجتماعی روزگارش بر اساس نظریه فرکلاف پرداخته‌اند و به این نتیجه رسیده‌اند که نگاه ایدئولوژیکی شخصیت اصلی داستان به روابط موجود در جامعه در شکل‌گیری روابط قدرت نقش دارد، ۴. حمید رضا رستمی اردستانی در «بررسی افکار و باورهای گنوسی ابوالعلاء معری و صادق هدایت» (۱۳۹۲) به بررسی باورهای مشترک فکری برخاسته از اندیشه‌های گنوسی چون مانویت و مزدکی، دوری از زنان و توجه به گیاه‌خواری در آثار هدایت و ابوالعلاء معری پرداخته است، ۵. زهرا جوهرچی و بهجت نجیبی فینی در «تحلیل حکایت «جدال سعدی» از گلستان بر اساس مربع ایدئولوژیک ون دایک» (۱۳۹۵) نکات مثبت و منفی سه گروه درویش، توانگر و



قاضی را مورد تحلیل و بررسی قرار داده‌اند، ۶. حلیمه میراحمدی و اطهر تجلی اردکانی در «تحلیل گفتمان اوصاف طبیعت و احوال اجتماع در اشعار مهدی اخوان ثالث بر اساس رویکرد ون دایک» (۱۳۹۶) به این مسأله پرداخته‌اند که توصیف احوال اجتماع و طبیعت با دیدگاه تحلیل انتقادی گفتمان ون دایک پرداخته‌اند که اخوان عیب‌های دیگری را برجسته و ویژگی‌های منفی را از خود مبرا می‌کند، ۷. آیلین فیروزیانپور اصفهانی و رضا قنبری عبدالملکی در پژوهش «بررسی راهبردهای ایدئولوژیکی صادق هدایت در تولید گفتمان برتری ایرانیان بر اساس نظریه تئون وندایک (مطالعه موردی: درام تاریخی پروین دختر ساسان)» (۱۴۰۰) به این نتیجه رسیده‌اند که دشمنی هدایت با اعراب به ضدیت شدیدتری نسبت به اسلام و نژاد سامی تعمیم یافته است، چنان‌که وی در گفتمان خود با انگیزه‌های نژادی درصدد حذف این عناصر از ساحت فرهنگ و هویت ایرانی است، ۸. فرشته ناصری در «بررسی قطب‌بندی نظام گفتمانی در ترکیب‌بند محتشم کاشانی بر اساس نظریه ون دایک» (۱۴۰۱) به این مسأله پرداخته است که به دلیل آگاهی محتشم کاشانی از قدرت زبان هویت خود را برجسته‌سازی کرده و هویت دیگری را به حاشیه رانده است، ۹. فاطمه مدرسی و هادی طیبه در پژوهش «تحلیل شعر کیفر احمد شاملو بر اساس نظریه مربع ایدئولوژیک ون دایک» (۱۴۰۲) به این مسأله پرداخته‌اند که شاملو تمام کاراکترهای سروده خود را با نسبت‌دادن ویژگی‌های منفی به دیگران خود را برتری می‌بخشد، سپس با مبرا کردن خود از ویژگی‌های منفی و نسبت‌دادن ویژگی‌های مثبت به خود در صدد برتری دادن اندیشه‌های خود بر دیگران بوده است.

## ۲. خلاصه داستان زنده بگور

شخصیت اصلی و راوی داستان، یک مرد است که از زندگی خود بی‌زاری و نفرت عمیقی دارد؛ حتی از خودش. او به گونه‌ای فکر می‌کند که بهتر است خودکشی کند و از بین برود. برای این منظور، به روش‌های مختلفی روی می‌آورد. او در ابتدا تصمیم می‌گیرد در خیابان خود را جلوی ماشین بیندازد، اما موفق به انجام خواسته خود نمی‌شود. بعد از آن، به دنبال مرگ از طریق بیماری است، اما با وجود اینکه در کنار پنجره می‌خوابد و خودش را خشک نمی‌کند، بیمار نمی‌شود. در نهایت، تصمیم می‌گیرد سم بخورد، اما حتی سم هم تأثیری روی بدن او ندارد، همین مسأله منجر به اقرار به رویتن تنی خود کند. در انتهای داستان متوجه می‌شویم که این همه تصمیمات ناامیدانه از سوی یک مرد دیوانه بوده که در دفترچه یادداشت او منعکس شده و او مدت‌ها پیش فوت کرده است.

## ۳. بحث و بررسی

هریک از جملات صادق هدایت که در چارچوب چهار ضلع مربع ایدئولوژیک ون دایک قرار می‌گیرد، دارای معانی ضمنی، یعنی پیام‌هایی برخاسته از ذهنیت راوی و ساختارهای اجتماعی است «به عبارت دیگر، ایدئولوژی بین ساختارهای اجتماعی و ساختارهای ذهنی اعضای جامعه قرار گرفته‌اند. آن‌ها به بازیگران عرصه اجتماع امکان می‌دهند تا خصوصیات اجتماعی خود را (هویت، هدف، جایگاه و غیره) به دانش و اعتقاداتی تبدیل کنند که سازنده





مدل‌های ملموس از تجارب زندگی روزمره آنان، یعنی بازنمودهای ذهنی کنش‌ها و گفتمان آنان است» (ون دایک، ۱۳۸۹: ۴۳۳)، در رمان زنده بگور هدایت بافت و روساخت را همزمان در نظر خواهیم گرفت، یعنی اگر هدایت در ظاهر کلام گاه ویژگی‌های منفی را به خود نسبت می‌دهد، بافت متن به ما می‌گوید که در پس آن توجیهی نهفته است، یعنی «بنا بر معنی و بافت، این روساخت‌های منحرف ممکن است به همان ترتیب، نشانه، بیانگر و یا انتقال-دهنده خصوصیات منحرف مدل‌ها باشند» (همان، ۴۳۹).

### ۳.۱. بیان و تأکید بر نکات مثبت خود

هدایت در زنده بگور مرگ را بخشی از خود می‌داند و به نوعی مضمون مرگ دوستی را در داستان خود از زبان یک دیوانه می‌پروراند، سپس به تعریف و تمجید مرگ و بیان ویژگی‌های مثبت درباره آن می‌پردازد: «به نظرم می‌آمد که مرگ یک خوشبختی و یک نعمتی است که به آسانی به کسی نمی‌دهند. درست نمی‌دانم چقدر گذشت. مات نگاه می‌کردم. دختره به کلی از یادم رفته بود. سرمای هوا را حس نمی‌کردم مثل این بود که مرده‌ها به من نزدیک‌تر از زندگان هستند» (هدایت، ۱۳۴۲: ۱۲)، اینکه هدایت به بیان ویژگی‌های مثبت در باب مرگ می‌پردازد در راستای عدم تمایل او به زندگی نیز هست به عبارتی «تلاش و عمل را از فرد باز می‌ستاند و او را به سمت هر آنچه به تخدیرش منجر می‌شود. سوق می‌دهد. زندگی او را بی‌رمق، سرد و عذاب‌آور، و او را ناتوان از فرا رفتن از این پوچی می‌کند» (موسوی و همایون، ۱۳۸۸: ۱۱۶)، این تفکر در نزد راوی یک نوع مکانیزم دفاعی روانی است تا شخص از انجام فعالیت‌های روزانه خودداری کند. این تفکر در مورد هدایت صدق نمی‌کند؛ چراکه او با نوشتن و نگارش تحقیقات در حوزه ادبیات به نوعی تفکر پوچ‌گرایانه فعال اعتقاد دارد. «بیوترایز در یک پژوهش فراتحلیلی اذعان می‌دارد که در مطالعات مختلف، رگه‌های شخصیتی منفعل - پرخاشگر، وابسته، وسواسی و نمایشی با اقدام به خودکشی ارتباط دارد» (حسینائی، ۱۳۸۵: ۵۴). در این داستان نیز شخصیت جز خودکشی به انجام هیچ فعالیت دیگری میل ندارد. هم‌زمان به بیان ویژگی‌های منفی درباره تمامی انسان‌ها «زندگان» می‌پردازد و توانایی فهم آنان را زیر سؤال می‌برد تا اقدامات خود را توجیه کند. این در حالی است که «اگر بخواهیم پردازش اطلاعات را تحلیل کنیم، در وهله اول فرض را بر این می‌گذاریم که یک «ارگانیزم دارای قوه فهم» برای مثال یک انسان، با سیگنال‌های حامل اطلاعات به گونه‌ای برخورد می‌کند که این سیگنال‌ها را درک می‌کند. یک کاربر زبان این توانایی را دارد که در جریان متداوم (آوایی) زبان، واحدهای مجزایی را جدا کند» (ون دیک، ۱۳۹۴: ۲۳۷). راوی از سویی دیگر زندگان را تحقیر می‌کند تا بدین شیوه به شکلی ضمنی بر نکات مثبت خود بیفزاید، مردگان را می‌ستاید و خود را با آنکه از زندگان است استثنا می‌کند «زهر کشنده به من کارگر نشد! حالا زنده هستم، زهر هم آنجا در کیفم افتاده. توی رختخواب نفسم پس می‌رود، اما این در اثر آن دوا نیست. من رویین تن شده‌ام، رویین تن که در افسانه‌ها نوشته‌اند» (هدایت، ۱۳۴۲: ۱۷). راوی خود را به افسانه‌ها پیوند می‌زند و بدین شیوه از مردگانی که بر زندگان ترجیح داده



شده‌اند تمیز و برتری می‌دهد تا به دو واسطه بر آن‌ها برتری یابد، این برتری در تحلیل گفتمان نوعی از آزادی عمل را برای شخصیت داستان به وجود می‌آورد، یعنی شخصیت اجازه آزادی عمل می‌یابد تا به هرگونه رفتار نسبت به خود و دیگران دست بزند.

### ۲.۳. بیان و تأکید بر ویژگی‌های منفی دیگران

اصلی‌ترین جنبه مربع ایدئولوژیک که در داستان زنده بگور صادق هدایت آمده است مربوط به این ضلع از نظریه ون دیک است. مؤلف ضمنی در زنده بگور نسبت به همه چیز حتی نسبت به خودش نیز به بیان ویژگی‌های منفی دست می‌زند، اما این ویژگی یعنی نسبت‌دادن ویژگی‌های منفی به خود در نهایت در راستای تحقیر و انکار دیگران و برتری‌دادن خود بر آنان است تا توجیه پرکتیس اجتماعی شخصیت در بافت متن باشد، آنجا که راوی می‌گوید: «همه از مرگ می‌ترسند، من از زندگی سمج خودم» (هدایت، ۱۳۴۲: ۱۵) به همین مسأله اشاره دارد، دیگران را ترسو نسبت به مرگ نشان می‌دهد و خود را از آنان تمیز می‌دهد و به همین سبب به سمت مرگ می‌رود تا خود را نسبت به مرگ قوی‌تر از دیگران نشان دهد و این یک نشانه برای اختلال شخصیت خودشیفته است که اقدام به خودکشی کرده است: «وارزمن خودکشی را یک واکنش خودشیفته به ازدست‌دادن تصویر افراد مهم می‌داند. به‌علاوه اقدام به خودکشی در بیماران دارای اختلال خودشیفتگی ممکن است به‌خاطر وجود اختلال توأمان افسردگی، انزوای اجتماعی و کمال‌گرایی و مشکلات شغلی و ازدست‌دادن محبت دیگران باشد» (حسینائی، ۱۳۸۵: ۶۶)، شخصیت داستان نیز با انکار همه و احمق خواندن شخصیت فرعی داستان و منفی‌گویی درباره همه چیز نوعی کمال‌گرایی خود را نمایش می‌دهد: «هفت هشت روز پیش در قهوه‌خانه نشسته بودم. دو نفر روبرویم تخته‌نرد بازی می‌کردند. یکی از آن‌ها به رفیقش که با صورت سرخ، سر کچل، سیگار را زیر سبیل آویزان خودش گذاشته بود و با قیافه‌ای احمقانه‌ای به او گوش می‌داد گفت: هرگز نشده که من سر قمار ببازم» (هدایت، ۱۳۴۲: ۱۳)، از سویی این شخصیت محبت دوران کودکی خود را ازدست‌داده است به‌گونه‌ای که آرزوی آن را دارد: «دل‌م می‌خواست بچه کوچک بودم، همان گلین باجی که برایم قصه می‌گفت و آب دهن خودش فرومی‌داد اینجا بالای سرم نشسته بود، همان جور من خسته در رختخواب افتاده بودم، او با آب‌وتاب برایم قصه می‌گفت و آهسته چشم‌هایم بهم می‌رفت» (هدایت، ۱۳۴۲: ۱۰). کار هدایت از این جنبه است که اهمیت می‌یابد، یعنی با متون وی می‌توان به‌نوعی آسیب‌شناسی اختلال شخصیت‌ها را مورد بررسی و تحلیل قرارداد. از سویی دیگر در تقابل با ستایش مرگ، زندگانی را با ویژگی‌هایی منفی توصیف می‌کند: «حالا سرتاسر زندگانی، سیاه، پست و بیهوده خودم را می‌بینم» (هدایت، ۱۳۴۲: ۱۱)، این نوع توصیف از زندگی و نگرش بدبینانه به زندگی به همان پوچ‌گرایی منفعل بر می‌گردد. تأکید بر ویژگی‌های منفی تمامی موجودات و انسان‌ها از آغاز تا پایان داستان ادامه دارد: «اگر می‌توانستم افکار خودم را به دیگری بفهمانم، می‌توانستم بگویم. نه یک احساساتی هست، یک چیزهایی هست که نه می‌شود به دیگری فهماند، نه می‌شود گفت، آدم را مسخره می‌کنند، هر کسی مطابق افکار خودش دیگری را قضاوت می‌کند، زبان آدمیزاد مثل خود او ناقص و



ناتوان است» (هدایت، ۱۳۴۲: ۲۰)، اقرار به عدم فهم دیگری، مورد تمسخر قرار گرفتن از سوی آنان، قضاوت کردن و ناتوان و ناقص بودن زبان و خود آدمی تماما ویژگی‌هایی منفی هستند که مؤلف ضمنی برای فرار از آن، مرگ را ستایش، زندگی را سیاه و خود را از آن‌ها جدا می‌کند. این در حالی است که شخصیت اصلی داستان خود بی‌توجه به احساسات کسی است که او را متقابلاً دوست می‌دارد و به راحتی رها می‌کند، به عبارتی ویژگی عدم درک دیگری متفاوت در شخصیت اصلی داستان نهفته است: «نه اینکه او زشت بود یا از او خوشم نمی‌آمد، اما یک قوه‌ای مرا بازداشت. نه، نخواستم دیگر او را ببینم، می‌خواستم همه دلبستگی‌های خودم را از زندگی ببرم» (همان، ۱۲)، شخصیت اصلی داستان در این مورد بخصوص نوعی فرافکنی کرده است یعنی «یکی از مکانیزم‌های دفاعی در روانکاوی فرافکنی است. فرد، هنگام مواجهه با واقعیت بیرونی دچار «اضطراب واقعیت» و گاهی «اضطراب اخلاقی» می‌شود و برای رهایی از آن به فرافکنی روی می‌آورد که به شکل‌های گوناگون، بروز پیدا می‌کند. فرافکنی به منظور جلوگیری از احساس حقارت، ناکامی، ناخشنودی یا گناهکاری، با نسبت دادن کمبودها، تقصیرها و انگیزه‌ها و خواسته‌های نامطلوب خود به دیگری یا عوامل خارجی به کار گرفته می‌شود» (عباسی شکرباغانی، ۱۳۹۵: ۲۳۴۶). در جایی دیگر نیز هم‌زمان که ویژگی‌های منفی را به زندگی نسبت می‌دهد مردم و دیگران را نیز تحقیر می‌کند: «من همیشه زندگانی را به مسخره گرفتم، دنیا، مردم همه‌اش به چشم یک بازیچه، یک ننگ یک چیز پوچ و بی‌معنی است» (هدایت، ۱۳۴۲: ۱۸)، همچنین کنش طبیعی آدم‌های پیرامون خود را در صورت مردن خودش با کلماتی با بار عاطفی ناخوشایند و نامتعارف توصیف می‌کند: «پس از آنکه مرده بودم اگر مرا در مبال هم انداخته بودند برایم یکسان بود، آسوده شده بودم: تنها در منزلمان گریه و شیون می‌کردند، عکس مرا می‌آوردند، برایم زبان می‌گرفتند، از این کثافت‌کاری‌ها که معمول است. همه این‌ها به نظرم احمقانه و پوچ می‌آید» (هدایت، ۱۳۴۲: ۱۹)، به عبارتی در این سطر واژگان هستند که ایدئولوژی خاص راوی را انتقال می‌دهند و از این طریق است که «الگوی کلی کنترل ایدئولوژیک یک گفتمان یعنی معرفی مثبت گروه خودی و معرفی منفی گروه غیرخودی را پیدا می‌کنیم» (ون دایک، ۱۳۸۹: ۴۴۳).

### ۳.۳. رفع ویژگی‌های منفی از خود

جایی که راوی به بیان ویژگی‌های منفی خود می‌پردازد با رویکردی جبرگرایانه به این مسأله نگاه می‌کند و بدین ترتیب این ویژگی‌های منفی را از خود دور و رفع می‌کند: «یک آدم مهربانی نبوده‌ام، من سخت، خشن و بیزار درست شده‌ام، شاید اینطور نبودم تا اندازه‌ای هم زندگی و روزگار مرا اینطور کرد، از مرگ هم هیچ نمی‌ترسیدم» (هدایت، ۱۳۴۲: ۱۸)، رفع ویژگی منفی ترس از مرگ و توجیه رفتارهای منفی به واسطه اعتقاد به سرنوشت و موروثی بودن رفتارهای مازوخیستی مسأله‌ای است که راوی بر آن پافشاری می‌کند، البته نمی‌توان اهمیت جامعه و تأثیر خانواده و... را بر فرد نادیده گرفت. بر خلاف روانشناسی گفتمانی «به عقیده برساختگرایان اجتماعی، نظریه پردازان همسازی



شناختی همچون سایر شناختگرایان، با متکی ساختن تبیین‌هایشان بر پایه فرضیه‌هایی درباره فرایندهای عام و جهان‌شمول، منشأ اجتماعی وضعیت‌های روانی را نادیده می‌گیرند» (یورگنسن و فیلیپس، ۱۳۹۱: ۱۶۸)، چنانچه شخصیت نیز بر عدم درک‌شدن از سوی دیگران، تحقیر و مسخره‌شدن تأکید کرده است. راوی در جایی دیگر نیز در مورد موروثی بودن افکار و کنش‌های خود اقرار می‌کند: «این اندیشه‌ها این احساسات نتیجه یک دوره زندگانی من است، نتیجه طرز زندگی افکار موروثی آنچه دیده، شنیده، خوانده، حس کرده یا سنجیده‌ام» (هدایت، ۱۳۴۲: ۹-۱۰)، به عبارتی اگرچه در ظاهر کلام راوی ویژگی‌های منفی را به خود نسبت می‌دهد، اما در عمل همه این رفتارها را توجیه می‌کند و توجیه نیز یک نوع مکانیزم دفاعی در کنش شخصیت داستان است، بدین شیوه راوی تمامی ویژگی‌های منفی که در طول داستان به خود نسبت داده است، از خود دور و رفع می‌کند، او این مسأله را در مورد خود در نظر می‌گیرد، یعنی تأثیر بخشی از بافت (ژنتیک) را در نظر می‌گیرد، اما درباره دیگران به این مسأله اشاره نمی‌کند و آنان را نادان، ناتوان در درک مفاهیم، ترسو و همچنان سیاه تصویر می‌کند.

#### ۳.۴. رفع ویژگی‌های مثبت از دیگران

هدایت در داستان زنده بگور فقط در دو مورد ویژگی‌های مثبت را از دیگران دریغ می‌دارد، نخست در جایی که ویژگی‌های مثبت را از کودکان نیز رفع می‌کند: «آیا آن وقت خوشبخت بودم؟ نه، چه اشتباه بزرگی! همه گمان می‌کنند بچه خوشبخت است. نه خوب یادم است. آن وقت بیشتر حساس بودم» (هدایت، ۱۳۴۲: ۱۱) که ویژگی خوشبختی را از کودکان دریغ داشته است و برای این مسأله خود را مثال می‌زند، اگرچه همان‌طور که پیش‌ازاین اشاره شد، خود را از دیگران مستثنا می‌کند، مورد دوم زمانی است که مرگ خود را در خیال مجسم می‌کند: «اگر مرده بودم مرا می‌بردند در مسجد پاریس به دست عرب‌های بی‌پیر می‌افتادم دوباره می‌مردم، از ریخت آن‌ها بیزارم» (هدایت، ۱۳۴۲، ۱۹) یعنی به‌صورت ضمنی داشتن چهره زیبا را از اعراب دریغ می‌دارد و از سویی آنان را نحس و باعث مرگ دوباره خود خوانده است به عبارتی «روابط بین قومی و بین فرهنگی ممکن است شکل برتری‌طلبی به خود گیرد: افراد ممکن است از طریق گفتار متعصبانه درباره اقلیت‌های قومی و نژادی و (سایر) مهاجرین جنوبی، در بازتولید قوم‌مداری و نژادپرستی نقش داشته باشند» (ون دایک، ۱۳۸۹: ۵۰).

#### ۴. خلاصه داستان حاجی مراد

حاجی مراد یکی از بازاریان همدان است که در دوران کودکی‌اش پدر خود را از دست داده و با خواهر و مادرش راهی کربلا شده است. او پس از طی دشواری‌های فراوان به همدان بازگشته و تنها وارث عمویش شده است. اهل محل به‌واسطه مغازه برنج‌فروشی‌اش او را حاجی صدا می‌زنند، مراد با زنش دچار تنش و کشمکش ذهنی، فیزیکی و لفظی شده است. در یکی از روزها زنی را در بازار با چادر مشکی می‌بیند و گمان می‌کند همسر خودش است که بی‌اجازه او به بیرون از خانه آمده است، حاجی مراد نخست با الفاظی با بار عاطفی منفی آن زن را خطاب قرار می‌دهد و



به صورت او سیلی می‌زند. زن نیز آژان را صدا زده و حاجی مراد متوجه می‌شود که اشتباه کرده است، سپس آژان حاجی را شلاق زده و او را جریمه می‌کنند، او دو روز بعد زنش را طلاق می‌دهد.

## ۵. بحث و بررسی

آنچه در مورد داستان حاجی مراد برجسته شده است، مجموعه‌ای از کنش‌های منفی است که بیانگر وضعیت مردسالار آن زمان است. «هر داستان با بیان یا حادثه آغاز می‌شود، این حادثه به تدریج و در بستر زمان توسط راوی و در ضمن ترکیب با حادثه‌های دیگر، جهان ویژه متن را می‌آفریند» (رسول زاده و بوداکی، ۱۳۹۸: ۳۸-۳۷). وجهه مهم دیگر این داستان در عدم شناخت حاجی مراد نهفته است او صدای زنش را هم تشخیص نمی‌دهد: به عبارت دیگر، بعضی اطلاعات آوایی یا نوشتاری می‌توانند با بعضی اطلاعات زمینه‌ای، معنایی یا نحوی ترکیب شوند تا به سرعت، در محدوده زمانی یک الی دو ثانیه که گوینده کنش گفتاری یا عملی دیگر را انجام می‌دهد، درک شوند، البته، این مسأله تصحیح اشتباهات در مراحل بعدی را به همان گونه که ما در مورد تصحیحات مکالمه‌ای می‌شناسیم، ایجاب می‌کند» (ون دایک، ۱۳۸۹: ۴۶) که در این داستان نیز حاجی مراد پس از اشتباه شناختی در صدد تصحیح رفتار خود به دلیل ترس و واهمه برمی‌آید.

### ۵.۱. بیان و تأکید بر نکات مثبت خود

در داستان حاجی مراد، صادق هدایت تمامی کسانی را که در مقابل شخصیت اصلی داستان قرار گرفته‌اند، مثبت تصویر کرده است، آن زن در مقابل دست‌درازی حاجی مراد از خود دفاع کرده و به آژان پناه می‌برد (ر.ک، ۱۴۰۰: ۹) از سویی آژان نیز که مسئولیت برقراری نظم و امنیت است در مقابل وسوسه حاجی مراد واکنشی نشان نداده و قانون را اجرا می‌کند: «در بازار دکان دارم. هر فرمایشی داشته باشید، اطاعت می‌کنم» (هدایت، ۱۴۰۰: ۱۰) و در نهایت «حاجی را بردند جلوی میز دیگر، اسکناس‌ها را با دست لرزان شمرد. به‌عنوان جریمه روی میز گذاشت. بعد به همراهی آژان او را بردند جلوی در نظمی» (همان، ۱۱). یکی دیگر از ویژگی‌های مثبت مربوط به شخصیت فرعی داستان «مشدی حسین» شوهر زنی است که حاجی مراد او را اشتباهی ناسزا گفته است. در این داستان کوتاه مشدی حسین بر خلاف حاجی مراد حافظ و مراقب خانواده خود تصویر شده است. این شخصیت اگرچه حضور فیزیکی در داستان ندارد، اما از زبان زن شخصی شجاع و آبرومند تصویر شده است: «اگر مشدی حسین صراف اینجا بود، به همه‌تان می‌فهماند» (همان، ۹) یا در جایی دیگر از قول زن اینگونه در مورد او صحبت شده است: «اگر مشدی حسین بداند، حقت را می‌گذارد کف دستت» (همان، ۱۱). علت اینکه هدایت تمامی شخصیت‌های متقابل با حاجی مراد را با ویژگی‌های مثبت تصویر می‌کند برای مقابله با اندیشه مردسالار و ریاکاری حاجی مراد است.

### ۵.۲. بیان و تأکید بر ویژگی‌های منفی دیگران



حاجی مراد در وهله نخست شخصیتی ریاکار توصیف می‌شود و زن او این ویژگی‌ها را به او نسبت داده است: «برو برو حاجی دروغی! تو حاجی هستی؟ پس چرا خواهر و مادرت در کربلا از گدایی هرزه شدند؟ من را بگو که وقتی مشهدی حسین صراف از من خواستگاری کرد زنش نشدم و آمدم زن تو بی‌قابلیت شدم! حاجی دروغی!» (هدایت، ۱۴۰۰: ۷)، تمام این ویژگی‌های منفی از سوی زن حاجی مراد به او نسبت داده شده است تا اندیشه هدایت در مورد اشخاص ریاکار را نشان دهد. از سویی دیگر حاجی خود نیز در داستان کنشی منفی دارد: «حاجی جلو چشمش تیره و تار شد. پس رفت، پیش آمد و از روی چادر یک سیلی محکم زد به آن زن» (هدایت، ۱۴۰۰: ۸). یا زن مشهدی حسین که حاجی او را اشتباهی سیلی زده برای تحقیر او را «مرتیکه» صدا می‌زند و با عبارتی کنایی او را مورد تمسخر قرار می‌دهد: «یکی نیست از این مرتیکه بپرسد ابولی خرت به چند است؟» (همان، ۹).

#### ۵.۳. رفع ویژگی‌های منفی از خود

آنچه در داستان کوتاه حاجی مراد گروه خودی‌ها را می‌سازد، نفی خشونت، مبارزه با مردسالاری و ریاکاری است. این ویژگی‌ها به صورت ضمنی از شخصیت‌های فرعی و اصلی داستان رفع می‌شوند. همه می‌دانند که او حاجی نیست؛ اما از بیان این واژه نوعی فخر و احساس بزرگ‌منشی می‌کند: «یک اهمیت مخصوصی به لغت حاجی می‌گذاشت، به خودش می‌بالید و با لبخند بزرگ‌منشی جواب سلام می‌گرفت» (هدایت، ۱۴۰۰: ۵) یا اینکه او پرخاشگری می‌کند و «برای این که از زنش چشم زهره بگیرد، عادت کرده بود او را اغلب می‌زد» (هدایت، ۱۴۰۰: ۶) این ویژگی حاجی مراد و خشونت او منجر به مجازات او می‌شود، یعنی موضع‌گیری راوی نسبت به چنین اقدامی مجازات و نفی آن است. این ویژگی منفی از سلطه می‌آید و منظور از سلطه «نوعی سواستفاده از قدرت اجتماعی یا به بیانی دیگر اعمال کنترل قانونا یا اخلاقا نامشروع بر دیگران در راستای منافع خود است که اغلب به نابرابری اجتماعی می‌انجامد» (ون دایک، ۱۳۸۹: ۳۵۰).

#### ۵.۴. رفع ویژگی‌های مثبت از دیگران

حاجی مراد در اصل به حج نرفته و به خاطر حضور او در مغازه رزازی این صفت به او نسبت داده شده است. یعنی در بافت داستان با توجه به اینکه «حاجی بودن» امتیاز تصویر شده است: «این لغت برای او حکم یک لقب را داشت، در صورتی که خودش می‌دانست که به مکه نرفته بود» (هدایت، ۱۴۰۰: ۵)، این ویژگی مثبت از او دریغ شده است. حاجی مراد در امر شناخت دچار اشتباه شده است و نتوانسته زن مشهدی حسین را از زن خودش تشخیص بدهد: «او زن مشهدی حسین صراف بود که می‌شناخت. بی‌برد که اشتباه کرده است» (هدایت، ۱۴۰۰: ۱۰-۹) در همین راستا نیز حاجی این عدم شناخت را این‌گونه توجیه می‌کند: «آخر شما که نمی‌دانید زن من چه آفتی است؟ زنم نوای همه جانوران را در می‌آورد» (همان، ۱۰).



یکی دیگر از ویژگی‌های مثبتی که از حاجی مراد دریغ شده، تحمل و بردباری او نسبت به همسرش است: «حاجی همه چیز را می‌توانست تحمل کند مگر زخم‌زبان و نیش‌هایی که زنش به او می‌زد» (هدایت، ۱۴۰۰: ۶). او نمی‌تواند این عادت را از سر خود بیرون کند (ر.ک، همان، ۶) و این نیز خود یک ویژگی مثبت است که از وی دریغ شده است.

### ۶. نتیجه‌گیری

راوی زنده بگور ویژگی‌های مثبت را به مرگ نسبت می‌دهد، مرگ دوستی راوی به عدم تمایل او به زندگی باز می‌گردد. این تفکر در نزد راوی یک نوع مکانیزم دفاعی روانی برای خودداری از فعالیت‌های روزانه و به عبارتی انفعالی پوچ‌گرایانه در اندیشه او است.

راوی زندگان را تحقیر می‌کند تا بر ویژگی‌های مثبت خود بیفزاید. او خود را نامیرا و رویین‌تن می‌نامد و به این شیوه خود را از زندگان تمیز می‌دهد، این کنش به راوی اجازه آزادی عمل می‌دهد تا به هرگونه رفتار نسبت به خود و دیگران دست بزند. راوی داستان همگان را نادان و فاقد شعور تصویر می‌کند. این در حالی است که او محبوب خود را رها کرده است. در این مورد راوی فرافکنی کرده است، یک نوع فرافکنی که در نتیجه مواجهه با واقعیت بیرونی شکل می‌گیرد و شخصیت را دچار اضطراب واقعیت کرده است.

اگر چه راوی در ظاهر کلام ویژگی‌های منفی را به خود نسبت داده، اما در ژرف‌ساخت کلام همه این موارد را توجیه می‌کند و آن را به موروثی بودن افکار خودش نسبت می‌دهد. راوی زنده بگور خوشبختی را به‌عنوان یک ویژگی مثبت از کودکان دریغ می‌دارد و دیدگاه خود را نسبت به اعراب به شکلی نژادپرستانه متجلی می‌سازد.

مراد در داستان حاجی مراد شخصیتی منفور تصویر شده است که هم بیان هم کنشی منفی نسبت به همسر خود دارد. راوی در این داستان حاجی مراد را شخصیتی ریاکار و زن‌ستیز تصویر کرده است و با مجازات او در ملا عام خشم خود را نسبت به جامعه مردسالار و ریاکاران نشان داده است.



## منابع

- اسماعیلیانی، صحرا و طیطه، هادی (۱۴۰۲)، تأثیر عناصر داستان بر تأویل‌پذیری در زنده بگور صادق هدایت، هجدهمین گردهمایی انجمن ترویج زبان و ادب فارسی، ایران.
- حسینائی، علی؛ مرادی، علیرضا و یاریاری، فریدون (۱۳۸۵)، «اختلال شخصیت و اقدام به خودکشی در دانشجویان»، فصلنامه روانشناسی دانشگاه تبریز، س ۱، ش ۲ و ۳، صص ۷۶-۴۷.
- رسول‌زاده، حسین و بوداقتی، حجت (۱۳۹۸)، «بررسی زمانمندی در منظومه مه‌ره سرخ سیاوش کسرایی بر اساس نظریه ژرار ژنت»، فصلنامه نقد، تحلیل و زیبایی‌شناسی متون، س ۲، ش ۳، صص ۵۸-۳۶.
- عباسی شکرباغانی، سپیده (۱۳۹۵)، فرافکنی در غزلیات سنایی، گردهمایی سراسری انجمن ترویج زبان و ادب فارسی، ایران.
- موسوی، سیدکاظم و همایون، فاطمه (۱۳۸۸)، «پوچ انگاری منفعل در بوف کور»، فصلنامه تخصصی نقد ادبی، س ۲، ش ۸، صص ۱۳۹-۱۱۱.
- میرصادقی، جمال (۱۳۹۴)، عناصر داستان، تهران: نشر سخن.
- مدرسی، فاطمه و طیطه، هادی (۱۴۰۲)، «تحلیل شعر کیفر احمد شاملو بر اساس نظریه مربع ایدئولوژیک ون دایک»، پژوهشنامه ادب غنایی، ش ۴۱، صص ۲۱۸-۲۰۵.
- ون دایک، تون آدریانوس (۱۳۸۹)، مطالعاتی در تحلیل گفتمان: از دستور متن تا گفتمان کاوی انتقادی، گروه مترجمان، چاپ سوم، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- ون دایک، تون آدریانوس (۱۳۹۴)، تحلیل متن و گفتمان درآمدی بین رشته‌ای، تهران: نشر پرشس.
- هدایت، صادق (۱۳۴۲)، زنده به گور، چاپ ششم، تهران: انتشارات امیرکبیر.
- هدایت، صادق (۱۴۰۰)، مجموعه داستان کوتاه از صادق هدایت، تهران: نشر تیرگان.
- یورگنسن، ماریان و لوئیز فیلیپس (۱۳۹۱)، نظریه و روش در تحلیل گفتمان، ترجمه هادی جلیلی، چاپ دوم، تهران: نشر نی.





## *Criticism of two stories "Zande Bagor" and "Haji Murad" by Sadegh Hedayat Based on van Dyck's ideological square theory*

Masoumeh Bahrami<sup>1</sup> Fatemeh Modaresi<sup>2</sup>

### **Abstract:**

Zinde Bagor Sadegh Hedayat is one of the realist stories in which the narrator not only portrays himself but also others as black and ugly. The narrator then justifies his negative characteristics through the social and psychological context and in this way uses psychological defense mechanisms. has been introduced and the narrator has portrayed the main character as hateful and ugly in order to show his anger towards the existing situation at the same time as representing social realities. In this research, the authors will examine and analyze the two stories of Zinda Bagor and Haji Murad with a descriptive-analytical method and relying on Van Dyck's ideological square theory. Among the results of this research in the story of Zind Begour is the narrator's discriminating view of the foreign culture and finding out the personality disorders of the people in the story, as well as confronting the hypocrisy and patriarchal society among the achievements of this research in the story of Haji Murad river.

**Keywords:** Sadegh Hedayat, Zinda Bagur, Haji Murad, Discourse Analysis, Van Dijk.

1 . PhD student of Persian language and literature, Faculty of Literature and Humanities, Urmia University, Urmia, Iran.// [literature.bahrami@gmail.com](mailto:literature.bahrami@gmail.com)

2 . professor of Persian language and literature, faculty of literature and humanities, Urmia University, Urmia, Iran. (corresponding author)// [f.modarresi@urmia.ac.ir](mailto:f.modarresi@urmia.ac.ir)



سال هفتم، شماره ۲، پیاپی ۲۳ تابستان ۱۴۰۳

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

ISSN : 2783-4166

## کارکرد اسطوره‌های عصا در حماسه‌های ملی ایران و جهان

دکتر رامین محرمی<sup>۱</sup>، ثریا کریمی<sup>۲</sup>

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۵/۳۱ تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۲/۰۷/۳۱

نوع مقاله: پژوهشی

(از ص ۸۴ تا ص ۱۰۹)

 [10.22034/CAAT.2024.199077](https://doi.org/10.22034/CAAT.2024.199077)

### چکیده

متون حماسی، کارنامه‌ی ادبی ملت‌ها و اندیشه‌ی اسطوره‌ای مردمان سرزمین‌های مختلف است که به تعبیر یونگ «ضمیر ناخودآگاه جمعی» ملت خوانده می‌شود. برخی از ابزارهای اسطوره‌ای در متون حماسی علاوه بر کارکرد اصلی خود، ویژگی‌هایی فراتر از سرشت طبیعی خود و نقشی نمادین دارند. در این پژوهش به روش توصیفی-تحلیلی، کارکرد اسطوره‌های عصا در متون حماسی ایران و جهان بررسی و تحلیل شده است. نتایج حاصل از این پژوهش نشان می‌دهد که عصا در متون حماسی ملی ایران به عنوان یکی از لوازم بایسته‌ی پادشاهی نقش زیادی ندارد در حالی که در نگاره‌های شاهان ایران باستان، نماد قدرت و مشروعیت آن‌ها قلمداد می‌شود. به نظر می‌رسد: گرز در شاهنامه همان کارکرد عصا را دارد. برخلاف حماسه‌های ملی ایران در متون حماسی ملل جهان، عصا یا چوبدستی شاهی یکی از ابزارهای نمادین خدایان و الهگان، پادشاهان، پهلوانان، قاضیان و کاهنان به شمار می‌رود و در آیین بار و سوگند کارکرد بنیادین و اسطوره‌ای دارد. عصا در حماسه‌ها خاصیت جادویی هم دارد و الهه‌ها با عصا به تبدیل صورت و پیکر می‌پرداختند. خاصیت نیروبخشی، پیشگیری از نبرد، کمک به پیروزی در نبرد، نشان دادن قدرت و کمال پختگی از موارد دیگر کاربرد عصا در حماسه‌های ملی ایران و جهان است.

**واژه‌های کلیدی:** اسطوره، عصا، حماسه‌های ملی، حماسه‌های جهان.

۱. استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه محقق اردبیلی، اردبیل، ایران. (نویسنده مسئول) //

[moharami@uma.ac.ir](mailto:moharami@uma.ac.ir)

۲. دانش‌آموخته گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه محقق اردبیلی، اردبیل، ایران. //

[sorayakarimi087@gmail.com](mailto:sorayakarimi087@gmail.com)



## ۱. مقدمه

اسطوره به نوعی گویای فرهنگ و جهان‌بینی مردمان باستان است که مردمان آن روزگار با حرمت و قداست ویژه‌ای به آن می‌نگریستند و جریان زندگی خود را بر مبنای این اساطیر تنظیم و استوار می‌کردند. در زمان‌های گذشته، اسطوره‌ها از ارزش و اهمیت خاصی برخوردار بودند؛ ولی بر اثر گذشت زمان و دگرگونی‌های جامعه در طول تاریخ، اسطوره‌ها نیز دگرگون شده‌اند. این دگرگونی‌ها با دستیابی بشر به مجهولات ذهنی خود بیشتر شد و دایره اسطوره را تنگ‌تر کرد. به دلیل اینکه اسطوره‌ها در سالیان دور و پیش از اختراع خط به نگارش درآمده و به صورت شفاهی، سینه به سینه نقل شده و برخی از آن‌ها از جامعه‌ای به جامعه دیگر نیز منتقل شده است؛ در این میان اسطوره‌های مشترکی وجود دارد که در میان ملل مختلف یکسان است؛ ولی در طول زمان در بین اسطوره‌های ملل، یا اسطوره‌ی یک ملت، تغییراتی به وجود آمده است. این تغییرات و تفاوت‌ها را می‌توان ناشی از مقتضای فرهنگی، اجتماعی و جغرافیایی دانست.

اسطوره و حماسه رابطه تنگاتنگی با هم دارند: حماسه، زاینده اسطوره است و اسطوره به مامی پرورنده شباهت دارد که حماسه را می‌زاید و آن را در دامن خویش می‌پرورد و می‌بالاند. حماسه راستین و بنیادین تنها از دل اسطوره بیرون می‌آید و در فرهنگ و ادب مردمانی دارای تاریخ کهن و اسطوره‌های دیرینه پدیدار می‌شود (کزازی، ۱۳۷۶: ۵۸).

یکی از موارد مشترک در حماسه‌ها، ابزار و اشیای اسطوره‌ای است. مقایسه حماسه‌های ملل مختلف نشانگر آن است که ابزارآلات و اشیای اسطوره‌ای مشترکی در اساطیر ملل وجود دارد و نقش این ابزارهای فانتزی-اسطوره‌ای در ترسیم و بازسازی ساختار اجتماعی جوامع کهن برجسته و مهم است. این ابزارها علاوه بر کارکرد اصلی خود، همچون یک نشانه و علامت خاص نیز کاربرد دارند و دارای ویژگی‌ها و مختصاتی هستند که از سرشت طبیعی خود فراتر می‌روند؛ برخی از آن‌ها همانند رزم‌ابزار به کار گرفته می‌شود؛ ولی مفاهیمی غیر از ابزار جنگ را نیز در خود



دارند و هویت و فرهنگ یک قوم و ملت را نشان می‌دهند. از جمله این ابزارها و اشیای اسطوره‌ای می‌توان به عصا و چوب‌دستی شاهی اشاره کرد.

بررسی ابزارهای اسطوره‌ای در متون حماسی حائز اهمیت است؛ به این دلیل که همسانی‌های اسطوره‌ای ملل را آشکار می‌کند و از سرچشمه ناخودآگاه ذهنی بشر پرده برمی‌دارد. در این پژوهش به روش توصیفی-تحلیلی، متون حماسی ملی ایران (شاهنامه، گرشاسپ‌نامه، بهمن‌نامه، فرامرزنامه، جهانگیرنامه، برزنامه و داستان کک کوهزاد) و متون حماسی جهان (گیلگمش، ایللیاد، ادیسه، انه‌اید، حماسه‌های هندی و بابلی) بررسی و وجوه تشابه و تمایز این ابزار اسطوره‌ای در این متون حماسی تبیین می‌شود.

### ۱-۱. پیشینه پژوهش

دو پژوهش در حوزه جایگاه اسطوره‌ای و دینی و عرفانی عصا به نگارش درآمده است؛ ولی به صورت مطلق بر روی متون حماسی ایران و جهان نپرداخته‌اند. حیدری و همکاران در مقاله‌ای با عنوان «بررسی جایگاه و نقش عصا در اساطیر و ادیان» (۱۳۹۷) کارکرد عصا را در بخش‌های اساطیری و دینی و عرفانی تبیین کرده‌اند. تفاوت این مقاله با پژوهش حاضر در این است که در آن نگاهی اجمالی به متون اساطیری شده است و در بخش دینی و عرفانی به همسانی‌های کارکردها اشاره کرده‌اند؛ ولی در پژوهش حاضر علاوه بر بررسی شاهنامه و دیگر حماسه‌های ملی، حماسه‌های جهان از جمله: حماسه‌های یونانی، سومری، رومی، بابلی، هندی نیز با توجه به متون حماسی توصیف و تحلیل شده‌اند. کاویانی پویا و امیری زرنند نیز در «عصا و جایگاه نمادین آن در فرهنگ‌ها و باورهای باستانی» از دیدگاه تاریخی به جایگاه عصا در تمدن‌های باستانی نگریسته‌اند که حماسه‌های جهان در این پژوهش بررسی نشده است.

### ۲. مبانی نظری

#### ۲-۱. حماسه و ارتباط آن با اسطوره



حماسه واژه‌ای عربی از مادهٔ حماس است که بر معانی دلاوری، شجاعت و صلابت در امر دین و جنگ اطلاق می‌شود (طریحی، ۱۳۶۷، ۴: ۶۳). حماسه نوعی از اشعار وصفی به شمار می‌رود که مبتنی بر توصیف اعمال پهلوانی، افتخارات، مردانگی‌ها و بزرگی‌های قومی و فردی است به صورتی که شامل مظاهر مختلف زندگی آن‌ها می‌شود (صفا، ۱۳۳۳: ۳) ذبیح‌الله صفا لازمهٔ منظومهٔ حماسی را تنها جنگ و خونریزی نمی‌داند؛ از دیدگاه او منظومهٔ حماسی کامل آن است که در عین توصیف پهلوانی‌ها و مردانگی‌های قوم، نمایندهٔ آرا و عقاید و تمدن او نیز باشد و این ویژگی در همهٔ منظومه‌های حماسی مهم جهان وجود دارد. همچنین حماسه تجلی‌گاه تمدن یا بخشی از تمدن یک ملت در لحظه‌ای است که به وجود می‌آید یا در حال وجود یافتن است (همان: ۹-۱۰).

حماسه از چهار اصل نشأت می‌گیرد: تاریخ، زندگی فردی، تخیل محض و روایات جاری کتبی و شفاهی شامل قصه و اسطوره از هر نوع (خالقی مطلق، ۱۳۸۸: ۱۱۳). بدین ترتیب می‌توان این‌گونه نتیجه گرفت که حماسه از ترکیب چند عنصر تشکیل می‌شود که اسطوره‌ها و مایه‌های اساطیری یکی از آن‌هاست (همان: ۱۰۵). به دلیل اهمیت و تشخص بیشتر این عامل در کنار عوامل سازندهٔ دیگر همچون فولکلور، افسانه، تاریخ و امثال این‌هاست که بعضی از پژوهشگران حماسه را صورت تغییر یافتهٔ اسطوره و زاییده از بطن آن دانسته‌اند (بهار، ۱۳۷۴: ۱۳۰ و ۷۷). به عقیدهٔ بهار، در کنار اسطوره‌های اقوام، داستان‌های حماسی و پهلوانی و افسانه‌ها قرار دارد. حماسه‌ها که از سنتی شفاهی نشأت گرفته‌اند؛ مدعی بازگویی حقایق حوادث گذشته یک قوم یا ملت هستند. حماسه‌ها از نظر بازگویی حقایق حوادث گذشته با اسطوره‌ها شباهت دارد (همان، ۱۳۹۱: ۳۷۳). حماسه همانند اساطیر به طور معمول نقشی ایدئولوژیک، اخلاقی و رفتاری در جامعه است و بسیاری از کهن‌نمودگان فرهنگی جامعهٔ خود را به همراه دارد و می‌تواند این کهن‌نمودگان فرهنگی را با نقش ایدئولوژیک اخلاقی که دارند به صورت غیرمستقیم و مستتر در داستان‌های خود در طول سالیان طولانی در جوامع سنتی انتقال دهد و بدین روی دارای خویشکاری است. بدین صورت می‌توان از ارتباط نزدیک بین حماسه و اسطوره سخن گفت؛ بسیاری از خدایان اقوام کهن به صورت شاهان



و پهلوانان در حماسه‌ها ظاهر می‌شوند و بسیاری از پهلوانان و شاهان کهن بزرگ یک قوم در اسطوره‌های آن قوم به صورت خدایان پدیدار می‌شوند (همان: ۳۷۴).

دلایل اصلی کلی تبدیل اسطوره به حماسه بر پایه روایات و منابع ایرانی را می‌توان این موارد ذکر کرد: «۱- حرکت فکری بشر از روزگار اسطوره زیستی/ باوری به دوران اسطوره پیرایی و در نتیجه آن، درآمدن اساطیر به قالب‌های خردپذیرتر ۲- عصر پهلوانی ملت‌ها و گزارش روایات و معتقدات اساطیری بر پایه پسندها و نگرش‌های طبقه جنگجویان ۳- جابه‌جایی مکان نقل یک داستان یا رواج یک باور و اسطوره و دگرگونی‌های ناشی از آن در داستان‌های حماسی متأخرتر ۴- تصرفات و دخالت‌های راویان به هنگام نقل روایات (آیدنلو، ۱۳۸۵: ۱). ده نوع تغییر نیز در تفاوت و رابطه میان اسطوره و حماسه و یا اینکه در تبدیل اسطوره به حماسه قابل ذکر است: «۱- محدودیت زمانی ۲- حد مکانی ۳- کاهش صبغه قدسی و مینوی (زمینی شدن) ۴- جابه‌جایی یا دگرگونی ۵- شکستگی ۶- انتقال ۷- قلب یا تبدیل ۸- ادغام یا تلفیق ۹- حذف ۱۰- فراموشی» (همان: ۲).

### ۳. بحث و بررسی

#### ۳-۱. عصا یا چوبدستی شاهانه

##### ۳-۱-۱. از لوازم خدایان و الهه‌ها

عصا یا چوبدستی یکی از ابزارهای خدایان به شمار می‌رود که دارای نیرو و قدرت فراطبیعی است. مجسمه‌سازان زئوس، تواناترین خدایان را به سیمای مردی تصویر کرده‌اند که بر روی تختی نشسته و چوبی در دست دارد که به منزله صاعقه است به این دلیل که مردم یونان صاعقه را یک قسم تیر می‌دانستند (هومر، ۱۳۸۷: ۵۴۰). هرا، همسر زئوس و الهه آسمان و ماه را به شکل ملکه‌ای نشان داده‌اند که بر تختی نشسته یا بر گردونه‌ای سوار است و به یک دست او چوبی هست و بر بالای آن چوب، فاخته‌ای دیده می‌شود (همان: ۵۴۱). هرمس را علاوه بر خدای باد، خدای تندرستی و خدای رؤیاها نیز می‌گفتند و معتقد بودند: چوبک زرینی به دست دارد و ارواح را به دوزخ می‌برد (همان:



۵۴۴). در بخش‌های ادیسه، هرمس در حالی که چوبدست زرین به دست دارد؛ توصیف می‌شود (همان، ۱۳۷۸: ۸۲ و ۱۶۶ و ۱۶۷). در اساطیر یونان هادس یا خدای مردگان را بر روی تختی مجسم کرده‌اند که بالاپوشی در بر دارد و چوبدستی به دست اوست (همان، ۱۳۸۷: ۵۴۸). آتنه هم چوبدستی به دست تصویر شده است (همان، ۱۳۷۸: ۲۲۰). زمانی که تتیس به دیدار هفائستوس می‌رود؛ او از کوره آهنگری دست می‌کشد و چوبدست گران خود را برمی‌دارد و به نزد تتیس می‌رود (همان، ۱۳۸۷: ۴۰۳). در انه‌اید، ائولی، سرزمین طوفان‌هاست؛ سرزمینی که تندبادهای سرد و سرکش از آن برمی‌خیزند و در آن می‌توفند و ائول بر فراز ستیغ بلندترین تخته‌سنگ، چوگان فرمانروایی در دست، طوفان‌ها و تندبادهای پربانگ را در مفاک‌های سیاه در زیر توده‌ای گرانبار از کوهساران بلند دربند کشیده و به فرمان خود نگه می‌دارد (ویرژیل، ۱۳۹۰: ۲۲) ژنون با خواهش و لابه از ائول درخواست می‌کند که لگام از بادها برگردد تا ناوگان ترواییان را در دریا فرو برد. ائول تمامی آنچه را از آن برخوردار است از جمله: پادشاهی، چوگان فرمانروایی، مهر و نواخت ژوپیتتر، بالینی که در میهمانی خدایان بر آن می‌آراند و چیرگی و قدرتش بر طوفان‌ها و تندبادهای را در گرو او می‌نهد و به هنگام گفتن این سخنان به کمک نیزه آهنین خود بر دیواره کوه میان‌تهی می‌کوبد و بادها آسیمه و دمان به بیرون می‌تازند (همان: ۲۳). نپتون، برادر ژنون که نیرنگ و خشم خواهرش را می‌شناسد اوروس و باد باختر را پیش خود می‌خواند تا از جانب او به پادشاه خود بگویند که سرنوشت، فرمانروایی بر دریاها و نیزه هراس‌انگیز سه شاخه را به نپتون ارزانی داشته است نه به او (همان: ۲۵). بدین ترتیب می‌توان چوگان فرمانروایی یا نیزه آهنین را از لوزام پادشاهی ائول و نپتون برشمرد که از ملزومات آن‌ها بوده است. در ادیسه نیز پوزئیدون، لرزاننده زمین، با سه شاخه‌ای که در دست دارد دریا را زیر و زبر می‌کند. او برای گرفتاری اولیس همه توفان‌ها و بادهای گوناگون را برمی‌انگیخت و زمین و دریا را با هم از ابر تار کرد (هومر، ۱۳۷۸: ۸۸). گفتنی است که نپتون در اساطیر رومی با پوزئیدون در اساطیر یونانی قابل تطبیق است. در اساطیر هند این نیزه



سه شاخ را سلاح شیوا دانسته‌اند (شایگان، ۱۳۸۹: ۲۵۴) نیزه یا عصای سه شاخه شیوا اشاره به سه جوهر متشکله جهان یعنی صفات ایجاد و بقا و فنای او دارد (همان: ۲۵۶).

چوبدستی خدایان و الهه‌ها در حماسه‌ها خاصیت جادویی دارد؛ چنانکه در حماسه گیلگمش، الهه‌ی ایشتر، خاتون خدایان گله‌بان را با چوبدستی خود می‌نوازد و به گرگی تبدیل می‌کند (گیلگمش، ۱۳۸۲: ۵۴). نمونه‌ای دیگر از خاصیت جادوگری چوبدستی ایشتر آن است که او ایشولانو، پدر باغ آسمانی خود را با چوبدستی تبدیل به دلالو (قورباغه) می‌کند و جایگاه او را پارگین منزل می‌کند و دیگر نمی‌تواند به معبد صعود کند و به باغ برگردد (همان). در ایلید نیز چوبدستی هرمس چشمان آدمی‌زادگان را می‌نوازد؛ آن‌ها را به خواب فرو می‌برد یا کسانی را که در خواب سنگین فرو رفته‌اند بیدار می‌کند (هومر، ۱۳۸۷: ۵۱۴). چوبدستی هرمس «سریسه» نام دارد که چوبی سحرانگیز بود که علاوه بر خواب یا بیدار کردن، مسخ هم می‌کند (همان: ۵۴۳). در ادیسه نیز هرمس یا آگریفونت پیامبر موقعی که می‌خواهد به نزد کالیپسو برود ابتدا پای‌افزار آسمانی خود را می‌پوشد و سپس چوبدستی خود را به دست می‌گیرد. این چوبدستی همان خاصیت افسون در ایلید را دارد؛ چوبی که اگر بخواهد با آن چشم مردم را می‌خواباند و دیگران را از خواب بیدار می‌کرد (هومر، ۱۳۷۸: ۸۱). علاوه بر این، هرمس با این چوبدستی زرینش روان افراد را به سمت دوزخ نیز راهبری می‌کرد (همان: ۳۹۹-۳۹۸). در یک مورد نادر در ایلید از چوبدستی هرمس با عنوان «چوبدستی صلح‌جویی» یاد شده است؛ در بخشی از این کتاب، هومر به معرفی اجملی سرکرده‌های سپاه می‌پردازد: راهنمای دسته دوم اودور پسر پولیمل مهربان، زاده‌ی فیلاس است. هرمس این زن را در میان دسته خوانندگان الهه‌ای دید که کمان زرینش در میان شکارهای پرهیاهو می‌درخشید؛ دل‌داده‌ی زیبایی او شد و با چوبدستی صلح‌جویی خود به ساختمان بلند کاخی رفت و اودور نتیجه آن است (هومر، ۱۳۸۷: ۳۴۹).

در اساطیر بابلی نیز مردوخ را با هاله‌ای گرد سر، گرز جنگی در دست راست و عصای صلح در دست چپ تصویر کرده‌اند (ساندرز، ۱۳۷۳: ۱۵۰)؛ (همان: ۱۵۲). چوبدستی سیرسه نیز در ادیسه خاصیت جادویی دارد؛ چنانکه





سیرسه چوبدستی خود را به یاران اولیس می‌زند و آن‌ها را به خوک نه ساله پیکرگردانی می‌کند (هومر، ۱۳۷۸: ۱۶۶-۱۶۵). نمونه‌ی دیگر از اعمال خارق عادت چوبدستی در تبدیل صورت اولیس مشهود است «آتنه چوبدست خود را بر او زد. پوست زیبای او را بر روی اندام سبک‌خیزش چین‌دار کرد؛ موهای زرينش را از سرش فرو ریخت؛ پوست مرد بسیار پیری را بر همه‌ی اندام‌های او گذاشت و دیدگانش را که از آن پیش آن همه زیبا بود تار کرد؛ به جای تن‌پوشش، ژنده‌ای فرسوده و نیم‌تنه‌ای ستبر از هم گسیخته و چرکین، که از دودهای انبوه آلوده شده بود بر تن او انداخت. پوست فراخ گوزن تندروی را بر او پوشانید. سپس چوبی و چننه‌ای ناهنجار و پر از سوراخ با ریسمانی به جای جامه‌بند به او داد» (همان: ۲۲۷-۲۲۶). آتنه زمانی که اولیس را برای دیدار فرزندش تلماک به حالت اول خود برمی‌گرداند؛ چوبدست زرین خود را به او می‌زند (همان: ۲۷۰-۲۷۱). در نمونه‌ی دیگر نیز آتنه چوبدستی خود را به اولیس می‌زند و او را به شکل پیرمردی درمی‌آورد و جامه‌ی بی‌ارزشی بر پیکر او می‌پوشاند تا شناخته نشود (همان: ۲۷۹)؛ بنابراین خدایان و الهه‌ها با این ابزار توانایی آن را داشتند که شخص را به صورت دوره‌گرد یا مرد جوان با جامه‌ی مناسب درآورند؛ زیرا آنان را خدایان آسمان پهناور می‌دانستند؛ برای همین برای آن‌ها آسان بود که فروغ زیبایی یا زشتی را به آدمی‌زاد بدهند. بدین ترتیب این نمونه‌ها حاکی از آن است که خدایان و الهه‌ها این چوبدستی جادویی را همراه خود داشتند و با آن تبدیل صورت و پیکر انجام می‌دادند. خاصیت جادویی این ابزار در داستان حضرت موسی هم به وضوح دیده می‌شود؛ چنانکه عصای آن حضرت به اژدها تبدیل می‌شود.

یکی دیگر از کاربردهای عصای خدایان، خاصیت نیروبخشی آن در حماسه‌های جهان است؛ پوزئیدون با چوبدستی خود به دو برادر آژاکس می‌زند؛ نیروی آسمانی در تمامی اندامشان پراکنده می‌شود؛ پاهایشان سبک‌تر و دست‌هایشان دلیرتر می‌گردد (همان، ۱۳۸۷: ۲۸۴). بدین ترتیب قدرت و نیروی باطنی از جانب خدایان با عصا به زمینیان منتقل می‌شود.



از موارد دیگر کاربرد عصا، پیشگیری از نبرد است؛ ایدئوس و تالتیبوس دو پیک از فرستادگان زئوس و آدمیان را یکی از سوی مردم تروا و دیگری از سوی مردم آخایی آمده بودند؛ چوبدستی خود را در میان آژاکس و هکتور نگاه می‌دارند و از آنها می‌خواهند تا از سرسختی در نبرد دست بردارند (همان: ۱۷۵).

بی‌احترامی به چوبدستی خدایان عواقب جبران‌ناپذیری را به دنبال داشته است؛ دیومد به گلوکوس، پسر هیپولوک، می‌گوید که اگر تو از خدایان هستی بدان که من با خدایان ستیزه نمی‌کنم. لیکورگ بی‌خرد پسر درياس با ایشان که درافتاد؛ روزگارش بسیار زود به پایان رسید. او بر فراز کوه مقدس نیسا، دایگان دیونیزوس (خدای شراب) را که نوشخواری برپا کرده بودند؛ دنبال کرد. چوبدستی او را که این شاهزاده مردم کش به آن ضربت زد؛ از دستش افتاد. دیونیزوس گریخت و خود را به دریایی انداخت تا اینکه تتیس او را در میان بازوان لرزانش گرفت. خدایان به این شاهزاده با دلی آزرده نگریستند تا اینکه پسر کرونوس او را نابینا کرد و همه خدایان او را از جایگاه آدمیان راندند (همان: ۱۵۳).

### ۲-۱-۳. از ابزار پادشاهان

در حماسه‌های ایران و جهان، پادشاهان به تبعیت از خدایان صاحب ابزارها و اشیایی هستند که صرفنظر از کارکرد اصلی خود، نشانه خدایی و پادشاهی محسوب می‌شوند و گاه بر معانی مختلف دیگر نیز دلالت می‌کنند. در وندیداد درباره جمشید آمده است: اهورامزدا از جمشید می‌خواهد که به آبادانی جهان همت گمارد و آن را فزونی بخشد و سالار و نگاهبانی جهان را بر عهده بگیرد. جمشید به این شرط می‌پذیرد که در دوران پادشاهی او باد گرم، باد سرد، بیماری و مرگ رخ ندهد. اهورامزدا دو ابزار به او می‌دهد: یکی انگشتری زرین و دیگری عصای سرتیز که به زر گرفته بود. زمانی که از شهریاری جمشید، سیصد زمستان سپری می‌شود؛ اهورامزدا جمشید را آگاه می‌کند که زمین از چهارپایان کوچک و بزرگ، آدمیان، سگان، مرغان و آتش‌های سوزان پر شده است. آن‌گاه جمشید رو به سوی جنوب، به سمت روشنایی و راه خورشید می‌رود و زمین را با انگشتری زرین به حرکت درمی‌آورد و با عصای



سرتیز خود سوراخ می‌کند و این‌گونه می‌گوید: ای سپندارمذ (امشاسپند نگاهبان زمین و دختر اهورامزدا) فراخ و دراز شو تا بتوانی چهارپایان کوچک و بزرگ و آدمیان را بر خود جای دهی و جم زمین را یک سوم بیش از آنچه بود، بزرگ‌تر و فراخ‌تر ساخت. بعد از ششصد زمستان و نهصد زمستان دیگر از شهریاری جمشید، این ماجرا به همین شیوه تکرار می‌شود و زمین را دو سوم و سه سوم فراخ می‌سازد (اوستا، ۱۳۸۵: ۶۶۵-۶۶۹). نکته مهم درباره عصای شاهانه آن است که پادشاهان از جانب خدایان صاحب آن می‌شدند؛ چنانکه اهورامزدا نیز آن را به جمشید می‌دهد. عصای شاهی آگامنون را هفائستوس صنعتگر برای زئوس، فرمانروای آسمان‌ها، ساخته بود. زئوس آن را به هرمس، پیام‌آور خدایان و پلوپس آن را از دست هرمس پذیرفته و به آتره، پادشاه توانا، تقدیم کرده بود و آتره نیز در هنگام مرگ آن را به فرزند خود، تیست (برادر آگامنون)، واگذار کرده و تیست هم آن عصا را به آگامنون سپرده بود تا به وسیله آن بر سراسر آرگوس و جزایر بسیار فرمانروایی کند (هومر، ۱۳۸۷: ۶۲). چوبدستی پروتوس پادشاه را نیز که مردم آرگوس را به فرمان در می‌آورد؛ زئوس به او داده بود (همان: ۱۵۴). در ایلید به صورت مکرر به اصالت این چوبدستی اشاره شده است: دیومد، از سرکردگان آخایی، نیز به آگامنون می‌گوید: «زئوس چوبدستی به تو داد و تو را بر همه شاهان برتری بخشید» (همان: ۲۰۲). نستور هم خطاب به آگامنون می‌گوید: تو بر مردم بسیاری فرمانروا هستی و زئوس چوبدست و آیین‌ها را به دست تو سپرده است تا نگران نیک‌بختی آن‌ها باشی (همان: ۲۰۳). آگامنون در هنگام سخن گفتن به این عصا تکیه می‌کرد، و آن را ملازم خود می‌داشته است (همان: ۳۰۹). زمانی که زئوس به خواهش تیتیس رؤیایی فریبنده را به بالین آگامنون می‌فرستد تا او را وادار کند تا با همه سپاهیان یونان دست به جنگی خونین بزند. او بعد از بیداری جامه و پای‌افزار برتن می‌کند و شمشیرش را به دوش می‌اندازد و «چوبدستی تباه‌ناشدنی» نیاکان را برمی‌دارد و برای ریزنی با مردم آخایی رهسپار می‌شود (همان: ۶۰)؛ بنابراین عصای شاهی آگامنون با صفات «تباه‌ناشدنی» و «جاودانی» عطایی از جانب زئوس است.



در کل می‌توان گفت که در حماسه‌های ملی ایرانیان، مراسم تاج‌گذاری و بر تخت نشستن پادشاهان انجام می‌شود در حالی که در حماسه‌های جهان پادشاهان عصا، چوبدستی و یا چوگان شاهی را در دست می‌گیرند؛ در آن‌ها در توصیف مراسم کاخ شاهی لورانت پیکوس این‌گونه آمده است: «بر بنیاد کرداری بشکوه، هر نو پادشاهی در آن کاخ، چوگان شاهی را به دست می‌گرفت و می‌فرمود تا نخستین تبرهای زیورینه را که نشانه سروری و خواجگی بود، در برابر او ببرند» (ویرژیل، ۱۳۹۰: ۲۲۸). انه و سپاهیان تروایی بعد از اینکه به کرانه‌ی تیر می‌رسند برای شناختن شهر، مرزهای کشور و کناره‌های دریا پراکنده می‌شوند؛ آن‌ها همچون پیامبران، چوبدستی در دست دارند؛ همانند پیامبر آشتی، شاخه‌ای از زیتون (همان: ۲۲۷). باز در بخش‌های پایانی آن‌ها در زمانی که لاتینوس در مقابل انه سوگند یاد می‌کند که ایتالیایی‌ها رشته همبستگی با انه و یارانش را از هم ننگسند؛ سخن خود را در راستی و درستی به چوگان فرمانروایی خود همانند می‌کند که در سوی راست او جای دارد. چوبدستی که بعد از آن که در جنگل از تنه و پایه محکمش بریده شده است؛ دیگر شاخه‌هایی با برگ‌های سبک و نغز نمی‌رویانند و سایه‌ای نمی‌گسترند؛ او دیگر مادری ندارد و با تیغ، گیسوان و بازوانش را از دست داده است: این چوب‌پاره که پیش از این درخت بوده است؛ امروز هنرمند آن را در چنبری مفرغی و زیبا، به بند کشیده است؛ تا نشانه‌ی پادشاهی باشد (همان: ۳۹۵).

به نظر می‌رسد گرز در شاهنامه همان کارکرد عصا را دارد؛ چنانکه درباره بر تخت نشستن کیخسرو و فریدون آمده است:

جهانجوی بر تخت زرین نشست / به سر برش تاجی و گریزی به دست

(فردوسی، ۱۳۶۹، ۲: ۴۶۴)

شهنشاه بر تخت زرین نشست / یکی گرزۀ گاو پیکر به دست

(همان، ۱۳۷۳، ۴: ۳۴۹)

دگر آفرین بر فریدون برز / خداوند تاج و خداوند گرز



(همان، ۱۳۶۶، ۱: ۱۴۳)

چهارم به تخت مهی برنشست      یکی گرزۀ گاوپیگر به دست

(همان، ۱۳۶۹، ۲: ۲۳۷)

نکته جالب توجه درباره‌ی کاربرد این ابزار در سنگ‌نگاشته‌های باقی مانده از دوران هخامنشیان است؛ یکی از این سنگ‌نگاشته‌ها درباره‌ی آیین بار داریوش اول است که در نتیجه‌ی حفاری‌های هیأت آمریکایی در سال ۱۹۳۶م در محل گنج‌خانه‌ی تخت جمشید کشف شده است. در این تصویر داریوش با جامه‌ی گشاد و چین‌دار بر تخت نشسته و کمربندی به میان بسته است و کلاه بلند معروف به کیداریس یا تیارا بر سر دارد. در دست راست پادشاه عصای بلند شاهی قرار دارد که سر آن دارای لوله‌ای از زر است و در دست چپ او گل نیلوفری با ساقه‌ی بلند و دو غنچه در راست و چپ دیده می‌شود (خالقی مطلق، ۱۳۸۸: ۱۸۷). همان‌گونه که مشهود است عصای پادشاهی بلند بوده و با قبه‌ی مدوری که به وسیله‌ی یک حفره‌ی بزرگ گرد بر نوک عصا نصب می‌شده است. اگر پادشاه در حال ایستاده باشد این عصا به صورت نسبی، مقابل چشم او می‌رسد. در نقوش دیگر همیشه شاه این عصا را در دست دارد و نشانه‌ی قدرت و پادشاهی و برتری مقام پادشاهی اوست (بهنام، ۱۳۴۶: ۱۷)؛ بنابراین در تصاویر مربوط به سنگ‌نگاشته‌های دوران هخامنشیان و توصیف بخش پایانی آن‌ها، چوگان شاهی در دست راست پادشاه قرار داشت. گذشته از جزئیات دیگر این سنگ‌نگاشته، در پشت پادشاه واقع در سمت راست آن، خشایارشا ایستاده است و جامه و آرایش صورتی همانند پادشاه دارد؛ ولی با این تفاوت که تنها در دست چپ او گل نیلوفر به همان اندازه و غنچه وجود دارد (خالقی مطلق، ۱۳۸۸: ۱۸۸) بدین ترتیب ولیعهد عصای پادشاهی نداشته است. در آیین بار دربار عباسی نیز در برخی از آیین‌ها این ابزارها مشهود است؛ خلیفه الطائع به منظور اعطای لقب تاج‌الملة به عضدالدوله با جامه‌ی سیاه و کلاه بلندی بر سر و قضیب یا عصای بلند در دست گرفته شده در حالی که شمشیر پیامبر را بر کمر بسته و بر بالشی خز سیاه زرباف تکیه کرده است (خالقی مطلق، ۱۳۸۸: ۲۱۱-۲۱۲).



در اساطیر بابلی نیز زمانی که مردوخ به عنوان شهریار کیهان تعیین می‌شود عصای سلطنتی در اختیار او قرار می‌گیرد (ساندرز، ۱۳۷۳: ۱۴۰)؛ بنابراین در اساطیر بابلی نیز علاوه بر اینکه مردوخ جامه شهریاری به تن می‌کند و عصای سلطنت و اورنگ و جنگ‌افزار به او می‌دهند (همان: ۱۴۱).

عصای شاهی یا عصای سلطنت از نظر ارج و مقام از دیگر عصاها برتر و والاتر بوده است؛ نستور خطاب به آخیلوس می‌گوید: افتخار شاهی که عصای سلطنت دارد و پیروزمندی را زئوس نصیب او کرده است؛ با آن تو یکسان نیست (هومر، ۱۳۸۷: ۴۶). بدین صورت از حماسه‌ی ایلید برمی‌آید که همه شاهان، عصای شاهی داشتند؛ زمانی که آگاممنون رؤیای زئوس را بازگو می‌کند؛ نستور، فرمانروای سرزمین شنزار پیلوس، در میان انجمن سخن می‌گوید: «همه شاهان که عصای شاهی به دست داشتند از این شبان قوم خود فرمان پذیرفتند» (همان: ۶۱). آنان شاهان را پرورده زئوس می‌دانستند (همان: ۷۲). در ادیسه نیز عصا جزو لوازم شهریاری است؛ آتنه خطاب به زئوس می‌گوید: «ای زئوس پدر ما، و شما ای خدایان نیک‌بخت، از این پس هیچ شاهی که عصای شهریاری به دست دارد به آرامش و نکویی نخواهد گرایید...» (هومر، ۱۳۷۸: ۷۹). نکته قابل ذکر در ادیسه آن است که هومر در مواردی که از شاهان سخن می‌گوید؛ با این صفت «شاهانی که چوبدستی شاهی دارند» را از دیگران متمایز می‌کند (همان: ۷۹ و ۱۲۰ و ۱۲۱). در واقع این چوبدستی به نوعی مشروعیت شاهی آن‌ها را نشان می‌داده است. هر فردی که این چوبدستی را در دست می‌گرفت نیرو و قدرت فراطبیعی به دست می‌آورد و سخنش مورد قبول همگان واقع می‌شد؛ آن هنگام که آگاممنون برای آگاهی از نظر مردم برخلاف رؤیای کاذبه به مردم می‌گوید که یونانیان از تروا دست بشویند و به کشور خود بازگردند. مردم در پی بازگشت آماده می‌شوند. اولیس برای منصرف کردن مردم «عصای جاودانی» را که از نیاکان به زاده آتره رسیده است؛ می‌گیرد و عصا در دست به سوی کشتی‌های مردم آخایی می‌رود و آن‌ها را از حرکت باز می‌دارد (همان: ۶۴-۶۵). اولیس اگر با جنگجویی گمنام برخورد می‌کرد که با صدای بلند یارانش را به بازگشت و گریز می‌خواند؛ با عصایی که در دست داشت او را می‌زد و با او به عتاب سخن می‌گفت که باید یک فرد،



سالار و یک فرد شاه باشد و آن هم کسی که زئوس عصای شاهی و حق داوری را که نشانه فرمانروایی است به او عطا کرده باشد (همان: ۶۵). اولیس در ادامه این ماجرا، ترسیت را که در حق آگاممنون گستاخی می‌کند؛ با عصای شاهی پشت و شانه‌های او را می‌کوبد و از برخورد عصای زرین شاهانه برجستگی‌های خون‌آلود در پشتش پدید می‌آورد (همان: ۶۷). پیام شاه بعد از عتاب و ناسزاگویی با گروهی از مردم تروا با چوبدستی خود آن‌ها را از خود دور می‌کند و آن‌ها نیز به آشفتگی او پی می‌برند و از آنجا می‌روند (همان: ۵۱۱).

می‌توان گفت که عصای سلطنت در آثار هومر که از طرف زئوس عطا می‌شده شکل تجسم یافته‌ی فرّ ایرانیان بوده است که شاهان به کمک آن به فرمانروایی و حکمرانی خود مشروعیت می‌بخشیده‌اند (غلامپور دهکی، ۱۳۹۴: ۲۷۲). در ایلید آن هنگام که اولیس همراه با منلاس به خاطر هلن به یونان می‌رود؛ او را با چوبدستی تصویر کرده‌اند. «چون اولیس خردمند به نوبت خویش برمی‌خاست، نخست مانند آنکه تازه‌کار و بی‌هنر باشد، آرام می‌ماند، دیدگان را به زیر می‌انداخت، بر زمین می‌دوخت، چوبدستی خویش را بدین سوی و آن سوی نمی‌برد و آن را نمی‌جنباند: گویا مرد اندیشمندی بود...» (هومر، ۱۳۸۷: ۹۳). همان‌گونه که آگاممنون برای سخنرانی در میان مردم با عصا یا چوبدستی زرین خود داد سخن می‌دهد؛ اولیس نیز برای تحریض مردم آخایی برای ادامه نبرد، در حالی که عصای شاهانه آگاممنون را دست داشت، آن‌ها را مجاب می‌کند (همان).

این عصا به صورت موروثی در اختیار شاهان قرار می‌گرفت؛ در بخش‌هایی از ایلید، آتنه (دختر زئوس، پروردگار تباهی و گمراهی) به زئوس می‌گوید که آدمی‌زاده نام‌آوری که بر مردم آرگوس فرمانروایی خواهد کرد؛ به جهان آمده است؛ همان اوریسته (پادشاه میسن) است؛ چون از بازماندگان توست؛ پس سزوار آن است که چوبدستی شاهان آرگوس را بر دست گیرد (همان: ۴۱۴). در انه‌اید ژنون، الکتوی دیو را از دوزخها فرا می‌خواند و او آماتا را برمی‌آشوبد تا در چهره زنی فرتوت که کاهن ژنون بوده است، به نزد تورنوس برود و این‌گونه رشک و خشم او را بر انه برانگیزد؛ تورنوس آیا تو تحمل می‌کنی که آن همه کارهای بسیار تباه شود و چوگان فرمانروایی که در گرو و



بایسته‌توست، به داردانیان داده شود و میراث‌خوار او انه شود و اورنگش را به او بسپارد (ویرژیل، ۱۳۹۰: ۲۳۷). چوبدستی پیکوس به کیرینوس بازخوانده می‌شد (همان: ۲۲۸). بنابراین این چوبدستی از شاهان پیشین به پادشاهان پسین به ارث می‌رسید.

مفهوم پادشاه و فرمانروا و قلمرو حکومت در حماسه‌های جهان با گستره‌شاهی در شاهنامه متفاوت است؛ چنانکه در حماسه‌های جهان همچون انه‌اید فرمانروای گروهی از مردمان نیز چوگان‌شاهی در اختیار داشته است: «تارشون خود پیکان و ایلچینانی را همراه با تاج و چوگان فرمانروایی به سوی من فرستاده است؛ بر آن است که من درفش‌ها و نشانه‌های پادشاهی را بپذیرم؛ از من می‌خواهد که به اردوگاه بروم و فرماندهی مردم تیرنی را به عهده گیرم» (همان: ۲۷۱).

به دست آوردن چوگان‌شاهی دشمن در نبرد مفهوم پیروزی را در برابر دشمن داشته است (همان: ۲۹۳). در انه‌اید نیز هلنوس پریامی بعد از آنکه اورست پیروس را از پای می‌افکند؛ بر شهرهای یونانی فرمان می‌راند و همسر پیروس اتاسیدی و چوگان‌شاهی‌اش را به چنگ می‌آورد (همان: ۹۹). روشن است که هر پادشاهی چوگان‌شاهی مختص به خود را داشته است.

### ۳-۱-۳. از لوازم پهلوانان

در ادیسه زمانی که تلماک مردم ایتاک را در میدان شهر گرد می‌آورد؛ چون در میان انجمن جای می‌گیرد؛ پیزنور پیام‌آور، چوبدستی او را قبل از سخنرانی‌اش به دستش می‌دهد. او دو بدبختی خود را در میان انجمن برمی‌شمارد: یکی اینکه او پدر خود را از دست داده است که پیش از این فرمانروای ایتاک بوده است و دیگر خواستگاری که مادر و تلماک را به ستوه آورده‌اند و او خواستار آن است که با کمک آن‌ها از مزاحمت امیرزادگان ایتاک رهایی یابد و بعد از اینکه دل مشغولی‌های خود را با خشم بیان می‌کند؛ با چشمانی پر از اشک چوبدست خود را بر زمین می‌افکند (هومر، ۱۳۷۸: ۳۰-۳۲). سپس مانتور، همنشین اولیس، که در هنگام رهسپاری با کشتی‌های





خود همه‌خانمان خود را به او می‌سپارد در بین مردم ایتاک چنین می‌گوید: «ای مردم ایتاک، اکنون بشنوید من چه می‌گویم. برای شاهی که چوبدستی شاهی به دست دارد چه سودی هست به نرمی و خوشرویی بگراید و منش دادورزی خود را بنماید؟ بهتر آن است که بیدادگر باشد و کردارش ستمگرانه باشد...» (همان: ۳۸). انه در تقدیم ارمغان‌های بازمانده از شراره‌های تروا به لاتینوس پور خدای فونوس پادشاه لاتیوم، چوگان فرمانروایی پیام را نیز به او می‌دهد (ویرژیل، ۱۳۹۰: ۲۳۰).

#### ۴-۱-۳. از لوازم بار

در ادیسه نستور پیر نیز این چوبدستی را ملازم خود داشته است؛ زمانی که نستور از خوابگاه خود بیرون می‌آید؛ بر روی سنگ‌های زدوده با روکش فروزان می‌نشیند؛ نله که در رای‌زنی به فرزانیگی خدایان بود؛ در آنجا می‌نشست چون اهریمن مرگ او را نزد هادس برده است. «اینک نستور پیر، پشتیبان مردم آخایی بود، که چوبدست خود را بدست گرفته و در آنجا بار می‌داد» (هومر، ۱۳۷۸: ۶۴).

صحنه‌ی دیگری که در سنگ‌نگاشته‌ی عصر هخامنشی تصویر شده است؛ مردی در جامه‌ی مادی و دارای ریش - کوتاه مجعد و گوشواره، پایین‌تر از تخت شاهی ایستاده است؛ در حالی که در دست چپ عصایی بلند دارد؛ به دلیل عصای بلندی که در دست دارد بارخواه نیست؛ بلکه رئیس بار و تشریفات دربار است این فرد عصا به دست، کسانی را که اجازه‌ی بار می‌یافتند به نزد پادشاه می‌برد (خالقی‌مطلق، ۱۳۸۸: ۱۹۴ و ۱۹۷ و ۱۹۹). باتوجه به تصاویر سنگ‌نگاشته، عصای زرین و بلند پادشاه در دست راست او جای داشته است؛ ولی عصای ساده و در عین حال بلند رئیس تشریفات در دست چپ او گزارش شده است. گفتنی است که این صحنه‌ها با اندک جزئیاتی در ترسیم صحنه‌ی بار اردشیر نیز نقل شده است (همان: ۱۸۹). پس می‌توان این‌گونه نتیجه گرفت که کسانی که وظایفی دارند؛ عصای ساده را به دست می‌گیرند. حاجبانی که هیئت نمایندگی ملل را به پادشاه معرفی می‌کنند نیز چنین عصایی در دست دارند. هنوز هم در بسیاری از کشورها، رئیس تشریفات عصایی به دست می‌گیرد و شاید این نیز



یادگاری از تشریفات دربار هخامنشی است که به نقاط دیگر نیز انتقال یافته است (بهنام، ۱۳۴۶: ۱۸). در مجالس بار و جشن دوره صفوی نیز «ایشیک آقاسی‌باشی» را، که مقام حاجب را در دوره‌های پیشین داشته است، با عصای طلائی و مرصع توصیف کرده‌اند. همچنین «یساولان صحبت» نیز با چوبدستی در تالار مجالس برای اجرای فرمان می‌ایستادند (خالقی مطلق، ۱۳۸۸: ۲۴۱). «توشمال‌باشی»، هم که سرپرستی پختن خوراک را بر عهده داشته است، پس از آنکه غذا را به مجلس می‌آوردند؛ خود به مجلس می‌آمد و چوبدستی بلندی در دست داشت (همان: ۲۴۲). در دوره قاجار نیز «ایشیک آقاسی‌باشی» و «صدراعظم» عصای مرصع در دست داشتند و روبه‌روی شاه می‌ایستادند و مخاطب پادشاه آن‌ها بودند؛ «ایشیک آقاسی‌باشی» همچنان رئیس نظم بار را بر عهده داشت (همان: ۲۴۶).

### ۵-۱-۳. از لوازم کاهنان و قاضیان

در ایلپاد، کریزس، کاهن معبد آپولون، پروردگار شعر و هنرهای زیبا و کمانداری و پزشکی و خدای آفتاب و حامی غیبگویان، در حالی که عصای زرین آپولون کماندار را با ریسمان‌های خدایی به دست داشت؛ برای بازخریدن اسارت دخترش به نزد آگاممنون می‌رود (هومر، ۱۳۸۷: ۳۸-۳۹ و ۴۹). عصای زرین با ریسمان‌های منسوب به آپولون علامت کاهنی کریزس بوده است؛ مشهود است که افراد با نفوذ معنوی این نشانه خاص را در اختیار داشتند و با این ابزار از دیگران مستثنی می‌شدند و حمایت خدایان شامل حالشان می‌شد. در انه‌اید نیز نوتوس، کاهنی تروایی است که نگاهبان پالادیوم را بر عهده داشته است؛ او تازیانه‌ای دارد که آب‌های تند و دمان را با آن می‌نوازد و پالینور را در طول سه شب طوفانی بر گستره دریا می‌غلتاند تا اینکه در چهارمین روز بر روی موجی ایتالیا را می‌بیند و خود را به خشکی می‌رساند (ویرژیل، ۱۳۹۰: ۱۹۷). هومر در ایلپاد، منلاس را بعد از وصف مسابقه گردونه‌رانی، سرکرده‌ای ماننده یکی از خدایان معرفی می‌کند؛ یکی از پیکان او چوبدستی‌اش را قبل از سخنرانی به او می‌دهد و او با آنتیلوک می‌گوید که می‌تواند در این گفتگو دآوری کند و دادگری او در این گفتگو به حدی خواهد بود که هیچ‌کس از مردم آخایی او را سرزنش نخواهند کرد. سپس از او می‌خواهد که سوگند یاد کند که برای



شکست دادن او حيله به کار نبرده است (هومر، ۱۳۸۷: ۴۹۲). بر روی سپری هم که هفائستوس برای آخیلوس می‌سازد؛ دو شهر باشکوه را نمایش می‌دهد که در یکی از آن‌ها جشن زناشویی و بزم‌های شاهانه است. در همان شهر مردم در میدان همگانی جمع شدند. در آنجا در داوری گفتگوی بسیاری است و دو مرد با سر و صدای زیاد برای دادن خون‌بها آماده هستند؛ یکی از آن‌ها سوگند می‌خورد که تمامی تن خواه را داده است و دیگری سوگند یاد می‌کند که کمترین بخشی به او نرسیده است. هر دو برای سخن خود گواه می‌آورند و مردم نیز با بانگ و فریاد به یاری آن‌ها دو گروه شده‌اند. پیکان، مردم را آرام می‌کنند. پیرانی که بر سنگ‌های فروزان نشسته‌اند؛ انجمنی فراهم کرده‌اند. هر یک از آن‌ها پیش از سخن گفتن، از دست پیکی که با بانگش هوا را می‌شکافد، چوبدستی می‌گیرد و با آن چوبدستی برمی‌خیزد و یکی پس از دیگری رأی می‌دهند. در میان آن‌ها دو تالان زر، بهای رأی است که بیش از همه دادگری در آن باشد (همان: ۴۰۶-۴۰۷).

در ادیسه نیز اولیس در جهان زیرین با مینوس، پسر نامبردار زئوس، ملاقات می‌کند که عصایی زرین در دست داشت و در میان مردگان دادورزی می‌کرد؛ مینوس از کسانی که در حالت نشسته یا ایستاده بودند در جایگاه هادس رأی می‌خواست (همان، ۱۳۷۸: ۱۹۳).

در دوره‌ی صفوی در مراسم اعطای درجه‌ی صوفی به شاگردان تصوف نیز این ابزار کاربرد داشته است؛ چنانچه این افراد در جلوی تالار جمع می‌شدند تا در زمانی مناسب آن‌ها را به نزد پادشاه می‌آوردند. سپس آن‌ها بر روی شکم بر روی زمین می‌خوابیدند و بعد از اینکه «یساول‌باشی» با چوبدست بلند خود سه ضربه بر نشیمن آن‌ها می‌زد، بلند می‌شدند و چوب را می‌بوسیدند. سپس تاج یا کلاه دوازده ترک صوفیان را بر سر می‌گذاشتند و خنجر می‌بستند و می‌رفتند (خالقی مطلق، ۱۳۸۸: ۲۴۴).

در گرشاسب‌نامه هم زمانی که گرشاسب، برهمن رومی را دیدار می‌کند؛ عصا به دست دارد. گرشاسب درباره‌ی

اسرار جهان با او به گفتگو می‌پردازد:



برهمن یکی پیر خمیده پشت برآمد زکازه عصایی به مشت

(اسدی، ۱۳۵۴: ۳۱۲)

عصا به دستی برهمن با کهولت سن او ارتباط دارد و نشان از کمال و پختگی فکری او است؛ ولی از منظر اسطوره‌های نیز می‌توان آن را کهن‌الگویی از ایزدان و دیرینه‌الگوها دانست و نماد خدایی و الهگی تفسیر کرد. در شاهنامه نیز عصا نمودی از کهنسالی و گذر عمر است:

به جای عنانم عصا داد سال پراگنده شد و برگشت حال

(فردوسی، ۱۳۶۹، ۲: ۳۷۹)

این بحث در متون عرفانی نیز مصادیق زیادی دارد به طوری که یکی از لوازم پرکاربرد پیران طریقت در تذکره‌های عرفانی عصا است (میهنی، ۱۳۶۶: ۳۸۲)؛ (ابن بزاز، ۱۳۷۶: ۷۰۰).

### ۳-۱-۶. از لوازم دروازه‌دار مرگ و پیشگویان

نکته‌حایز اهمیت دیگر در حماسه‌های ملل، ارتباط عصا یا چوبدستی با جهان مردگان است؛ زمانی که ژوپیترا، فرزندش مرکور، را به مأموریتی می‌فرستد؛ او ابتدا بر صندلی متحرک خود سوار می‌شود و سپس چوبدستش را برمی‌دارد؛ با این چوبدست او از اعماق اورکوس، روان‌های مردگان را، که رنگ به چهره ندارند، به بیرون می‌خواند و روان‌های دیگر را به تارتار غم‌انگیز راهنمایی می‌کند؛ با این چوبدستی او خواب را از چشم‌ها می‌زداید و چشمانی را که به مرگ بسته شده است، از هم باز می‌کند و با چوبدستی‌اش باد را برمی‌انگیزد و در هوای آشفته از ابرهای انبوه شناور می‌شود (ویرژیل، ۱۳۹۰: ۱۲۷-۱۲۸). در ادیسه نیز اولیس در جهان زیرین و سرزمین مردگان با تیرزیاس پیشگوی دیدار می‌کند؛ تیرزیاس کور آسمانی‌نژادی از اهالی شهر تب است که چوبدست زرین در دست دارد و پرسفون، دختر زئوس، پس از مرگ او، روشن‌بینی را بهره‌اش کرده است (هومر، ۱۳۷۸: ۱۷۲ و ۱۷۸). به این صورت تیرزیاس آینده‌اولیس را برای او پیش‌بینی می‌کند. همچنین در ادیسه سیرسه به اولیس می‌گوید که هرمس یا



آگریفونت که چوبدست زرین در دست دارد؛ همیشه آمدن تو را به این سرزمین پیشگویی می‌کرد (همان: ۱۶۷). این چوبدستی به اندازه‌ای برای پیشگو اهمیت دارد که «بدون یک چوبدست پیشگویی، پیشگو نمی‌تواند دایره‌ی را بر روی زمین بکشد تا خود را محصور کند و ارواح را احضار کند» (شوالیه و گربران، ۱۳۸۲، ۲: ۵۳۶).

### ۷-۳. از ابزار سوگند یاد کردن

یکی از مواردی که سوگند یاد می‌شود؛ زمانی است که ایدئوس، پیکی از فرستادگان زئوس و آدمیان، به سوی بازماندگان آتره می‌رود و پیشنهاد پاریس مبنی بر اینکه او همه دارایی‌هایی خود همراه با آنچه که با کشتی‌های خود از تروا آورده است، به شما خواهد داد؛ اما از پس دادن همسر منلاس (هلن) سرباز می‌زند. آیا رضا می‌دهید که هیاهوی جنگ را فروشنانید تا کشتگان را در گور کنند و سپس به جنگ پردازیم؟ دیومد دلیر در میان همه مردم انجمن، اظهار امیدواری می‌کند که هیچ کس خزانه‌های پاریس و هلن را نگیرد. همه سران او را ستایش می‌کنند و آگاممنون به پیک می‌گوید که پاسخ مردم آخایی را از زبانشان شنیدی و رأی مردم با احساس من یکی است؛ اما من آنها را باز نمی‌دارم تا کشتگان را به گور کنند. این سرفرازی را از کسانی که به سرزمین مردگان رهسپار شده‌اند و دیگر پرتو روز را مشاهده نمی‌کنند؛ دریغ نکنیم و اخگری برای آرام بخشیدن به روانشان بفرورسیم. ای زئوس، ای شوی‌هرا که در آسمان‌ها می‌گری؛ گواه سوگند ما باش. در همان لحظه چوبدستی خود را به سمت آسمان افراشت (هومر، ۱۳۸۷: ۱۷۷-۱۷۸). دولون، زاده اومدوس پیام‌آور آسمانی، در مقابل هکتور بیان می‌کند که جرأت این را دارد که نزد کشتی‌ها و لشکرگاه مردم آخایی برود و از دشمن خبر بیاورد؛ ولی ای هکتور باید چوبدستی خود را برافرازی و سوگند یاد کنی که گردونه‌ی فروزان و تکاورانی که پسر آسمانی‌نژاد پله را می‌برند به من دهی. هکتور چوبدست خود را برافراخت و این‌گونه سوگند یاد می‌کند: من زئوس را که در آسمان‌ها می‌گرد؛ گواه می‌گیرم که از بین مردم تروا هیچ کسی جز تو این تکاوران را با خود نبرد و تو خداوندگار و صاحب سرفراز آن‌ها خواهی بود (همان:



چوبدستی آخیلوس نیز به نوع خود منحصر به فرد است؛ این چوبدستی مقدس بوده است و بر آن قسم یاد می‌کنند. آخیلوس در مقابل خیره‌سری‌های آگامنون به چوبدستی که در دست دارد؛ سوگند بزرگ یاد می‌کند و این‌گونه وصف می‌کند: چوبدستی‌ای که چوب آن از درختی که در کوهستان از آن بریده شده؛ جداست و با آهن، شاخ و برگ و پوستش تراشیده شده است و هرگز نخواهد رویید و گل نخواهد داد و اکنون در دست داوران مردم آخایی است که داد می‌ورزند و به نام زئوس آن را پاس می‌دارند. آخیلوس سوگند می‌خورد که روز فرا می‌رسد که مردم آخایی در دل بر آخیلوس افسوس و دریغ خواهند داشت و از آن لحظه با تمام ناکامی‌هایت دیگر نمی‌توانی در هیچ کاری به آنان سودی برسانی. او بعد از اتمام سخنانش چوبدستی خود را که میخ‌های زرین بر آن فرو رفته بود به زمین انداخت و نشست (همان: ۴۵). سوگند یاد کردن به چوبدستی مخصوص قاضیان بوده است. هفائستوس بر روی قسمتی از سپری که برای آخیلوس می‌سازد؛ سرزمینی را نمایش می‌دهد که پادشاه آن چوبدست خود را در دست نگاه داشته است (همان: ۴۰۷).

### ۸-۱-۳. از لوازم مردمان عادی و جنگاوران

در حماسه‌های ملی ایران از جمله در جهانگیرنامه از نوعی چوبدستی به عنوان سلاح جنگی سخن به میان آمده است:

یکی چوبدستی گرفته بچنگ	که‌هار که‌هانی در آمد به جنگ
به مسمار پرچین شده پیکرش	ستونی باهن گرفته سرش

(مادح، ۱۳۸۰: ۲۵۳)

پهلوان سقلابی، که‌هار، در نبرد با گیو از این سلاح استفاده می‌کند:

ز کینه بر آورد آن چوبدست	که تا بر تن گیو آرد شکست
--------------------------	--------------------------

(همان: ۲۵۴)



در موردی دیگر در این کتاب، غواص دیو، تیر کشتی را به عنوان چوبدستی نبرد به کار می‌برد:

یکی تیر کشتی گرفته به دست  
 که از ضرب آن کوه می‌گشت پست ...  
 که آن چوب بر فرق رستم زند  
 تهمتن بنگذاشت کو دم زند  
 یکی پشت تیغش بزد بر درخت  
 که از ضرب آن چوب شد لخت لخت  
 چو بشکست آن دیو را چوبدست  
 تهمتن سر ره بدو تنگ بست

(همان: ۲۷)

ویژگی‌ها نیز در آن‌ها از یک نوع چوبدستی ویژه میدان کارزار نام برده است: «مردان آونتینوس به ژوپین‌هایی که در دست دارند و به چوبدست‌هایی جان‌شکار، بلند و آهنین سر زیناوندند» (ویژگی‌ها، ۱۳۹۰: ۲۴۵). در مواقعی نیز چوبدستی شبانی شخصی به نام اورنیتوس شکارگر، به عنوان جنگ ابزار نبرد استفاده می‌شود (همان: ۳۷۵). زنان در مرگ کامیل به جای آهن با چوبدست‌هایی از چوب سخت بلوط و تیرهای چنگ‌دار سخت شده در آتش برای پاسداری از باروها و راندن دشمن می‌شتابند (همان: ۳۸۲).

### نتیجه‌گیری

ابزار اسطوره‌ای عصا و کارکرد آن در متون حماسی ملی و جهان نقطه اشتراک و افتراق متعددی دارد؛ در متون حماسی جهان، همچون ایللیاد، ادیسه، انه‌اید و امثال اینها، عصا یا چوبدستی شاهی بیش از دیگر ابزارهای شاهی حایز اهمیت است و از این ابزار در انه‌اید با عنوان «چوگان شاهی» یاد شده است. این چوبدستی جزو لوازم خدایان و شاهان بوده است که اعمال خارق عادت و جادویی با آن انجام می‌دادند. عصا و چوبدستی‌های خدایان دارای قدرت و نیروی جادویی است و سبب استحاله و مسخ می‌شود. در این میان عصای پادشاهان نیز نماد فرمانروایی و قدرت است و به صورت موروثی از خدایان به آن‌ها می‌رسد؛ چنانکه هم‌سو با حماسه‌های جهان، در متون زرتشتی همچون ونیدیا نیز شواهدی دارد. علاوه بر عصای شهریار از لوازم پهلوانان، قاضیان، کاهنان، پیشگویان و در مواقعی هم به



عنوان سلاح و عصای شبانان مطرح شده است. همچنین این ابزار در مراسم بار و سوگند نیز کارکرد بنیادین و اسطوره‌ای دارد.







## منابع

- آیدنلو، سجاد (۱۳۸۵). «ارتباط اسطوره و حماسه بر پایه شاهنامه و منابع ایرانی»، *مجله مطالعات ایرانی مرکز تحقیقات فرهنگ و زبان‌های ایرانی دانشگاه شهید باهنر کرمان*، سال ۵، شماره ۱۰، صص ۱-۳۱.
- ابن یزاز، درویش توکلی بن اسمعیل (۱۳۷۶). *صفوة الصفا*، تصحیح غلامرضا طباطبایی مجد، چاپ دوم، تبریز: زریاب.
- اسدی، ابونصر علی بن احمد (۱۳۵۴). *گرشاسب‌نامه*، به اهتمام حبیب یغمایی، چاپ دوم، تهران: طهوری.
- بهار، مهرداد (۱۳۷۴). *جستاری چند در فرهنگ ایران*، چاپ دوم، تهران: فکر روز.
- بهار، مهرداد (۱۳۹۱). *پژوهشی در اساطیر ایران*، ویراستاری کتایون مزداپور، چاپ نهم، تهران: آگاه.
- بهنام، عیسی (۱۳۴۶). بررسی یکی از نقوش تخت جمشید (داریوش شاه چگونه بار می‌داده است)، *هنر و مردم*، دوره ۶، شماره ۶۴، صص ۱۶-۱۹.
- حیدری، علی و همکاران (۱۳۹۷). «بررسی جایگاه و نقش عصا در اساطیر و ادیان»، *فصلنامه ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی*، سال ۱۴، شماره ۵۳، صص ۱۵۵-۱۸۶.
- خالقی مطلق، جلال (۱۳۸۸). *گل رنجهای کهن* (برگزیده مقالات درباره شاهنامه فردوسی)، به کوشش علی دهباشی، چاپ اول، تهران: نشر ثالث.
- ساندرز، ن. ک (۱۳۷۳). *بهشت و دوزخ در اساطیر بین‌النهرین*، ترجمه ابوالقاسم اسماعیل پور، چاپ اول، تهران: فکر روز.
- شایگان، داریوش (۱۳۸۹). *ادیان و مکتبهای فلسفی هند*، جلد اول، چاپ هفتم، تهران: امیرکبیر.
- شوالیه، ژان؛ گربان آلن (۱۳۸۲). *فرهنگ نمادها*، ج ۳ و ۲. ترجمه و تحقیق سودابه فضایی. چاپ دوم. تهران: جیحون.



صفا، ذبیح‌الله (۱۳۳۳). حماسه‌سرایی در ایران، تهران: امیرکبیر.

طریحی، فخرالدین (۱۳۶۷). مجمع‌البحرین، ج ۴، تحقیق سیداحمد حسینی، چاپ دوم، دفتر نشر فرهنگ اسلامی.

غلامپور دهکی، سکینه و علی‌محمد پشت‌دار (۱۳۹۴). «بررسی تطبیقی کارکردهای پیشگویی در حماسه‌های بزرگ

جهان (شاهنامه، ایلید، ادیسه)»، فصلنامه ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی، سال ۱۱،

شماره ۴۱، صص ۲۵۱-۲۸۱.

فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۶۶). طبع انتقادی شاهنامه فردوسی، به کوشش جلال خالقی‌مطلق، زیر نظر احسان یار

شاطر، دفتر اول، نیویورک: بنیاد میراث ایران با همکاری انتشارات مزدا.

فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۶۹). طبع انتقادی شاهنامه فردوسی، به کوشش جلال خالقی‌مطلق، زیر نظر احسان یار

شاطر، دفتر دوم، کالیفرنیا، ایالات متحده آمریکا: بنیاد میراث ایران با همکاری انتشارات مزدا.

فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۷۳). طبع انتقادی شاهنامه فردوسی، به کوشش جلال خالقی‌مطلق، زیر نظر احسان یار

شاطر، دفتر چهارم، کالیفرنیا، ایالات متحده آمریکا: بنیاد میراث ایران.

کاوایانی پویا، حمید و امیره امیری زرنند (۱۳۹۷). «عصا و جایگاه نمادین آن در فرهنگ‌ها و باورهای باستانی»،

نشریه ادبیات تطبیقی دانشگاه شهید باهنر کرمان، سال ۱۰، شماره ۱۹، صص ۱۸۲-۲۰۲.

گیلگمش (۱۳۸۲). به کوشش داوود منشی‌زاده، چاپ اول، تهران: اختران.

میهنی، محمد بن منور (۱۳۶۶). اسرار التوحید فی مقامات‌الشیخ ابی سعید، مقدمه و تصحیح و تعلیق محمدرضا

شفیعی کدکنی، چاپ اول، تهران: آگاه.

ویرژیل (۱۳۹۰). انه‌اید، ترجمه میرجلال‌الدین کزازی، چاپ هفتم، تهران: نشر مرکز.

هومر (۱۳۷۸). ادیسه، ترجمه سعید نفیسی، چاپ اول، تهران: بهزاد.

هومر (۱۳۸۷). ایلید، ترجمه سعید نفیسی، چاپ اول، تهران: زوار.



## *The mythical function of the staff in national and world epics*

*Ramin Moharrami<sup>1</sup> Soraya Karimi<sup>2</sup>*

### **Abstract**

Epic texts are the literary record of nations and the mythical thought of people of different lands, which is called the "collective unconscious conscience" of the nation in Jung's interpretation. In addition to their main function, some mythological tools in epic texts have features beyond their natural nature. In this research, the mythical function of the scepter in the epic texts of Iran and the world is investigated and analyzed by descriptive-analytical method. The results of this research show that the scepter does not play a role in the national epic texts as one of the necessary accessories of the kingdom, while in the paintings of the ancient kings of Iran; it is considered a symbol of their power and legitimacy. Unlike the national epics in the epic texts of the nations of the world, the royal scepter is one of the symbolic tools of gods and goddesses, kings, warriors, judges, and priests, and it has a fundamental and mythological function in the ceremony of oaths and oaths. In the epics, the wand has magical properties and the goddesses used the wand to transform their faces and bodies. The property of invigorating, preventing battle, helping to win the battle, showing strength and maturity are other cases of the use of canes in the national epics of Iran and the world.

**Keywords:** myth, staff, national epics, world epics

<sup>1</sup>. Professor of persian language and literature, Faculty of Literature and Humanities, university of Mohaghegh Ardabili, Ardabil, Iran. (Corresponding Author) // [oharami@uma.ac.ir](mailto:oharami@uma.ac.ir)

<sup>2</sup>. Graduated of persian language and literature, Faculty of Literature and Humanities, university of Mohaghegh Ardabili, Ardabil, Iran.//[sorayakarimi087@gmail.com](mailto:sorayakarimi087@gmail.com)



سال هفتم، شماره ۲، پیاپی ۲۳ تابستان ۱۴۰۳

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

ISSN : 2783-4166

## نقدی بر کتاب در لفظ دری

دکتر آرش امرایی<sup>۱</sup>

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۱/۰۳ تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۳/۰۳/۱۸

نوع مقاله: پژوهشی

(از ص ۱۱۰ تا ص ۱۲۹)



[10.22034/CAAT.2024.453601.1089](https://doi.org/10.22034/CAAT.2024.453601.1089)

### چکیده:

دیوان ناصر خسرو یکی از دیوان‌هایی است که بخش‌هایی از آن تحت عناوین مختلف شرح و منتشر شده‌است. یکی از این آثار کتابی است تحت عنوان «در لفظ دری» که در آن دکتر کاظم دزفولیان قصایدی را شرح کرده‌است. این کتاب در ۲۰۰ صفحه نوشته شده‌است و انتشارات طلایه آن را منتشر کرده‌است. در این مقاله به بررسی و نقد این کتاب می‌پردازیم و نکاتی را پیرامون بخش‌هایی از آن بیان خواهیم کرد. در این مقاله به برخی از اشکالات و ناراستی‌های کتاب اشاره شده‌است. با بررسی‌های دقیق در این مقاله خواهیم دید که نویسندگان به بسیاری از جنبه‌های شعر ناصر خسرو توجه نکرده‌است و در مواردی نیز برخی ابیات را درست شرح نکرده‌است؛ لذا این شرح یکی از شرح‌های ناقصی است که تقریباً گرهی از دشواری‌های شعر ناصر خسرو را نگشوده‌است و ضروری است نویسندگان در چاپ‌های بعدی نسبت به اصلاح موارد ذکر شده و همچنین افزودن جوانب شرح نشده اقدام نمایند.

**کلمات کلیدی:** ناصر خسرو، نقد، دیوان، شرح، در دری

<sup>۱</sup> دانشیار دانشگاه علوم و فنون دریایی خرمشهر، خرمشهر، ایران. // [Amraei@kmsu.ac.ir](mailto:Amraei@kmsu.ac.ir)



## مقدمه

شرح و تحلیل و تفسیر شعر کلاسیک فارسی، کاری آسان نیست. شارح برای ارائه شرحی شایسته از شعر شاعر، باید ضمن شناخت کامل از شاعر و شعرش، زمان و محیط زندگی وی را نیز به خوبی بشناسد. علاوه بر دشواری‌های معمول شرح شعر کلاسیک فارسی، انتخاب بخشی از این دیوان‌ها نیز یکی از دشواری‌هایی است که شارحان گزیده اشعار با آن مواجه هستند. انتخاب بخشی از دیوان یا اثر یک نویسنده به خودی خود چندان دشوار نیست؛ اما چالش واقعی زمانی چهره می‌نمایند که بخواهیم بخش‌های از این اثر را انتخاب کنیم که معرف کل دیوان و اندیشه‌های شاعر باشد.

از زمانی که انتخاب گزیده آثار شاعران و نویسندگان برای تدریس در دانشگاه رواج پیدا کرد، همیشه تهیه یک گزیده شایسته که در برگیرنده اهداف مورد نظر برای تدریس آن اثر در دانشگاه باشد، ذهن محققان و استادان این حوزه را به خود مشغول کرده است. هرچند بر گزیده‌گزینی اشکالاتی جدی وارد است و انشا الله در مقالی دیگر به آن نیز خواهیم پرداخت، اما واقعیتی که امروز استادان، دانش‌جویان و علاقمندان به زبان و ادبیات فارسی با آن مواجه هستند، گزیده‌هایی از آثار شاعران و نویسندگان بزرگی است که بعضاً از جانب محققان جوان و کم‌تجربه و بدون در نظر گرفتن اهمیت این موضوع و تنها با انتخاب بدون هدف بخشی از اثر منتشر و برای تدریس در دانشگاه به دانش‌جویان معرفی می‌شوند. یک گزیده تنها زمانی یک گزیده کامل و ارزشمند است که لااقل در برگیرنده بخش قابل توجهی از افکار و شیوه سخن‌گویی آن شاعر باشد. با مواجه شدن با سیل عظیم این گونه آثاری که اغلب با اهدافی غیر علمی تهیه می‌شوند، تنها با نقد و بررسی این آثار است که می‌توان سره را از ناسره تشخیص داد؛ از این رو بر همه دوست‌داران زبان و ادبیات فارسی فرض است که ضمن بررسی و نقد این آثار ارزش‌ها و ناراستی‌های این آثار را به جامعه علمی بشناسانند.

## معرفی کتاب

کتاب «در لفظ دری» یکی از آثاری است که در آن برخی قصاید دیوان ناصر خسرو برگزیده و شرح شده است. مؤلف این کتاب، جناب آقای دکتر کاظم دزفولیان است و انتشارات طلایه آن را در ۲۰۰ صفحه منتشر کرده است. چاپ اول این کتاب در سال ۱۳۸۶ منتشر شده است. این کتاب در حدود یک سال بعد به چاپ دوم رسیده است. کتاب با پیشگفتار آغاز می‌شود و نویسنده در مقالی کوتاه نکات مورد نظر خویش را در ابتدای کتاب ذکر می‌کند. سپس بخش دیگری از کتاب با عنوان «زندگانی، احوال و آثار ناصر خسرو قبادیانی» آغاز می‌شود. همان گونه که از عنوان این بخش بر می‌آید، نویسنده در این بخش از کتاب هرچند به صورت کوتاه و مجمل، اطلاعاتی



در مورد حیات و آثار ناصر خسرو و همچنین اندیشه‌ها و شیوه بیان وی ذکر شده است. در پایان این بخش، صفحه‌ای با عنوان «مراجع» آمده است که به شیوه‌ای منحصر به فرد مراجع این قسمت برای خوانندگان معرفی شده است. در ادامه قصاید برگزیده آمده‌اند و به دنبال آن شرح قصاید ذکر شده است. در پایان نیز فهرست آیات، احادیث و اقوال آمده است؛ پس از این بخش منابع و مأخذ استفاده شده در نگارش کتاب معرفی شده است و در نهایت کتاب با فهرست برخی واژگان، ترکیبات، اصطلاحات و اعلام به پایان می‌رسد.

### نکاتی در مورد پیشگفتار

پیش از این ذکر شد که در ابتدای کتاب، نویسنده بخشی با عنوان «زندگانی، احوال و آثار ناصر خسرو قبادیانی» آورده است و به صورت مجمل مطالبی در این خصوص برای خوانندگان خود ذکر کرده است. در پایان این بخش صفحه‌ای به عنوان «مراجع» آمده است و به شیوه‌ای منحصر به فرد، همه ارجاعات درون متنی را به این صفحه منتقل کرده است. در مورد ضرورت وجود این صفحه سخن نمی‌گوییم (هرچند بر اصل وجود آن نقدهایی جدی وجود دارد) آنچه که باید در مورد این مراجع گفت این است که این گونه مرجع نویسی نویسنده محترم با استفاده از کدام شیوه مرجع نویسی است؟ آیا بهتر نیست به آنچه که به عنوان روش تحقیق تدریس می‌کنیم، پایبند باشیم و آن را در آثارمان رعایت کنیم؟ آیا هر کس به هر شیوه‌ای که خود خواست بدون رد یا قبول جامعه علمی کشور، می‌تواند شیوه‌ای ابداع کند و تنهایی بر آن ساز بدمد گو دیگران بخواهند یا نخواهند؟ در هر حال به نظر می‌رسد این شیوه برای مستند کردن منبع چندان شیوه مناسبی نیست و ضروری است نویسنده محترم این بخش از کتاب را اصلاح کند.

نکته دیگری که در مورد بخش اول این کتاب ضروری است ذکر شود، ارجاعاتی است که نویسنده محترم به آثار دیگران داده است. در آثاری که به عنوان منابع روش تحقیق مورد استفاده محققان قرار می‌گیرند، در مورد مستند سازی و نقل قول نکاتی ذکر شده است که ضروری است در آثار خود به آنها پایبند باشیم. پایبند بودن به این اصول حافظ حقوق نویسنده‌ای است که به اثرش استناد می‌شود.

نقل قول از سخن یا اثر دیگران عموماً به دو شیوه صورت می‌گیرد؛ در هر شیوه‌ای که از آن بهره ببریم، ضروری است که مستند سازی دقیقاً رعایت شود. روش‌های مستند سازی یکی به صورت مستقیم است و دیگری به صورت غیر مستقیم. «نقل قول مستقیم باید دقیق و بدون تصرف در جملات و حتی شکل نوشتاری متن اصلی انجام پذیرد، حتی یک واژه یا نشانه نگارشی را نباید تغییر بدهید.» (فتوحی، ۱۳۸۹: ۱۹۳) اما نقل قول غیر مستقیم استفاده از مضمون سخن دیگران با استفاده از جملات و عبارات نویسنده است؛ در این نوع نقل قول،



نویسنده فحوا و یا مضمون کلام نویسنده دیگر را با استفاده از شیوه بیانی خود ذکر می‌کند. در نقل قول مستقیم جملاتی که از دیگران نقل می‌کنیم ضرورتاً باید درون گیومه قرار گیرد. هرگاه چنین کاری صورت نگیرد، یعنی عیناً جملات و عبارات دیگران را در آثار خود استفاده کنیم و در ابتدا و انتهای آنها گیومه نگذاریم، حق نویسنده اصلی نادیده انگاشته شده است. این نکته از جانب نویسنده کتاب «در لفظ دری» مورد توجه قرار نگرفته است و خواننده در برخورد با این نقل قول‌ها آنها را غیر مستقیم می‌داند؛ حال آن که تقریباً همه نقل قول‌ها مستقیم هستند و نویسنده محترم این نکته بسیار با اهمیت را نادیده انگاشته‌اند و نقل قول‌های مستقیم را به صورت غیر مستقیم ذکر کرده‌اند. از آن جمله می‌توان به موارد زیر اشاره کرد.

در ص ۹ کتاب آمده است: «عقیده این فرقه بیشتر بر محور عدد هفت و کمتر بر محور عدد دوازده می‌گردد. این اعداد چه در عالم هستی و چه در بدن انسان به وضوح رقم شده است. وجود هفت سیاره و دوازده برج در آسمان، هفت روز و دوازده ماه در سال، هفت مهره در گردن و دوازده مهره در پشت، می‌تواند شواهدی بر این معنی باشد.» (دزفولیان، ۱۳۸۷: ۹) این جملات کاملاً از کتاب حبسیه سرایی تالیف ولی‌الله ظفری نقل شده است. (ر.ک حبسیه در ادب فارسی ص ۱۱۳) از این رو نویسنده محترم ضرورتاً باید نقل قول را به صورتی عنوان می‌کردند که مستقیم بودن آن مشخص باشد.

عبارات دیگری که نویسنده محترم به دیگر آثار از آن جمله کتاب «باکاروان حله» نقل کرده است، شرایطی اینگونه دارند. برای پی‌بردن به این موضع لطفاً ارجاع شماره ۲ را با صفحه ۸۷ کتاب «باکاروان حله»، ارجاع شماره ۳۲ را با صفحه ۱۸۱ کتاب «حبسیه در اب فارسی»، ارجاع شماره ۱۴ را با صفحه ۲۵۷ کتاب «برگهایی در آغوش باد» مقایسه کنید. تقریباً همه ارجاع‌هایی این پیشگفتار کوتاه، چنین وضعیتی دارند؛ یعنی نویسنده عبارات را بدون هیچ تغییری در کتاب خود وارد کرده است؛ بدون آنکه خواننده را از مستقیم بودن نقل قول آگاه کند.

نکته جالب توجه دیگر در مورد این پیشگفتار این است که اغلب قریب به اتفاق مطالب این بخش و به ویژه قسمت «ج» پیشگفتار، یعنی «اندیشه و شیوه بیان ناصر خسرو» از منابع دیگران نقل قول شده است و نویسنده محترم کم‌ترین مطلب در مورد ناصر خسرو را از داشته‌های خویش عنوان نکرده است. می‌دانیم که نقل قول از دیگران و استفاده از منابع دیگر تنها زمانی موجه و قابل قبول است که در مورد نکته‌ای مهم استدلالی یا بیان افکار و اندیشه دیگران در درک آن کمک کند نه این که ما همه مطالب مقاله یا کتاب و سند پژوهشی‌مان را از آثار دیگران جمع‌آوری کنیم و آن را به صورت متنی تدوین کنیم که همه زحمت ما در انجام آن کار تنها کنار هم قرار دادن آن مطالب باشد. با توجه به این مطلب، ذکر چنین مطالبی که نویسنده محترم در نگارش آن تقریباً نقشی نداشته است، زحمات ایشان را در شرح قصاید تحت تاثیر خود قرار می‌دهد؛ به نظر می‌رسد بهتر آن است که



نویسنده در این مورد تجدید نظر نمایند و این پیشگفتار را از آغاز کتاب حذف نمایند و یا آن را به شیوه‌ای بازنویسی کنند که نقش ایشان در نگارش آن بیش از دیگران نمایان باشد.

آخرین نکته در مورد پیشگفتار کتاب «در لفظ دری» استفاده نادرست از فعل «می‌باشد» است. استفاده نادرست از واژه‌ها در زبان، موجب گسترش و رواج این اشتباه می‌شود؛ اگر این استفاده نادرست از جانب اهل علم و آن هم متولی تدریس و ترویج و حفاظت از زبان فارسی باشد، ناپسندتر است. این مطلب نزد استادان و دانشجویان و دوستداران زبان فارسی امری مبهم و پوشیده نیست که فعل «می‌باشد» از مصدر «باشیدن» به معنی ماندن و قرار گرفتن است و گاه به معنای آرزو برای انجام کاری استفاده می‌شود. این در حالی است که نویسنده محترم بارها از این واژه به جای فعل «است» یا «هست» استفاده کرده است. از آن جمله می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

«شعر ناصر خسرو حماسه‌ای مذهبی است، حماسه‌ای که نشأت گرفته از جدال درونی شاعر

می‌باشد.» (دزفولیان ۱۳۸۷: ۱۵)

«روشنایی نامه: منظومه‌ای است کوتاه در قالب مثنوی که شامل ۵۹۲ بیت می‌باشد.» (همان: ۱۳)

از آنجا که استفاده از این فعل به جای فعل «است» نادرست است و عیبی بر این نوشته است، ضروری است نویسنده محترم این افعال را اصلاح کند و هر فعل را درست در معنای اصلی و واقعی و مناسب آن استفاده کند. اشکالات نگارشی و زبانی این مقدمه کوتاه به همین نکته محدود نمی‌شود و اشکالاتی غیر قابل چشم‌پوشی در این نوشته دیده می‌شود که پرداختن به آنها خود مقاله‌ای مفصل خواهد شد؛ اما به همین میزان بسنده می‌کنم و به بخش اصلی سخن یعنی شرح قصاید می‌پردازم.

### نکاتی در مورد شرح قصاید

در این کتاب ۳۰ قصیده از قصاید نسبتاً بلند و ۶ قصیده از قصاید کوتاه دیوان ناصر خسرو انتخاب و شرح شده است. مشخص نیست شارح محترم با چه هدفی به آخر کتاب این قصایدی را افزوده است که هیچ‌گاه تعداد ابیات آنها از ۵ بیت نمی‌گذرد. قصاید انتخابی برای شرح در این کتاب، از جمله قصایدی هستند که تا پیش از انتشار این اثر بارها شرح و منتشر شده‌اند. اگر بر این کار ضرورتی باشد، تنها زمانی است که شرح مجدد یک قصیده اطلاعاتی جدیدتر، بیشتر و یا درست‌تر در مورد آن قصیده ارائه دهد. در این مقاله نکاتی در مورد برخی ابیات شرح شده ذکر می‌کنیم؛ بدیهی است که هدف این مقاله شرح هرچه شایسته‌تر از قصاید ناصر خسرو است و به هیچ





عنوان نافی زحمات شارح محترم نیست؛ از این رو از باب پیشنهاد نکاتی بیان می‌شود امید است شارح محترم در چاپ‌های بعدی کتاب، این نکات را مد نظر داشته‌باشند.

### بی‌توجهی به صنایع ادبی

یکی از نکاتی که در سراسر کتاب مشهود است، بی‌توجهی شارح به صنایع لفظی و معنوی موجود در ابیات است. شارح محترم در کل کتاب نسبت به آرایه‌های لفظی و معنوی بی تفاوت بوده‌اند و در بسیاری از موارد بر روی صنایع و به ویژه صنایع لفظی چشم بسته‌اند. بدیهی است که یکی از جنبه‌های شایسته توجه اشعار شاعران، صنایع لفظی و معنوی موجود در ابیات است و در واقع خیال‌انگیزی کلام شاعران با یاری گرفتن از این صنایع ممکن می‌شود؛ نشان دادن صنایع در شرح شعر شاعران، علاوه بر نشان دادن زیبایی‌های شعر، جنبه‌ای آموزشی دارد که دانشجویان و علاقمندان به ادبیات با مشاهده این صنایع در شعر شاعران، به خوبی آن را فرا می‌گیرند؛ از این رو بی‌توجهی به صنایع لفظی و معنوی در شرح اشعار، ضمن جفای به شاعر، موجب کم‌رنگ شدن جنبه آموزشی اثر می‌شود و زحمات شارح را تحت‌تاثیر قرار می‌دهد. از آن جمله می‌توان به این موارد اشاره کرد: قصیده ۱ بیت ۱ و ۳ و ۴ و ۵ و ۹ و ۱۰ و... شواهدی برای بی‌توجهی به صنایع در شرح قصاید کم‌نیست؛ به همین خاطر برای جلوگیری از طولانی شدن کلام تنها به همین میزان بسنده می‌کنم؛ تو خود مدیث مفصل بخوان از این مجمل.

### سکوت در مورد ابیات دشوار

یکی از مشکلاتی که دانشجویان رشته ادبیات فارسی از آغازین روزهای ورود به دانشگاه با آن مواجه هستند، سکوت شارحان در مقابل اشعار دشوار و مساله دار است؛ نکته‌ای که در مورد این کتاب هم صادق است. شارح محترم گاه چنان لغات و نکات بدیهی را شرح می‌دهد که شاید هیچ خواننده‌ای به آن نیاز نداشته‌باشد و کم‌سوادترین خوانندگان هم از آن بی‌نیاز هستند و زمانی هم در مقابل ابیات و عبارات و مصرع‌هایی که نیاز واقعی خوانندگان است سکوت می‌کند. درست است که در شرح باید همه خوانندگان با هر سطح اطلاعات و دانش را در نظر گرفت، اما اگر ذکر نکات بدیهی لازم است، بی‌گمان بیان دشواری‌های ابیات ضروری است.

یکی از دشواری‌هایی که دانشجویان و علاقمندان ادبیات فارسی همواره با آن درگیر بوده‌اند، کنارهم قرار دادن معانی لغات و عبارات و فراهم کردن یک معنای درست و دقیق از بیت است. گاه در بیت هیچ لغت، ترکیب و یا عبارت دشواری به چشم نمی‌خورد؛ اما درک معنای درست و نزدیک به صحت از آن برای هرکسی میسر نیست؛ اینجاست که وظیفه شارح به عنوان کسی که خواننده را با اهداف و معانی اشعار آشنا می‌کند، مشخص می‌شود. اگر شارح تنها لغات را برای خواننده معنی کند و هر از چندگاهی برای خالی نبودن عریضه به کنایه یا



مجازی اشاره کند، مشکلی را از خواننده حل نکرده است؛ چراکه خواننده با مراجعه به فرهنگ‌ها به خوبی از عهده حل این مشکل برمی‌آید. یکی از مهم‌ترین وظایف شارحان شعر، ارائه معنایی دقیق و درست از ابیات است؛ نکته‌ای که از جانب اغلب قریب به اتفاق شارحان شعر فارسی مغفول مانده است و شارحان خود را مشغول معانی لغات کرده‌اند. با یک بررسی سطحی می‌بینیم که شارح محترم در هر قصیده، کم‌تر از سه یا چهار بیت را معنی کرده‌اند و در دیگر ابیات تنها لغات معنی شده‌اند. نکته جالب توجه این که بسیاری از ابیاتی که شرح شده‌اند، در مقایسه با دیگر ابیات، ابیاتی ساده هستند که خواننده با کم‌ترین تلاش ذهنی معنای آن را درک می‌کند؛ در مقابل ابیاتی که دیرپاب و دشوار هستند، از نظر دور مانده‌اند.

آنچه ضروری است که در این جا به آن اشاره شود، این است که شارح محترم در بسیاری از ابیات حتی لغات را هم معنی نکرده است؛ یعنی ابتدایی‌ترین اطلاعات در مورد ابیات برای خواننده ارائه نشده است. این در حالی است که در بسیاری از ابیات، لغات یا عباراتی معنی شده‌اند و به تفصیل در مورد آنها سخن گفته شده است، که نیازی به شرح و تفسیر ندارند و تقریباً شاید نتوان خواننده‌ای را یافت که برای درک این موضوعات با مشکل مواجه شود. این در حالی است که لغات، ابیات و عباراتی که نیازی واقعی و ضروری خواننده است از نظر دور مانده و در مورد آنها سخنی به میان نیامده است. برای جلوگیری از طولانی شدن کلام، در این جا تنها قصیده اول را از این جهت بررسی می‌کنیم. دیگر قصاید کتاب نیز بر این منوال شرح شده‌اند.

قصیده اول این کتاب، ۴۴ بیت دارد. در شرح قصیده هیچ توضیحی در مورد ۲۲ بیت از قصیده عنوان نشده است. یعنی در شرح قصیده، نیمی از ابیات نادیده انگاشته شده‌اند. در شرح ۱۲ بیت، تنها یک واژه شرح شده است و تنها ۵ بیت تا حدودی شرح شده است.

### بی توجهی به اشارات قرآنی

قرآن و حدیث یکی از آبشخورهای اصلی ادبیات فارسی است و بدون آشنایی با قرآن و حدیث، درک بخش اعظمی از ادبیات فارسی دشوار است. از این رو، توجه به اشارات قرآنی و شرح و تفسیر آنها برای خواننده ضرورتی انکارناپذیر است. همان‌گونه که می‌دانیم، ناصر خسرو از جمله شاعرانی است که برای تاکید بر موضوع مورد بحث خود، بارها از آیات و احادیث و سخنان بزرگان دینی بهره‌برده است؛ اما شارح محترم در شرح قصاید در بسیاری از موارد این اشارات را نادیده گرفته است و هیچ اشاره‌ای به آنها نکرده است. در این جا به چند مورد اشاره می‌کنیم.



گیتی سرای رهگذرانست ای پسر

زین بهترست نیز یکی مستقر مرا

این بیت اشاره دارد به حدیث: للدنیا دار ممر، وأن الآخرة هی دار المقر (نهج البلاغه، کلمات قصار، ۳۸۵) همچنین اشاره دارد به آیه ۱۲ از سوره مبارکه قیامت که می‌فرماید: إلی رَبِّکَ یَوْمَئِذٍ الْمُسْتَقَرُّ.

قصیده ۱ بیت ۱۹

وز دیدن و شنیدن دانش یله نکرد

چون دشمنان خویش به دل کور و کر مرا

بیت اشاره دارد به آیه ۷ از سوره مبارکه بقره که می‌فرماید: خَتَمَ اللَّهُ عَلَی قُلُوبِهِمْ وَعَلَی سَمْعِهِمْ وَعَلَی أَبْصَارِهِمْ غِشَاوَةً وَلَهُمْ عَذَابٌ عَظِيمٌ. معنی: خداوند بر دل‌ها و گوش‌هایشان مهر گذاشته است. بر روی چشمانشان پرده‌ای است و برایشان عذابی بزرگ است.

شارح محترم هیچ اشاره‌ای به آیه مذکور نکرده است.

قصیده ۱ بیت ۳۷

قول رسول حق چو درختی است بارور

برگش ترا که گاو تویی و ثمر مرا

شارح محترم هیچ توضیحی در مورد بیت مذکور نداده است. این در حالی است که این بیت اشاره دارد به آیه ۲۴ از سوره مبارکه ابراهیم که می‌فرماید: أَلَمْ تَرَ کَیْفَ ضَرَبَ اللَّهُ مَثَلًا کَلِمَةً طَیِّبَةً کَشَجَرَةٍ طَیِّبَةٍ أَصْلُهَا ثَابِتٌ وَفَرْعُهَا فِی السَّمَاءِ تَرْجَمَهُ: آیا ندیدی چگونه خداوند «کلمه طیبه» (و گفتار پاکیزه) را به درخت پاکیزه‌ای تشبیه کرده که ریشه آن (در زمین) ثابت، و شاخه آن در آسمان است؟!

قصیده ۱۱ بیت ۹

گر ندیدی عرش را و حاملان عرش را

تا به گردش بر چه سان همواره می جولان کنند

شارح محترم هیچ توضیحی در مورد بیت نداده‌اند؛ این بیت اشاره دارد به آیه ۷ از سوره مبارکه غافر که می‌فرماید: الَّذِينَ یَحْمِلُونَ الْعَرْشَ وَمَنْ حَوْلَهُ یُسَبِّحُونَ بِحَمْدِ رَبِّهِمْ. ترجمه: کسانی که عرش [خدا] را حمل می‌کنند و آنها که پیرامون آنند به سپاس پروردگارشان تسبیح می‌گویند.

همچنین اشاره دارد به آیه ۱۷ از سوره مبارکه حاقه که می‌فرماید: وَیَحْمِلُ عَرْشَ رَبِّکَ فَوْقَهُمْ یَوْمَئِذٍ ثَمَانِیَّةٌ. ترجمه: و عرش پروردگارت را آن روز هشت [فرشته] بر سر خود بر می‌دارند.



## قصیده ۱۱ بیت ۲۵

مر ترا در حصن آل مصطفی باید شدن تا ز علم جدّ خود بر سرت در افشان کنند

بیت به این حدیث اشاره دارد که می‌فرماید: **وَلَا يَأْتِي عَلِيَّ بْنَ أَبِي طَالِبٍ حِصْنِي فَمَنْ دَخَلَ حِصْنِي أَمِنَ مِنْ عَذَابِي**. ترجمه: ولایت (دوستی) علی بن ابیطالب حصار من است. هر کس وارد حصار من شد از عذاب ایمن گشت. شارح محترم هیچ اشاره‌ای به ارتباط بیت با حدیث مذکور نکرده است.

همان‌گونه که می‌بینیم، شارح محترم اغلب اشارات قرآنی را شرح نداده‌اند. آنچه که ذکر شد تنها شواهدی از ۲ قصیده برای بی‌توجهی به اشارات قرآنی در شرح قصاید ناصر خسرو است. بررسی همه اشارات قرآنی ذکر نشده در این کتاب، بسیار مفصل‌تر از این است اما ما به همین میزان بسنده می‌کنیم.

## اشکالات معنایی

در این بخش از مقاله، به بررسی ابیاتی می‌پردازیم که در شرح آنها سهوی وجود دارد. از آنجا که ممکن است در مورد برخی ابیات اختلاف نظری وجود داشته باشد، در این بخش تنها ابیاتی ذکر می‌شوند که در مورد آنها اختلاف نظری وجود نداشته باشد.

## قصیده ۱ بیت ۲۰

ای ناکس و نفایه تن من در این جهان همسایه‌ای نبود کس از تو بتر مرا

در شرح بیت آمده است: «نفایه: هر چیز که به سبب فساد و پستی و بی‌قیمتی به دور انداخته شود، ناسره، فرومایه و پست. // تن: در این جا مراد نفس اماره و شهوات نفسانی است // ای نفس پست و بی‌ارزش، در این دنیا برای من هیچ همسایه‌ای بدتر از تو نیست.» (دزفولیان، ۱۳۸۷: ۱۰۱)

با دقت در توضیحاتی که شارح محترم در مورد بیت بیان کرده‌اند، این سؤال پیش می‌آید که آن چیز که به سبب فساد باید دور انداخته شود چیست؟ آیا این موضوع در مورد تن صادق تر نیست تا نفس؟ نیازی به هیچ مقدمه‌ای نیست که مقصود ناصر خسرو در این بیت بی‌گمان جسم و تن مادی انسان است که پس از مرگ دور انداخته می‌شود. این موضوع با توجه به چند بیت بعد در همین قصیده، تایید می‌شود. ناصر خسرو پس از چند بیت شکایت و بدگویی از جسم و تن مخاطب خود را این‌گونه به روشنی بیان می‌کند آنجا که می‌گوید:



خواب و خور است کار تو ای بی خرد جسد لیکن خرد به است ز خواب و ز خور مرا

چند بیت بعد در ادامه بدگویی ها و خطاب های خود، یک بار دیگر تن یا همان جسم مادی را مورد خطاب قرار می دهد و می گوید :

من با تو ای جسد ننشینم در این سرای کایزد همی بخواند به جای دگر مرا

با در نظر گرفتن این ابیات نمی توان تن را «نفس» دانست و معنای درست و مورد نظر ناصر خسرو در این بیت همان «جسم» و «جسد» است نه چیز دیگر.

قصیده ۱ بیت ۲۷

خواب و خور است کار تو ای بی خرد جسد لیکن خرد به است ز خواب و ز خور مرا

شارح محترم در شرح بیت این گونه گفته است: «جسد: کنایه از نفس اماره» (همان: ۱۰۱)

همان طور که می بینیم، اصرار بر یک اشتباه در بیت ۲۰ موجب اشتباهات دیگری در شرح قصیده شده است. در این بیت نیز علی رغم شواهد و قراین آشکاری که در بیت وجود دارد، «جسد» را کنایه از نفس اماره دانسته اند. در مورد این بیت نیز باید پرسید که آیا واقعا «جسد» کنایه است؟ و بر فرض کنایه بودن، آیا کنایه از نفس اماره است؟ در این جا ضمن پاسخ به این دو سوال، به حقیقت معنای مورد نظر ناصر خسرو خواهیم رسید.

علمای علم بیان در تعریف کنایه گفته اند: «کنایه عبارت یا جمله یی است که مراد گوینده معنای ظاهری آن نباشد.» (شمیسا ۱۳۷۱: ۲۳۵) سیروس شمیسا در توضیح کنایه در چند سطر پایین تر دوباره می گویند: «در تعریف کنایه می توان گفت که ذکر جمله یا عبارتی است که به جای معنی ظاهری، مراد یکی از لوازم معنی آن است.» (همان: ۲۳۶) همان گونه که می بینیم، نمی توان «جسد» را کنایه دانست چرا که نه جمله است و نه عبارت. در پاسخ سوال دوم نیز باید گفت شارح محترم فرموده اند خواب و خور در مورد نفس چه معنایی می تواند داشته باشد؟ نکته دگر این که وقتی بیت با استفاده از معنای ظاهری لغات معنای مورد قبول و شایسته ای دارد، چرا و به چه منظوری باید معنای مجازی یا کنایی برای لغات در نظر بگیریم؟ اگر بیت را با در نظر گرفتن معنای حقیقی «جسد» و خواب و خور معنی کنیم چه مشکلی در انتقال مفاهیم مورد نظر ناصر خسرو ایجاد می شود؟ با توضیحات ارائه شده، می توان به این نتیجه رسید که معنای درست و دقیق «جسد» همان «تن» است و در این بیت، به هیچ عنوان نمی توان آن را در غیر معنای حقیقی خود در نظر گرفت.



## قصیده ۱ بیت ۳۶

ای گشته دلت خوش ز قضا و قدر به نام چون خویشتن ستور گمانی مبر مرا

شارح محترم بیت را این گونه معنی کرده است: «ای کسیکه دلت به نام خرد و سخن خوش گشته است و اسماً خردمند و سخنور ستی، مرا مانند خودت چهارپا و نادان تصور مکن.» (همان: ۱۰۲)

در مورد معنای ذکر شده برای بیت، این سوال به ذهن می‌رسد که شارح محترم «خرد و سخن» را معادل کدام واژه بیت دانسته‌اند؟ آیا واقعا قضا و قدر به معنای خرد و سخن است؟ بی‌توجهی به یک واژه در معنای بیت، موجب به خطا رفتن شارح شده است. در این بیت «نام» به معنای ظاهر است و ناصر خسرو مخاطبان خود را از اینکه تنها به ظاهر و نام قضا و قدر بسنده کنند، برحذر می‌دارد و معتقد است این کار تنها از جانب افراد نادان صورت می‌گیرد. با این توضیحات معنای درست بیت اینگونه است: ای که حقیقت قضا و قدر را درک نکرده‌ای و تنها به ظاهر و نام آن دل خوش کرده‌ای، مرا همانند خود نادان و همچون حیوان تصور مکن.

## قصیده ۲ بیت ۶

از این همه بستاند بجمله هرچه‌ش داد چنانکه باز ستد هرچه داده بود آن را

در شرح بیت این گونه آمده است: «روزگار تمام آنچه (جاه و جلال و قدرت...) را به پادشاه سلجوقی داده است، سرانجام آنها را از او می‌گیرد، همانطوری که تمام آنچه را که به محمود داد، از او گرفت.» (همان ص ۱۰۳)

مشخص نیست شارح محترم به چه قرینه‌ای مرجع ضمائر «این» و «آن» را حکومت سلجوقی و محمود غزنوی دانسته است. در هیچ کدام از ابیات پیشین چنین اشاره‌ای نه آشکار و نه پنهان وجود ندارد. شارح محترم به دلیل بی‌توجهی به موقوف‌المعانی بودن این بیت با بیت قبل، کوشیده است معنای بیت را توجیه کند چراکه این معنا برای این بیت بیش از آنکه معنای آن باشد، توجیه معنای آن است. بیت بسیار ساده‌تر از آن است که نیازی به توجیه معنای آن باشد. همان گونه که ذکر شد، «این» و «آن» ضمیری هستند که به بیت قبل از این بیت برمی‌گردند. بیت قبل از بیت مورد بحث ما این بیت است:

فلان اگر به شک است اندر آنچه خواهد کرد جهان بدو بنگر، گو، به چشم بهمان را



با توجه به آنچه که گفته شد، اگر متوجه ارتباط معنایی این دو بیت شویم، معنای آنها به ویژه بیت دوم (بیت مورد بحث ما) در دسترس است و نیازی به کوشش ذهنی ندارد. با این توضیحات، ناصر خسرو در این بیت می‌خواهد بی‌وفایی و ناپایداری دنیا را متذکر شود بنابراین این می‌گوید دنیا هر آنچه که می‌دهد می‌گیرد.

## قصیده ۱۱ بیت ۱۲

بنگر آن را در رکوع و بنگر این را در سجود  
پس تو همین کن تو ز طاعت‌ها که می‌ایشان  
کنند

بیت این‌گونه شرح شده است: «و ببین که حیوان در برابر تو به سجود درآمده و گیاه به رکوع و خم شده است، پس تو هم مانند آنها در برابر حق تعالی رکوع و سجود کن.» (دزفولیان ۱۳۸۷: ۱۲۷)

بیت روشن‌تر از آن است که برای معنای آن دلیل و برهان بیاوریم. ناصر خسرو در این بیت ضمن اشاره به آیات متفاوتی از کلام خداوند که مضمون آنها تسبیح و ستایش خداوند از جانب حیوان و نبات و همه مخلوقات خداوند است، می‌گوید: حال که حیوان و نبات خداوند را تسبیح می‌کنند، ای انسانی که بر آنها اشرفی، تو نیز همچون آنها خداوند را ستایش کن. بیت بعد تأییدی است بر این که رکوع و سجودی که در این بیت آمده است، رکوع و سجود در برابر خداوند است، نه انسان.

یکی از آیاتی که در آن به تسبیح خداوند از جانب همه مخلوقات اشاره شده است، آیه ۱ از سوره مبارکه جمعه است که می‌فرماید: *يُسَبِّحُ لِلَّهِ مَا فِي السَّمَاوَاتِ وَمَا فِي الْأَرْضِ*. ترجمه: هر آنچه که در آسمان و زمین است، خداوند را ستایش می‌کنند.

## قصیده ۱۴ بیت ۳۵

چو گفتاری که بندندش بعمدا  
همی گوید که اینجا نیست گفتار

بیت این‌گونه معنی شده است: «تو مانند گفتاری هستی که وقتی او را گرفتار می‌کنند با پرویی، اسارت و گرفتاری خود را کتمان می‌کند و می‌گوید کو گفتار، اینجا گفتاری نیست.» (دزفولیان ۱۳۸۷: ۱۳۴)

بی‌گمان نویسنده در شرح این بیت به خطا رفته‌اند. «بیت اشاره است به مثل معروف: «خَامِرِي أُمَّ عَامِرٍ» (پنهان شو ای گفتار (ام‌عامر). زیرا هنگام صید گفتار، صیاد با سخنان نرم و با گفتن خامری ام‌عامر گفتار را بیرون می‌کشد و دهنش را می‌بندد.» (محقق ۱۳۸۶ ج ۱ ص ۱۵۴) قداما تصور می‌کردند که گفتار به صدای خوش علاقمند است؛ از



این رو هرگاه می‌خواستند کفتاری را شکار کنند با ساز و آواز به سوی لانه او می‌رفتند و می‌گفتند «کفتار در خانه‌است؟ کفتار در خانه نیست؟» و تصور می‌کردند با این سخنان او را اغفال می‌کنند و کفتار در سوراخ خود می‌ماند و تلاشی برای فرار نمی‌کند و آن را شکار می‌کنند. (فرهنگ اشارات، ذیل کفتار) با این توضیحات ناصر خسرو در این بیت می‌گوید: «گناهان را بر پشت خود بار کرده‌ای؛ اما باز هم ادعای سبک‌باری می‌کنی؛ مثل آن کفتاری هستی که فریفته کفتار می‌شود و به دام می‌افتد.» (محمدی و برزگر خالقی ۱۳۹۱: ۸۲)

قصیده ۲۲ بیت ۱۸

گر به باد تو کنم خرمن خود را باد نبود فردا جز باد در انبانم

در شرح بیت آمده‌است: «باد: مجازاً میل و اراده. // باد کردن: کنایه از نیست و نابود کردن. // باد در انبان داشتن: کنایه از تهی دستی است.» (دزفولیان ۱۳۸۷: ۱۵۹)

با توجه به آنچه در شرح بیت آمده‌است، این معنی از آن دریافت می‌شود: اگر مطابق میل تو خودم را نیست و نابود کنم تهی دست خواهم شد. آنچه که نویسنده محترم از بیت دریافت کرده اند، اندکی با سخن ناصر خسرو تفاوت دارد. خرمن را باد کردن اشاره است به کاری که کشاورزان پس از جمع کردن و خرمن کوب کردن محصول خود انجام می‌دادند و آن جدا کردن گاه و دانه خرمن با پرتاب کردن آن در مسیر باد است؛ به این صورت که در هنگام وزش باد، محصول خرمن کوب شده را در مقابل مسیر وزش باد به آسمان پرتاب می‌کردند، دانه به زمین می‌افتاد و گاه به همراه باد از دانه جدا می‌شد. لازم به توضیح است که برای انجام این کار هربادی مناسب نیست. و گاه بادی که مسیر وزش آن و یا سرعت وزش آن مورد نظر کشاورزان نیست، موجب نابودی محصول و دست‌رنج کشاورز می‌شود؛ از این رو به باد کسی خرمن را باد دادن یا باد کردن، کنایه‌است به معنای مطابق میل و اراده آن کس عمل کردن، طبق نظر آن شخص عمل کردن. با این توضیحات درمی‌یابیم که باد کردن خرمن در این بیت به معنای نابود کردن نیست. ناصر خسرو در این بیت می‌گوید: اگر مطابق میل و اراده تو عمل کنم، بی‌گمان چیزی حاصل نخواهم کرد.

قصیده ۲۲ بیت ۲۶

گر به دندان ز جهان خیره در آویزم نه‌لندم، ببرند از بن دندانم





نویسنده بیت را این گونه معنی کرده است: «اگر بیهوده با چنگ و دندان و با تمام وجود به این دنیا درآویزم و آن را محکم بگیرم، سرنوشت مرا نمی گذارد، چنین کار می کنم و چنان مرا به سوی مرگ می کشاند که دندانهایم از ریشه کنده شود.» (دزفولیان ۱۳۸۷: ۱۶۰)

اغلب شارحان مصرع دوم را این گونه خوانده اند «ببرند از بن، دندانم» که نادرست است و در این بیت «دندان را از بن بریدن» معنایی درستی ندارد. گذشته از این، فعل مصرع دوم «بریدن» است حال آنکه نویسنده محترم آن را «کندن» خوانده است؛ روشن است که ما مجاز به این گونه معنی کردن شعر فارسی نیستیم. ناصر خسرو در این بیت می گوید: «اگر با تمام وجود و تلاش های فراوان خود را وابسته به این دنیا کنم، و با چنگ و دندان آن را محکم بگیرم، فایده ای ندارد چراکه مرا رها نمی کنند و مرا از دنیایی که از صمیم قلب آن را دوست دارم، جدا می کنند.» (امرایی ۱۳۹۴: ۴۷)

## قصیده ۲۲ بیت ۴۹

پیش دنیا نکنم دست همی تا او نکشد در قفس خویش به دستانم

بیت این گونه معنی شده است: «من به این دنیا و مظاهر آن دست نمی زنم و از آن تمتع نمی جویم تا او یعنی سلطان خراسان با مکر و حيله و سخنان ظاهر فریب خود، مرا به قفس خود نکشاند و فریب ندهد.» (دزفولیان ۱۳۸۷: ۱۶۱)

همان طور که می بینیم، نویسنده محترم در این بیت «خویش» را سلطان خراسان دانسته است. مشخص نیست چگونه مرجع این ضمیر (خویش) را سلطان خراسان دانسته است و قفس سلطان خراسان چه معنایی دارد؟ ناصر خسرو در این بیت، معتقد است اگر به دنیا و وابستگی های آن دست زدی، دلبسته آن خواهی شد؛ به همین خاطر از این دلبستگی با عنوان قفس یاد کرده است. با این توضیحات می توان به یقین گفت که مرجع ضمیر مشترک «خویش» دنیا است و به این ترتیب معنایی دلچسب تر و مقرون به صحت از بیت حاصل می شود. ناصر خسرو در این بیت می گوید: برای آن که گرفتار و دلبسته دنیا و مادیات نشوم، هیچ گاه به آنها نزدیک نمی شوم و از آن بهره ای نمی برم. (با آنها میانه ای ندارم)

## قصیده ۲۵ بیت ۳

آنکه شریفست، همچو دون نه به ترکیب از رگ و مویست و استخوان و پی و خون ؟



شارح محترم بیت را این‌گونه کرده‌است: «آنکه: مراد روح آدمی است. // آنکه شریف و ارزشمند است روح آدمی است که جوهر مجرد غیر مادی است و مانند جسم از رگ و موی و استخوان و پی و خون ترکیب نیافته است.» (دزفولیان ۱۳۸۷: ۱۶۸)

در مورد این بیت چند سؤال به ذهن می‌رسد. اول این‌که به چه قرینه‌ای و به چه دلیلی منظور از «آنکه» روح است؟ گیرم که منظور از «آنکه» روح است؛ مگر نه اینکه در معنی بیت باید همان منظور و غرض نهایی مورد نظر شاعر آورده شود؛ چرا در معنی بیت «آنکه» با همان کیفیت و با همان شکل و معنا تکرار شده‌است؟ سؤال دیگر این‌که مگر نه اینکه فعل مصرع دوم، فعلی مثبت است؟ به چه دلیل و چرا باید منفی معنی شود؟ نکته دیگر این‌که نویسنده با چه توضیحی علامت سوال پایان بیت را از نظر پنهان داشته‌اند؟ مگر نه این‌که باید به چاپ اساس پایبند بود؟ بی‌گمان چنین برداشتی از بیت و تغییر دادن عبارات و معانی و منظور لغات به منظور معنا برای بیت نادرست و کاملاً نارواست. برای پی بردن به معنای دقیق و درست بیت کافی است دو بیت قبل را از نظر بگذرانیم. ناصر خسرو در این بیت می‌خواهد بگوید شریف بودن به ظواهر و جسم و دیگر امور مادی و ظاهری نیست. با این توضیحات معنی بیت چنین است: انسان‌های شریف و افراد دون همه ظاهر و جسمی مانند هم دارند. به زبان دیگر می‌گوید: مگر نه اینکه انسان شریف همانند فرد وضع از رگ و پوست و استخوان و مو و... ساخته شده‌است؟

#### قصیده ۲۶ بیت ۱۳

پرچین شود ز درد رُخ بی دین / چون گرد خود کنی تو ز دین پرچین

بیت این‌گونه معنی شده‌است: «اگر به دور خود دیواری از دین و ایمان نکشی، آنقدر رنج و عذاب می‌بینی که رخسارت زرد و نحیف خواهد شد.» (دزفولیان ۱۳۸۷: ۱۷۲)

نیازی به هیچ توضیحی نیست که دریافت شارح از بیت درست نیست. مشخص نیست که چرا شارح محترم «بی‌دین» را در بیت نادیده انگاشته‌اند و در معنای بیت هیچ جایگاهی به آن نداده‌اند. بیت بسیار ساده است و بدون کم‌ترین تلاش ذهنی، معنای آن قابل درک است. ناصر خسرو در این بیت می‌گوید: اگر حصار از دین و ایمان به دور خود بکشی (با دین و ایمان شوی) افراد بی دین از این کار تو خشمکین و ناراحت خواهند شد.

#### قصیده ۲۸ بیت ۲۹

خواری مکش و کبر مکن بر ره دین رو / مؤمن نه مقصر بود ای پیر نه غالی



نوسنده در شرح بیت تنها دو واژه آن را معنا کرده است. «مقصر: کسی که در کار خود اهمال کند، کوتاهی کننده، سهل انگار، ضعیف. // غالی: متکبر و مغرور» (دزفولیان ۱۳۸۷: ۱۸۰)

اگر نویسنده محترم معنای بیت را با استفاده از معانی داده شده برای لغات مذکور یک بار در ذهن خود مرور می کرد، در می یافت که یکی از واژه ها درست معنا نشده است. این دو واژه دقیقا از نظر معنایی مقابل هم هستند. «غالی» به معنای غلو کننده، کسی که در کاری زیاده روی می کند، از حد گذرنده با این توضیح معنای بیت روشن است. ناصر خسرو در این بیت می گوید: «نه متکبر باش و نه خود را خوار و زبون کن زیرا مؤمن واقعی کسی است که در کارهایش نه کوتاهی کند و نه زیاده روی. (در اموراتش حد میانه را نگه می دارد)» (امرایی ۱۳۹۴: ۱۲۱)

قصیده ۳۰ بیت ۸

جهانا، برین که ت بگفتم نشانی

ز تو سیر ناگشتن من ترا بس

شارح محترم بیت را این گونه شرح کرده است: «من چنان بلند همتم که سفره تو (جهان) مرا سیر نمی کند و بهترین نشان تو همین است که هیچکس را سیر نمی کنی، پس تو میزبان بد و بخیلی هستی.» (دزفولیان ۱۳۸۷: ۱۸۵)

دقت در معنای ارائه شده برای بیت روشن می کند که این معنی به هیچ روی از بیت بر نمی آید؛ شارح محترم مرجع «این» را به همین بیت دانسته اند از این رو معنای شایسته ای از بیت ذکر نکرده اند. «این که ت بگفتم» به ابیات قبل برمی گردد و آن مطالبی است که شاعر در مورد دنیا و ویژگی های آن گفته است. نکته دیگر این که روشن نیست «بلند همت و بزرگ بودن خود» از کجای بیت برمی آید که شارح در شرح بیت از آن یاد کرده است. در شرح مصرع اول گفته اند: «من چون بلند همتم مرا سیر نمی کنی» و در ادامه گفته اند: «بهترین نشان تو این است که کسی را سیر نمی کنی» همان گونه که می بینیم، دو بخش معنای بیت، نفی کننده هم هستند. با این توضیحات در می یابیم که شرحی که از این بیت در کتاب مورد بحث ما آمده است، به هیچ روی شرحی شایسته نیست. ناصر خسرو در این بیت می گوید: این مطالبی که در مورد تو گفتم (ابیات قبل) بهترین نشان و دلایلی هستند که بگویم تو نمی توانی مرا ارضاء کنی از این رو تو این شایستگی را نداری که مرا مشغول خود کنی.

نتیجه



با بررسی دقیق و سطر به سطر این کتاب و بیان خلاصه‌ای از موارد مورد نظر می‌توان به این نتیجه رسید که شارح محترم در شرح کتاب اشارات قرآن و حدیث را آن‌گونه که شایسته است ذکر نکرده است؛ در بسیاری از موارد در شرح ابیات تنها بر اساس باورهای خود حکمی در مورد ابیات صادر کرده است و به اشارات و امارات موجود در متن توجهی نکرده است. بسیاری از ابیات دشوار را شرح نکرده است و در مقابل لغات، عبارات و ابیاتی را شرح کرده است که مخاطب کتاب چندان به آنها نیاز ندارد. خلاصه سخن این که بررسی کتاب مبین این حقیقت است که در شرح ابیات اشکالات فراوانی وجود دارد و ضروری است نویسنده محترم در چاپ‌های بعدی کتاب این اشکالات را مرتفع نماید.





## منابع

- ادیب پیشاوری، احمد (۱۳۶۳) شرح مشکلات دیوان ناصر خسرو، به اهتمام جمشید سروشیار، اصفهان، انتشارات سپهروردی.
- امرایی، آرش (۱۳۹۴) «نقدی بر شرح دیوان ناصر خسرو»، متن شناسی ادب فارسی مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه اصفهان، شماره ۴، پیاپی ۲۸.
- امرایی، آرش (۱۳۹۹) «نقد و بررسی کتاب سی قصیده ناصر خسرو»، نقد، تحلیل و زیبایی شناسی متون»، دوره ۳، شماره ۴، پیاپی ۹.
- امرایی، آرش (۱۳۹۴) ساغری از دریا، تهران، ارشد سپاهان.
- دزفولیان، کاظم (۱۳۸۷) دُر لفظ دری، تهران، انتشارات طلایه.
- دهخدا، علی اکبر (۱۳۸۶) امثال و حکم، تهران، اشجع.
- زرین کوب، عبدالحسین (۱۳۷۲) با کاروان حله، تهران، انتشارات علمی.
- شمیسا، سیروس (۱۳۷۱) بیان، تهران، انتشارات فردوس.
- شمیسا، سیروس (۱۳۷۷) فرهنگ اشارات ادبیات فارسی، تهران، انتشارات فردوسی.
- طاهری مبارکه، غلام محمد (۱۳۹۲) برگزیده قصاید ناصر خسرو، تهران، انتشارات سمت.
- ظفری، ولی الله (۱۳۶۴) حبسیه در ادب فارسی از آغاز شعر فارسی تا پایان زندیه، تهران، امیرکبیر.
- فتوحی، محمود (۱۳۸۹) آیین نگارش مقاله علمی - پژوهشی، تهران، انتشارات سخن.
- قبادیانی بلخی، ناصر خسرو (۱۳۷۰) دیوان حکیم ناصر خسرو قبادیانی، تصحیح مجتبی مینوی و مهدی محقق، تهران، موسسه چاپ و انتشارات دانشگاه تهران.
- مهدی (۱۳۷۴) تحلیل اشعار ناصر خسرو، تهران، موسسه انتشارات و چاپ دانشگاه تهران.



- محقق، مهدی (۱۳۹۴) شرح بزرگ دیوان ناصر خسرو، تهران، انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.
- محقق، مهدی و بستان شیرین، کبری (۱۳۸۷) فرهنگ لغات و ترکیبات و تعبیرات دیوان ناصر خسرو، بازبینی و اصلاح مهدی نوریان، تهران، موسسه چاپ و انتشارات دانشگاه تهران.
- محمدی، محمدحسین و برزگر خالقی، محمدرضا (۱۳۹۱) شرح دیوان حکیم ناصر خسرو قبادیانی، تهران، انتشارات زوآر.





## *A review of the book in "Dori lafze-Dari"*

*Arash Amraei<sup>1</sup>*

### **Abstract**

Diwan Naser Khosrow is one of the diwans whose parts have been described and published under different titles. One of these works is a book entitled "Dor LaFaz Dari" in which Mr. Kazem Dezfulian has described a poem. This book is written in 200 pages and published by Talayah Publishing House. And we will criticize this book and we will express some points about some parts of it. In this article, some of the problems and mistakes of the book have been pointed out. With detailed investigations in this article, we will see that the author has many aspects of the poem. Nasser Khosrow has not paid attention and in some cases he has not explained some verses correctly; Therefore, this description is one of the incomplete descriptions that has not solved any of the difficulties of Nasser Khosrow's poetry, and it is necessary for the author to correct the mentioned items and add unexplained aspects in the next editions.

Key words: Nasser Khosro, criticism, divan, describ, Dor-e-dari

<sup>1</sup>. Associate Professor of Khorramshahr University of Marine Science and Technology, Khorramshahr, Iran.// [Amraei@kmsu.ac.ir](mailto:Amraei@kmsu.ac.ir)

**Index****Volume 7, Issue 2 - Serial Number 23, June 2024,**

<b>Introduction.....</b>	<b>4</b>
<b><i>Studying the historical geography in a sonnet by Hafez // Ali bazvand, Ismaeil sepahvandi, Majid sepahvand.....</i></b>	<b>5</b>
<b><i>Criticism as a Possible Condition in Writing and Speech// Hossein Sharifara, Garineh Keshishyan Siraki.....</i></b>	<b>22</b>
<b><i>Sensory Images In The Poetry Of Shomaisah AL Nuumani// Ghasem khalifat, &amp; Partners.....</i></b>	<b>41</b>
<b><i>Criticism of two stories "Zande Bagor" and "Haji Murad" by Sadegh Hedayat Based on van Dyck's ideological square theory // Masoumeh Bahrami, Fatemeh Modaresi.....</i></b>	<b>71</b>
<b><i>The mythical function of the staff in national and world epics// Ramin Moharrami, Soraya Karimi.....</i></b>	<b>84</b>
<b><i>A review of the book in "Dori lafze-Dari"// Arash Amraei.....</i></b>	<b>110</b>





Volume 7, Issue 2 - Serial Number 23, June 2024

**Responsible manager:** Dr. Arash Amrai

**Editor-in-Chief:** Dr. Seyedahmad Hosseini Kazaruni

**Internal manager:** Fethullah Asterki

**Members of the editorial board:**

Dr. Seyedahmad Hosseini Kazaruni, Professor of Bushehr Islamic Azad University

Dr. Mahmoud Rezaei Dasht Arzhaneh, Shiraz University professor

Dr. Saifuddin Mirzazadeh, Professor of Rudaki Language and Literature Research Institute, Academy of Sciences of the Republic of Tajikistan

Dr. Qasim Sahrai, Professor of Lorestan University

Dr. Rasool Blaavi, professor at Persian Gulf University

Dr. Mohammad Reza Masoumi, Associate Professor of Qom University

Dr. Ali Nouri Khatunbani, Associate Professor of Lorestan University

Dr. Parvin Golizadeh, Associate Professor of Shahid Chamran University

Dr. Esmail Narmashiri, associate professor of Velayat University

Dr. Mohammad Noor Alam, Associate Professor, Chittagong University, Bangladesh

Dr. Mohammad Reza Masoumi, Associate Professor, Yasouj Islamic Azad University

Dr. Sheftalo Golmetov, Associate Professor, University of Toronto

DR. Mahmood Ranjbar, Associate Professor, University of Guilan

**Quarterly website:** [www.qparsi.ir](http://www.qparsi.ir)

**Email:** [info@qparsi.ir](mailto:info@qparsi.ir) / [parsijournal@gmail.com](mailto:parsijournal@gmail.com)

**The author/authors are responsible for the content and correctness of the content**

The Quarterly Journal of Criticism, Analysis and Aesthetics of Texts has publication license number 83152 dated 07/16/1397 from the Ministry of Culture.