بسم الله الرحمن الرحيم

دوفصلنامه علمی– دانش‌پژوهی

صبا

سال دوم، شماره چهارم، پاییز،زمستان ۱۴۰۲
(شعبان۱۴۴۵، فوریه ۲۰۲۴)

صاحب امتیاز: جامعة المصطفی العالمیة
دانشگاه مجازی المصطفی، گروه علمی زبان و ادبیات فارسی با همکاری معاونت پژوهشی و تولید

مدیر مسئول: حجة الاسلام دکتر سعید ارجمندفر
سردبیر: دکتر سلمان رحیمی
دبیر علمی: دکتر سلمان رحیمی
مدیر اجرایی: دکتر فاطمه حاجی رحیمی
نشانی: قم، خیابان ساحلی جنوبی، نرسیده به مصلی، بین کوچه ٦و٤
صندوق پستی: ٣٧١٣٩١٣٥٥٤
تلفن و نمابر: ٣٢١١٤١٨٥ - ٣٢٦١٣٨٧٥
شمارگان: چاپ الکترونیکی
تعداد صفحات: ۳۰۸ صفحه
Web:www.mou.ir
Email:research@mou.ir

هیئت تحریریه:

سلمان رحیمی	مدیر گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه مجازی المصطفیﷺ
فاطمه حاجی رحیمی	استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه مجازی المصطفیﷺ
زهرا غلامی	استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه مجازی المصطفیﷺ
حسین پورشریف	استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه مجازی المصطفیﷺ
حمید اکبرپور	استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه مجازی المصطفیﷺ
مجید جعفری	استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه مجازی المصطفیﷺ
عاطفه خدایی	استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه مجازی المصطفیﷺ

بر اساس مجوز:

اداره کل ساماندهی و پشتیبانی پژوهشی

معاونت پژوهشی جامعه المصطفی العالمیهﷺ

(مورخ: ۱۴۰۰/۱۱/۱۹)

طبق شماره نامه ۳۵۱۹

این نشریه در سطح نشریات علمی– دانش‌پژوهی

(ویژه انجمن‌های علمی طلاب و دانشجویان)

راهنمای نویسندگان مقالات

۱. مقاله باید شامل قسمت‌های زیر باشد:

✓ **عنوان، چکیده، واژگان کلیدی، مقدمه، بیان مسئله (سؤال اصلی تحقیق)، مبانی نظری پژوهش (تبیین واژگان کلیدی)، روش تحقیق، بدنه اصلی مقاله، نتیجه‌گیری، فهرست منابع.**

۲. تنها مقاله‌هایی قابل بررسی است که قبلاً منتشر نشده باشند و نویسنده متعهد به‌نشر آن در جای دیگر نباشد.

۳. مسئولیت محتوایی مقاله به‌لحاظ علمی و حقوقی بر عهده نویسنده مسئول است.

٤. حق رد یا قبول مقاله‌ها برای نشریه محفوظ است.

۵. تأیید نهایی مقاله برای چاپ بر اساس نظر داوران و تأیید سردبیر نشریه است.

٦. حجم مقاله حداقل ۷ صفحه و حداکثر ۳۰ صفحه ۲۵۰ کلمه‌ای خواهد بود.

۷. نقل و اقتباس از مقاله‌های نشریه با بیان منبع آن، آزاد است.

۸. جهت نوشتن مقاله از فونت ١٤ و خط "IRLotus" استفاده شود.

۹. فهرست منابع به‌ترتیب حروف الفبا و به‌شرح زیر درج شود:

✓ **کتاب**: نام خانوادگی، نام (سال نشر). عنوان ."Bold" نام مترجم (در صورت ترجمه). چاپ. محل نشر: ناشر.

✓ **مقاله**: نام خانوادگی، نام (سال نشر). عنوان "Bold". نام نشریه. دوره انتشار. شماره نشریه: شماره صفحات.

۱۰. درج ارجاعات مربوط به منابع در متن به‌صورت (نام مؤلف، سال نشر: صفحه) آورده شود. دقت شود که هیچ منبعی در پاورقی نباید درج گردد.

۱۱. ارجاعات هر صفحه مانند معادل لاتین واژگان تخصصی، شرح اصطلاحات و توضیحات جانبی در پاورقی همان صفحه درج شود.

۱۲. نویسنده لازم است به‌همراه ارسال مقاله به نشانی نشریه علمی، مشخصات تحصیلی و رتبه علمی خود را ارسال نماید:

درج نشانی رایانامه (ایمیل) نشریه

۱۳. پس از چاپ مقاله، دبیرخانه نشریه موظف است یک نسخه از نشریه الکترونیکی را برای نویسنده/ نویسندگان ارسال نماید.

فهرست مطالب

سخن سردبیر.....۹

تحلیل شخصیّت بایزید در مثنوی های عطّار نیشابوری.....۱۱
سلمان رحیمی

مقایسه و تحلیل سبکی سروده‌های امیرهوشنگ ابتهاج و منوچهر آتشی.....٤٥
سکینه جعفری ،زهرا غلامی

تحلیل و مفهوم شناسی کاربردهای «آینه».....۷۷
تسنیم نقوی ، نعیمه سادات صفایی نیا

بررسی و تحلیل «آرمان‌شهر» در گلستان سعدی و مخزن الاسرار نظامی.....۱۰۱
فاطمه سادات موسوی ، مجید جعفری

مثنوی نو یافته‌ای از ولی دشت بیاضی.....۱۱۹
مرضیه راغبیان

بررسی مضامین و آموزه‌های اخلاقی و دینی در اشعار پروین اعتصامی و ژاله قائم‌مقامی.....۱۳۵
محمدنعیم شریفی ،حمید اکبرپور

از خردستایی سنایی تا شوریده مداری عطّار مقایسه سبک شناسانه دو تحمیدیهٔ حدیقه و منطق الطّیر.....۱۵۹
حمید اکبرپور

بررسی حصر و قصر در علم معانی با نگاهی به ساختار اطلاعی.....۱۹۳
عاطفه خدایی لیقوان، ثانیه زهرا

تحلیل اشعار غنی کشمیری از منظر صور خیال.....۲۱۷
عقیل حسین کلان ، سلمان رحیمی

مؤلفه های‌حماسی در سروده‌های مشروطه.....۲۳۳
فاطمه حاجی رحیمی

بررسی ردیف در غزلیات مولانا دشت بیاضی.....۲۶۹
عاطفه خدایی لیقوان

معرفی برخی نقش‌مایه‌های جانوری و گیاهی در ایران.....۲۹۱
گلتن زارعی،مریم جعفرزاده

سخن سردبیر

به نام خداوند جان و خرد

نشریه علمی «صبا»، نشریه‌اي مرتبط با زبان و ادبیات فارسي است که به همت دانشجویان و استادان گروه زبان و ادبیات فارسي و در قالب دوفصلنامه علمی منتشر می‌شود. این شماره با مطالب متنوعي از دانشجویان زبان و ادبیات فارسي به مرحله چاپ رسیده و اهمیت و اعتبار ویژه‌اي دارد؛ چرا که غالباً پژوهشگران زبان‌آموخته زبان فارسي هستند و این مایه افتخار است که کاري پژوهشي از ایشان ارائه شود.

از طرف دیگر، همین مطلب حاکی از آن است که کیفیت آثار ارائه شده در حد کار دانشجویان زبان-آموخته است که مشتاقانه تحقیق کرده‌اند تا کاري در حد توان علمی خود ارائه دهند و البته شروع هر کاری با مشکلات و کم و کاستیهای زیادی همراه است که میتوان به پای آغازگری در مسیر پژوهش گذاشت. از خوانندگان مقاله‌ها انتظار می‌رود با انتقادها و پیشنهادهای سازنده خود، یاري‌گر گروه زبان و ادبیات فارسی و مجموعه دانشگاه مجازی باشند. بنا بر آن است که با تلاش مستمر، روز به روز بر تجربه خود افزوده و پیشرفت در مسیر علمی و پژوهشی را سرلوحه کار قرار داد.

سلمان رحیمی

مدیرگروه زبان و ادبیات فارسی

Analysis of Bayazid's character in Attar Neishabouri's poems

Salman rahimi[1]

Associate Professor, Department of Persian Language & Literature, Open University, Al-Mustafa International University of Qom, Qom, Iran

abstract

Bayazid Bastami is one of the mystics of the ۲nd and ۳rd centuries of Hijri, many sayings and anecdotes have been narrated from him and about him in various texts. Bayazid is one of the mystics who, according to Hajowiri, is considered one of the leaders of the Companions of Sukar in the discovery of Al-Mahjub. In addition to the book Al-Nunur of Sahlghi and the order of the public of Kharqani, which was written specifically for Bayezid, this great mystic is also mentioned in other mystical books. Attar Nishaburi, one of the poets of the ٦th and early ٧th centuries, as a mystic poet by profession, has narrated anecdotes and sayings from mystics and famous people during his mystical poems on the occasion of the topic. Bayezid Bastami is one of these mystics, whose sayings and anecdotes have been narrated by Attar. In Tazkira Al-Awlia, the largest number of stories are from Bayazid Bastami, and this is a sign of Attar's special attention to this mystic. In this article, an attempt has been made to analyze and analyze the stories and sayings that Attar narrated in his four didactic masnavis about this mystic, and the mystical, moral and behavioral points of Bayezid in these stories from a semantic point of view. Some of Bayezid's mystical thoughts in these stories and sayings are: annihilation, trust, submission, drunkenness.

Keywords: Bayazid Bastami, Attar Nishaburi, Annihilation, Anesthesia, Trust

Email: s.rahimi@mou.ir[1]

تحلیل شخصیّت بایزید در مثنوی‌های عطّار نیشابوری

سلمان رحیمی[1]

استاد همکار گروه زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه مجازی، جامعه المصطفی العالمیه قم، قم، ایران

چکیده

بایزید بسطامی از عرفای نامدار در اواخر سدهٔ دوم و آغاز سدهٔ سوم هجری است که اقوال و حکایات فراوانی از وی و دربارهٔ وی در متون مختلف نقل شده است. بایزید از جمله عارفانی است که به گفتهٔ هجویری در کشف‌المحجوب از سردستگان اصحاب سُکر محسوب می‌شود. علاوه بر کتاب النّورِ سهلگی و دستورالجمهورِ خرقانی که مختصّ بایزید نوشته شده است، در کتاب‌های دیگر عرفانی نیز از این عارف بزرگ یاد شده است. عطّار نیشابوری از شاعران قرن ششم و اوایل قرن هفتم به عنوان یک شاعرِ عارف مسلک در خلال سروده‌های عرفانی به مناسبت موضوع مطرح شده، حکایات و اقوالی را از عارفان و افراد معروف نقل کرده است؛ یکی از این عارفان که عطّار از وی اقوال و حکایات آورده، بایزید بسطامی است. در تذکرة الاولیا بیشترین تعداد حکایات از آنِ بایزید بسطامی است و این نشان از توجه خاصّ عطار به این عارف است. در پژوهش حاضر حکایات و اقوالی را که عطار در چهار مثنوی تعلیمی‌اش از این عارف نقل کرده و نکات عرفانی، اخلاقی و رفتاری که از بایزید در این حکایات آورده شده است از منظر معنایی تحلیل و بررسی شد. برخی از اندیشه‌های عرفانی بایزید در این حکایات و سخنان عبارتند از: فنا، توکّل، تسلیم، سُکر.

کلید واژه‌ها: بایزید بسطامی، عطّار نیشابوری، فنا، سُکر، توکّل.

[1] Email: s.rahimi@mou.ir

۱. مقدّمه

بایزید بسطامی از بزرگ‌ترین عارفان قرن دوم و سوم به شمار می‌رود که بنا به گفتهٔ محمّد سهلگی در هفتاد و سه سالگی در سال دویست و سی و چهار هجری وفات یافته است.(شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸٤: ۱٤۱) وی از بزرگان متصوّفه و طریق وی غلبه و سکر است (هجویری، ۱۳۸۹: ۲۲۹) در مقابل جنید بغدادی که از سران تصوّف در طریق صحو است. بایزید همواره مورد توّجه و احترام بزرگان تصوّف بوده است. همهٔ بزرگان معاصر او همچون ذوالنّون مصری، سهل بن عبدالله تستری، یحیی بن معاذ رازی و احمد بن خضرویه بلخی و همچنین کسانی که بعد از او در عرصهٔ عرفان نام‌آور شده‌اند مانند: جنید، شبلی، ابوالحسن خرقانی و ابوسعید به عظمت مقام او اعتراف داشته‌اند و با احترامی ویژه از او یاد می کنند، تا حدّی که جنید بغدادی درباره وی چنین می‌گوید: «ابویَزید مِنّا **بِمَنزلهٔ** جَبرَئیل مِنَ المَلائِکه: ابویزید اندر میان ما چون جبرئیل است در میان ملائکه» (همان: ۱۳۲)؛ شیخ ابوسعید ابوالخیر می‌گوید: «هجده هزار عالم از بایزید پر می‌بینم و بایزید در میان نه، یعنی بایزید در حق محو است.»(خرقانی، ۱۳۸۸: ۱۱۳)

از زندگی‌نامه‌هایی که دربارهٔ وی به جا مانده دو کتاب در دست است. یکی کتاب النّور تألیف محمّد سهلگی در نیمه اوّل قرن پنجم (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸٤: ۵۵) و دیگری کتاب دستورالجمهور تألیف احمد خرقانی که در نیمه اوّل قرن هشتم نوشته شده است. به غیر از این دو کتاب که مختصّ بایزید نوشته شده در کتاب‌های مختلف صوفیّه و تراجم احوال حکایات و اقوال مختلفی از بایزید و دربارهٔ وی نقل شده است. مثلاً در کتاب اللمّع فی‌التّصوف، ابونصر سرّاج بخش جداگانه‌ای را به تفسیر شطحیّات بایزید از زبان جنید اختصاص داده است، همچنین در کتاب شرح شطحیّات روزبهان بقلی بخشی از کتاب مختصِّ شرح شطحیّات بایزید است. (روزبهان‌بقلی، ۱۳۸۹: ۹۵-۱٤۱) در کتاب‌های دیگر نیز همچون شرح تعرّف (مستملی بخاری،۱۳٦۳: ۸۱، ۸٤، ۷٦)، رساله قشیریه (قشیری، ۱۳۸۷:

۲۸۳،۱۱۳) و کشف‌المحجوب (هجویری، ۱۳۸۹: ۱۸۳، ١٦٤) به مناسبت‌های مختلف و در ضمن موضوعات گوناگون به بازگفت حکایات و اقوال وی پرداخته شده است.

یکی از کسانی که به فراوانی از بایزید در آثارش یاد کرده عطّار نیشابوری است. می‌توان گفت عطّار در میان عارفان بیش از همه به بایزید علاقه داشته است. این را می‌توان از ذکر مفصّل بایزید در **تذکرة** الأولیا متوّجه شد. «آنکه بیش از همه حکایت از احوالش نقل شده بایزید بسطامی است که حکایات او به هشتاد و هفت بالغ می‌گردد.» (فروزانفر، ۱۳٤۰: ۸۷) عطّار علاوه بر **تذکرة** الأولیا در مثنوی‌های خود نیز حکایات و اقوالی را از بایزید آورده است که از طریق آنها تا حدّی می‌توان بایزید را از منظر عطّار بازشناخت. در این مقاله سعی می‌کنیم این حکایات و اقوال را بر اساس زمینه معنایی آنها تحلیل کنیم.

در چهار مثنوی عطّار شانزده بار از بایزید یاد شده است. ما این حکایات را به چهار دسته تقسیم بندی می‌کنیم. یک دسته مواردی که به مقام و یا مضمونی در تصوّف و عرفان ارتباط پیدا می‌کند. دسته دوم حکایاتی که نمودار اخلاق، رفتار و سلوک بایزید است. سوم معراج بایزید و دسته آخر مواردی که در هیچ کدام از این سه دسته جای نمی‌گیرند و در عین حال مربوط به بایزید و اقوال وی هستند اختصاص داده‌ایم.

۲. بحث و بررسی

۲-۱. مضامین عرفانی

فناء فی‌الله: اگر اندکی در حکایات و اقوال مربوط به بایزید که در کتاب‌های گوناگون عرفانی آمده تأمّل کنیم، در می‌یابیم که یکی از خصوصیّات اصلی وی، گم شدن در وجود حق و به نوعی فنا فی الله است. در حکایت آمده است که: «مردی از اصحاب ذوالنّون قصد دیدار بایزید کرد. بایزید از او پرسید: که را می‌طلبی؟ گفت: بایزید را. گفت: ای فرزند چهل سال است تا بایزید، بایزید را می‌جوید.

پس آن مرد نزد ذوالنّون بازگشت و او را از این خبر داد. ذوالنّون مدهوش و بیهوش شد.» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸٤: ۱٤٤) عطّار همین حکایت را با اندکی اختلاف در مدّت گم شدگی خویش آورده است.

برای بایزید آمد ز جایی — غریبی در بزد چون آشنایی

میانِ خانه در شیخِ نکو رای — به فکرت ایستاده بوده بر پای

بدو گفتا: نگویی کز کجایم؟ — غریبش گفت: مردی آشنایم

به بوی بایزید از دور جایی — غریبم آمدم بهر دعایی

جوابش داد شیخ عالم افروز — که: ای درویش سی سال است امروز

که من در آرزوی بایزیدم — بسی جستم ولی گردش ندیدم

ندانم تا چه افتاد و کجا شد — ز من سی سال باشد تا جدا شد

چنان در زر وجودش گشت خاموش — که شد سی ساله احوالش فراموش

کسی کو جاودانه محو زر شد — ز خود هرگز نداند باخبر شد

(عطّار، ۱۳۸۷، ب: ۳۹٤)

استاد فروزانفر نتیجه‌گیری عطّار را از آوردن این داستان با توّجه به ابیات بعد از این حکایت چنین بیان کرده است: «عطّار نتیجه می‌گیرد که نتیجهٔ محو بی خبری از خود است که سالکان آن را نوراللّه نامیده‌اند و آن سبب تبدیل و تکمیل هر چیز است و اگر بر کافری بتابد نور ایمانش جهان را فرا می‌گیرد چنانکه بر سحره فرعون تابید و ایشان را به مرتبهٔ عالی در ایمان رسانید به نظر می‌رسد که شیخ می‌خواهد میانهٔ جذب و سلوک تفاوت بگذارد بدین طریق که کمال در سلوک، تدریجی است و در جذب، دفعی و آنی و کیمیا همان جذبه و کشش الهی است.» (فروزانفر، ۱۳٤۰: ۳۰۱) برای نمونه به چند بیت بعدی توجّه کنید.

ولـــــیکن کیمیـــــا آن اســـــت مـــــادام کـــه نوراللـــه نهنـــدنش ســـالکان نـــام

اگـــــر بـــــر کـــــافری تابـــــد زمـــــانی فـــــرو گیـــــرد ز نـــــور او جهـــــانی

(عطار، ۱۳۸۷ ب: ۳۹۵)

عطّار گویا بایزید بسطامی را جزء دستهٔ مجذوبانِ سالک می‌داند که توسط بارقهٔ الهی به صورت ناگهانی جذب شده‌اند. در بیت زیر به صورت اشاره وار به یکی از شطح‌های بایزید در ضمن آوردن همین موضوع جذبِ الهی پرداخته است.

چـــو جـــان زان نـــور گـــردد محـــو مطلـــق بـــه سُـــبحانی بـــرون آیـــد و انـــا الحـــق

(همان: ۳۹۷)

گم شدگی و بی خبر شدن از وجود خویش از خصوصیّات اصلی اصحاب سُکر است که بایزید در رأس این گروه قرار دارد. در تذکرة الأولیا از قول بایزید چنین نقل شده است که: «حق تعالی سی سال آینهٔ من بود. اکنون من آینهٔ خودم. یعنی آنچه من بودم نماندم. که من و حق شرک بود. چون من نماندم حق تعالی آینهٔ خویش است. اینکه می‌گویم: آینه خویشم، حق است که به زبان من سخن

می‌گوید و من در میانه ناپدید.» (عطّار، ۱۳۹۰ :۱٦٤) در ربع دوم شرح تعرّف در ضمن آوردن حکایتی مشابه با حکایت عطّار در الهی‌نامه، چنین آمده است: «مردی بر درِ بایزید بانگ کرد: اَبویَزید فی‌الدّار؟ فَقالَ: وَ هَل فِی الدّار غیر الحق؟» در ادامه می‌گوید: «معنی سخن نه آن است که دار را مکان حق دارد و لکن مغلوب باشد اندر صفات حق و اندر مشاهدت جمال و عظمت وی.» (مستملی بخاری، ۱۳٦۳ :٦۹۳) غلبه واردات قلبی و جمال و جلال الهی بر شخص عارف او را از وجود خویش، بی خبر می‌کند و اصلاً خودی و هستیی وجود ندارد و هر چه هست وجود حق است که در شخص عارف تابیده و متجلّی شده است. مسئلهٔ بیخود شدن از وجود مجازی و در واقع مرتبه فنا و نیستی را شیخ ابوسعید ابوالخیر نیز با زبان خاص خودش اینگونه درباره بایزید بیان می‌کند: «هجده هزار عالم را از بایزید پر می‌بینم و بایزید در میان نه. یعنی بایزید در حق محو است.» (خرقانی، ۱۳۸۸: ۱۱۳) این مضمون را عطّار در اسرارنامه ذکر کرده است:

چنین گفته ست شیخ مهنه یک روز که یک تن بین جهان و دیده بر دوز

زمین پر بایزید است آسمان هم ولی او گم شده اندر میان هم

(عطّار، ۱۳۸٦ الف: ۱۵۷)

هنگامیکه ابوسعید آسمان و زمین را از بایزید پر می‌بیند و در عین حال بایزید در میانه نیست؛ اشاره به رسیدن بایزید به مرحله فنا دارد. در جای دیگر نیز که شخصی از بایزید در مورد عرش، فرش و کونین سؤال می‌کند، بایزید تمام اینها را خودش می‌داند. این سخن بایزید، قول دیگر وی را در دفتر روشنایی به ذهن تداعی می‌کند که: «بایزید را از لوح محفوظ پرسیدند. گفت: منم لوح محفوظ.» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸٤: ۱۷٤) در ادامه حکایت عطّار که از عرش و فرش از بایزید سؤال می‌کنند، او دلیل این پاسخش را مردن خودش از زندگانی مادّی می‌داند. به عبارت دیگر بایزید شرط رسیدن به این

مقام را از زندگی طبیعی فارغ شدن و ترک رذیلت‌های نفسانی و به مرتبهٔ فنا رسیدن می‌داند. عطّار این حکایت را به صورت زیر در اسرارنامه به تصویر کشیده است:

یکی از بایزید این شیوه درخواست — که هر چیزی که پنهان است و پیداست

ز عرش و فرش و کونین این همه چیست؟ — «همه» گفتا: «منم، چون مُردم از زیست»

هر آن گه کین نهاد از هم فرو شد — هم این عالم، هم آن عالم فرو شد

نماند هیچ اگر تو می‌نمانی — که تو هم این جهان هم آن جهانی

(عطّار، ۱۳۸٦ الف: ۱۵۸)

عطّار در مصیبت‌نامه حکایتی دیگر نقل می‌کند که یادآور همان موضوع عرش و فرش و کونین بودن بایزید است. این حکایت که در دفتر روشنایی (۱۳۸٤: ۳٦۱) و **تذکرة** الأولیا (۱۳۹۰: ۲۰۹) نیز آمده چنین است: یک شب ابوموسی خادم بایزید در خواب می‌بیند که عرش را بر دوشِ خود حمل می‌کند. ابوموسی روزِ بعد به سراغ بایزید می‌رود تا خوابش را تعبیر کند. وقتی به آن جا می‌رسد، می‌بیند اطراف خانهٔ شیخ شلوغ است و متوّجه می‌شود بایزید در شب قبل وفات یافته است. ابوموسی در تشییع جنازه حاضر می‌شود و با سختی خودش را به زیر جنازه بایزید می‌رساند. در همین حین که جنازه را حمل می‌کند بایزید در مقابلش ظاهر می‌شود و به او می‌گوید: ای بیننده خواب، این تعبیر خوابت است، شخصِ ما عرش است آن را برگیر و حرکت کن.

دید بوموسی مگر یک شب به خواب — بر سر خود عرش همچون آفتاب

روزِ دیگر رفت سوی بایزید — ز آنکه بوموسی ز جان بودش مرید

گفـــت: تـــا تعبیـــر خـــوابم او کنـــد　　مـــــرهمِ جـــــان خـــــرابم او کنـــــد

چـــون بـــرِ او رفـــت خلـــق آشـــفته بـــود　　ز آنکـــه شـــیخ آن شـــب ز دنیـــا رفتـــه بـــود

چـــون جنـــازه بـــر ســـرم شـــد اســـتوار　　گشـــــت حـــــالی بایزیـــــدم آشـــــکار

گفـــت: ای بیننـــــدهٔ خـــــواب صـــــواب　　نیـــک بنگـــر، آنـــک آن تعبیـــر خـــواب

شـــخص مـــا عـــرش اســـت برگیـــر و بـــرو　　فهـــم کـــن زان خـــوب تعبیـــر و بـــرو

(عطّار، ۱۳۸٦ب: ۱۹۷)

این بی‌خویشی و به عبارت دیگر مستی که در جوار و حضور در حضرت حق حاصل می‌شود از ویژگی‌های بارز اصحاب سکر است: «سالک در نهایت راه سرانجام در می‌یابد که خود نه طالب است نه مطلوب، بلکه هم طالب و هم مطلوب اوست و این البته نیل به همان مرتبه خود را ندیدن است.» (پورنامداریان، ۱۳۸۲: ۱۲۸) هنگامی که از بایزید سؤال می‌کنند که در این دریای معرفت و توحید چه چیزی را از همه عجیب‌تر یافتی؟ در جواب می‌گوید: در نزد من عجیب‌تر از همه این است که کسی وارد این مرحله شده باشد ولی همچنان از وجود خویش باخبر باشد و این وجود مجازی را همچنان حس کند و به همراه داشته باشد.

بـــــدو گفتنـــــد: ای خورشـــــید انـــــور　　چـــه چیزســـت انـــدرین دریـــا عجـــب‌تـــر؟

عجـــب‌تـــر گفـــت نزدیـــک مـــن آنســـت　　کـــه در دریـــا ز کـــس خـــود را نشـــان اســـت

(عطّار، ۱۳۸٦ الف: ۱۵۲)

عطّار این سخن بایزید را در ادامهٔ ابیاتی که مربوط به معراج بایزید است، آورده و در ادامه سخنان دیگری را از او نقل می‌کند. بایزید از سه قطره که برای هر کدام دریایی پدیدار است همچنین دو پندار که به این دریاها منتهی می‌شود، صحبت می‌کند. یکی از این قطره‌ها دوزخ است که اگر کسی دارای پندار زشت باشد به آن منتهی می‌شود. قطرهٔ دیگر بهشت است که هر که دارای پندار نیکو باشد به آن می‌رسد. امّا قطره سوم در دریای اسرار جای دارد و تنها کسانی که به مرحلهٔ فنای صفات بشری رسیده‌اند به آنجا راه پیدا می‌کنند. بایزید از شرایط رسیدن به دریای اسرار را، فارغ شدن از جسم و جانِ بیدار می‌داند. مسلّماً چنین کسی که دیگر موجود بودن خویش را حس نمی‌کند، نمی‌تواند دارای پندار زشت یا نیکو باشد، چرا که دیگر وجودی نیست که این پندارها را در خود جای دهد.

دریـن حضـرت سـه قطـره اسـت و دو پنـدار　　جـــدا هـــر قطـــره را بحـــری پدیـــدار

یکـــی دوزخ اگـــر پنـــدار زشـــت اســـت　　دوم، پنـــدار نیکـــو را بهشـــت اســـت

ســـوم قطـــره ســـت در دریـــای اســـرار　　کـــه آن جـــا نیســـت جـــان و جســـم بیـــدار

مقـــام وحـــدت کـــل بـــی شـــک آنجاســـت　　تو بی تو شـو، کـه «اُتـرُک نَفسَـک» آنجاسـت

(همان: ۱۵۳)

سخن بایزید در بیت آخر را که فرو گذاشتن نفس است، در کتاب‌های مختلفی از بایزید نقل کرده‌اند. در دفتر روشنایی از قول بایزید آورده‌اند که گفت: «رَبُّ العِزه را در خواب دیدم. پس گفتم بارخدایا ! راه به تو چگونه است؟ گفت: خویش را بر جای نه و نزدِ من آی.» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸٤:

۲۰۹) در کتاب‌های دیگری نیز همچون رساله قشیریه (۱۳۸۷: ۷۰٤-۷۰۵) و **تذکرة** الأولیا (۱۳۹۰: ۱٦۱و ۱٦۳) این سخن بایزید به گونه‌های مختلف آمده است.

سُکر

کَتَبَ یَحیی بنِ معاذ اِلی أبی یَزید: سَکَرتُ مِن **کَثرَة** ما شَرِبتُ مِن کأسِ مَحَبّته. فَکَتَبَ أبویَزید فِی جَوابِهِ: سَکَرتَ وَ ما شَرِبتَ مِنَ الدّرر وَ غیری قَد شَرِبَ بِجورِ السّموات وَ الأرض وَ ما رَویبعد وَ لِسانُهُ مَطروحٌ مِنَ العَطَشِ وَ یَقولُ هَل مِن مَزید (ابونعیم اصفهانی، ۱۳۸۷: ج ۱۰، ص ٤۰)؛ این حکایت در کتاب-های متعدد عرفانی آمده است (هجویری، ۲۸۳:۱۳۸۹؛ قشیری، ۱۳٦۱: ۱۱۵؛ سهلگی، ۱۳۸۸: ۲۹۳-۲۹۲؛ بقلی شیرازی، ۱۹۷۳: ۱۱۹) و عطّار نیز آن را در الهی‌نامه آورده است.

ز یحیی بن المعاذ آن شیخ اسلام — خطی آمد به سوی مرد بسطام

که: شیخ دین چه می‌گوید در آنکس — که خورد او شربتی پاک و مقدّس

که سی سال ایت در لیل و نهارش — سوی بوده ست بگرفته خمارش

رسید از بایزید او را جوابی — که: اینجا هست مردی را شرابی

که دریا و زمین و عرش و کرسی — به یکدم خورد، ازو دیگر چه پرسی

هنوزش نعره هل من مزید است — گر او را می‌ندانی بایزید است

(عطّار، ۱۳۸۷ب: ٤٤۳)

این حکایت که نشانی از طریق عرفانی بایزید - که اهل سکر بوده است - دارد در کشف المحجوب، بخشِ الکلام فی اصحاب السکر و الصحو آمده است. هجویری بعد از آوردن حکایت در موردِ آن چنین می‌گوید:«مردمان را صورت بندد که یحیی از سکر عبارت کرده است و بایزید از صحو، و بر خلاف این است؛ که صاحب صحو آن باشد که طاقت قطره‌ای ندارد و صاحب سکر آن که به مستی همه بخورد و هنوز دیگرش باید؛ از آنچه شرب آلت سکر باشد، جنس به جنس اولی‌تر و صحو به ضدّ آن باشد با مشرب نیارامد.» (هجویری، ۱۳۸۹: ۲۸۳)

استاد فروزانفر درباره این حکایت می‌گوید که: «شیخ می‌خواهد که میانهٔ سُکر و فنا تفاوتی بگذارد و فرق آن دو را معلوم کند و می‌گوید که غالب سالکان میانهٔ مستی و فنا فرق نمی‌گذارند ولی هرگاه مستی را از فنا بشناسند دانند که مستی اقتضای دیدن وجود خود می‌کند و فانی ناظر وجود خود نیست. مرد حق هرگز سیر نمی‌شود و تشنهٔ عشق را سیرابی نیست و به درجات و مراتب معنوی قانع شدن نمودار کمی ظرفیّت است ... کسی که به یک جرعه می مست شود دریا را نتواند آشامید و میانهٔ پیاله کش و دریاکش فرقی عظیم است.» (فرروزانفر، ۱۳٤۰: ۲۷۲)

استغنا

استغنا در لغت به معنای بی نیازی و بی نیاز شدن آمده است و در اصطلاح صوفیان مقام کبریایی و بی‌نیازی است که هر دو جهان در جنب آن به شمار ذرّه‌ای هم درنیاید و همه کوشش و سعی جهانیان در آن مقام به پشیزی نیرزد. عطّار در منطق‌الطّیر آن را یکی از هفت وادی عرفان دانسته است و پس از وادیِ معرفت و جلوتر از وادیِ توحید قرارش داده است. به این معنی که حدِّ معرفت رسیدن به وادی استغنا است. (گوهرین، ۱۳٦۷، ج ۱: ۲۵۵)

کمال استغنا و بی‌نیازی حق تعالی در کتاب‌های صوفیه به اشکال مختلف آمده است. در رساله‌الطیر غزالی بعد از این که مرغان با پشت سر گذاشتن عقبه‌های سخت به بارگاه حضرت

می‌رسند، پیامی که از طرف ملک به مرغان داده می‌شود این است: «رنج بیهوده برده‌اید ما پادشاهیم چه شما بخواهید چه نخواهید، ما را به خدمت و طاعت شما احتیاج نیست.» (پورنامداریان، ۱۳۸۲: ۱۳۵) این سخنان کمال استغنای حضرت حق را می‌رساند که هیچ گونه نیازی به طاعات و عبادات مخلوقات ندارد. در منطق‌الطیر عطّار آمده است که در حین سفر مرغان به سوی بارگاه سیمرغ، مرغان راه را از راهرو خالی می‌بینند، از هدهد علّت خالی بودن راه و نبودن طالبان را می‌پرسند و از اینکه بارگاهی بدان عظمت و جلال چرا از سالکانِ راه خالی است. هدهد در جواب دلیلِ اصلی را عزّت پادشاه می‌داند و می‌گوید که هر کسی را به حریم حضرت راه نیست و عزّت ایشان اقتضا می‌کند که فقط مقرّبین به آن جایگاه راه یابند. در واقع این سخن بی‌نیازی و استغنای حضرت حق از خلق را می‌رساند که نیازی به عبادت و طاعات آنها ندارد. در ادامهٔ این گفتگوها، عطّار حکایتی از بایزید آورده که مؤید همین مطلب است. این حکایت در منطق‌الطیر اینگونه ذکر شده است:

بایزید آمد شبی بیرون ز شهر — از خروشِ خلق خالی دید دهر

ماهتابی بود بس عالم فروز — شب شده از پرتو او مثل روز

آسمان پر انجم آراسته — هر یکی کار دگر را خاسته

شیخ پندانی که در صحرا بگشت — کس نمیجنبید در صحرا و دشت

شورشی بر وی پدید آمد به زور — گفت یا رب در دلم افتاد شور

با چنین درگه که در رفعت تو راست — این چنین خالی ز مشتاقان چراست؟

هاتفی گفتنش که: ای حیران راه — هر کسی را راه ندهد پادشاه

عـــزّت ایـــن در چنـــین کـــرد اقتضـــا کـــز در مـــا دور باشـــد هـــر گـــدا

چـــون حـــریم عـــزّ مـــا نـــور افکنـــد غـــــافلان خفتـــــه را دور افکنـــــد

ســـــالها بردنـــــد مـــــردان انتظـــــار تـــا یکـــی را بـــار بـــود از صـــد هـــزار

(عطّار، ۱۳۸۷ الف: ۳۰۳)

بایزید شبی به بیرون از شهر می‌رود و در آنجا جلال و شکوه شب مهتابی و آسمان پر ستاره را مشاهده می‌کند ولی آنجا را خالی از خروش خلق می‌بیند. شوری در دلش می‌افتد و از حضرت حق می‌پرسد: چنین درگاه باعظمتی چرا از مشتاقان خالی است؟ هاتفی در جوابش می‌گوید: که ای سرگشته راه، هر کسی را لیاقت و اجازهٔ حضور در بارگاه حق تعالی نیست و عزّت این بارگاه چنین اقتضا می‌کند که هر گدایی را در اینجا راه ندهند و از هر صدهزار نفر، یک نفر لیاقت و اجازهٔ حضور پیدا می‌کند. این سخن هاتف، سخن دیگری از بایزید را در ذهن تداعی می‌کند که گفت: دویست سال بر بستانی بگذرد تا چون ما گلی بشکفد. (عطّار، ۱۳۹۰:۱۳۸)

عطّار در جای دیگری از منطق‌الطیر نیز تصریح کرده است که این حضور- دیدن اسرار الهی و محرم شدن در بارگاه حضرت حق- را فقط خواص می‌یابند:

صـــد هـــزاران مـــرد گـــم گـــردد مـــدام تـــا یکـــی اســـرار بـــین گـــردد تمـــام

(عطّار،۱۳۸۷الف: ۲۳۹)

توکّل

مقام توکّل مرتبه‌ای بزرگ و گران‌قدر است که هر کسی را توان رسیدن به این مقام نیست. متصوفه در کتاب‌های متعددی که در رابطه با مراحل و مقامات عرفانی نوشته‌اند در موضوع توکّل نیز مطالب مهم و مفصلی را بیان کرده‌اند. از جمله می‌توان به رساله قشیریه و کتاب اللمع اشاره کرد که به ترتیب باب بیستم و هشتم این کتاب‌ها به موضوع توکّل اختصاص داده شده است. در کتاب اللمع چنین آمده است: «التَّوکُّلُ مَقامٌ شَریفٌ وَ قَد اَمَرَاللهُ تَعالی بالتَّوَکُّل وَ جَعَلَهُ مَقروناً بِالایمان. قالَ اَبوتراب النَخشبی رَحِمَهُ الله: التَّوکُّلُ طَرحُ البَدَن فِی **العُبودیة** وَ تَعَلُّق القَلبُ **بالرُّبوبیة** و **الإطمینانة** الی **الکفایة** فَإن اعطیَ شَکَرَ وَ إن مُنِعَ صَبَر راضیاً موافقاً لِلقَدَر. (سرّاج، ۱۹۱٤: ۵۱-۵۲) همچنین در این کتاب یکی از بزرگان -ابوالحسن احمدبن سالم- گفته است:«الکَسبُ **سُنَّة** الرَّسول صلعم و التَّوکُّل حالُ الرَّسول صلعم وَ اِنَّما استنَّ لَهُمُ الکَسب لِعِلمِهِ بِضَعفِهِم حَتّی اِذا عَجِزوا عَنِ التَّوکُّل الَّذی هُوَ حالُهُ وَ سَقَطوا عَن مَرتَبَتِهِ فِی التَّوَکُّل وَ دَرَجَتَهُ وَقَعوا فِی الإکتِساب الَّتی هِیَ سُنَّتَهُ وَ لو لا ذلک لَهَلَکوا.» (همان: ۱۱٦)

حکایتی دربارهٔ توکل بایزید در مصیبت‌نامه آمده است که روزی در مسیرش با سگی برخورد می‌کند. به محض نزدیک شدن سگ، بایزید جامه‌اش را به کناری می‌کشد. سگ با دیدن این رفتار بایزید به سخن می‌آید که اگر من خشک باشم نجاستی به تو نمی‌رسانم و اگر هم تر باشم به نحوی از این نجاست می‌توانی طاهر شوی. ای بایزید تو سعی کن از وجودِ خودت پاکیزه گردی که اگر آلوده شوی با صد غسل هم پاکیزه نمی‌گردی. سگ، بایزید را انسان شکّاک و بی توکّلی می‌داند که برای فردایش دو خُم گندم به کناری نهاده، در حالی که سگ حتّی استخوانی را برای فردا نگذاشته است:

از پی فردایِ خود تا زاده‌ام　　استخوانی خویش را ننهاده‌ام

تو مگر شکّاک راه افتاده‌ای　　لاجرم، گندم دو خُم بنهاده‌ای

تـــا بـــود گنـــدم مگـــر فـــردات را ســـر نمـــی‌گـــردد چنـــین ســـودات را؟

بایزید با شنیدن این سخن از سگ، بسیار تحت تأثیر قرار می‌گیرد و آهی از نهاد دل بر می‌آورد و به خودش می‌گوید: من که شایستگی همراه شدن با سگی را ندارم، همراهی حضرت لم یزل و لم یزال را چگونه شایسته‌ام.

شـــیخ کـــاین بشـــنود، مشـــتی آه کـــرد روی و ره نـــــه، روی ســـــوی راه کـــــرد

گفـــت: چـــون مـــن مـــی‌نشـــایم ز ابلهـــی تـــا کـــنم بـــا یـــک ســـگ او همرهـــی

همرهـــــی لـــــم یـــــزال و لـــــم یـــــزل چـــون تـــوانم کـــرد بـــا چنـــدین خلـــل

(عطّار، ۱۳۸٦ ب: ٤۰۱)

استاد فروزانفر نتیجه این داستان را متوّجه ساختن سالک می‌داند به اینکه در غرور نیفتد و خود را بر هیچ موجودی ترجیح ندهد. (فروزانفر، ۱۳٤۰: ۵۲۲)

تسلیم

تسلیم و رضا به معنی واگذار کردن اختیار سالک به حق تعالی و راضی بودن به مقدّراتی است که او رقم می‌زند. در شرح اصطلاحات تصوّف به نقل از نفایس‌الفنون چنین آمده است: «و امّا تسلیم عبارت است از آن که به فعلی که به باری سبحانه و تعالی تعلّق داشته باشد یا به کسانی که بر ایشان اعتراض جایز نباشد، رضا دهد و به خوش منشی و تازه‌رویی آن را تلقّی نماید، اگرچه موافق طبع او نبود.» (گوهرین، ۱۳٦۸: ۸۱) در رابطه با همین مضمون حکایتی در اسرارنامه از بایزید آمده است. هنگامی که شخصی از او درباره علّت پدیده‌ها از جمله ساکن بودن زمین و متحرّک بودن آسمان سؤال می‌کند،

بایزید در جواب او را امر به سکوت نموده و می‌گوید در دین جای چون و چرا نیست و باید تسلیم محض بود:

سؤالی کرد زین شیوه یکی خام — از آن سلطان بر حق پیرِ بسطام

که: از بهرِ چرا عالم چنین است؟ — که آن یک آسمان این یک زمین است؟

چو آن پیوسته در جنبش فتاده ست — چرا این ساکن اینجا ایستاده ست؟

چرا این هفت گردد بر هم اینجا — چرا جایی ست خاص این عالم اینجا

جوابش داد آن سلطان مطلق — که بشنو این جواب از ما علی الحق

سخن بشنو نه دل تاب و نه سر پیچ — برای اینکه می‌بینی دگر هیچ

چو ما در اصل کل علّت نگوییم — بلی در فرع هم علّت نجوییم

چو عقل فلسفی در علّت افتاد — ز دین مصطفا بی علّت افتاد

نه اشکال است در دین و نه علّت — به جز تسلیم نیست این دین و ملّت

(عطّار، ۱۳۸٦ الف: ۱۲۱)

۲-۲. رفتار و سلوک بایزید

۲-۲-۱. بی اعتباری عمل و قدرت و استغنای حق

در حکایتی که در بخش‌های قبلی در رابطه با برخورد سگ و بایزید آمده است نکته قابل توجهی که مربوط به منش و رفتار بایزید به چشم می‌خورد این است که هنگامی که بایزید سگ را خطاب می‌کند که با وی همراهی کند، سخنی که به سگ می‌گوید بسیار حائز اهمیت است. بایزید به سگ چنین می‌گوید:

همرهی کن ای به ظاهر باطنم تا شود از پاکی دل ایمنم

(عطار، ۱۳۸۶ب: ۴۰۱)

از نظر عرفا هیچ وقت انسان‌های کامل برای عبادات و طاعات خود نباید ارزشی قائل شوند. بایزید پس از سال‌ها عبادت و ریاضت همچنان خودش را دارای باطنی پلید و زشت و همچون ظاهر سگ نجس می‌داند. نکتهٔ دیگر این حکایت آن است که مردم به ظاهر اشخاص توّجه زیادی می‌کنند و بر حسب ظاهر افراد رفتارشان را با آنها تنظیم می‌کنند، چه بسا فردی دارای باطنی زشت و پلید باشد امّا چون ظاهری موجّه و مقبول دارد، مورد احترام و اکرام مردم قرار می‌گیرد و از طرف دیگر ممکن است فردی ظاهر زیبایی نداشته باشد ولی از درون پاک و خالص باشد امّا مردم به خاطر همان ظاهر نه چندان عالی رفتار مناسبی با وی نمی‌کنند:

سگ بدو گفت ای امام راهبر من نشایم همرهی را در گذر

زان که من ردّ جهانم این زمان وانگهی هستی تو مقبول جهان

هر که را بینم مرا کوبی رسد یا لگد، یا سنگ، یا چوبی رسد

هر که را بینی تو گردد خاک تو شکر گوید ز اعتقاد پاک تو

(همان: ٤١١)

بایزید در لحظه احتضار از اطرافیان درخواست زنّار می‌کند، با وجود مخالفت دیگران از اجابت این درخواست، سرانجام زنّار برای وی می‌آورند. شیخ با چشمان اشک آلود و زنّار بر میان بربسته با خداوند به مناجات می‌پردازد. در این حکایت بایزید تمام اعمال خود را هیچ می‌انگارد و چون گبری هفتادساله که تازه توبه کرده باشد به درگاه خداوند روی می‌آورد. عطّار قبل از این حکایت در ضمن حکایتی این مضامین را نقل می‌کند که کارِ حق بی علّت است و فضل خداوند بدون هیچ عملی که از طرف خلق اتّفاق افتاده باشد، ممکن است شامل هر کسی شود و به همین دلیل خودش را به کافری تشبیه می‌کند که تازه ایمان آورده است و در همان روز نیز می‌میرد و از خدا می‌خواهد که او را نیز همچون آن تازه مسلمان حساب کند و گناه گذشته‌اش را در پردهٔ عفو پوشیده دارد. می‌توان گفت که عطّار این مضامین را از همین حکایت بایزید برداشت کرده است. حالت بایزید در موقع احتضار از زبان عطّار چنین بیان شده است.

یکی زنّارش آوردند اصحاب — که تا بربست و بگشاد از دو چشم آب

پس آنگه روی را در خاک مالید — بسوزِ جان و دردِ دل بنالید

بسی افشاند خون از چشم خونبار — و زان پس از میان ببرید زنّار

زبان بگشاد: کای قیّوم مطلق — به حق آنکه جاویدان تویی حق

که چون این دم بریدم بند زنّار — چو آن هفتاد سال گبرم انگار

نـــه گبـــری کـــو در ایـــن دم بـــاز گـــردد　　بـــه یـــک فضـــل تـــو صـــاحب راز گـــردد؟

مـــن آن گبـــرم کـــه ایـــن دم بازگشـــتم　　چـــه گـــر دیـــر آمـــدم هـــم بازگشـــتم

بگفـــت ایـــن و شـــهادت تـــازه کـــرد او　　بســـی زاریِ بـــی انـــدازه کـــرد او

(عطّار، ۱۳۸۷ب: ٤٠٧)

حکایت دیگری که به دلیل عمل زنّار پاره کردن متشابه با همین حکایت است و به ذهن متبادر می‌شود، زنـار پاره کردن ترسایی در بازار و مسلمان شدن وی است که بایزید با مشاهدهٔ این جریان تحت تأثیر قرار می‌گیرد و ادامهٔ داستان، که در اینجا همراه با نتیجه و معنای حاصل از داستان از زبان استاد فروزانفر نقل می‌کنیم.

عطّار در اینجا «بی اعتباری عمل و قدرت و استغنای حق را بیان کرده است و از بی قراری خاصان راه که از استغنای حق و قوّت تبدیل وی واقفند سخن می‌راند و به اشارت می‌رساند که خاتمت معلوم نیست و سابقهٔ لطف ازل معتبر است چنانکه ترسایی زنّاربند نزد بایزید آمد و زنّار بگشود و مسلمان گشت. بایزید بسیار بگریست. گفتند: شیخا این نه جای گریستن است، ترسایی زنّار از میان برگرفت و مسلمان شد، وقت شادی است؛ بایزید گفت: اگر این زنّار که از میان این نومسلمان باز کرد پس از هفتاد سال مسلمانی و عبادت بر میان بایزید بندد تدبیر چه باشد.» (فروزانفر، ۱۳٤۰: ١٦٠)

یکـــی ترســـا میـــان بســـته بـــه زنّـــار　　بـــه پـــیش بایزیـــد آمـــد ز بـــازار

مســـلمان گشـــت و کـــرد از شـــک کنـــاره　　پـــس آنگـــه کـــرد آن زنّـــار پـــاره

چـــو ببریـــد آن مســـلمان گشـــته زنّـــار　　بســـی بگریســـت شـــیخ آن جایگـــه زار

یکـــی گفـــتش کـــه شـــیخا چـــون فتـــادی　　بـــه گریـــه زآنکـــه هســـت ای جـــای شـــادی

چنـــین گفـــت او کـــه بـــر مـــن گریـــه افتـــاد　　کـــه چـــون باشـــد روا کـــز بعـــد هفتـــاد

گشـــــاید بنـــــد زنّـــــار از میـــــانش　　بـــــه یـــــک دم ســـــود گردانـــــد زیـــــانش

گـــــر آن زنّـــــار بنـــــدد بـــــر میـــــانم　　چـــه ســـازم چـــون کـــنم گریـــان از آنـــم

(عطّار، ۱۳۸۷ب: ۲۰۰)

۲-۲-۲. شیوهٔ اخلاق عملی

شیوه تعلیمی عارفان بزرگ از جمله بایزید شیوهٔ اخلاق عملی است. او در همین روال و جریان زندگی عادی از اتّفاقاتی که برای اکثر مردم، حالت عادی و گذرا دارد درس‌های عبرت آموز و نکات دقیقی برداشت می‌کند. روزی بایزید آدم بی سر و پایی را می‌بیند که در حال تازیانه خوردن است. امّا هیچ ناله و فریادی نمی‌کند. در پایان علّت ساکت بودن را از وی جویا می‌شود. قلّاش در پاسخ چنین می‌گوید: معشوق من نظاره گر این صحنه بود و من چون در حال تماشای وی بودم درد و رنجی احساس نمی‌کردم.

چـــو مـــن مـــی‌دیـــدمش اســـتاده در راه　　نبـــــودم آن زمـــــان از درد آگـــــاه

بایزید با شنیدن این سخنان منقلب شده و به خود می‌گوید: راه دین و بندگی را از این قلّاش بیاموز. ببین که او چگونه با معشوقش سپری می‌کند و تو چگونه.

چـــو بشـــنود ایـــن ســـخن مـــردِ یگانـــه　　ز چشـــمش گشـــت ســـیلی خـــون روانـــه

بـــه دل مـــی‌گفـــت: ای پیـــرِ ســـیه روز از آن قـــــلّاش راه دیـــــن در آمـــــوز

همـــه کـــار تـــو در دیـــن باژگونـــه ســـت ببـین تـا خـود تـو چـونی او چگونـه سـت؟

تـــو را زیـــن رنـــد دیـــن مـــی‌بایـــد آموخـــت گـــر آمـــوزی چنـــین مـــی‌بایـــد آموخـــت

(عطّار، ۱۳۸۷ ب: ۲۵۰)

فردی که در حال تازیانه خوردن است به واسطهٔ حضور معشوقش در آن جا هیچ دردی را حس نمی‌کند. در واقع وی در جمال و دلداگی به معشوقش غرق شده است و دیگر متوّجه دردِ تازیانه نیست. این موضوع در رابطه با عشق حقیقی و معنوی نیز صادق است.

«مستغرق شدن در مشاهده جمال حق و از کلیّه امور دیگر بی خبر شدن نیز از همان عشق حقیقی مایه می‌گیرد. به عنوان نمونه مشاهدهٔ روحانی حلّاج را حتّی در ماجرای سوختن و بر دار کردنش از طریق رؤیای خواهرش نیز در می‌یابیم. حلّاج به خواب خواهرش که در اندوه مرگ دردناک وی بی قرار و گریان است، می‌آید و به او می‌گوید: هنگامی که دست و پایم را بریدند، دلم به محبّت حق مشغول بود و زمانی که بر دارم می‌کردند، پروردگارم را مشاهده می‌کردم و هیچ خبرم نبود که با من چه می‌کنند.» (پورنامداریان، ۱۳۸۲: ۳٤)

عطّار در تذکرة الأولیا در فصل بایزید حکایتی را مطرح می‌کند که نهایت بی توّجهی و بی خبری بایزید را نسبت به امور مجازی اطرافش می‌رساند و این نشانی از استغراق بایزید در حضرت حق است: «و در استغراق چنان بود، که بیست سال بود تا مریدی داشت و از وی جدا نگشته بود، هر روز شیخ او را خواندی، گفتی: ای پسر نام تو چیست؟ روزی به شیخ گفت: مگر افسوس می‌کنی که بیست سال است تا در خدمت تو می‌باشم و هر روز نام من می‌پرسی؟ شیخ گفت: ای پسر استهزا نمی‌کنم،

لکن نام او آمده است و همه نام‌ها از دل من برده است. نام تو یاد می‌گیرم و باز فراموش می‌کنم.» (عطّار، ۱۳۹۰: ۱۵۹ -۱۶۰)

۲-۲-۳. حق، فاعل جملهٔ امور است

اعتقاد به اینکه حق، فاعل جمله امور است، یکی دیگر از ویژگی مردان حق است. باورِ آنها بر این است که هیچ کاری بدون ارادهٔ حق اتفاق نمی‌افتد. از افتادن برگ درخت گرفته تا کارهای بسیار بزرگ همه ناشی از ارادهٔ حق است. در الهی‌نامه حکایتی از بایزید آمده که گویای همین مطلب است. ابتدا حکایت را از تذکره الأولیا نقل می‌کنیم: «بزرگی او را به خواب دید. گفت: خدای عزّ و جلّ با تو چه کرد؟ گفت: از من پرسید که ای بایزید چه آوردی؟ گفتم: خداوندا! چیزی نیاوردم که حضرت عزّت تو را بشاید. با این همه شرک نیز نیاوردم. حق تعالی فرمود: ولا لیلَة اللّبن؟ آن شب شیر شرک نبود؟

گفت: شبی شیر خورده بودم. شکمم به درد آمد. بر زبانم رفت که: شیر خوردم و شکمم به درد آمد. حق تعالی بدین قدر با من عتاب فرمود. یعنی جز از من کسی دگر در کارست؟» (عطّار، ۱۳۹۰: ۱۸۱)

به دنیا خورده بودم شربتی شیر — شبم دردِ شکم آمد گلوگیر

چو آن شب درد را آهنگ جان خاست — به دل گفتم: که خوردم شیر از آن خاست

حقم گفتا که: می‌گویی که از راه — نیاوردم تو را شرکی به درگاه

بدین دعوی فراموشت شد ای پیر — نیاوردیم شرک آخر شب شیر

چو تو از شرک درد از شیری دیدی — خطی در دفتر وحدت کشیدی

منم دعوی وحدت آشکاره که تو از شرک هستی شیرخواره

کجا بیند گل توحید جانت که بوی شیر آید از دهانت؟

تو وقتی در حقیقت بالغ آیی که پاک از شیر خوردن فارغ آیی

(عطّار، ۱۳۸۷ب: ۲۶۶)

«نتیجهٔ طبیعی این حکایت قطع نظر از اسباب، و ارجاعِ همهٔ افعال به مسبّب الأسباب است که عرفا آن را توحید افعالی می‌نامند.» (فروزانفر، ۱۳۴۰: ۲۱۶)

۲-۳. معراج بایزید

معراج بایزید از موضوعاتی است که در متون عرفانی فراوان از آن یاد شده است. از جمله کتاب‌هایی که به این جریان پرداخته و یا اشاره داشته‌اند عبارتند از: کتاب النّور محمّد سهلگی، اللمع ابی نصر سرّاج، کشف‌المحجوب هجویری و تذکرة الأولیا. در دفتر روشنایی از بایزید نقل شده است که گفت: ذ«در جبروت غیب شدم و در دریاهای ملکوت غوطه زدم و در حجاب‌های لاهوت تا به عرش رسیدم و عرش را تهی یافتم. نفس من بدان متوجّه شد و گفتم ای سرور من کجات جویم؟پس پرده برافتاد و دیدم که من منم، پس من منم. در جستجوی خویش واپس می‌روم و به خویشتن، و نه جز خویشتن، اشارت می‌کنم.» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۴: ۲۷۵)

عطّار علاوه بر تذکرة الأولیا که به صورت مفصّل جریان معراج بایزید را آورده است. در اسرارنامه نیز حکایتی را که مربوط به این واقعه می‌شود بیان کرده است.«بایزید نود هزار سال سیر روحانی می‌کند تا او را به عرش راه می‌دهند امّا آنجا بایزید را می‌بیند و چون پروردگار را می‌خواند، از پرده نیز بایزید پدیدار می‌گردد.

چنـــین گفتســـت آن خورشـــید اســـلام　　کـــه طـــالع شـــد ز بـــرج خـــاک بســـطام

کـــه مـــن ببریـــده‌ام در گـــاه و بیگـــاه　　ســـه بـــاره ســـی هـــزاران ســـال در راه

چـــو ره دادنـــد بـــر عـــرش مجیـــدم　　هـــم آنجـــا پـــیش آمـــد بایزیـــدم

نـــدا کـــردم کـــه یـــا رب پـــرده بـــردار　　ز پـــــرده بایزیـــــد آمـــــد پدیـــــدار

(عطّار، ۱۳۸٦ الف: ۱۵۲)

در واقع بایزید پس از عمری ریاضت گنج درون خود را کشف می‌کند و با خود دیدار می‌کند.» (پورنامداریان، ۱۳۸۲: ۱۰۳)

۲-٤. موارد گوناگون

در این بخش به حکایاتی از عطّار در رابطه با بایزید اشاره می‌شود:

۲-٤-۱. بایزید از خدا فقط خدا را می‌خواهد

«گویند احمد خضرویه حق را به خواب دید که گفت یا احمد همه مردم از من آرزوها خواهند مگر ابویزید که مرا می‌خواهد.» (قشیری، ۱۳۸۷: ۷۰۵) عطّار در منطق الطیر حکایتی آورده است که خواجه اکّاف (ابولقاسم اکّاف) از عرفای بزرگ قرن ششم شبی در خواب می‌بیند که بایزید و ترمذی او را بر خودشان برتری می‌دهند و احترام خاصی برای وی قائل می‌شوند. در همین حین از بارگاه حق ندا می‌آید که از میان آن همه پیر و مرید هر کسی چیزی از ما طلب می‌کرد جز بایزید، که او خودِ ما را می‌خواست. خواجه اکّاف در جواب می‌گوید: من هیچ کدام را نمی‌خواهم. وقتی درد و طلبی در من

نیست چگونه چیزی بخواهم و هنگامی که مردِ تو نیستم چگونه خودِ تو را طلب کنم؟ آنچه که خودت فرمان دهی همان را خواستارم و اصلاً من در حدّی نیستم که خواستی از درگاه تو طلب کنم. به همین سبب آن دو شیخ محترم مرا بر خودشان برتری دادند. عطّار در سخنی که از قول خواجه اکّاف بیان کرده است، احتمالاً نظر به سخن بایزید داشته است. در دفتر روشنایی از قولِ بایزید چنین نقل شده است: «خدای تعالی بندگان خویش را به کارهایی فرمان داد و از کارهایی بازداشت و آنان اطاعت او کردند، پس بریشان خلعتی از خلعت‌های خود نثار کرد. آنان بدان خلعت‌ها از او مشغول شدند و من از خدا جز خدای نمی‌خواهم.» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸٦: ۱۸٦) همچنین در جای دیگری از همین کتاب بایزید به بیان خواب خویش پرداخته است که دربردارندهٔ همین مضمون است: «ربُّ العزه را در خواب دیدم. مرا گفت همه مردم از من می‌طلبند جز تو که مرا می‌طلبی.» (همان: ۱۸٤)

چون پدید آمد مرا آن فتح باب — بی زفان کردند سوی من خطاب

کان همه پیران و آن چندان مرید — خواستند از ما برون از بایزید

بایزید از جمله مرد مرد خاست — زان که ما را خواست هیچ از نخواست

(عطّار، ۱۳۸۷ الف: ۳٤٥)

٤-۲-۲. بایزید و نکیر و منکر

«حکایت آورده‌اند از بویزید که چون بمُرد، وی را به خواب دیدند، گفتند که منکر و نکیر چون تو را سؤال کردند جواب چه دادی؟ گفت: مرا سؤال کردند مَن رَبُّک؟ جواب دادم که وُرا پرسید: مَن عَبدُک؟ نه کار بدان نیکو شود که من گویم که وی آن ما است، چه کار بدان نیکو شود که وی گوید که من آنِ توأم.» (مستملی بخاری، ۱۳٦۳: ۷۱۲) این حکایت در دفتر روشنایی (۱۳۸٤: ۳۵۳) و تذکرة الأولیا عطار(۱۳۹۰: ۲۰۹) آمده است. در واقع عطّار از این داستان به این مهم پرداخته است که عشق و

تمایل حضرت حق به بنده بسیار مهمتر از تمایل بنده به اوست. به عبارت دیگر رضایت داشتن حضرت حق از بنده شرط است و اینکه او شخص را به عنوان بندهٔ خودش به حساب آورد مهم است نه بالعکس. عطّار در منطق الطیر این حکایت را به زیبایی هر چه تمام‌تر آورده است.

چون برفت از دار دنیا بایزید　　دید در خوابش مگر آن شب مرید

پس سؤالش کرد: کای شایسته پیر　　چون ز منکر درگذشتی وز نکیر؟

گفت: چون کردند آن دو نامدار　　بر من مسکین سؤال از کردگار

گفتم ایشان را که نبود این سؤال　　نه شما را نه مرا هرگز کمال

زان که گر گویم خدایم اوست بس　　این سخن گفتن بود از من هوس

لیک اگر ز اینجا به نزد ذوالجلال　　بازگردید و ازو پرسید حال

گر مرا او بنده خواند اینت کار　　بنده‌ای باشم خدا را نامدار

(عطّار، ۱۳۸۷ الف: ۳٦۱)

٤-۲-۳. حساب خواستن بایزید از پروردگار

در **تذکرة** الأولیا از قول بایزید آمده است که گفت: «اگر حق تعالی از من حساب هفتاد ساله خواهد، من از وی حساب هفتاد هزارساله خواهم. از بهرِ آنکه هفتاد هزار سال است تا اَلَستُ بِرَبِّکُم گفته است و جمله را در شور آورده از بلی گفتن، جملهٔ شورها که در زمین و آسمان است از شوق اَلَستُ است.

پس گفت: بعد از آن خطاب آمد که: جواب بشنو، روز شمار هفت اندامت ذرّه ذرّه گردانیم و به هر ذرّه دیداری دهیم. اینک حساب هفتاد هزارساله، و حاصل و باقی در کنارت نهیم.» (عطّار، ۱۳۹۰: ۱۶۳)

در این حکایت حق، رؤیت خود را نصیب بایزید می‌کند.

گرم شد یک روز شیخ بایزید — گفت: اگرخواهد خداوند مجید

مدّت هفتاد سالم را شمار — من ازو خواهم شمارِ ده هزار

زآنکه سال ده هزار است از عدد — تا اَلَستُ ربکّم گفته‌ست احد

جمله را در شور آورد از اَلَست — وز بلی شان جز بلا نامد به دست

هر بلا کان در زمین و آسمانست — از بلی گفتن نشانِ دوستانست

بعد از آن گفتا که می‌آید خطاب — کاین سخن چون گفته شد بشنو جواب:

هفت اندامت کنم روز شمار — جزو جزو و ذرّه ذرّه چون غبار

پس به هر یک ذرّه دیدارت دهم — در خورِ هر دیده‌ای بارت دهم

ده هزاران ساله را نقد شمار — گویمت اینک نهادم در کنار

تا به هر یک ذرّه کاری می‌کنی — این چنین کن گر شماری می‌کنی

(عطّار، ۱۳۸۶ب: ۲۲۸)

نتیجه‌گیری

در پژوهش حاضر حکایات و اقوالی را که عطّار در چهار مثنوی تعلیمی‌اش از بایزید بسطامی نقل کرده است از منظر معنایی تحلیل و بررسی شد. برخی از اندیشه‌های عرفانی و نکته‌های اخلاقی و رفتاری بایزید در این حکایات و سخنان عبارتند از: فنا، توکّل، تسلیم، سُکر. یافته‌های پژوهش عبارتند از:

۱. از اندیشه‌های اصلی بایزید فناء فی‌الله است که در بخش‌های مختلف و از جمله در حکایات و سخنان عطار این نکته مشهود است. در حکایتی که مردی در طلبِ بایزید درِ خانهٔ وی را می‌زند، جواب بایزید به وی که سی سال از وجود خودش بی خبر است و خودش را گم کرده است این اندیشه در بطن ماجرا نهفته است.

۲. سُکر و بی‌خویشی از خصوصیّات اصلی در سلوک بایزید است. نامه‌ای که یحیی بن معاذ به بایزید نوشته است و جواب بایزید به ایشان نشان دهندهٔ تفکّر سُکر در روحیهٔ بایزید و اصحاب ایشان است.

۳. اندیشهٔ یگانگیِ با حق و به عبارت دیگر وجود حق را در آیینهٔ خود دیدن از ویژگی‌های بارز بایزید است که حکایتی که بایزید در آن بعد از رسیدن به عرش الهی و برافتادن پرده می‌بیند که خودش از پشت پرده پدیدار گشت، در واقع این وجود حق است که در آیینهٔ بایزید متجلّی شده است. همچنین سخن ابوسعید ابوالخیر که می‌گوید آسمان و زمین را از وجود بایزید پُر می‌بینم و خود بایزید در این میانه گُم شده است، در واقع آسمان و زمین از وجود حضرت حق پُر شده است که در آیینهٔ بایزید خودش را نمایان ساخته است.

٤. بایزید از جمله مردانی است که نکات باریک و ظریفی را از جامعه و محیط زندگی اطرافش برداشت کرده است. هر چند ممکن است این نکات بعضاً از رفتار افراد نازل و کم مرتبه جامعه

برداشت شود. حکایت قلّاش که در حال تازیانه خوردن بود و همچنین حکایت آن سگ که در راه با بایزید وارد سخن شد از جملهٔ این موارد است.

۵. از سخنان و عقاید اصلی بایزید این است که انسان از خداوند به جز خودِ خدا چیزی را مطالبه نکند. به عبارت دیگر لقای حضرت حق منتهای آرزوی یک عارف است. عطّار این سخن را در ضمن حکایتی از زبان حضرت حق بیان کرده است که از بارگاه حضرت حق ندایی آمد به این مضمون: همه از ما چیزی می‌طلبند، جز بایزید که خودِ ما را می‌طلبد.

۷. به عقیدهٔ بایزید هیچ کس از خاتمت کارِ خودش مطّلع نیست و هیچ تضمینی بر اینکه انسان بر همان عقیدهٔ قبلی خودش از دنیا برود وجود ندارد، چه بسا کافر در لحظهٔ آخر مسلمان و مسلمان نیز در واپسین لحظات کافر شود و از دنیا بروند. این را از حکایت آن زنّار بند که در حضور بایزید زنّارش را پاره کرد و اسلام آورد می‌توان مشاهده کرد.

۸. عطّار در بین عارفان به بایزید بسطامی توّجه خاصی داشته و تحت تأثیر افکار این عارف بزرگ قرار داشته است. در مثنوی‌های تعلیمیِ عطّار، بایزید از جمله عارفانی است که نسبت به دیگر عرفا از وی سخنان و حکایات فراوانی آورده شده است.

منابع

۱. ابونعیم اصفهانی،احمد بن عبدالله (۱۳۸۷)، حلیة الأولیا و طبقات الأصفیا، ج ۱۰، چ دوم، بیروت: دار الکتاب العربی.

۲. ابی نصر سرّاج، عبدالله بن علی (۱۹۱٤)، اللّمع فی التّصوف، مصحح رنولد الن نیکلسون. لیدن: بریل.

۳. ابونصر سراج، عبدالله بن علی (۱۳۸۸)، اللّمع فی التّصوف، تصحیح رینولد آلن نیکلسون، ترجمه مهدی محبّتی، تهران: اساطیر.

٤. پورنامداریان، تقی (۱۳۸۳)، دیدار با سیمرغ، چ سوم، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

۵. خرقانی، احمد (۱۳۸۸)، دستورالجمهور فی مناقب سلطان العارفین ابویزید طیفور، به کوشش محمد تقی دانش پژوه و ایرج افشار، تهران: میراث مکتوب.

٦. بقلی شیرازی، روزبهان (۱۹۷۳)، مشرَبُ الأرواح وَ هُوَ المَشهور بِهزار و یک مقام، بِتَصحیحه وَ قَدَّمَ لَهُ نظیف محرّم خواجه، استانبول: مَطبعة کُلّیة الآداب.

۷. سهلگی، محمد (۱۳۸٤)، کتاب النور فی کلمات ابی طیفور، ترجمه، تصحیح و تعلیقات محمدرضا شفیعی‌کدکنی، تهران: سخن.

۸. شفیعی‌کدکنی، محمد رضا (۱۳۸٤)، دفتر روشنایی، مقدّمه بر دفتر روشنایی محمد سهلگی، تهران: سخن.

۹. عطار نیشابوری، فریدالدّین (۱۳۸٦ الف)، اسرارنامه، مقدّمه، تصحیح و تعلیقات محمدرضا شفیعی‌کدکنی، تهران: سخن.

۱۰. ـــــــــ (۱۳۸٦ ب)، مصیبت‌نامه، مقدّمه، تصحیح و تعلیقات محمدرضا شفیعی‌کدکنی، تهران: سخن.

۱۱. ـــــــــــ (۱۳۸۷ الف)، منطق‌الطیر، مقدّمه، تصحیح و تعلیقات محمدرضا شفیعی‌کدکنی، تهران: سخن.

۱۲. ـــــــــــ (۱۳۸۷ ب)، الهی‌نامه، مقدّمه، تصحیح و تعلیقات محمدرضا شفیعی‌کدکنی، تهران: سخن.

۱۳. ـــــــــــ (۱۳۹۰)، تذکرة الأولیا، تصحیح محمد استعلامی، تهران: زوّار.

۱٤. ـــــــــــ (۱۳۳۹)، دیوان عطّار، با تصحیح و مقابله و مقدّمة سعید نفیسی، تهران: کتابخانة سنایی.

۱۵. فروزانفر، بدیع الزمان (۱۳٤۰)، شرح احوال و نقد و تحلیل آثار شیخ فریدالدّین محمّد عطّار نیشابوری، تهران: انجمن آثار ملّی.

۱٦. قشیری، عبدالکریم‌بن هوازن (۱۳۸۷)، رساله قشیریه، ترجمهٔ ابوعلی عثمانی، با تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر، تهران: زوّار.

۱۷. گوهرین، سید صادق (۱۳٦۷)، شرح اصطلاحات تصوّف، ج ۱و۳، تهران: زوّار.

۱۸. مستملی بخاری، اسماعیل بن محمد (۱۳٦۳)، شرح تعرّف لمذهب‌التصوف، با مقدّمه محمد روشن، ج ۲، تهران: اساطیر.

۱۹. هجویری، علی بن عثمان (۱۳۸۹)، کشف‌المحجوب، مقدّمه، تصحیح و تعلیقات محمود عابدی، تهران: سروش.

Comparing and analyzing the style of Amirhoshang Ebtahaj and Manouchehr Atashi's poems

Sakina Jafari [1]

Master's student of Persian Language and Literature, Open University, Al-Mustafa International University of Qom, Qom, Iran

Supervisor: Zahra gholami [2]

Assistant Professor, Department of Persian Language & Literature, Open University, Al-Mustafa International University of Qom, Qom, Iran

Abstract

The present study was conducted to carry out an analytic study of some poems of Amir Hushang Ebtehaj compared with major poems of Manuchehr Atashi. To this end some verses from the poem books of Hushang Ebtehaj and Manuchehr Atashi were extracted and then they were analyzed and explicated respectively. The major findings of the study show that the aforementioned poets are among the contemporary stylistic and movement maker poets who have created artistic works in both areas of traditional and modern poetry styles and have special linguistic structure and modern imaging. Atashi and Ebtehaj fell in love with Nima School and first they write their poems in accord with Nima's poetry and in line with him. This significance started from before the revolution and just from the beginning of the contemporary era and has continued up to now. The elements of nature in the poetry of Atashi and Ebtehaj are among the most significant raw materials to make images. The main difference between the linguistic mechanism of the traditional poetry of Atashi and Ebtehaj is that the poetry image in Ebtehaj's works is not quite various and this feature has lead to the 'univocal' quality of the poetry. While Atashi in modern poetry tries to go beyond the transference of meaning and create a new world of words, sounds and colors and create the 'polysemy' language in his poetry.

Key words: Hushang Ebtehaj, Manuchehr Atashi, Style, imagination, content, imagery

[1] Email: sakina.attaei@gmail.com
[2] Email: zgholami@hotmail.com

مقایسه و تحلیل سبکی سروده‌های امیرهوشنگ ابتهاج و منوچهر آتشی

سکینه جعفری [۱]

دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه مجازی، جامعه المصطفی العالمیه قم، قم، ایران

استاد ناظر: زهرا غلامی [۲]

استادیار گروه زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه مجازی، جامعه المصطفی العالمیه قم، قم، ایران

چکیده

پژوهش حاضر به منظور بررسی تحلیلی برخی از اشعار امیرهوشنگ ابتهاج در مقایسه با اشعار اصلی منوچهر آتشی انجام شده است. بدین منظور ابیاتی از دفتر شعر هوشنگ ابتهاج و منوچهر آتشی استخراج و به ترتیب مورد تحلیل و تبیین قرار گرفت. عمده‌ترین یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که شاعران یاد شده از جمله شاعران سبک‌شناس و حرکت‌ساز معاصر هستند که در دو حوزه سبک شعر سنّتی و مدرن آثاری هنری خلق کرده‌اند و از ساختار زبانی خاص و تصویرسازی مدرن برخوردارند. آتشی و ابتهاج عاشق مکتب نیما شدند و ابتدا اشعار خود را مطابق با شعر نیما و به پیروی از او می‌سرایند. این اهمیّت قبل از انقلاب و درست از ابتدای دوران معاصر شروع شده و تا کنون ادامه دارد. عناصر طبیعت در شعر آتشی و ابتهاج از شاخص‌ترین مواد اولیه برای تصویرسازی هستند. تفاوت اصلی سازوکار زبانی شعر سنّتی آتشی و ابتهاج در این است که سیمای شعری در آثار ابتهاج چندان متنوّع نیست و همین ویژگی به کیفیت «یک‌صدایی» شعر منجر شده است، در حالی که آتشی در شعر

۱ Email: sakina.attaei@gmail.com
۲ Email: zgholami@hotmail.com

مدرن می‌کوشد از انتقال معنا فراتر رفته و دنیای جدیدی از واژه‌ها و آواها و رنگ‌ها بیافریند و زبانی «چندمعنایی» در شعر خود به‌وجود آورد.

واژه‌های کلیدی: هوشنگ ابتهاج، منوچهر آتشی، سبک، تخیل، محتوا، تصویرسازی.

۱. مقدّمه

اثر حاضر همان‌طور که از عنوان آن پیداست، با مقایسهٔ اشعار امیرهوشنگ ابتهاج و منوچهر آتشی به تحلیل ابعاد سبکی مانند زبان، تخیل، محتوا، فرم، تصویر و... در شعر این دو شاعر می‌پردازد. شاعران یاد شده از جمله شاعران سبک شناس و حرکت ساز معاصر هستند که در دو حوزهٔ سبکی شعر سنّتی و مدرن آثار هنری خلق کرده‌اند و ساختار زبانی ویژه و تصویرسازی مدرن دارند. آتشی از معدود شاعرانی است که توانست با نخستین مجموعه اشعار خود توجّه شاعران معاصر را به خود جلب کند و با استقلال و تشخّص زبانی خود نقطه عطفی در شعر نیمایی شود. نقش ابتهاج در این دفتر شعر روایت اتفاقاتی است که بر او و نسلش گذشته است. محتوای پنهان شعر، سرشار از عناصر احساس و عاطفه است و اشارات او دربرگیرنده و همگانی است.

۱-۱. بیان مسئله

سرزمین فارس به طور سنّتی یکی از قطب‌های اصلی فرهنگی و هنری بوده و از این حیث شخصیّت‌های بزرگی را پرورش داده است. با پیشرفت شعر در فارس و حرکت آن از خراسان به سوی عراق عجم و آذربایجان، زبان منظوم جایگاه رفیع یافت و با ظهور نوابغ این دیار چون سعدی و حافظ صفحه زرّینی به ادبیّات فارس افزود و روز به روز بر تعداد طرفداران شعر افزوده می‌شد. (عابدی، ۱۳۷۷: ۱۳)

شعر معاصر ایران پیامد تحولات ساختار سیاسی، اقتصادی، اجتماعی و فرهنگی است و نشأت گرفته از انقلاب اسلامی و حوادث قبل و بعد از آن است. شعر مدرن در زمان نیما یوشیج پدیدار شد و با وجود مقاومت برخی از سنّت گرایان، در مدّت کوتاهی این سبک مورد استقبال شاعران بسیاری قرار گرفت. در شعر نیمایی موضوع مهم نگاه نو به جهان و طبیعت است. خوانندهٔ شعر نیما با شاعری مواجه می‌شود که از منظری متفاوت به جهان و انسان و طبیعت می‌نگرد که نو و بالفعل است و تقلید نمی‌کند. چنین توصیفی ما را به یاد شعرهای امیرهوشنگ ابتهاج و منوچهر آتشی می‌اندازد که شاعرانی هستند دوستدار جهان و طبیعت و در مقایسه با شاعران زمان خود حضوری چشمگیرتر و انکارناپذیرتر دارند.

آتشی و ابتهاج، با این مقدّمه و صرف نظر از مسئله شاگردی و معلمی، شیفتهٔ مکتب نیمایی هستند و شعرهای خود را در آغاز به پیروی از اشعار نیما سروده‌اند. این مهم، قبل از انقلاب اسلامی و از دهه‌های اولیه دوران معاصر آغاز شده و تا به امروز ادامه یافته است (جورکش، ۱۳۸۳: ۳۲) این موضوع، ضرورت انجام پژوهش حاضر را نشان می‌دهد. بنابراین، هدف کلی از انجام پژوهش حاضر، مشاهده و تعیین میزان استفاده از تصویرسازی، عناصر زبانی و گرایش آنها به تصاویر خاص و عناصر زبانی به منظور ردیابی گرایش به تصویرسازی و مکتب زبانی خاص در اشعار این دو شاعر است.

۱-۲. اهمیت پژوهش

اساساً به دلیل کمبود نقد و بی‌توجهی به کارکرد مهم آن در ادبیات فارسی، علیرغم کثرت و تنوع آثار شعری، آثار انتقادی و تحلیلی فراوان و قابل توجهی در ادبیّات فارسی وجود ندارد و در این زمینه بیشتر مقالات و مصاحبه‌های چاپ شده در روزنامه‌ها و مجلات موجود است. از آنجایی که تحلیل تطبیقی شاعران مذکور از جهات مختلف صورت نگرفته است، می‌توان ادعا کرد که موضوع مورد بحث موضوعی جدید و بدیع است. توجّه چشمگیر هر دو شاعر به شعر معاصر، آثار آنها را تا حد زیادی به هم پیوند داده است. جدای از این پیوند، وجوه مشترک دیگر توجه به زیبایی شناسی، عشق، اسطوره،

موسیقی، انسان، ستایش و... است. وقوع انقلاب اسلامی و جنگ تحمیلی و تأثیر آن بر شعر اجتماعی باعث شده است که اشعار آن‌ها ویژگی‌های مختلفی از جمله تنوع ساختار، محتوا و ساخت را بپذیرند و همچنین تبدیل محتوایی- درونی و ساختاری- بیرونی و مطالعه دانشگاهی را تجربه کنند. بخشی از آن جهان را نه کاملاً جلوی چشمانمان باز کنیم. نبودن یک تحلیل جامع ساختاری و محتوایی در مقایسهٔ شعر این دو شاعر، از جمله ضرورت‌های پژوهش حاضر است.

۱-۳. روش شناسی پژوهش

پژوهش حاضر با استفاده از روش تحلیلی-تطبیقی و به شیوهٔ کتابخانه‌ای و گردآوری داده‌ها صورت پذیرفت و با توجه به گستردگی دفاتر اشعار شاعران، حدود ۱۰۰ کتاب از جمله مجموعه اشعار، مقاله، تاریخ ادبیات و سایر کتاب‌های مرتبط با موضوع مورد مطالعه، بررسی و یادداشت‌برداری شد.

۲. بحث و بررسی

هوشنگ ابتهاج معروف به (هـ ا. سایه) شاعر و موسیقیدان ایرانی است که در سال ۱۳۰۶ در رشت متولد شد. خیلی زود در آغاز نوجوانی به عنوان شاعری توانا شناخته شد و اولین دفتر شعر خود را با عنوان «نخستین نغمه‌ها» منتشر کرد. ابتهاج در نوجوانی دلباختهٔ دختری ارمنی به نام گالی شد که در رشت ساکن بود و این عشق دست‌مایهٔ اشعار عاشقانه‌ای شد که در آن ایام سرود. بعدها که ایران غرق جنگ و خونریزی شد، شعری با عنوان «دیر است گالیا» با اشاره به آن روابط عاشقانه در مسائل سیاسی نوشت. ابتهاج هم غزلسراست و هم نوآور. غزل‌های او را می‌توان برزخ میان غزل سنتی و معاصر دانست. (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۰: ۷۸)

آثار او در کتاب‌ها و مجموعه‌های منتخب گردآوری شده است: «نخستین نغمه‌ها» (۱۳۲۵) شامل اشعار کلاسیک به پیروی از اشعار حافظ و «سراب» (۱۳۳۰) نخستین مجموعهٔ او به اسلوب جدید

است اما قالب آن چهارپاره با مضمونی از نوع غزل و بیان احساسات و عواطف فردی، عواطفی واقعی و طبیعی است. اولین تجربه شعر نو او «سیاه مشق» است که به اشعار سال‌های ۱۳۲۵ تا ۱۳۲۹ اشاره دارد. «شبگیر» (۱۳۳۲) که استفاده از تصویر، استعاره و تشبیه از ویژگی‌های هنری این کتاب است. مجموعه «چند برگ از یلدا» و «زمین» در (۱۳۳٤) «سیاه مشق (۲)» در سال ۱۳۵۲ تألیف و منتشر شد. مجموعه «تا صبح شب یلدا» و «یادگار خون سرو» در سال ۱۳٦۰ منتشر شد. اندیشه‌های آرمان گرایانه و آزادی خواهانه او در «سیاه مشق (۳)» در سال ۱۳٦٤ منتشر شد که شامل غزل، رباعی، مثنوی و دوبیتی است و نیز مجموعه «آیینه در آیینه» (۱۳٦۹) و «سیاه مشق (٤)» (۱۳۷۱) از شاخص ترین آثار ابتهاج هستند. در سال ۱۳۷۲غزلیات حافظ را با عنوان «حافظ به سعی سایه» تصحیح و منتشر کرد. «سیاه مشق (۵)» را در سال ۱۳۷۸ منتشر کرد و مجموعه شعر «تاسیان» را در اوزان نیمایی و قالب غیر سنتّی سرود.

منوچهر آتشی در سال ۱۳۱۲ و در روستای دهرود از توابع دشتستان به دنیا آمد. او در چاهکوه با عشق آشنا شد و اولین سروده‌هایش مربوط به این دوره است. آشنایی او با حزب توده تأثیر بسزایی در شعر او داشت و اشعار زیادی برای این گروه با نام مستعار در روزنامه‌های آن روزگار منتشر کرد و حتی در پی کودتای ۲۹ مرداد نیز نقش بسزایی در تشویق کارگران داشت. شورش کرد، اما با آنچه بر سر حزب توده آمد، حزب را رها کرد و فعالیت‌های سیاسی او پایان یافت. (تمیمی، ۱۳۷۸: ۱۹)

اولین مجموعه شعری که آتشی منتشر کرد با عنوان «مار» در مجله فردوسی و پس از آن «اسب سفید وحشی» در سال‌های ۱۳۳۳-۱۳۳۵ بود. از دیگر آثار او می‌توان به مجموعه «آهنگ دیگر» در سال‌های ۱۳۳۵ تا ۱۳۳۹ اشاره کرد که فاصله‌ای است میان موج شعر نو سنتی و مدرن. مجموعه «آواز خاک» در سال ۱۳٤٦ و «دیدار در فلق» در سال ۱۳٤۸ منتشر شد. «وصف گل سوری» در سال ۱۳۷۰ و «گندم و گیلاس» در سال ۱۳۷۱ منتشر شد. «زیباتر از شکل قدیم جهان» در سال ۱۳۷٦ و «چه تلخ است این سیب» در سال ۱۳۷۸ منتشر شد. در سال ۱۳۸۰ «حادثه در بامداد» و «باران برگ زوق» منتشر شد. در سال ۱۳۸۱ دو کتاب با عناوین «خلیج و خزر» و «اتفاق آخر» منتشر شد. «غزل

غزل‌های سورنا» و «ریشه‌های شب» در سال ۱۳۸٤ منتشر شدند. آتشی همچنین در نیمه دوم دهه ٤۰ و دهه بعد آثاری را ترجمه کرد از قبیل کتاب "فونتامارا" نوشته اینیاتسیونه سیلوون، «جزیره دلفین‌های آبی رنگ» نوشته اسکات اودل، «دلالی» نوشته تورنتون نیون وایلدر، «مهاجران» نوشته زیگموند آرنولد و «لنین» شعر بلندی از ولادمیر ویچ مایاکوفسکی.

با نگاهی به اشعار هوشنگ ابتهاج می‌توان آنها را در سه قلمرو سنت گرایی مدرن، مدرنیسم و سنت گرایی مطلق دسته بندی کرد. سنت گرایی مدرن او با رمانتیسم عاشقانه «سراب» و مدرنیسم‌هایش با رمانتیسم سیاسی و اجتماعی شبگیر، زمین، یادگار خون سرخ گره خورده است. «ابتهاج در روش مدرن–سنتی متعلق به شعر نوین معتدل مجله صدای همگان و از نظر مضمون و نماد به مجموعه شعر نیما تعلق دارد. مشق در سلسله سیاه مشق به روایات ادبي توجه زیادی داشته است. عموماً علاقه چندانی به گسترش سبک نیما ندارد و حتی تجربیات اولیه خود را در این زمینه کافی می‌داند.» (عابدی، ۱۳۷۷: ۱۰۳)

منوچر آتشی بایگانی وسیعی از منابع گسترده شعر داشت و مانند ابتهاج در آغاز کار با پیوستن به مکتب شعر نیمایی به طبیعت‌گرایی این مکتب گرایش پیدا کرد. سپس از اعتدال به سمت تماشاگری رفت و این بعد مکتب نیما را در دفتر شعر «وصف گل سوری» به اوج خود رساند.

آتشی در دهه ٦۰ متحول شد و اشعار او را از نظر موقعیت ذهنی و زمانی در دو دوره می‌توان دسته‌بندی کرد: دوره اول شعر آتشی شامل کتاب‌های «آهنگ دیگر»، «آواز خاک» و «دیدار در فلق» است. «وصف گل سوری»، «زیباتر از شکل قدیم جهان» و «چه تلخ است این سیب»، حاصل دومین دوره شعر اوست. آتشی در میان زندگی روستایی و به تصویر کشیدن موقعیت این زندگی، بسیار تواناست؛ زیرا آن را با تمام وجود خود احساس و درک کرده است.

۳. مختصات عمده اشعار هوشنگ ابتهاج و منوچهر آتشی

۳-۱ زبان

نوآوری شاعران در تصاویری که ترسیم می‌کنند نیست، بلکه در زبانی است که به کار می‌برند. ابتهاج نیز مانند شهریار مدتی کوشید که از نیما پیروی کند، اما نگاه مدرن و اجتماعی شعر نیما به ویژه پس از سرودن ققنوس با ذوق او که در اصل شاعری غزلسرا بود، همخوانی نداشت. او راه خود را که غزل‌سرایی بود دنبال کرد. توجه او به غزل سبک عراقی و موفقیت او در سرودن این نوع غزل همگام با بزرگ‌ترین شاعر این سبک یعنی حافظ، نامی را برای او به ارمغان آورده است که طرفدارانش او را حافظ زمانه نامیده‌اند.« کلام ابتهاج در غزل قوی و پخته است اما به ندرت به سمت افق‌های جدیدتر و موضوعات حساس‌تر حرکت می‌کند. زبان اشعار اجتماعی او به سبک عراقی، ساده و روان است. از نظر تلاش برای انطباق مفاهیم غزل با مسائل اجتماعی تا حدودی یادآور «فرخی یزدی» است. موفقیت او در حوزه غزل به سبب استفاده از ترکیب‌های جدید و گسترده و دقت نحوی و نداشتن زبان ساده است.» (شفیعی کدکنی ۱۳۷۸: ۱۳)

زبان در شعر منوچهر آتشی از اصولی‌ترین معیارها و فصل تمایز او با دیگر شاعران عصر خود است. در شعر او هر نوع آزمایش و روش زبانی را می‌توان مشاهده کرد که در به کارگیری آنها کاملاً موفق بوده است. آتشی، همانند ابتهاج، به دلیل مقتضیات تعامل تنگاتنگ شعر و ابعاد زندگی انسان معاصر و استفاده از ظرفیت نهفته زبان، از انواع عامه پسند و ناپسند اعم از ادبی یا فولکلور، بومی و علمی استفاده کرده است. ترکیب‌های جدید زبانی تأثیرگذار و خاص تلقی می‌شدند، اما نه به دلیل نوآوری یا ویژگی خاص زبانی، بلکه به این دلیل که درگیر نوستالژی اسطوره‌ای و بومی بودند. عموماً نشانه‌ای از نوآوری یا خروج از زیبایی شناسی یا حساسیت افراطی دیده نمی‌شود و ترکیبات او اصولی و عقلانی است. (همان: ۱۸)

تفاوت بزرگی که میان سازوکار زبانی شعر سنتی ابتهاج و شعر نو آتشی وجود دارد، آن است که زبان ابتهاج معمولاً وسیله‌ای برای انتقال معنایی خاص است. همین ویژگی باعث کیفیت «تک

صدایی» شعر می‌شود. در شعر مدرن نگاهی سنتی به محیط دارد. از تجربیات موفق او در این زمینه می‌توان به اشعاری چون: کارون، ارغوان و تاسیان اشاره کرد. اما آتشی در شعر مدرن می‌کوشد تا فراتر از انتقال معنا، دنیای جدیدی از واژه‌ها، آواها و رنگ‌ها خلق کند. همین ویژگی زبانی شعر او، عامل ایجاد ابهام در شعر اوست. در گروه بزرگی از اشعار ابتهاج، سنّت مرور می‌شود و گاه قالب قدیمی شعر با شعر آرمان گرایانه انسان قرن بیستم همراه می‌شود. قالب شعر در آثار سایه تنوع ندارد. در قراردادها چند مورد از تنوّع و چشم نوازی وجود دارد که او خود را با نیما مقایسه کرده و هر دو از منطقه و زبان خود شروع کرده‌اند. «آتشی همچنین انگیزه سرودن شعر محلی را دوجانبه دانسته و گستره شعر حقیقی را دوگانه می‌داند، شاعر را از عمق ناخودآگاهی شخصی و عمومی منطقه خود به تخلیه روانی می‌کشاند و با درک عمیق به نگاه جهانی می‌پردازد؛ هر دو بر ذهن افراد تأثیر می‌گذارند، تأثیری که آرامش‌بخش، موجد زیبایی و تحریک دیگران است.» (مختاری، ۱۳۷۸: ۳۸)

۳-۲. تخیل و تصویرسازی

ابتهاج و آتشی هر دو با اتّکا به تجربیات و تفکر شخصی از تناسبات قراردادی و تنگناهای خیال می‌گریزند و در گستره تخیل و تداعی‌های آزاد خودنمایی می‌کنند. صرف نظر از برخی افراط‌گرایی، گستره توصیفات و تصویرسازی این شاعران، آفرینش همان تجربیات و تأملات شخصی با توصیف دقیق طبیعت و اشیای جهان اطراف با رنگ محلی است: دریا، جنگل، دره، مرداب، ققنوس، لنگرگاه، کبوتر، سنگ و... عناصر طبیعی از جمله مواد اصلی مورد استفاده ابتهاج برای خلق تصویر هستند. آتشی در اواخر دهه ۳۰ در برخی شعرهایش به آستانه شعر نیما نزدیک می‌شود، اما حالت دوگانه مدرن-سنتی در بیشتر شعرهای او وجود دارد و هنوز هم حفظ شده است. آتشی در تمام دهه ۳۰ شاعری مدرن-سنتی بود که به مدرنیته گرایش داشت و با کشف طبیعت جنوب به درک غریزی شعر می‌رسید. اما «آنچه شعر آتشی را از نظر عنصر مغشوش می‌سازد و با برخی از شاعران قبل و بعد از او - به جز حضور «جنوب» - هماهنگ می‌سازد، صحنه حماسه است. شعر او در دهه‌های ۳۰، ٤٠ و

۵۰ شعر کویری است و عناصر این شعر، حماسه و خشونت را در هم می‌آمیزد. عشق، امید و جاه طلبی در طبیعت جنوبی آمیخته شده و احساس در مثلث (خشونت، حماسه، جنوب) پدیدار می‌شود.» (ارشاد، ۱۳۸۲: ۵۰)

«خنجرها، بوسه‌ها، پیمان‌ها» اوج خشم و حماسه است. استفاده از ترکیب‌های اضافی و توصیف‌های شکست خورده، شکلی معتدل دارد و زبان شعر را به سنت گرایی فراتر از ذهن ربط نمی‌دهد. به طور کلی، سبک شعر آتشی در راستای نگاه عمیق او به شعر و جهان پیرامون، نگاهی است که متأثر از مقاومت در خوانش نقد شعر ایران و جهان و زندگی در جنوب و مهاجرت به تهران است.

با این حال بخشی از بازنمایی داخلی و خارجی این سبک را می‌توان در موارد زیر دنبال کرد:

الف) تصویرسازی: در تصاویر شعر آتشی حرکت از عین به ذهن است. او در بسیاری از شعرهای اولیه‌اش بر تصاویر عینی تأکید می‌کند، به گونه‌ای که تمام صحنه‌ها را مشخّص می‌کند، اما در برخی شعرها شاهد ظهور تصاویر کاملاً ذهنی هستیم.

ب) تصاویر عینی: در شعرهای عینی شاهد دوگانگی در شاعر هستیم. تصاویری که به طور مستقیم با تشبیهات و گاه تشبیهات بدیع‌تر شکل گرفته است. افق آتشی در بیشتر اشعارش اسب و عناصر طبیعی است.

تصویر پردازی تازه و نو، مستلزم ذهنیّت و اندیشه جدید می‌باشد و این ذهنیّت نو و زاویهٔ دید تازه زمانی حاصل می‌شود که شاعر با زمان بلکه گاهی جلوتر از زمان خویش حرکت کند و با پدیده‌ها و مضامین زمان خود درگیر باشد. زیرا این پدیده‌ها و مضامین سبب شکوفایی اندیشه‌ها و تصاویر بکر و تازه می‌گردد. قطعاً یکی از دلایل توجه بیش از پیش شاعران معاصر به تصاویر و صور خیال، پیدایش مسائل و پدیده‌های تازه در اجتماع آن‌هاست. هنرمند کسی است که مخیّل، تصویری و احساسی می‌اندیشد و می‌بیند، برای مثال در شعر زیر:

«و جاده‌های قافله رو را / کوبیده‌اند زیر سم اسب‌های سرب» (آتشی، ۱۳۸۷: ۱۵۲)

آتشی در بافت این شعر با به کارگیری صورخیال اسب‌های سرب (که وجه شبه آن ماشین‌های جاده سازی است) حس نوستالژیکی را القا می‌کند، او توانسته است تابلویی یا به قول علمای بیان و معانی فرنگی، ایماژی در پیش چشمان ما تصویر کند.

فهمیدن سبک ادبی به یک اعتبار، دیدن تصویرهای مخیّلی است که شاعر در معنی ترسیم می‌کند. آری موسیقی پردازان با صوت و نقاشان با رنگ و شاعران با زبان نقاشی می‌کنند.

در میان شاعران مذکور، اشعار هوشنگ ابتهاج روایتگر آن چیزی است که بر او و نسل او گذشته است و سرشار از عاطفه است. عنصر عاطفه در شعر او فردی نیست و قابلیت اطلاق بر کل عاطفه بشری را دارد. مثلاً وقتی معشوق را توصیف می‌کند، به معشوق خاصی اشاره نمی‌کند، بلکه اشاره وی کلی است. علاوه بر عنصر عاطفه که جذابیت‌ها و ارزش‌های شعر سایه را دو چندان کرده است، عامل زبان است که معمولاً صریح و ساده است و اجزای جملات در بیشتر موارد در جای خود قرار دارد و عبارات تحت تأثیر زبان فارسی هستند. (مثلاً شعر گل‌های یاس از جمله شعرهای عاطفی اوست که در سال ۱۳۲۵ سروده شده است) این بخش نشان می‌دهد که در میان صور خیال، استعاره نقطه کانونی شاعر است و در میان انواع استعاره، استعاره مکنیه بیشترین حضور را داشته است. شعر او خارق العاده است و این تخیل بیشتر در قالب انیمیشن یا گفتگو با عناصر طبیعت و اشیا و حتی مفاهیم بازتاب می‌یابد. نمونه‌هایی از گفت‌وگوی تخیلی را می‌توان در شعرهایی چون آزادی، جنگل زندگی و ارغوان دید. این دیدگاه، زبان شعر او را به زبانی کاملاً تخیلی بدل کرده است. شاعر تا حد زیادی تشبیه را نیز به کار برده است. از نظر ساختار، بیشتر تشبیهات به کار رفته در شعر ابتهاج، تشبیهات مفصل است. (شفیعی کدکنی، ۱۳۸٤: ۷۹)

رخسار ماه بین که چه زیبا و روشن است　　پاکیزه‌رو چو مریم پاکیزه‌دامن است

(ابتهاج، ۱۳۸۵: ۲۹)

تشبیه بیشترین رویکرد و اقبال را از جانب شاعر داشته است. تشبیهات از نظر حسی و عقلی بودن طرفین، اغلب حسی و عقلی به حسی است. بنابراین مشبهٌ به بیشتر حسی و کمتر عقلی است. بعد از تشبیه، مبحث کنایه مورد توجه ابتهاج است. در قسمت کنایه به اعتبار دلالت مکنّی به برمکنّی عنه آنچه توجه شاعر را به خود جلب کرده، کنایه در فعل یا مصدر است و در بخش کنایه به اعتبار وسایط، بیشترین رویکرد شاعر به مبحث ایما می‌باشد:

ای ماه متاب بر من امشب/ آتش به دلم میفکن امشب (همان: ۱٤)

(آتش به دل کسی افکندن: او را به رنج و مصیبت گرفتار کردن، آزرده خاطر کردن او)

آخرین مبحث بیانی که شاعر بدان روی آورده است، مجاز مفرد مرسل می‌باشد. در میان علاقه‌های مجاز بیشترین بسامد را به ترتیب علاقه ملزومیت و لازمیت و محلیّت به خود اختصاص داده است و برخی علاقه‌ها مانند علاقهٔ ذکر مظروف و اراده ظرف، ذکر عام و اراده خاص در اشعار ابتهاج بسامدی قابل توجّه ندارد.

۳-۳. مضامین و اندیشه‌ها

امید

در چند دسته از شعرها و اندیشه‌های ابتهاج، امید نقش محوری دارد، از جمله اندیشه‌های سیاسی وی. «در این بخش دقیقاً مانند کسرایی، امید را در چهرهٔ مبارزان و کسانی که اعتقادات مارکسیستی دارند، جست‌وجو می‌کند؛ کسانی مانند مرتضی کیوان، روزنبرگ و ناظم حکمت، شاعر مارکسیست ترک.» (یاحقی، ۱۳۸۱ : ٦۷)

«کیوان ستاره شد

تا بر فراز این شب غمناک

امید روشنی را با ما نگاه دارد...

من در تمام این شب یلدا

دستِ امیدِ خستهٔ خود را

در دست‌های روشن او می‌گذاشتم.» (ابتهاج، ۱۳۷۸: ۱۷۱)

ناامیدی

در همه آثار ابتهاج به ندرت با اصطلاح ناامیدی مواجه می‌شویم، در ابتدا به نظر می‌رسد که او امیدوارترین شاعر دورهٔ معاصر است که به مسائل پیرامون خود نگاهی امیدوارانه دارد و ناامیدی را به درون خود راه نداده است، اما در واقع بسیاری از اشعار او ناامیدی مطلق را نشان می‌دهد. ناامیدی در اندیشه و شعر او را می‌توان به دو بخش تقسیم کرد:

الف) ناامیدی ناشی از شکست سیاسی

ب) ناامیدی اجتماعی و عمومی

ناامیدی ابتهاج دلایل متعددی دارد از جمله: بی‌نظمی اجتماعی و فرهنگی، از دست دادن مقررات سیاسی، دستگیری و اعدام فعالان سیاسی که بر آنها تکیه کرده بود و راه آنها و تأثیرات عاشقانه شاعر. (یاحقی، ۱۳۸۱: ٦٧) همین‌طور منوچهر آتشی تلخی، ناامیدی و یأس زیادی را تجربه کرده که همه

آنها بر روند شعر او تأثیر گذاشته است. یکی از مصادیق تلخی و ناامیدی او مرگ پسر خردسالش در سال ۱۳۵۷ و دوران پس از آن است.

غم غربت

در شعر معاصر حسرت و دلتنگی در قالب‌های متفاوتی مشاهده می‌شود. یکی از دلایل این اتفاق، توسعه سریع صنعت و تمدن همراه با تأمین رفاه و آسایش انسان است که خواسته یا ناخواسته بخشی از دلبستگی‌ها، محبت‌ها و مسائل مقدس گذشته را از بین برده و انسان‌ها را در مواجهه با تمدن به وحشت انداخته و آنها را برای مقابله با این رویداد به گذشته خود متوسل کرده است. مهاجرت داوطلبانه یا اجباری برخی از شاعران از ایران، دومین عامل نوستالژی است. غم غربت یکی از اصلی‌ترین درونمایه‌های شعر آتشی است که در تمام اشعارش به انحاء گوناگون به ظهور رسیده است. غم غربت حتی موضوع اصلی بعضی از دفترهای شعری اوست. می‌توان سه نوع نمود نوستالژی را در اشعار آتشی مشاهده کرد:

الف) غم غربت فردی: نمود اول غم غربت در شعر آتشی، در مواجهه او با مشکلات زندگی فردی در همان محیط جنوب و حسرت او نسبت به اقتدار از دست رفته خانوادگی بروز کرده که در اشعار اولیه او نمایانده شده است. «اسب سفید وحشی و وصف شکوه و جلال پیشین آن»، وصف جزئیات زادگاه و «گریز مدام به کودکی» بارزترین نمود این غم است:

«اسب سفید وحشی

بر آخور ایستاده گرانسر

اندیشناک سینهٔ مفلوک دشت‌هاست

اندوهناک قلعهٔ خورشید است

با سر غرورش، اما دل با دریغ، ریش

عطر قصیل تازه نمی‌گیردش به خویش...» (آتشی، ۱۳۸٦: ۲۷-۲٦)

وجه دوم این غم، اشاره به دوران کودکی است. رجوع به دوران کودکی و بازسازی تصاویر آن دوران در ذهن آتشی، همان بازگشت به اصل و هویّت انسانی است.

ب) غم غربت روستا: محیط با روح و اندیشه آتشی در دوره‌ای از زندگی شاعر پیوندی ناگسستنی دارد. محمد مختاری دربارهٔ اهمیت جنوب در اندیشهٔ شعر آتشی می‌نویسد: «جنوب، نماد تبار و تقدیر شعر آتشی به ویژه در نخستین دوره آن است ... بومی گرایی به معنی ردیف کردن صرف نام‌های اشیا و مکان‌های بومی نیست، بلکه به مفهوم تشکیل ذهنی زبان بومی است. این تخیل بومی است که طبعاً شعر را از حوزه بازماندن در رؤیت اشیا و آدم‌ها به سمت روابط و فرهنگ اقلیم می‌برد.» (مختاری، ۱۳۷۸: ۵۱)

ج) غم غربت مدرنیته: سومین نوع دلتنگی، مواجهه آتشی با دنیای مدرن و استفاده از اصطلاحات فراوان مربوط به دنیای متمدن امروز است. اصطلاحاتی مانند اینترنت، ماهواره، ایدز، انواع مواد مخدر و... روند حضور تصاویر مربوط به حوزه صنعت و تمدن در شعر او ناظر به توسعهٔ چشمگیر صنعت در غرب و قربانی شدن ارزش‌ها و عواطف انسانی در برابر این غول بی‌رحم است. لحن شاعر در این تصویرسازی‌ها با طنز تلخ و گزنده همراه است. شاعر در قطعة ...We invite to you انسانی را به تصویر می‌کشد که در فضای مذکور، والاترین ارزش‌های عاطفی و روحی خود را در بندِ ابزارها و پدیده‌های پیشرفتهٔ فنّاوری روز می‌بیند:

هرگز

من به دیاری نخواهم آمد که در آن

گاوهای هندی و سگ‌های بانوان انگلیسی

از آدم آزادترند

نه به دیاری که در آن

کامپیوترها به جای انسان حرف می‌زنند

و عشق روی نوار اینترنت، جهان را

هی دور می‌زند و تپش دل ها را

شاسی‌های مونیتورها تنظیم می‌کنند

و زنی که روبه روی مونیتور

نام عاشقش را در هزار توی ترانزیستورها گم کرده است

please accept our ... (آتشی، ۱۳۸۷: ۱۳۶۷)

مسائل اجتماعی

منوچهر آتشی شاعری کاملاً اجتماعی است که بخش عمدهٔ هنر شعری خود را صرف کندوکاو در مسائل اجتماعی شهر و در بُعدی بزرگتر، جهان کرده است. البته گفتنی است که آتشی، در دوره‌های میانی و پایانی شعر خود به مسائل جهانی و انسانی توجه نشان داده است و در دوره‌های اولیه مخصوصاً در «آهنگ دیگر»، «آواز خاک» و «دیدار در فلق» چندان خبری از این مسائل نیست. او فضای دقیقی ایجاد می‌کند که به دلیل سرزندگی بسیار القا کننده است و ذهن علاقه مند را به سمت معنای ثانویه هدایت می‌کند. شعر آتشی با همه توهمات سطحی‌اش عاری از نماد و تمثیل است و همه جا گزاره‌ها مشهود است. (مختاری، ۱۳۷۸: ۲۲٤) هوشنگ ابتهاج را می‌توان یکی از شایسته‌ترین شاعران

نمادگرای آرمان‌گرا دانست. او هرگز در غزل و آثار مدرن خود از هدف غایی غافل نمی‌شود و در عین حال شیشه «جوهر شعر» را با دقتی ظریف در کنار سنگ حفظ می‌کند. خیلی وقت است که در این شب تاریک، پشت این پنجره بیدار و خاموش است و به جاده خیره شده است:

«دیگر این پنجره بگشای که من

به ستوه آمدم از این شب تنگ

دیرگاهی است که در خانه همسایه من خوانده خروس

وین شب تلخ عبوس

می‌فشارد به دلم پای درنگ

دیرگاهی است که من در دل این شام سیاه پشت این پنجره بیدار و خموش

مانده‌ام چشم به راه همه چشم و همه گوش

مست آن بانگ دل آویز که می‌آید نرم

محو آن اختر شب تاب که می‌سوزد گرم

مات این پردهٔ شبگیر که می‌بازد رنگ» (ابتهاج، ۱۳۸۷: ٤٧)

ابتهاج با مجموعه اشعار شبگیر به معنای واقعی با شعر عاشقانهٔ سوگوار وداع کرد و به سمت شعرِ سخت کوبندهٔ اجتماعی حرکت کرد. او در بسیاری از شعرهای متأخر خود، نه یک عاشق سوگوار، بلکه ترانه خوان آزادی است. دکتر شفیعی کدکنی درباره او می‌نویسد: «کمتر روشنفکری از روشنفکران معاصر است که شعری از ابتهاج در ذهن خود نداشته باشد.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸٤: ۱۱۱)

اصولاً سایه به شکلی از ریتم، آوا و زبان باشکوه اهمیت می‌دهد. این که انسان دردکشیده و رنج‌دیدهٔ شعرش هنوز ایستاده و هنوز می‌خواهد زنده بودنش را به اثبات برساند. نوعی خشم که هرچه باعث آن شده، شعر او را شکست‌ناپذیر کرده است و همزیستی شعر نیمایی او این امتیاز را دارد که می‌توانیم بفهمیم آیا فرم و ساختار می‌تواند اعتبار زیستی شاعری چون ابتهاج را از غزلش متمایز کند؟ اگر دنبال این مفاهیم نباشد، «تاسیان» بازگشتی است به خانه‌ای که همان درد شاعر در دیوار و سقف خودنمایی می‌کند و بیشتر نمایان می‌شود.

عشق

عشق محوری‌ترین موضوع شعر ابتهاج است. در شعرهای اولیه‌اش بیشتر متأثر از جریان شعر عاشقانه ایران و دنیاست و انسان در شعرش و وطن، زیباترین معشوق در ذهن اوست و در شعرش رنگی از عرفان وجود دارد که یادآور شعر مولاناست. سپس تحت تأثیر عوامل درونی و بیرونی پا به عرصه اجتماعی و سیاسی می‌گذارد و از شاعری غزلسرا به شاعری متعهد تبدیل می‌شود، اما برخلاف همه شاعران هم مسلک، عشق شخصی را با هدف اجتماعی تلفیق می‌کند و از تبدیل شدن شعرش به اشعار سیاسی پرهیز می‌کند. او در اشعار عاشقانه‌اش برای خود و معشوق سهمی مساوی در نظر گرفته است نه مانند پیشینیان که مقام معشوق در شعرشان پست و در اوج خواری بود. (همان: ۱۲۷)

اسطوره

اسطوره در ساده‌ترین وصف خود به داستانی اطلاق می‌شود که برای انسان گذشته معنای واقعی داشته است اما امروزه در عبارات کاربردی آن را درست نمی‌دانند. اسطوره‌ها بخشی از ملیّت، تمدّن و فرهنگ هر قومی را تشکیل می‌دهند و به مرور زمان به نماد ملّت تبدیل می‌شوند و به همین دلیل ابزار کارآمد بیان هنری هستند. آتشی شاعری اسطوره گرا نیست، به ویژه که در اساطیر ایرانی حضور نداشته است. او شاعری مدرن و نوگرا است. منظور از مدرن، نوگرایی هم در ساختار و هم در محتواست. او جریان «شعر ناب» را رهبری می‌کرد که تا حدودی نوعی مدرنیسم را در شعر معاصر گنجانده بود. از سوی دیگر او را شاگرد وفادار و هواخواه نیما می‌دانستند، اما حتّی در استفاده محدود او از اسطوره نیز می‌توان

مسائلی را یافت که نشان دهنده دغدغه‌های ذهنی شاعر است. (تمیمی، ۱۳۷۸: ٦٧) بیشتر اسطوره‌های شعر او اسطوره‌های یونانی است که نشان دهندهٔ توجه او به اسطوره‌های یونانی و دوران هلنیسم است.

آتنا نام کوهی در سیسیل است. بر اساس افسانه‌ها «Anslad» در زیر کوه Etna مدفون است. به گفته ویرژیل هرگاه نفس می‌کشد، دود و بخار از دهانه کوه خارج می‌شود و هر زمان که حرکت می‌کند آتشفشان رخ می‌دهد. آشیل یکی از قهرمانان یونان است. مادر آشیل، تتیس که الهه دریا بود او را در آتش یا رودخانه عمیق «چماق‌ها» فرو برد و بدنش را از زخم در امان نگه داشت، جز پاشنه‌اش که در دستش بود و خیس نشد و سرانجام در جنگ تراوا تیری از سوی تیراندازی با کمان پاریس آشیل را کشت. (فاطمی، ۱۳۷۱: ۱۰۹) هلن در اساطیر یونانی دختر زئوس و همسر منلاس و زیباترین زن جهان است. پاریس شاهزاده تراوا به یونان می‌رود و هلن را فریب می‌دهد و به تراوا می‌برد و باعث جنگ ده ساله تراوا می‌شود. (همان: ۱۱۲) آتشی در مورد اسطوره ایرانی دو رویکرد کلی دارد؛ رویکرد اول: برخی از شخصیّت‌های اسطوره‌ای در شعر او بازتاب بیشتری دارند. مانند رودابه دختر مهراب کابلی که داستان او با زال یکی از جذاب‌ترین و مهیج ترین قسمت‌های شاهنامه است. رویکرد دوم: شاعر به تحلیل شخصیّت اسطوره‌ها می‌پردازد.

مهم‌ترین شخصیّت‌های اساطیری تهمینه، سیاوش و شغاد هستند. تهمینه دختر پادشاه سمنگان است. عنصری که در شخصیّت تهمینه مورد توجه آتشی قرار گرفته در وهله اول قدردانی انسان از سرنوشت و در درجه دوم تقابل مرگ و زندگی است. آتشی در سه شعر با عنوان «فصل تهمینه» به تحلیل شخصیت خود و آنچه بر او گذشته و واکنش‌هایش به آنها پرداخته است. سیاوش در شاهنامه پسر کاووس شاه است. تربیت او از کودکی به رستم سپرده شد. داستان با سودابه و عبور سیاوش از میان آتش شروع می‌شود. آتش تصویری سیاوش بر یک واقعیت تأکید دارد و آن مرگ است. شغاد نیز در شاهنامه برادر

ناتنی رستم و قاتل اوست. تحلیل شخصیت‌های اسطوره‌ای، از مهم‌ترین مطالب فرهنگی است که منوچهر آتشی برای نقد اجتماعی و اخلاقی به کار برده است. (همان: ۱۱۶)

۳-٤. در حوزهٔ شکل و موسیقی

۳-٤-۱. ابتهاج و موسیقی

سایه در سال ۱۳۵۱ با عنوان سرپرست موسیقی ایرانی پس از کناره گیری داوود پیرنیا وارد رادیو ایران شده و مسئول تهیه برنامه «گل‌های تازه» و پایه‌گذار برنامه موسیقیایی «گلچین هفته» بود. برخی از تصنیف‌ها و اشعار نیمایی او توسط نوازندگان ایرانی اجرا شده است. او در سال ۱۳۵۷ «کانون چاوشی» را تأسیس کرد. این کانون آیینه تمام‌نمای تاریخ و فرهنگ ایران در این سال‌ها شد و وقایع سال‌های انقلاب را ثبت کرد. تصنیف‌های نوستالژیک «تو ای پری کجایی» و «سپید» از سروده‌های اوست. می‌توان گفت که ابتهاج در تهذیب شعر ایران نقش بسزایی دارد. به تأثیر حافظ در اشعار او بسیار اشاره شده است، اما این تأثیر را باید در خلوص زبان و زبان کمتر استعاری او جستجو کرد که در اشعار حافظ مشاهده می‌کنید. در بخش قابل توجهی از غزلیات ابتهاج، زبان از تمام عناصر غیرجذاب ساختار مصراع‌ها خالی است. موسیقی موضوعی انتزاعی نیست و تنها در اتحاد با دیگر ویژگی‌های شعر و به ویژه شعاع طبیعی زبان به نقشی موزون می‌رسد. (قربانعلی، ۱۳۸۲: ۷۳)

یکی از ویژگی‌های بارز ساختار تصویری اشعار او در سطح متعادلی است که با اعمال تکرارهای آوایی و هجایی نظام قابل توجهی از موسیقی را در شعر او ایجاد می‌کند. تعادل آوایی به دست آمده از آن در ساختار چهره زبان قابل مشاهده است و قابل تجزیه و تحلیل و بحث است.

الف) موسیقی معنوی: تناسبات معنوی، مانند مراعات نظیر و تضاد و ایهام و ...

«در این سرای بی کسی، کسی به در نمی‌زند

به دشت پرملال ما پرنده پر نمی‌زند» (ابتهاج، ۱۳۸۷ : ۱۱۱)

« شکست وارم و دارم دلی درست هنوز

وفا نگر که دلم پای بست توست هنوز» (ابتهاج، ۱۳۷۰: ۱۰۳)

ب) توجه به وحدت موضوع و تداوم در محور عمودی و افقی عناصر سازنده غزل: در غزل ابتهاج عناصر مختلف شعر از تداوم خاصی برخوردار است. ابتهاج، همانند آتشی، در هر بیت از یک موضوع صحبت نمی‌کند.

برای مثال: با این غروب از غم سبز چمن بگو/ اندوه سبزه‌های پریشان به من بگو. (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۸: ۲۱۳)

ج) بهره‌وری خلاقانه از مسلک حافظ: شعر ابتهاج ادامه زیبایی شناسی شعر حافظ است. در به کارگیری شعر حافظ همواره کوشیده است تا غم‌ها و آرزوهای انسان امروزی را ترسیم کند و بیشتر آنها را می‌توان این‌گونه بیان کرد: استفاده از نحو، کلمات جمله و نظم حافظ، توجه به موسیقی شعر و استفاده هنرمندانه از شعر، اضافات و تشبیهات ضمنی. (همان: ۱۲٦)

۳-٤-۲. آتشی و موسیقی

شعر آتشی درگیر خطابه است. خطابه‌ای که دعوت به حماسه سازی می‌کند؛ نه به‌گونه‌ای که این حماسه عریان شود، بلکه به صورتی که در لابه‌لای دشواری‌ها و سخت‌بینی‌ها و سخت‌کوشی‌ها قابل لمس گردد، ولی گاه خطابه‌اش عریان‌تر از حماسه‌اش می‌شود. شاید از همین منظر است که بعضی اوقات می‌توان در اشعار او رد پای شاملو را دید؛ گرچه همیشه استقلال شعر شاعر حفظ شده باشد:

کلاه کج بگذار ای بازیار، که باران

پس از هزار افاده به چشم‌روشنی خاک تشنه می‌آید

مرا به پاس کدامین خروش سبز

مرا به میمنت از کدام کنده پوسیدهٔ جوش سبز

چنین شکفته تنیده بر نفسم رشته‌های نازک آب

درنگ کرده به در کوفته که هی! برخیز

بیا! که نوبت توست

قدح بگیر و لبالب کن از نوش سبز ... (آتشی، دیدار در فلق، ۱۳۸۱ : ۲۹۷)

در سطور بالا می‌توان حضور خطابه و حماسه را مشاهده کرد. این حماسه و خطابه موسیقی را در اوج نگه می‌دارد تا ما در هر سطرِ پایان بند، منتظر فرود باشیم. اشعار سایه نیز، به خصوص در کتاب «تاسیان» روحی حماسی دارد. در برخی از سطرهای شعر آتشی، خاستگاه حماسه در قبیله، طبیعت وحشی و روحیهٔ مبارز وطن نهفته است. ترکیب نام‌های خاص و استفاده از تصاویری از طبیعت مطلق در اعماق تاریک یک منطقه، حماسه‌ای تازه به شعر او تزریق می‌کند. با روحیه شاعرانه‌اش جنوب را زمزمه می‌کند. (ارشاد، ۱۳۸۲: ۸۶)

برجسته‌ترین ویژگی‌های شعر نو، نیمایی/ آزاد/ سپید است. در این میان، قالب چهارپاره یا دوبیتی پیوسته، حالتی بینابین دارد؛ هوشنگ ابتهاج در انواع سخن، شعر خوب و درخشان بسیار دارد. محور اصلی شاهکارهای او غزل‌های استوار و کلاسیک است، اما در گونه‌ها و نمونه‌های دیگر به خصوص شعر نو نیز خرده مجال تجلی برای این شاعر توانا حاصل شده است که در ادامه به انواع آن می‌پردازیم.

چهارپاره (دوبیتی پیوسته): در دوران پس از مشروطیت ابداع شد و طی دهه‌های ۲۰، ۳۰، ۴۰ در آثار شاعرانی چون رشید یاسمی، خانلری، نادرپور، نصرت رحمانی و سایه رواج و گسترش یافت. این شکل شعری حلقه اتصال قالب‌های سنتی و نو، به شمار می‌آید، از مظاهر تجددطلبی در حوزه فرم

شعر، قبل از ظهور قالب نو نیمایی بود. در این شیوه، شاعر به قصد رهایی از محدودیت‌های قالب‌های سنّتی، در نظام قافیه بندی، تحوّل و تنوع می‌آفرینند، اما هنوز تابع اصل تساوی مصراع‌هاست، مانند «سراب» سرودهٔ ابتهاج.

قالب نیمایی: این قالب دارای وزنی مانند شعر سنتی است، اما بسته به استفاده شاعر می‌تواند کوتاه یا بلندتر باشد. استفاده از قرینه در شعر نیمایی همانند شعر «مرجان» واجب نیست. ابتهاج در شعر نیمایی «مرجان» با افقی تازه و تصویری، احساس تنهایی و غربت را در اشعار خود به کار برده است. (فتوحی، ۱۳۹۰: ۱۲۳)

قالب آزاد: منوچهر آتشی اشعار زیادی در قالب آزاد سروده است. اگرچه این نوع شعر مدرن به عنوان قالب مستقل شناخته نشده است، اما به نوعی شعر نو نیمایی اطلاق می‌شود که فراتر از قواعد شعر نیمایی است و تعدادی نیم نویس مستقل را در زنجیره یک واحد به کار می‌برد. از دو یا چند ریتم در یک شعر استفاده می‌کند. (تمیمی، ۱۳۷۸: ٦٩)

۳-۵. ساختمان شعر

شعر ابتهاج ابعاد گسترده‌ای دارد. او شعر را در قالب‌های مختلف به کار می‌برد؛ گاهی شعر او رسانه‌ای برای اطلاع رسانی است و گاهی تصویر و گاهی تصویر ذهن او. شعر او در واقع منشوری است که از هر زاویه‌ای که نور به آن معطوف شود رنگ می‌گیرد و این همان ویژگی است که شعر حافظ و مولانا را جاودانه می‌کند. در چندین غزل از شاعران معاصر می‌توان همین صفات را در مضامین و مفاهیم عرفانی مشاهده کرد. هر شاعری در سبک خاصی تواناست. ابتهاج علاوه بر اشعار زیبای مدرن و سپید، اشعاری هم دارد که بسیار زیبا هستند. «غزل حصار» همانند دیگر غزلیات عرفانی شرح داستان‌های عاشقانه برای رهایی از غم و ناامیدی است. او علاوه بر غزلیات سیال، مثنوی‌های فوق العاده و اشعار نیمایی فراوانی دارد. (جورکش، ۱۳۸۳ :۷۸)

آتشی، جدای از قصیده، مثنوی و تعدادی رباعی و دوبیتی، غزل نیز سروده است و از برخی ویژگی‌های غزلیات شاعر می‌توان به این موارد اشاره کرد: توجه گسترده به نوع هندی و کم توجهی به تجدید مفهوم و زبان. تعداد زیاد غزل‌های او به صورت دوبیتی پیوسته و درک ساختار شعر سنتی، نشان از کشمکش یا شکاف ذهنی آتشی دارد. (عابدی، ۱۳۷۷: ۱۳۷)

آتشی در وهله اول نه شاعر دریانوردان بوشهری است و نه گزدان‌های دشتستان. او سعی می‌کند تعدادی شاعر خوزستانی را تربیت کند که بعدها سبکی به نام «شعر ناب» را پایه گذاری می‌کنند. او معتقد است شعر ناب چیزی جز تکنیک و فرم مطلق نیست. تکنیک، سنت‌ها و کلیشه‌ها را می‌شکند و نوعی آزادی و فردیت را به شاعر باز می‌گرداند و فرصت بیشتری برای خلق تصویرسازی شاعرانه در اختیار او قرار می‌دهد. (ده بزرگی، ۱۳۸٦: ۱۲۸)

٤. تعلیق اندیشه با نگاهی به اشعار منوچهر آتشی و هوشنگ ابتهاج

آتشی هم چون شاعر هم‌عصرش هوشنگ ابتهاج تصویرگر آلودگی‌ها، پاکی‌ها، هنجارها و نابهنجاری‌های زندگی است. در شعر منوچهر آتشی آمیزه‌ای از زندگی شهری و حس گمشدهٔ زیستن در طبیعت جنوب موج می‌زند. به همین دلیل است که ما از نخستین دفترهای شعرش که در قالب چهارپاره سروده شده‌اند تا دفترهای پسینش که تمام تلاش او رسیدن به فرم‌های نوتر و متفاوت‌تری از گذشته بود، «تعلیق» زیستن در فضایی را شاهدیم که گاه مرز میان شهروند شاعر و شاعر شهروند را مخدوش می‌کند.

به عبارت دیگر آتشی نیز به پیروی از ساختارهای دیروزین و امروزین جامعه‌ای که بدان تعلق دارد در تعلیقی ناگریز گرفتار می‌شود و می‌توان او را شاعری تکنو-پاستورال نامید. شاعری که مثل بسیاری از انسان‌ها، هم می‌خواهد مدرن باشد و هم با تلاشی که صادقانه دور از خود نمایی نشان می‌دهد، نمی‌تواند مدرن باشد. ناچار ابزارهای کلامی شعرش از فرم‌های قدیم و جدید همه در خدمت ادبیات شبانی است. (تمیمی، ۱۳۷۸ :۱۳٦)

ابتهاج با روی آوردن به رمانتیسم اجتماعی و سیاسی و هم چنین به دلیل گرایشات سیاسی و اجتماعی چپ گرایانه، به مکتب نیما نزدیک می‌شود و از نمادگرایی و سمبولیسم نمایی در قالب شعر نو بهره می‌جوید. اما سایه بر خلاف آتشی در شعر نو نیز نگاهی کاملاً سنتی دارد که باعث تمایز او از نوپردازانی چون شاملو، فروغ و یا آتشی می‌شود. در اشعار نوی سایه کمتر شعری است که دارای بندهای بلند و کوتاه باشد. (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۸: ۹۹) اغلب اشعار او دارای بندهای هم‌اندازه‌اند؛ برای مثال اگرچه شعر کاروان در قالب نیمایی سروده شده اما پای‌بندی سایه به قالب شعر کهن به صورت بارزتری در این سروده مشهود است. او وزن مضارع مثمن اخرب مکفوف مخدوف را به صورت بندهای کامل و گاه به صورت نیم بند، در شعر خود به کار گرفته است و عنصر قافیه را نیز با ساختی نزدیک به ساخت سنتی شعر در بندهای این اثر جای داده است:

«دیرست گالیا!

در گوش من فسانهٔ دلدادگی مخوان

دیگر ز من ترانهٔ شوریدگی مخواه» (ابتهاج، ۱۳۸۷ :٤٨)

آتشی می‌گوید: «زبان شعرهای من، از همین نشانه‌های ابتدایی تا «آواز خاک» و تا شعرهای چاپ نشده پیش رو، راهی ناهموار اما یکدست پیموده است. این یکدستی تابع یکدستی و رفتار«بیدارخوابانهٔ» من و نسل آفت‌زدهٔ من بوده است. نتیجهٔ برخوردی نومیدانه، آمیخته با صداقت و سرکشی‌هایی اغلب منفی با زندگی و رویدادها.» (آتشی، ۱۳۸٤: ۷۲)

جست‌وجو و بررسی تمام آثار این شاعران در این نوشتهٔ مختصر ممکن نیست. باید در نظر داشت که آتشی در سال‌های پایانی عمرش به سمت فرمالیسم گرایش داشت. دیباچه‌ای که او برای «از بنفشه تند تا کبود» نوشت، نشان دهنده نیاز درونی شاعر به یافتن راه‌های تازه برای بیان شاعرانه

احساسات و اندیشه‌های خود است و در عین حال در مقابل تندروی‌های شعر پست مدرن قرار داشت. او همواره در تلاش بود تا شاعران جوان با استعداد را از جادوگران فصاحت و روزنامه نگاری مانند ابتهاج که تناسب را در سطح متوسطی رعایت می‌کرد، متمایز کند. آتشی بسیار فراتر از هنجارشکنی‌های ترجمه محور گروهی بود و در واقع با شایستگی‌اش در ادبیات قدیم ایران، علاقه فکری خود را با افراط و تفریط هدر نداد. (آتشی، ۱۳۷۷: ۹)

آنچه از نظر محتوایی می‌تواند جالب توجه باشد، تأخیر اندیشه و در نتیجه اندیشه‌ای است که این تأخیر بر ساختار ذهن و زبان می‌گذارد و شعر را با گسست محتوایی مواجه می‌کند که در آن احساس می‌شود. شعر منوچهر آتشی گونه‌ای از شعر نسلی است که در پیچیده‌ترین شرایط اجتماعی پنج-شش دهه اخیر می‌زیستند؛ از زمانی که نظام ارباب و رعیتی جای خود را به نظام سرمایه‌داری وابسته می‌داد که از مبدأ فاسد شده بود. پاسخ شاعری که سعی می‌کند رفتاری مدرن از خود نشان دهد و از سوی دیگر با وضعیت کنونی مخالفت کند و اعتقادات خود را بر اساس باورهای ایدئولوژیک بنا کند، پاسخی متناقض است. زمزمه کنندگان غارنشین از خروش غول فلزی دیوانه شده‌اند...

گفتند رود دره دیزشکان

از چشمه به سمت برج‌های نفت منحرف شده‌اند

من در گستره سفید افق دیده‌ام

غارنشینان گرسنه بیل بلند و یک کیسه پارچه‌ای در پشت

در امتداد مسیر نیلی با ناراحتی سر کار برو... (آتشی، ۱۳۷٦: ۱۲۷۹)

در شعر «باغ‌های دیگر» تأخیر هرچند در شاعر کاملاً مشهود است، همان تفکری که قصد دارد تبدیل انسان غارنشین دره دیزشکان را به کارگران راه‌سازی و نفت‌کش‌ها سرزنش کند، تازه‌ترین شکل هنر شعر به کار رفته و شاعر مدعی است که همیشه با دنیا همسو است.

۵. نتیجه‌گیری

در پژوهش حاضر، بر روی برخی از آثار این دو شاعر سبک‌شناس و حرکت‌ساز، تحلیل‌هایی انجام شده است. هوشنگ ابتهاج متخلص به سایه شاعری تواناست که به دلیل موقعیت خاص ادبی و صفا و دلنشینی کلامش از اواخر دهه ۵۰ شهرت خود را حفظ کرده است. منوچهر آتشی که یکی از شاعران برجستهٔ معاصر است، نقش بسزایی در رشد شعر نو داشته است. هر دوی آنها کار خود را از آموزشگاه زبان آغاز کردند و بعدها در مکتب نیمایی به بخش ناتورالیستی این مکتب روی آوردند. هر دوی آنها شاعران زبان‌های محلی و بومی هستند. آتشی شاعر جنوبی و ابتهاج شاعر شمالی است. فاصله بین آنها بسیار دور اما فاصله بین این زبان و آن زبان خیلی دور نیست. عناصر طبیعی، ماده اصلی برای خلق تصویر در اشعار آنهاست. شکل شعری در آثار ابتهاج چندان متنوع نیست. او در غزلیات تحت تأثیر زبان گسترده و زنده حافظ و سبک غزل عراقی است. او مفاهیم اجتماعی را از طریق غزل بیان می‌کند. مجموعه اشعار نیمایی و اشعار غیرموزون از او به جای مانده است که به طور غیرمستقیم از مسائل اجتماعی صحبت می‌کند که بیشترین توجه شاعر را به خود اختصاص داده است و از نظر زبان شعری و به دلیل فعالیت در هر دو حوزه شعر سنتی و مدرن سبک متفاوتی دارد و به موسیقی زبان توجه زیادی دارد.

شعر آتشی چشم انداز لحظه‌های تنهایی اوست. یکی از جنبه‌های قابل توجه سبک او استفاده از اصطلاحات جهان متمدن امروز است. توجه مکرر او به اسطوره‌ها به ویژه اسطوره‌های یونانی و اینکه زبان آتشی حماسی و خشن است و گاهی رنگ کنایه به خود می‌گیرد. او علاوه بر اعتقاد به تخیل در شعر، تعمق و اندیشه را در شعر رد نمی‌کند، بلکه آنها را دو بال پرنده ذهنی شاعر می‌داند که شاعر را در رسیدن به شعری ماندگار یاری می‌کند. تفاوت بزرگی که میان سازوکار زبانی شعر سنتی ابتهاج و شعر نو آتشی وجود دارد، آن است که زبان ابتهاج معمولاً وسیله‌ای برای انتقال معنایی خاص است و این ویژگی باعث کیفیت «تک‌صدایی» شعر می‌شود، اما آتشی در شعر مدرن می‌کوشد تا فراتر از انتقال معنا، دنیای جدیدی از واژه‌ها، آواها و رنگ‌ها خلق کند. همین ویژگی زبانی شعر او، عامل ایجاد ابهام در شعر اوست.

منابع

۱. آتشی، منوچهر (۱۳۸۸)، دیوان اشعار (۱)، تهران: نگاه.

۲. ـــــــــــ (۱۳۸۳)، خلیج و خزر، تهران: نگاه .

۳. ـــــــــــ (۱۳۷۹)، چه تلخ است این سیب، تهران: نگاه.

٤. ـــــــــــ (۱۳۸۳)، دیدار در فلق، تهران: نگاه.

٥. ـــــــــــ (۱۳۷۸)، مجله شعر و هنر، تهران: نگاه.

٦. ـــــــــــ (۱۳٦٥)، دوران کودکی، تهران: طوس .

۷. ابتهاج، هوشنگ (۱۳۸۲)، یادگار سرو خون، تهران: طوس.

۸. ـــــــــــ (۱۳۷٥)، راه و آهی (گزیده هفت شعر)، چاپ سوم، تهران: سخن.

۹. ـــــــــــ (۱۳۸٦)، سیاه مشق، چاپ نوزدهم، تهران: کارنامه.

۱۰. ارشاد، محمدرضا (۱۳۸۲)، کهن الگو، تهران: هنگامه.

۱۱. تمیمی، فرخ (۱۳۷۸)، پلنگ دره دیزاشکن (زندگی و شعر منوچهر آتشی)، تهران: ثالث.

۱۲. جورکش، شاپور (۱۳۸۳)، بوتیقای شعر نو، تهران: ققنوس.

۱۳. ده بزرگی، غلام حسین (۱۳۸٤)، ادبیات معاصر ایران، تهران.

۱٤. شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸٤)، با چراغ و آیینه (جستجوی خاستگاه شعر معاصر)، تهران: سخن.

۱۵. ـــــــــ (۱۳۷۸)، ادبیات فارسی از عصر جامی تا کنون، تهران: سخن.

۱۶. عابدی، کامیار (۱۳۷۷)، در زلال شعر، تهران ثالث.

۱۷. فاطمی، علی (۱۳۷۱)، اساطیر، تهران: نیستان.

۱۸. فتوحی، محمود (۱۳۹۰)، سبک شناسی (نظریه‌ها، دیدگاه‌ها و روش‌ها)، تهران: علمی.

۱۹. قربانعلی، مهنوش (۱۳۸۲)، افق شعر معاصر ایران، تهران: بازتاب.

۲۰. مختاری، محمد (۱۳۷۷)، شعر جنوبی (شعر بومی منوچهر آتشی)، چاپ سوم، تهران: هنگامه.

۲۱. یاحقی، محمد جعفر (۱۳۸۱)، چون سبوی تشنه، تهران: روزگار.

Analysis and conceptualization of "mirror" applications

Tasnim Naqvi[1]

Bachelor's student of Persian Language and Literature, Open University, Al-Mustafa International University of Qom, Qom, Iran

Supervisor: Naima Sadat Safainia[2]

Assistant Professor, Department of Persian Language & Literature, Open University, Al-Mustafa International University of Qom, Qom**,** Iran

Abstract

Mirror has always played a key and practical role in human life throughout the history of mankind. Looking at the mirror and using it can have different and unpredictable meanings for each person or group of people. In this research, which was carried out by descriptive-analytical method and based on library data, an attempt has been made to present various interpretations and different applications of this apparently simple but quite complex tool. While examining the literal meaning of mirror in various dictionaries, its thought-provoking reflection in Persian literature, Islamic mysticism, astronomy, architecture and Islamic art, divination and prophecy have also been clearly stated. The findings of the research showed that the mirror has various and different interpretations in different cultures and in different sciences, but the commonality of all these interpretations and what emerged from the extract of this research; It is that the meaning of all these interpretations was positive and all sciences and cultures have been looked at in the mirror from the point of view of purity, clarity, transparency and truthfulness. It is hoped that this effort for those interested in this field can take an effective step in achieving success and clarifying the ambiguities

Keywords: Mirror, fortune telling and prophecy, Persian literature, Islamic mysticism

[1] Email: tasneem.nakvi@gmail.com
[2] Email: mailto:ns.safaei@gmail.com

تحلیل و مفهوم شناسی کاربردهای «آینه»

تسنیم نقوی [۱]

دانشجوی کارشناسی زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه مجازی، جامعه المصطفی العالمیه قم، قم، ایران

استاد ناظر: نعیمه سادات صفایی نیا [۲]

استادیار گروه زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه مجازی، جامعه المصطفی العالمیه قم، قم، ایران

چکیده

آینه، همواره نقش کلیدی و کاربردی در زندگی انسان‌ها در طول تاریخ بشریت داشته است. نگاه کردن به آینه و استفاده از آن می‌تواند تعابیر متفاوت و غیر قابل پیش‌بینی را برای هر فرد یا گروهی از افراد به طور مشخص داشته باشد. در این تحقیق که به روش توصیفی- تحلیلی و برمبنای داده‌های کتابخانه‌ای انجام گرفته، تلاش شده است که تعبیرهای گوناگون و کاربردهای متفاوت از این ابزار به ظاهر ساده اما کاملاً پیچیده ارائه شود. ضمن بررسی معنای لغوی آینه در فرهنگ‌نامه‌های مختلف، انعکاس تأمل برانگیز آن را در ادبیات فارسی، عرفان اسلامی، نجوم، معماری و هنر اسلامی، تفأل و پیشگویی نیز به روشنی بیان شده است. یافته‌های پژوهش نشان داد که آینه در فرهنگ‌های مختلف و در علوم مختلف تعبیرهای گوناگون و متفاوتی دارد اما وجه اشتراک تمامی این تعابیر و آنچه که از عصاره این پژوهش برآمد؛ این است که بار معنایی تمامی این تعابیر مثبت بود و تمامی علوم و فرهنگ‌ها از وجه پاکی، زلالی، شفافیت و راستگویی به آینه نگاه شده است. امید است که این تلاش برای علاقه‌مندان به این حوزه بتواند گامی مؤثر در موفقیت و شفاف‌تر کردن ابهامات بر دارد.

[۱] Email: tasneem.nakvi@gmail.com
[۲] Email: mailto:ns.safaei@gmail.com

کلیدواژه‌ها: آینه، تفأل و پیشگویی، ادبیات فارسی، عرفان اسلامی

۱. مقدّمه

اساطیر، میراث به جامانده از باورهای انسان نخستین‌اند که در طول زمان ادامه یافته و در ضمیر ناخودآگاه جمعی بشر به یاد آورده می‌شوند. آنها در خود، نمادهایی را جای داده‌اند که در دوره‌های مختلف به اشکال گوناگون در آثار ادبی و هنری انعکاس یافته‌اند. استفاده از این نمادها برای ترسیم جهان انتزاعی بزرگتر، اساطیر را که اغلب در مورد حوادث ماورایی خلقت سخن می‌گویند با عرفان که عرصهٔ نادیده‌ها را به تصویر می‌کشد، پیوند می‌دهد. آینه، نیز یکی از این نمادها است که به شیوه‌های مختلف در متون اسطوره‌ای و عرفانی جلوه گر شده است.

آیینه (mirror) یا آینه، از نظر واژه‌شناسی از «ادونک» (advenak) آمده که به معنی شکل و دیدار و یکی از نیروهای تشکیل‌دهندهٔ انسان است. (جهان فروری، ۱۳۸٦: ٦۳) بنابر اساطیر ایرانی، نخستین روز نوروز بود که انسانِ کیهانی بر اثر آمیختن فَروَهر مینوی با نیروهای دیگر شکل گرفت. از این‌رو آیینه به عنوان نمادی از آن، در بالای سفرهٔ نوروزی نهاده می‌شود. آیینهٔ دیگری هم هست که تخم مرغ روی آن می‌گذارند. «مفاهیم نمادین و مقدس آیینه در فرهنگ‌ها و ملّت‌های دیگر هم دیده می‌شوند. در خاور دور آیینه را دارای خواص جادویی می‌دانستند که می‌توانست ارواح خبیثه را هم در این جهان و هم در جهان دیگر دور کند و به‌همین دلیل آن را کنار مردگان می‌گذاشتند. از سده‌های سوم و چهارم میلادی، در آیینه به تدریج نقش‌مایهٔ تائویی و بودایی و گل‌ها و جانورانی را نشان می‌دادند که نماد خوشبختی، سعادت در ازدواج و مانند آن بودند. آیینه یکی از سه شیءِ مقدس مربوط به نشانه‌ها و

علایم خاص امپراطوری ژاپن بود. در هنر عیسوی آیینهٔ سالم و بی‌نقص مظهر مریم عذرا و بکرزایی او بود.»(یاحقی، ۱۳۸٦: ٦٥-٦١)

در بندهشن (دادگی، ۱۳۹۰) که از مهم‌ترین متون دینی زرتشتیان و تفاسیر پهلوی اوستاست، از آینه به عنوان یکی از اجزای پنج‌گانه بدن آدمی نام برده شده است. آینه بخشی از وجود انسان است که بعد از مرگ به خورشید بازمی‌گردد و در رستاخیز، خورشید آنها را دوباره به آدمیان می‌دهد تا یکدیگر را باز شناسند. در مرصاد نیز که از امّهات آثار منثور فارسی و از تفاسیر عرفان اسلامی است؛ آینه کاربردی شاعرانه یافته و تا حدودی به مفهوم «انسان کامل» نزدیک شده است. درون آدمیان، آینه کاری دست توانای پروردگار است. این آینه‌ها سرانجام بعد از مرگ در کنار هم قرار می‌گیرند تا آینه تمام قدّی را بسازند که تجلّی‌گر جلوهٔ خداوند است.

۱-۱. هدف پژوهش

آینه، بعد از ورود به زندگی بشری همواره نقش بسیار تأثیرگذاری در زندگی انسان‌ها ایفا کرده است. در این تحقیق هدف نگارندگان این است که نقش آینه را به طور دقیق‌تری از نگاه علوم مختلف و میان فرهنگ‌های گوناگون و انعکاس آن در ادبیّات فارسی، عرفان اسلامی، علم نجوم، تفأل و پیشگویی، در میان تمدّن‌های کهن و همچنین معماری و هنر اسلامی نشان دهند و نقش این پدیده که از دل طبیعت کشف شده است را با وضوحی همچون خود آینه به تصویر بکشانند.

۱-۲. روش پژوهش

روش در پژوهش حاضر، همانند بسیاری از علوم انسانی، به صورت کتابخانه‌ای و با استفاده از ابزار یادداشت برداری یا فیش برداری صورت گرفته است. به گونه‌ای که پژوهشگران با مطالعه دقیق منابع مهم و مربوط به موضوع، اقدام به جمع‌آوری اطلاعات نموده‌اند. پس از تهیه فیش‌های متعدد سپس به

شماره گذاری و مرتب کردن آنها پرداخته و در نهایت پس از تدوین نهایی مطالب آنها را به نگارش در آورده‌اند.

۲. بحث و بررسی

با توجّه به آنچه که تا به اینجا در مورد آینه و نقش آن گفته شد، در این بخش به بازتاب آینه در علوم مختلف پرداخته می‌شود.

۲-۱. آینه در ادبیات فارسی

برخی شاعران بیشتر از حد معمول از واژه و مفهوم آینه استفاده کرده‌اند. مثلاً در شعر فرخی و سعدی بسامد این واژه بسیار بالا است.

موتیف آینه در شعر عبدالقادر بیدل بالاترین بسامد را دارد اگر دکتر شفیعی‌کدکنی او را شاعر آینه‌ها خوانده است. به همین دلیل است و اگر بخواهیم مهمترین پیام عرفانی و فلسفی شعر او را نیز دریابیم چیزی جز تصویر حیرت نخواهد بود:

بیدل! سخنت نیست جز انشای تحیّر کو آینه تا صفحهٔ دیوان تو باشد

(شفیعی‌کدکنی، ۱۳٦۸: ۳۲۳)

درین صحرا همه گر از غباری چشم می‌پوشم عرق آیینه‌ها بر جبهه می‌بندد مروّت را

(بیدل‌دهلوی)

به طور ضمنی عرق به آیینه‌هایی تشبیه شده که بر پیشانی مروّت ظاهر می‌شود. آیینه بر جبهه بستن: رسم خوانین ولایت است که در حالت تقطیع (آراستن خویش را به جامه و غیره) آیینه بر پیشانی می‌بندند:

کدام آیینه رو احرام این میخانه می‌بندد؟ که می آیینه بر پیشانی پیمانه می‌بندد

(فرهنگ اشعار صائب، ۸۹/۱)

شوخ چشمی نیست کار ما به رنگ آینه چون حیا پیراهنی از عیب می‌پوشیم ما

(غزل ٦ بیدل دهلوی)

آینه از آن جهت که مانند چشمِ بازی است و به همه کس و همه چیز، چشم می‌دوزد، نماد گستاخی و چشم چرانی نیز به شمار می‌آید. ما مانند آینه، گستاخ و هرزه نگاه نیستیم.

تا به کی نازی به حسن عاریت ما و من آیینه‌داری بیش نیست

(غزل ۱۰ بیدل)

ما و من: تکبّر / **آیینه‌دار:** کسی که آیینه درمقابل کسی نگاه دارد.

آیینه‌دار، تنها غلامی است که زمینه انعکاس حسن و زیبایی را در آیینه فراهم می‌کند. بنابراین، نه از حسن، بهره دارد و نه آیینه‌داری او همیشگی است. پس آیینه‌دار، همراه موقّت حسن و زیبایی است.

دل در ادبیات فارسی به گهر و آینه تشبیه می‌شود:

گهر موج آورد آیینه جوهر دل بی آرزو کم آفریدند

(غزل ۱۹)

دلی یافت نمی‌شود که نقش آرزو بر آن نباشد. همانند مروارید و آیینه که موج و جوهرِ سطح آن‌ها را، نقشی از آرزویشان می‌توان دانست. آیینه مشبه به دل است.

بـــر در دل ز ادب ســـجده کـــن آواز مـــده　　صـاحب خانـهٔ آیینـهٔ مـا هـیچ‌کـس اسـت

(غزل ۹ بیدل)

در دل مـــــا ذوق تماشـــــا نمانـــــد　　آه کســـی آینـــه زیـــن خانـــه بـــرد

(غزل ۲۲ بیدل)

آه: موجب تیرگی و کدر شدن آینه می‌شود. آه کسی آینه را از خانهٔ دلمان ربود و کدر کرد.

آه کـــز طعنـــهٔ بـــدخواه ندیـــدم رویـــت　　نیسـت چـون آینـه‌ام روی ز آهـن چـه کـنم

(دیوان حافظ، ٤٦٨)

خـوب و زشـت آنچـه در ایـن بـزم درد طـرف نقـــــــــــــــــــــــــاب　　همچـــو آیینـــه در آغـــوش گـــرفتن دارد

(غزل ۲۹ بیدل دهلوی)

هر چیزی که در دنیا بتواند عیب انسان را فاش سازد، باید همانند آیینه در آغوش گرفت و استقبال کرد. آیینه در مقابل زشتی و زیبایی‌ها، یکسان عمل می‌کند و با اشتیاق، تمامی اشیاء را در خود منعکس می‌کند:

تا بـه کـی در پـرده باشـد نیـک و بـد سـاغر کجاسـت　　دل ز دعـوی شـد سـیاه، آیینـهٔ محشـر کجاسـت

(صائب، ۹۰/۱)

نظامی در اسکندرنامه (خمسه: ۹۱۸) ساختن آیینه را به اسکندر نسبت داده و گفته است:

گذارنـــــدۀ نقـــــش دیبـــــای روم　　کنـــد نقـــش دیباچـــه از مشـــک بـــوم

کـــه چـــون شـــد ســـکندر جهـــان را کلیـــد　　ز شمشـــــیرش آیینـــــه آمـــــد پدیـــــد

عـــروس جهـــان را کـــه شـــد جلـــوه‌ســـاز　　بـــــدان روشـــــن آیینـــــه آمـــــد نیـــــاز

حافظ هم به همین مضمون اشاره دارد:

هـــیچ رویـــی نشـــود آینـــۀ حجلـــۀ بخـــت　　مگـــر آن روی کـــه مالنـــد در آن ســـمّ ســـمند

(حافظ: ۱۲۳)

در شاهنامه (۲۶/۷) نیز از انتساب آیینه به اسکندر سخن رفته که با توجه به استعمال مضامین قریب به آن، با «آیینۀ اسکندری» نیز بی مناسبت نمی‌نماید.

صائب هم قریب به همین مضمون را سروده است:

تـــا آب زنـــدگی دو قـــدم راه بـــیش نیســـت　　آیینـــــه پـــــیش راه ســـــکندر گرفتـــــه اســـــت

(صائب: ۲۶۱)

رابطۀ آیینه و اسکندر، از یک‌سو و اسکندر و آب حیات و خضر، از سوی دیگر و پیوستگی آب حیات و جام جم در شعرفارسی، گاهی مجموعاً فضایی کاملاً عرفانی پدید آورده است:

یـــاد ایـــامی کـــه بـــودم در خُمســـتان فرنـــگ　　جـــام او روشـــن‌تـــر از آیینـــۀ اســـکندر اســـت

(اقبال: ۲۶۷)

عکس یک جامش دوگیتی می‌نماید کزصفاش　　آب خضـــر و آینـــهٔ جـــام ســـکندر ســـاختند

(خاقانی: ۱۱۳)

در اشعار فروغ فرخزاد آینه، جلوه‌ای نمادین به خود می‌گیرد. از آن‌جمله می‌توان، به شعر زیر اشاره کرد که آینه در آن نشان‌دهندهٔ نماد و روان شخص است.

هـــر دم از آینـــه مـــی‌پرســـم ملـــول　　چیســـتم دیگـــر، بـــه چشـــمت چیســـتم

لیـــک در آینـــه مـــی‌بینم کـــه، وای　　ســـایه‌ای هـــم ز آنچـــه بـــودم، نیســـتم

(خانزاده، ۱۳۹۳: ۱۱۱)

نمادهای همسان، در شاهنامه و غزلیات شمس: آیینه: جام، جام جم، جام کیخسرو. (قبادی، ۱۳۸۸: ۱۵۷)

۲-۲. آینه در عرفان اسلامی

در عرفان اسلامی، آیینه با شفافیت و صداقت و صفای خویش کاملاً مورد توجّه بوده است و انسان را از جهت این‌که مظهر ذات و صفات و اسماءِ حق است آیینه می‌گویند:

روشـــنان آینـــهٔ دل چـــو مصـــفا بیننـــد　　روی دلـــدار در آن آینـــه پیـــدا بیننـــد

(دیوان عراقی: ۵۲)

مولوی، به طریق عرفا، هم عوالم وجود را آیینه ذات حق می‌داند و هم حق را آیینه مشاهده مخلوقات. (تاجدینی، ۱۳۸۳: ۶۹-۶۸) عشق نیز حکم آیینه را دارد که در آن حالات و درجات استعداد هر عاشقی، مثل صوَر محسوس در آیینهٔ حسی نمودار می‌شوند. (شرح مثنوی شریف: ۱/۳۸)

می‌توان گفت که عاشق، آیینهٔ قدرت و تصرف و جلوهٔ جمال معشوق است. مولانا در آغاز مثنوی (٤/۱) لزوم زدودن زنگار را از چهرهٔ این آیینه یادآوری می‌کند:

عشق خواهد کاین سخن بیرون بود　　آینه غمّاز نبود چون بود

آینه‌ات دانی چرا غمّاز نیست　　ز انکه زنگار از رخش ممتاز نیست

دل شکوه‌مند عاشق، آیینه‌ای است که نور جمال حق در آن متجلّی می‌شود:

وقت طالب را پریشان کم کند　　آینهٔ دل را چو جام جم کند

(مثنوی، کلالهٔ خاور: ۳۷۸)

در شعر مولانا گاهی از ضمیر مرد کامل و یار خدایی و مراد برحق، به «آیینهٔ کلی» تعبیر شده است:

آینهٔ کلی تو را دیدم ابد　　دیدم اندر چشم تو من نقش خود

(مثنوی: ۲۰۵/۲)

آدمی وقتی ضمیری مصفا داشت می‌تواند آیینهٔ راستین دیگران باشد:

چونکه مؤمن آینهٔ مؤمن بود　　روی او ز آلودگی ایمن بود

یار آیینه است جان را در حَزَن　　در رخ آیینه‌ای جان دم مزن

(مثنوی:

۲٤۸/۲)

مضمون زیبای بیت اول از حدیثی معروف اقتباس شده است که: المؤمن مِرآه المؤمن(جامع صغیر: ۱۸۳/۲) و نیز المؤمن مرآه اخیه المُؤمِن. (التصفیه: ۳۹۵)

سایر مضامین:

آب‌صفت هر چه پلیدی بشوی　　آینه‌سان هر چه ندیدی بگوی

(نظامی، لغتنامه: آب)

دم مزن با آینه تا با تو او همدم بود　　گر تو با او دم زنی او روی خود پنهان کند

(شمس: ۱۱/۲)

دل که آیینهٔ شاهی است غباری دارد　　از خدا می‌طلبم صحبت روشن‌رایی

(حافظ: ۳٤۹)

چهره‌ات بال سمندر می‌کند آیینه را　　خنده‌ات دامان گوهر می‌کند آیینه را

(صائب: ٦٥)

نامش از سکه چو بر آینهٔ چرخ افتاد　　حرف حرفش همه در چهرهٔ اجرام گرفت

(انوری: ۹٦/۱)

۳. رابطهٔ آینه و نجوم

«آینه ریشهٔ واژهٔ (speculation) باریک‌اندیشی و تأمل است: در اصل این واژه به معنی رصد آسمان و حرکت ستارگان به کمکِ یک آینه بوده است. sidus (ستاره) نیز یک واژهٔ consideration (ملاحظه و نگرش) است، که از نظر ریشه‌شناسی به معنی نگریستن به مجموع کواکب است. این دو اسم معنا که به مفهوم عملی فکری هستند، از رصد کواکب در آینه ریشه گرفته‌اند. از اینجا معلوم می‌شود که آینه،

به‌عنوان یک سطح بازتابنده، پشتوانهٔ نمادگرایی پر باری در زمینهٔ شناخت و آگاهی است. آینه بازتاب چیست؟ حقیقت، صمیمیت، درون قلب و آگاهی.» (شوالیه، گربران، ۱۳۸٤: ۳۲۳)

«آینه، به‌عنوان نماد قمری و مؤنث، در چین، علامت شاه‌بانو است، چرا که آینه آتش خورشید را می‌گیرد و بازمی‌تابد. از سوی دیگر، آینه علامت هماهنگی در وصلت زناشویی است. آینهٔ شکسته، علامت جدایی است (نیمهٔ شکستهٔ آینه، سرانجام به شکل زاغی درمی‌آید و به شوهر از بی‌وفایی زن خبر می‌دهد).» (همان:۳۲۷)

٤. آینه ابزاری در پیشگویی و تفأل

به دست آینه چو درفشنده مهر — بدان آینه در، همی دید چهر

هر آن دردمندی که بودی تباه — چو کردی بدان آینه در، نگاه

چو چهرش ندیدی شدی زین سرای — ور ایدون‌که دیدی شدی بازِ جای

(اسدی طوسی، ۱۳۸۲: ۳۹۵)

«آیینه به دلیل ویژگیِ تصویر نمایی آن بارها و در روایات مختلف ابزار جهان‌بینی و پیشگویی دانسته شده است.»(آیدنلو، ۱۳۸۸: ٤۱۷) برای نمونه آیینه‌ای که با نگریستن در آن احوال مردمانِ دور از خان و مان معلوم می‌شود از شگفتی‌های شهر بابل بابل است که ساختن آن به هوشنگ نسبت داده شده.»(تحفه الغرایب: ۱٦؛ نخبه الدهر فی عجایب البرّ و البحر: ٥٦-٥٥) آیینهٔ اسکندر و پادشاه یونان در سلامان و ابسال جهان‌نماست و برخی از فرمانروایان باستانی مصر آیینه‌هایی دارند که رویدادهای سرزمین‌های گوناگون و حوادث آینده را نشان می‌دهد.» (مرتضوی، ۱۳۸۰: ۲۱٦-۲۱٤؛ مسعودی، ۱۳۷۰: ۱٥٥و ۲۰۹) به استناد فرهنگ فولکور جهان، آیینهٔ پیشگو و رازگشا از مضامین مکرّر داستان‌های آسیایی و اروپایی است. (jones, ۱۹۹٥: ۳۰٥)

«در آسیای میانه، شمن‌ها تفأل با آینه را، از طریق حرکت دادن آینه در مقابل خورشید یا ماه، انجام می‌دهند. زیرا به گمان آن‌ها، خورشید یا ماه، خود دو آینه هستند و آنچه را که بر روی زمین می‌گذرد، منعکس می‌کنند. به علاوه، لباس‌های شمنی اغلب با آینه تزیین می‌شود، چرا که به عقیدهٔ آنان آینه اعمال آدمیان را منعکس می‌کند. یا از شمن در طول سفرش، در مقابل نیش‌های ارواح خبیث محافظت می‌کند. آینه در وجوه مختلف خود، مضمونی ممتاز در فلسفه و عرفان اسلامی می‌یابد، که ملهم از فلسفهٔ نوافلاطونی است. در عرفان اسلامی، آینه نمادِ نمادگرایی‌ها است.»(همان: ۳۳۰)

۵. آینه در تمدّن‌های کهن

۵-۱. مصر

مدارک تاریخی مربوط به تمدّن مصر به ۳۱۰۰ پیش از میلاد مسیح برمی گردد. به نظر می رسد که آینه در مصر یک دارایی ارزشمند و پر استفاده بوده و کارکرد نمادین داشته ست. پیش از ساخته شدن آینه‌های فلزی و شیشه‌ای، نخستین آینه چهره نما، آب بود. اما قطعا نگریستن در این آینه کار چندان ساده‌ای نیست .زیرا فرد برای دیدن چهره خود مجبور است از بالا به سطح آب نگاه کند. ضمن اینکه هرگز نمی‌تواند اندام و پوشاک خود را به شکل تمام قد ببیند. دشواری اصلی آب افقی بودن آن است. مصریان در عصر ماقبل شاهی توانستند آب را از سطح افقی به عمودی بچرخانند! آنان لوحه‌های سنگی را بر دیوار نصب می‌کردند و بر آن آب می‌پاشیدند. این لوحه‌ها تابناکی و شفافیّتی همچون شیشه داشتند.

مصریان در صیقل دادن مس و طلا و نقره به وسیله شن و ماسه‌های آمیخته با ذرات بلور مهارت بسیاری داشتند. مس و گه گاه طلا، فلزاتی بودند که برای ساخت آینه مورد استفاده قرار می‌گرفتند. اما آینه نقره‌ای بهترین و مناسب ترین آینه برای چهره آرایی است. زیرا کمترین دخالت را در رنگ تصاویر انعکاس یافته می‌کند. آرایش صورت در مصر ابداع شد. این کار در آغاز به منظور جلوگیری از آفتاب

سوختگی به ویژه در حاشیه چشم‌ها انجام می‌گرفت. سایه پشت پلک پیش و بیش از آنکه جنبه زیبندگی داشته باشد یک ضرورت بود.

قدیمی‌ترین آینه‌های فلزی کشف شده در مصر باستان آینه‌هایی است که از گورهای نخستین خاندان‌های مصری (۲۹۲۰-۲۷۷۰ ق.م) به دست آمده است. این آینه‌های مسین، گلابی شکل و دسته دار هستند.

۵-۲. چین

چینی‌ها فلز کاری و صنعتگری را با اسطوره و افسانه در آمیختند. گرچه این یک اصل جهان شمول است که علم اساساً ریشه در افسانه دارد، اما در تمدّن چینی این دو هرگز کاملا از یکدیگر تفکیک نشدند. چینی‌ها جوهر بصری آینه را پیش از یونانی‌ها درک کرده بودند. در اسناد فنی به جا مانده از قرن چهارم ق.م -مو چینگ- وصف انواع آینه‌های محدب و مقعر آمده است. در این منابع اشاره شده که: اگر یک فرد روی یک آینه مسطح بایستد و از بالا به خود نگاه کند درخواهد یافت که تصویرش وارونه است و در ادامه: هر آینه مسطحی تنها یک تصویر دارد. انعکاسِ شکل، جهت، رنگ؛ سیاهی/ سفیدی، فاصله؛ دوری/ نزدیکی، حالت؛ آویخته/ ایستادهٔ تصاویر جملگی به موقعیت سوژه و منبع تابش نور بستگی دارد. اگر دو آینه را به صورت کج (با زاویه باز یا بسته) در کنار هم قرار دهیم دو آینه تصویر یکدیگر را منعکس می‌کنند.

چینی‌ها از سده چهارم پیش از میلاد تجارب و تدابیر حساب شده‌ای را به کار می‌گرفتند که آنان را به طور کلی از یونانی‌ها متمایز می‌کرد. تاریخ آینه‌های چینی و نمادپردازی‌های مربوط به آن در کتاب «آینه و انسان» اثر "بنیامین گلدبرگ" به سال ۱۹۸۵ به طور دقیق آمده است. این آینه‌ها جلوه‌ای از معبد بودند و هدایایی گرانبها به شمار می‌رفتند. به همین خاطر بود که در سال ۶۷۳ پیش از میلاد امپراتور چین به ملکه حلقه بزرگی از آینه هدیه داد. آینه در زندگی افرادی که به طبقات بالای اجتماع تعلق

داشتند اهمیت بیشتری داشت؛ زیرا آنان اغلب از کلاه‌ها و سرپوش‌هایی استفاده می‌کردند که نیاز به توجه مداوم داشت.

آینه به عنوان سمبول وفاداری ریشه در اندیشه فلاسفه باستان دارد. آنان معتقد بودند که آینه نقاب چهره فرد را در رویارویی با جهانِ بیرون، می‌درد. بنابراین نگریستن در آینه آدمی را به درجه‌ای از خودآگاهی و اشراف به خویشتن می‌رساند و باعث پالایش او می‌شود. فلاسفه چینی انعکاس‌های آینه را با مراقبه ذهنی مقایسه می‌کنند و آن را در کنار مفهوم غور و تعمق قرار می‌دهند. «چوانگ تزو» (۳۵۰ ق.م) آینه را با آرامش و قرار ذهنی مطابقت می‌دهد. ذهن فلاسفه نیز همچون آینه نه می‌افزاید و نه می‌کاهد؛ زیبایی، زشتی، خشم و نفرت را به همان صورت که هست بازتاب می‌دهد و از آنچه منعکس می‌کنداثری نمی‌پذیرد.
آینه در تفکّر چینی دارای «جوهر حیاتی آفرینش» بود و در معابد به آن حرمت می‌گذاشتند.

۵-۳. ژاپن

قدیمی‌ترین آینه‌های ژاپنی تحت تأثیر طرح‌های چینی ساخته شدند. این آینه‌ها برای انتقال مفهوم احترام و حق شناسی نسبت به طبیعت در آئین شینتو به کار می‌رفتند. آینه های فلزی در ژاپن تا قرن نوزدهم یعنی هنگامی که ژاپن مرزهایش را به روی جهان گشود و از انزوا دست کشید، ساخته می‌شد. پس از آن ژاپن هم مانند سایر کشورها آینه‌های شیشه‌ای را جایگزین آینه‌های فلزی کرد.

٥-٤. یونان

آینه در یونان دایره‌ای فلزی و باریک بود که غالباً از برنز آمیخته با قلع ساخته می‌شد. این آینه‌ها اندکی محدب بودند یک سمت آنها صیقلی بود و بر یک سمت دیگر آن طرح‌هایی حکاکی می‌شد. به نظر می‌رسد که آینه‌های قدیمی یونانی برگرفته از نمونه‌های مصری است. دسته این آینه‌ها غالباً تندیس

الهه‌ها و به ویژه آفرودیت (الهه عشق و زیبایی) بود که بر یک پایه استوار می‌شد. نمونه دیگری از آینه‌های یونانی آینه‌ای بود که از دو دایره متصل به یکدیگر تشکیل شده بود. یکی از این دایره‌ها که پوشش آن دیگری به شمار می‌رفت، با طرح‌های برجسته نامحسوسی تزئین شده بود. گنومیدیز (ساقی خدایان) پسر بچه‌ای که عقاب او را می‌دزدد، در حدود ۴۰۰ ق.م نمونه خوبی از این نوع آینه‌های مصور است.

٦. معنای متفاوت آینه (آیینه، آئینه) در فرهنگ‌ها و دانشنامه‌های مختلف

«**آیینه**، حقیقت، خودشناسی، خرد، فکر، جان. (خدا آیینه‌ای است که در آن خود را می‌بینی چرا که تو آیینهٔ اویی) ابن عربی.

(عالم آیینهٔ خداست... انسان آیینهٔ عالم است) (نسفی، الانسان الکامل به نقل از کوپر، ١٣٨٦: ١١)

«آینه، آیینه، آئینه: ١-(فیزیک) نوعی سطح صیقلی که نور رسیده از هر جسم را چنان باز می‌تاباند که تصویری از آن جسم تشکیل شود. ٢-(گفتگو)(مجاز) هر چیز بسیار صاف و براق: سینی که نیست آینه است! ٣-(مجاز)(تصوف) دل عارف که حقایق در آن منعکس می‌شود. ٤-جایی که در آن چیزی ظاهر می‌شود. ٥-(بازی) در قاپ بازی، حالت قرار گرفتن قاپ به وضعی که نتوان حکم کرد که کدامیک از نقش‌های چهارگانه، در بالا قرار گرفته است. ٦-(موسیقی ایرانی) نوعی طبل یا زنگ که از پشت فیل معمولاً در جنگ به صدا درمی‌آورده‌اند:

بانگ آینه و سنج و خرنای به گوش داراب رسید(طرسوسی ٤٢/١)»(انوری، ١٣٨١: ١٩٧)

گر نه ردیف شعر مرا آمدی به کار مانا که خود نساختی اسکندر آینه

(خاقانی/٤٠٠)

سلیمان را نگین بود و تو را دین سکندر داشت آئینه تو آئین

(خسرو و شیرین، به نقل از شمیسا، ۱۳۸٤: ۷۷-۷٦)

«آینه{آیینه} /oina/: ۱-شیشه، آبگینه. ۲-شیشهٔ شفافی، که به پشتش سیماب مالیده شده، صورت چیزها را منعکس می‌کند.» (شکوری، ۱۳۸٤: ٦۸-٦۷)

«آیینه، آینه: مرآت. آئینه: آبگینه.

آیینـــــه عزیـــــز شـــــد بـــــر مـــــا　　چـــــون نـــــور گرفـــــت و روشـــــنایی

(ناصرخسرو)

هنگـــام ســـپیده دم خـــروس ســـحری　　دانـــی کـــه چـــرا همـــی کنـــد نوحـــه گـــری

یعنـــی کـــه نمودنـــد در آیینـــهٔ صـــبح　　کـــز عمـــر شـــبی گذشـــت و تـــو بـــی‌خبـــری

(منسوب به خیام)

تأمـــــــل در آیینـــــــهٔ دل کنـــــــی　　صـــــفائی بتـــــدریج حاصـــــل کنـــــی

(سعدی، به نقل از دهخدا، ۱۳۷۸: ۲٦۸)

«آینه: صفحه‌ای شیشه‌ای با پوششی از جیوه در پشتِ آن که نور را منعکس می‌کند.» (گازرانی، ۱۳۸۸: ۳۰)

«آینه، آیینه: جام شراب. آینهٔ مؤمن. در حدیث آمده: مؤمن آیینهٔ مؤمن است.» (فرهنگ فارسی، ۱۳۸٤: ۵۹)

«آیینه- قطعهٔ شیشه که در پشت آن ملغمهٔ قلع و جیوه مالیده باشند، نور را منعکس می‌کند و انسان چهرهٔ خود را در آن می‌بیند.» (عمید، ۱۳۷٤: ۸۲)

«آینه، صفحه‌ای شفاف از فلز پرداخت شده یا شیشه که وسیلهٔ بازتاب نور است و نگارهٔ اشیاء مقابل خود را می‌نمایاند. هزاران سال پیش از شناخت فلز و ساختن آینهٔ فلزی، آدمی از آب، همچون آینه استفاده می‌کرد. افسانهٔ کهن یونانی نارسیس این سخن را تأیید می‌کند. (گیمال، ٦۰۵)» (دائره المعارف بزرگ اسلامی، ۱۳٦۸: ۲٦۸-۲٦۹)

«آینه را در قدیم معمولاً از آهن و روی می‌ساختند. در مرصادالعباد نیز چنین آمده است: در ابتدا آهن از معدن بیرون می‌آورند و آن را به لطایف‌الحیل پرورش گوناگونی می‌دهند در آب و آتش و به دست چندین استاد گذر می‌کند تا آینه می‌شود.» (شریفی، ۱۳۸۷: ۵۳-۵۲)

«آینه، هر نوع سطح صیقلی بازتابندهٔ نور. غالباً شیشه‌ای است که پشت آن را با آلیاژی از جیوه پوشش داده‌اند.» (دانشنامهٔ دانش گستر، ۱۳۸۹: ۵۹۵)

«آینه، آئینه، شیشهٔ جیوه‌دار.» (آموزگار، ۱۳۷٤: ٦۲)

«آینه ۱-آئینه، مرآت ۲-هر چیز با سطح صاف و صیقلی ۳-نورافکن» (شادمهر، ۱۳۸۸: ۱۰۰)

«آینه و آیینه- جسمی باشد شفاف از شیشه که صورت چیزها در آن نمایان گردد و گاهی از فولاد نیز سازند.» (برهان قاطع، ۱۳۵۷: ۷۵-۷٤)

«آینه: سطحی است که بیشترِ نوری را که به آن می‌تابد منعکس می‌کند. آینه معمولاً قطعه شیشه‌ای است که پشت آن از لایه‌ای که نور از آن نمی‌گذرد پوشیده شده است. هرچه آینه صیقلی‌تر باشد، بهتر می‌تواند نور را منعکس کند.» (فرهنگ‌نامه، ۱۳۷٤: ۲۲۵)

۷. آینه در هنر و معماری اسلامی

«آب» و «آینه» در فرهنگ ایرانیان همواره به شکل دو نماد پاکی و روشنایی، راست‌گویی و صفا مورد توجه بوده و احتمالاً به کارگیری آینه در تزئینات معماری برگرفته از همین فرهنگ است. آینه‌کاری در بنا، از قزوین آغاز و با انتقال پایتخت صفویان از قزوین به اصفهان در سال ۱۰۰۷ ه.ق به این شهر و سپس به شهرهای دیگر ایران گسترش یافت.» (صارمی و احمدی، ۱۳۹۳: ٤٥)

۸. نتیجه گیری

آینه، بعد از ورود به زندگی بشری همواره نقش بسیار تأثیرگذاری در زندگی انسان‌ها ایفا کرده است. به طور کلی و با نگاهی مختصر به آنچه که در این پژوهش در باب آن سخن رفت؛ در اینجا بر خود لازم می‌دانم که چند نکته را به عنوان جمع بندی مطرح کنم؛

آیینه (mirror) یا آینه، از نظر واژه‌شناسی به معنی شکل و دیدار و یکی از نیروهای تشکیل‌دهندهٔ انسان است. آینه در ایران، خاور دور، امپراطوری ژاپن، آیین بودایی و تائویی و همچنین در آیین مسیحیت به نماد پاکی، قداست و مظهری از مریم مقدس را دارد.

برخی شاعران بیشتر از حد معمول از واژه و مفهوم آیینه استفاده کرده‌اند. (مثلاً در شعر فرخی و سعدی بسامد این واژه بسیار بالا است) موتیف آینه در شعر عبدالقادر بیدل بالاترین بسامد را دارد به همین سبب دکتر شفیعی‌کدکنی او را شاعر آینه‌ها خوانده است. نظامی در اسکندرنامه و فردوسی در شاهنامه آیینه را به اسکندر نسبت دادند. در ادبیات فارسی آیینه به دل تشبیه شده است و همواره نگاه با آیینه با زلالی و پاکی و صداقت همراه بوده است.

در عرفان اسلامی، آیینه با شفافیت و صداقت و صفای خویش کاملاً موردتوجه بوده است و انسان را از جهت این‌که مظهر ذات و صفات و اسماءِ حق است آیینه می‌گویند. عشق نیز حکم آیینه را دارد که عاشق، آیینهٔ قدرت و تصرف و جلوهٔ جمال معشوق است.

آینه ریشهٔ واژهٔ (speculation) باریک‌اندیشی و تأمل است: در اصل این واژه به معنی رصد آسمان و حرکت ستارگان به کمکِ یک آینه بوده است.

آیینه به دلیل ویژگیِ تصویرنمایی آن بارها و در روایات مختلف ابزار جهان‌بینی و پیشگویی دانسته شده است. به استناد فرهنگ فولکور جهان، آیینهٔ پیشگو و رازگشا از مضامین مکرّر داستان‌های آسیایی و اروپایی است.

«آب» و «آینه» در فرهنگ ایرانیان همواره به شکل دو نماد پاکی و روشنایی، راست‌گویی و صفا مورد توجّه بوده و احتمالاً به کارگیری آینه در تزئینات معماری برگرفته از همین فرهنگ است.

پس همانگونه بیان شد؛ آینه در فرهنگ‌های مختلف و در علوم مختلف تعبیرهای گوناگون و متفاوتی دارد اما وجه اشتراک تمامی این تعابیر و آنچه که از عصاره این پژوهش برمی‌آید؛ این است که بار معنایی تمامی این تعابیر مثبت بود و تمامی علوم و فرهنگ‌ها از وجه پاکی، زلالی، شفافیت و راستگویی به آینه نگاه شده است.

منابع

۱. آموزگار، حبیب‌الله (۱۳۷٤)، فرهنگ فارسی دانش، چاپ دوم، تهران: نشر علوم نوین.
۲. آیدنلو، سجاد (۱۳۸۸)، متون منظوم پهلوانی، تهران: سمت.
۳. اسدی طوسی، ابونصرعلی‌بن احمد (۱۳۸۲)، گرشاسبنامه، تصحیح حبیب یغمایی، تهران: دنیای کتاب.
٤. انوری، حسن (۱۳۸۱)، فرهنگ بزرگ سخن، ۸جلد مصور، تهران: سخن.
۵. برهان قاطع (۱۳۵۷)، محمدحسین بن‌خلف تبریزی، به‌اهتمام دکتر محمد معین، چاپ سوم، ج ۱، تهران: امیرکبیر.
٦. پورنامداریان، محمدتقی (۱۳۸۹)، رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی، چ هفتم، تهران: علمی و فرهنگی.
۷. تاجدینی، علی (۱۳۸۳)، فرهنگ نمادها و نشانه‌ها در اندیشهٔ مولانا، تهران: سروش.
۸. خاقانی، بدیل (۱۳۷۵) دیوان، تصحیح میرجلال‌الدین کزازی، تهران: مرکز.
۹. دادگی، فرنبغ (۱۳۹۰)، بندهش، گزارش مهرداد بهار، چاپ چهارم، تهران: توس.
۱۰. دائره المعارف بزرگ اسلامی (۱۳٦۸)، زیرنظر کاظم موسوی بجنوردی، جلد ۲، تهران: مرکز دائره‌المعارف بزرگ اسلامی.
۱۱. دانشنامهٔ دانش‌گستر (۱۳۸۹)، جلد۱، زیرنظر علی رامین و محمدعلی سعادت، تهران: موسسه علمی فرهنگی دانش‌گستر.
۱۲. دهخدا، علی اکبر (۱۳۷۸)، لغت‌نامه، تهران: دانشگاه تهران.
۱۳. حافظ، شمس‌الدین محمد (۱۳۷۱)، دیوان غزلیات، به کوشش خلیل خطیب‌رهبر، چاپ دهم، تهران: صفی علی‌شاه.
۱٤. خانزاده، سکینه (۱۳۹۳)، «سمبولیسم در اشعار فروغ فرخزاد»، پایان‌نامه درجه کارشناسی ارشد، دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم تحقیقات گیلان.
۱۵. شادمهر، مهدی (۱۳۸۸)، فرهنگ دوجلدی علمی، فناوری و بازرگانی، تهران: نشر الکتریکی و اطلاع‌رسانی جهان رایانه.
۱٦. شرح مثنوی شریف (۱۳٦۸)، بدیع الزمان فروزانفر، تهران: دانشگاه تهران.

۱۷. شریفی، محمد (۱۳۸۷)، فرهنگ ادبیات فارسی، تهران: نشر نو و معین.
۱۸. شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (۱۳٦۸)، شاعر آینه‌ها، چاپ دوم، تهران: آگه.
۱۹. شمیسا، سیروس (۱۳۸٤)، فرهنگ تلمیحات، تهران: فردوسی.
۲۰. شکوری، محمدجان (۱۳۸٤)، فرهنگ فارسی تاجیکی، تهران: فرهنگ معاصر.
۲۱. شوالیه، ژان و آلن گربران (۱۳۸٤)، فرهنگ نمادها، ترجمه و تحقیق سودابه فضایلی، چاپ دوم، جلد۱، تهران: جیحون.
۲۲. صارمی، حمیدرضا و احمدی، فاطمه (۱۳۹۳)، «حکمت آب و آینه در هنر و معماری اسلامی»، همایش ملی عمران، تبریز: کانون ملی انجمن‌های صنفی مهندسان معمار ایران.
۲۳. عمید، حسن (۱۳۷٤)، فرهنگ عمید، تهران: امیرکبیر.
۲٤. فرخی‌سیستانی (۱۳۳۵)، دیوان، به اهتمام محمد دبیرسیاقی، تهران: بوستان کتاب.
۲۵. فرهنگ فارسی یک جلدی (۱۳۸٤)، چاپ دوم، تهران: راه رشد.
۲٦. فرهنگ اشعار صائب (۱۳۷۳)، احمد گلچین معانی، ۲ جلد، تهران: امیرکبیر.
۲۷. قبادی، حسینعلی (۱۳۸۸)، آیین آیینه (سیر تحول نمادپردازی در فرهنگ ایرانی و ادبیات فارسی)، تهران: دانشگاه تربیت مدرس.
۲۸. کوپر، جین. سی (۱۳۸٦)، فرهنگ مصور نمادهای سنتی، ترجمهٔ ملیحه کرباسیان، تهران: فرهنگ نشر نو.
۲۹. گازرانی، منیژه (۱۳۸۸)، فرهنگ نوجوان سخن، چاپ دوم، جلد ۱، تهران: سخن.
۳۰. مسعودی، ابوالحسن علی‌بن‌حسین (۱۳۷۰)، اخبارالزمان، ترجمهٔ کریم زمانی، تهران: اطّلاعات.
۳۱. مرتضوی، منوچهر (۱۳۸۰)، مکتب حافظ، چاپ چهارم، تبریز: ستوده.
۳۲. یاحقی، محمدجعفر (۱۳۸٦)، فرهنگ اساطیر و داستان‌واره‌ها در ادبیات فارسی، تهران: فرهنگ معاصر.
۳۳. Jones, Alison (۱۹۹۵), Larousse Dictionary of World Folkore, Larousse Plc, Britian.

Investigation and analysis of "Utopia" in Golestan Saadi and the Makhzan Al-asrar Nizami

Fatemeh Mosavi[1]
Bachelor of Quran and Hadith Sciences, Bint Al-Hoda Faculty of Qom, Qom,

Supervisor: Majid Jafari[2]

Assistant Professor of Qom Language, Literature & Culture Education Complex, Qom, Qom, Iran

Abstract

The coordinates of the ideal city or the utopia, which has been used with definitions such as Utopia, Nowhere, and Utopia, can be found in two ways. One is to study the works of those who have directly talked about the utopia and the ideal life environment of man and the other is to examine and consider the works that explain the principles and characteristics for human behavior and life and apply them. It is considered as the guarantor of human happiness and in terms of their impact on the living space, in another way, it implies the interpretation and introduction of an ideal city. This research, which was conducted in an analytical-adaptive manner, investigated and analyzed the utopia in Golestan Saadi and the Nizami Makhzan Al-asrar, and the purpose of this research is to know the characteristics of the utopia in these two great works. Utopia or good city has always been one of the concerns of intellectuals and especially writers and poets and has had a prominent presence in literary texts. In this article, the authors have investigated the concept of utopia in the works of two great poets. For this purpose, they first explained this word and reminded a brief history of the lives of both poets, then analyzed their poems in order to analyze the idea of Utopia. The findings of the research showed that in most utopias, courage and then generosity are considered as the main characteristics of the residents of Madinah, and the position of these two qualities in Madinah is so high that many thinkers and philosophers They have devoted a large part of their book to it. **Keywords**: Utopia, Golestan, makhzan al-asrar, Courage, Generosity.

[1] Email: fatemeh.mossveii@gmail.com
[2] Email: mou.ir@٦٤٧٩٨١٠٤٣٠

بررسی و تحلیل «آرمان‌شهر» در گلستان سعدی و مخزن الاسرار نظامی

فاطمه سادات موسوی [۱]

دانشجوی کارشناسی علوم قرآن و حدیث، دانشکده بنت الهدی قم، قم، ایران

مجید جعفری [۲]

استادیار مجتمع آموزش عالی زبان، ادبیّات و فرهنگ قم، قم، ایران

چکیده

مختصات شهر آرمانی یا مدینه فاضله که با تعابیری چون آرمانشهر، ناکجا آباد و یوتوپیا در آرا و نظریات مختلف به کار گرفته شده است، از دو طریق قابل پی‌جویی است. یکی، از مطالعه آثار آنان که به طور مستقیم از مدینه فاضله و محیط زندگی آرمانی انسان سخن گفته‌اند و دیگر، از بررسی و غور در آثاری که اصول و ویژگی‌هایی برای مشی و زندگی انسان تبیین نموده و به کار بستن آنها را ضامن سعادت انسان شمرده و به لحاظ تأثیر آنها بر فضای زیست، به طریقی دیگر، متضمن تفسیر و معرفی شهر آرمانی است. پژوهش حاضر که به صورت تحلیلی-تطبیقی انجام گرفته است، به بررسی و تحلیل آرمانشهر در گلستان سعدی و مخزن الاسرار نظامی پرداخته است و هدف از انجام این تحقیق شناخت ویژگی‌های آرمانشهر در این دو اثر بزرگ است. آرمانشهر یا نیک‌شهر همواره به عنوان یکی از دغدغه‌های صاحبان خرد و اندیشه و خاصه ادیبان و شاعران بوده و حضوری پررنگ در متون ادبی داشته است. نگارندگان در این مقاله به بررسی مفهوم آرمانشهر در آثار دو تن از شاعران بزرگ پرداخته‌اند. به این منظور ابتدا به تبیین این واژه پرداخته و تاریخچه‌ای مختصر از زندگی هر دو شاعر را

۱ Email: fatemeh. mossveii@gmail.com
۲ Email: mou.ir@٦٤٧٩٨١٠٤٣٠

یادآوری می‌کنند، سپس به تحلیل سروده‌های ایشان در جهت واکاوی اندیشه آرمانشهر پرداخته‌اند. یافته‌های پژوهش نشان داد که در اغلب آرمانشهرها، شجاعت و پس از آن سخاوت، به عنوان ویژگی‌های اصلی ساکنان اهل مدینه در نظر گرفته شده است و جایگاه این دو صفت در مدینه فاضله به قدری والاست که بسیاری از متفکران و فلاسفه بخش وسیعی از کتاب خود را به آن اختصاص داده‌اند.

کلید واژه‌ها: آرمانشهر، گلستان، مخزن الاسرار، شجاعت، سخاوت.

۱. مقدمه

آرمانشهر یا نیک‌شهر همواره به عنوان یکی از دغدغه‌های صاحبان خرد و اندیشه و خاصه ادیبان و شاعران بوده و حضوری پررنگ در متون ادبی داشته است. آرمانشهر، نمادی از یک جامعه آرمانی و بدون کاستی است. همچنین می‌تواند نمایانگر حقیقت دست نیافتنی باشد. بشر در طول تاریخ آرزومند دستیابی به جامعه‌ای بوده است که در آن به خواسته‌هایش برسد و معنویت را با آرامش روحی –روانی و بی نیازی مادی درآمیزد. انسان از دیرباز در برابر ناکامی‌ها، بیدادگری‌ها و ناهمواری‌های زندگی سعی کرده، بر بال خیال و اندیشه سوار شده، طرح یک جامعه آرمانی را تصویر کند. انگیزه او از بیان این شهر خیالی این بوده است که از دردها و رنج‌های خود بکاهد و معایب و نواقص جامعه خویش را بازگو کند. از این اندیشه در شعر فارسی با نمادهای مختلفی یاد می‌شود که نتیجه نوعی غم غربت در نهان شاعر است که او را به تخیل جامعه‌ای آرمانی سوق می‌دهد.

نگارندگان در این مقاله به بررسی جایگاه آرمانشهر یا «مدینه فاضله» در آثار دو تن از بزرگان شعر و ادب فارسی، سعدی و نظامی پرداخته‌اند. به این منظور ابتدا به تبیین این واژه پرداخته و تاریخچه‌ای مختصر از زندگی هر دو شاعر را یادآوری می‌کنند سپس به تحلیل آرمانشهر در گلستان سعدی و مخزن الاسرار نظامی در جهت واکاوی اندیشه آرمانشهر در شعر آنان پرداخته‌اند. از دیگر اهداف این مقاله نگاهی غیر مستقیم به نقاط اشتراک و افتراق در دنیای مطلوب دو شاعر است.

نظامی در مخزن الاسرار جامعه آرمانی با نام «شهر نیکان» دارد. نظامی در «شهر نیکان» می‌کوشد تا به جامعه اندرز اخلاقی دهد و ابتدا خود با رفتارش به آن جهان مطلوب جامه عمل بپوشاند، چرا که او به‌خوبی دریافته بود که اگر حکمت عملی را در زندگی فردی و اجتماعی به کار بندیم به جهان مطلوب دست خواهیم یافت.

در اغلب آرمانشهرها، شجاعت به عنوان یکی از اصلی‌ترین ویژگی‌های ساکنان اهل مدینه در نظر گرفته شده است و جایگاه آن در مدینه فاضله به قدری والاست که بسیاری از متفکران و فلاسفه بخش وسیعی از کتاب خود را به آن اختصاص داده‌اند، از جمله افلاطون در کتاب چهارم از «جمهور» خود به بحث درباره شجاعت پرداخته و آن را از ویژگی‌های مردان جنگی یا معاونان زمامداران و سربازانی دانسته که حافظ مرز و بوم هستند.

در «مدینه فاضله» فارابی و «اخلاق ناصری» نیز به مفهوم شجاعت توجه شده است، البته شجاعت فقط منحصر به زور بازو و قدرت و فعالیت بدنی نیست؛ شجاعت امری درونی است و نوعی مبارزه با نفس اماره، بنا بر تعریف این بزرگان «شجاعت نوعی غلبه بر نفس است.»

یکی دیگر از ویژگی‌های ساکنان اهل مدینه فاضله سخاوت است، در «شهر نیکان» مخزن الاسرار مانند «اخلاق ناصری»، سخاوت یکی از ارکان اصلی جامعه مطلوب به شمار می‌آید. به عقیده ساکنان آرمانشهر نظامی، یک جامعه آرمانی همواره با صفت احسان هدایت و اداره می‌شود، در چنین جامعه‌ای به احوال دردمندان و شوربختان و پیران و نیازمندان توجه بسیاری مبذول می‌شود؛ چرا که در عالم «شهر نیکان» همه افراد انسانی با هم همدلی و همدردی دارند. مردم سعادت جامعه را در گرو آن دانسته‌اند. اهل «مدینه فاضله» نظامی به همه احسان می‌کنند و فرقی میان انسان خوب و بد قائل نیستند؛ چرا که احسان به نیکان سبب جذب خیر می‌شود و نیکی به بدان سبب دفع شر است.

۱-۱. پیشینهٔ پژوهش

در ادبیات کلاسیک فارسی نمونه‌هایی بسیار از اشاراتی به جهان آرمان یا آرمانشهر، می‌توان یاد کرد. از سیاوش‌گرد در شاهنامهٔ حکیم طوس گرفته تا اندیشه‌های آرمانی سعدی در مجموعه مقالات «ذکر جمیل سعدی» و نیز نظامی گنجوی که به صورت مستوفا در کتاب استاد زرین کوب با نام «پیر گنجه در جستجوی ناکجا آباد» از آن یاد شده است.

در بعضی کتب همچون دیدار با اهل قلم، برگ‌هایی در آغوش باد و چشمهٔ روشن غلامحسین یوسفی نیز به اختصار، آرمانشهر در شعر بزرگان ادب ایران بررسی شده است. در زمینهٔ ادبیات معاصر، تحقیقات از حد چند کتاب و مقاله (با اشاراتی مختصر به جهان مطلوب سپهری در یکی از شعرهایش) فراتر نمی‌رود. از جملهٔ این آثار می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

۱-حقوقی، محمد (۱۳۷۸)، شعر زمان ما، سهراب سپهری، چاپ نهم، تهران: نشر سیمای دانش.

۲-حسینی، صالح (۱۳۷۵)، نیلوفر خاموش، چاپ چهارم، تهران: نشر نیلوفر.

۳-آشوری، داریوش و ... (۱۳۵۹)، پیامی در راه، چاپ اول، تهران: نشر طهوری.

در زمینهٔ تحقیقات پایان نامه‌ای، آقایان خاکپور و محمدرضا عابدی در دانشگاه تبریز و خانم ناهید حیدرزاده، بخشی از پژوهش‌های خود را به صورت کلی (و نه بررسی مفصل یک شاعر) به آرمانشهر شاعران اختصاص داده‌اند.

۲. بحث و بررسی

۲-۱. آرمانشهر چیست؟

مسألهٔ تعریف آرمانشهر که مقدمهٔ تأمل شایسته دربارهٔ این موضوع و نیز برای تلاش در راه تدوین تاریخ آن است، به اعتراف همگان، در عین حال بسیار دشوار و تردید آمیز می‌نماید. «منشأ دشواری، پدیدهٔ بسیار رایج آشفتگی در معناست که مبتذل کردن موضوع و بیراهگی مشاجره‌های مربوط به آن تشدیدش کرده‌اند.» (روویون، ۱۳۸۵: ۵)

آرمانشهر، «معادل فارسی واژهٔ اتوپیا که مرکب از دو واژهٔ یونانی "topos" به معنی مکان و "ou" به معنی «نا» است. بنابراین اتوپیا یعنی آنچه در مکان نیست و وجود آن خیالی و آرمانی است. نخستین کسی که این لفظ را به کار برده توماس مور (۱۵۳۵م) انسانگرای انگلیسی است. پس از آن، این لفظ را به هر کتابی که یک نظام آرمانی را برای جامعهٔ انسانی تصویر می‌کرد اطلاق کردند. از این قبیل است کتاب شهر آفتاب اثر «کامپلا» (م۱۶۳۹) و آتلانتیس جدید اثر فرانسیس بیکن (۱۶۲۶م).» (منتظمی، ۱۳۸۹: ۱۴۸)

آرمانشهر، نمادی از یک واقعیت آرمانی و بدون کاستی است. همچنین می‌تواند نمایانگر حقیقتی دست نیافتنی باشد. «پیشینهٔ به کارگیری چنین مفهومی به هزارهٔ دوم قبل از میلاد می‌رسد. مثلا در حماسهٔ گیلگمش، توصیفی از یک بهشت زمینی به دست داده شده است.» (انوشه، ۱۳۸۱: ۳۲)

از افلاطون به عنوان اولین فیلسوف آرمانگرای اندیشهٔ غرب نام می‌برند. در واقع آرمانشهر با مفهوم ایدهٔ افلاطون هماهنگی کامل دارد. این اندیشهٔ وی را می‌توان در رسالهٔ جمهور یافت. در ایران نیز از فارابی به عنوان یکی از بزرگترین نظریه پردازان عرصهٔ آرمانشهری یاد می‌شود که با عنوان «مدینهٔ فاضله» از آن یاد کرده است.

از ادبیات فارسی، اولین رمانی که در آن موضوع آرمانشهر پیش کشیده شده ظاهراً مجمع دیوانگان (۱۳۰۳ش) نوشتهٔ صنعتی‌زادهٔ کرمانی است. در عرصهٔ شعر نیز رگه‌هایی از اندیشهٔ

آرمانگرایانه را در اشعار حافظ، مولوی و به ویژه نظامی گنجوی می‌توان یافت. این موضوع در سام‌نامهٔ خواجو، ترجمهٔ تفسیر طبری، کشف الاسرار و عده الابرار، اسکندرنامه، اقبال نامه و خردنامهٔ اسکندری کاملاً مشهود است.

آرمانشهر ایرانی در ادوار مختلف به اشکال متفاوت ظاهر شده است. این اندیشه در دوران باستان، جنبهٔ اساطیری داشت و پس از اسلام با دین، حکمت و فلسفه آمیخته شد و شکلی نوین به خود گرفت. از شهرهای آرمانی دوران اساطیری، گنگ‌دژ ساختهٔ سیاوش و نیز کشور آرمانی و بی نقص جمشید شاه را می‌توان نام برد.

در دوران پس از اسلام، آرمانشهر ایرانی در سه عرصه قابل بررسی است: در عرصهٔ دین، انتظارات و آرزوهایی که در پیرامون آن پدید آمده، خود به اندیشهٔ آرمانشهری الهام بخشیده است. در عرصهٔ فلسفه، سه تن از بزرگترین حکیمان ایرانی فارابی، ابن سینا و خواجه نصیرالدین طوسی مبتکر اندیشهٔ مدینهٔ فاضله می‌باشند. عرصهٔ سوم، الگو یا صورت مثالی آرمانشهری است که حوزه‌های دین و ادب هر دو را در بر می‌گیرد.

۲-۲. زندگی نامه

سعدی شیرازی متولد سال ۱۲۱۰ میلادی (۵۸۹ شمسی) در شهر شیراز است. وی در دانشگاه نظامیه بغداد در علوم فقه، طب، فلسفه، نجوم و قرآن تحصیل کرد. پس از نوشتن گلستان و بوستان از اهل ادب لقب پادشاه سخن را گرفت. نام کامل و خانوادگی وی «ابومحمّد مُشرف الدین مُصلِح بن عبدالله بن مشرّف» متخلص به سعدی می‌باشد، نام کوچک‌اش «مصلح» از نام پدربزرگ پدری‌اش اخذ شده است. پدرش معلم دین و از کارکنان دربار اتابک بود به این ترتیب از کودکی تحت تعلم و تربیت پدر قرار گرفت تا اینکه در ۱۲ سالگی پدر را از دست داد و نزد پدربزرگ مادری خود بنام «مسعود بن مصلح الفارسی» پرورش یافت.

خروج از شیراز در ۱۴ سالگی مقدمات علوم شرع و ادبی را در شیراز آموخت تا اینکه در ۱۴ سالگی بعد از حمله «سلطان غیاث الدین خوارزمشاه» به شیراز راهی سفر طولانی به سمت بغداد شد. تحصیل در بغداد بعد از رسیدن به بغداد از ۱۷ ساگلی در مدرسه نظامیه ثبت نام کرد، سپس در کلاس‌های درس «جمال‌الدین ابوالفرج عبدالرحمن» حاضر شد. او در این دانشگاه که محل تربیت قاضی، فقیه و محدث اهل سنت بود دروسی از قبل صرف و نحو عربی، حدیث، فقه، اصول، طب، نجوم و فلسفه را فرا گرفت.

سعدی در زمان تحصیل خود از دانشگاه نظامیه، مقرری دریافت می‌کرد. به مدت ۳۰ سال بعد از پایان تحصیلات، سعدی به عنوان واعظ (سخنران) مشغول شد. که نیاز این شغل سفر به مناطق مختلف و سخنرانی و ارشاد مردم بود. طبق شواهد تا ۴۵ سالگی در شهرهای مختلفی چون دمشق، بعلبک، حجاز، هندوستان، فلسطین، آذربایجان و... سفر می‌کرد و مشغول تدریس و مواعظه شد. به روایت‌های مختلف از زندگی‌نامه سعدی شیرازی این سفر جهانگردی به مدت سی سال به طول انجامیده است. به طوری که از آثار سعدی بر می‌آید و معاصرینش هم می‌نویسند در صرف و نحو، لغت، کلام، منطق، حکمت الهی و حکمت عملی مهارت داشت.

سعدی در مدت اقامت خود در دمشق به علت دلگیری از دوستانش، از شغل خود کناره گیری کرده و سر به بیابان می‌گذارد؛ اما در مسیر اسیر فرنگیان می‌شود. او مدتی به عنوان غنیمت در شهر طرابلس (لیبی فعلی) به کار اجباری گرفته می‌شود، اما آنجا توسط یک تاجر باز خرید و آزاد شد. گفته شده است بعد از آزادی او توسط تاجر از بند مسیحیان، سعدی با دختر این تاجر ازدواج می‌کند و اتفاقا زنی بدخوی و ستیزه جوی نصیب‌اش می‌شود.

بعد از جدایی از آن بار دیگر در صنعا زنی اختیار کرده و کودکی زیبا از آن زن نصیبش می‌شود؛ اما کودک در عین طراوت پس از مدتی می‌میرد. سعدی بعد از این واقعه سخت دچاره اندوه شد و به

قبرستان رفته و سنگ قبر را کنار می‌زند. اما ناگهان حالش دگرگون شده و از هوش می‌رود؛ وقتی به هوش می‌آید دو بیتی زیر را می‌سراید:

به صنعا درم طفلی اندر گذشت چه گویم کز آنم چه بر سر گذشت

در این باغ سروی نیامد بلند که باد اجل بیخ عمرش نکند

تقریبا سال ۱۲۵۶ میلادی در اواخر ۴۶ سالگی به زادگاه خود شیراز که تحت حمایت «اتابکان فارس» (گروه فدرتمند ترکمی) قرار داشت با احترام خاصی بازگشت زندگی وی همزمان با حضور مغول‌ها در ایران و سقوط یکایک حکومت‌های وقت؛ نظیر«خوارزمشاهیان»، «عباسیان» و «اتابکان فارس» بود. مدتی بعد خود را به «اتابک ابوبکر بن سعدی زنگی» که حاکم فارس بود نزدیک کرد و مانند پدرش به دربار رفت و آمد داشت. سعدی که این نام او از اسم «سعد ابن زنگی» حکمران وقت فارس تخلص گرفته شده است در سال ۱۲۵۷ وقتی ۴۷ ساله بود کتاب بوستان که عمدتاً نظم است را نوشت سپس با این فکر که عمر خود را به بطالت گذرانده و به ایام پیری رسیده است دچار افسردگی شد اما با تشویق دوستان شروع به نگارش کتاب گلستان کرد و در مدت ۵ - ۶ ماه آنرا به پایان رسید.

این کناب که بعدا از آن به عنوان معجزه یاد می‌کنند فصاحت زبان فارسی را به درجه اعلاء رساند. سبک فعالیت سعدی در ابتدا همان سبک متداول زمان خویش را در نویسندگی در پیش گرفت. بعد به سبک خواجه عبدالله انصاری تمایل پیدا کرد اما طولی نکشید که سبک خاص و مشخصی برای خود ابداع نمود. شهرت سعدی تا پیش از نگارش «بوستان و گلستان» بیشتر به عنوان واعظ و نه شاعر، شناخته می‌شد. نگارش گلستان و بوستان سرآغاز شهرت و بلند آوازگی او شد او سپس زندگی خود را صرف سرودن شعر و مراقبه نمود و روزگار خود را با تقدیم شعری یا نصیحتی به امیران و وزیران و طرفداران خود و پذیرش هدایای آنها می‌گذراند.

سعدی شیرازی در نظامیه بغداد تحصیل کرده است و هدف از تأسیس مدارس نظامیه، پرورش افرادی بود که فقه شافعی و کلام اشعری را تدریس کنند. تفکر اشعری در زمان و جغرافیای زندگی سعدی، متداول بوده و همچنین نشانه‌های اعتقاد سعدی به اشاعره در آثار او قابل تشخیص است. طبق روایت و اشعار شکی در اشعری مذهبی بودن سعدی نیست که شافعی یکی از مذاهب چهارگانه اهل سنتی می‌باشد. احتمال شیعه بودن با وجود دلایل محکم از سنی مذهب بودن وی نشانه‌هایی از ارادت وی به خاندان پیامبر اسلام نیز مشاهده می‌شود. به همین سبب، برخی از علما مانند «قاضی نورالله شوشتری» وی را شیعه قلمداد کرده‌اند. این عالم مدعیست که سعدی در ملاقات خود با «خواجه نصیرالدین طوسی» شیعه بودن خود را اظهار کرده است که چندان مورد استناد نمی‌باشد. نکته قابل توجه در بررسی مذهب سعدی این است که او اصراری به تبلیغ مذهب خود و زیر سؤال بردن سایر مذاهب نمی‌کند و بیشتر به عنوان یک شاعر به انعکاس و تبیین اصول اخلاقی می‌پردازد:

حکایت ۴۸ گلستان:

حکیمی را پرسیدند: از سخاوت و شجاعت کدام بهتر است؟ گفت: آن که را سخاوت است به شجاعت حاجت نیست:

بماند حاتم طایی ولیک تا به ابد — بماند نام بلندش به نیکویی مشهور

زکات مال به در کن که فضله رز را — چو باغبان بزند بیشتر دهد انگور

نبشته است بر گور بهرام گور — که دست کرم به ز بازوی زور

جمال‌الدین ابومحمّد الیاس بن یوسف بن زکی بن مؤیّد (۵۳۵هـ ق) متخلص به نظامی و نامور حکیم نظامی، شاعر و داستان‌سرای ایرانی و فارسی گوی در سده ششم هجری (دوازدهم میلادی)، که به‌عنوان صاحب سبک و پیشوای داستان‌سرایی در ادبیات فارسی شناخته شده است.

آرامگاه وی در حاشیه غربی شهر گنجه قرار دارد. نظامی در زمرهٔ گویندگان توانای شعر فارسی است، که نه تنها دارای روش و سبکی جداگانه است، بلکه تأثیر شیوهٔ او بر شعر فارسی نیز در شاعرانِ پس از او آشکارا پیداست.

نظامی از دانش‌های رایج روزگار خویش (علوم ادبی، نجوم، فلسفه، علوم اسلامی، فقه، کلام و زبان عرب) آگاهی گسترده‌ای داشته و این ویژگی از شعر او به روشنی دانسته می‌شود. دربارهٔ زادگاه پدری او اختلاف نظر است. برخی از منابع او را از اهالی تفرش یا فراهان و برخی او را از طبقه دهقانان (ایرانیان) آران می‌دانند. در رابطه با پدر او، بهروز ثروتیان این بیت در لیلی و مجنون را شاهد می‌آورد:

دهقـــــــان فصـــــــیح پارســـــــی‌زاد از حـــــال عـــــرب چنـــــین کنـــــد یـــــاد

بیت اول بند ۳۶ از اهمیت به‌سزایی از نظر تاریخ تحقیق در زندگی و آثار نظامی برخوردار است و آن این‌که شاعر شغل و موقعیت اجتماعی خود را که «دهقان» بوده‌است و همچنین نژاد او که خود را «پارسی زاده» می‌نامد، به تصریح بیان داشته و هیچ‌گونه تردیدی در صحت بیت و مطلب نیست و با تحقیق دربارهٔ دهقانان قرن ششم در آذربایجان و بررسی «پارسی» که آیا نظر او «ایرانی» است یا زبان «پارسی» یا هر دو، گوش‌های از حیات و موقعیت اجتماعی شاعر آشکار می‌گردد.

اثر معروف و شاهکار بی‌مانند نظامی، خمسه یا پنج گنج است که در قلمرو داستان‌های غنایی امتیاز بسیار دارد و او را باید پیشوای این‌گونه شعر در ادب فارسی دانست. شاعر بر روی هم رفته سی سال از زندگانی خود را بر سر نظم و تدوین آن‌ها گذاشته‌است. خمسه یا پنج گنج نظامی شامل پنج مثنوی است:

مخزن الاسرار: از نمونه‌های بارز ادبیات تعلیمی در زبان پارسی است. در بحر سریع، در حدود ۲۲۶۰ بیت مشتمل بر ۲۰ مقاله در اخلاق و مواعظ و حکمت. در حدود سال ۵۷۰ هجری و در آستانه چهل سالگی شاعر به اتمام رسیده است.

خسرو و شیرین: در بحر هزج مسدس مقصور و محذوف، در ۶۵۰۰ بیت، که به سال ۵۷۶ هـ.ق نظمش پایان گرفته‌است

لیلی و مجنون: گرچه نام لیلی و مجنون پیش از نظامی گنجوی نیز در اشعار و ادبیات پارسی به چشم می‌خورد، ولی نظامی برای نخستین بار، آن را به شکل منظومه‌ای واحد به این زبان در ۴۷۰۰ بیت به درخواست پادشاه شروان به نظم کشید. نظامی خود از بابت این سفارش ناراضی و بی‌میل بوده است و کار را در چهار ماه به پایان برده است.

هفت پیکر: که آن را بهرام‌نامه و هفت گنبد نیز خوانده‌اند، در بحر خفیف مسدس مخبون مقصور و محذوف، در ۵۱۳۶ بیت، در سرگذشت افسانه‌ای بهرام گور.

اسکندرنامه: در بحر متقارب مثمن مقصور و محذوف، در ۱۰۵۰۰ بیت، مشتمل بر دو بخش اقبالنامه و شرفنامه که در حوالی سال ۶۰۰ به اتمام رسیده است.

۳. بررسی و تحلیل آرمانشهر در گلستان و مخزن الاسرار

نظامی در مخزن الاسرار جامعه آرمانی‌با نام «شهر نیکان» دارد.

نظامی در «شهر نیکان» می‌کوشد تا به جامعه اندرز اخلاقی دهد و ابتدا خود با رفتارش به آن جهان مطلوب جامه عمل بپوشاند، چرا که او به‌خوبی دریافته بود که اگر حکمت عملی را در زندگی فردی و اجتماعی به‌کار بندیم به جهان مطلوب دست خواهیم یافت در اغلب آرمان شهرها، شجاعت به عنوان یکی از اصلی‌ترین ویژگی‌های ساکنان اهل مدینه در نظر گرفته شده است و جایگاه آن در مدینه

فاضله به قدری والاست که بسیاری از متفکران و فلاسفه بخش وسیعی از کتاب خود را به آن اختصاص داده‌اند، از جمله افلاطون در کتاب چهارم از «جمهور» خود به بحث درباره شجاعت پرداخته و آن را از ویژگی‌های مردان جنگی یا معاونان زمامداران و سربازانی دانسته که حافظ مرز و بوم هستند در «مدینه فاضله» فارابی و «اخلاق ناصری» نیز به مفهوم شجاعت توجه شده است، البته شجاعت فقط منحصر به زور بازو و قدرت و فعالیت بدنی نیست؛ شجاعت امری درونی است و نوعی مبارزه با نفس اماره، بنا بر تعریف این بزرگان «شجاعت نوعی غلبه بر نفس است.»

یکی دیگر از ویژگی‌های ساکنان اهل مدینه فاضله سخاوت است، در «شهر نیکان» مخزن الاسرار مانند «اخلاق ناصری»، سخاوت یکی از ارکان اصلی جامعه مطلوب به‌شمار می‌آید. به عقیده ساکنان آرمان‌شهر نظامی، یک جامعه آرمانی همواره با صفت احسان هدایت و اداره می‌شود، در چنین جامعه‌ای به احوال دردمندان و شوربختان و پیران و نیازمندان توجه بسیاری مبذول می‌شود؛ چرا که در عالم «شهر نیکان» همه افراد انسانی با هم همدلی و همدردی دارند.

مردم سعادت جامعه را در گرو آن دانسته‌اند. اهل «مدینه فاضله» نظامی به همه احسان می‌کنند و فرقی میان انسان خوب و بد قائل نیستند؛ چرا که احسان به نیکان سبب جذب خیر می‌شود و نیکی به بدان سبب دفع شر است. سخاوت از اخلاق پیامبران و ستون ایمان است. هیچ مؤمنی نیست مگر آن که بخشنده است و تنها آن کس بخشنده است که از یقین و همّت والا برخوردار باشد ؛ زیرا که بخشندگی پرتو نور یقین است. هر کس هدف را بشناسد بخشش بر او آسان شود. سخاوتمند از غذای مردم می‌خورد، تا مردم از غذای او بخورند اما بخیل از غذای مردم نمی‌خورد تا آنها نیز از غذای او نخورند. غذای سخاوتمند، داروست و غذای بخیل، درد.

سخاوتمند کسی است که از اموال خود و برای رضای خدا سخاوت داشته باشد، اما کسی که در راه معصیت خدا دست و دل باز باشد، بارکش ناخشنودی و خشم خداست. چنین کسی بخیل ترین

مردمان نسبت به خود است چه رسد به دیگران. امام علی علیه السلام : اَلسَّخاءُ والشَّجاعَةُ غَرائِزُ شَریفَةٌ، یَضَعُهَا اللّه سُبحانَهُ فیمَن أَحَبَّهُ وَ امتَحَنَهُ؛ سخاوت و شجاعت خصلت‌های والایی هستند که خداوند سبحان آن دو را در وجود هر کس که دوستش داشته و او را آزموده باشد می گذارد.

رسول اکرم صلی الله علیه و آله و سلم فرمودند: من ادب آموخته خدا هستم و علی، ادب آموخته من است. پروردگارم مرا به سخاوت و نیکی کردن فرمان داد و از بخل و سختگیری بازَم داشت. در نزد خداوند عزّ و جلّ چیزی منفورتر از بخل و بد اخلاقی نیست. بد اخلاقی، عمل را ضایع می‌کند، آن‌سان که سرکه عسل را. (مکارم الاخلاق ص ۱۷)

نقطه مقابل صفت رذیله جبن و ترس همان شجاعت و دلیری است که بحث‌های مربوط به آن در لا به لای مباحث جبن و ترس آمد و هر یک از این دو به قرینه مقابله در غالب بحث‌ها روشن می‌شود، شناخت مفهوم جبن و ترس بدون شناخت مفهوم شجاعت مشکل است، همان گونه که شناخت مفهوم شجاعت بدون شناخت جبن و ترس دشوار می‌باشد. با این حال برای تکمیل بحث‌های گذشته لازم به نظر می رسد که توضیحات بیشتری در باره شجاعت و آثار و پیامدهای آن به ویژه از دیدگاه اخبار و احادیث اسلامی داشته باشیم:

در فرمان مالک اشتر که «جامع‌ترین فرمان الهی سیاسی» برای کشورداری است در موارد متعددی به این مساله اشاره فرموده است. در یک جا به مالک هشدار می‌دهد که افراد ترسو و حریص را جزء مشاوران خود قرار ندهد.

در جای دیگر در مورد فرماندهان بزرگ لشکر (یا همه معاونان و کارگزاران) می‌فرماید: «ثم الصق بذوی المروآت و الاحساب و اهل البیوتات الصالحة و السوابق الحسنة ثم اهل النجدة و الشجاعة و السفی ء و السماحة، فانهم جماع من الکرم و شعب من العرف؛ رابطه خود را با افراد با شخصیت و اصیل و خاندان‌های صالح و خوش سابقه برقرار ساز، سپس با افراد شجاع و با شهامت و سخاوتمند و بزرگوار همکاری داشته باش، چرا که آنها کانون بزرگواری و مرکز نیکی هستند!»

در اینجا امام (ع) مساله شجاعت و شهامت را از اصول اساسی صفات برجسته انسانی و فرماندهان لشکر یا کارگزاران به طور عام شمرده است.

در حدیث دیگری از همان حضرت می‌خوانیم: «الشجاعة زین، الجبن شین؛ شجاعت زینت است و ترس عیب است.»
و نیز همان حضرت در حدیث دیگری می‌فرماید: «السخاء و الشجاعة غرائز شریفة یضعها الله سبحانه فی من احبه و امتحنه؛ سخاوت و شجاعت صفات شریفی است که خداوند سبحان آن را در وجود کسانی که دوستشان دارد و آزموده است قرار می‌دهد.»

پیغمبر اکرم (ص) در مقام ذکر افتخارات اهل بیتش هفت صفت را ذکر می‌کند که یکی از آنها شجاعت است. در جای دیگر افتخارات خود و خاندانش را در دو چیز خلاصه می‌کند که باز یکی از آنها شجاعت است. امام زین العابدین علیه السّلام درخطبه فرمودند: ای مردم! خداوند شش موهبت به ما عطا فرموده و به هفت چیز ما را برتری داده است. آن شش موهبت عبارت است از علم، بردباری، سخاوت، فصاحت، شجاعت و محبوبیت در دل‌های مؤمنان.»

شجاعت» معنی وسیع و گسترده‌ای دارد که دلیری در میدان نبرد یکی از شاخه‌های آن است. شجاعت در میدان سیاست، در مسائل علمی، و ابراز و اظهار نظرات جدید منطقی و نوآوری‌ها، و شجاعت در مقام قضاوت و داوری و مانند آن هر کدام یکی از شاخه‌های مهم شجاعت محسوب می‌شود، لذا در بعضی از روایات می‌خوانیم:

«الصبر شجاعة؛ صبر نوعی شجاعت است.» (نهج البلاغه، نامه ۳۳/ ۵۳)

نتیجه گیری

آرمانشهر یا نیک شهر همواره به عنوان یکی از دغدغه‌های صاحبان خرد و اندیشه و خاصه ادیبان و شاعران بوده و حضوری پررنگ در متون ادبی داشته است. آرمانشهر، نمادی از یک جامعه آرمانی و بدون کاستی است. همچنین می‌تواند نمایانگر حقیقت دست نیافتنی باشد. بشر در طول تاریخ آرزومند دستیابی به جامعه‌ای بوده است که در آن به خواسته‌هایش برسد و معنویت را با آرامش روحی -روانی و بی نیازی مادی درآمیزد. نگارندگان در این مقاله به بررسی جایگاه آرمانشهر یا «مدینه فاضله» در آثار دو تن از بزرگان شعر و ادب فارسی، سعدی و نظامی پرداخته‌اند.

نظامی در مخزن الاسرار جامعه آرمانی‌با نام «شهر نیکان» دارد. نظامی در «شهر نیکان» می‌کوشد تا به جامعه اندرز اخلاقی دهد و ابتدا خود با رفتارش به آن جهان مطلوب جامه عمل بپوشاند. در اغلب آرمانشهرها، شجاعت و پس از آن سخاوت، به عنوان ویژگی‌های اصلی ساکنان اهل مدینه در نظر گرفته شده است و جایگاه این دو صفت در مدینه فاضله به قدری والاست که بسیاری از متفکران و فلاسفه بخش وسیعی از کتاب خود را به آن اختصاص داده‌اند.

سعدی شیرازی و نظامی گنجوی دو شاعر صاحب درد و دغدغه، هر یک از زاویه‌ای خاص به ترسیم آرمانشهر شخصی خود پرداخته‌اند. آنها با نگاهی انسان گرایانه و کلی نگر به مدینهٔ فاضله ای اشاره می‌کنند که فارغ از نشانه‌های جغرافیایی، خواه روستا و خواه شهر یا منطقه‌ای خاص، رابطه‌ای منطقی و صحیح میان انسان و خدا و نیز انسان با انسان و انسان با طبیعت در آن حاکم است. این آرمانشهر سعدی، گاه ریشه در گذشتهٔ بی رنج انسان دارد و گاه در آینده ای دور.

منابع

۱. نهج البلاغه

۲. انوشه، حسن (۱۳۸۱)، دانشنامهٔ ادب فارسی، ج۲، تهران: سازمان چاپ و انتشارات.

۳. روویون، فردریک (۱۳۸۵)، آرمانشهر در تاریخ اندیشهٔ غرب، تهران: نشر نی.

٤. منتظمی، علی و دیگران (۱۳۸۹)، مجلهٔ زبان و ادبیات عربی دانشگاه فردوسی مشهد، سال اول، شمارهٔ ١٦٥.

٥. مجلسی، باقر (۱۳۷۷)، بحارالانوار، جلد٢٦، تهران: دارالکتب الاسلامیه.

٦. نظامی، الیاس بن یوسف (١٣٨٦)، تصحیح حسن وحید دستگردی، به کوشش سعید حمیدیان، چاپ دهم. تهران: قطره.

۷. سعدی شیرازی، مصلح الدین (١٣٦٨)، به تصحیح غلامحسین یوسفی، تهران: خوارزمی.

New finding couplet (mathnavi) of “vali Dasht bayazy”

Marzieh Raghebian [۱]

Bachelor of Persian Language and Literature, Shahr Kurd University, Shahr Kurd, Iran

Abstract

“Dasht bayazy” is one the poem of tenth century A.H that has a literal work .His work were corrected with twelve manuscripts twice and contain sonnets, odds, quatrain and a part of his couplet. There is a couplet was composed by “vali” in majles libraries’ manuscript in number ۱۱۲۲ about description of “Ayaz”’s visage in meter of nezami’s “shirin and khosrow” that isn’t present in correction work. There is twelve couplets with ۲۹۰ verses in corrected work which all of them are incomplete. This manuscript probably was written in ۱۱th century and is valuable for the reason of writing in the era near “vali”s lifetime. In this essay, we compare our new couplet with other “vali”s couplets in his complete work.

Keywords: Vali Dasht bayazy, Masnavi, Khosrow and Shirin, manuscript

[۱] Email: ma.raghebian@yahoo.com

مثنوی نو یافته‌ای از ولی دشت بیاضی

مرضیه راغبیان [۱]

دانش آموختهٔ کارشناسی زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهر کرد، شهر کرد، ایران

چکیده

مولانا محمد ولی دشت بیاضی از شاعران سدهٔ دهم هجری است که دیوان شعری از او به جای مانده است. دیوان وی دو بار و بر اساس دوازده نسخه تصحیح شده که شامل غزلیات، قصاید، رباعیات و بخشی از مثنوی‌های این شاعر بزرگ است. در دیوان تصحیح شده، دوازده مثنوی در ۲۹۰ بیت آمده است. ظاهرا این مثنوی‌ها ناقصند که مصحح نیز به این نکته اشاره کرده است. در مجموعه‌ای از کتابخانهٔ مجلس به شماره ۱۱۲۲، یک مثنوی از «ولی» در وصف رخ ایاز و در بحر خسرو و شیرین نظامی آمده است که در دیوان تصحیح شده موجود نیست. این مثنوی در قسمت نهم از این نسخهٔ خطی آمده است. کتابت این مجموعه احتمالا در قرن یازدهم است و به سبب نزدیکی زمان کتابت اثر به دورهٔ زندگی ولی دشت بیاضی، احتمال صحت انتساب این مثنوی به دشت بیاضی افزایش می‌یابد. در این مقاله به بررسی مثنوی‌های دیوان دشت بیاضی در مقایسه با مثنوی نو یافته ایاز پرداخته‌ایم.

کلید واژه‌ها: ولی دشت بیاضی، مثنوی، خسرو و شیرین، نسخهٔ خطی

[۱] Email: ma.raghebian@yahoo.com

۱. مقدمه

نسخ خطی، منابع ارزشمندی هستند که به ویژه در صورت تک نسخه بودن، احتمال از بین رفتن آنها به هر دلیلی وجود دارد. هر گونه تلاش برای حفظ این نسخه‌ها اعم از فهرست نویسی، تهیه میکرو فیلم، تصحیح و حتی معرفی ضمن یک مقاله، می‌تواند بسیار سودمند بوده باشد و مانع از گمنامی اثر شود. حتی در صورت از بین رفتن نسخه، مطالب آن را حفظ کند؛ همچنان که فهرست شدن این مجموعه، سبب اطلاع ما از مثنوی ایاز شد.

داستان عاشقانه محمود و ایاز، از زمان سلطنت محمود غزنوی، داستان مشهوری بوده و دستاویزی برای سرودن اشعار عاشقانه شده است. به مرور زمان، شعرای عارف مسلک، از داستان ایاز، بهره عرفانی برده و مضامین عمیق عرفانی رادر قالب این داستان بیان کرده‌اند. اوج توجه به این داستان، قرن دهم و یازدهم است. از شاعرانی که در قرن دهم هجری به سرایش این داستان در قالب مثنوی پرداخته‌اند، «ولی دشت بیاضی» است. مثنوی ایاز وی در قسمت نهم از مجموعه ۱۱۲۲ کتابخانه مجلس آمده است. در این مقاله به سیر تاریخی داستان محمود و ایاز می‌پردازیم و با مقایسه این مثنوی با سایر مثنوی‌های دیوان ولی و مثنوی‌های محمود و ایاز هم عصر او، صحت انتساب این مثنوی را به ولی مورد بررسی قرار می‌دهیم. برای اطمینان بیشتر، به دیوان‌های سایر ولی‌ها در نسخه‌های خطی و تذکره‌ها نیز توجه کرده‌ایم.

۲. بحث و بررسی

۲-۱. سیر تاریخی داستان محمود و ایاز

از ابتدا تا سده دهم

سلطان محمود غزنوی (۳٦۰- ٤۲۱ ه ق) مقتدرترین پادشاه سلسله غزنوی است که در سال ۳۸۷ ه ق به حکومت رسید و تا سال ٤۲۰ ه بر اریکه قدرت بود. محمود پس از مرگش، به ویژه نزد شعرای عارف، شخصیّتی اسطوره‌ای یافت و به ویژه دلبستگی‌اش به غلام ترک‌زاده به نام ابوالنجم ایازی (م ٤٤۹ ه) دستاویزی برای شعر عرفانی گشت تا با توسعه و تحوّل این داستان، شخصیت آن دو را مظهر طالب و مطلوب عرفانی کنند . در زمان حیات محمود، ماجرای عشق وی به ایاز مشهور بود؛ اما پس از مرگ محمود، شهرت این داستان افزون شد و جایگاه خاصی در ادبیات غنایی و عرفانی یافت. در واقع از سده ششم به بعد، این واقعیت تاریخی، وسیله‌ای برای بیان مفاهیم عرفانی شد. در ادامه به بررسی سیر تاریخی این داستان در متون ادبی می‌پردازیم.

فرخی سیستانی (م٤۲۹) شاعر دربار محمود غزنوی، قصیده‌ای در مدح ایاز سروده و وی را به صفات جنگاوری، شجاعت و زیبایی توصیف کرده است. پس از او ابوالفضل بیهقی (۳۸۵- ٤۷۰) در تاریخش پنج بار از ایاز یاد کرده است. در قابوسنامه عنصر المعالی (م٤٦۲) در ضمن یک داستان از ایاز یاد شده است. بررسی آثاری که در زمان محمود یا روزگار نزدیک به وی درباره ایاز سخن گفته‌اند، نشان می‌دهد که محمود غزنوی جز زیبایی ایاز، شیفته شجاعت و جنگاوری، هوش، فراست و وفاداری وی بوده است.

از قرن ششم به بعد، سیر داستان محمود و ایاز تغییر یافت و جنبه‌ای کاملا عرفانی گرفت. احمد غزالی (م۵۲۰) و شاگردش عین القضات همدانی (م ۵۲۵) مطالبی بر داستان افزوده، به محبوبیت

ایاز مایه‌های عشق عرفانی بخشیدند و مفاهیم عرفانی بسیاری را با این داستان بیان کردند. این داستان در نوشته‌ها و اشعار نویسندگان و شاعران عارف، به ماجرایی از عشق عرفانی بدل شد. سنایی (م٥٤٥) ـ نخستین شاعری که مفاهیم عرفانی را در شعر بیان کرده ـ با بهره گیری از این داستان، تعابیر زیبای عرفانی خلق کرده است.

پس از سنایی، بیشترین نمود عرفانی این داستان، در آثار عطار دیده می‌شود. او برداشت‌های عرفانی خود را از این داستان به اوج رسانده و ضمن حکایاتش، از محمود و ایاز شخصیتی متعالی و عرفانی ساخته است.

مولانا (٦٠٤ ـ ٦٧٢) که معروف‌ترین سراینده اشعار عرفانی پس از دو شاعر یاد شده است، مفاهیم تعابیر عرفانی از این داستان را با برداشت‌های خود در دفتر دوم، چهارم، پنجم و ششم بیان کرده است. نمونه‌ای از این ابیات که سرشار از محتوای متعالی عرفانی در ادامه آمده است:

ای ایاز گشته فانی اقتراب — همچو اختر در شعاع آفتاب

چیست معراج فلک این نیستی — عاشقان را مذهب و دین نیستی

پوستین و چارق آمد از نیاز — در طریق عشق محراب ایاز

گشته بی کبر و ریا و کینه ای — حسن سلطان را رخش آیینه ای

چون که از هستی خود او دور شد — منتهای کار او محمود شد

(مولوی، ۱۳۷۹، بیت ۲۳۵ـ ۲۳۹)

سعدی (٦٠٦ ـ٦٩٠) هر گونه شائبه عشق زمینی را از داستان محمود و ایاز زدوده و بر خلق و خوی پسندیده ایاز تأکید ورزیده است. نجم‌الدین رازی (م٦٤٥) در مرصادالعباد و فخرالدین عراقی(٦١٠ ـ ٦٨٨)، شاعر عارف قرن هفتم، از این داستان بهره عرفانی برده و در برخی قسمت‌ها بدان اشاره کرده‌اند.

از دیگر شعرای عارف که نگرشی عرفانی به این داستان داشته، نعمت‌الله ولی (۷۳۰ ـ ۸۳۲ یا ۸۳٤) است. در شعر نعمت‌الله ولی عاشق و معشوق و طالب و مطلوب با دیدگاهی عرفانی به نظم در آمده‌اند. تأثیرپذیری او از تعالیم ابن عربی در اتحاد عاشق و معشوق به داستان محمود و ایاز نیز راه یافته است. شواهدی از اشعار او را در بخش‌های بعد می‌آوریم. جامی(۸۱۷ ـ ۸۹۸) نیز در غزلیات زیادی، برداشت عرفانی خود را از این داستان شرح داده است.

سده دهم تا دوازدهم

اوج توجّه به داستان محمود و ایاز، سده دهم و یازدهم است. با وجود اقتدار غزل، شاعرانی از جمله صائب تبریزی، صفی کاشفی سبزواری، زلالی خوانساری و انیسی شاملو، در این دوره با قالب مثنوی، این داستان را منظوم کرده‌اند. دید این شاعران نیز، چون دوره‌های قبل، عرفانی است. معروف‌ترین و زیباترین مثنوی محمود و ایاز، سروده زلالی خوانساری (م١٠٢٤) است.

از سده دوازدهم به بعد، به دلیل گسترش اشعار مدحی و عدم توجه به ادبیات عرفانی، داستان محمود و ایاز، جوانب عرفانی خود را از دست داده و پرداختن به آن در ادبیات غنایی، تنها به شکل تلمیح یا تصویرسازی و محدود به توصیف زیبایی‌های ایاز شده است.

۲-۲. معرفی مجموعه

این مجموعه در کتابخانه مجلس شورای اسلامی به شماره ۱۱۲۲ است. مجموعه به قلم شکسته نستعلیق، در قطع رقعی باریک، ۱۹×۹ در ۱٤٤ برگ است. تاریخ کتابت و نام کاتب در نسخه موجود نیست؛ اما شواهد نشان می‌دهد مجموعه متعلق به قرن یازدهم هجری است. این مجموعه را آقای عبدالحسین حائری در جلد سوم از فهرست کتابخانه مجلس شورای اسلامی معرفی کرده است. این مجموعه نسبتاً حجیم، شامل بیست بخش مختلف است که برخی از بخش‌ها خود رساله‌ای مستقل است. در نسخه ۱۱۲۲ حکایات و روایات، نامه‌ها و منشآت به نثر و منتخب اشعار، غزلیات، قصیده، ترجیع بند و مثنوی‌های متعدد به نظم آمده است.

تعدد مثنوی‌ها در این نسخه شایان توجّه است. بیش از ده مثنوی از شعرای مختلف در این مجموعه آمده که برخی از حیث مضمون یا دست کم از لحاظ نام مشابهت دارند. چند مثنوی قضا و قدر از شعرای مختلفی چون نادر (نادرا)، حکیم رکنای کاشفی کرمانی، مثنوی مولانا قدسی کرمانی در پاسخ حکیم رکنای کاشفی و مثنوی از محمدقلی سلیم آمده است. علاوه بر مثنوی در وصف رخ ایاز (ص۳٤ـ۳٦) از ولی دشت بیاضی، بخش‌هایی از مثنوی محمود و ایاز از انیسی شاملو و زلالی خوانساری نیز در این مجموعه آورده شده است. پس می‌توان گفت گردآورنده مجموعه به جمع آوری مثنوی به ویژه مثنوی محمود و ایاز علاقه خاص داشته است.

متأسفانه این مجموعهٔ ارزشمند، از نسخه‌های مفقودی کتابخانه مجلس است. این در حالی است که این نسخه مجموعه‌ای منحصر به فرد بوده، هیچ نسخه‌ای از آن در سایر کتابخانه‌ها وجود ندارد. علاوه بر آن، بسیاری از مطالب آن تنها در این مجموعه وجود داشته و در حقیقت با مفقود شدن این نسخه، دسترسی به همه این مطالب که مثنوی ایاز و محمود دشت بیاضی نیز از آن جمله است، غیر ممکن شده است. خوشبختانه آقای عبدالحسین حائری معرفی بسیار دقیقی از این مجموعه در

جلد سوم فهرست نسخه‌های خطی کتابخانه مجلس ارائه داده است که اطلاعات ما درباره مجموعه ۱۱۲۲ برگرفته از این فهرست است.

۳. بررسی مثنوی ایاز در مقایسه با سایر مثنوی‌های ولی

ذکر شد که دسترسی به مثنوی ایاز ولی دشت بیاضی به سبب مفقود شدن نسخه ۱۱۲۲ و از آن رو که از این مثنوی تنها در این نسخه یاد شده، برای ما مقدور نبود، اما خوشبختانه فهرست‌نویس مجموعه، اطلاعات خوبی از این مثنوی ارائه داده، ابیاتی از آن را در معرفی خود آورده است.

از معرفی او بر می‌آید که در نسخه، به صراحت این مثنوی از ولی دشت بیاضی دانسته شده است. وزن مثنوی، هزج مسدس محذوف و در بحر **خسرو و شیرین** نظامی است. از جمله ابیات این مثنوی چنین است:

ایـــاز آمـــد رخـــی چـــون مـــوج لالـــه — بـــه دســـتی شیشـــه و دســـتی پیالـــه
در ایـــن خلـــوت نهـــد گـــر صـــبحدم گـــام — بگـــــویم آن را کـــــین را در آشـــــام
ســـحر گـــر شـــوید از شـــب رخـــت خـــود را — در آن پوشـــم لبـــاس بخـــت خـــود را
مـــرا امشـــب کـــه از بخـــت تـــو رنـــگ اســـت — ز دوران آنچـــه مـــی خـــواهم درنـــگ اســـت
صـــفیری گـــر بـــرآرد مـــرغ شـــبگیر — کـــنم از دانـــهٔ اشـــکش گلـــوگیر

برای اطمینان از صحت انتساب، این مثنوی را با سایر مثنوی‌های موجود در دیوان ولی مقایسه می‌کنیم. در دیوان ولی دوازده مثنوی آمده که یازده مثنوی از آن، هم وزن مثنوی ایاز ولی است (مفاعیلن مفاعیلن مفاعیل). در صفحات ۳۴ - ۳۶ مجموعه ۱۱۲۲ که مثنوی ایاز ولی آمده، این مثنوی، بخش از مثنوی بزرگ او «در عشق» دانسته شده است. پس این مثنوی ناقص است، درست مانند سایر مثنوی‌های موجود در دیوان، چنان که مصحح دیوان نیز به ناقص بودن این مثنوی‌ها اشاره کرده است.

نکته جالب آنکه از بین نسخ موجود از دیوان، نسخه‌های محدودی مثنوی‌ها را آورده‌اند. همان نسخه‌ها نیز هر یک چند بیت از هر مثنوی را دارند که کاملا روشن است که از ابتدا و انتهای آن‌ها ابیاتی افتاده است. با توجه به این نکته، شاید بتوان حدس زد که «ولی»، اثری جز دیوان داشته که مثنوی‌های خود را به طور کامل، در آنجا ضبط کرده بوده است.

مؤلف تذکره **خیر البیان** که با ولی دشت بیاضی ملاقات داشته، نوشته است:

«... و در آن ایام از هر قسم اشعار بلاغت دثار به منصه آثار رسیده از آن جمله مثنوی خسرو و شیرین پیشنهاد همت فکر معنی پژوه خود ساخته، چند حکایت از آن کتاب به نظم آورده ...» (تذکره خیرالبیان ص۲۳۷، به نقل از دیوان ولی دشت بیاضی، مقدمه: ۲۰). پس روشن است که وی مثنوی بلندی با نام خسرو و شیرین را سروده بوده که امروز تنها ابیاتی از آن باقی مانده است.

بین مثنوی‌های ولی، یک مثنوی هفت بیتی وجود دارد (مثنوی شماره ۹ دیوان) که از حیث مضمون، وزن و واژه‌های به کار رفته بسیار شبیه مثنوی ایاز ماست. چهار بیت نخستین آن چنین است:

به شرب شیشه از اعجاز بازو — تواند صد شکاف انداخت در مو
کشد در سنگ از آن سان صورت باز — که غافل گر شوی آید به پرواز
به طبعش صورتی ناساز بودی — که بالش خالی از پرواز بودی
کفش بحری ست گاه تیشه رانی — که صد غواص دارد همچو مانی

شاید این احتمال دور از واقع نباشد که بگوییم ابیات مثنوی نُه و مثنوی ناقص ایاز نسخه ۱۱۲۲، بیت‌هایی از مثنوی بزرگ ولی «در موضوع عشق» است که گرد آورندهٔ مجموعه به آن اشاره کرده است. البته با توجه به آنکه تمام این مثنوی‌های ناقص، وزنی یکسان و مضمونی بسیار شبیه هم دارند تا جایی

که با حذف شماره بندی آن‌ها و شاید چند جابجایی در چینششان، بتوان آنها را یک مثنوی بزرگ دانست که البته ابیاتی از میانشان افتاده است.

با وجود استدلال‌های ذکر شده، برای اطمینان بیشتر از صحت انتساب مثنوی ایاز به ولی دشت بیاضی، سایر مثنوی‌های ایاز هم عصر شاعر و دیگر شعرایی را که به «ولی» شهرت داشته‌اند، بررسی کرده‌ایم. نتیجهٔ این بررسی در ادامه می‌آید.

٤. دیگر ولی‌ها

میرزا ولی قلی بیگ شاملو، پسر حاج داود قلی شاملو: از آثار او می‌توان به دیوان شعر، شاهنامهٔ شاه عباس ماضی در چهل هزار بیت و کیفیت محاربهٔ عالیجاه و ذوالفقار خا ن به نظم اشاره کرد. (آقا بزرگ تهرانی، ۱۳٤٥: ۱۲۸۰؛ مولوی صبا، ۱۳٤۳: ۹۱٤)

ولی قهستانی: نامش شاه اسحاق نوه شاه اسحق اول، از اولاد حکام قهستان که در ۸۹۹ فوت کرده است. صاحب دیوان شعری است. (آقا بزرگ تهرانی، ۱۳٤٥: ۱۲۸۱)

ولی دهلوی: نامش نوازی داس و از منشیان شاهزاده محمد دارالشکوه است. وی صاحب دیوان شعری است و به رباعی سرایی او اشاره شده است. (همان، ۱۲۸۰ ؛ مولوی صبا، ۱۳٤۳: ۹۱٥)

ولی هروی: نامش میر سلطان ولی و نوه ولی بیک است. او که از ملاومان بابر میرزا است، دیوان شعری دارد. (آقا بزرگ تهرانی، ۱۳٤٥: ۱۲۸۱؛ بهوپانی متخلص به سلیم، ۱۳۹۰، ۱۲۲۲)

ولی خان گرجی: او از غلامان سلاطین صفویه بوده و شاعری خوش سلیقه اش دانسته اند. (همان، ۲۲- ۱۲۲۱)

ـ دو شاعر دیگر با نام ولی وجود دارد که به مثنوی سرایی شان هم اشاره شده است.

الف) ولی بلوچ: نامش ولی محمد خان و دیوانش کتابت ۱۲۲۲ ق است. او صاحب دیوان شعر و آثار دیگری چون ساقی نامه خسرو نامه و مثنوی هیرو رانجها است. (آقا بزرگ تهرانی، ۱۳٤٥: ۱۲۸۰؛

زمچی اسفزاری، ۱۳۳۸: حاشیه ص ۵۳۸.) با توجه به تاریخ کتابت دیوان وی که پس از تاریخ کتابت نسخه (قرن یازدهم) بوده، می‌توان به اطمینان گفت مثنوی ایاز سروده او نیست.

ب) نعمت الله ولی: سید نور الدین نعمت الله بن عبدالله بن محمد کوه بنانی کرمانی مشهور به «ولی» موسس سلسله نعمت اللهی از عرفای شاعر در قرن هشتم و نهم هجری (۷۳۱-۸۳۲ یا ۸۳٤) است.

نعمت الله در حقیقت عارف است نه شاعر و برای بیان حقایق عرفانی خود از شعر بهره گرفته است. حتی گفته‌اند وی از شصت سالگی سرودن شعر را آغاز کرده است. از آنجا که همه مضامین شعری وی عرفانی است، از داستان عاشقانه ایاز نیز بهره عرفانی برده و ایاز و محمود را طالب و مطلوب عرفانی دانسته است.[1] وی شعر جداگانه‌ای در وصف داستان ایاز و محمود نسروده؛ اما در جای جای غزلیاتش در بیتی به ایاز و محمود اشاره کرده است؛ از جمله:

غزل ٦٦٥ :

مــــــاییم ایــــــاز و یــــــار محمــــــود   مــــــاییم عبــــاد و دوســــت معبــــود

دل ذره و مهــــــــر یــــــــار خورشــــــید   عشــــق آتــــش و جــــان عاشــــقان عــــود

غزل ۸٤۷ :

مـا ایـاز بـزم محمـودیم محمـود آن ماسـت   همچو این سـلطان مـاخود نیسـت محمـودی دگـــــــــــــــــــــــــــــــــــر

غزل٩٦١ :

---

[1] .ر. ک: صفا، ذبیح الله، تاریخ ادبیات در ایران، ج ٤ ، تهران: فردوس، ١٣٦٩ و شاه نعمت الله ولی، کلیات اشعار، تصحیح جواد نور بخش، تهران: چاپخانه ۱۱۰، ۱۳۷۳، برگرفته از مقدمه مصحح.

سوختم بر آتش دل عود خویش یافتم از خویشتن مقصود خویش

من ایاز حضرتم امّا به عشق او ایاز است و منم محمود خویش

۵. دیگر مثنوی‌های ایاز

مثنوی ایاز و محمود از انیسی شاملو: علی‌قلی بیگ انیسی، از طایفهٔ شاملو ست که در هرات می‌زیسته است. وی پس از کشته شدن ممدوحش، علیقلی خان، به هند رفته، در خدمت خان خانان شاعری کرده و هم صحبت شکیبی اصفهانی بوده است. ابیاتی از مثنوی ایاز و محمود وی چنین است:

چو گردد صید گاه عشق بنیاد نه صید آنجا امان یابد نه صیّاد

شه صاحب قران محمود قاضی برون آمد به عزم ترکتازی

به خون صیّاد نا آلوده دامان قرار این بود شه را با غلامان

(آذر بیگدلی، ۱۳۳۷: ۱۰)

۲.مثنوی محمود و ایاز زلالی خوانساری: حکیم زلالی خوانساری از شاعران قرن یازدهم هجری است. سرگذشت وی مجهول است، حتی نام، نام پدر، تاریخ تولد و وفات وی در تذکره‌ها ذکر نشده است. وی علاوه بر دیوان، مثنوی هفتگانه‌ای دارد که «سبعه سیاره» نامیده می‌شود. مثنوی محمود و ایاز آخرین اثر این مجموعه است که شاعر خود تاریخ شروع و پایان (۱۰۰۱ ـ۱۰۲٤) را در اثر به حروف

ابجد ذکر کرده. این مثنوی که ٦٧٦٢ بیت است، معروف‌ترین مثنوی محمود و ایاز است. زلالی این مثنوی را بر وزن خسرو و شیرین نظامی سروده و از نمونه‌های ادب غنایی در سبک هندی است. زلالی علاوه بر هماهنگی وزنی، از حیث محتوا نیز داستان محمود و ایاز را شبیه خسرو و شیرین نظامی سروده است.[۱]

به بازاری که در وی جان فروشند — ز بی قدری چنین ارزان فروشند
که آن دزد ایاز ماه سیما — بدخشانی نژاد ماه پیما
چو شور روزگار از جای برخاست — سوی بازار از پی فتنه آراست

(همان، بیت‌های ۱۸۳۸ـ۱۸٤۰)

۳. مثنوی محمود و ایاز فخر الدین علی صفی واعظ کاشفی: نام او فخرالدین علی معروف به صفی بن مولی کمال الدین حسین بن علی مشهور به کاشفی است. او همچون پدر به وعظ مردم می‌پرداخت. در تذکره‌ها، محمود و ایاز از جمله منظومات او ذکر شده است؛ اما هیچ یک توصیفی از این مثنوی ارائه نداده‌اند و بیتی را نیز به عنوان شاهد ذکر نکرده‌اند. (سام میرزا صفوی، بی تا: ۳۱۳)

٦. نتیجه گیری

بحر خسرو و شیرین نظامی است. از آنجا که مثنوی‌های موجود در دیوان ولی ناقصند و این مثنوی نیز در هیچ یک از نسخه‌های دیوان او ذکر نشده، به نظر می‌رسد مثنوی‌های ولی اثری مجزا از دیوان او بوده‌اند. صاحب تذکره خیر البیان نیز به وجود مثنوی خسرو و شیرین وی ـ که شاید همین مثنوی بزرگ او در «عشق» باشد ـ اشاره کرده است.

۹.ر.ک: زلالی خوانساری، کلیات، تصحیح و تحقیق دکتر سعید شفیعیون، تهران: کتابخانه موزه و مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی،۱۳۸٤، مقدمه ص۲۷ـ۲۹ و ۹۹ـ۱۰٤.

برای یقین از انتساب مثنوی ایاز به ولی، سایر مثنوی های محمود و ایاز و دیگر «ولی» های شاعر را در فهرست‌های نسخ خطی و تذکره‌ها بررسی کردیم و نتیجه آن شد که هیچ یک از ولی‌ها مثنوی جداگانه‌ای با عنوان ایاز نسروده و صاحب هیچ یک از مثنوی‌های ایاز، تخلّص ولی ندارند. گذشته از آن، این مثنوی‌ها هیچ مطابقتی با مثنوی ایاز ولی دشت بیاضی ندارند.

منابع

۱.بهوپالی، سید محمد حسن خان[متخلص به سلیم] (۱۳۹۰)، تذکره صبح گلشن، مترجم مجتبی برزآبادی فراهانی، تهران: اوستا فراهانی.

۲.بیگدلی، محمد علی[آذر] (۱۳۳۷)، آتشکده آذر، به اهتمام سید جعفر شهیدی، تهران: مؤسسه نشر کتاب.

۳.تهرانی، آقا بزرگ (۱۳٤٥)، الذریعه الی تصانیف الشیعه، ج ۹، تهران: چاپخانه دانشگاه تهران.

٤.حائری، عبدالحسین (۱۳۷۳)، فهرست نسخه های خطی کتابخانه مجلس شورای ملی، ج۳ ، تهران: چاپخانه۱۱۰.

٥.درایتی، مصطفی (۱۳۸۹)، فهرستواره دستنوشت های ایران(دنا)، تهران: کتابخانه موزه و مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی.

٦.دشت بیاضی، ولی (۱۳۸۹)، دیوان، تصحیح مرتضی چرمگی عمرانی، تهران: اساطیر.

۷.سام میرزا صفوی [بی تا]، تحفه سامی، تصحیح رکن الدین همایونفر، تهران: علمی.

۸.زلالی خوانساری (۱۳۸٤)، کلیات، تصحیح و تحقیق دکتر سعید شفیعیون، تهران: کتابخانه موزه و مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی.

۹.زمچی اسفزاری، معین الدین محمد (۱۳۳۸)، روضات الجنات فی اوصاف هرات، تصحیح محمد کاظم امام، تهران: دانشگاه تهران.

۱۰صبا، مولوی محمد مظفر حسین (۱۳٤۳)، تذکرهٔ روز روشن، تصحیح و تحشیه محمد حسین رکن زاده آدمیت، تهران: کتابخانهٔ رازی.

۱۱.صفا، ذبیح الله (۱۳٦۹)، تاریخ ادبیات در ایران، ج ٤، تهران: فردوس.

۱۲.مجوزی، محمد (۱۳۸۸)، «عشق محمود به ایاز و سیر تاریخی و عرفانی این داستان از آغاز تا کنون»، آیینه میراث، دوره جدید، سال دوم، ش۳، ص۷۵ـ ۹۱.

۱۳.مولوی، جلال الدین (۱۳۷۹)، مثنوی، به کوشش محمد استعلامی، ج٦، چ ٦، تهران: زوار.

۱٤.ولی کرمانی، شاه نعمت الله (۱۳۷۳)، کلیات اشعار، تصحیح جواد نور بخش، تهران: چاپخانه

Examining moral and religious themes and teachings In the poems of Parvin Etsami & Jaleh Ghaemmaqami

Mohammadnaim Sharifi [1]
Bachelor's student of Persian Language and Literature, Open University, Al-Mustafa International University of Qom, Qom, Iran

Supervisor: Hamid Akbarpour[2]
Assistant Professor, Department of Persian Language & Literature, Open University, Al-Mustafa International University of Qom, Qom**,** Iran

Abstract

Parvin's poem is considered one of the most outstanding examples of contemporary didactic poetry. Parveen Etisami and Jaleh Qaim-Magi are committed women poets who became the source of a deep transformation in the field of women's poetry after the constitutional revolution in Iran. Both were brought up in a rooted and cultured family. He benefited from the rich source of moral teachings and religious culture and used it to enrich his poetic themes. And in this way, they have effectively used Quranic parables and stories and their special charms to make their teachings more effective. In this article, with the in-text method, religious doctrines such as theology and monotheism, verbal and semantic use of the Holy Qur'an and wearing the clothes of piety and moral teachings which can be the essence of themes such as warning against worldliness and condemnation of worldly people, life and the use of its times, Condemnation of the devil, ignorance, pride, hypocrisy and pride; Advising contentment, truth-seeking, tolerance, purity and chastity, etc., as common themes, along with numerous examples and evidence from their poems, we will study the poems of these two poets. Undoubtedly, if it were not for the gentle and artistic works of these women, the field of literature and poetry would be deprived of many of its emotional and beautiful aspects. So far, there has not been an independent and comparative study of the moral and religious themes and teachings in the poetry of Parvin and Jale Qaim Maggi, and this article, in its turn, is new.

Keywords: Parvin Etsami, Jale Qaim-maqami, religious teachings, moral themes, Holy Quran.

---

[1] Email: mohammadnaimsharifi@gmail.com
[2] Email: Hamid.akbarpour۱۳۹۷@gmail.com

بررسی مضامین و آموزه‌های اخلاقی و دینی در اشعار پروین اعتصامی و ژاله قائم‌مقامی

محمدنعیم شریفی [۱]

دانشجوی کارشناسی زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه مجازی، جامعه المصطفی العالمیه قم، قم، ایران

استاد ناظر: حمید اکبرپور [۲]

استادیار گروه زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه مجازی، جامعه المصطفی العالمیه قم، قم، ایران

چکیده

شعر پروین از برجسته‌ترین نمونه‌های شعر تعلیمی معاصر محسوب می‌شود. پروین اعتصامی و ژاله قائم مقامی از زنان شاعر متعهدی هستند که پس از انقلاب مشروطه در ایران منشأ تحولی عمیق در زمینهٔ شعر زن شدند. هر دو تربیت یافتهٔ خانوادهٔ ریشه‌دار و فرهنگی بودند. از سرچشمه غنی آموزه‌های اخلاقی و فرهنگ دینی، بهره‌های فراوان برده و از آن در جهت باروری مضامین شعری خود استفاده کرده؛ و در این مسیر برای تأثیر بیشتر آموزه‌های خود از تمثیلات و داستان‌های قرآنی و جذابیت‌های خاص آن به نحو احسن استفاده کرده‌اند. در این مقاله با روش درون‌متنی، آموزه‌هایی دینی همچون، خداشناسی و توحید، بهره‌گیری لفظی و معنایی از قرآن کریم و پوشیدن لباس تقوا و آموزه‌های اخلاقی که جان‌مایهٔ آن می‌تواند مضامینی همچون، تحذیر از دنیاداری و نکوهش دنیاداران، عمر و استفاده از اوقات آن، نکوهش اهریمن، جهل، غرور، ریا و آز؛ توصیه به قناعت، حقیقت‌جویی، بردباری، پاکی و عفّت و... به عنوان درونمایه‌های مشترک، همراه با ذکر مثال‌ها و شواهد متعددی از میان اشعار آن‌ها، به

۱ Email: mohammadnaimsharifi@gmail.com
۲ Email: Hamid.akbarpour۱۳۹۷@gmail.com

مطالعه تطبیقی اشعار این دو شاعر خواهیم پرداخت. بدون شک اگر آثار لطیف و هنرمندانهٔ این زنان نمی‌بود، عرصه ادبیات و شعر از بسیاری جوانب عاطفی و زیبای خود محروم می‌شد. تاکنون پژوهشی مستقل و تطبیقی از بررسی مضامین و آموزه‌های اخلاقی و دینی در شعر پروین و ژاله قائم مقامی صورت نگرفته و این مقاله به نوبهٔ خود بکر است.

کلید واژه‌ها: پروین‌اعتصامی، ژاله قائم‌مقامی، آموزه‌های دینی، مضامین اخلاقی، قرآن‌کریم.

۱. مقدّمه

شعر معاصر ایران، ریشه در مشروطه و سالیانی پیش از آن دارد. با پذیرش انقلاب مشروطه به عنوان آغاز عصر بیداری در ایران، باید این نکته را پذیرفت که شعر فارسی در طول صد سال گذشته یعنی، از حدود انقلاب مشروطه (۱۲۸۵ه.ش/ ۱۳۲٤ه.ق) تا به امروز از نظر صورت، ساختار و محتوا، تحولات بدیع و بی‌سابقه‌ای را پشت سر گذاشته است. این مرحله مسبوق به تغییری بود که از چندی پیش در همهٔ شئون اجتماعی روی داد و دستاورد نهضتی سیاسی-اجتماعی در اثر بیداری جامعه ایرانی بود. ادبیات هم مانند دیگر مظاهر اندیشه و فرهنگ به مردم روی آورد و انعکاس ارزش‌های دینی و اخلاقی را وجههٔ همّت خود قرار داد. با آغاز عصر بیداری شاعرانی در عرصهٔ شعر و ادب ظهور یافتند که اکثریّت آنان را مردها و درصد کمی را زنان تشکیل می‌دادند. از بین این شاعران زن، دو تن را می‌توان نام برد، پروین اعتصامی و ژاله قائم‌مقامی.

پروین چند ماهی پس از انقلاب مشروطه سال (۱۲۸۵.ش) به دنیا می‌آید و در عمری ناکام و ناتمام که در اختناق حکومت رضا شاهی به پایان می‌رسد، بی‌اعتنا به گرایش‌های پیدا و ناپیدای نو در شعر، تمام ذوقش را در پروراندن مضامین اخلاقی، عرفانی و آموزه‌های دینی در قالب‌های کهن به کار می‌گیرد.

در شعر فارسی معاصر وقتی از زنان شاعر سخن می‌رود پیش از همه از پروین اعتصامی یاد می‌شود و در نسل جدید و نوگرایان از فروغ فرخزاد. اما شاعره‌ای لطیف طبع و هنرمند نیز در این عصر می‌زیسته که اشعاری پرطراوت و دل انگیز سروده ولی به اندازهٔ استحقاق خویش شناخته نشده است. این بانوی سخنور عالمتاج قائم مقامی است متخلص به «ژاله» که تا چند سال پیش اهل شعر و ادب از آثار طبع او بی‌خبر مانده بودند، «لیکن همان اشعار کمی که از وی باقی مانده نمودار قریحه‌ای است تابناک و فطرتی شاعرانه و حسّاس و هنری شگفت انگیز. در هر حال شعر ژاله نموداری است از عوالم انسان، آرزوها، عواطف، رنج‌ها، و یأس‌های او و به همین سبب شناختنی است.» (یوسفی، ۱۳۷۳: ٤٢٥) هر دو شاعر در شرایط تا حدودی مشترک به سر می برند، که در آن زنان از حضور در میادین ادبی و اجتماعی محروم بودند. «در ایران دوره مشروطه، در کنار این محرومیت عمومی زنان از شرکت در فعالیت‌های اجتماعی، شرایط فرهنگی و اجتماعی نیز مانع بروز خلاقیت ادبی زن ایرانی می‌شد و او را از رشد طبیعی محروم می‌کرد.» (دهباشی، ۱۳۸۳: ۸۷۰) شاید یکی، دو دهه فاصله زیادی نباشد که بتوان در آن تفاوت چندانی در اثر دو نفر دید. پروین و ژاله در جامعه سنّتی آن روز ایران بالیده‌اند و به شهرت رسیدند.

همبستگی با انسان و انسانیت سرتاسر اشعار پروین و ژاله را می‌آراید و آن دو را چنین معرفی می‌کند: شاعرانی هستند که مصالح خود را در گیرودار مصائب بشریت از یاد برده و برای برگرفتن این مصائب از دوش دیگران پشت خم کرده‌اند. در هیچ‌جای سروده‌هایشان "من" "گوینده" چهره نمی‌نمایاند، هرجا خواسته‌اند سخن از خود بگویند، دردمندتر از خودی یافته و به آن پرداخته‌اند. «این همه اندیشه منظم و اخلاق گرا و این همه احساس همدردی با ناتوانان و درماندگان و این همه لطف‌اندیشی و محبت کیشی، شیوه کار آنان را از دیگر وابستگان به سنت‌های قدیم مشخص و ممتاز می‌سازد، به خصوص که سرگردانی و تشتت پاره‌ای از معاصرانشان در کار آن‌ها راه ندارد.» (زرین کوب، ۱۳٦٥: ۳۲)

۱-۱. هدف و ضرورت انجام پژوهش

این پژوهش با بررسی و تحلیل اشعار دو بانوی شاعر، پروین اعتصامی و ژاله قائم مقامی، شعر آن دو را در حیطه معنا و مضمون مورد مطالعه قرار می‌دهد، و به برشمردن مشابهت‌های دو شاعر در این زمینه می‌پردازد. افق‌های مشترک شعر و اندیشه این دو سراینده، با نگاهی به درونمایه‌های مشترک و گاه متفاوت اشعار ایشان و با ذکر نمونه‌هایی از شعر هر یک، بیان می‌کند که دو شاعر تقریبا در یک برهه زمانی و با بی خبری از وجود یکدیگر، می‌توانند از مشابهت‌های گوناگون برخوردار باشند. البته چنین تحلیلی، بر بنیان رویکرد آمریکایی استوار است؛ «این مکتب برخلاف فرانسه، بر آن عقیده است که برای تطبیق دو اثر ادبی، نیازی به تقارن تاریخی میان آن دو نیست؛ بدین مفهوم که بدون اینکه مبادله‌ای میان دو اثر صورت گرفته باشد، و یا اینکه ارتباطی میان دو نویسنده برقرار شده باشد نیز می‌توان به تطبیق دو اثر ادبی پرداخت.» (کفافی، ۱۳۸۲: ١٤)

بدون شک اگر آثار لطیف و هنرمندانهٔ این زنان نمی‌بود، عرصه ادبیات و شعر از بسیاری جوانب عاطفی و زیبای خود محروم می‌شد. دربارهٔ شعر ژاله قائم مقامی، مطالعات و بررسی‌های چندانی صورت نگرفته و تنها در برخی از کتاب‌های تاریخ ادبیات معاصر از جمله چشمهٔ روشن از غلامحسین یوسفی و مقاله‌های کوتاه و پراکنده، تا حدودی به زندگی و شخصیت ادبی او پرداخته شده است. اما برخلاف ژاله، مقالات، کتاب‌ها و پژوهش‌های فراوانی در مورد پروین اعتصامی نوشته شده، که به بررسی جوانب مختلف شعری او پرداخته‌اند؛ بر همین اساس تاکنون پژوهشی مستقل و تطبیقی از بررسی مضامین و آموزه‌های اخلاقی و دینی در شعر پروین و ژاله قائم مقامی صورت نگرفته و این مقاله به نوبهٔ خود بکر است.

۱-۲. روش انجام پژوهش

در این مقاله با روش درون‌متنی، آموزه‌هایی دینی همچون، بهره‌گیری لفظی و معنایی از قرآن کریم و پوشیدن لباس تقوا و آموزه‌های اخلاقی که جان‌مایهٔ آن می‌تواند مضامینی همچون، تحذیر از دنیاداری و نکوهش دنیاداران، عمر و استفاده از اوقات آن، نکوهش اهریمن، جهل، غرور، ریا و آز؛ توصیه به قناعت، حقیقت‌جویی، بردباری، پاکی و عفّت و... به عنوان درونمایه‌های مشترک، همراه با ذکر مثال‌ها و شواهد متعددی از میان اشعار آن‌ها، به مطالعه تطبیقی اشعار این دو شاعر خواهیم پرداخت.

۲. بحث و بررسی

۲-۱. نگاهی به زندگی پروین اعتصامی

اختر چرخ ادب، و بانوی سخن‌سرای شعر معاصر ایران، رخشنده اعتصامی، در سال ۱۲۸۵ در تبریز به دنیا آمد. پدرش تخلص "پروین" را برای او برگزید. «پدر پروین، میرزا یوسف آشتیانی، ملقب به اعتصام الملک، به دلیل تسلّط بر زبان ترکی و فارسی، از نویسندگان و مترجمان مشهور زمان خود بود. همچنین مدیریت مجله ادبی "بهار" را نیز بر عهده داشت.» (آرین پور، ۱۳۷٦، ج۲: ۵۳۹) پروین چهار برادر داشت که همگی آن‌ها از ادیبان و علمای آن زمان بودند. پروین در آغاز زندگی خود، به مطالعه و تحقیق مشغول شد و در یازده سالگی، با فردوسی، نظامی، ناصرخسرو و دیگر شاعران ایرانی آشنا گردید. ادبیات فارسی و انگلیسی را در مدرسهٔ آمریکایی آن زمان فرا گرفت و حتی به تدریس نیز پرداخت. «او در ازدواج شکست خورد، ولی موضوع شخصی را ناچیزتر از آن شمرد که با پرداختن به آن، از مصالح عمومی و منافع و مسائل اجتماعی غافل بماند.» (ترابی، ۱۳۸۵: ۲۳٤) عمر کوتاهی داشت و در سال ۱۳۲۰ در سن سی و پنج سالگی، در اثر ابتلاء به بیماری حصبه درگذشت و در آرامگاه خانوادگی‌اش در شهر قم به خاک سپرده شد.

۲-۲. نگاهی به زندگی ژاله قائم مقامی

عالم‌تاج[۱] قائم مقامی، متخلص به ژاله (۱۲۶۲-۱۳۲۵ش) در خاندانی خوش‌نام و فراخ زیست به دنیا آمد. پدرش میرزا فتح الله بود و مادرش مریم خانم (دختر معین الملک). ژاله را از پنج سالگی به دست استاد سپردند تا ادب و دانش معمول آن روزگار را بیاموزد[۲] و او به سبب هوشمندی بسیار، در اندک زمانی ادب فارسی و عربی را به خوبی آموخت و در دیگر عرصه‌های علم و دانش پیشرفت بسزا کرد. طرز سخن و سلیقهٔ شعری ژاله پیروی سبک مطنطن و باشکوه خراسانی است و زبان او زبان قصیده به تمام معنی کلمه است. «در خلال اشعارش اشاراتی دارد به آموخته‌ها و مطالعاتش. بعلاوه تأثّر او از سبک شعر پیشینیان مانند منوچهری، ناصرخسرو، خاقانی و مولوی و یا تضمین شعر آنان و نیز درج آیات قرآن کریم در شعرش همه حکایت دارد از غور او در کتب و مایه‌اش از فرهنگ و ادب ایران. ژاله هنوز شانزده سال نداشت که حادثه‌ای مهم در زندگی او روی داد و آن ازدواج با مردی چهل‌وچندساله و نسبتاً بی‌سواد بود به نام علی مرادخان میرپنج از رؤسای خوانین بختیاری، سفرکرده و درشت اندام و شجاع و اهل جنگ، امّا از ذوق و ادب بیگانه.» (یوسفی، ۱۳۷۳: ٤٢٧) از نخستین سال تولد فرزند، اختلاف ژاله و همسرش آغاز شد و کم‌کم افزونی گرفت تا از هم جدا شدند.

من کیَم؟ وهم آشنایی انـدرین تنـگ آشیـــان خیمـــه از دوران و از امکـــان خـــود برتـــر زده

گوهرم من، گوهری گم گشـته در خـاک سـیاه آتشـــم مـــن، آتشـــی ســـوزان و خاکســـتر زده

(قائم مقامی، ۱۳۷٤: ٦٣)

---

۱ در یکی از قطعاتش می‌گوید:

«تاج عالـــم گر منـــم بی گفـــت‌وگوی خاک عـــالم بر ســـر عالم کنید»

۲ «مکتب نشین شدم من و ادوار عمر من کمتر ز پنج بود، ولی بیشتر نبود

(قائم مقامی، مقدمه، ۱۳۷٤: ٦)

و به سبب قوانین آن دوران از دیدار فرزند محروم می‌شود و در آن روزان و شبان تنهایی، یگانه همدم و همرازش شعر است و از این راه است که با سماور و آینه و دستگاه فرِ مو و مانند این‌ها دردل می‌کند. صراحت ژاله در بیان احوال و روحیّات و نیازهای روحی و سلیقهٔ زن چشم گیرست و در زمان او کم‌نظیر. امّا این صراحت، گستاخانه و بی آزرم نیست بلکه در همه‌جا تکیهٔ او بر لزوم پاکدامنی زن است و تقوای اخلاقی او.

۳. بررسی و تحلیل مضامین و آموزه‌های دینی

یکی از خصوصیّات بارز اشعار و سروده‌های پروین و ژاله، بهره‌گیری از آیات کریمه و نورانی قرآنی است که بر حشمت و شکوه سروده‌های آنان دو چندان افزوده است.

۳-۱. بهره‌گیری از آیات قرآنی

میزان اشارات قرآنی در شعر معاصر نسبت به دوره‌های پیشین ادب فارسی کمتر است. با این وجود تجلّی معانی و مفاهیم آیات قرآن در شعر پروین اعتصامی نسبتاً گسترده و قابل توجه است. ذکر این نکته بایسته است که پروین در شعر خود هیچ‌گاه از متن آیات قرآن استفاده نکرده و تعداد کلمات عربی شعر وی بسیار اندک است. اشارات قرآنی موجود در شعر پروین از سه بُعد قابل بررسی است: اشارات مستقیم-اشارات غیرمستقیم-تلمیح به سرگذشت انبیاء الهی.[۱]

لقبی که علامه قزوینی با آن لقب، پروین را ستوده است، "خنساء عصر و رابعهٔ دهر" واقعاً شایسته اوست.

الف) اشارات مستقیم:

ما چو رفتیم گل دیگر هست ذات حق بی خلل و بی همتاست

[۱] بیشترین تلمیح در مورد سرگذشت انبیاء الهی در شعر پروین مربوط به داستان حضرت سلیمان (ع) است.

(دیوان، به کوشش احمدی‌گیوی، ۱۳۸۱: ٦٥)

«لیسَ کمثلِه شی ءٌ» : چیزی مانند او نیست. (شوری/۱۱)

«و لم یَکُن له کُفواً احدٌ» : و او را هیچ همتایی نباشد. (اخلاص/٤)

بسی مجاهده کردیم در طریق نفاق ببین چه بیهده تفسیر «جاهدوا» کردیم

(دیوان، ۱۳۷۱:۱٦۰)

«و الّذینَ جاهَدوا فینا لَنَهدینَّهم سُبُلَنا» : و کسانی که در راه ما کوشیده اند به یقین راه‌های خود را بر آنان می‌نماییم.

(عنکبوت/٦۹)

ب) اشارات غیرمستقیم:

جهد کن تا خرد و فکرت و رایی هست **آنچه دادند بگیرند ز ما یکسر**

(دیوان، ۱۳۷۱: ۱٤٥)

«ما عندَکم یَنفَدُ و ما عندالله باقٍ»: آنچه پیش شماست تمام می شود و آنچه پیش خداست پایدار است. (نحل/۹٦)

بد مکن که اکنون شریک من است پس از مرگ هم مرده ریگ من است

(دیوان، ۱۳۷۱: ۱۳۹)

«و کُلَّ انسانٍ الزمناه طائره فی عُنُقِه»: و کارنامه هر انسانی را به گردن او بسته ایم. (اسراء/۱۳)

ج) تلمیح به سرگذشت انبیاء الهی:

هـــر رهنمـــود را نبـــود پـــای راه شـــوق **هـر دسـت، دسـت موسـی عمـران نشـود**

(دیوان، ۱۳۷۱: ۱۶۸)

«واضمُم یَدَکَ الی جَناحِکَ تخرُج بَیضا مِن غَیر سوءٍ آیةً اُخری»: و دست خود را به پهلویت ببر، سپید بی گزند برمی آید، {این} معجزه‌ای دیگر است. (طه/۲۲)

در ملـــک ســـلیمان چـــرا شـــب و روز دیـــوت بـــه ســـر ســـفره میهمـــان اســـت

(دیوان، ۱۳۷۱: ۸۰)

«و مِنَ الجنِّ مَن یَعمَلُ بینَ یَدیه بإذنِ ربّه»:

برخی از جن به فرمان پروردگارش پیش او {سلیمان} کار می‌کردند. (سبأ/۱۲)

"ژاله" بر اندام عالی‌ترین مضامین، بکرترین مفاهیم و عمیق‌ترین موضوعات شعری، زیباترین لباس و موزون‌ترین جامه‌ها را پوشانیده وعرایس ابکار طبع موزون خویش را با رعنائی و طنازی تمام به جلوه و خرام در آورده است. کلامش با الفاظ و عبارات فخیم و فاخر آراسته و شعرش از هرگونه حشو و زائدی پیراسته است. «عالم‌تاج حساس‌ترین مطالب و موضوعات عشقی و اجتماعی و گاهی فلسفی و

عرفانی را در قالبی فصیح و سلیس پرورانده و سیلابهٔ روح و روان آزرده و رنجور را گاه با کنایه و استعاره و گاه با صراحت و بی‌پروایی، آن‌گونه که شاید و باید بر ورق رانده است.» (فرخزاد، ۱۳۷٤: ۲۸)

رنجی که من از دوری فرزند کشم　　یعقوب از آن حال خبر دارد و بس

(قائم‌مقامی، ۱۳۷٤: ۱۵٤)

مرد باشد زانی و زن زانیه　　وین سخن برهان نخواهد، روشن است

لیک این مأخوذ و آن ناجی چراست[1]　　یک گنه مر هر دو را بر گردن است

(قائم‌مقامی، ۱۳۷٤: ۱٤۰)

(الزّانِیَه وَ الزّانِی فَاجلِدُ واکُلَّ واحِدٍ مِنهُمَا مِائَهَ جَلدَهٍ وَ لَا تَاخُذکُم بِهِمَا رَافَهٌ فِی دِینِ اللهِ إِن کُنتُم تُؤمِنُونَ بِاللهِ وَالیَومِ الأَخِرِ وَ لیَشهَد عَذَابَهُمَا طَائِفَهٌ مّنَ المُومِنِینَ) (سوره نور/۲)

شاعر در قصیده ای که آزادی زنان را پیشگویی کرده، به حضرت موسی (ع)، حضرت آدم(ع) و حضرت محمد (ص)، نظر داشته است:

خیز ای موسی و چشم تیزبین را باز کن　　که آتشی نو سرکشید از سینهٔ سینای من

کهنه شد افسانه‌ات ای «آدم» آخر گوش کن　　داستانی تازه می خواند تو را حوّای من

گر بخوانم قصه گویی دعوی پیغمبری است　　ز انچه در آیینه بیند دیدهٔ بینای من

(قائم مقامی، ۱۳۷٤: ۸۲)

---

[1] ناظر به این بیت شیخ اجل شیراز است:

گنه نبود و عبادت نبود بر سر خلق　　نوشته بود که این ناجی است و آن مأخوذ»

ژاله در قصیده‌ای که پس از مرگ شوهرش سروده، این‌گونه نگاشته است:

سلیمان فرستاده بر دوش دیوان یکی تخت و بگرفته بلقیس وارم

(قائم مقامی، ۱۳۷٤: ٦۳)

٤. مضامین و آموزه های اخلاقی

گسترده‌ترین و مهم‌ترین بحث در دیوان پروین و اشعار ژاله اخلاق و مسائل اخلاقی است. اخلاق به دو صورت مورد بررسی قرار می‌گیرد: علم اخلاق و فلسفهٔ اخلاق.

علم اخلاق به کشف و بررسی صفات اخلاقی بر اساس ملاک و معیاری که پذیرفته شده است و فلسفهٔ اخلاق به ملاک و معیار اخلاقی بودن یک فعل و نظرهای متعددی که دربارهٔ آن فعل وجود دارد می‌پردازد: به طورکلی اخلاق از بایدها و نبایدها بحث می‌کند.

تفاوت کار اخلاقی با کار طبیعی در این است که کار اخلاقی در وجدان هر بشری دارای ارزش است و ارزش آن از نوع ارزش‌های مادّی نیست، بلکه در ذهن و وجدان بشر دارای ارزش و قیمت است. پروین اعتصامی شاعر اخلاق و به عبارت بهتر معلم اخلاق است. دیوان او از ابتدا تا انتها پی‌ریزی مدینهٔ فاضله و سروده‌های وی بیان بایدها و نبایدهای اخلاقی است؛ اما بایدها و عمل به صفات مطلوب بیشتر از نبایدها تأکید شده و به همین سبب، دیوان شاعر در زمرهٔ اشعار تعلیمی قرار گرفته است. مهم‌ترین مضامین اخلاقی در شعر این دو شاعر، تحذیر از دنیاداری و نکوهش دنیاداران، عمر و استفاده از اوقات آن، کار و پرهیز از کاهلی است.

«ژاله مضایق و مشکلات زندگی و مباحث و مسائل حکمی و اخلاقی را مانند حکیمی روشن روان و معلمی نکته‌دان تجزیه و تحلیل می‌نماید. سایه‌روشن‌های حیات اجتماعی را با خامه‌ای موشکاف از هم می‌شکافد و زوایای تاریک و مجهول روان آدمی به ویژه زنان را کنجکاوانه کشف و تشریح می‌کند.» (فرخزاد، ۱۳۷٤: ۳۰)

٤-١. تحذیر از دنیاداری و نکوهش دنیاداران:

دنیا و تعلق خاطر به آن همیشه از نظر اخلاقی مورد نکوهش قرار گرفته است.

رهائیـــت بایـــد، رهـــا کـــن جهـــان را　　نگهـــدار ز آلـــودگی پـــاک جـــان را
گذشـــتنگه اســـت ایـــن ســـرای ســـپنجی　　بـــرو بـــاز جـــو دولـــت جـــاودان را

(اعتصامی،قصیدهٔ رهائیت، ۱۳۷۱)

دهـر گرگـی اسـت گرسـنه، رخ از او برگیـر　　چـرخ دیـوی اسـت سـیه دل، دل از او بسـتان
تکیـه بـر اختـر فیـروزه مکـن چنـدین　　ایمـن از فتنـهٔ ایّـام مشـو چنـدان

(اعتصامی، قصیدهٔ حاصل عمر، ۱۳۷۱)

زنـدگانی چیسـت؟ نقشـی بـا خیـال آمیختـه　　راحتـی بـا رنـج و شـوری بـا مـلال آمیختـه
نیش‌ونوشش، جمله در کین و حسد بگداختـه　　زرّ و مـالش، جملـه بـا وزر و وبـال آمیختـه

(قایم مقامی، ۱۳۷٤: ۳۱)

٤-٢. عمر و استفاده از اوقات آن:

استفاد از وقت و غنیمت شمردن آن، بهره از جوانی و نهی از غفلت مواردی است مورد تأکید هر کسی به خصوص معلمان اخلاق، عرفا و صوفیه ،ادبا، فلاسفه، علما و... و همه بر گذر بی بازگشت وقت تأکید دارند، این مورد یکی از درونمایه‌ها و مضامینی است که اشعار زیادی را در دیوان پروین و ژاله به خود اختصاص داده است:

گهـر وقـت بـدین خیرگـی از دسـت مـده　　آخـر ایـن درّ گرانمایـه، بهـایی دارد

صـرف باطـل نکنـد عمـر گرامـی، پـروین　　آنکـه چـون پیـر خـرد راهنمـایی دارد

(اعتصامی، غزل نکته‌ای چند، ۱۳۷۱)

جهـد را بسـیار کـن عمـر انـدکی اسـت　　کـار را نیکـو گـزین فرصـت یکـی اسـت

کاردانـان چـو رفـو آموختنـد　　پـاره‌هـای وقـت بـر هـم دوختنـد

(اعتصامی، مثنوی رفوی وقت، ۱۳۷۱)

آمـوختم بـه کوشـش و انـدوختم بـه جهـد　　بس دانشـی کـه بـر شـجرش بـرگ و بـر نبـود

در پارسـی ادیـب و بـه تـازی ادب شـناس　　گشـتم کـه جـز گـزینش علمـم بـه سـر نبـود

رمـل آشـنا و خـواب گزارنـده، الغـرض　　علمـی نبـود کـه طـبعم از آن بهـره ور نبـود

(قائم مقامی، ۱۳۷٤: ۱۳۲)

جهان شناسی اندیشه دو شاعر به گواهی همین ابیاتی که در بالا ذکر شده است و ابیات دیگری که در همین مقاله آمده است، قابل فهم و پیگیری است. در جهان شناسی اندیشه پروین، انسان‌ها به طور عام مخاطب واقع می‌شوند تا قدر عمر گرانمایه خود را بدانند و آن را در راه بیهودگی صرف نکنند. اما در جهان اندیشه ژاله، از آن نگاه بلند پروین خبری نیست. درست است که ژاله هم به نحوی سخن از بهره وری عمر دارد ولی او تنها به بهره‌وری خود از عمر در راه کسب علم و دانایی اشاره دارد.

٤-۳. کار و پرهیز از کاهلی

سفارش به کار و کوشش و پرهیز از کاهلی همواره مورد توجّه هر انسان و جامعه‌ای بوده است. شاعران همواره در آثار خود تشویق به کار و تلاش کرده و آن را یک امر لازم دانسته‌اند. پروین و ژاله مانند حکیمانی خرد ورز و راز آشنا به یکی از آسیب‌های مخرّب و بنیان کن نظام خانواده و اجتماع، یعنی فقر ناشی از تنبلی، به درستی پی برده و با بیاناتی استادانه و هنرمندانه در صدد تبیین این آسیب و زدودن آن از جامعه هستند.

قوی پنجه‌ای، تیشه محکم بزن — هنرمند مردم سبکبار نیست
به جایی که بار است بر پشت مور — برای تو این بار بسیار نیست
نشاید که بیکار مانیم ما — چو یک قطره و ذره بیکار نیست

(اعتصامی، قطعهٔ سرودهٔ خارکن، ۱۳۷۱)

مزدور خفته را ندهد مزد هیچکس — میدان همّت است جهان، خوابگاه نیست

(اعتصامی، قطعهٔ شکایت پیرزن، ۱۳۷۱)

زندگی باخورد وخواب آمیخته‌ست ای جانولی — پای تا سر زندگی موقوف خواب و خورد نیست
دست‌وپایی، همّتی، شوری، قیامی، کوششی — شهرهستی، جان من، جز عرصهٔ ناورد نیست

(قائم مقامی، ۱۳۷٤: ۳۵)

٤-٤. پرهیز از صفات مذموم و ناپسند

٤-٤-١. نکوهش جهل

ز آتش جهل سوخت خرمن ما گنه برق و آفتاب نبود

جهل پای تو ببندد چو بیابد دست فرصتت هست مده فرصت جولانش

(قصیده شیفتهٔ گیتی، ۱۳۷۱)

گر تو تقوی را هنر دانی زهی غفلت کـه تقـوی جز وظیفت نیست انسان را، مگر جاهل نشیند

(قائم مقامی، ۱۳۷٤: ۱۱۲)

٤-٤-٢. نکوهش آز

از پی کاروان آز مرو کـه در ایـن ره، بـه هـر قـدم چـاهی اسـت

(اعتصامی، قطعه راه دل، ۱۳۷۱)

طمع، دیو است با وی پرنیایی چو خوردی باز فردا ناشتایی

دچار زحمتی تا صید آزی اگر زین دام رستی بی نیازی

(اعتصامی، مثنوی روباه نفس، ۱۳۷۱)

٤-٤-٣. نکوهش خودرایی و خودپسندی

هـوای نفـس چـو دیویسـت تیـره دل پـروین بتـر ز دیوپرسـتی اسـت خـود پرسـتیدن

(اعتصامی، قطعه ۱۰۵، ۱۳۷۱)

چون بنایی است پست، خودبینی — که نه اش پایی و نه بام و در است
خویشتن را خیره بی نظیر مدان — مادر دهر را بسی پسر است
در تو برقی زِ نور دانش نیست — همه باد بروت بی ثمر است

(اعتصامی، قطعه باد بروت، ۱۳۷۱)

٤-٤-٤. نکوهش بخل و کینه

توشه بخل میندوز که دود است غبار — سوزن کینه میرتاز که خنجر گردد

(اعتصامی، قطعه علم، ۱۳۷۱)

٤-٤-٥. نکوهش ریا

طاعت بی صدق و صفا هیچ نیست — این همه جز روی و ریا هیچ نیست

(اعتصامی، مثنوی زاهد خودبین، ۱۳۷۱)

روی و ریا را مکن آیین خویش — هر چه فساد است ز روی و ریاست
پای تو همواره به راه کج است — دست تو هر شام و سحر بر دعاست

(اعتصامی، قصیده‌ای عجب، ۱۳۷۱)

٤-٥. توصیه به صفات پسندیده و مطلوب

٤-٥-١. قناعت و خرسندی

قناعت کن اگر در آرزوی گنج قارونی گدای خویش باش ار طالب ملک سلیمانی

(اعتصامی، قصیده آینهٔ معنی، ۱۳۷۱)

اگر زین شهد کوته داری انگشت نکوبد هیچ دستی بر سرت مشت

چه در کار و چه در کار آزمودن نباید جز به خود محتاج بودن

(اعتصامی، مثنوی سعی و عمل، ۱۳۷۱)

اما قسم به نور حقیقت که جز خدای کس در سیاه روزی من ذی اثر نبود

او قادری‌ست مطلق و بیچاره زن، عجوز راضی به سرنوشت خود ار بود ور نبود

(قائم مقامی، ۱۳۷٤: ۳۹)

٤-٥-٢. راستی و حقیقت‌جویی

راه دور است بسی ملک حقیقت را کوش کز پای نیفتی به بیابان

نشود کان حقیقت ز گهر خالی برو ای دوست گهر می طلب از کارش

ریم وسواس به صابون حقایق شوی نبری فایده زین گازر و اشنانش

(اعتصامی، قصیده شیفتهٔ گیتی، ۱۳۷۱)

آن کو به ره راست می زند گام هرجا که برد رخت کامران است

(اعتصامی، قصیده چو سیمرغ، ۱۳۷۱)

ویـــران نشـــود قصـــر دل انگیـــز حقیقـــت　　مـــا را بـــه دروغـــی اگـــر آبـــاد تـــوان کـــرد

ای همـــدم دیـــرین مـــن ای قاضـــی بـــی‌رحم　　بـــا داد نـــدانی کـــه چـــه بیـــداد تـــوان کـــرد

(قائم مقامی، ۱۳۷٤: ۸٤)

٤-٥-٣. بردباری

بـــــه دشـــــواری ار دل شـــــکیبا کنـــــی　　ببینـــی کـــه ســـهل اســـت و دشـــوار نیســـت

(اعتصامی، قطعه سرود خارکن، ۱۳۷۱)

اگـــــرت آرزوی کعبـــــه بـــــود در دل　　چـــه شـــکایت کنـــی از خـــار مغـــیلانش

ســـزد ار پـــر کنـــد از درّ و گهـــر دامـــن　　آن‌کـــه اندیشـــه نبـــوده اســـت ز عُمـــانش

آهـــن عمـــر تـــو شمشـــیر نخواهـــد شـــد　　نبـــری تـــا بـــه ســـوی کـــوره و ســـندانش

(اعتصامی، قصیده شیفتهٔ گیتی، ۱۳۷۱)

جنس زن را صبر از نان هست و از آئینه نیست　　گو نباشد هیچکس، چـون هسـت بـا مـا آینـه

(قائم مقامی، ۱۳۷۳: ٤۰)

٤-٥-٤. پاکی و عفّت

پاکی آموز بـه چشـم و دل خـود گـر خـواهی　　کـــه ســـراپای وجـــود تـــو مطهـــر گـــردد

(اعتصامی، قطعه علم، ۱۳۷۱)

فرشته زآن سبب ز کید دیو بی خبر است　　که اقتضای دل پاک، پاک انگاری است

(اعتصامی، قصیده در ره هستی، ۱۳۷۱)

پاکدامان باش و ز آزادی به جز عزت مخواه　　راه تاریکان مرو، ای زهرهٔ زهرای من

(قائم مقامی، ۱۳۷٤: ۱۸)

قید عفّت، قید سنّت، قید شرع و قید عرف　　زینت پای زن است، از بهر پای مرد نیست

(قائم مقامی،۱۳۷٤: ۳٤)

٤-٥-٥. نکویی و نیکنامی

خوش آنکه نام نکویی به یادگار گذاشت　　که عمر بی‌ثمر نیک، عمر بی‌ثمری است

(اعتصامی، قطعه آتش دل، ۱۳۷۱)

جز گرد نکویی مگرد هرگز　　نیکی است که پاینده در جهان است

گر عمر گذاری به نیکنامی　　آن‌گاه تو را عمر جاودان است

(اعتصامی، قصیده چو سیمرغ، ۱۳۷۱)

نکویی نگر شو، نه زشتی تراش　　که بدبین نگردند بینش وران

گرم عیب باشد، هنر نیز هست　　هنر بین شو، ای بهتران بهتران

(قائم مقامی، ۱۳۷٤: ۷۳)

٤-٥-٦. پند و اندرز

گـر پنـد تلـخ مـی دهمـت، ترشـرو مبـاش　　تلخـی بـه یـاد آر کـه خاصـیت دواسـت

(اعتصامی،قصیده گوینده)

تـــو ای خـــواهر نـــازنین توبـــه کـــن　　کـــه تهمـــت فروگیـــری از خـــواهران

فلـــک هشـــته بـــر دوش مـــا بارهـــا　　تـــو بـــاری میفـــزای ســـنگی بـــر آن

(قائم مقامی، ١٣٧٤: ٧٢)

٤-٥-٧. آزادی

چه سـود صـحبت شـاهان چـو نیسـت آزادی　　چـــرا دهـــیم گرانمایـــه وقـــت را ارزان

(اعتصامی،قطعه سرنوشت، ١٣٧١)

گرچه آزادی ست، عکس بردگی در چشم مـن　　مجمع آن هر دو ضـد، اینـک دل شـیدای مـن

چیست آزادی؟ ندیدم، لیک میدانم که اوسـت　　مرهمی راحت رسان بر زخم تـن فرسـای مـن

(قائم مقامی، ١٣٧٤: ١٣٢)

درست است که پروین و ژاله هر دو از آزادی سخن گفته اند، اما معنا و مقصود این دو از آزادی با هم یکسان نیست. در نگاه پروین، آزادی به معنی صاحب اختیار بودن و مهم تر از آن صاحب آزادی معنوی و درونی بودن است که معنای وسیعی داشته واین معنا، رنگ وبوی فلسفی و عمیق پیدا می کند

و به بیانی انسانی تر است. اما آزادی در نگاه ژاله، به جهت این که او اسیر یک زندگی زناشویی ناخواسته شده بود، بیش تر جنبه شخصی پیدا می کند. یعنی ژاله آزادی را در این می بیند که از این زندگی زناشویی اجباری و سخت رهایی پیدا کند.

۵. نتیجه گیری

پروین اعتصامی و ژاله قائم مقامی را باید دو چهرهٔ ماندگار زن، در ادبیات معاصر ایران دانست. این دو شاعر فرهیخته و متعهد، در دوره‌ای که اجازه رشد استعدادهای فکری و ادبی به زنان داده نمی‌شد، توانستند با پشتکار و فعالیت خویش و نیز حمایت بی‌دریغ پدران خود، وارد عرصه ادبیات گردند و عاطفه و احساسات زنانه خویش را در کالبد اشعار نغز و شیوا بدمند. اشعار پروین از نوع ادبیات تعلیمی است. هدف او در کل دیوان پند و اندرز و وصایای اخلاقی است. او سعی دارد در هر قالب و حتی بیت شعری نکته‌ای یا نصیحت اخلاقی بگنجاند. وجود برخی مضامین دینی و اخلاقی مشترک و نیز بهره‌گیری دو شاعر از آیات وحی در اشعارشان، و هم چنین وجود مرثیه‌های زیبا در رثای پدران، از جمله مضامین مشترک در اشعار پروین و ژاله است.

هر دوی آن‌ها ضمن التزام عملی به مسئلهٔ حجاب، زنان را به داشتن حجاب، پاکدامنی و دوری از هر گونه مظاهر بی بندوباری و برهنگی تشویق می‌کردند. همچنین هر دو شاعر، زنان را از استفاده فراوان از زینت‌های مادی بازداشته و آنان را به آراستگی به فضائل معنوی و اخلاق نیکو ترغیب می‌نمودند.

پروین و ژاله، با الهام از قرآن کریم و با به کارگیری واژگان و عبارات آن تلاش دارند تا اشعار خود را به زیور قرآن بیارایند و با این اشارات پشتوانه‌هایی محکم برای سخنان خود بسازند و جلوه‌هایی روحانی بدان‌ها ببخشند. عاطفه مادری نیز که تجلی‌گاه احساسات زنانه است، به روشنی در اشعار دو سراینده دیده می‌شود.

منابع

۱. قرآن کریم

۲. آرین‌پور، یحیی (۱۳۷٦)، از نیما تا روزگار ما، چاپ دوم، ج دوم، تهران: زوار.

۳. احمدی‌گیوی، حسن (۱۳۸۱)، دیوان پروین اعتصامی، چاپ ششم، تهران: قطره.

٤. اعتصامی، پروین (۱۳۷۱)، دیوان اشعار، دیباچهٔ ملک الشعرای بهار، تدوین فریده دانایی، تهران: نگاه.

۵. ترابی، علی اکبر (۱۳۸۵)، جامعه شناسی ادبیات فارسی، چاپ پنجم، تهران: فروزش.

٦. خاتمی، احمد (۱۳۹٦)، نگاهی به ادبیات معاصر ایران، تهران: علمی.

۷. دانشگر، احمد (۱۳۸۷)، زندگینامه و دیوان پروین اعتصامی، چاپ چهارم، مشهد: حافظ‌نوین.

۸. دهباشی، علی (۱۳۸۳)، بر ساحل جزیرهٔ سرگردانی، تهران: سخن.

۹. زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳٦۵)، دفتر ایّام، تهران: علمی.

۱۰. قائم‌مقامی، ژاله (۱۳۷٤)، دیوان اشعار، تصحیح و تنظیم پولاد فرخزاد، تهران: ما.

۱۱. کفافی، محمدعبدالسلام (۱۳۸۲)، ادبیات تطبیقی، ترجمه حسین سیدی، مشهد: به نشر.

۱۲. ناظر، منوچهر (۱۳٦۰)، نگرشی بر شعر پروین اعتصامی، تهران: سروش.

۱۳. یوسفی، غلامحسین (۱۳۷۳)، چشمه روشن، تهران: علمی.

From Praise Wisdom Sanai To Orbital Rebel Attar (Stylistic comparison of Hadiqah's Praise and Mantiq ut Taire

Hamid Akbarpour[۱]

Assistant Professor, Department of Persian Language & Literature, Open University, Al-Mustafa International University of Qom, Qom**,** Iran

abstract

This article was written to achieve two goals: first, to study and examine the intellectual and literary similarities and differences of two important foundations of mystical literature (Hadeeqah and al-Tir logic) in order to more accurately understand the views and thoughts of the two mystics. Second, to discover the elements of their literary aesthetics in the way of processing mystical thoughts in their Tahmidiyas. In the upcoming research, the two intellectual and literary levels of the two Tahmidiyas will be examined based on the view of the constructionists. Al-Sanaei's garden is a leading work in the composition of Persian literature, followed by Al-Tayir's Logic. However, it is different from the garden in some ways and has its own personal style. Two questions are raised in this research: First, why do two converging thoughts face intellectual differences? Second, can these differences that have arisen harm their unity and unity of content? The results of this research show that Sana'i's mystical behavior is more wise and cautious than Attar's, and the elements of educational politeness are more dominant in his garden. On the other hand, Attar's mystical attitude is more passionate and restless, and the elements of romantic emotions are more visible in his poetry for this reason. In Hadiqah, social wisdom is more discerning and in al-Tayir logic, love and individuality are more pretentious. The existing differences do not harm the unity of their belief due to the dominant thought of mystical monotheism.

Keywords: comparison, stylistics, Thamidiyyah, Hadiqah, al-Tair logi

۱ Email: Hamid.akbarpour۱۳۹۷@gmail.com

از خردستایی سنایی تا شوریده مداری عطّار

مقایسه سبک شناسانه دو تحمیدیهٔ حدیقه و منطق الطّیر

حمید اکبرپور [۱]

استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه مجازی، جامعه المصطفی العالمیه قم، قم، ایران

چکیده

این مقاله برای تأمین دو هدف به نگارش درآمد: نخست، مطالعه و بررسی شباهت‌ها و تفاوت‌های فکری و ادبی دو تحمیدیهٔ مهم ادب عرفانی (حدیقه و منطق الطّیر) به منظور درک دقیق‌تر آرا و اندیشه‌های دو عارف. دوم، کشف عناصر زیبایی شناسی ادبی آنها در نحوهٔ پردازش اندیشه‌های عرفانی در تحمیدیه‌های‌شان. در تحقیق پیش‌رو دو سطح فکری و ادبي دو تحمیدیه بر اساس دیدگاه ساختگریان مورد بررسی قرار می‌گیرد. حدیقهٔ سنایی اثری پیشرو در منظومه سرایی ادب فارسی است و به دنبال آن منطق‌الطّیر نقش مکمل را بر عهده دارد. از جهاتی با حدیقه متفاوت است و سبک شخصی خود را داراست. دو پرسش در این تحقیق مطرح است: نخست آن که، چرا دو اندیشهٔ همگرا، با تفاوت‌های فکری مواجه می‌شوند؟ دوم آن که، آیا این تفاوت‌های به وجود آمده، می‌تواند به وحدت محتوایی آنها، آسیب بزند؟ نتایج این تحقیق نشان می‌دهد، مَنِشِ عرفانی سنایی خردمدارانه تر و محتاطانه تر از عطّار است و عناصر ادب تعلیمی در حدیقهٔ او غالب‌تر است. در مقابل، مَنِشِ عرفانی عطّار، شورانگیزتر و بیقرارانه تر است و عناصر هیجانات عاشقانه به همین دلیل در شعر او بیشتر دیده می‌شود. در حدیقه، خردِ اجتماعی بازرتر است و در منطق الطّیر، عشق و فردیت تظاهری بیشتر دارد. تفاوت‌های موجود به دلیل اندیشهٔ مسلّط توحید عرفانی بر آنها، به وحدت عقیده‌شان آسیب نمی‌زند.

کلیدواژه‌ها: مقایسه، سبک شناسی، تحمیدیه، حدیقه، منطق الطیر

---

۱ Email: Hamid.akbarpour۱۳۹۷@gmail.com

۱. مقدمه

تحمیدیه‌های متون ادب فارسی با توجّه به ذوق، فکر و دانش ادیبان، متفاوت خلق شده‌اند. این تفاوت‌ها در میان تحمیدیه‌های عرفانی نیز دیده می‌شود و نوعی سبک فردی آنان را به وجود می‌آورد. چنانکه رنه ولک معتقد است «هر اثر ادبی نیز، مثل هر انسانی، خصلت‌های فردی خود را دارد. امّا با سایر آثار هنری نیز در خواصّی مشترک است.» (ولک و وارن،۱۳۸۲: ۸) تحمیدیهٔ حدیقهٔ سنایی و منطق الطّیر عطّار دو نمونه از این گونه هستند. به همین دلیل این دو تحمیدیه موضوع کار تحقیق قرار گرفته‌اند. در آغاز به تعریفی لغوی و اصطلاحی از واژهٔ تحمیدیه می‌پردازیم. «تحمید در لغت، ستایش و گفتنِ الحمدلله است و در اصطلاح ادبی، سخنی زیبا به شعر یا نثر است در ستایش خدا.» (بساک، ۱۳۹۹ :۳) اگر به فهرست منظومی که سنایی از خود بر جای گذاشته، بنگریم درمی‌یابیم که او کلّ باب اوّل حدیقه را با عنوان «فی التّوحید و التّمجید» تحمیدیه خوانده است.

این تحمیدیهٔ (۲۰۱۷) بیتی در نوع خود بی نظیر است. در مقابل آن تحمیدیهٔ منطق‌الطّیر قرار دارد که (۲٦۲) بیت است. یعنی یک هشتم تحمیدیهٔ حدیقه. این موضوع نشانهٔ توجّه خاصّی است که سنایی به مسئلهٔ توحید داشته است. تنوّع مسائلی که او در این تحمیدیه ارائه داده است، قبل و بعد از او سابقه ندارد.

تحمیدیهٔ منطق الطّیر کاری نسبتاً متفاوت‌تر از سنایی است. این تفاوت هم مرهون عناصر فکری آن است هم مرهون عناصر ادبی آن. به همین روی کوشش شده است تا برخی از مهمترین ویژگی‌های سبک شناسی در این دو تحمیدیه مورد بررسی قرار گیرد. پژوهش حاضر به روش توصیفی و تحلیل ساختاری و محتوایی به انجام رسیده است. در ضرورت پرداختن به این تحقیق باید گفت، که تاکنون تحقیقی مجزّا و البته مقایسه‌ای بر روی این تحمیدیه‌ها انجام نگرفته است، بنابراین لازم می‌آمد تا با مطالعه و تحقیقی جداگانه الگویی سبک شناسانه بر اساس دیدگاه ساختگرایان دربارهٔ آنها ارائه گردد.

۱-۱. پیشینهٔ تحقیق

با بررسی‌های به عمل آمده معلوم شد که تحقیق ویژه‌ای بر روی تحمیدیهٔ حدیقه یا هیچ یک از تحمیدیه‌های دیگر آثار سنایی و عطّار به عمل نیامده است. البته مقاله‌ای با نام «ویژگی‌های سبک حدیقهٔ سنایی»، به قلم اسحاق طغیانی، به نگارش درآمده است که در آن، ویژگی‌های سبک فکری، ادبی و زبانی حدیقه را به طور کلّی مورد بررسی قرار داده است. مقالهٔ بعدی از آزاده حسن نژاد شیخ محمد و مختار ابراهیمی است که با عنوان «بررسی و تحلیل سبک شناسی عناصر موسیقیایی در حدیقهٔ سنایی» نگاشته شده و همچنان که از نامش پیداست تنها ابعاد موسیقیایی حدیقه را تحلیل کرده است. در خصوص بررسی سبک شناسانه بر روی تحمیدیه‌ها مقاله‌ای وجود دارد به نام «سبک شناسی دیباچه‌ها و تحمیدیه‌های متون نثر سبک عراقی» این مقاله به همّت حسن بساک به نگارش درآمده است و او کوشیده، تا ویژگی‌های سبکی برترین تحمیدیه‌های نثرِ متون سبک عراقی را بررسی نماید.

اهتمام بساک بیشتر بر تحلیل محتوایی این تحمیدیه‌ها متمرکز است و به مباحث زبانی و ادبی در حدّ ذکرکلیات بسنده کرده است. (بساک، ۱۳۹۹: ۲) مقاله‌ای با عنوان «تحلیل ساختار و سبک مکاتیب سنایی» از محمّد بهنام فر. نویسنده ضمن تحلیل محتوایی نامه‌های سنایی، ویژگی‌های سبکی مکاتیب سنایی را به دقّت مورد تحلیل و بررسی قرار داده است. (بهنام‌فر، ۱۳۸۸: ۱۰) اهمّیت این مقاله و ارتباط آن با مقالهٔ حاضر در آن است که وجوه مشابهت بسیاری در پدیده‌های سبک شناسانهٔ مکاتیب سنایی و حدیقهٔ او قابل مشاهده است. در باب بررسی ویژگی‌های سبکی منطق الطّیر مقالات چندی به نگارش درآمده است از جملهٔ آنها، مقاله‌ای است با عنوان «بازتاب سبک شناسی اعلام منطق الطّیر عطّار و طبقه بندی آنها» از امیر محمّد اردشیر زاده و محمّد یوسف نیری (اردشیر زاده و نیری، ۱۳۹۸: ۲۰۷)

۲. بحث و بررسی

نورگارد و دیگران، سبک شناسی را مطالعهٔ روش‌های آفرینش معنا در ادبیات و دیگر متون، از طریق زبان می‌دانند. (نورگارد و دیگران،۱۳۹٤: ۱۱) شمیسا می‌نویسد «به نظر من سبک، طرز برخورد با مسائل است به طور کلّی. برای مثال، برخورد خیام با مرگ و زندگی، سبک اوست». (شمیسا، ۱۳۸۰: ۱۱۸) سبک از جهاتی با ادبیت یک اثر مرتبط است از این روی توجّه به زمینه‌های ادبیت یک اثر را نباید در مطالعات سبک شناسی از نظر دور داشت. شفیعی کدکنی در بارهٔ چگونگی اهمّیت این موضوع می‌گوید: «یکی از مسائل بنیادی در فرمالیسم روسی مسئلهٔ «ادبیت» است. آن چه یک «متن» را تبدیل به یک «اثر ادبی» می‌کند موضوع اصلی کار پژوهشگران حوزهٔ ادبیات باید باشد. ادبیت همان عاملی است که «مادّهٔ» ادبی را تبدیل به یک «اثر ادبی» می کند. تمام کوشش نحلهٔ فرمالیست‌های روس متمرکّز بر همین است که آن عامل را کشف کنند. (شفیعی کدکنی،۱۳۹٦: ۵۹)

۲-۱. سطح فکری

سنایی از شاعران عارف قرن ششم هجری است که زندگیش با تحولّ عظیمی رو به رو شد. او البته این تحوّل بزرگ روحی را به شعر منتقل کرد و آثار بدیع از خود بر جای گذاشت. حدیقه آغازی متفاوت در مثنوی سرایی ادب فارسی است. پیش از او این قلمرو در اختیار شخص دیگری نبوده است. قالب شعری که او به کار گرفت، پیش از او در خدمت عاشقانه سرایان و حماسه پردازانی چون فخرالدّین اسعد گرگانی و فردوسی بوده است. حدیقه بین ۸ تا ۱۱ هزار بیت شعر را در برمی‌گیرد. این اثر در ستایش خداوند است. سخن در توحید خداوند از «الباب الاوّل، فی التّوحید و التّمجید» در (۲۰۱۷) بیت آمده است. از این تعداد قریب هشتصد بیت مستقیماً در تحمید خداوند است. و مابقی آن تمهیدی است که منتهی به ستایش خداوند می‌شود. از منظر تنوّع در مطالب و موضوعات، این تحمیدیه کاملاً در نوع خود بی نظیر است. سنایی البته تمام حدیقه را از منظری قصّهٔ توحید می‌داند (سنایی، ۱۳٦۸: ۷٤۵)

در تحمیدیهٔ او شاهد عرضهٔ یک دورهٔ کامل معارف توحیدی هستیم. معارفی که با تجربه‌های عقلی و ذوقی، ارائه می‌شوند. حدیقه با زاویهٔ دید دوم شخص و در قالب یک مناجات آغاز گردیده است. این آغاز در نوع خود تا آن زمان بدیع بوده است. سنایی وصف پروردگار را از طریق اسمایی چون، درون پرور و برون آرای، خرد بخش و بی خرد بخشای شروع می‌کند. او در همین آغاز به دو بُعد مادّی و معنوی وجود انسان توجه ویژه از خود نشان می‌دهد. عقل و عرفان در این تحمیدیه در هم آمده‌اند. داستان حدیقه مانند منطق الطّیر، حول محور توحید می‌گردد. سنایی به دلیل گستردگی اطلاعات و دانش‌های خود تنوّع چشمگیری به حدیقه بخشیده است.

آشتی سازی میان فلسفه، کلام و عرفان، ذیل توحید

تحمیدیه قبل از هر چیز بر محور توحید است. از این رو پالایش باورهای ناصواب توحیدی در کنار ثنای پروردگار قراردارد. در این پالایش باورها، سنایی از تمام ظرفیت‌های علمی و ذوقی خود بهره می‌برد. برای نیل به اهداف یادشده، بیش از هر چیز ردّ پای آموزه‌های کلامی، فلسفی و عرفانی، درکنار هم دیده می‌شود. ترکیب این آموزه‌ها علاوه بر بالا بردن قدرت استدلال اثر و غنا بخشیدن به محتوای حدیقه، به آن تشخّص ویژه نیز بخشیده و ساختاری نو از آن پدید آورده است. او با استفاده از آموزه‌های فلسفی، کلامی و عرفانی در پی ایجاد نوعی تعامل و آشتی سازی میان آموزه‌های این سه دانش معرفت شناسی است. ما در ذیل به بیان نمونه‌هایی از این آموزه‌ها می‌پردازیم.

آموزهٔ کلامي (نظام احسن) بر مبنای این اعتقاد، جهان در بهترین شکل آفرینش قراردارد.

در جهان آنچ رفت وآنچ آید و آنچ هست، آن چنان همی باید

(سنایی، ۱۳٦۸: ۸۳)

آموزهٔ فلسفی (خلق از عدم) بر اساس این اعتقاد، آفرینش از عدم آغاز شده است.

صُنع او را مقدّم است عَدَم؛ ذات او را مسلّم است قِدَم

(سنایی، ۱۳٦۸: ۸۷)

سنایی خداوند را صانع و خالق موجودات و خالق افعال آنها می‌داند. ضمن آن که به نظام اسباب و مسبّبات و قائم بودن هر اثری به سبب نزدیکش معتقد است. «سنایی ضمن اصالت دادن به نظام اسباب و مسبّبات و قائم بودن هر اثري به سبب نزديك خود، آن را قائم به ذات پروردگار می‌داند و هم بر این اعتقاد است که همهٔ آثار و افعال از سوی خداست». (اسپرهم و چمنی نمینی، ۱۳۹۳: ٤)

مُبدِع هست و آنچ ناهست او؛ صانع دست و آنچ در دست او

(همان: ۸۷)

آموزه‌های عرفانی (معنای حقیقی توحید، فنای نفس، عشق و وحدت است). بر اساس این اعتقاد عرفانی، کهنه و نو بودن، خللی بر توحید پروردگار وارد نمی‌کند. علاوه بر آن که، موجودات همه در هستی خداوند فانی‌اند و هست و وجودی غیر از او نیست. شرط حقیقی عشق انسان به خداوند، درآوردن لباس هستی اعتباری از تن است.

پیش توحید او نه کهنه نه نوست؛ همه هیچ‌اند، هیچ؛ اوست که اوست

(سنایی، ۱۳٦۸: ۱۰۹)

توئی تو چو رخت برگیرد رخت و تخت تو بخت برگیرد

برنگیردد جهان عشق دوئی چه حدیث است،این منی و توئی؟

(همان:۱۱۰)

عقلِ عقل

در حدیقه و بالاخص در تحمیدیه، به وضوح خردورزی و ارائهٔ استدلال‌ها، بر دیگر ابعاد آن غلبه دارد. حکمت‌ها با خردورزی‌ها در تار و پود ابیات جلوه‌گری می‌کند. در منظر سنایی خرد چنان اهمیتی دارد که او یک باب از ده باب حدیقه را به عقل اختصاص داده است. (البابُ الرابع) سنایی می‌خواهد مخاطبان خود را با عقل به سمت خدایی بکشاند که در نگاه او، اصلِ عقل از آنجا آمده است. در یکی از مواضع استدلال می‌گوید، چون خداوند، عالِم و حکیم است، پس فعل او با حکمت است. آنگاه هستی، بیهوده نیست.

خواه اومید گیر و خواهی بیم، هیچ بر هرزه نافرید حکیم

عالمست او به هر چه کرد و کند؛ تو ندانی بدانت درد کند

(سنایی، ۱۳٦۸: ۸۳)

او برای عقل توصیف‌های متضاد می آورد. از طرفی با ساختن ترکیبِ عقلِ عقل، نسبت عقل را به حق می‌رساند.

عقل عقل است و جانِ جان است او آنک زین برترست، آنست او

(همان: ٦۲)

عقل موهبتی الهی دانسته شده که مستقیماً مورد الهام خداوند قرار می‌گیرد. امّا در برابر موهبتی دیگر، چون عشق، ناتمام است.

عشق را داد هم به عشق کمال؛ عقل را کرد هم به عقل عقال

(سنایی، ۱۳٦۸: ٦۲)

عقل، گاهی در کنار دین می‌نشیند و موجب اخلاص در عمل و نیکویی گفتار انسان دیندار می‌گردد.

سوی آن کس که عقل و دین دارد، نان و گفتار گندمین دارد

(سنایی، ۱۳٦۸ :۱۱۲)

دُرّی در شرح این بیت می‌نویسد: «نان و گفتار گندمین داشتن، کنایه از کسی که گفتار و کردارش هر دو نیکوست.» (درّی، ۱۳۸۷: ۱۱۳)

تحمیدیه پر است از ذکر اوصاف متضادّ و متنوّع دربارهٔ عقل، مانند چاک شدنِ جان و دلِ عقل از ادراک حق، عقلِ درمانده، نادانی عقل از فهم کُنه حق که توصیفاتی در مذمت عقل هستند و توصیفاتی نظیر عقلِ عقل(خدا)، برتری عقل بر آتش، باد، آب، خاک و فلک، فرمان پذیری عقل برابر حکم حق و مانند آن که در ستایش عقل آمده‌اند، نشان از نگاه همه جانبهٔ سنایی به مقولهٔ عقل دارد. نگاهی که سنایی به عقل دارد، نگاهی است از سر حق‌شناسی، ضرورت و انصاف که در نزد عارفان پیش از او، مانند عین القضات سابقه داشته است. عقل برای مبتدیان راه کمال بسیار ضروری و حتی ناگزیر است. علاوه بر این که با دیگر رهروان حق، تا آستانهٔ بارگاه او همراهی می‌کند. «عین‌القضات ارزش خرد را یا تفکّر عقلانی را نفی و یا آن را تحقیر نمی‌کند. ولی به نظر او تا وقتی که انسان پس از دست یافتن به آخرین محدوده‌های قدرت عقلانی خود، به ورای «قلمرو عقل» پا نگذارده و به بُعد فراعقلی امور قدم ننهد،کامل نخواهد شد.» (ایزوتسو،۱۳۸۳: ۱۱۰)

علمِ رفتن به راه حق

از دیگر ویژگی‌های برجستهٔ سبک فکری سنایی در حدیقه، به طور عامّ و در تحمیدیه به طور خاصّ توجّه به علم است. البته سنایی میان علمِ جسمِ مختصر و علم رفتن به راه حق فرق می‌گذارد.

این همه، علمِ جسمِ مختصر است؛ علم رفتن به راه حق دگر است

(سنایی، ۱۳٦۸: ۱۱۲)

سنایی باب پنجم حدیقه را به بیان فضیلت‌های علم اختصاص داده است. کرامت عقل در آن است که با نظر لطف حق، به خبر و علم دست پیدا کند.

عقل، بی کُحل آشنایی او، بی خبر بوده از خدائی او

(سنایی، ۱۳٦۸: ٦٤)

علم به معنای آگاهی و شناخت، بخش جداناشدنی آموزه‌های دینی و عرفانی است. در این مکتب، هدف خلقت بر شناخت گذاشته شده است.

آفریدت ز صُنع در تکلیف؛ کرد فضلش ترا به خود تعریف

گفت گنجی بُدم نهانی من، خَلَق الخلق تا بدانی من

(سنایی، ۱۳٦۸: ٦۷)

نقطهٔ مقابل علم، جهل است. سنایی در تحمیدیه شدیداً به جهالت حمله می‌کند و انسان‌ها را بدان هشدار می‌دهد. او معتقد است، جاهلی موجب کاهلی و هر دو منتهی به کافری می‌شوند و سرانجام، انسان را به ناکامی، بی سرانجامی و دوزخ می‌کشانند.

ترسم از جاهلی و نادانی، ناگهان بر صراط درمانی

جاهلی مر ترا به نار دهد، تا ترا کوک و کوکنار دهد

(همان: ۷٤)

در ارزش و اهمیّت علم نزد سنایی همین بس که او علم را به همراه عمل، نردبان پایهٔ آسمان ازلی می‌داند. به علما هشدار می‌دهد که به سرمایهٔ قلیل علمی خود غرّه نشوند و گمان نداشته باشند که با این اندک مایهٔ علمی به غایت دین خدا رسیده‌اند.

انبیا عاجزند از این معنی؛ تو چرا هرزه می‌کنی دعوی؟!

علما جمله، هرزه می‌لافند؛ دین نه بر پای هر کسی بافند.

پایه بسیار سوی بام بلند؛ تو به یک پایه چون شوی خرسند؟!

(همان: ۷۲)

مکان دار و بی مکان

تحمیدیه به ویژه در بخش‌های آغازین در نوعی تقابل میان اسماء و صفات الهی، انسان و دیگر پدیده‌های هستی قرار دارد. این تقابل سازی‌ها از باب اصل «تُعرفُ الاشیاءُ بِاضدادها» است. عبیدی نیا و میلان می‌نویسند: «سنایی در اکثر موارد، وقتی می‌خواسته مضامین و مفاهیمی را به خواننده منتقل کند، یا بافت عرفانی و اخلاقی مورد نظر خود را به خواننده بشناساند و به ایجاد واکنش دلخواه در مخاطب و ترغیب وی به آن بافت خاص بپردازد، از تقابل‌های دوگانه استفاده کرده است؛ به نوعی که می‌توان گفت ساختار حدیقه در یک زندان دو قطبی قرار دارد و عامدانه بر حول دو محور می‌چرخد.» (عبیدی نیا و میلان، ۱۳۸۸: ۳۰) در این تقابل‌ها از یک سو خداست با صفات جلالی و جمالیش و از سویی انسان و موجودات دیگر قرار دارند با صفات محدود مخصوص به خود. ما در ذیل بخشی از این اسماء و صفات را جهت شناسایی بیشتر مقابل هم قرار داده‌ایم.

درون پرورِ برون آرای برابر انسانِ فاقد این صفات، خردبخش برابر فاقدِ خرد، عقلِ عقل(خدا) برابر بی خرد؛ خالق برابر مخلوق، رازق برابر مرزوق، حافظ برابر بی پناه، ناصر برابر عاجز، صانع برابر

مصنوع، آمر برابر مأمور، قادر برابر عاجز، صاحبِ نام‌های بزرگ و محترم برابر بی نام و نشانی انسان، رهبر و هادی برابر گمراه، منعم برابر فقیر، واحد برابر دارای همانند، کامران برابر ناکام، حی برابر مُرده، قیوم برابر ممکن، عالم برابر جاهل، قدیم برابر حادث، قاهر برابر مقهور، وجود مطلق برابر وجود اعتباری، تمام و کامل برابر ناقص و عاجز، غافر برابر گناه کار، بی اعتباری ازل و ابد برابر وجود فرا ازلی و فرا ابدی، بی مکانی برابر مکان و مکان جویی، بی زمانی برابر زمان و زمان جویی، بی نقش و صورتی برابر با نقش و صورت و... . در فرایند این تقابل که از یکسو، وجودی قدیم است و از سوی دیگر وجودی حادث، از سویی همه چیزی و بی کرانگی است و از سویی ناچیزی و کرانه‌مندی.

چون تو از بودِ خویش گشتی نیست، کمرِ جهد بند و در ره ایست.

چون کمر بسته ایستادی تو، تاج بر فرق دل نهادی تو.

گرت باید که سست گردد زِه، اولا پوستین به گازر ده.

(سنایی، ۱۳٦۸: ۷۹)

از پی کار

توصیه به عمل گرایی معلول باور به اختیار عمل در انسان است. در تحمیدیه، توصیه فراوان سنایی به عمل دیده می‌شود. این توجّه او به عمل‌گرایی در کنار توجّه به علم ورزی، خردورزی، دین ورزی و دیگر آموزه‌های دینی و عرفانی نمود خاصی دارد. به گونه‌ای که این نگرش را در نزد او به یک ویژگی سبک فکری بدل کرده است. در تحمیدیه با پیام‌های بسیاری مواجهیم،که می‌گوید، ای انسان، در دریای بی کرانهٔ حق، مثل غوک دست و پا بزن. نمی‌دانم چه می‌شود ولی تو باید کار خودت را بکنی. (سنایی، ۱۳٦۸: ۷۲) آن کسی که تو را خلق کرده، همین لباس کارگری را به تن تو کرده است. (همان:۷۳) روز بخواهی بیکار باشی و شب هم استراحت کنی، به دولت پادشاهان ساسانی نخواهی رسید. (همان:۷۳) عاشق هم اگر شدی، از طلوع صبح تا غروب آفتاب باید به سوی حق، عاشقانه

بکوشی. در تمام این ابیات از کلمه‌ها و افعالی حرکتی که دلالت بر پویایی و عدم انفعال دارند، استفاده شده است. سنایی گاهی به تسلیم در برابر قضا و قدر الهی توصیه دارد، امّا این توصیه او در جهت نفی جهد و کوشش نیست. بلکه مقصود او آن است که باید در پیش آمد آن چه از اختیار انسان خارج است به خدا اعتماد کرد. چرا که او خیر محض است و از خیر محض، بجز خیر صادر نخواهد شد.

بد ازو در وجود خود ناید؛ که خدا را بد از کجا شاید؟

(همان: ۸٦)

همه از تو، ترا شده جویان.

از مجموع (۲۰۱۷) بیت از ابیات مورد بررسی این تحقیق، ۱۲۱ بیت آن دعا و مناجات است. این تعداد از ابیات (٦٪) کُلّ ابیات تحمیدیه را در بر می‌گیرد. مخاطب در این مناجات‌ها خداست. سنایی حدیقه را با مخاطب قرار دادن خداوند آغاز کرده است و پس از برشمردن برخی از اسما و صفات او، از او طلب دیدن نامش را می‌کند.

یارب از فضل و رحمت این دل و جان، مَحرَم دیدِ نام خود گردان.

(سنایی، ۱۳٦۸: ٦۰)

سنایی در مناجات نه تنها از آرزوهای خود سخن می‌گوید، بلکه خداوند را نیز از همین طریق یاد و ستایش می‌کند. در مناجات‌های سنایی می‌شود به بازخوانی‌های مجددی از اندیشه‌های کلامی و عرفانی او رسید. مهمترین خواهش بندگان در مناجات به زبان سنایی این است که از خدا، خدا را بخواهند.

در دهان هر زبان که گویا شد، از ثنایت چو مُشک بویا شد.

دل و جان را به بُعد و قربت تو، هست در امر و در مشیت تو.

بندگانت به روز و شب پویان، همه از تو ترا شده جویان.

(همان: ۱٤٥)

این مضامین در مناجات‌های او دیده می‌شود. یاد خدا، طلب رؤیت نام حق، طلب یقین، اظهار عجز، طلب سامان بخشی کار خود از حق، طلب خوش کردن دل به ذکر قُدس دین، طلبِ داشتن نَسَب از آتش به جای داشتن نَسَب از باد و خاک، درخواست بخشودگی از لغزش‌ها و مواردی از این دست. سنایی از جمله عارفان استثنایی است، که در مناجات خود علاوه بر خود، از خواسته‌های دیگران یاد کرده است.

بندگانت به روز و شب پویان، همه از تو ترا شده جویان.

در ثناء تو هر که کُربُزتر، گر چه قادرترست، عاجزتر.

(سنایی، ۱۳٦۸: ۱٤٥)

۲-۱-۱. محوری‌ترین اندیشه‌ها در تحمیدیه منطق الطیر عطّار

شیخ فریدالدّین ابوحامد، اهل کَدکَنِ نیشابور، شاعر، نویسنده و عارف نامی ایران است که در قرن ششم و آغاز قرن هفتم هجری می‌زیست. او منطق الطیر را که در بحر رمل مسدس مقصور است و تعداد ابیات آن را میان ٤۳۰۰ تا ٤٦۰۰ برشمرده‌اند، سرود. «درون‌مایهٔ اصلی سخن عطّار، وحدت وجود است.» (قمشه‌ای، ۱۳۷۳: ۱۹) «این اثر به اتفاق اهل نظر از برترین مثنویهای عطّار است که می‌توان آن را پیشرو مثنوی جلال الدین رومی و سرچشمهٔ الهام او دانست.» (همان: ۲٦) تحمیدیه این اثر در ۲٦۲ بیت آمده است. این تحمیدیه با بیت زیر در ستایش خداوند و با اشاره به آفرینش شگفت

انسان از خاک، آغاز می‌شود، و با بیت دیگری که در ذیل می‌آید و در آن درخواست کمک از حق شده به آخر می‌رسد.

آفرین جان آفرین پاک را؛ آن که جان بخشد و ایمان خاک را.

(عطّار، ۱۳۷۸: ۱)

محوِ تاجِ زرِ نرگس

این شگفت زدگی در برابر آفرینش که به این تحمیدیه تشخّص بخشیده، یکی از محوریترین اندیشه‌های هستی شناسانهٔ شاعر است. عطّار شگفت زدگی‌های خود را گاه به مدد آرایهٔ تضادّ، گاه به مدد تلمیحات ابراز می‌کند. تلمیحاتی که غالباً به معجزات پیامبران اشاره دارند و با نوعی تضادّ آمیخته‌اند. این آمیختگی تلمیح و تضادّ موجب اغراق در شگفتی سازی می‌گردد. این «هنرسازه‌ها» به عنوان عناصر فرم به زیبایی در خدمت محتوا هستند و معنی این سخن که گفته شده «محتوی چیزی جز انگیزش فرم‌ها نمی‌تواند باشد» هویدا می‌شود. (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۶: ۵۹) در ابیات زیر، عطّار با برقراری آرایهٔ تضاد میان آسمان و خاک، زبردستی و پستی، جنبش مادام آسمان‌ها و آرامش دائمی زمین، بر قدرت شگفتی آفرینی این ابیات افزوده و آنها را به نقطهٔ اوج‌شان رسانده است.

آسمان را در زِبَردستی بداشت؛ خاک را در غایت پستی بداشت.

آن یکی را جنبش مادام داد؛ وآن دگر را دایماً آرام داد.

(عطّار، ۱۳۷۸: ۱)

در ابیات زیر ضمن تلفیق آرایهٔ تلمیح با آرایهٔ تضادّ علاوه بر عمق و غنا بخشیدن به پیام، شگفتی حاصل از آن را به اوج می‌رساند.

گاه گُل در روی آتش دسته کرد؛ گاه پُل بر روی دریا بسته کرد.

عنکبوتی را به حکمت دام داد؛ صدر عالم را درو آرام داد.

(همان: ۲)

ماجرای سخن گفتن مور در قرآن کریم مایهٔ شگفتی او می‌شود. حَتَّى إِذَا أَتَوْا عَلَى وَادِ النَّمْلِ قَالَتْ نَمْلَةٌ يَا أَيُّهَا النَّمْلُ ادْخُلُوا مَسَاكِنَكُم لَايَحْطِمَنَّكُمْ سُلَيْمَانُ وَ جُنُودُهُ وَ هُمْ لَايَشْعُرُونَ (نمل/۱۸) تا آنگاه که به وادی مورچگان رسیدند مورچه‌ای [به زبان خویش] گفت: ای مورچگان به خانه‌های‌تان داخل شوید مبادا سلیمان و سپاهیانش ندیده و ندانسته شما را پایمال کنند.

گه عصایی را سلیمانی دهد؛ گاه موری را سخندانی دهد.

(عطّار، ۱۳۷۸: ٦)

گاه پدیده‌های طبیعی هستی امثال برف زمستانی، رنگ آمیزی برگ‌ها در فصل پاییز، زردی و درخشندگی گُل نرگس و مانند آن، اسباب شگفتی شاعر حساس و عاطفه مدار ما را برمی‌انگیزند.

گه نهد بر فرق نرگس تاج زر؛ گه کند در تاجش از شبنم گُهر.

(همان:٦)

شاعر از باورهای اساطیری برای خود وسیلهٔ حیرت و شگفتی فراهم می‌کند.

چون زمین بر پشت گاو استاد راست، گاو بر ماهی و ماهی در هواست.

(همان: ۷)

بسیاری از مفسرین قرآن برآنند که مراد از «ن» (= نون)، که در آغاز سورهٔ قلم بدان سوگند یاد شده، آن ماهیی است که جهان بر پشت اوست و او در آب قرار دارد؛ زیر آن ماهی گاوی است و زیرِ گاو صخره و زیر صخره ثری و زیرِ ثری کس نداند که چیست.» (یاحقی، ۱۳٦۹: ۳۸٦) این شگفت زدگی با تأمّل در آفریده‌ها آغاز می‌شود و نهایتاً به حیرت در وجود حق منتهی می‌گردد.

ای جهانی خلق حیران مانده؛ تو به زیر پرده پنهان مانده.

گم شدم در بحر حیرت ناگهان؛ زین همه سرگشتگی بازم رهان.

(همان: ۳)

نیم جزوم بی تو من، در من نگر

شاعرِ عارفِ شگفت‌زده از جهان و خالق آن که جان خود را آلوده از بیهودگی می‌بیند و از دستگیری خرد ناامید شده است، با دعا به خدا پناه می‌آورد و از او چاره می‌جوید. برای تحمیدیه عطّار در منطق الطیر می‌توان دو بُعد در نظر گرفت:

۱. جهان شناسانه، که ناظر بر حیرت و شگفت زدگی شاعر در برابر آفرینش و خالق آن است.

۲. مبدأشناسانه، که ناظر بر ایجاد ارتباطی صمیمی با خداست.

این ارتباط با خدا، نه خاستگاه عقلی صرف دارد نه خاستگاه علمی صرف. بلکه منشأیی وجودی داشته و بر آمده از سر نیازی فقیرانه است. «يَا أَيُّهَا النَّاسُ أَنْتُمُ الْفُقَرَاءُ إِلَى اللَّهِ وَاللَّهُ هُوَ الْغَنِيُّ الْحَمِيدُ» (فاطر/۱۵) ای مردم شما به خدا نیازمندید و خداست که بی نیاز ستوده است.

نیم جزوم بی تو من، در من نگر؛ کُل شوم گر تو کنی در من نظر

(عطّار، ۱۳۷۸: ۱۳)

از مجموع ۲۶۲ بیت تحمیدیه او، (۸۳) بیت آن را دعا تشکیل می‌دهد که (۳۱٪) ابیات را شامل می‌شود. این عدد نشان می‌دهد که عطّار، دوست دارد با خدا رابطه‌ای دوستانه‌تر و عاطفی‌تر داشته باشد.

خدای عطّار در دعاهایش این چنین است: ذاتش قابل دسترسی از طریق زعم و گمان نیست؛ به علم و عیان نیز در نمی‌آید؛ از هر چیزی برتر است؛ عقل و جان، هر دو از وصل او محرومند؛ وصف ناپذیر است؛ هیچ کس از فضلش نومید نمی‌شود؛ استغاثه‌های بندگان را می‌شنود؛ اگر بخواهد، همراهی می‌کند. عطّار با ذکر این اوصاف به جمع میان صفات جمال و جلال خداوند در مناجات خود نظر داشته است.

پاره پاره خاک را در خون گرفت

در کنار موارد یاد شده، بسامد زیاد کلمهٔ خون در معنای هیجان، مرگ و کشته شدن به همراه رنگ سرخ و جهنده‌اش و استفاده از کلمه‌هایی چون، ارّه بر سر، سربریده، ترک جان کرده، کُشتهٔ حیرت، سوخته جان، مُرده بودن، به خون آغشتگی، غرق خون، لاله، خون آلود، در خون گرفتن، عقیق، لعل، (توجه به رنگ آنها) خون و پیکان، غنچه و خون، خون و کُلَه و کلمه‌ها و تعابیری مانند آن، شبکه‌ای از کلمه‌ها را می‌سازند که خبر دهندهٔ راه سخت سیر و سلوکند. علاوه بر این که او می‌خواهد از طریق ایجاد این شبکهٔ از کلمه‌ها اعلام کند، که قصد دارد از طریق ایجاد نوعی رفتار هیجانی با هیجانات جهان به وحدت برسد و با آنها در ستایشی فراگیر همراه شود.

تو درو گم شو، حلولی این بُوَد؛ هرچ این نبوَد، فضولی این بُوَد

(عطّار، ۱۳۷۸: ۱۱)

۲-۱-۲. تقابل عقل در تحمیدیه سنایی با خون در تحمیدیهٔ عطار

حضور یک شبکه از کلمه‌ها با مرکزیت عقل و بسامد بالا در تحمیدیه حدیقه، که تداعی کنندهٔ سبکی خردورزانه است، در تقابل با شبکه‌ای از کلمه‌ها با مرکزیت خون در تحمیدیه منطق الطیر قرار می‌گیرد که تداعی کننده مشیی پر از التهاب و هیجان است. پس می‌توان چنین نتیجه گرفت که حدیقه بر محور ادبیات تعلیمی شکل گرفته و منطق الطیر بر محور ادبیات عاشقانه. یا دست کم می‌توان گفت، منطق الطیر غناییتر از حدیقه است.

۲-۲. سطح ادبی

۲-۲-۱. سطح موسیقایی

حدیقه: قالب این اثر شعری مثنوی است. شمیسا در بارهٔ قابلیت‌های فراوان این نوع شعری می‌گوید: «این قالب شعری از آنجا که به لحاظ قافیه محدودیت سایر قوالب را ندارد، شعر موضوعات طولانی است و در داستان سرایی از آن استفاده می‌شد و از اینرو مثنوی هم قالب حماسه است و هم داستان‌های غنایی. همچنین قالب مناسب برای ادبیات تعلیمی منظوم نیز مثنوی بود و مخصوصاً صوفیه برای ارائهٔ آموزه‌های عرفانی خود از آن استفاده کردند.» (شمیسا، ۱۳۸۹: ۲۹٤) وزن این شعر، فاعلاتن، مفاعِلن، فَعَلُن، در بحر خفیف مسدس مخبون است. این وزن «وزنی شاد و ضربی است؛ امّا سنایی، حدیقه را که در بیان معارف و حقایق و حکمت است، در این وزن سروده است.» (وحیدیان کامیار، ۱۳٦۷: ۷۵) یعنی سنایی در نحوهٔ کارکرد این وزن تصرف کرده است. او وزن حدیقه را جزءِ تک وزن‌ها (اوزان کم کاربرد) در برابر اوزان پرکاربرد قرار داده است. (همان: ٤٦) وزن‌هایی را که به دشواری بتوان نظام ایقاعی آنها را دریافت اوزان کَدِر می‌خوانم.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷٦: ۳۹۷) با این وصف می‌توان گفت وزن حدیقهٔ سنایی از نوع اوزان کَدِر است.

منطق الطیر: این منظومه، بر وزن پرکاربردِ فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلن و در بحر رمل مسدّس محذوف است. «این وزن برای سرودن مضامین پندآموز و عارفانه به کار رفته است.» (وحیدیان کامیار، ۱۳٦۷: ۷۵)

کفشِ صوفی، به کشف برخیزد

جز این نیست که ادبیت هر اثر در خدمت فکر و محتوای همان اثر است. «محتوی چیزی جز انگیزش فرم نمی‌تواند باشد.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹٦: ٦۰) آوردن تمثیل‌های فراوان برای جاانداختن مفاهیم غامض علمی و عرفانی و داستان‌واره ساختن آنها از ویژگی‌های سبک ادبی حدیقه و از جمله، تحمیدیه آن است. از طرفی آلیگوری و تمثیل، از ویژگی‌های سبک تصوّف خراسان است. شفیعی کدکنی، در مقایسهٔ آن چه او تصوّف پارسی (دایرهٔ آثار روزبهان) با تصوّف خراسانی می‌خواند، آورده است: «بسامد بالای زبان استعاره، آن را رویاروی زبان سادهٔ تصوّف خراسان قرار می‌دهد که زبانی است بیشتر متکی به آلیگوری و تمثیل.» (همان: ۵۱۹) عاملی که ظرفیت هنری تشبیه را بالا می‌برد، به دلیل ساختار مشابهتی که در آن وجود دارد، بُعد تصویرسازی آن است.

لام لطفش چو روی بنماید، دالِ دولت دوال برباید.

(سنایی، ۱۳٦۸: ۱۰۰)

دوال ربودن را دُرّی، کنایه از پیشی جستن و غلبه کردن آورده است و زمینهٔ آن را به نوعی بازی محلی برمی‌گرداند. (دُرّی، ۱۳۸۷: ۹۲)

قاف قهرش اگر برون تازد، قاف را همچو سیم بگدازد.

لطف او چون مفرّح آمیزد، کفش صوفی،به کشف برخیزد.

(سنایی، ۱۳٦۸: ۱۰۰)

علاوه بر کثرت استفاده از انواع تمثیل‌ها، لحن برخی از آنهاست که به حدیقه تشخّص ویژه می‌بخشد. این لحن ویژه، همانا، طنز آن است. «زبان برخی از تمثیل‌های سنایی طنز است. زمینهٔ حضور طنز در حدیقهٔ سنایی، اوضاع نا به سامان اجتماعی روزگار شاعر است.» (موسی زاده و دیگران، ۱۳۹۸: ۸٦) یکی از انواع طنز تمثیلی، طنز صوفیانه است که در آن مایه‌هایی از ذوق فلسفی و عرفانی هم دیده می‌شود. مانند حکایت طنزآمیز ابله و شتر، و روایت کورانی که به دیدار فیل رفته بودند. (همان: ۹۳) تمثیل با توجه به تنوّع آن که در کتب بلاغی ذکر شده است، به فراوانی در تحمیدیه حدیقه دیده میشود. در تمثیل زیر، داستان زیبای تسلیم و رضای پیرزنی در برابر حکم و قضای پروردگار آمده است. زالک وقتی مزرعه و کشت خود را خشک می‌بیند رو به آسمان میکند و به خداوند عرض شکایتی تلخ اما لطیف دارد. او می‌گوید، خدایا، ما نان خور تو هستیم، این کِشت هم مال توست؛ حال با نان خور و کِشت خود هر چه می‌خواهی، بکن. زال در عین این که خود را تسلیم حکم خداوند می‌کند، نیاز خود را هم عرضه میدارد.

زالکی کرد سر برون ز نهفت، کِشتک خویش خشک دید و بگفت:

کای هم آنِ نو و هم آنِ کُهُن، رزق بر تُست؛ هر چه خواهی کُن!

علّت رزق تو به خوب و به زشت، گریهٔ ابر نی و خندهٔ کشت.

از هزاران هزار بِه، یکِ تو؛ زانک اندک نباشد اندَکِ تو.

بی سبب رازقی، یقین دانم؛ همه از تُست نانم و جانم.

مرد نبوَد کسی که در غم خور، در یقین باشد از زنی کمتر!

(سنایی،۱۳٦۸: ۱۰۷)

«این کتاب صورتِ گسترده و تفصیلی استعارهٔ تمثیلی است. استعارهٔ تمثیلی بدین معنا که در این نوع از تمثیل، مشبّهِ تمثیل را ذکر نکنند و تنها مشبّهٌ به بیان شود». (شمیسا، ۱۳۷۳: ۱۱) در تحمیدیهٔ منطق الطیر نیز انواع تمثیل‌ها به کار رفته است. از حکایت تمثیلی تا تشبیهات تمثیلی و استعاره‌های تمثیلی. تنها حکایت تمثیلی این تحمیدیه، داستان ملاقات عیار و دلخسته است با این بیت،

خورد عیاری بدان دلخسته باز، با وثاقش برد دستش بسته باز.

(عطّار،۱۳۷۸: ٤)

تشبیه تمثیلی

لب بدوز از عرش وز کرسی مپرس؛ گر همه یک ذرّه می‌پرسی، مپرس.

عقل تو چون در سر مویی بسوخت، هر دو لب باید ز پرسیدن بدوخت.

(همان: ۱۲-۱۳)

استعارهٔ تمثیلی: (استعاره‌های تمثیلی که هنری‌تر هستند و تأثیر بیشتری بر مخاطب می‌گذارند بسامد بالاتری در این تحمیدیه دارند.)

یا الهَ العالمین، درمانده‌ام؛ غرق خون بر خشک کشتی رانده‌ام.

(همان: ۵)

چون تویی جاوید در هستی تمام، دست‌ها کلّی فرو بستی تمام.

(همان: ۸)

حدیقه به دلیل تعلیمی بودنش، از تمثیل‌های بیشتری نسبت به منطق الطیر استفاده کرده است.

۲-۲-۲. اطناب و تفصیل گویی

اطناب در کلام و تکرار محتوا در عبارت‌ها و جمله‌های مختلف از ویژگی‌های حدیقه و منطق الطیر است. «اطناب پرگویی و دراز کردن سخن است و در زبان عادی جایز نیست مگر آن که مستمع خالی الذّهن باشد. در آن صورت لازم است که موضوع را برای او به تفصیل بیان کرد تا کاملاً در ذهن او جای گیر شود.» (شمیسا، ۱۳۷۸: ۲۱۵) اطناب در ادبیات ناپسند نیست. (همان: ۲۱۵) سنایی برای این که از ملالت تکرار بکاهد، محتواهای تکراری را با الفاظ، عبارات، اشارت‌ها و آرایه‌های گوناگون درآمیخته است. برای مثال جهت نفی تشبیه از ذات خداوند از بیان‌های مختلف سود برده است.

ذات او فارغست از چونی؛ زشت و نیکو درون و بیرونی

(سنایی، ۱۳٦۸ :۸۲)

فعل او خارج از درون و برون؛ ذات او برتر از چگونه و چون.

(همان: ٦۳)

وصف او زیر علم نیکو نیست؛ هر چه در گوشت آمد آن، او نیست.

(همان: ۸۱)

وهم و خاطر دلیل نیکو نیست؛ هر کجا وهم و خاطر است او نیست.

(همان: ۸۲)

عطّار نیز همچون سنایی، از این نوع اطناب‌ها فراوان دارد. حکایت عجز انسان از شناخت خداوند که در کُلّ تحمیدیه منطق الطیر پراکنده است، گواه مدّعای ما خواهد بود.

کشتهٔ حیرت شدم یکبارگی؛ می ندانم چاره جز بیچارگی

(عطّار، ۱۳۷۸ :۳)

ای خرد در راه تو طفلی به شیر؛ گم شده در جست و جویت عقل پیر

(همان: ۳)

ای دریغا، هیچ کس را نیست تاب؛ دیده‌ها کور و جهان، پُر ز آفتاب

(همان: ۸)

در جلالش عقل و جان فرتوت شد؛ عقل حیران گشت و جان مبهوت شد

(همان: ۱۱)

۲-۲-۳. تخاطب (جملهٔ امری و شناسه و ضمایر دوم شخص)

یکی دیگر از ویژگی‌های سبک ادبی که بسامد بسیاری نیز در تحمیدیهٔ حدیقه دارد، استعمال زیاد ضمایر، شناسه و افعالی است که به صیغهٔ مخاطب یا دوم شخص ارجاع می‌یابند. سنایی اغلب مخاطب خود را با فعل امر مفرد، ضمایر تو، (ت) و شناسهٔ (ی) مورد خطاب قرار میدهد. این میزان از استفاده چندان چشمگیر است که در ۲۰۱۷ بیت تحمیدیهٔ حدیقه، قریب ۱۳۰۰ بار این موارد تکرار شده است. به عبارتی که می‌توان گفت در هر بیت، (۱/۵۰) بار تکرار شده‌اند و (٦٤/٤٥٪) ابیات را شامل می‌شود. «غرض اصلی از امر بنا به موقعیت گوینده نسبت به مخاطب (بالا دست بودن یا فرودست بودن) تقاضا یا دستور (طلب به طریق استعلا) است. اما در اغراض مجازی دیگر مانند ارشاد و ترغیب و تشویق، به کار می‌رود (به جمله‌های عاطفی و اخباری بدل می‌شود)». (شمیسا، ۱۳۷٤: ۱۲۵)

سنایی در این تخاطب‌ها چهرهٔ روشنی از مخاطب خود ترسیم نمی‌کند. این مخاطب فرضی او ساکت و آرام می‌نشیند تا او از زبانش سخن بگوید. این ویژگی هنری، تعلیمی بودن این اثر را بیش از پیش تقویت می‌کند. علاوه بر این «این ویژگی باعث می‌شود خوانندهٔ شعر، خود را در جایگاه مخاطب قرار دهد و فاصلهٔ میان او و شاعر کمتر شود. در نتیجه بیان صمیمی و فضای عاطفی تقویت گردد.» (ذوالفقاری و دیگران،۱۳۹۷: ۳۵)

به خدایی سزا مر او را دان؛ شب و شبگیر رو مر او را خوان.

آن نکوتر که هر چه زو بینی، گر چه زشت،آن همه نکو بینی.

(سنایی، ۱۳٦۸: ۸٤)

نه ترا گفت رازق تو منم؛ عالِم سِرّ و عالِم عَلَنَم.

جان بدادم؛ وجوه نان بدهم؛ هر چه خواهی تو در زمان بدهم.

کار روزی چو روز دان به درست؛ که ره آورد روز، روزی تست.

(همان: ۱۰٦)

در مقابل عطّار در ۲٦۲ بیت از تحمیدیه‌اش، ٤٦ بار از عناصر دوم شخص مفرد، مانند فعل، ضمایر "تو، ت، ی و خویش" استفاده کرده که مخاطب او انسان است و در دیگر موارد خداست. بدین ترتیب (۱۷/۵۰٪) درصد از ابیات تحمیدیهٔ عطّار مخاطب دوم شخص دارد. همچنین در ۲٦۲ بیت تحمیدیهٔ عطّار، ۱۳۳ بار عناصر صیغهٔ اوّل شخص فعل و ضمایر مربوط، نظیر "من، م و شناسهٔ ِم" تکرار شده است که (۵۰/۷٦٪) ابیات را شامل میشود. می‌توان چنین نتیجه گرفت، که سنایی در تحمیدیهٔ حدیقه، توجّه ویژه را به مخاطب اجتماعی خود فراموش نکرده و رنگ تعلیمی اثر خود را در

این بخش که خصوصی‌ترین بخش این کتاب است، حفظ کرده است. امّا عطّار، به دلیل عواطف و هیجانات غالب در زبانش، توجّه بیشتری به فردیت داشته و رنگ غنایی اثرش بیشتر از بُعد اجتماعی آن است.

نمونه‌هایی از ابیات منطق الطیر با مخاطبِ خدا، انسان و خود.

عقل و جان را گِرد ذاتت راه نیست؛ وز صفاتت هیچ‌کس آگاه نیست.

گر چه در جان گنج پنهان هم تویی، آشکارا بر تن و جان هم تویی،

جملهٔ جان‌ها ز کُنهت بی‌نشان؛ انبیا بر خاک راهت، جان فشان.

عقل اگر از تو وجودی پی برد، لیک هرگز ره به کُنهت کی برد؟

(عطّار، ۱۳۷۸: ۸)

تو چه دانی تا کدامین ره روی؛ وز کدامین ره بدان درگه روی؟

آن زمان کو را عیان جویی، نهانست؛ وآن زمان کو را نهان جویی عیانست.

(همان: ۹)

مبتلای خوشی و حیران توام؛ گر بدم گر نیک هم زان توام.

نیم جزوم بی تو من، در من نگر؛ کُل شوم گر تو کنی در من نظر.

یک نظر سوی دل پرخونم آر؛ وز میان این همه بیرونم آر؛

گر تو خوانی ناکس خویشم دمی، هیچ کس در گَرد من نرسد همی.

(همان: ۱۳-۱۴)

۲-۲-٤. تلمیح

تلمیح، یک صنعت بدیعی و جزئی از موسیقی معنوی شعر است. در اهمیت استفاده از تلمیح باید گفت که این آرایهٔ معنوی شعر، هم به آن از جهت محتوا عمق می‌بخشد هم موجب غنای آن می‌گردد. «در اصطلاح علم بدیع اشاره به قصّه یا شعر یا مَثَل سائر است به شرطی که آن اشاره، تمام داستان یا شعر یا مَثَل سائر را در بر نگیرد.» (شمیسا، ۱۳۷۵: ۵) در تحمیدیهٔ منطق الطیر بسامد استفاده از آرایهٔ تلمیح چندان زیاد و چشمگیر است که آن را به یک ویژگی سبک هنری در این اثر تبدیل کرده است. در ۲٦۲ بیت از ابیات مورد بررسی، آرایهٔ تلمیح ۳۵ بار تکرار شده است. که برابر(۱۳/۳۵٪) درصد مجموع این ابیات را دربرمی‌گیرد. این تلمیحات، مضامین مختلفی دارند. برخی به آیات قرآن کریم اشاره دارند. بسیاری نیز به معجزات پیامبران اشاره دارند که ماجرای آنها در قرآن نقل شده است. در بیت زیر، مصراع اوّل به معجزهٔ حضرت صالح(ع) (اعراف/۷۳) و مصراع دوم به گوسالهٔ سامری (طه/۸۸) اشاره دارد.

ناقه از سنگی پدیدار آورد؛ گاو زر در نالهٔ زار آورد.

(عطّار،۱۳۷٦: ٦)

محدودی از تلمیحات به احادیث اشاره دارند. مانند بیت زیر که به حدیث منسوب به رسول الله (ص) اشاره دارد. «ما عرفناك حق معرفتك و ما عبدناك حق عبادتك)

جمله عاجز روی در خاک آمدند؛ در خطاب ما عرفناک آمدند.

(همان: ۱۱)

برخی نیز به داستان‌ها و باورهای اساطیری مانند بیت زیر که به داستان اصحاب کهف و سقوط گربه از بام قصر در حضور امپراطور و از هوش رفتنش، که منجر به هدایت یاران کهف شد اشاره دارد. (مدرس رضوی، ۱۳۸۱: ۱۱۹-۱۲۲)

گه سگی را ره دهد در پیشگاه؛ گه کند از گربه‌ای مکشوف راه.

(عطّار، ۱۳۷٤: ٦)

سنایی نیز در حدیقه به نقش هدایتگری گربه در داستان اصحاب کهف اشاره نموده است.

کرده از بهر رهبری شش میر، گربه‌ای را فتی، سگی را پیر.

(سنایی، ۱۳٦۸: ۷۸)

سنایی در تحمیدیهٔ حدیقه در مؤقعیت‌های مختلف به هدف تقویت محتوا و متن و افزیش تأثیرگذاری بر مخاطب از این آرایه سود جسته است. او چون عطّار در تلمیحات خود به آیات، روایات، احادیث، داستان‌های قرآنی پیامبران و داستان‌های تاریخی (مانند داستان آل برمک، ص ۷۸) اشاره دارد. نکتهٔ قابل توجّه، استفاده خاصّی ست که آنها از ظرفیت‌های این هنر معنوی می‌برند. وجه مشترک آنها در این است که هر دو شاعر عارف از این اشارات در راستای اهداف خود استفاده می‌کنند. فرم را در خدمت محتوا می‌گیرند. امّا وجه افتراق آنها در این است که، عطّار از تلمیحات به هدف تقویت شگفتی‌های خود در بیان هستی شناسانه استفاده می‌کند ولی سنایی از تلمیحات به منظور تبیین مقاصد عرفانی خود استفاده می‌کند. آنها گاه به یک داستان از زندگی یک پیامبر در قرآن اشاره می‌کنند اما سنایی بهرهٔ خود را برمی‌گیرد و عطّار بهرهٔ خود را. سنایی از به آتش انداخته شدن ابراهیم (ع) تمثیل می‌سازد تا بگوید، ابراهیم چون خود را کنار گذاشت و تسلیم کامل ارادهٔ خداوند شد و بندگی محض را در همین دید و حتی از جبرئیل هم کمک نخواست، آتشی از عشق در او ایجاد شد که آتش نمرود نتوانست، برآن آتش اثر کند.

عصمت او دلیل من نه بس است؟ علم او جبرئیل من نه بس است؟

چون به عشق از چنارت آتش جست، آتش از آتشی بدارد دست.

چون عنان را به دست حکم سپرد، آتش سی و هشت روزه بمرد

آری آری چو دوست آن باشد، نارِ نمرود بوستان باشد.

(سنایی، ۱۳٦۸: ۱٦۸-۱٦۹)

عطّار اما از داستان گلستان شدن آتش بر ابراهیم (ع) استفادهٔ دیگری دارد. او به نقش قدرت خداوند در این ماجرا بیشتر از نقش اخلاص و تسلیم ابراهیم (ع) بر این تقدیر، توجّه دارد.

گاه گِل در روی آتش دسته کرد؛ گاه پُل بر روی دریا بسته کرد.

(عطّار، ۱۳۷۸: ۲)

نکتهٔ مهم دیگر آن است که سنایی در استفاده از تلمیح به تأویل متوسّل میشود. امّا عطّار به واقعیت داستان‌ها اشاره دارد با اندکی تأمّل بیشتر. عطّار در ارجاعات خود به آیات و داستان‌های قرآنی در استفادهٔ از آنها دخل و تصرّف نمی‌کند. امّا سنایی به سبب نگاه تأویلی که بدان‌ها دارد، در بهره برداری از آنها دخل و تصرف می‌کند در نتیجه، بر عمق و غنا آن واقعیت افزوده می‌شود.

در رهش خوانده عاشقان بر جان، آیهٔ کُلُّ من علیها فانٍ.

(سنایی، ۱۳٦۸: ۸۱)

نه چو قابلی، تشنه شد به جفا، داد هابیل، پوستین به فنا.

نه چو ادریس، پوستین بفکند، درِ فردوس را ندید به بند.

چون خلیل از ستاره و مه و خور، پوستین‌ها درید بی غم خور.

(همان: ۷۹)

دُرّی، پوستین به گازر دادن را به معنای خود را رها کردن و کشتن هوی و هوس آورده است. (دُرّی،۱۳۸۷: ۵۸)

۳. نتیجه گیری

دو سطح عمدهٔ فکری و ادبی دو تحمیدیه از دو شاهکار ادب عرفانی فارسی، از دید مکتب سبک شناسی ساختگرایان مورد بررسی قرار گرفت. در این بررسی مجموعاً از تحمیدیه‌های دو اثر حدیقه و منطق الطیر، ۲۲۷۹ بیت مورد تحقیق و تحلیل واقع شد. شواهد سبک‌شناسانه نشان می‌دهند، سنایی با تلفیق اندیشه‌های عرفانی، فلسفی و کلامی در موضوع معرفت شناسی توحیدی، درصدد نزدیک کردن آراء اندیشمندان این سه حوزه به یکدیگر بر محور موضوع واحد مورد بحث‌شان، یعنی توحید بوده است. سنایی با استفادهٔ فراوان از آموزه‌های عقلانی و استعمال بسیار این واژه در امر استدلال‌های منطقی، نشان داده که به دنبال ارائهٔ روشی استدلالی‌تر، در آموزه‌های کتاب تعلیمی خود است.

عطّار، در مقابلِ عارف آرام و خردورز غزنه، عارفی شگفت‌زده است. او هیجانات روحی خود را از تماشای هستی به کمک آرایه‌های تلمیح و تضادّ به نمایش می‌گذارد. با عرضهٔ شگفتی‌های آفرینش، اثر خود را به مرز یک منظومهٔ عاشقانهٔ عرفانی نزدیک کرده است. در جهان‌بینی عرفانی عطّار، سالک هر لحظه در موقعیتی خطرناک قرار دارد. از شبکهٔ کلمه‌هایی که او در این ارتباط فراهم کرده است، میدان جنگی سخت تداعی می‌شود. سنایی نگاهی تأویل گرایانه به آیات و معجزات قرآن دارد. در مقابل عطّار واقع نگر ولی عمیق است. از بسامد بالای شاخصه‌های صیغهٔ اوّل شخص فعل امر و ضمایر دوم شخص مخاطب، می‌توان دریافت که سنایی رویکرد تعلیمی به اثر خود داشته و اجتماعی‌تر است. در

مقابل، کثرت استفاده از شاخص‌های فعل و ضمایر اوّل شخص، گواه حضور پررنگ فردیت در منطق‌الطیر هستیم.

منابع

۱. اردشیر زاده، امیر محمّد و نیری، محمدیوسف (۱۳۹۸)، «بازتاب سبک‌شناسی اعلام منطق‌الطّیر عطّار و طبقه بندی آنها»، فصلنامهٔ بهار ادب، سال دوازدهم، شمارهٔ چهارم، صص ۲۰۵-۲۲٤.

۲. اسپرهم، داود و چمنی نمینی، زهرا (۱۳۹۳)، «مقایسهٔ محتوایی مرصاد العباد نجم‌الدّین رازی و حدیقه الحقیقهٔ سنایی»، کهن‌نامهٔ ادب پارسی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، سال پنجم، شمارهٔ چهار، صص ۱-۲۵.

۳. امیر عبیدی‌نیا محمد و دلائی میلان، علی (۱۳۸۸)، «بررسی تقابل‌های دوگانه در ساختار حدیقهٔ سنایی»، فصلنامهٔ علمی-پژوهشی (پژوهش زبان و ادبیات فارسی) شمارهٔ سیزدهم، صص ۲۵-۴۲.

٤. ایزوتسو، توشی‌هیکو (۱۳۸۳)، آفرینش، وجود و زمان، مترجم: مهدی سررشته‌داری، تهران: مهراندیش.

۵. بساک، حسن (۱۳۹۹)، «سبک‌شناسی دیباچه‌ها و تحمیدیه‌های متون نثر سبک عراقی»، ماهنامهٔ تخصصی بهار ادب، سال سیزدهم، شمارهٔ دوم. صص ۵۱-٦۸.

٦. حسن نژاد شیخ محمد، آزاده و ابراهیمی، مختار (۲۰۱٦)، بررسی و تحلیل سبک شناسی عناصر موسقیایی در حدیقهٔ سنایی، ارائه شده در international conference on literature and linguistics

۷. حقجو، سیاوش و طاهری، سحر (۱۳۹٦)، «بررسی شیوهٔ تحلیل شبکه‌های همنشینی کلید واژه‌ها با تکیه بر غزل عطار»، فصلنامهٔ تخصّصی زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی مشهد، شمارهٔ نه، صص ۵۲-٦٦

۸. درّی، زهرا (۱۳۸۷)، شرح دشواری‌هایی از حدیقه الحقیقهٔ سنایی، چاپ دوم، تهران: زوّار.

۹. ذوالفقاری، محسن و موسوی زهرا و خسروی علی (۱۳۹۷)، «بررسی فرمالیستی شعر ارغوان از هوشنگ ابتهاج در سه حوزهٔ زبان، موسیقی و زیباشناسی»، سال دهم، شمارهٔ ۳، صص۳۱-٤۸.

۱۰. شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۲)، درآمدی به سبک‌شناسی نگاه عرفانی، تهران: سخن.

۱۱. ــــــــــ (۱۳۹٦)، رستاخیز کلمات، درس گفتارهایی دربارهٔ نظریهٔ ادبی صورتگرایان روس، چاپ چهارم، تهران: سخن.

۱۲. شمیسا، سیروس (۱۳۸۹)، انواع ادبی، چاپ چهارم، تهران: میترا.

۱۳. ـــــــــــ (۱۳۷۸)، بیان و معانی، چاپ چهارم، تهران: فردوس.

۱٤. ـــــــــــ (۱۳۷۵)، فرهنگ تلمیحات، چاپ پنجم، تهران: فردوسی.

۱۵. ـــــــــــ (۱۳۸۰) کلیات سبک شناسی، چاپ ششم، تهران: فردوس.

۱٦. شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (۱۳۷٦)، موسیقی شعر، چاپ پنجم، تهران: آگاه.

۱۷. شهیدی، جعفر (۱۳۷۵)، شرح مثنوی، تهران: علمی و فرهنگی.

۱۸. طغیانی اسفرجانی، اسحاق (۱۳۷٦)، «ویژگی‌های سبک حدیقهٔ سنایی»، مجلهٔ پژوهشی دانشگاه اصفهان، شماره‌های ۲، صص ۲۳-۳۸.

۱۹. گوهرین، سیدصادق (۱۳۷۸)، منطق الطّیر (مقامات طیور)، چاپ پانزدهم، تهران: علمی و فرهنگی.

۲۰. مدرس رضوی، محمدتقی (۱۳۸۱)، تعلیقات حدیقه الحقیقه، تهران: علمی.

۲۱. محمّد بهنام فر (۱۳۸۸)، «تحلیل ساختار و سبک مکاتیب سنایی»، دوفصلنامهٔ علمی-پژوهشی ادبیات عرفانی دانشگاه الزّهرا(س)، سال اوّل، شمارهٔ ۱، صص ۱-۳۱.

۲۲. محی‌الدین الهی‌قمشه‌ای، حسین (۱۳۷۳)، گزیدهٔ منطق‌الطّیر، تهران: علمی و فرهنگی.

۲۳. موسی‌زاده، معصومه و محمدزاده، مریم و صادق‌نژاد، رامین (۱۳۹۸)، گونه‌های طنز تمثیلی در حدیقهٔ سنایی، فصلنامهٔ تحقیات تمثیلی در زبان و ادب فارسی دانشگاه آزاد اسلامی بوشهر، شماره چهل و یک، صص ۸۱ تا ۱۰٤.

۲٤. ولک، رنه و وارن، آوستن (۱۳۸۲)، نظریهٔ ادبیات، مترجم ضیاء موحد و پرویز مهاجر، چاپ دوم، تهران: علمی و فرهنگی.

۲۵. وحیدیان کامیار، تقی (۱۳٦۷)، وزن و قافیهٔ شعر فارسی، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

۲۶. یاحقی، محمدجعفر (۱۳۶۹)، فرهنگ اساطیر و اشارات داستانی در ادبیات فارسی، تهران: سروش.

Investigating Hesr and Qasr in the science of meanings with a view to informational structure

Atefeh khodayi[1]

Associate Professor, Department of Persian Language & Literature, Open University, Al-Mustafa International University of Qom, Qom, Iran.

Sanya zahra [2]

Bachelor of Quran and Hadith Sciences, Bint Al-Hoda Faculty of Qom, Qom, Iran

Abstract

Hesr and Qasr is one of the important techniques of the science of semantics, which has an important place in Arabic and Persian poetry and prose texts and deserves attention. Persian and Arabic poets and writers have greatly benefited from this semantic capacity in expressing concepts and revealing the semantic layers of the text. This rhetorical approach can be used in the analysis of texts. Hesr and Qasr,which has always been a part of the topics of science books, has a similar approach in Persian and Arabic books in terms of definitions, classifications and methods of application. It seems that this topic in Persian semantics is completely influenced by Arabic topics. In the present study, which was carried out using a descriptive-analytical method, the author has once again reviewed Hesr and Qasr with a fresh look at their similarities and differences in Persian and Arabic meanings.

Keywords: Hesr and Qasr, meaning science, rhetorical approach, text analys

[1] Email: A.khadayi@mou.ir
[2] Email: saniya.z۲۰@yahoo.com

بررسی حصر و قصر در علم معانی با نگاهی به ساختار اطلاعی

عاطفه خدایی [۱]

استاد همکار گروه زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه مجازی، جامعه المصطفی العالمیه قم، قم، ایران

ثانیه زهرا [۲]

دانشجوی کارشناسی علوم قرآن و حدیث، دانشکده بنت الهدی قم، قم، ایران

چکیده

حصر و قصر یکی از فنون مهم علم معانی است که در متون نظم و نثر عربی و فارسی، جایگاهی قابل اهمیت داشته و درخور توجه است. شعرا و نویسندگان زبان فارسی و عربی، از این ظرفیت معنایی در بیان مفاهیم و آشکار کردن لایه‌های معنایی متن بهرهٔ بسیار برده‌اند. از این رویکرد بلاغی می‌توان در تحلیل متون نیز بهره برد. حصر و قصر که همواره بخشی از مباحث کتاب‌های علم معانی را به خود اختصاص داده است در تعاریف، تقسیم‌بندی‌ها و شیوه‌های اعمال رویکردی مشابه در کتب فارسی و عربی دارد. به نظر می‌رسد این مبحث در علم معانی فارسی کاملاً از مباحث عربی متأثر است. نگارنده در پژوهش حاضر که به روش توصیفی-تحلیلی انجام گرفته است، بار دیگر حصر و قصر را با نگاهی مجدد به مشابهت‌ها و تفاوت‌هایش در معانی فارسی و عربی از نظر گذرانده است.

کلیدواژه‌ها: حصر و قصر، علم معانی، رویکرد بلاغی، تحلیل متون

۱. مقدمه

Email: A.khadayi@mou.ir[۱]
Email: saniya.z۲۰@yahoo.com[۲]

توجه اصلی در این سخن به جنبه‌های مخاطب‌محوری علم معانی و شیوه‌های اعمال آن در جمله، بیش از سایر مباحث است. اگر این شیوهٔ بلاغی را در انواع و اقسام آن، رابطه‌ای میان گوینده (یا نویسنده) با شنونده (خواننده) در نظر بگیریم که نقشی مؤثر برای مخاطب اثر و باور و اعتقاد وی منظور می‌کند، می‌توان از برخی مباحث زبان‌شناسی برای تبیین و توضیح مجدد این رویکرد بهره برد. رویکردهایی که بر پایهٔ مخاطب و نگرش وی به جمله استوار باشند. در علم زبان‌شناسی مدرن، از ساختار اطلاعاتی گفتمان و شگردهایی سخن به میان می‌آید که خواننده را با مخاطب خویش به ارتباط و تعامل برمی‌انگیزد. ساختار اطلاعی گفتمان که از اطلاع نو و کهنه می‌گوید، ساخت مبتدا -خبر و تئوری چشم انداز نقشی جمله (FSP یا Functional Sentence Perspectiv) و پویایی ارتباط (Communicative Dynamism) از جملهٔ همین رویکردها هستند. در پژوهش حاضر که به روش توصیفی-تحلیلی انجام گرفته است، ضمن معرفی و توضیح بعضی از این مباحث، به کارکرد و بهره‌گیری از این ساختارها در تبیین و توضیح مجدد برخی از مفاهیم و روش‌های حصر و قصر بهره می‌گیریم.

۲. بحث و بررسی

حصر و قصر یکی از ابزارهای مؤثر علم معانی است که ظرفیت‌های قابل توجهی در تحلیل متون و بررسی معانی ثانویهٔ جملات فراهم می‌آورد. اگر قصر یا حصر را به معنای اختصاص دادن چیزی به چیز دیگر یا محصور کردن معنایی در معنای دیگر بدانیم، تأکید و قوت معنایی حاصل از این عملکرد بلاغی، برجستگی و درمتن به‌وجود می‌آورد که در القای مفاهیم مورد نظر گوینده، کمکی مؤثر خواهد بود. علاوه بر این مقاصد متعددی از این انحصار حاصل می‌شود که طبیعتاً ظرفیت‌های معنایی متن را افزایش می‌دهد.

۲ ـ ۱. تعریف حصر و قصر

علمای علم معانی، تعاریف متعددی برای حصر و قصر آورده‌اند که تقریبا مشابه است. در اصطلاح، حصر و قصر را تخصیص چیزی به چیز دیگر به روشی معهود (تفتازانی، بی تا: ۲۰۴) یا منحصر کردن چیزی به چیز دیگر به شیوهٔ مخصوص می‌دانند. (حسن عرفان، ۱۳۸۵: ۱۹۷) در تعاریف ارائه شده از حصر و قصر در کتب معانی فارسی نیز با همین جملهٔ تعریفی روبرو می‌شویم. «قصر در اصطلاح، تخصیص چیزی به چیز دیگر است به روش‌های مخصوص.»[۱] (رضانژاد، ۱۳۶۷: ۲۶۸)

هر حصر و قصری دو سو دارد یا به عبارتی تخصیص شی به شی دیگر یا چیزی به چیزی دیگر، دو امر کلی را بیان می‌کند که جمله‌ای حاوی اختصاص به وجود می‌آورند. در علم معانی از دو واژهٔ مقصور و مقصورعلیه استفاده می‌شود. «هرگاه صفت یا حکمی اختصاص به چیزی داشته باشد، آن را مقصور یا مخصوص می‌نامند.» (رضانژاد، ۱۳۶۷: ۲۶۹) و مقصورعلیه «چیزی است که چیز دیگر را به آن منحصر کرده‌اند و مخصوص آن ساخته‌اند.» (حسن عرفان، ۱۳۸۵ :۳۲۹) یا «کسی یا چیزی را که صفت و حکم معینی به طور سلب یا ایجاب بر او اختصاص داشته باشد، مقصورعلیه نامند.» (رضانژاد، ۱۳۶۷: ۲۶۹)

در تعاریف فوق از صفت و موصوف سخن به میان آمد. ذکر این نکته لازم است که مراد از صفت در این‌جا، صفت معنوی است که تعریفی متفاوت از صفت نحوی دارد. «صفت معنوی قائم به غیر است.» (تفتازانی، بی‌تا: ۲۰۵) در حالیکه صفت نحوی تابعی است که بر ذات متبوع خود دلالت دارد و «مراد از موصوف، ذاتی است که آن را در صفتی یا حالتی مقصور می‌کنیم.» (شمیسا، ۱۳۸۴: ۱۶۵)

---

[۱].هر دو تعریف ابتدایی از تفتازاني است. اما در مراجعه به سایر منابع عربی و فارسي هم به همین تعاریف با اختلاف اندك می‌رسیم. برای مثال تعریف سکاکی در المفتاح و تعریف صاحب جواهر البلاغه. هم‌چنین در کتاب‌های معانی فارسی نیز تعاریف به همین شکل مشابه آورده شده است.

۲ ـ ۲. اقسام حصر و قصر

در کتاب‌های علم معانی، حصر و قصر را بنا بر قصد و اعتبار گوینده، احوال مخاطب و اعتبار طرفین به سه گروه تقسیم می‌کنند.

۲ ـ ۲ ـ ۱. به اعتبار و قصد گوینده

قصر حقیقی و قصر غیرحقیقی (یا اضافی) حاصل تقسیم قصر به به اعتبار گوینده است. قصر حقیقی «حصر شی در شی مخصوص و سلب از همهٔ افراد دیگر» است. (امین شیرازی، بی‌تا: ۲۱۲) و یا «اختصاص چیزی به چیز دیگر به حسب حقیقت و نسبت دادن یك شی به شی دیگر به شکلی که به هیچ وجه از آن تجاوز نکند.» (تفتازانی، بی‌تا: ۲۰٤) یا به عبارتی ساده‌تر، «قصر حقیقی قصری است که باید مورد قبول همگان یا کثیری از مردم باشد یعنی حقیقت داشته باشد.» (شمیسا، ۱۳۸٤: ۱۵٦)

در مقابل قصر حقیقی، قصر غیرحقیقی یا قصر اضافی قرار دارد که «حصر شی در فرد مخصوص مقابل فرد دیگر.» (شیرازی، ۱۳۷۸: ۲۱۲) در این‌جا، «نسبت شی به شی دیگر می‌تواند از شی دوم تجاوز کند پس حقیقی نیست.»[i] (تفتازانی، بی‌تا: ۲۰٤) در حقیقت وقتی «برخی از صفات در موصوف مورد اعتبار قرار گیرند، آن را قصر اضافی نامند.» (رضانژاد، ۱۳٦۷: ۷۸)

در تقسیم‌بندی قصر حقیقی، از صفت ادعایی و موصوف ادعایی نیز نام می‌برد. صفت ادعایی وقتی است که موصوف علاوه بر این صفت خاص، صفات دیگری نیز دارد اما گوینده آنها را به منزلهٔ عدم انگاشته و یا اینکه در موصوف ادعایی، دیگران نیز در صفت با موصوف شریکند اما گوینده باز آنها را نادیده می‌گیرد. البته نوشین تفاوتی میان قصر ادعایی و اضافی مطرح می‌کند که در قصر ادعایی سایر موصوف‌ها را به منزلهٔ عدم می‌انگارند در حالی‌که در قصر اضافی فقط یك موصوف معین را از فاقد آن صفت بیان می‌کنند و شراکت سایر موصوف‌ها را منکر نمی‌شوند. (رضانژاد، ۱۳٦۷: ۲۸۱- ۲۸٤)

تفتازانی می‌گوید، صاحب مفتاح به دلیل عدم سودمندی، به صراحت قصر را به دو دستهٔ حقیقی و غیرحقیقی تقسیم نمی‌کند. (تفتازانی، بی‌تا: ۲۰٤) البته خود تفتازانی هم معتقد است که قصر حقیقی موصوف بر صفت به زودی یافت نمی‌شود و شارح می‌گوید که اصلا محال است. گاهی نیز قصر را برای مبالغه استفاده می‌کنند که قصر حقیقی ادعایی می‌شود. (حسن عرفان، ۱۳۸۵: ۲۰۲) قصر حقیقی مبتنی بر اغراق است.

۲ ـ ۲ ـ ۲. حصر و قصر به اعتبار طرفین

هر یك از موارد حصر و قصر، خود به دو گونهٔ «قصر صفت بر موصوف» و «قصر موصوف بر صفت» تقسیم می‌شود.

الف) قصر موصوف بر صفت: در این قصر«مشارکت دیگری در صفت موصوف ممتنع است؛ یعنی این موصوف جز آن صفت را ندارد ولیکن این صفت ممکن است در موصوفی دیگر نیز حاصل شود. (تفتازانی، بی‌تا: ۲۰۵) همان‌گونه که در مطالب پیشین آمد، معنای صفت و موصوف در اینجا، با معانی نحوی آنها تفاوت دارد. منظور از قصر کردن و محدود کردن موصوف بر صفت، این است که موصوف از صفت بیان شده به صفت دیگری نرسد؛ یا به عبارتی از این صفت خاص تجاوز نکند، در حالی‌که امکان دارد «آن صفت برای موصوف دیگری باشد.» (حسن عرفان، ۱۳۷۲: ۲۰۰)

ب) قصر صفت بر موصوف: در این شیوهٔ قصر «موصوف در حصار صفت نگه داشته می‌شود و مختص به همان صفت می‌گردد نه به صفات دیگر.» (حسن عرفان، ۱۳۷۲: ۳۳٤) در حاشیهٔ کتاب مطول تفتازانی آمده است که «وجه انحصاری در این دو نوع این است که قصر بین دو چیز متصور است که نسبتی میانشان باشد، حال چه قصر منسوب‌الیه بر منسوب باشد که قصر موصوف بر صفت است یا قصر منسوب بر منسوب الیه باشد که مراد قصر صفت بر منسوب است. (تفتازانی: ۲۰۵)

نکتهٔ دیگر آن‌که، تعیین صفت مختص به یك موصوف یا موصوف منحصر به یك صفت، در کتاب‌های متفاوت بلاغی، تعاریف متنوعی دارد و حتی انتخاب نام موصوف بر صفت یا صفت بر موصوف در منابع متفاوت، تعاریف مختلفی را در برمی‌گیرد.

۲ ـ ۲ ـ ۳. حصر و قصر به اعتبار دیدگاه مخاطب

مبنای این دسته‌بندی بنا بر اعتقاد یا احوال مخاطب است. در برخی منابع، تمام انواع حاصل از این دیدگاه را در قصر را، تحت نام قصر اضافی منظور می‌کنند و قصر حقیقی را دارای زیرگروهی این‌چنین نمی‌دانند. (هاشمی، ۱۳۸۱: ۳۳٦)

سه قصر افراد، قلب و تعیین، حاصل تقسیم حصر بنا بر دیدگاه و احوال مخاطب است. در اینجا دو موصوف دارای صفتی خاص یا دو صفت و یك موصوف وجود دارد که بنا بر نظر مخاطب و با شرایطی که در بحث حصر و قصر می‌آید، حکم به یکی از موصوف یا صفت‌ها اختصاص می‌یابد.

الف ـ قصر افراد: حصر افراد جایی است که مخاطب معتقد به دو چیز باشد و ما حصر در یك چیز قرار دهیم. (امین شیرازی، بی‌تا: ۲۱٤) در اینجا شنونده کسی است که «در قصرموصوف بر صفت، شرکت دو صفت در یك موصوف را باور دارد و در قصر صفت بر موصوف، شرکت دو موصوف را در یك صفت.» (طبیبیان، ۱۳۸۸: ۵۸) پس قصر افراد یعنی «نفی شرکت و شراکت و این زمانی است که مخاطب معتقد به شراکت باشد.» (حسن عرفان، ۱۳۷۲: ۳۳٦)

در واقع در قصر افراد، با یك موصوف و دو صفت یا حالت خاص مواجهیم که گوینده جهت وضوح و روشن شدن حکم در ذهن مخاطب، به تأکید بر یکی از حالات یا صفات نظر می‌دهد. در این صورت، «گاه شنونده را تصور بر آنست که موصوف مورد نظر دارای صفاتی متعدد است ولی گوینده یك صفت را برای آن موصوف قائل است و نه بیشتر و گاه دیگر شنونده چند موصوف را در یك

صفت شریك و انباز می‌پندارد، در این صورت گوینده را عقیده بر این است که یك موصوف بیشتر آن صفت را ندارد و دیگران ـ خلاف تصور مخاطب ـ فاقد آن صفت است.» (رضانژاد، ۱۳٦۷: ۲۸۵)

ب ـ قصر قلب: در این نوع قصر، اعتقاد و باور گوینده و مخاطب در تقابل با یکدیگر است؛ یعنی «حصر قلب جایی است که اعتقاد مخاطب بر خلاف عقیدهٔ ما باشد.» (امین شیرازی، بیتا: ۲۱٤) در قصر قلب، «صفتی را به جای دیگری وصف می‌کند ... و معنی آنست که متکلم حکم شنونده را دگرگون می‌کند.» (سکاکی، ۱۹۸۷: ٤۰۷) در نمونه‌های قصر قلب، گویی گوینده در مقام «اعتراض، توضیح یا اغراق» (شمیسا، ۱۳۸٤: ۱۵۷) در قبال مخاطب خویش است.

ج ـ قصر تعیین: در نوع سوم قصر بنا بر احوال مخاطب، گوینده «امری نامتعین را در ذهن مخاطب تعیین می‌کند.» (تفتازانی، بی‌تا: ۲۰۸) در قصر تعیین مخاطب کسی است که «هر دو امر، یعنی ویژگی یافتن موصوف به صفت یا ویژگی یافتن صفت به دو موصوف، در نزد او یکسان است.» (طبیبیان، ۱۳۸۸: ۱۵۷) البته بر اساس برخی تعاریف بلاغی می‌توان حالت مخاطب را، شك و تردید در پذیرش یکی از حالات دانست. «شنونده ـ در این گونه از قصر اضافی ـ در بودن یك صفت برای چند موصوف تردید دارد و به طور جزم و قطع نمی‌داند کدامیك از این موصوف‌ها دارای صفت مورد نظر می‌باشند و گوینده با قصر صفتی در یك موصوف معین به طور قاطع، شنونده را از تردید خلاص می‌کند. گاه دیگر شنونده یقین دارد که یك موصوف دارای چند صفت است و به طور یقین نمی‌داند که موصوف منظور کدام یك از صفات را دارد و گوینده با قصر یك صفت معین به موصوف، شنونده را از سرگردانی رها می‌کند.» (رضانژاد،۱۳٦۷: ۲۸۸)

علماي علوم بلاغی، با توجه به تقسیم بندی قصر موصوف بر صفت و صفت بر موصوف، شروطی را این سه نوع قصر عنوان می‌کنند. «شرط قصر موصوف بر صفت در قصر افراد این است که نباید دو صفت با هم منافات داشته باشند.» اما «شرط قصر صفت بر موصوف در قصر قلب این است که باید

دو صفت با هم منافات داشته باشند.» (تفتازانی، بی‌تا: ۲۰۹) و در قصر نوع سوم تنافی یا عدم تنافی صفات تأثیری در معنای قصر نخواهد داشت.

۲ـ۳. روش‌های قصر

برای آن که حصر و قصر در جمله‌ای به وجود آید، راه‌های متفاوتی بیان شده است. در کتاب‌های بلاغی عربی، مباحث مفصل و دامنه‌داری در طرق قصر آمده و با استفاده از علم نحو، روش‌هایی مطرح شده که با توجه به معانی متفاوت حاصله، انحصار صفت با موصوف با مفهومی را نشان می‌دهد. با وجود تلاش در جهت انطباق روش‌های طرح شده در کتب عربی با متون فارسی، در کتاب‌های معانی فارسی، تقسیم بندی چندان کارآمدی ارائه نشده است. در غالب کتاب‌های بلاغی عربی، چهار روش برای اعمال حصر و قصر ارائه شده است که عبارت است از: عطف، نفی و استثناء، کاربرد انَما و تقدیم ما حقه التاخیر.[۱]

قبل از ذکر روش‌های متفاوت قصر، یادآور می‌شویم که علمای علوم بلاغی این روش‌ها را با توجه به تقسیم‌بندی قصر بنا بر احوال مخاطب بررسی می‌کنند. به نظر می‌رسد با توجه به مشکل تفکیك انواع قصر قصر تعیین، افراد و قلب در متون (به دلیل اتکا بر احوال مخاطب)، استفاده از مباحث نحوی برای تشخیص راهی مناسب ارائه می‌دهد. در توضیح اجمالی هر کدام از روش‌ها به ذکر این نکات نیز خواهیم پرداخت.

۲ـ۳ـ۱. عطف

۱. لازم به ذکر است که علمای علم معانی مانند سیوطی تا ١٤روش متفاوت برای حصر و قصر ذکر می‌کنند. برخي از این روش‌ها را می‌توان زیر گروه یکی از همین ٤ گروه اصلی قرار داد مانند تقدیم معمول یا مسند و مسندالیه. ٤روش ذکر شده پرکاربردتر هستند.

در هر دو شکل قصر موصوف بر صفت و صفت بر موصوف، اتفاق می‌افتد و از حروف عطف «بل»، « لا» و «لکن»... برای مقصور کردن صفت یا موصوف استفاده می‌شود. اگر در عطف با حرف عطف لا موصوف بر صفت قصر شود و بنا بر احوال مخاطب، قصر افراد باشد، معطوف علیه مثبت و معطوف منفی خواهد بود؛ یعنی «چیزی که پیش از لا ذکر می‌شود با آن‌چه بعد از لا آمده است، مقابله دارد.» (حسن عرفان، ۱۳۸۵: ۳۳۰) اما اگر عطف در قصر قلب اتفاق افتد، نفی در صفت پس از لا و اثبات در صفت قبل از آن است که قصر برر تنافی این دو استوار می‌شود.

در قصر موصوف بر صفت با شیوه‌های عطف، مصنفی چون تفتازانی، مثال‌های قصر افراد و قلب و تعیین را به لحاظ ظاهری یکسان می‌داند. این برخلاف قصر صفت بر موصوف است که طبیعتاً دو موصوف با هم تنافی دارند پس شرط نتافی و عدم تنافی قابل اجراست. شارح مختصر در کرانه‌ها می‌گوید که مصنف «در بقیهٔ شیوه‌های حصر نیز از قصر تعیین سخن به میان نمی‌آورد.» (حسن عرفان، ۱۳۷۲: ۲۲۰)

عبدالقاهر جرجانی در دلائل الاعجاز، در بیان تفاوت شیوه‌های اعمال قصر و در مورد حرف عطف لا، با ذکر دو مثال، دو نکته را بیان می‌کند. مثال جرجانی: «جاءنی زیدَ لا عمروَ» اول آن‌که در این گونه جملات، شبهه در شخص فاعل است (نه تعداد فاعل) که در استفاده از لای عطف، فاعل برای مخاطب محقق می‌شود و دیگر آن‌که، این نوع جملات فقط وقتی کاربرد دارند که مخاطب از انجام عمل توسط فاعل اطلاع دارد و تنها انجام دهندهٔ کار را نمی‌شناسد که با به کار بردن لای عطف این شناخت و آگاهی به مخاطب داده می‌شود.

۲ ـ ۳ ـ۲. نفي و استثناء

این شیوهٔ قصر نیز در قصر موصوف بر صفت و صفت بر موصوف اتفاق می‌افتد. در این شیوه، قصر افراد و قلب (و تعیین) در شواهد مثال (در ظاهر) تفاوتی با هم ندارند و فقط باور مخاطب است که قصرها را از هم جدا می‌کند. انواع ادات نفی و استثناء در این شیوه کاربرد دارند. «مقصور علیه در نفی

و استثناء، چیزی است که پس از بزار استثناء ذکر می‌شود.» (حسن عرفان، ۱۳۷۲: ۳۲۹) علمای عرب، الی استثناء را به درستی ادات حصر نامیده‌اند، برای این‌که حکم ماقبل از خود را در حکم آن‌چه پس از الا می‌آید، حصر می‌کند. برخی نحویون این شیوهٔ قصر را که به (ما ... الا) معروف است، با روش دیگری از قصر(قصر با انّما که خواهد آمد.) یکی می‌دانند اما عبدالقاهر جرجانی در کتاب دلائل، این یکسانی را در همهٔ موارد نمی‌پذیرد. او در این باب، باور مخاطب را مهم تلقی کرده و می‌گوید: «در این‌جا مخاطب منکر مطلب است و در آن شك می‌کند ...[شکل جمله نفی و اثباتی] را به کسی می‌گوییم که مطلبی را که ما گفته‌ایم، انکار می‌کند.» (جرجانی، ۱۳٦۸: ٤۱۲)

جرجانی معتقد است فقط وقتی از این شیوه بهره می‌بریم که شك و تردیدی در میان باشد و گوینده و مخاطب جایی برای انکار مطلب داشته باشد و گرنه در بیان موضوعی آشکار با هر قصدی که باشد، شکل نفی و استثناء کاربرد ندارد. وی با بیان شواهد قرانی و بررسی شکل نحوی ارائه شده در آن‌ها، به حکمی کلی می‌رسد که معنای نهفته در متن را به وضوح عیان می‌کند. (فرض معنایی) (همان: ٤۱۳)

جرجانی در ادامه می‌افزاید که در شیوهٔ نفی و استثناء (ما ... الا) دو امر محتمل است؛ یکی اختصاص فاعل در انجام فعل و دیگر نفی انجام آن از دیگری. استفاده از این روش، هر دو آگاهی را به مخاطب می‌دهد.

نکتهٔ دیگر این‌که، جرجانی با ذکر مثالی که تقدیم مفعول دارد، به این حکم کلی می‌رسد که در واقع، غرض کلام آن‌چیزی است که پس از ادات استثناء الا می‌آید. حال اگر مفعول مقدم شده و فاعل در جایگاه پس از الا، در انتهای جمله قرار بگیرد، هدف بیان فاعل بوده و اگر مفعول در همین جایگاه قرار گیرد، مفعول درخور توجّه و خاص است. (همان: ٤۲۱)

جرجانی این نکته را نیز ذکر می‌کند که اگر در شیوهٔ نفی و استثناء، صفتی در جایگاه پس از الا قرار بگیرد، قصد مخصوص شدن همان صفت برای موصوف و نفی صفاتی است که با صفت مطرح

شده در تضاد و تنافی هستند و قطعاً منافاتی با صفات و حالات دیگر ندارد. (مثلاً نشسته در تنافی با ایستاده نه صفاتی دیگر چون خندان و گریان. (همان: ٤٢٥)

۲ـ۳ـ۳. انّما

یکی دیگر از شیوه‌های مؤثر در اعمال حصر و قصر، کاربرد انّما در جمله‌ها است. برخی نحویون، انّما را در شیوهٔ اعمال انحصار شبیه نفی و استثناء (ما ...الّا) می‌دانند. سکاکی در مفتاح‌العلوم آورده است که «سبب استفاده از [انّما] در معنای قصر به این دلیل است که متضمن معنی ما و الّا است.» (سکاکی، ١٤٠٧: ٢١١) [سکاکی معتقد است کلمهٔ انّ برای تأکید اثبات مسند بر مسندالیه است سپس به ما تأکیدی متصل می‌شود و همان‌گونه که در نحو گمان می‌رود، تأکید را مضاعف می‌کند. پس در تضمین معنای قصر مناست است.] برخی دیگر چون خطیب قزوینی معتقدند که «انّما در اصل با ما و الا تفاوت بسیار دارد، چرا که از انّ ترکیب شده که حرف تأکید برای جمله‌های اسمیه است و ما که اسم نکرهٔ مبهم است.» (نحو المعانی: ۱۳۳ برگرفته از ایضاح: ٢١٦) [همان‌طور که در مطالب قبل ذکر شد، جرجانی نیز یکسانی دو روش را به طور مطلق نمی‌پذیرد و دلائلی در تفاوت این دو روش ارائه می‌دهد.]

جرجانی در کتاب دلائل الاعجاز براي خبر همراه انّما شرایطی در نظر می‌گیرد تا مفهوم انحصار در آن واقع شود. انّما «در مورد خبری آورده می‌شود که مخاطب نسبت به آن جاهل نیست و صحت آن را رد نمی‌کند و یا در جمله‌ای آورده می‌شود که نازل منزلهٔ این نوع خبر است.» (جرجانی، ١٣٦٨: ٤١٠) در واقع کاربرد انّما، برای بیان مطلبی است که برای شنونده معلوم بوده و حتی اگر آگاهی از خبر نداشته باشد، دلیل یا قرینه‌ای وجود دارد که به زودی اطلاع حاصل می‌کند. دیگر این‌که «انّما در کلامی واقع می‌شود که فعل را برای شیئی ایجاب و از غیر آن نفی کند.» (همان: ٤١٦) این مزیت انّماست که از آن دو حکم هم‌زمان دریافت می‌شود؛ اثبات حکم برای جمله و نفی از غیر آن.

۲ ـ ۳ ـ ٤. تقدیم ما حقه التاخیر

چهارمین روش برای اعمال انحصار، در اصطلاح عربی «تقدیم ما حقه التاخیر» است که مقدم آوردن آن چیزی است که باید مؤخر باشد. علمای علم بلاغت، این روش را با سه روش قبلی متفاوت می‌دانند، چرا که مفهوم تقدیم و قصر از فحوای سخن و از «راه ذوق سالم و صحیح» (حسن عرفان، ۱۳۸۵: ۳۳۱) به دست می‌آید. در حالیکه سایر روش‌ها چون نفی و استثناء، عطف و انّما بر اساس نحو و وضع لغوی یا همان ابزار و حروف است.

در نحو عربی و در جمله‌های اسمیه، مبتدا بر خبر مقدم می‌شود و در جملات فعلیه، ترکیب اصلی، فعل، فاعل و مفعول است. هر گونه برهم خوردن این نظم نحوی، تقدیم محسوب می‌شود. نحویون برای تقدیم شرایطی قایل می‌شوند تا مفید معنی حصر باشد؛ یعنی مانعی برای جلوگیری از تخصیص نباشد. مسندالیهی که مقدم شده در اصل در جایگاه موخر بوده و متکلم هم در ذهن داشته باشد که مسندالیه مؤخر است، اما آن را مقدم آورد. اگر مسند الیه مقدم نکره باشد، مفید معنی تخصیص است، چون مبتدا همواره معرفه است.

غالب شیوه‌های حصر و قصر در علم معانی عربی به نحوی در معانی فارسی گنجانده شده است. در علم معانی فارسی، از دو روش کلی «حصر به وسیلهٔ ادات» و «روش‌های دیگر» نام می‌برند. ادات قصر، «کلماتی را گویند که بیشتر از جنس حروف است و به وسیلهٔ آن‌ها محل حصر و قصر صورت می‌یابد.» (رضا نژاد، ۱۳٦۷: ۲۷۰) جز، الا، فقط، تنها و ... از جملهٔ این ادات هستند.

روش‌های دیگر عبارتند از:

۱ ـ قصر به حروف منفی: در این شیوه، فعل قبل از حرف نفی، ایجابی و ثبوتی است.

۲ ـ فعل ایجابی مشروط: در این‌جا فعل نفی قبل از فعل ایجابی مشروط به کار می‌رود.

۳ ـ تعریف یا تقدیم مسندالیه بر خبر: در این صورت عمل قصر به وسیلهٔ ضمایر منفصل انجام می‌شود.

٤ ـ قصر به وسیلهٔ تکرار کل فعل و ضمایر: در این شیوه، فعل نفی یا اثبات به قصد ایجاد حصر در جمله تکرار می‌شود.

٥ ـ به وسیلهٔ تقدیم خبر و تاخیر مبتدا: این نوع قصر همان قصری است که در معانی عربی «تقدیم ما حقه التاخیر» نامیده می‌شود. در این‌جا اگر توجه گوینده به مبتدا باشد، مسندالیه را مقدم می‌آورد و در خلاف آن اقدام به تقدیم مسند می‌کند.

٦ ـ وجود حرف تحقیق: حرف تحقیق مانند همانا و هر آینه، مفید معنی اختصاص است

۷ ـ به وسیلهٔ حرف مگر: این کلمه علاوه بر تردید، در جمله‌هایی با فعل نفی، مفید معنی استثناء و حصر است.

۸ ـ ولیکن، ولکن، ولی و اما ...: علاوه بر معنای استثناء، هرگاه با فعل نفی یا اثبات بیاید، افادهٔ حصر می‌کند. (رضانژاد، ۱۳٦۷: ۲۷٦)

۳. مدل پویایی ارتباط فیرباس

در برخی رویکردهای زبان‌شناسی، مفهوم هم در سطح جمله و هم در سطح گفتار بررسی می‌شود. دو رویکرد تاثیرگذار برای تحلیل جمله، مدل مبتدا/خبری هلیدی و مدل پویایی ارتباط فیرباس است. ژان فیرباس یکی از اعضای برجسته رویکردی فکری است که تئوری FSP را ارائه داده‌اند. تئوری FSP که محصول فکری مکتب زبان‌شناسی پراگ است، رابطه‌ای متقابل را میان نحو و عملکرد ارتباطی بررسی می‌کند و ریشه در رویکردهای بسیار جزئی از این مکتب زبان‌شناسی دارد. FSP و پویایی ارتباطی با توزیع اطلاعات پیرامون عناصر يك جمله در ارتباطند. این دو عقیده که به حلقهٔ زبان‌شناسان پراگ باز

می‌گردد، باورهای اساسی در زبان شناسی مدرن هستند. این تئوری را برای اولین بار ویلم متیسوس (Velim Mathesius) مطرح کرد که ساختار مبتدا و خبر را توضیح می‌داد. FSP در واقع جایگاه و عملکرد مبتدا و خبر را نشان می‌دهد.

در مدل فیرباس(که همان پویایی ارتباط است.) مفهوم مبتدا/ خبر و اطلاع نو/ کهنه کامل شده و دیگر مفهومی دوگانه به طور مطلق نیست. البته این مدل، با وجود آن‌که در پی بررسی تفاوت مبتدا و خبر نیست، توان آن را دارد که عناصر مبتدایی را از عناصر غیر مبتدایی در جمله (بند) کاملاً مشخص کند. این همان مفهوم پویایی ارتباط یا CD در تئوری فیرباس است. وی در تعریف این مفهوم که از مفاهیم اساسی در تئوری FSP است، می‌گوید: «پویایی ارتباط ... برمبنای این حقیقت استوار است که ارتباط زبان‌شناسانه، ارتباطی ایستا نبوده، پدیده‌ای پویاست.» (فیرباس، ۱۹۷۲: ۷۸)

CD در واقع حدی نسبی است که منجر به توسعهٔ ارتباط می‌شود. این پویایی ارتباطی از طریق عناصر مختلف جمله اعمال می‌گردد. فیرباس می‌گوید: «از میزان رابطه‌ای که هر عنصر در جهت توسعهٔ ارتباط در جمله دارد، به درجهٔ CD آن، که عنصریست زبان‌شناسی، پی می‌بریم.» (فیرباس، ۱۹۸۷: ۲۳) هر عنصر جمله (بند) در توسعهٔ ارتباط جایگاهی را اشغال می‌کند. هرچه این جایگاه با هدف و منظور ارتباطی جمله بیشتر در ارتباط باشد، ارزش این عنصر در پویایی ارتباط افزایش می‌یابد.

براي توضیح بیشتر این مفهوم مهم به دیدگاه زبان‌شناسان پراگ باز می‌گردیم. در این مکتب، جمله يك واحد است که حاوی پیام بوده، به دو بخش مبتدا و خبر تقسیم می‌شود. اساس تئوری‌های زبان شناسان این مکتب، بر این است که هر عمل ارتباطی در جمله دو ساختار متفاوت را نشان می‌دهد: الگوی دستوری جمله و ساختار اطلاعاتی پاره‌گفتار. در غالب زبان‌ها، توالی معمول و بی‌نشان جمله، مبتدا ـ خبر است در حالی‌که جملات نشان‌دار توالی خبر ـ مبتدا را نشان می‌دهند. اما پویایی ارتباطی،

مفهومی است که به عنوان یك فرایند، به تدریج معنا را در پاره گفتار آشکار می‌کند و نشان می‌دهد که هر بخش از اثر به صورت پویا، چه ارتباطی با کل اثر دارد.

برخی بخش‌های پاره‌گفتار، فقط اطلاعاتی از آن‌چه قبلا آمده، ارائه می‌دهند و طبیعتاً در این روند پویایی ارتباطی، نقش کوچکی دارند. این بخش را که در الگوی دستوری جمله، متبدا نامیدیم، از درجهٔ پویایی اندکی برخوردار است. در مقابل، خبر جمله، بالاترین درجهٔ پویایی ارتباطی را دارد، چرا که معنای جمله را کامل می‌کند و اطلاعات نو را در اختیار مخاطب قرار می‌دهد. در حقیقت در این دیدگاه، ساختار اطلاعی یعنی خبر نو/ کهنه با ساختار مبتدا/ خبری تلفیق شده و عنصر پویایی ارتباط (CD) را مطرح می‌کند که از عمکرد و جهت‌گیری اطلاعی جمله به دست می‌آید.[1] از نظر فیرباس، عناصری با درجه پایین‌تر CD، در جایگاه مبتدا یا بخش ابتدایی جمله قرار می‌گیرند در حالی‌که بالاترین میزان CD را در بخش غیر مبتدایی یا هسته اطلاعاتی جمله می‌توان یافت. فضای میان این دو بخش را نیز عناصر گذرا اشغال می‌کنند. (فیرباس تنها راه شناخت مبتدا و خبر را ترتیب خطی نمی‌داند که در ادامه به آن خواهیم پرداخت.)

توزیع درجه CD در زبان نوشتاری (که معمولا با درجه آن در سایر عناصر همان جمله در ارتباط است) با تاثیر متقابل سه فاکتور مشخص می‌شود: «۱) ترتیب خطی ۲) وابستگی/ غیر وابستگی به

---

[1] . در حالی‌که تئوري FSP و دیدگاه فیرباس در پي تلفیق ساختار اطلاعي و مبتدا / خبري است، هلیدي و نظریات زبان‌شناسي او از جداسازي سیستم مبتدا/ خبري و سیستم اطلاعي سخن مي‌گوید. او مبتدا و خبر را کاملا از دایره اطلاعي و CD تفکیك مي‌کند. در تئوري هلیدي، شناخت مبتدا و خبر با تاکید بر اهمیت جایگاه واژه در جمله است و سیستم اطلاعي بر خلاف شکل مبتدا و خبر از پیام جمله ساخته مي‌شود. در جملات بي‌نشان، مبتدا و اطلاع کهنه بر هم منطبق مي شوند و خبر همان اطلاع نو است. این در حالي است که در رویکرد فیرباس با تکیه بر پویایی داخلی جملات، اطلاعات به دست می‌آید. علاوه بر این مبتدا در مدل هلیدی به شکلی مستقل به جمله (بند) خود تعلق دارد و به طور مجزا بررسي شده، ارتباطي با جمله(بند) ماقبل خود ندارد. اما در مدل فیرباس پویایی ارتباط در جملات و بندهای متعدد با هم در ارتباطند. در تئوری FSP و مدل پویایی ارتباطی، مبتدا و خبر را با توجه به متن و جملات آن تعیین می‌کنند و بر خلاف هلیدی، تنها ترتیب خطي فاکتور تشخیص عناصر مبتدا و غبر مبتدایی نیست. بنابراین راه پویایی داخلی جمله دقت و جزئیات بیشتری داشته، کاربردی‌تر است.

متن ۳) ویژگی‌های معنای عناصر زبان‌شناختی و ویژگی وابسته به معنا در جایی که محتوای متن مطرح می‌شود.» (فیرباس، ۱۹۸۷: ۳۰)

۱ ـ ترتیب خطی: این فاکتور نشان می‌دهد که عناصر با درجهٔ CD پایین، جایگاهی در ابتدای جمله اشغال می‌کنند، در حالی‌که عناصر با درجه CD بالاتر در موقعیت انتهایی جمله قرار می‌گیرند. این نوع چینش در جملات بی‌نشان است. «وقتی فاکتور دیگری اعمال نشود، همین درجه‌بندی موقعیتی، تدریج معنایی را نیز در جمله به وجود می‌آورد.» (راو: ۲۰۰۷: ۲۹ به نقل از فیرباس، ۱۹۸٦: ٤۳)

جمله فوق بدین معنی است که با حرکت از ابتدا به انتهای جمله، درجه پویایی ارتباط به تدریج افزایش می‌یابد و غالباً خبر جمله که در انتها قرار می‌گیرد، بالاتربن میزان CD را دارد. اسوبودا معتقد است در زبان‌های هندو اروپایی این تمایل وجود دارد که عناصر با بیشترین بار پویایی ارتباطی در انتهای جمله قرار گیرند. (راوی:۲۰۰۷: ۳۰۰ به نقل از اسوبودا، ۱۹۸۱: ۲)

الگوی جریان اطلاعات در این نوع جملات بدین ترتیب است که در جملات بی‌نشان، اطلاع نو در پی اطلاع کهنه قرار گیرد. ذکر این نکته لازم است که ترتیب خطی تنها راه شناسایی مبتدا و خبر و سنجش میزان پویایی ارتباط در جمله نیست.

۲- متن: این فاکتور از وابستگی یا عدم وابستگی عناصر به متن سخن می‌گوید. نگاه فیرباس به عنصر وابسته/ غیر وابسته به متن کاملا زبان‌شناسانه است. او به منظور پاسخ‌گویی به سوالاتی در مورد مبتدا/ خبر یا اطلاع کهنه/ نو در یك گفتمان، این مسئله را عنوان می‌کند که یك جمله (بند) از عناصر متفاوتی ساخته شده است که بستر انتقال پیام هستند. بعضی عناصر بنیادین وابسته به متن بوده، مبتدا را ایجاد می‌کنند. این عناصر درجه پایینی از پویایی ارتباطی را دارند، چرا که وابسته به متن بوده، نقشی مهم در پیش‌برد ارتباط ندارند. عناصر غیر مبتدایی در جمله، هسته محسوب شده، خبر جمله را به نمایش می‌گذارند. این عناصر که وابسته به متن نیستند، درجه بالایی از پویایی ارتباط را دارند. در واقع هر

جنبه از اطلاعات که در متن حاضر نباشد یا با موقعیت متنی جمله مرتبط نشود، به عنوان عناصر غیر وابسته به متن محسوب می‌شود. (فیرباس، ۱۹۸۷: ۳۰)

برای مثال ضمایر از نمونه‌های عناصر وابسته به متن هستند، چراکه به مرجعی ماقبل خود بازمی‌گردند و برای گوینده و شنونده شناخته شده‌اند. این عناصر قابل دست‌یابی از جمله، درجه پویایی کمی دارند و اطلاع کهنه به حساب می‌آیند.

٤. ساختار معنایی

گاهی درجه پویایی ارتباط در یکی از عناصر جمله، کاملاً از محتوای معنایی جمله حاصل می‌شود یا در ارتباط با محتوای معنایی سایر عناصر جمله به دست می‌آید. (راوی، ۲۰۰۷: ۲۸ به نقل از اسوبودا: ۱۹۸۱: ۲) در بیان فاکتور محتوای معنایی این بحث قابل طرح است که ساختار معنایی در فاکتور وابستگی به متن تکرار می‌شود و این دو با توجه به ترتیب خطی عناصر جمله به دست می‌آیند. فیرباس این تفسیر را کاملا مکانیکی دانسته، طرح آن را ناشی از بی‌توجهی به هدف و معنای جمله می‌داند. او می‌گوید که فاکتور دوم و سوم (متن و ساختار معنایی) همیشه بر فاکتور اول منطبق نیستند. در واقع تاثیری متقابل میان این سه فاکتور است که زمینه ارتباط را نشان می‌دهد. (فیرباس، ۱۹۸۷: ۳۰)

برای درك بهتر ساختار معنایی مثالی ذکر می‌شود. اگر جمله‌ای حاوی فعل متعدی بوده، فاعل جمله از عناصر غیر وابسته به متن باشد، بخش مهمی از اطلاعات را همین فاعل حمل می‌کند. در حالی‌که به دلیل ذات معنایی فعل متعدی، مفعول اطلاع کهنه محسوب می‌شود، چرا که دو طرف تبادل کلامی این را می‌دانند که با هر فعل متعدی مفعولی خواهد آمد. پس این عنصر از طریق متن قابل دست‌یابی است و عنصری وابسته به متن محسوب می‌شود.

٥. نگاهی به حصرو قصر با مدل فیرباس

در ابتدای بحث باید به تفاوت زبان عربی با سایر زبان‌ها اشاره‌ای کوتاه شود.

زبان عربی در چینش واژه‌ها. قواعد نحوی با سایر زبان‌ها، تفاوت قابل ملاحظه‌ای دارد. انعطاف در چینش و جابجایی واژه‌ها در زبان عربی، باعث می‌شود جریان اطلاعات در جمله‌های این زبان، ویژگی‌های خاصی داشته باشد. یکی از این ویژگی‌ها، اعراب‌گذاری بر اساس نقش نحوی آن‌هاست که در صورت حذف آن برخی نقش‌ها مانند نقش فاعلی و مفعولی در جمله با هم آمیخته می‌شوند و حتی با نظر به رویکردهای زبان‌شناسانه و ساختار اطلاعی هم، اطلاع نو و کهنه مفهوم مجزاي خود را از دست می‌دهند. [۱]

جدا از مطالب فوق، نحو عربی با دقت و جزئیات بسیار، غالباً توضیحی کافی و قاعده‌مند برای درك مفاهیم و دریافت صحیح از اصول و قواعد خود ارائه می‌دهد، با این وجود می‌توان برخی قواعد نحوی را با توجه به رویکردهای زبان‌شناسانه بار دیگر توضیح داد. بحث قصر و اختصاص بخشی از معانی عربی و فارسی را تشکیل می‌دهد که گاه گاه به لحاظ درك مفاهیم و تقسیمات آن (به ویژه در معانی فارسي) جاي بحث و بررسي بيشتري دارد. از ميان چهار روش اصلي كه در ايجاد قصر و اختصاص ذكر شد، نفي و استثناء و روش استفاده از انّما را با نگاهي به مدل فيرباس واكاوي می‌كنيم.

در بخش نفی و استثناء، قانونی کلی ذکر شد که «اختصاص در اسمی است که بلافاصله بعد از الا می‌آید و نه در اسمی که قبل از الا آمده است.» (جرجانی، ۱۳٦۸: ٤۲۲) و حتی اگر دو اسم در این جایگاه باشند، به طور مشخص اسم پس از الا مقصور شده است. این قانون در جمله اسمیه و فعلیه تفاوتی ندارد. (در هر دو مثال «ما زیدٌ الاّ قائمٌ» و «ما رای الطفلُ الاّ ابوه» واژه‌های مقصور بعد از الا آمده‌اند.) در مدل فیرباس و در فاکتور ترتیب خطی، ذکر شد که درجه پویایی ارتباط از ابتدا به انتهای

---

۱. برای مثال به جمله زیر توجه کنید:

ضرب زید عمرو اگر دراین مثال اعراب‌گذاري نشود، فاعل و مفعول مشخص نخواهد شد. با وجود اعراب مي‌توان واژه‌ها را با هم جابجا كرد، در حالی‌كه نقش نحوي هر واژه حفظ خواهد شد.(براي توضيح بيشتر ر. ك : راوی حبیب: ۲۰۰۷، ص۳۱)

جمله افزایش می‌یابد و در واقع آخرین کلمات که معمولاً در جایگاه خبر جمله نیز قرار دارند، بالاترین بار اطلاعاتی را باخود دارد. با توجه به نحوه چینش واژه‌ها در قاعده نفی و استثناء، انطباق کامل آن را با فاکتور ترتیب خطی می‌توان دید. واژه مقصور به لحاظ معنایی نیز در بالاترین حد اطلاعی قرار دارد که همان جایگاه اطلاع نو در انتهای جمله است. واژه مقصور شده، هدف یك جمله انحصاریست.

همین قانون را در شیوه دیگر قصر؛ کاربرد انّما می‌توان یافت. در انّما نیز اختصاص در اسم متاخر است. (مثال: انّما ضربَ زیداً عمروٌ) در این مثال حتی واژه الا که می‌تواند در حکم راهنما یافتن واژه مقصور باشد، وجود ندارد. در شیوه انّما، ترتیب خط و افزایش درجه پوپایی ارتباطی در سیر تدریجی حرکت از ابتدا به انتهای جمله، کلمه مقصور را به عنوان عنصری با بالاترین میزان بار اطلاعاتی، مشخص می‌کند.

حکمی دیگر در مورد قاعده نفی و استثناء در جملات فعلیه، دارای فاعل و مفعول، واقع می‌شود. در این‌جا، هدف جمله، کسب اطلاع در مورد نقش واژه است که پس از الا بیاید. با ذکر مثال به توضیح این قاعده می‌پردازیم: به دو مثال «ما ضربَ زیداً الا عمروٌ» و «ما ضرب عمروٌ الا زیداً» توجه کنید. در اولین مثال که فاعل پس از الا آمده است، کننده کار مهم بوده و در مثال بعد که مفعول پس از الا آمده، کسی که کار بر او انجام می‌شود، مهم است. این حکم در جمله‌های اسمیه و در باب مبتدا و خبر هم جاریست. یعنی اگر خبر بعد از الا آمده، هدف مقصور کردن خبر بوده و اگر خبر بر مبتدا مقدم شود، مبتدا در جایگاه پس از الا می‌آید و هدف جمله انحصاری می‌شود. (جرجانی، ۱۳٦۸: ٤۲۱ ـ ٤۲۳)

در این‌گونه مثال‌ها ذکر این نکته ضروریست که با توجه به اعراب خاص هر نقش (برای فاعل و مفعول)، علیرغم تقدیم وتاخیر، تمایز واژه به لحاظ نقشی کاملا مشخص است، اما هدف از قصر در جمله وقتی مشخص می‌شود که نقش واژه پس از الا معلوم شود. (شناخت کننده کار، وقتی فاعل در انتها قرار دارد و...) در این جمله‌ها واژه اصلی در انتهای جمله است؛ جایی که غالباً اطلاع نو، عنصر

غیر وابسته به متن و خبر (زبان‌شناسی) قرار می‌گیرد که به لحاظ اطلاعی، بالاترین پویایی ارتباطی را هم دارد. همین توضیح برای قرار گرفتن مبتدا یا خبر در انتهای جمله نیز کافیست. با نگاهی به فاکتور ساختار معنایی نیز همین تفاوت در هدف جمله از جنبهٔ شناخت فاعل، مفعول یا مبتدا و خبر قابل بررسی است.

نکتهٔ دیگر، تفاوت محصور کردن صفت بر موصوف یا موصوف بر صفت در قاعده نفی و استثناء است. هر گاه واژه پس از الا، صفت برای واژه پس از الا باشد، قصد مقصور کردن آن صفت خاص در موصوف است و بالعکس. (جرجانی، ۱۳٦۸: ٤۲٥) این حکم نیز با همان فاکتور ترتیب خطی و ساختار معنایی قابل توضیح است.

نکتهٔ دیگر دربارهٔ انّما، صحبت از خبریست که مخاطب نباید نسبت به آن جاهل باشد؛ یعنی خبر انّما از حالت غیر وابسته به متن خارج می‌شود، اما هم‌چنان به لحاظ ترتیب خطی در جایگاه بالاترین عنصر اطلاعاتی جمله واقع است. جرجانی قصد را در این‌گونه خبر، آگاهی و بیداری ذکر می‌کند. (جرجانی، ۱۳٦۸: ٤۱۰) و با ذکر مثال‌های متعدد به توضیح آن می‌پردازد. وی برای خبر جمله‌هایی با نفی و استثناء هم حکمی کلی ارائه می‌دهد و می‌گوید: «هر گاه موضوعی را دیدید که از امر معلومی است و شکی در آن راه ندارد، با نفی آمده است، به جهت فرض معنایی است که آن را در حکم مشکوك آورده است.» (جرجانی، ۱۳٦۸: ٤۱۳) در این جمله‌ها، لزوماً انکار و توهمی از سوی مخاطب در جمله‌های پیشین آمده است و آمدن جمله با روش نفی و استثناء، در حکم جواب کلام سابق است.

با توجه به رویکرد زبان‌شناسانه فیرباس و توضیح او درباره عوامل وابسته به متن، می‌توان به بحث وابستگی/ عدم وابستگی به متن اشاره کرد. با فرض معنایی درنظر گرفته شده در نفی و استثناء و شرط خبر در انّما، حکم غیر وابسته بودن به متن و غیر قابل پیش بینی بودن خبر به نحوی نقض می‌شود، اما

خبر باز هم به لحاظ ترتیب خطی، هم‌چنان در جایگاه اطلاع نو و بالاترین میزان بار اطلاعی است. البته در مدل فیرباس به این نکته اشاره نمی‌شود که اگر خبر جمله، جوابی به تردید موجود در جمله باشد یا جهت افزایش آگاهی مخاطب آورده شود، با وجود آگاهی نسبی مخاطب از خبر، هم‌چنان اطلاع نو و بالاترین درجه پویایی ارتباط محسوب می‌شود یا خیر.

از آن‌جا که فیرباس رابطهٔ میان مبتدا و خبر را با اجزای نحوی جمله بررسی می‌کند و جرجانی نیز مفاهیم نحوی در رابطه با علم معانی را به خوبی توضیح می‌دهد، نکات دیگری برای انطباق این دو نظر وجود دارد که با توجه بیشتر قابل بررسی است.

منابع

۱. امین شیرازی، احمد (بی‌تا)، آیین بلاغت شرح فارسی مختصر المعانی.

۲. تفتازانی (بی‌تا)، المطول و بهامشه حاشیه السید میر الشریف، قم: مکتبه الدوری.

۳. راد منش، محمد (۱۳٦۸)، ترجمه دلائل العجاز فی القران عبدالقاهر جرجانی، مشهد: آستان قدس رضوی.

٤. رضانژاد(نوشین)، غلامحسین (۱۳٦۷)، اصول علم بلاغت در زبان فارسی، چ اول، تهران: انتشارات الزهراء.

۵. سکاکی، سراج الدین یوسف بن ابی بکر (۱٤۰۷ ه / ۱۹۸۷ م)، مفتاح العلوم، ظبطه و کتب هوامشه و علق علیه: نعیم زرزور، الطبع الثانی، بیروت: دارالکتب العلمیه.

٦. شمیسا، سیروس (۱۳۸٤)، بیان و معانی،تهران: میترا.

۷. عرفان، حسن (۱۳۸۵)، ترجمه و شرح جواهر البلاغه، ج اول: معانی، چاپ ششم، قم: نشر بلاغت.

۸. ــــــــــ (۱۳۷۲)، کرانه‌ها (شرح فارسی مختصرالمعانی تفتازانی)، ج۲، قم: انتشارات هجرت.

۹. طبیبیان، حمید (۱۳۸۸)، برابرهای علوم بلاغت در فارسی و عربی بر اساس تلخیص المفتاح و مختصر المعانی، تهران: امیر کبیر.

۱۰. Firbas, jan(۱۹۷۲), « on the interplay of prosodic and non-prosodic means of functional sentence perspective» London: oxford university press.

۱۱. _____ (۱۹۸۷), «on two starting points of communication» Language Topics: (Essays in Honour of Michael Halliday), Edited by Ross Steele, Michael A. K. Halliday, Terry

Thradgold, Volume ۱, Amsterdam: John Benjamins Publishing, p۲۵ – ٤٤

۱۲. Rawi T. Habeeb (۲۰۰۷), « The role of communicative dynamism in directing the flow of information in Arabic with reference to English»، Takrit university journal for humanities, vol(۱٤), no(۲), p ۲۲ – ۳٤.

Analysis of rich Kashmiri poems from the perspective of fantasy

Akeel Hussain Kalan [1]

Master's student of Persian Language and Literature, Open University, Al-Mustafa International University of Qom, Qom, Iran

Supervisor: Salman rahimi [2]

Associate Professor, Department of Persian Language & Literature, Open University, Al-Mustafa International University of Qom, Qom, Iran

Abstract

Mullah Muhammad Tahir Kashmiri known as Ghani Kashmiri is one of the greatest poets in Kashmir and a powerful poet of Persian literature in the ۱۱th century. His poetry contains all the characteristics of Indian style. Theme creation is one of the prominent features of his poetry. In the current research, which was carried out using a descriptive-analytical method, Surkhayal in the Ghani Diwan of Kashmiri was investigated and analyzed. The purpose of writing this article is to try to become more familiar with the style of this poet and to examine the poetic images and innovations in his divan. The research findings are arranged in an introduction and three chapters. First, Kashmiri life, Indian style and his personal style are discussed, and in the second part, Surkhyal is defined from various points of view. The last part is the examination of imaginary images in his poems. Ghani has used sentence poems in his poems.

Keywords: symbol, imaginary images, Indian style, Ghani Kashmir

[1] Email:Shanakeel٤٥@gmail.com
[2] Email: s.rahimi@mou.ir

تحلیل اشعار غنی کشمیری از منظر صور خیال

عقیل حسین کلان [۱]

دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه مجازی، جامعه المصطفی العالمیه قم، قم، ایران

استاد ناظر: سلمان رحیمی [۲]

استاد همکار گروه زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه مجازی، جامعه المصطفی العالمیه قم، قم، ایران

چکیده

ملا محمدطاهر کشمیری متخلص به غنی کشمیری از بزرگترین سخن سرایان در کشمیر و شاعر توانمند ادب فارسی در قرن یازدهم هجری است. شعر او تمام ویژگی‌های سبک هندی را در خود جای داده است. مضمون سازی از ویژگی‌های برجسته شعر وی است. در پژوهش حاضر که به روش توصیفی-تحلیلی صورت گرفته، صورخیال در دیوان غنی کشمیری، بررسی و تحلیل شده است. هدف از نگارش این مقاله تلاش در جهت آگاهی هرچه بیشتر با سبک این شاعر و بررسی صورخیال و بدایع شعری در دیوان وی است. یافته‌های پژوهش در یک مقدمه و سه فصل تنظیم شده است. نخست در مورد زندگی کشمیری، سبک هندی و سبک شخصی وی بحث شده و در بخش دوم به تعریف صورخیال از نظرهای گوناگون پرداخته شده است. بخش آخر بررسی صور خیال در سروده‌های اوست. غنی در اشعار خود از اشعار حکمی بهره برده است.

کلیدواژه‌ها: نماد، صور خیال، سبک هندی، غنی کشمیری

---

۱ Email:Shanakeel٤٥@gmail.com

۲ Email: s.rahimi@mou.ir

۱. مقدمه

ملا محمدطاهر کشمیری متخلص به غنی کشمیری، بزرگ‌ترین سخن‌سرای کشمیر و از گویندگان پارسی‌زبان سرزمین پهناور هندوستان در قرن یازدهم هجری است. وی از شاعرانی است که به سبک هندی سخن رانده و با اینکه هم روزگار گویندگانی چون صائب تبریزی و کلیم کاشانی، دو تن از نام‌آوران این سبک بوده، خود در این شیوه، مقامی شایسته یافته است. تا بدانجا که صائب تبریزی در سفر به هند، به ستایش سخن او برخاسته و به نگارش بخشی از اشعار وی در سفینه خود، اهتمام جسته است.

غنی در حیات خویش، آوازه بلند یافته است. شعر او و نام او، در سرتاسر هندوستان و در نزد اهل ادب و سخن، اشتهار کامل داشته است؛ چنان‌که خود نیز بدان اشارتی دارد:

چنان نام من رو شناس است در هند　　که نقش نگین در میان سیاهی

غنی با غنای طبع، در سراسر حیات خویش، کنج درویشی را اختیار کرد و از صحبت حکام و تعینات زندگی، دوری گزید. سادگی، بی‌پیرایگی، قناعت طبع، ذوق و حالی که از کیفیت این وارستگی ملازم وجود وی بوده، در جای‌جای اشعارش مشهود است:

فراغتی به نیستان بوریا دارم　　مباد راه در این بیشه شیر قالی را

شعر غنی، شعری با همه خصوصیات سبک هندی است. تعبیرات، اصطلاحات و ترکیبات، نازک بندی‌ها و ارسال المثل‌های ویژه آن سبک و مضامین باریک، گاه آمیخته به تعقید و ابهام در بسیاری از اشعار او، متجلی است. با این‌همه، گاهی سخنی به لطافت و روانی نسیم و روشنی آب زلال می‌آورد:

بالش خوبان دگر از پر است　　شوخ مرا فتنه به زیر سر است

به غافل داده‌ایم دل به دستت مرا یاد و تو را خاطر فراموش
در حیرتم که آینه امروز، صبحدم روی که دیده است که روی تو دیده است

۱-۱. هدف از انجام پژوهش

در این مقاله چهار عنصر از عناصر زیبایی کلام درآثار شاعر مورد نقد و بررسی قرار گرفته است.

استعاره: صورت تکامل یافتهٔ تشبیه که در آثار شاعر از لحاظ ذکر مستعارُله یا مستعار منه که به مکنیه تقسیم می‌شود.

تشبیه: این بخش زیباترین محورهای خیال شاعر است که در این مقاله، از نظر شکل و ساختار و سپس به لحاظ موضوع مشّبه و مشّبهُبه، بررسی شده است.

مجاز: بعد از بیان مجاز شاعران از زاویه نگاه خود دنیا را می‌بینند و به همین دلیل، کلماتی را در شعر خود به کار می‌برند که در معنای حقیقی خود نیست و منظور دیگری دارند. از آنچه در روزمره در بین مردم استعمال می‌شود. در نگاه نخست، ممکن است این امر برای خواننده عادی غریب به نظر برسد، اما شاعر علامت و قرینه‌ای به خواننده می‌دهد تا بتواند منظور و مقصود او از این کلمه را که در معنای حقیقی خود به‌کار نرفته کشف کند.

نماد: اصطلاح «نماد» مفهوم بسیار وسیعی دارد؛ آن چنان که می‌توان از آن برای توصیف هر شیوه بیانی که به جای اشاره مستقیم به موضوعی، آن را غیرمستقیم و به واسطه موضوعی دیگر بیان می‌کند،

استفاده کرد. نماد در قلمرو ادبیات و شعر از پیشینه‌ای طولانی و پرفراز و نشیب برخوردار است. «نماد» معادل واژه (Symbol) برگزیده شده است.

نگارندگان در این پژوهش درصدد پاسخ به سؤالات زیر هستند:

۱. صور خیال یعنی چیست؟
۲. صور خیال در اشعار غنی کشمیری چگونه بیان شد؟
۳. نقش صور خیال در القایی مفهومی که در ورا اشعار است چگونه بود؟

۲. بحث و بررسی

۲-۱. زندگی‌نامه

محمدطاهر غنی کشمیری در سالی نامعلوم در اقلیم کشمیر زاده شد. از شاگردان سرشناس شیخ محسن فانی کشمیری بود. او را شاعری «نغزگوی و نازک‌خیال» توصیف نموده‌اند که «از صفای طینت و علو همت بهره‌ای کافی داشته و اغلب اشعارش مبین این است که غنی از جهات معنوی نیز غنی بوده است». اشعار غنی کشمیری همچنین از نگاه معناپردازی نوگراست.

«شعر غنی، شعریست با همه خصوصیات سبک هندی، بیانات و اصطلاحات و ترکیبات و ارسال المثل‌های ویژه آن سبک و مضامین باریک گاه آمیخته به تعقید و ابهام در بسیاری از اشعار او آشکار است، با این همه گاهی سخنی به لطافت و روانی نسیم و روشنی آب زلال می‌آورد. (کرمی، ۱۳۶۲: ۳۲) از اشعار نغز وی می‌توان سروده‌های زیر را به یاد آورد:

سعی روزی برنمی‌دارد مرا از جای خویش آبرو چون شمع می‌ریزم، ولی در پای خویش

شـــعر دگـــران را همـــه دارنـــد بـــه خـــاطر　　شـــعری کـــه غنـــی گفـــت کســـی یـــاد نـــدارد

بـــر نـــداریم ز اشـــعار کســـی مضـــمونی　　طبـــع نازک‌ســـخن کـــس نتوانـــد برداشـــت

افتـــــادن و برخاســـــتن باده‌پرســـــتان　　در مـــذهب رنـــدان خرابـــات، نمـــاز اســـت

بر تواضع‌های دشمن تکیه کردن ابلهـی اسـت　　پـــای بـــوس ســـیل از پـــا افکنـــد دیـــوار را

در نمازم نیست مقصـد غیـر جسـت‌وجوی اد　　مـــی‌روم افتـــان و خیـــزان تـــا ببیـــنم روی او
(نظمی تبریزی، ۱۹۷۶: ۲۷۵)

۲-۲. تعریف صور خیال

صورخیال؛ یعنی شکل‌های مختلف تخیل که شعر را با مفهومی خیالی و تصویری همراه می‌سازد زیرا عنصر معنوی شعر در همهٔ زبان‌ها و در همهٔ ادوار، همین خیال و شیوهٔ تصرف ذهن شاعر در نشان دادن واقعیات مادی و معنوی است و زمینهٔ اصلی شعر را صور گوناگون و بی کرانهٔ این نوع تصرفات ذهنی تشکیل می‌دهد.

خیال یا تصویر، همان کوشش ذهنی شاعر است که برای برقراری نسبت میان انسان و طبیعت انجام می‌دهد و در این راستا عناصر صور خیال از جمله تشبیه، استعاره، کنایه و مجاز با انواع مختلفی که دارند شعر را خیال انگیز کرده و به آن مفهوم واقعی می‌بخشند. می‌دانیم که خیال شاعرانه، محصور

در وزن و مفهوم شعر منظوم نیست. بسیاری از تصرفات ذهنی مردمان عادی یا نویسندگان در محور همین خیال‌های شاعرانه جریان دارد. (شفیعی کدکنی، ۱۳۵۰: ۵)

صور در لغت به معنی صورت‌هاست و خیال را معانی مختلف باشد از قبیل: ذهن، مخیله، در روانشناسی قدیم (علم النفس)، یکی از خواص باطن، قوه‌ای که در غیاب اشیا تصویر آنها را در ذهن حفظ می‌کند، سلسله‌ای از تصورات که بدون ارتباط منطقی در ذهن ظاهر می‌شود، تصورات بی پایه که ارزش علمی ندارد، نگرانی و ترس، دغدغهٔ خاطر، گفتگو، گمان، حدس، صورت یا شکل کسی یا چیزی در ذهن، هنگامی که خود آن در جلو چشم نیست اندیشه انجام کاری، قصد و فکر. (عبدالحمید، ۱۹٤۹: ۱۰٤)

۲-۳. سبک هندی

سبک هندی نمونه‌ای از سرود شعر در ادبیات فارسی است که از قرن نهم هجری به بعد به وجود آمد. به علت استقبال دربار ادب پرور هند از شاعران پارسی گوی و هم به سبب عدم توجه پادشاهان صفوی به اشعار متداول مدحی، گروهی از گویندگان به هندوستان رفتند و در آنجا به کار شعر و شاعری پرداختند. به عقیده دکتر حمیدیان اگر مهاجرت و اقامت شعرا از نیمه دوم سده دهم به هند نمی‌بود سبک مشهور به هندی با همه ویژگی‌های آن چونان که در شعر عرفی‌ها و نظیری‌ها پدید است رخ نمی‌نمود. در سخن شعرای ساکن ایران نیز اگر از این رنگ، ته‌رنگی دیده می‌شود بی‌شک به تأثیر مهاجرین بزرگ در ایشان است. (حمیدیان، ۱۳٤۷: ۱۰۱)

۲-٤. غنی کشمیری در سبک هندی

غنی کشمیری در شمار بزرگترین شاعرانی ست که سروده‌هایش نمایندهٔ تام و تمام سبک هندی است. وی را برجسته ترین شاعر در زمینهٔ حکمت و سنت اخلاق در کشمیر دانسته‌اند:

جنونی کو که از قید خرد بیرون کشم پا را کنم زنجیر پای خویشتن دامان صحرا را
(غنی کشمیری، ۱۳۶۲: ۲۱)

آن جنون کجا است؟ آن جنون چیست؟ که به من توانایی و قدرت می‌دهد که من از گرگ‌های عقل پای خود را آزاد کنم.

من باز از گرگ‌های عقل پاهای خود را آزاد کنم و دامان صحرا را زنجیر خود بسازم.

در این شعر سه نقش وجود دارد، جنون، خرد و قید خرد، و زنجیر شدن به دامان صحرا.

جنون درک مهلک غیب و تجلی مهلک غیب است و نتیجه آن زلزله اولین بار است که من طاقت ندارم و وجودم طاقت تحمل من را ندارد. آن وسواس قدرتی است که مرا دوباره منتقل نمی‌کند، بلکه همه حالات مرا اعم از احساسی، ذهنی و وجودی را کم می‌کند، اگر آن را هدف قرار دهید، موقعیت یا تصوری که در نتیجه ایجاد می‌شود، وسواس است.

خرد یعنی آن که بر من مسلط شد و مرا اسیر و بردهٔ خود قرار داد و مرا از سرگردانی در وجود بیابانی باز داشت که در هستی بیابانی بگردم، پس او خرد است، آنگاه وجود من راه حل کامل خود را خواهد یافت، یعنی پس از رهایی از این ظاهر. به شرطی که بتوانم خود را تبرئه کنم یا در کمال آن مقید شوم، در بیابانی که عقل مانع از ورودم شده است، آن جنون خواهد آمد و نه تنها به من فرصت می‌دهد که در این بیابان سیاه و متحرک شوم، اما تمام این بیابان را به زنجیری برای پای من تبدیل خواهد کرد. غنی می‌گوید زنجیر در پا لازم است، اما این زنجیر در مسیر قرار نمی‌گیرد، بلکه این زنجیر نام آن است که پس از رسیدن به مقصد، خود مقصد را گرگ پای خود کند. پس همه چیزها به معنای خود، همه اقتضائات که غنی با ساختن تصویر در این شعر به ما منتقل کرده است.

اگر شهرت هوس داری، اسیر دام عزلت شو که در پرواز دارد گوشه گیری نام عنقا را

(کرمی، ۱۳٦۲: ۲۲)

اگر میل به شهرت داری، این آرزو را به گونه‌ای شریف برآورده کن، مانند گداجویان شهرت مباش، بلکه باید کرامت و شک و معنا نیز در آن باشد. اگر شهرت می‌خواهی خودت را اسیر تله عزلت و خلوت کن. زیرا اکنون در مصراع دوم، غنی پاسخ می‌دهد که قابل رد نیست. که پنهان شدن عنقا از چشم همگان، نام او را در گریز نگه می‌دارد، نامش را مدام در اعتلای و محبوبیت نگه می‌دارد، بیش از شهرت عنقایش که آبروی آن نیست، نمی‌گذارد نامحبوب شود. عقاب که قابل مشاهده است، یعنی نه تنها کسی است که دیده نمی‌شود، بلکه قابل مشاهده نیست و وجود ندارد. نیستی او انزوای شیعه اوست، پس با نیستی خود چنان رابطه درستی ایجاد کرده است که اکنون که نامش را دارد دعوت را فراموش نمی‌کند. پس گویی آن ذهن و شعور و فایده را نشان داد، یعنی در همه این اندیشه‌ها، هر چه تصور کنیم، نقش نیستی کمتر از هستی نیست. (احمدی، ۲۰۲۲: ۱۱۱)

۳. جایگاه صورخیال در سروده‌های غنی کشمیری

به منظور آشنایی با اشعار این شاعر بزرگ، در ادامه، با بررسی اجمالی سبک هندی، به خصایص و وجوه مشترک این شیوه در شعر غنی، اشاره می‌شود:

الف) ویژگی‌های زبانی

۱. به کارگیری واژگان، تعبیرات و مصطلحات عامه

بسامد بالای عناصر محاوره‌ای و حضور اصطلاحات روزمره در شعر، یکی از ویژگی‌های سبک هندی است؛ مخصوصاً تصویرسازی و مضمون‌پردازی با اشیاء و لوازمی خاص از قبیل عینک، ساعت، مسواک و... که بعضاً سوغات فرنگیان بوده و در آن دوره برای ایرانیان و هندیان، تازگی داشته در شعر شاعران عموماً و در شعر غنی خصوصاً، از بسامد بالایی برخوردار است:

در پیـری انتخـاب کتـب نیسـت بابـا چشـم　　عینـــک بـــود کنـــون ورق انتخـــاب مـــن
اعتبار پست فطرت یک دو ساعت بیش نیست　　گردد آخر تـه نشـین دردی کـه شـد بالانشـین
بـــود کلیـــد در رزق پارســـا مســـواک　　کجـا ز دسـت دهـد همچـو آسـیا مسـواک

۲. آوردن ترکیبات غریب و نامأنوس

یکی از ترکیبات غریب و نامأنوس از دوره‌های قبل از عصر صفوی که قراین و شواهدی برای آن ذکر نشده است، ترکیب «به رنگ» است که در جایگاه ادات تشبیه به معنی «مانند»، به‌کرات به کار می‌رود. این ادات خاص تشبیه، بیانگر تشابه شکل، حرکت، اندازه و هر نوع شباهتی دیگر، غیر از یکسانی و مقایسه دو چیز به اعتبار رنگ است. استعمال این ادات تشبیه، در شعر غنی نمود چشمگیری دارد:

تا غنی کرد اجتنـاب از مـی پرسـتان بیخـودی　　گشت عقل ما به رنگ نشـئه پنهـان در شـراب
گل به رنـگ شـعله خـس از چمـن پـراز کـرد　　گـرم تـا در آشـیان گردیـد جـای عنـدلیب

همچنین دیوان غنی سرشار است از ترکیبات وصفی و اضافی خاص از قبیل رشته گل دسته، پنبه مینا، شعله آواز و... که موجبات تصویرآفرینی و ایجاز را در شعر او فراهم می‌نماید و از دیگر سو بیانگر قدرت و استعداد وافر او در ترکیب‌سازی است:

محتـــاج دانـــه نیســـت پـــی صـــید بلـــبلان　　صـــیاد مـــا ز دســـته گـــل دســـته دام کـــرد
آتـــش مـــی تیـــز ســـازد شـــعله آواز را　　بـــر کـــدوی بـــاده بایـــد بســـت تـــار ســـاز را
پنبـــهٔ مینـــای مـــی را مـــرهم کـــافور گیـــر　　مهـــره مـــار آرزو داری ز تـــاک انگـــور گیـــر

ب) ویژگی‌های فکری

۱. اظهار شکست و نامرادی و یأس

شعر قریب به‌اتفاق شاعران سبک هندی مملو از یأس و نومیدی است و از این نظر شباهت زیادی به شعر رمانتیک‌های اروپا دارد. شعر رمانتیک‌ها نیز پر از یأس، شکست، ناکامی و رنج بوده و علت این شباهت، شباهت زندگی این دو گروه از شاعران جهان است. گرچه برای اظهار نامرادی و یأس در تمام دیوان‌های شعری نمونه‌ای می‌توان یافت، اما این اظهار یأس و ناامیدی در دیوان شاعران سبک هندی، یک ویژگی سبکی به شمار می‌رود که بسامد بالایی دارد و دیوان غنی کشمیری نیز از این معنی قابل‌توجه است:

۲. در بیان فقر و نداری

بـر روی زمـین هـیچ کـس آسـوده نباشـد — گنجـی بـود آرام کـه در زیـر زمـین اسـت
مراچون آسیا خوش دستگاهی درتهیدستیست — کـه روزی آورد خانـه مـن میهمـان از خـود

۳. در بیان شکوه از بخت

بود در جنبش گهواره راحـت طفـل بـدخود را — فلک در گردشست ازبهر خواب بخـت‌ناسـازم
پی چشم مست او به شکر خواب رفتـه اسـت — بخت سیاه ماسـت کـه در خـواب رفتـه اسـت

٤. گله از سختی زندگی

در شب زلف تو خواب خوش نصیبم کـی شـود — خـار میریـد ز پهلـویم بسـان شـانه‌هـا

در زنـدگی کسـی بـه خـواب نبینـد کسـی غنـی — آسـایی کـه دل ز پـس مـرگ دیـده اسـت

۵. توجه به معنی و مضمون و ساده گیری در زبان

شعر هندی شعری معناگراست، نه صورت‌گرا. شاعران به معنی بیشتر توجه دارند تا به زبان. کار شاعران سبک هندی ترجمه مطالب فلسفی، عرفانی و غنایی گذشتگان به بیان سبک هندی بود که نهایتاً آن را علی‌رغم صورت مبهمش ساده فهم تر و خلاصه‌تر می‌کرد؛ یعنی متناسب درک و فهم طبقات عامه مردم؛ کوشش شاعر سبک هندی، مضمون یابی و ارائه خیال خاص در معنی برجسته است؛ یعنی فکر جزئی اما تازه و نگفته و بیان آن به صورتی اعجاب‌انگیز.

مانند این اشعار غنی:

کسی آواره تا کی در دیار خویشتن باشد — چو ریگ شیشهٔ ساعت مسافر در وطن باشد
گل کرد استخوان به تن از چشم داغ‌ها — مانم به کاغذی که ز نقش نگین پر است

٦. استخوان خوردن هما

بهر صید همای ناوک او — جوهر استخوان من دام است

۷. پنبه در گوش کردن

حرف دنیا گوش کردن کار اهل هوش نیست — مغز سر فرزانه را چون پنبه های گوش نیست

۸. شکرآب شدن میان دو تن

کند شکرآب ز شرم سخن شیرینم — گر میان من و طوطی شکرآب است بجاست

۹. اصل گوهر از آب بودن

آب بود معنی روشنی غنی — خوب اگر بسته شود گوهر است

۱۰. روشن شدن آینه با خاکستر

نفس من شده از سوختگی خاکستر — گر شود آینه روشن ز دم من چه عجب

ج) ویژگی‌های ادبی

۱. مضمون‌سازی و توجه به مضامین غریب و جستجوی معانی بیگانه (از طریق تشخیص، حس‌آمیزی، متناقض نمایی و...)

مضمون‌آفرینی و به جستجوی مضامین بکر و ناگفته و ناشناخته رفتن، در شعر غنی چنان رواج می‌یابد که گاه کار به ابتذال می‌کشد:

تـار نگهـم رشـته گـوهر شـده از اشـک ایـن دیـده تمنـای بنـاگوش نـدارد
رهد کی در حصار خود ز دزدان معنی روشـن کجـا مهـر کلـف محفـوظ دارد زخـم مـه را

۲. در شعر غنی، گاه مضامین نابی مشاهده می‌شود که به نظر می‌رسد از ابداعات خود غنی بوده است:

بس که همچون آسیا مینـالم از بیـداد خـویش میکشم در گوش خود انگشت از فریاد خویش
گمان پیش‌دوابرویش به‌دعوی رفت وازخجلت تهی کرد آن چنان قالب که آورنـد بـر دوشـش

۳. آوردن تشبیهات، استعارات و کنایات دور از ذهن

صور خیال شعر غنی متأثر از سبک هندی است؛ به عبارتی تشبیه، استعاره، تشخیص و اغراق و کنایه در شمار مهم‌ترین عناصر خیال ساز شعر هندی است. کلماتی چون حباب، شبنم، ریگ روان، آینه، سپند، آبله و...، از مشبه‌به‌های رایج سبک هندی هستند که در شعر غنی به‌وفور دیده می‌شود:

ز شوق گوشه دستار او از بس‌که بی تاب است پرد مانند شبنم هر نفـس چشـم هـوس گـل را
بـه رنـگ آبلـه پـای در سـفر مـا را ز شوق صبح وطن چشم تر سفید شـده اسـت

سرانجام، می‌توان چنین گفت که اشعار غنی، سراسر به مضامین بدیع و خیال‌انگیز مشحون است و همین مضمون‌پردازی‌های ماهرانه اوست که وی را در شمار بزرگ‌ترین گویندگان سبک هندی قلمداد کرده است:

چـرا خـم گشـته میگدنـد پیـران جهاندیـده مگـــر در خـــاک میجوینـــد ایـــام جـــوانی را
بر تواضع های دشمن تکیه کردن ابلهی اسـت پـــای بـــوس ســـیل، از پـــا افکنـــد دیـــوار را

٤. نتیجه گیری

ملا محمدطاهر کشمیری متخلص به غنی کشمیری ، بزرگ‌ترین سخن‌سرایان و پارسی‌زبان سرزمین پهناور هندوستان در قرن یازدهم هجری است. وی از شاعرانی است که به سبک هندی سخن رانده و با اینکه هم روزگار گویندگانی چون صائب تبریزی و کلیم کاشانی، دو تن از نام‌آوران این سبک بوده، خود در این شیوه، مقامی شایسته یافته است.

هدف از نگارش این پژوهش تحلیل و بررسی سبک این شاعر و بررسی صور خیال و بدایع شعری در دیوان وی است. یافته های پژوهش نشان داد: همچنین دیوان غنی سرشار است از ترکیبات وصفی و اضافی خاص از قبیل رشته گل دسته، پنبه مینا، شعله آواز و... که موجبات تصویرآفرینی و ایجاز را در شعر او فراهم می‌نماید و از دیگر سو بیانگر قدرت و استعداد وافر او در ترکیب‌سازی است. یکی از ترکیبات غریب و نامأنوس از دوره‌های قبل از عصر صفوی که قراین و شواهدی برای آن ذکر نشده است، ترکیب «به رنگ» است که در جایگاه ادات تشبیه به معنی «مانند»، به‌کرات به کار می‌رود. این ادات خاص تشبیه، بیانگر تشابه شکل، حرکت، اندازه و هر نوع شباهتی دیگر، غیر از یکسانی و مقایسه دو چیز به اعتبار رنگ است. استعمال این ادات تشبیه، در شعر غنی نمود چشمگیری دارد. ویژگی‌های فکری در دیوان وی شامل موارد بسیاری است که مهمترین آنها عبارتند از: اظهار شکست و نامرادی، بیان فقر و نداری، شکوه از بخت، گله از سختی زندگی، توجه به مضمون ساده گیری در زندگی و... .

ویژگی‌های ادبی در سروده‌های وی عبارتند از: مضمون‌سازی و توجه به مضامین غریب و جستجوی معانی بیگانه، مضمون‌آفرینی و به جستجوی مضامین بکر و ناگفته و ناشناخته رفتن، در شعر غنی چنان رواج می‌یابد که گاه کار به ابتذال می‌کشد. ابداع مضامین ناب و بکر، آوردن تشبیهات، استعارات و کنایات دور از ذهن.

منابع

۱. احمدی، جواد (۲۰۲۲)، تحلیلی بر دیوان غنی کشمیری، پاکستان: ابن عرب سوسائٹی.

۲. حمیدیان، سعید (۱۳٤۷)، مهاجرات شعرا به هند در عصر صفویه، نشریه وحید، شمارۀ ٥٦.

۳. شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۵۰)، صور خیال در اشعار فارسی، ایران: آگاه.

٤. عبدالحمید،ح (۱۹۴۹)، الاصول الفنیته للادب، مصر.

٥. غنی کشمیری، محمدطاهر (۱۳٦۲)، دیوان، به کوشش احمد کرمی، ایران: ما.

٦. نظمی تبریزی، علی (۱۹۷٦)، دویست سخنور؛ تذکرةالشعرای منظوم و منثور .چاپ دوم. تهران: تابش.

۷. وفایی، عباسعلی (۱۳۹۳)، «غنی کشمیری و سبک هندی»، مجلۀ سبک شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)، شمارۀ ۲۵، صص ۱٦۱-۱۷٦.

Epic components in constitutional poems

Fatemeh Hajirahimi[1]

Associate Professor, Department of Persian Language & Literature, open University, Al-Mustafa International University of Qom, Qom, Iran

Abstract

Constitutional poetry is a motivation and tries to invite people to the revolution by injecting an epic spirit into society. In this revolution, poetry and specifically the language element played a very influential role in injecting the epic spirit into society. The present article intends to use the descriptive-analytical method based on library data to pay attention to the epic components of language in the poetry of the Bahar, Farrokhi Yazdi, Aref Ghazvini and Mirzada Eshghi according to the epic language study pattern. The answer to this question is what is the most important feature and linguistic feature of the poetry of these poets and their place in the epic poetry of the constitutional era? The research findings show that the mentioned poets have paid special attention to the characteristics and epic elements of the language. Despite the changes that have taken place, national values have retained their place in the linguistic elements of epic poetry. Epic is one of the oldest types of poetry, the composition of which requires epic spirit and language. Factors that are involved in epicizing language are: having an epic spirit, syntactic and lexical archeology, the music of letters and words that, when placed together, induce special concepts to the reader, and the exaggeration that is inherent in the epic.

Keywords: Bahar. epic language. Aref Ghazvini. Farrokhi Yazdi. Mirzadeh Eshghi.

[1] Email: F.hajirahimi@mou.ir.

مؤلفه های‌حماسی در سروده‌های مشروطه

فاطمه حاجی‌رحیمی[۱]

استاد همکار گروه زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه مجازی، جامعه المصطفی العالمیه قم، قم، ایران.

چکیده

شعر مشروطه انگیزشی است و سعی می‌کند با تزریق روح حماسی به جامعه، مردمان را به انقلاب دعوت کند. در این انقلاب، شعر و مشخّصاً عنصر زبان آن نقش بسیار تأثیرگذاری در تزریق روحیّه حماسی به جامعه داشت. مقاله حاضر درصدد است با بهره‌گیری از روش توصیفی-تحلیلی بر پایه داده‌های کتابخانه‌ای، میزان توجه به مؤلفه‌های حماسی زبان در شعر ملک‌الشعرای بهار، فرّخی یزدی، عارف قزوینی و میرزادهٔ عشقی را با توجه به الگوی بررسی زبان حماسی مورد توّجه قرار دهد و در پی پاسخ به این پرسش است که مهم‌ترین مشخّصه و ویژگی زبانی شعر این شاعران و جایگاه آن‌ها در شعر حماسی عصر مشروطه چیست؟ یافته‌های تحقیق نشان می‌دهد شاعران نام‌برده، توجه ویژه‌ای به شاخصه‌ها و عناصر حماسی زبان داشته‌اند. به‌رغم دگرگونی‌های بوجود آمده، در عناصر زبانی شعر حماسی، ارزش‌های ملّی جایگاه خویش را حفظ کرده‌اند. حماسه از قدیمی‌ترین انواع شعر است که سرایش آن نیاز به روحیه و زبانی حماسی دارد. عواملی که در حماسی‌کردن زبان دخیل‌اند، عبارتست از: داشتن روحیهٔ حماسی، باستان‌گرایی نحوی و واژگانی، موسیقی حروف و واژه‌ها که با قرارگرفتن در کنار یکدیگر مفاهیم خاص را به خواننده القا می‌کند و اغراق و غلو که ذاتی حماسه است.

کلید واژه‌ها: بهار، زبان حماسی، عارف قزوینی، فرّخی یزدی، میرزاده عشقی

[۱] Email: F.hajirahimi@mou.ir.

۱. مقدّمه

اگر حماسه را به معنی عامّی که شامل همهٔ انواع مذکور باشد بگیریم، ادب مشروطیّت سرشار از حماسه است؛ زیرا حاصل دوران شکفتگی حس قومیّت و ناسیونالیسم در ایران است. البته این قومیّت جلوه‌های متفاوت دارد، گاه به‌صورت «قومیّت اسلامیّه» جلوه می‌کند؛ چنان‌که در آثار سیّداشرف‌الدین حسینی، ادیب‌الممالک و ادیب پیشاوری می‌توان دید، و گاه به‌صورت «قومیّت ایرانی»، چنان‌که در آثار بهار، عشقی، عارف، فرّخی یزدی و لاهوتی. (شفیعی‌کدکنی،۱۳۹۰: ۹۵) در عصر مشروطیّت به‌واسطهٔ حضور و نفوذ بیگانگان و وجود سیاستمداران ناکارآمد، و احوال پریشان کشور کشورهایی مانند روسیه و انگلیس ثروت کشور را به یغما برده و از بزرگان کشور نیز امتیازات فراوانی می‌گرفتند. بهره‌گیری از مضامینی همانند ستایش آزادی و آزادگی، حفظ هویّت ملّی و دفاع از ارزش‌ها، دفاع از وطن در برابر هجوم بیگانگان، یادآوری اسطوره‌ها و پهلوانان، پیروزی‌ها و شکست‌ها و... سبب شده است تا منظومه‌های حماسی جایگاه برجسته‌ای پیدا کنند و از این دیدگاه شعر حماسی بر دیگر انواع شعر دارای برتری باشد.

سرایندگان مشروطه به عنوان زبان گویای ملّت، قدم در راهی دشوار نهاده «انتقاد و خرده‌گیری و افشاگری و پنجه بر چهرهٔ حکومت قاجاری کشیدن، برجسته‌ترین نشان‌وارهٔ شعر این شاعران بود» (رحیمیان،۱۳۹٤: ۷۱) که گاه به صورت مستقیم و گاه با استفاده از نماد، نسبت به اوضاع داخلی و حضور بیگانگان در کشور اعتراض کرده و با سلاح شعر به جنگ ظلم و ستم رفته‌اند. بهار، فرّخی یزدی، عارف و عشقی زبان و فکر را برای ظهور شعر نو در دورهٔ بعد هموار کردند. آن‌ها با سلاح شعرشان علیه بیدادگری‌ها و ظلم و ستم روزگار به مبارزه برمی‌خیزند. «شاعر در این نشیده‌های پرمغز با سیاست‌های استعماری به پیکار بر می‌خیزد، از درد و خشم و نفرت و رنج‌های بی پایان ملّت ایران سخن می‌گوید. انقلاب و قهرمانان آزادی را می‌ستاید. بر خائنان و وطن فروشان پرخاش می‌کند و با تصویر روح زمان، مردم را به امور سیاسی و اجتماعی دعوت و تشویق می‌کند.» (آرین‌پور،۱۳۸۷، ج۲: ۱۲٦) ایشان از همان ابتدا جانبداری خود را از نهضت مشروطه اعلام و در سروده‌هایشان منعکس

می‌کنند و از معدود شعرایی هستند که شعر سفارشی نسروده و اشعار خود را در عین روانی، به ننگِ مدح، آلوده نکرده‌اند و از کسی جز به حکم تشخیصِ خویش ستایش ننموده‌اند؛ در فرجام نیز به دست دژخیمان در زندان کشته یا در تبعید و انزوا جان سپردند.

آنچه در این پژوهش به‌عنوان رنگ حماسی شعر مشروطه از آن یاد می‌شود، برعکس دوره‌های قبل که فقط مفهوم رزم و جنگ را دربارهٔ آن باید ملاک حماسی بودن قرار داد، بیشتر شور قومی و احساس غرور ملّی است، خواه در جامهٔ شعری رزمی جلوه‌گر شود و خواه به‌گونهٔ یک فریاد؛ فریادی که به هر حال با زندگی و حیات جامعه و آرمان‌ها و آرزوهای مشترک تودهٔ مردم سر و کار دارد. شاعران مذکور به عنوان شاعران تأثیرگذار مشروطه، همواره مورد توّجه صاحب‌نظران بوده‌اند. دربارهٔ شعرِ هریک پژوهش‌های فراوانی از سوی ادب‌پژوهان صورت گرفته؛ حال آن‌که با توّجه به تلاش‌های فراوان و قابل‌ستایش پژوهندگان، بسیاری از جنبه‌های شعر آنان ناگفته مانده است. آن‌چه در مورد فعالیّت‌های ادبی آن‌ها برجسته شده، بیشتر جنبه‌های سیاسی و اجتماعی عصر آن‌ها است که گاه از آن رهگذر اشارهٔ کوتاه و گذرایی نیز به ویژگی‌های حماسی اشعار آنان شده است. این پژوهش در پی آن است تا با بیان یک الگو، شاخص‌ها و شگردهای زبان حماسی را تبیین و توصیف کرده، نشان دهد نوع ادبی حماسه با ویژگی‌های خاص خود، در زبان، ایجاد برجستگی و آشنایی‌زدایی می‌کند. آن‌گاه براساس آن شاخص‌ها، زبان حماسی را در شعر شاعران نامبرده بررسی کند. پژوهش حاضر با واکاوی و تأمل در دیوان بهار، فرّخی، عارف و عشقی به تحلیل و تأثیر شاخص‌های مهمّ زبان حماسی با استفاده از الگوی خاصِ این زبان، در اشعار آنان پرداخته و می‌خواهد نشان دهد بسیاری از این شاخص‌ها پس از فردوسی، همچون سنتّی در حماسه‌سرایی استمرار یافته است. موازین و چارچوب‌های زبان حماسی حتّی در غزلیّات آن‌ها نیز کاربرد داشته است. لازم است متذکر شویم بنابر مختصرگویی و حجم مقاله، برای هر مورد، یک شاهد مثال آورده شده است.

تاکنون پژوهش مستقلی دربارهٔ مؤلفه‌های حماسی در شعر بهار، فرّخی، عارف و عشقی صورت نگرفته است؛ امّا برخی پژهشگران در بخش‌هایی از آثارشان به‌صورت پراکنده و جزئی، اشاره‌ای مختصر به برخی از مؤلفه‌های آن داشته‌اند. مهم‌ترین این پژوهش‌ها، عبارتند از:

-تسلیمی در پایان‌نامهٔ خود با عنوان «بررسی و تحلیل درونمایه‌های شعر عصر مشروطه (ایرج میرزا، بهار، فرّخی، عشقی)» (۱۳۹۲)، به این نتیجه رسیده که ایرج در قالب طنز، ضد جهل و خرافات

مذهبی برخاسته، منادی تجدّد و تحوّل می‌گردد. عارف در غزل، تصنیف وطنی و ملّت‌باوری سر می‌دهد. بهار در حوزهٔ زبان و اندیشه، قصیده را جولانگاه مفاهیم شعری زمانه چون آزادی، وطن و استبدادستیزی می‌نماید. عشقی به مدد تفکّرات آنارشیستی، نسخه خون‌بازی خود را تجویز می‌کند و فرّخی گرایش به ادبیّات کارگری را شالوده مبارزات سیاسی خود قرار می‌دهد.

-بهمنی‌مطلق و پورظریفی در مقالهٔ «تحلیل مقایسهٔ مضامین برجستهٔ شعر فرخی یزدی و عارف»(۱۳۹۱)، تلاش کرده‌اند نقاط اختلاف و اشتراک اندیشه‌های این دو شاعر در موضوعاتی چون آزادی، وطن، انتقاد از عملکرد دستگاه‌های دولتی، عشق و اسطوره را نشان دهند.

-یوسفیان دارانی و خراسانی در مقالهٔ «بررسی سبکی غزلیات اجتماعی عارف قزوینی و مقایسه با شاعران همدوره» (۱۳۹٤) به این نتیجه رسیده‌اند که غزل‌های اجتماعی عارف، با توّجه به تحولّات اجتماعی عصر مشروطه سروده شده و غزلیّاتی که به حوادث عصر مشروطه اشاره‌ای ندارد، در دیوان او کمتر است. این غزلیّات در موضوعاتی مانند آزادی، وطن، انتقاد، استبداد، زنان و تعلیم سروده شده و میزان توجه عارف به هر یک از مفاهیم متفاوت است.

تحقیق حاضر دربارهٔ این موضوع، نخستین بار است که تحقّق می‌پذیرد.

۲. بحث و بررسی

شعر حماسی، حاصل تعاون مردم و شاعران و میراث مشترک پایداری مردمی است که شاعر در این نوع از ادبیّات، گاه به شکل مستقیم و گاه در قالب نقل و حکایت و اسطوره و نمادها به بیان اعتراض خویش می‌پردازد. بهار، فرّخی یزدی، عارف و عشقی از جمله شاعرانی هستند که بیشترین لحن حماسی را در شعر خویش نمایان ساخته‌اند.

۲-۱. مؤلفه‌های حماسی در شعر مشروطه

بهار، فرّخی، عارف و عشقی به آیین کهن و افتخارات ملی و اساطیر ایرانِ باستان عشق می‌ورزیدند و با انتخاب دقیق واژه‌ها و آگاهی از کارکرد موسیقی حروف، مهارت در نحوهٔ بیان و ارائهٔ مطلب و استفاده از کلیهٔ امکانات زبان و نیز با ایجاد سکون‌ها و حرکت‌ها، قطع و وصل‌های کلامی تا حدی طنین

خاص زبان حماسی را به اشعارشان می‌دهند. جهان‌بینی آن‌ها بر اساس حوادث و مقتضیات زمان شکل می‌گیرد. بسیاری از محققان این عرصه، به مضامین کم و بیش مشترکی اشاره کرده‌اند و بر کلیّت آن‌ها، اتفاق‌نظر دارند که موارد زیر، مجموعه‌ای از این دست مضامین به شمار می‌رود: تشجیع و تشویق، وطن‌دوستی، دشمن‌ستیزی، گرامیداشت نام دلاوران و قهرمانان، تعلیم بزرگی و بزرگواری، باستان‌گرایی و تفاخر به پیشینهٔ تاریخی، آزادی، دعوت به اتحاد بر پایهٔ هویّت ملی.

۲-۲. حماسه و ارتباط آن با زبان

محور همهٔ تحوّلات شعری، زبان و روابط اجزای آن است. محتوا در ذهن شکل می‌گیرد و زبان، چه به صورت شفاهی و چه به صورت نوشتار، شکل ملموس محتوایی است که به صورت یک اندیشهٔ ذهنی درآمده است. به همین دلیل، «وقتی ذهن و اندیشه با موضوعی حماسی درگیر شد، زبان هم حماسی می‌شود، زیرا اندیشه و محتوای حماسی، زبان و بیان حماسی را می‌طلبد.» (احمدی، ۱۳۸٦: ٤۳) «شعر حماسی، مملوّ از حوادث مهم و بزرگ است که با اسلوبی نیرومند بیان می‌شود.» (شفیعی‌کدکنی،۱۳۷۲: ۱۱) در زبان حماسی، آواها، کلمات، ترکیبات، ساختارهای نحوی و تصاویر، همه تداعی‌کنندهٔ میدان‌های رزم و نبرد هستند. واژگان حماسی‌اند و بر مدلول‌های عینی و حسیّ دلالت دارند وبه همین سبب عنصر نغمهٔ حروف و ملازمت لفظ و معنی در آن اهمیّت زیادی دارد. صورخیال و تصاویر آن، حسی و عینی‌اند و از محیط رزم و نبرد گرفته شده‌اند. در ساختار نحوی جملات، تقدیم فعل، لحن تأکیدی و آمرانه بسیار مهم است. ترکیب واژگان و آواها، آهنگ حماسی را القا می‌کند و صلابت و فخامت آن زبان، به نحو خاص جملات آن بستگی دارد و جزالت کلام، عمدتاً محصول انسجام اجزای آن است. «این نوع ادبی از آن‌جا که متضمّن خبر بزرگی است، در زبان و لفظی فاخر و باصلابت ظاهر می‌شود، به‌گونه‌ای که صلابت زبان در آن حس می‌شود، برجستگی و تمایز آن با زبان دیگر انواع کاملاً محسوس است و آنچه لیچ (G.N Leach) صورت‌گرای معروف، با عنوان «برجسته‌سازی» در زبان شعر یاد می‌کند، در آن دیده می‌شود. نکتهٔ مهم این است که آن‌چه ما از این زبان حس و درک می‌کنیم، تاکنون به خوبی توصیف نشده است» (پارساپور،۱۳۸۳: ۱۵) به‌گونه‌ای که ما امروزه به صورت دقیق و علمی نمی‌دانیم که بوطیقای شعر حماسی چگونه است و شاعر حماسه‌سرا با مادهٔ زبان چه عملی انجام می‌دهد که منجر به این فخامت و استواری می‌شود؟

وقتی می‌توانیم پاسخ این سؤال را بدهیم که زبان متون حماسی را مطابق با یک الگوی زبان‌شناختی بررسی کنیم، الگویی که در آن، عوامل متمایز کنندهٔ زبان حماسی از زبان سایر انواع ادبی، در تمام سطوح، توصیف شده باشند و برای هر کدام از این شاخص‌ها تعریفی مشخص و متکّی به شواهد، ارائه شده باشد.

۳. الگوی بررسی زبان حماسی

یکی از موضوعات نقد نوین، بررسی ساختمان زبان در آثار ادبی است. الگوی بررسی ساختمان زبان حماسی، چگونگی زبان شعر حماسی را در سطوح گوناگون آوایی و موسیقایی، واژگان و نحوی، بلاغی و ادبی و محتوایی بررسی می‌کند تا چگونگی ظهور نوع ادبی حماسه در زبان را کشف و سیر حماسه‌سرایی را توصیف کند. به همین منظور در این مقاله، با استفاده از نظریات صورت‌گرایی و براساس زبان حماسی معیار (شاهنامه فردوسی) و الگویی که شهبازی و ملک ثابت در این زمینه به نگارش آورده‌اند، به بررسی زبان حماسی در آثار چهار شاعر مشروطه پرداخته و در هر سطح، شاخص‌های لازم تبیین شده است و سپس چگونگی تجلّی آن شاخص‌ها در زبان حماسی، با بیان شواهدی نشان داده شده است تا براساس آن نخست ویژگی‌های زبان حماسی شاعران مذکور مشخص گردد و دوّم آنکه میزان موفقیت یا عدم موفقیت این شاعران در به کارگیری زبان حماسی آشکار گردد. از آنجا که عوامل متمایزکنندهٔ زبان حماسی از زبان دیگر انواع ادبی، در تمام سطوح زبان امکان ظهور دارند، در این الگو برای زبان حماسی، چهار سطح پیش‌بینی شده است: نخست، سطح آوایی و موسیقایی؛ دوّم، سطح واژگانی و نحوی؛ سوّم، سطح بلاغی و ادبی که در آن شاخص‌هایی بررسی می‌شوند که به اعتبار زیباشناسی و تصویرسازی سبب برجستگی زبان حماسی می‌شوند. چهارم، سطح محتوایی و معنایی که در آن عواملی که از رهگذر مضمون و محتوا، در شعر حماسی سبب برجستگی می‌شوند، مورد توّجه قرار می‌گیرند.

۳-۱. بررسی شاخص‌های آوایی و موسیقایی زبان حماسی

سطح آوایی و موسیقیایی، محل ظهور شاخص‌هایی است که از رهگذر نظام موسیقایی سبب رستاخیز کلمه در زبان می‌شوند. این شاخص‌ها عبارتند از: موسیقی بیرونی (وزن شعر)، موسیقی کناری (قافیه و ردیف) و موسیقی درونی (لحن).

۳-۱-۱. موسیقی بیرونی

وزن و آهنگ یکی از ارکان مهم شعر است. «منظور از موسیقی بیرونی شعر، جانب عروضی وزن شعر است که بر همهٔ شعرهایی که در یک وزن سروده شده‌اند، قابل تطبیق است.» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳٦۸: ۳۹۱) بسیاری از شاعران مانند دقیقی و فردوسی و متابعان وی که مضمون سروده‌هایشان حماسه است، در بحر متقارب طبع آزمایی کرده‌اند؛ با این وجود در این زمینه، فردوسی بر دیگران برتری دارد و زبان وی، به عنوان زبان معیار این نوع ادبی مورد قبول است. شاعران مشروطه نیز اشعاری در وزن منظومهٔ شاهنامه سروده‌اند که به نظر می‌رسد با توّجه به ساختار هجایی خاصّ آن و هماهنگی بین محتوا و آهنگ، مناسبترین وزن برای خلق شعر حماسی است.

جهـــان جـــز کـــه نقـــش جهانـــدار نیســـت　　جهـــــان را نکـــــوهش ســـــزاوار نیســـــت

سراســـــر جمـــــال اســـــت و فـــــر و شـــــکوه　　بـــــر آن هـــــیچ آهـــــو پدیـــــدار نیســـــت

(بهار، ۱۳۸۷: ۱۹٦)

برخلاف بهار، فرّخی از بحر «متقارب» چندان بهره نگرفته؛ زیرا از تنوّع قالب‌ها در دیوان او اثری نیست و شاخصهٔ شعری او غزل‌های سیاسی-اجتماعی است که وزن‌های خاصّ غزل را می‌طلبد. البته او «که در عهد کنترل شدید مطبوعات و سانسور تند سیاسی، بهترین آثار شعری خود را سروده چه خوب از عهده برآمده که به زبان غزل، مجموعهٔ دردهای جامعهٔ خویش را بازگو کند.» (شفیعی‌کدکنی،۱۳۹۰: ۹۸) تنها مثنوی مفصّل فرخی با عنوان «فتح‌نامهٔ حضرت سردار جنگ» به پیروی از شاهنامه و بر وزن آن، سروده شده است:

نخســـت آفـــرین بـــر خـــدایی رواســـت　　کـــه ذاتـــش منـــزّه ز چـــون و چراســـت

ســـپس بـــر شهنشـــاه مشـــروطه دوســـت　　کـــه زیبنـــدهٔ تخـــت جمشـــید اوســـت

(فرّخی، ۱۳۵۷: ۲٦٦)

ز شـــعر از ســـخن گـــویی، اینـــت جـــواب　　«مـــن و گـــرز و میـــدان افراســـیاب»

(عارف، ۱۳۸۱: ۳٦٤)

شـــه از آن بـــلا، راهِ رفـــتن گرفـــت　　ولـــی: میخـــی از شـــاه، دامـــن گرفـــت

ستـم پیشـــه را میـخ، بر تخـت دوخـت　　نگهداشـت تـا آنکـه، بـر تخـت سـوخت

(عشقی، ۱۳۷۳: ۳٥٤)

۳-۱-۲. موسیقی‌کناری

قافیه در شعر حماسی باید تداعی‌کنندهٔ فضای حماسی و در واقع مکمّل لحن حماسی باشد؛ موسیقی حاصل از آواها و کلمه‌ها را تقویت کرده و کامل کند. این موسیقی باید حسّی و عینی و با فضای حماسی هماهنگی داشته باشد. هر قدر میزان حروف مشترک قافیه بیشتر باشد موسیقی بیشتری را القا می‌کند، به‌ویژه قوافی مختوم به «آ» و «او» که به وسیلهٔ آن‌ها می‌توان تعظیم و تفخیم و صلازدن را مجسم کرد:

آفـرین بـاد بـه البـرز کـه از عکـس وی اسـت　　هرچـه نقـش اسـت بـه سـقف فلـک گردونـا

مـا ز البـــرز دو فرســـنگ بـــه دوریـــم ولیـــک　　او چنـــان آیـــد در چشـــم کـــه هســـت ایـــدونا

(بهار، ۱۳۸۷: ۳۷۹)

غیـــــرت کـــن و اندیشـــــهٔ ایـــام بتـــر کـــن　　انـــدر جلـــو تیـــــر عـــدو سینـــــه سپـــــر کـــن

(عارف، ۱۳۸۱: ۳۹۹)

ســـپس تیـــــر و تـــوپ و خـــدنگ و تفنـــگ　　بپـــاشـــــند هـــــر ســـــو، بـــر آییـــــن جنـــــگ

(عشقی، ۱۳۷۳: ۷۸)

فرّخی یکی از شاعرانی است که در غزل مضامین سیاسی و اجتماعی را با زبانی حماسی گنجانده است:

بســـتهٔ زنجیـــر بـــودن هســـــت کـــار شـــیر و مـــن　　خـــون دل خـــوردن بـــود از جـــوهر شمشـــیر و مـــن

(فرخی، ۱۳۵۷: ۱۷۱)

۳-۱-۳. موسیقی درونی

موسیقی درونی جنبه‌ای از موسیقی شعر است که از رهگذر وحدت و تشابه صامت‌ها و مصوت‌ها و ترکیب و تلفیق هنرمندانهٔ کلمات پدید می‌آید. ترکیب اصوات و کلمات، آهنگ‌های متفاوتی پدید می‌آورد که مناسب حالات گوناگون است. این ترکیب گاهی آهنگی نرم و لطیف می‌آفریند و گاهی آهنگی کوبنده و حماسی، که اگر این آهنگ، با موسیقی بیرونی توأم شود، در تداعی معانی حماسی نقش مهمی دارد. آن‌چه از رهگذر ترکیب و تلفیق آواها و کلمات به دست می‌آید صدامعنایی، تکرار، استفاده از فرایندهای واجی و لحن خاص است.

چگونگی توزیع حروف و آواها

عنصر نغمهٔ حروف و ملازمت لفظ و معنی اهمیّت بسیاری دارد و این نظم و ترکیب حروف و آواها، فضای حماسی را تداعی می‌کند و در القای اندیشه و محتوای حماسی تأثیر بسزایی دارد. صدامعنایی،

از جمله صنایعی است که از هماهنگی آواها و حروف به‌وجود می‌آید. با تکرار و همنشینی واج یا هجای خاص، صوتی خاص ایجاد می‌شود که در ارتباط کامل با مضمون و محتوا است:

جوشـــــن پوشـــی ز مشـــک بـــر مـــه روشـــن　　بـــر مـــه روشـــن همـــی کـــه پوشـــد جوشـــن

(بهار، ۱۳۸۷: ۱۵۱)

ای دورهٔ تهمـــورث دل یـــک‌دلـــه بایـــد کـــرد　　یـــک سلســـله دیـــوان را در سلســـله بایـــد کـــرد

(فرخی، ۱۳۵۷: ٦۹)

انـــدر وطـــــن کســـــی کـــه نـــدارد وطـــن مـــنم　　آن کـــس کـــه هـــیچ‌کـــس نشـــود مثـــل مـــن مـــنم

(عارف،۱۳۸۱: ۲۳۵)

خوشـــا ایـــام چنگیـــزی و آن اوضـــاع خـــونریزی　　کـه گـر خـونریزیش بُد،شـیوه بُـد خـونریزی عنـوانش

(عشقی، ۱۳۷۳: ۷۹)

تکرار

تکرار واژگان در ایجاد موسیقی شعرحماسی نقش مهمی دارد، این تکرار چه به صورت مرئی یعنی تکرار واژگان و چه به صورت نامرئی یعنی نغمهٔ حروف، آهنگ شعر حماسی را برجسته کرده، موسیقی حاصل از وزن شعر را کامل می‌کند، حتّی اگر در گزینش نوع واژگان تکرار شده، دقّت لازم صورت گیرد، در ایجاد تداعی معانی هم نقش برجسته‌ای دارد. تکرارِ صوت کلمه در تقویت معنی مؤثر است:

مـــن دل بـــه لشکـــری ز چـــه دادم بـــه خیرخـــیر　　هشیـــــار مـــــرد، دل نسپـــــارد بـــه لشکـــــری

(بهار، ۱۳۸۷: ۱۸۰)

در کف مردانگی شمشیر می‌باید گرفت　　حق خود را از دهان شیر می‌باید گرفت

تا که استبداد سر در پای آزادی نهد　　دست خود بر قبضهٔ شمشیر می‌باید گرفت

(فرخی، ۱۳۵۷: ۲۸)

که ماییم رزم‌آورانی دلیر　　که موشی است در پیش ما، نره‌شیر

که ما ساختیم این ددان را هلاک　　شد از لوثشان پاک، این خاک پاک

(عارف، ۱۳۸۱: ۳۴۷)

چنان تاریخ ایران شد، ز تاریخ تو تاریخی　　که این تاریخ، تاریخی‌ترین تاریخ عالم شد

(عشقی، ۱۳۷۳: ۱۲۵)

استفاده از فرایندهای واجی

شاعران در سرودن اشعار حماسی -به فراخور زمان سرایش، وزن و محتوا- از فرایندهای واجی مانند: تشدید، تسکین، حذف، تخفیف و .... بهره می‌گیرند. استفاده از تخفیف مثل «از» به «ز» در ایجاد موسیقی حماسی و تداعی معنی نقش مهمی دارند:

شنیده‌ام که یلی بود پهلوان رستم　　کشیده سر ز مهابت بر آسمان رستم

(بهار،۱۳۸۷: ۳۶۳)

ضحاک عدو را به چکش مغز توان کوفت　　سرمشق گر از کاوه و حداد بگیرید

(فرخی،۱۳۵۷: غزل۷۱)

قلـــم گیـــــر و همچـــــو قلـــم راســـت بـــاش　　نـــه هـــر کـــش خیـــال کجـــت خواســـت بـــاش

(عارف،۱۳۸۱: ۳۵۳)

فتـــاد انـــدر ســـر پـــر شـــور برخـــی جنگجویـــان زان　　گهی همدوش‌قـارن گشـت وگـه‌همدسـت رسـتم‌شـد

(عشقی،۱۳۷۳: ۱۹۱)

لحن خاص

حماسه‌سرا، با استفاده از موسیقی حروف و واژگان و ترتیب خاص کلام (فضاسازی) لحن متناسب با هر شخصیّت را خلق می‌کند، لحنی که مشخص‌کنندهٔ جوهر کلّی یک اثر حماسی است و هرگونه خلطی در لحن کلی و دادن لحنی مغایر با هدف و جهت‌گیری اصلی اثر، آن اثر را از تمامیّت و یکپارچگی می‌اندازد.» (حمیدیان،۱۳۸۳: ٤٥٩) شاعران مذکور با مهارت خاص در زبان و اسلوب حماسی و با استفاده از ترکیب مصوّت‌های فارسی که قائمهٔ هجاهای بلند و کوتاهند و با مدد جستن از خوّاص فیزیکی اصوات (زیر و بمی، شدّت، امتداد، طنین) الحان متفاوتی خلق کرده‌اند و در باز تاباندن لحن حماسی در اشعار خود تا حد زیادی توفیق یافته‌اند:

مـی فـرو هـل ز کـف ای تـرک و بـه یکسـو نـه چنـگ　　جامـهٔ جنـگ فروپـوش کـه شـد نوبـت جنـگ

(بهار، ۱۳۸۷: ۱۷٦)

الهـــی آن کـــه بـــه ننـــگ ابـــد دچـــار شـــود　　هـــر آنکســی کـــه خیانـــت بـــه ملـــک ساســـان کـــرد

(عارف،۱۳۸۱: ۱۲۵)

نهـــــان گشـــــته خورشیـــــد خـــــاور نشـــــان　　در ایـــــن داروگیـــــــر، از زمـــــین و زمـــــــان

(عشقی، ۱۳۷۳: ۷۹)

فرّخی با بهره‌گیری از عناصری چون وزن سنگین، استفادهٔ زیاد از مصوّت بلندِ «ا»، تکرار واژهٔ (آزادی) به‌عنوان ردیف و گنجاندن مضامین حماسی در شعر، به غزلِ معروف (آزادی) لحن و فضایی حماسی بخشیده است:

آن زمـــان کـــه بنهـــادم، ســـر بـــه پـــای آزادی دســـت خـــود ز جـــان شســـتم، از بـــرای آزادی

(فرّخی، ۱۳۵۷: ۱۹۲)

۳-۲. بررسی شاخص‌های واژگانی و نحوی

در این سطح شاخص‌های واژگانی و نحوی زبان حماسی مدّنظر قرار می‌گیرند. شاخص‌هایی مانند بسامد زیاد واژگان حماسی و حسّی، بسامد زیاد ترکیبات حماسی و صفات حماسی، تقدیم و تأخیر فعل‌ها، پیوند استوار کلام و...

۳-۲-۱. نوع واژگان

ساختمان شعر، مبتنی بر دو پایه اساسی به نام‌های گزینش و ترکیب واژگان است. عناصر مؤثر در انتخاب واژگان فراوان‌اند؛ برخی برون زبانی‌اند، مانند شخصیّت فردی شاعر و یا اوضاع سیاسی و اجتماعی و ... برخی دیگر درون زبانی‌اند، همانند عناصر ساختاری واژه، شگردهای بلاغی، لحن، موسیقی، اصول همنشینی و همسازی واژه‌ها با یکدیگر. بعضی عوامل همچون داشتن مخاطب، قبل از سرودن شعر، در گزینش واژه تأثیر دارند. «عدم تعقیدهای دستوری، واژگانی، معنایی و بلاغی و حتی روانی و نرمش موسیقایی در شعر تعلیمی و تغزلی و حماسی ناشی از فرض مخاطبان عام است.» (پورنامداریان،۱۳۸۰: ۳۵) «زبان حماسی ترکیبات خاص خود را دارد، حتی برخی براساس همین ترکیبات، قدمت زبان حماسی در ایران را به سال‌های قبل از فردوسی رسانده‌اند.» (خالقی‌مطلق،۱۳۸۱: ۳۵۲) بر همین اساس شاعر حماسه‌پرداز باید قدرت ترکیب‌سازی بالایی داشته باشد تا بتواند با ساختن ترکیبات حماسی، هم در تکمیل موسیقی شعر و هم در ایجاد تداعی معانی، نقش واژه و ترکیب را نشان دهد.

آتـش کیـد آسـمان سوخـت تنـم، دریـغ مـن ز آب دو دیـده، بـیخ غـم بـرنکنم، دریـغ مـن

(بهار،۱۳۸۷: ۲۸)

عیـد جـم شـد ای فریـدون‌خـو، بـت ایـران‌پرسـت مستبدی خوی ضـحاکی اسـت، ایـن خـو نـه زدسـت

(فرخی،۱۳۵۷: ۱۰۲)

سـپاه عشـق تـو ملـک وجـود ویـران کـرد بنـای هسـتی عمـرم بـه خـاک یکسـان کـرد

(عارف،۱۳۸۱: ۲۸۹)

سـزد ای شـامِ چـرخ تیـره‌وش! وقتـی سـحر گـردی نـه هرشـام و سـحر، ای تیـره گـردون! تیره‌تـر گـردی!

(عشقی،۱۳۷۳ :۲۶۲)

۳-۲-۲. نحو زبان فارسی

زبان حماسی نحو مخصوص به خود را دارد که برخی از آنها هنجارهای زبانی عصر شاعرند و برخی هنجارهای فردی. دو حرف اضافه برای یک متمم، استفاده از نشانهٔ «را» در معانی گوناگون، استفاده از «یکی» در مقام ادات نکره، صرف فعل ماضی استمراری به روش کهن و استعمال نشانه‌های دیرینگی مانند «ابا، ابی، ابر» هنجارهای زبانی روزگار فردوسی به شمار می‌روند که پیروان پس از او قدم در این راه گذارده‌اند، ولی درحقیقت «آشکارترین مختصهٔ نحوی زبان حماسی، تقدیم فعل است.» (شمیسا،۱۳۹۳: ۱۰٤)

تقدیم فعل

در ساختار حماسه، آنچه از برجستگی بسیاری برخوردار است، کنش پهلوانان است و از آنجا که فعل، بار کنش را بر دوش می‌کشد، بر آن تأکید می‌شود؛ بنابراین، در سروده‌های حماسی، مقدم می‌آید تا بر

بار معنایی آن افزوده و تأکید گردد و این موضوع، از ویژگی‌های خاص حماسه است. تقدیم فعل یکی از عوامل مهمّ فخامت و استحکام زبان حماسی است. وقتی فعل در آغاز بیت قرار می‌گیرد(ارتقاء مرتبه می‌یابد)، از همان آغاز ضربهٔ اصلی را به ذهن خواننده یا شنونده وارد می‌کند.

تقدیم فعل با اغراض مفاخره

نهـــان شـد دامـن البـــرز در میـغ و بخـــار انـدر تـو گـویی گـرد کُـه بسـتند پـولادین حصـار انـدر

(بهار،۱۳۸۷: ۵۱۹)

نیسـت رسـم داد کـز بیـداد شخصـی خودپرسـت کـــر شـــود گـــوش فلـــک از داد آذربایجـــان

(فرخی،۱۳۵۷: ۱۵۱)

گشت آزادی سیراب ز خون بـایـــد لـــیـک این تمّنا کسی از ملّـــت بـــی خـــون نکند
عـــارف از دیـــدن الونـــد و دماونـــد چـــرا یـــاد از ســـطوت ســـیروس و فریـــدون نکنـــد

(عارف،۱۳۸۱: ۱۶۳)

گفتـــی از روی تملّـــق مـــدح ســـردار ســـپه بهـر او قـدح اسـت مـدح تـو، قسـم بـر ذوالمـنن

(عشقی،۱۳۷۳: ۲۵۹)

تقدیم فعل با اغراض اغراق و شگفتی

شکســـت دستـــی کـــز تیـــغ آبـدار زبـــان بـــه روز معرکـــه اعجـــاز ذوالفقـــار آورد

(بهار،۱۳۸۷: ۲۳۵)

شدم‌چون چـرخ‌سـرگردان کـه چـرخ کـج‌روش تـاکی بـه کـام ایـن جفـاجو بـا همـه بیـداد می‌گـردد؟

(فرخی،۱۳۵۷: ۱٤۱)

نیست یکشب کـه مـن ازحسـرت چشـمت تـا صـبح　　متصـــل خـــون دل از دیـــده بـــه ســـاغر نکـــنم

(عارف،۱۳۸۱: ۲۵۷)

تقدیم فعل با اغراض توبیخ و ملامت

شکســـته بـــادش تیـــر و کمـــان کـــه در نخجیـــر　　هژبـــــر بیشـــــهٔ فرهنـــــگ را، شـــــکار آورد

(بهار،۱۳۸۷: ۲۳۷)

شـــد ســـیه روز جهـــان، از لکـــهٔ ســـرمایه‌داری　　بایـد از خـون شسـت یکسـر بـاختر تـا خـاوران را

(فرخی،۱۳۵۷: ۸٤)

گشـته اسـت اسـباب خنـده، گریـه بـر حـال وطـن　　بیشـم از حـال وطـن، ایـن نکتـه محـزون می‌کنـد!

(عشقی،۱۳۷۳: ۲۹۷)

تقدیم فعل با اغراض تهدید

درکـش بهـار اینجـا عنـان، کـز حملـهٔ رویـین‌تنـان　　چـون رسـتمت زاری کنـان بینـم همـه تـن پـر ثقـب

(بهار،۱۳۸۷: ۳۰٤)

بـــدان کـــه مملکـــت داریـــوش و کشـــور جـــم　　بـــه دســـت فتنـــهٔ بیگانگـــان نخواهـــد مانـــد

(عارف،۱۳۸۱: ۱۵٦)

تقدیم فعل با اغراض وعده

بگفتا رو به رفتار خوش و نیکو مرو از ره که بر لوح نیت بستند نقش نیک فرجامی

(بهار، ۱۳۸۷: ۱۹٤)

مخور غصه و یقین بدان عارفا که دگربار شود منظم اوضاع نامنظم ایران

(عارف،۱۳۸۱: ۲۸٦)

تقدیم فعل با اغراض تحقیر و تمسخر

مخرام ای ز پای تو پشت زمین دژم مخرام ای ز دست تو خلق جهان غمی

(بهار،۱۳۸۷: ۳۷۲)

شد ز دست پارتی این ملک بی بوی و رنگ پارتی زد شیشهٔ ناموس ایران را به سنگ

(فرخی،۱۳۵۷: ۱۹۷)

نشستند و گفتند و برخاستند سپاه از پی جنگ آراستند

به قتل آورند و ز پای افکنند سپس زین جنایت، تفاخر کنند

(عارف،۱۳۸۱: ۳٤۷)

جملات خبری

قصد اصلی از ایراد جملات خبری، اخبار است، یعنی انتقال پیامی به مخاطب، امّا از جملات خبری برای اغراض دیگری هم استفاده می‌شود که در علم معانی مورد بررسی قرار می‌گیرد. مهم‌ترین اغراض ثانوی جملات خبری عبارتند از:

جمله خبری با اغراض وعده

مهرگـــان آمـــد بـــه آیـــین فریـــدون و قبـــاد وز فریـــدون و قبـــاد انـــدرزها دارد بـــه یـــاد

گویـــد ای فرزنـــد ایـــران راســـتگویی پیشـــه کـــن پیشـــهٔ ایـــران چنـــین بـــود از زمـــان پیشـــداد

(بهار، ۱۳۸۷: ۵۷۳)

بـــه ویرانـــی ایـــن اوضـــاع هســـتم مطمـــئن زآن رو کـــه بنیـــان جفـــا و جـــور بی‌بنیـــاد می‌گـــردد

(فرخی،۱۳۵۷: ۷۷)

ایـــن نیـــز برقـــرار نمانـــد غمـــین مبـــاش ای در «قـــرارداد» حقیقـــت مجـــاز کـــن!

(عارف،۱۳۸۱: ۲۷۸)

زمانـــه زیـــر و رو دارد، رخ زشـــت و نکـــو دارد شـــب ار بـــا گریـــه خـــو دارد، ســـحر بیننـــد خنـــدانش

(عشقی،۱۳۷۳: ۳۹)

جمله خبری با اغراض آرزو و امید

لطمـــهٔ ضـــحاک اســـتبداد مـــا را خســـته کـــرد بـــا درفـــش کاویـــان روزی فریـــدون می‌شـــویم

(فرخی،۱۳۵۷: ۱٤۷)

پنجـــهٔ توانایـــی گـــر مـــدد کنـــد روزی بشکنـــم مـــن از بـــازو پنجـــهٔ ستبـــدادی

(عارف،۱۳۸۱: ۸۸)

یـــا افســـر شـــاه را نگـــون خـــواهم کـــرد　　یـــا بـــر ســـر ایـــن عقیـــده، ســـر خـــواهم داد

(عشقی،۱۳۷۳: ۳۰۷)

جمله خبری با اغراض تشویق

گویـــد ای فرزنـــد ایـــران راســـتگویی پیشـــه کـــن　　پیشـــهٔ ایـــران چنـــین بـــود از زمـــان پیشـــداد

(بهار،۱۳۸۷: ۵۷۵)

نـــام مـــا در پـــیش دنیـــا پســـت از بی‌همتـــی شـــد　　غیرتـــی چـــون پـــور کیخســـرو بلنـــد آوازه بایـــد

(فرخی،۱۳۵۷: ۷۹)

پادشـــها ملـــک جـــم خـــراب اســـت　　پـــای بدانـــدیش در رکـــاب اســـت

خیـــز و بـــه ایـــن کـــار چـــاره‌ای کـــن　　چـــارهٔ بیچارگـــان ثـــواب اســـت

(عارف،۱۳۸۱: ۳۸۶)

جمله خبری با اغراض نکوهش

بـــدان خـــدای کـــه بـــا چنـــد قطـــره بـــاران داد　　بـــه بـــاد حادثـــه، تخـــت و کـــلاه نـــاپلئون

کـــه تـــاج و تخـــت شـــهی ایـــن قـــدر نمـــی‌ارزد　　کـــه تیـــر آهنـــی بگشـــاید از دلـــی محـــزون

(بهار،۱۳۸۷: ۵۱۰)

کـــاوه در جامعـــهٔ کارگـــری راه نیـــافت　　بـــه گنـــاهی کـــه طرفـــدار فریـــدون باشـــد

(فرخی،۱۳۵۷: ٦٨)

فکـــری ای هموطنـــان در ره آزادی خـــویش　　بنماییـد کـه هـر کـس نکنـد همچـو مـن اسـت

(عارف،۱۳۸۱: ۱۲۰)

چـو مـن گوینـده جـز ایـران کـه قربـانش کننـد آخـر　　به هـر ملکـی کـه پیـدا گشـت، جـان سـازند قربـانش

(عشقی،۱۳۷۳: ٩٦)

جمله خبری با اغراض ارشاد

قلـب خـود از یـاد شاهنشـه مکـن هرگـز تهـی　　خاصـه در میـدان کـه شاهنشـاه قلـب لشـکر اسـت

(بهار،۱۳۸۷: ٥٤٨)

ای جـــان بـــه فـــدای آن کـــه پـــیش دشـــمن　　تســـلیم نمـــود جـــان و تســـلیم نشـــد

(فرخی،۱۳۵۷: ٧٦)

جنـگ زمانـه همچـو قمـار اسـت، غـم مـدار!　　هـر چنـد بـاختی تـو، در آخـر همـی بـری

(عشقی،۱۳۷۳: ۳۰۵)

جمله خبری با اغراض مفاخره

رو تفـاخر کـن بـه شمشـیری کـه داری بـر میـان　　زان کـه زیـر سـایهٔ او جنـت جـان پـرور اسـت

(بهار،۱۳۸۷: ۵۵۰)

مـــا زادهٔ کیـقبـــاد و کیکـاووســـیم　　جـــان باختگـــان وطـــن سیروســـیم

(فرخی،۱۳۵۷: ۲۵)

ایـن وطـن رزم‌آوری ماننـد قـارن دیـده اسـت　　وقعـهٔ گرشاسـب و جنـگ تهمـتن دیـده اسـت

(عشقی،۱۳۷۳: ۱۸۵)

۳-۳. بررسی شاخص‌های بلاغی و زبانی

در حماسه «مجال گسترده‌ای برای صنعت‌پردازی وجود ندارد، چون حماسه خود متضمّن خبر بزرگی است و نیاز به شاخ و برگ ندارد.»(شمیسا،۱۳۹۳: ۱۰۶) «از میان عناصر بلاغی تصویرساز به ترتیب بیشترین سهم را مبالغه‌ها، تشبیهات محسوس به محسوس، استعارات، کنایات و مجازها دارند.» (رستگارفسایی،۱۳۵۳: ٤) دربارهٔ منابع تصاویر حماسی هم طبق تحقیق ایشان(تصویرآفرینی در شاهنامه)، حیوانات غنی‌ترین امکانات را برای تشبیه و استعاره در زبان حماسی دارند، سپس طبیعت، اسطوره‌ها، انسان، گیاهان و سلاح‌ها سایر منابع تصویرآفرینی در زبان حماسی‌اند. (همان: ۷۸) در ادامه به بررسی مهم‌ترین آرایه‌های بلاغی زبان حماسی پرداخته می‌شود:

۳-۳-۱. مبالغه

مبالغه، از میان عناصر بلاغی در زبان حماسی، بیشترین نقش را ایفا می‌کند، زیرا به تصویر درآوردن جهانی خارج از تجربه و تعقل جز به مدد مبالغه امکان‌پذیر نیست و البته «اساس فکر حماسی بر مبالغه نهاده شده است»(صفا، ۱۳۸۷: ۲۷۱)؛ از اینرو در ساختار بلاغی زبان حماسی، مبالغه نیرومندترین عنصر خیال شاعرانه است، امّا اغراق در حماسه باید در جهت تداعی معانی و خلق تصاویر حماسی باشد و از سایر عناصر خیال جدا نشود و در عین حال مادی و ملموس باشد.

هســـــت اعتبـــــار ملـــــک ز آب حســـــام او　　چـــون اعتبـــار خـــاک صـــفاهان بـــه زنـــده رود

(بهار،۱۳۸۷: ۵۰۶)

عمـــــرها در طلـــــب شـــــاهد آزادی و عـــدل　　ســـر، قـــدم ســـاخته تـــا ملـــک فنـــا تاختـــه‌ایم

(فرخی،۱۳۵۷: ۱۲۲)

اگرچـــه عشـــــق وطـــــن می‌کشـــــد مـــرا امـــا　　خوشم به مـرگ کـه‌ایـن دوسـت خیرخـواه مـن اسـت

(عارف،۱۳۸۱: ۱۰۵)

نـــازم بـــه گـــوی‌بـــازی مـــردان انگلـــیس　　خـــم گشـــته پشـــت دهـــر، ز چوگـــان انگلـــیس

(عشقی،۱۳۷۳: ۷٤)

۳-۳-۲.تشبیه

یکی از توانمندی‌های شاعران مشروطه این بوده که توانسته‌اند مضامین سیاسی و اجتماعی را در قالب تشبیهات بیان کنند. تشبیه، دومین عنصر خیال شعر حماسی، از نظر بسامد عناصر ادبی است. از میان انواع تشبیه نیز، تشبیه محسوس به محسوس بیشترین بسامد را دارد. به ویژه تشبیهاتی که مشبه‌به در

آن‌ها حیواناتی مانند شیر و پلنگ و نهنگ است. «آنچه در حوزهٔ تشبیهات زبان حماسی مهم است این است که عناصر سازندهٔ تشبیه، مادی و ملموس باشند، زیرا تشبیه پهلوانان به شیر و پلنگ، کار هر شاعری است.

نهـــان شـــد دامـــن البـــرز در میـــغ و بخـــار انـــدر　　تـــو گـــویی گـــرد کُـــه بســـتند پـــولادین حصـــار انـــدر

(بهار،۱۳۸۷: ۵۱۹)

بـــه مـــرگ تهمـــتن از جـــور زال چـــرخ در زابـــل　　چـــو رود هیرمنـــد اشـــک از رخ رودابـــه می‌ریـــزد

(فرخی، ۱۳۵۷: ۱۰۲)

بـــه ایـــن محـــیط کـــه امـــروز بـــی‌کس و یـــار اســـت　　کمـــان کشـــیده چـــو اســـفندیار، یـــاری بـــود

(عارف،۱۳۸۱: ۱۱۸)

شـــیر هـــم باشـــیم گـــر مـــا روبـــه دهـــر اســـت او　　شـــیر را روبـــاه معـــروف اســـت مغبـــون مـــی‌کنـــد

(عشقی،۱۳۷۳: ۲۶۶)

عشقی در بیت زیر با انتقاد از مردم روزگار خویش و بی‌توجهی آنها به امور سیاسی و اجتماعی خود؛ ایشان را مورد تحقیر قرار داده و به (مردهٔ استاده) که مشبه‌به مقید است تشبیه کرده است:

ای مـــــردم چـــــون مـــــردهٔ اســـــتادهٔ ایـــــران　　مـــــن دختـــــر کســـــرایم و شـــــهزادهٔ ایـــــران

۳-۳-۳.استعاره

دوش بـــا پیـــروزی از ایـــن گنبـــد پیـــروزه فـــام　　آشـــکارا شـــد هـــلال فـــرّخ عیـــد صـــیام

(بهار،۱۳۸۷: ۱۵)

نالـهٔ مـرغ اسـیر ایـن همـه بهـر وطـن اسـت　　مسـلک مـرغ گرفتـار قفـس همچـو مـن اسـت

(عارف، ۱۳۸۱: ۱۷۱)

پـیش تیـر دلنـوازت جـان شـادی مـی‌بـرد　　هـر کجـا چـون شـهید سـینه چـاکی دیـده‌ام

(فرخی، ۱۳۵۷: ۸۳)

ایـران نمـی‌رود ز کـف ایـن ملـک جسـته اسـت　　از چنـگ فتنـه‌هـای مغـول و سـکندری

(عشقی، ۱۳۷۳: ۱٦۸)

۳-۳-٤. کنایه

زبان حماسی از کنایه و انواع آن به انحای مختلف استفاده می‌کند، در رجزخوانی‌ها، مفاخرات و دلاوری‌ها و آنجایی که پهلوانان از سر تحقیر و تمسخر یکدیگر را مخاطب قرار می‌دهند. آنچه در این کنایات هویداست، رنگ و بوی حماسی آن‌هاست. یعنی کنایه در زبان حماسی با سایر عناصر خیال در ارتباط است و از محتوای حماسی نمی‌گسلد و در محور عمودی خیال به‌عنوان جزئی از این مجموعه، در تداعی معانی و القاء اندیشه حماسی نقش دارد:

در مسـیل مسـکنت خفتـیم و چنـدی بـر گذشـت　　سـر ز جـا برداشـتیم اکنـون کـه آب از سـر گذشـت

(بهار،۱۳۸۷: ۵۵۵)

میـان را ببنـدم بـه یکبـار تنـگ　　سـخن گـویم از فـتح سـردار جنـگ

(فرخی،۱۳۵۷: ۹۷)

چـو دیـگ ز آتـش قهـر و غضـب بـه جـوش آمـد　　ز روی درد بجوشـید همچـو رعـد بهـار

(عارف،۱۳۸۱: ۳۷۳)

نـــی آنکـــه دل بباخـــت، ولـــیکن نظـــر نمـــود چنگـــی بـــه دل نمـــی‌زنـــد اکنـــون دلاوری

(عشقی،۱۳۷۳: ۲۶۵)

۳-۳-۵. مراعات نظیر

گرچـــه بُـــد دولـــت ایـــران بـــه گـــه نادرشـــاه همـــه تیـــغ و همـــه تیـــر و همـــه رزم و همـــه جنـــگ

(بهار،۱۳۸۷: ۱۷۸)

ایـن همـــان ایـران کـه منزلگـــاه کیکـــاوس بـود خوابگـــاه داریـــوش و مـــأمن ســـیروس بـــود

(فرخی،۱۳۵۷: ۶۱۸)

کـــاش آن روز کـــه شـــد مملکـــت جـــم ویـــران نـــه‌مـــی‌ومـــطـــرب‌وســـاقـــی بُـــد ونـــی جـــامـــی‌چند

(عارف،۱۳۸۱: ۱۴۳)

۳-۴. بررسی شاخص‌های معنایی و محتوایی

از آنجایی که شعر حماسی بیشتر گزارشگر جنگاوری‌ها و دلاوری‌های یک ملّت است در راه کسب استقلال و تاریخ و مذهب، کارکردهای خاصی هم دارد که از همین شاخص‌ها نشئت می‌گیرند و محتوای یک شعر حماسی نباید به‌طورکلی از این شاخص‌ها خالی باشد. عمده‌ترین شاخص‌های حماسی در شعر پایداری عبارتند از: تشجیع و تشویق، وطن‌دوستی، دشمن‌ستیزی، گرامی‌داشت نام دلاوران و قهرمانان، تعلیم بزرگی و بزرگواری، دشمن‌شناسی، باستان‌گرایی و تفاخر به پیشینهٔ تاریخی، آزادی، دعوت به اتحاد بر پایهٔ هویّت ملی.

۳-٤-۱. تشجیع و تشویق

یکی از شاخص‌های شعر حماسی، چنان که معنای لغوی و اصطلاحی حماسه دلالت می‌کند، جرأت بخشیدن به مخاطب برای نبرد با دشمن است. شاعران مشروطه با درک این نکته، جنگ را ستوده و دربارهٔ آن حماسه‌ها سروده‌اند؛ اگرچه اصل جنگ را ناپسند دانسته و در آرزوی پیروزی واقعی، نه در جنگ که بر جنگ بوده‌اند. اشعار بهار که الفاظ و معانی قهرمان‌پرور آن در دوران استبدادی، تأثیر شگرفی در برانگیختن و پر شور نگه‌داشتن مردم غیور ایران داشت:

زنـدگی جنـگ‌سـت جانـا بهـر جنـگ آمـاده شـو　　نیسـت هنگـام تأمـل بی‌درنـگ آمـاده شـو

در ره نـاموس ملـک و ملـت و خـویش و تبـار　　بـا نشـاط شـیر و بـا عـزم پلنـگ آمـاده شـو

(بهار،۱۳۸۷: ٥١٦)

خـونریزی ضـحّاک در ایـن ملـک فـزون گشـت　　کـو کـاوه کـه چرمـی بـه سـر چـوب نمایـد

(فرخی،۱۳۵۷: ۸۱)

فکـری ای هموطنـان در ره آزادی خـویش　　بنماییـد، کـه هـر کـس نکنـد مثـل مـن اسـت

(عارف،۱۳۸۱: ۲۸۲)

بـود مـار بـر سـنگ و سـنگم بـه چنـگ　　بسـی ننـگ باشـد کنـونم درنـگ

(عشقی،۱۳۷۳: ۲۳۸)

۳-٤-۲. وطن‌دوستی

«وطن» پایهٔ اشعار حماسی ایران بوده است؛ چنان‌که درون‌مایهٔ وطن‌دوستی با تمامی اشعار حماسی گذشته و حال درآمیخته است و این در حالی است که بعضی از این اشعار را زمانی سروده‌اند که کشور مبتلا به جنگ، در معنای خاص آن نبوده است. با ظهور انقلاب مشروطه و تحولّاتی که در جامعه روی داد، مفهوم وطن دگرگون شد و عواملی مانند آشنایی ایرانیان با تمدن غرب، انقلاب صنعتی، انقلاب فرانسه، حکومت‌های استبدادی حاکم بر ایران و شرایط اجتماعی بر دگرگونی معنای وطن در دورهٔ مشروطه تأثیر گذاشته‌اند. «در حدّ فاصل چشم انداز سید اشرف به وطن که قدری عامیانه می‌نماید و نگاهِ عشقی که قدری فرنگی مآبانه است و ایدآلیستی، پهنهٔ وسیعی از مفهوم وطن وجود دارد که نمایندهٔ برجستهٔ آن بهار است. در تلقّی بهار از وطن، ژرف‌ترین و استوارترین مفهوم وطن خود را نشان می‌دهد.» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۰: ۵۰)

خطّهٔ ایران منزلگه شیران که خداش　　نام پیروزی بنگاشته بر هر سر سنگ

(بهار، ۱۳۸۷: ۱۷۷)

کشور جم سربه‌سر پامال شد از دست رفت　　پور سیروس ای خدا تا کی تحمل می‌کند

(فرخی، ۱۳۵۷: ۱۲۹)

وطن پرست دهد جان خود به راه وطن　　به حرف و یاوه و جان دادن زبانی نیست

(عارف، ۱۳۸۱: ۲۲٦)

عشقی آخر جانِ خود را رایگان　　داد از کف، در ره عشق وطن

نام او در عشق میهن تا ابد　　جاودان ماند چو نام کوهکن

(عشقی، ۱۳۷۳: ۲۱۸)

۳-٤-۳. دشمن‌ستیزی

سازش‌ناپذیری در برابر دشمنان و سرکشی و ستیز با آنان، از بن‌مایه‌های ادب حماسی است. مهم‌ترین اثر حماسی فارسی، خود زادهٔ همین دشمنی‌هاست زیرا «قرن سوم چهارم، عصر انقلابات و نهضت‌های ملی ایران است و روح سلحشوری و مبارزه‌جویی ایرانی در نقاط مختلف ایران جلوه‌ای بیگانه‌ستیز دارد که نخستین‌بار، در چهرهٔ افکار شعوبی رخ می‌نماید و به همراه عوامل ملّی، موجب پدید آمدن نخستین خدای‌نامه‌های منثور می‌گردد که بعداً دست‌مایهٔ حماسه‌سرایان بزرگی چون فردوسی در نظم شاهنامه قرار می‌گیرد.» (رستگار فسایی، ۱۳۷۲: ۳۵۹)

دشـــمنان را قلـــم او همـــه تیـــر اســـت و ســـنان　　دوســـتان را ســـخن او همـــه قنـــد اســـت و شـــکر

(بهار، ۱۳۸۷: ۱۸۸)

تـــا نـــوازی دوســـتان را جنـــت شـــداد شـــو　　تـا گدازی دشمنـــان را آتـــش نمـــرود بـــاش

(فرخی، ۱۳۵۷: ۱۳٦)

ثـــنـــا و مـدح سلاطیـن تاج بخش عجـــــم　　به بزم دوست، به کوری خـــصـــم بـــد کردم

(عارف، ۱۳۸۱: ۲۸۸)

۳-٤-٤. گرامیداشت نام قهرمانان اسطوره‌ای و حماسی

یکی از شاخص‌هایی که می‌تواند در حماسی‌کردن فضای شعر بسیار مؤثر باشد، اشاره کردن به نام قهرمانان داستان‌های اساطیری است که از آن برای پربار کردن شعر و خلق تصاویری حماسی، سود می‌برند. شاعران مشروطه در سروده‌های خویش از شخصیّت‌های اسطوره‌ای و تاریخ ملّی به عظمت یاد می‌کنند. اگر به پیشینه و سرشت قهرمانی و اساطیری آنها توجه کنیم می‌بینیم که تمام این اساطیر، به گونه‌ای با امور مملکت‌داری، آن هم در نقش برجسته در ارتباط‌اند. از دورهٔ کیومرث گرفته تا روزگار

کیخسرو، توأم با پهلوانی‌های رستم همه و همهٔ دنیا و سرزمینی را به تصویر می‌کشند. بیشترین بسامد نام اسطوره‌ها عبارتند از: جم، کیومرث، اسفندیار، رستم، کیخسرو، انوشیروان، اسکندر کاوه، قارن، فریدون و... به‌طور مثال عارف برای برانگیختن مردم جهت همراهی با مشروطه‌خواهان، آنان را به یادآوری روزگار خوشی که نشانه‌های آن در افسانه‌های ایران باستان به یادگار مانده، دعوت می‌کند:

همیشه مالکِ این ملک ملّت است که داد　　سند به دست فریدون قباله دست قباد

(عارف،۱۳۸۱: ۱۲۱)

دادِ عدل و داد داد از آن میان نوشیروان　　زان بدو گیتی مر او را شاد روشن روان

(بهار،۱۳۸۷: ٦۹)

در تهمتنی شهره نگشتیم در آفاق　　گر کینه کش خون سیاووش نبودیم

(فرخی،۱۳۵۷: ۱٦۰)

نوید نهضت ستارخان و باقرخان　　فکند سخت تزلزل به تخت و تاج و نگین

(عشقی،۱۳۷۳: ۷۹)

۳-٤-۵. باستان‌گرایی و تفاخر به پیشینهٔ تاریخی

در دورهٔ مشروطه، منظور از باستان‌گرایی، توجه به داستان‌ها و حوادث گذشتهٔ ایران با انگیزه‌های متعدد است. شاید پس از وزن و قافیه، پرتأثیرترین راه‌های تشخص دادن به زبان کاربرد آرکائیک زبان باشد. این‌که زبان شعر همیشه زبانی ممتاز از زبان کوچه و بازار بوده است، یکی از علل آن همین اصل باستان‌گرایی است.» (شفیعی‌کدکنی،۱۳٦۸: ۲٤) کهنگی زبان و ترکیبات متناسب با موضوع حماسه به‌خوبی هماهنگی زبان و موضوع را در شعر حماسی بهار، عارف، فرخی و عشقی تأمین کرده‌اند.

الف) استعمال تعبیرات قدیمی:

همانـا کیفـر و مهـر خداونـدی کـه هسـتی تـو — بـه یـک جـا گـرم بـادافره بـه یـک جـا گـرم پاداشـن

(بهار،۱۳۸۷: ۲۹۰)

تـا کیـومرث بهـار آمـد و بنشسـت بـه تخـت — سـر زد اشـکوفه سـیامک سـان از شـاخ درخـت

(فرخی،۱۳۵۷: ۱۹۲)

خـدا خـراب کنـد آن کسـی کـه مملکتـی — بـرای منفعـت خـویش خـوان یغمـا کـرد

(عارف،۱۳۸۱: ۲۱۷)

آسـمانت فتنـه‌بارسـت و زمینـت فتنـه‌زار — دسـت زرعـت تخـم غـم‌پـاش‌سـت و تخـم دل‌فگـار

(عشقی،۱۳۷۳: ۳۱۵)

ب) تتابع اضافات:

شـیدِ رخشـانِ عـدل طـالع گشـت — دیـوِ دژخـیمِ ظلـم رسـوا شـد

(بهار،۱۳۸۷: ۲۸۲)

تـنم فـدای سـر دادگسـتری کـز خـون — هـزار نقـشِ وطـن کـرد زیـبِ پیکـرِ خـویش

(عارف،۱۳۸۱: ۱٤۷)

لطمـهٔ ضـحّاکِ اسـتبداد مـا را خسـته کـرد — بـا درفـش کاویـان روزی فریـدون مـی شـویم

(فرخی،۱۳۵۷: ۱۹۳)

در تکـــاپوی غروبســـت ز گـــردون خورشـــید　　دهـــر مبهـــوت شـــد و رنـــگ رخِ دشـــت، پریـــد

(عشقی،۱۳۷۳: ۲۳۵)

ج) استعمال افعال باستانی:

کـــورش آیین‌هـــای نیـــک آورد در کشـــور پدیـــد　　شـــیوهٔ قانون‌گـــذاری او بـــه عـــالم گســـترید

(بهار،۱۳۸۷: ٦٧)

طـــوس را کـــرد پـــی کینـــه‌کـــش میـــر ســـپه　　لشـــکر ســـبزه زدنـــد از پـــی رهـــام رده

(فرخی،۱۳۵۷: ۱۹٤)

چـــه از ایـــن روی همـــی‌جنبنـــدی　　گـــه جهنـــدی و گهـــی خســـبندی

(عشقی،۱۳۷۳: ۲۰٦)

۳-٤-٦. آزادی

«سخن از آزادی در مفهوم غربی آن با ظهور مشروطیّت آغاز می‌شود و قبل از آن، مفهوم آزادی به معنای اخیر به هیچ‌وجه وجود نداشت.» (شفیعی‌کدکنی، ٦٨: ۳۵) منظور شاعران در این دوره از آزادی، آزادی‌های سیاسی و اجتماعی است، که آن را در اشعار خود می‌ستایند.

آزادگـــی و خرّمـــی، از ســـرو بیـــاموز　　کـــه آزاده و خـــرم بـــه بهـــار و بـــه خزانســـت

(بهار،۱۳۸۷: ٥٤٦)

طـــی راه آزادی نیســـت کـــار اســـکندر　　پیـــر شـــد در ایـــن ره خضـــر، مـــرد انـــدر ایـــن وادی

(عارف،۱۳۸۱: ۸۲)

ز خـــــــاک پـــــــاک شـــــــهیدان راه آزادی ببـین کـه خـون سـیاوش چـه‌سـان بـه‌جـوش آمـد

(فرخی،۱۳۵۷: ۳۷)

۳-٤-۷ .دعوت به اتحّاد بر پایهٔ هویّت ملّی

پس از مشروطیّت با تحوّلات اجتماعی و اقتصادی و سیاسی خاص، یکبار دیگر، ملیّت و دفاع از وحدت جغرافیایی و سنّت‌های ملّی و توّجه به حماسه‌های ملی ایران موردتوجه قرار گرفت و منظومه‌های کوتاه حماسی به‌وجود آمد:

هـــان ای ایرانیـــان! ایـــران انـــدر بلاســـت مملکـــت داریـــوش دســـتخوش نیکلاســـت

مرکـــز ملـــک کیـــان در دهـــن اژدهاســـت غیـــرت اســـلام کـــو؟ جنـــبش ملـــی کجاســـت

(بهار،۱۳۸۷: ۲۰۸)

آخـر ای بـی‌شـور مـردم عـرق ایرانـی کجاسـت شـد وطـن از دسـت، آیـین مسـلمانی کجاسـت

حشـمت هرمـز چـه شـد شـاپور ساسـانی کجاسـت سـنجر سـلجوق کـو منصـور سـامانی کجاسـت

(فرخی،۱۳۵۷: ۱۸۷)

٤. نتیجه‌گیری

بهره‌گیری از مضامینی چون ستایش آزادی و آزادگی، حفظ هویّت ملّی و دفاع از ارزش‌ها، دفاع از وطن در برابر هجوم بیگانگان، یادآوری اسطوره‌ها و پهلوانان، پیروزی‌ها و شکست‌ها، همه و همه سبب شده منظومه‌های حماسی جایگاه برجسته‌ای پیدا کنند و از این حیث شعر حماسی بر دیگر انواع شعر دارای برتری باشد. از میان شاعران عصر مشروطه، بهار، فرخی یزدی، عشقی و عارف قزوینی، فردوسی‌وار،

به آیین کهن و افتخارات ملی و اساطیر ایران باستان عشق می‌ورزیدند. آن‌ها با انتخاب دقیق واژه‌ها و آگاهی از کارکرد موسیقی حروف و اصوات، مهارت در نحوهٔ بیان و ارائهٔ مطلب و استفاده از کلیهٔ امکانات زبان و نیز با ایجاد سکون‌ها و حرکت‌ها، قطع و وصل‌های کلامی تا حدی طنین خاص زبان حماسی را به اشعارشان می‌دهد. در این پژوهش با استفاده از الگوی زبان حماسی، شاخص‌های زبان حماسی در چهار سطح آوایی، واژگانی-نحوی، بلاغی، محتوایی مشخّص شدند و با شواهدی از شاعران نامبرده مقرون شدند. یافتهٔ تحقیق نشان می‌دهد شاعران نام‌برده در دیوان خود، توّجه ویژه‌ای به شاخصه‌ها و عناصر حماسی زبان داشته‌اند. به‌رغم دگرگونی‌های بوجود آمده، در عناصر زبانی در عصر مشروطه، ارزش‌های ملّی جایگاه خویش را حفظ کرده‌اند. همچنین موازین و چارچوب‌های زبان حماسی حتی در غزلیّات آن‌ها نیز کاربرد داشته است. براساس الگوی زبان حماسی و اعتقاد بر این که زبان حماسی در سطوح مختلف، شاخص‌های مخصوص به‌خود را دارد و براساس آن شاخص‌ها می‌توان به‌طور نسبی، حماسی بودن یا نبودن اثری را مشخّص کرد، در فرجام مشخّص شد که بهار، عارف قزوینی، فرّخی یزدی و عشقی، تا حدودی موفقیّت چشمگیری کسب کرده‌اند.

منابع

۱. آرین‌پور، یحیی (۱۳۸۷)، از صبا تا نیما، چاپ نهم، تهران: زوّار.

۲. احمدی، بابک (۱۳۸۰)، ساختار و تأویل متن، چاپ نهم، تهران: مرکز

۳. بهار، محمدتقی (۱۳۸۷)، دیوان اشعار، تهران: نگاه.

٤. پارساپور، زهرا (۱۳۸۳)، مقایسهٔ زبان حماسی و غنایی با تکیه بر خسرو و شیرین و اسکندرنامهٔ نظامی، تهران: دانشگاه تهران.

۵. حمیدیان، سعید (۱۳۸۳) درآمدی بر اندیشه و هنر فردوسی، چاپ دوم، تهران: ناهید.

٦. خالقی‌مطلق، جلال (۱۳۸۱)، سخن‌های دیرینه، به کوشش علی دهباشی، تهران: افکار.

۷. رحیمیان، هرمز (۱۳۹٤)، ادوار نثر فارسی از مشروطیت تا انقلاب اسلامی، تهران: سمت.

۸. رستگارفسایی، منصور (۱۳۷۲) انواع شعر فارسی، شیراز: نوید.

۹. ـــــــــــ (۱۳۵۳)، تصویرآفرینی در شاهنامه، شیراز: دانشگاه شیراز.

۱۰. شفیعی‌کدکنی، محمدرضا، (۱۳۵۹)، ادوار شعر فارسی، تهران: توس.

۱۱. ـــــــــــ (۱۳۷۲)، صورخیال در شعر فارسی، چاپ چهارم، تهران: آگاه.

۱۲. ـــــــــــ (۱۳۹۰)، با چراغ و آینه، تهران: سخن.

۱۳. شمیسا، سیروس (۱۳۹۳)، انواع ادبی، چاپ پنجم، تهران: میترا.

۱٤. صفا، ذبیح الله (۱۳۸۷)، حماسه سرایی در ایران، چاپ چهارم، تهران: فردوسی.

۱۵. عارف قزوینی، ابوالقاسم (۱۳۸۱)، دیوان، به کوشش مهدی نورمحمدی، تهران: سنایی.

۱٦. عشقی، محمدرضا (۱۳۷۳)، کلیّات، به کوشش سیدهادی حائری، تهران: جاوید.

۱۷. فرّخی یزدی، محمد (۱۳۵۷)، دیوان، حسین مکی، تهران: امیرکبیر.

۱۸. همایی، جلال‌الدین (۱۳۷۳) فنون بلاغت و صناعات ادبی، چاپ نهم، تهران: هما.

Evaluation of “Radif” in “ Dasht bayazy” ‘s sonnets

Atefeh khodayi[1]

Associate Professor, Department of Persian Language & Literature, Open University, Al-Mustafa International University of Qom, Qom, Iran.

abstract

Radif is a word or more that follows rime and repeat in all verses. Radif is specifically for Persian poems especially in sonnet. So far we can say few good Persian poem especially in sonnet is without radif. Statistics show “Dasht bayazy”’s sonnets are with radif except a few numbers. In this essay, we indicate the musical and semantical role of radif in “vali”’s sonnets and evaluate the effect of radif on persian poems based on verbal, propositional and radif in sonnet. The current research, which was carried out using a descriptive-statistical method, is a continuation of the investigation of the row and its evolution in Persian poetry. The method of research in this article is to take the frequency of all the sonnets in "Vali Dasht Biyazi" divan and present the results of these statistics.

Keywords: Radif, sonnet, Semantic, Vali Dasht bayazy

[1] Email: A.khadayi@mou.ir

بررسی ردیف در غزلیات مولانا دشت بیاضی

عاطفه خدایی[۱]

استاد همکار گروه زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه مجازی، جامعه المصطفي العالمیه قم، قم، ایران

چکیده

ردیف کلمه یا عبارتی است که پس از قافیه اصلی آمده، تکرار می‌شود و از ویژگی‌های شعر فارسی و به ویژه غزل فارسی است تا آنجا که می‌توان گفت کمتر غزل خوب فارسی است که ردیف نداشته باشد. بسامدها نشان می‌دهد که در غزلیات «محمد ولی دشت بیاضی» از شعرای سده دهم هجری نیز جز تعداد اندکی از غزل‌ها، بقیه دارای ردیف هستند. در این مقاله با توجه به بسامدها به نقش موسیقیایی، معنا شناختی و محتوایی ردیف در غزلیات ولی دشت بیاضی پرداخته و بر اساس تعداد ردیف‌های حرفی، فعلی و اسمی استفاده شده در غزلیات مولانا دشت بیاضی، تأثیر تحول وسیر ردیف در ادب فارسی در این اشعار بررسی شده است. پژوهش حاضر که به روش توصیفی-آماری انجام گرفته، در ادامه بررسی ردیف و تحول آن در شعر فارسی است. شیوه تحقیق در این مقاله بسامد گیری از کل غزلیات موجود در دیوان «ولی دشت بیاضی» و ارائه نتایج حاصل از این آمار است.

کلیدواژه‌ها: ردیف، غزل، معناشناختی، ولی دشت بیاضی

[۱] Email: a.khodayi@mou.ir

۱. مقدمه

در بررسی شعر هر شاعر پارسی‌گوی از توجه به چگونگی ردیف و قافیه و موسیقی حاصل از آن‌ها ناگزیریم. ردیف حاصل یک تکرار است؛ تکراری که باعث تأکید بر معنایی خاص و ایجاد موسیقی می‌شود. در نگاه اول به نظرمی‌رسد استفاده مکرر از یک مضمون، تخیل و نگاه شاعر را محدود می‌کند، اما شاعران توانمند ایرانی با بهره‌گیری از همین تکرارها و برای ایجاد وحدت فکری و افزایش موسیقی شعر از ردیف بهره‌ها برده‌اند. دکتر شفیعی کدکنی در کتاب موسیقی شعر، ردیف را خاص ایرانیان و از اختراعات ایشان می‌داند. (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۵: ۱۲٤) ردیف می‌تواند از جنبه متعددی برای شعر فارسی سودمند باشد؛ از جنبه موسیقیایی و وزنی، خلأ زبانی موجود در شعر را برطرف کند تا جایی که ردیف را به همراه قافیه از عناصر اصلی در ساخت موسیقی کناری شعر می‌دانند یا در شکل تحوّل یافته خود، با ایجاد تعبیرات نو، دایره تخیل را توسعه بخشد.

۱-۱. هدف پژوهش

هدف از نگارش این مقاله بررسی ردیف از جنبه‌های مختلف به‌ویژه موسیقیایی و معناشناختی در غزل شاعری از قرن دهم هجری است. این تحقیق در ادامه بررسی ردیف و تحول آن در شعر فارسی است. شیوه تحقیق در این مقاله بسامد گیری از کل غزلیات موجود در دیوان «ولی دشت بیاضی» و ارائه نتایج حاصل از این آمار است.

۲. بحث و بررسی

۲-۱. تعریف ردیف

تعاریف زیادی از ردیف ارائه شده است. از آنجا که ردیف قدمتی به اندازه شعر فارسی دارد، در قدیمی‌ترین کتاب‌های بدیعی می‌توان تعریفی برای ردیف پیدا کرد. رشید وطواط (م ۵۷۳ ق) در

تعریف ردیف می‌گوید: «ردیف کلمه‌ای باشد یا بیشتر که بعد از حروف رَوی آید و این شعر را اهل صنعت، مردّف خوانند.» (رشید وطواط، ۱۳٦۲: ۷۹) صاحبِ المعجم در ضمن تعریف قافیه، ردیف را نیز بیان کرده و تکرار بعینه و هم‌معنی بودن کلمه را شرط ردیف می‌داند، کلمه‌ای که شعر در وزن و معنی بدان نیاز دارد. (قیس رازی، ۱۳۱٤: ۱۹۵) در تعاریفی که پس از این در کتاب‌های بدیعی و عروضی می‌آید، بر مستقل بودن ردیف در لفظ و هم‌معنی بودن این کلمات مکرر تاکید شده است. (ر.ک: نجفقلی میرزا،۱۳٦۲: ۹٤-۹۵)

البته در برخی تعاریف، مانند آن چه همایی در فنون بلاغت ارائه می‌دهد، بر شرط وحدت معنایی تأکید نشده است (همایی، ۱۳۸۵: ۵) که این با شواهد شعری نیز هماهنگی بیشتری دارد. استقلال ردیف در لفظ نیز در تعریفی که نویسندگان دائره‌المعارف اسلام ذیل این کلمه آورده‌اند، نادیده گرفته شده است. ایشان تمام حروفی را که پس از حرف رَوی در کلمه قافیه می‌آید و در اصطلاح عروض، وصل و خروج و مزید و نایره نامیده می‌شود، در تعریف ردیف وارد می‌کنند. (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۵: ۱۲٤) می‌توان بر اساس اصل تکرار در ردیف، به این تعریف نگاهی عمیق‌تر انداخت، اما با در نظر گرفتن استقلال ردیف و برای تفکیک کامل ردیف از قافیه، تعاریف غالب را پذیرفته و در این تحقیق نیز بر همین اساس به بررسی ردیف در غزلیات«ولی دشت بیاضی» می‌پردازیم.

۲-۲. پیشینهٔ ردیف

در اولین اشعار فارسی به زبان دری ردیف را می‌توان دید. قدیمی‌ترین نمونهٔ ردیف موجود در شعر دری را هجو معروف مردم خراسان در بارهٔ اسد بن عبد الله و نیز شعر یزید بن مفرغ می‌دانند. البته این هجو که در ادامه خواهد آمد، ترانه‌ای عامیانه بین مردم کوچه و بازار بوده که نشان می‌دهد ردیف حتی قبل از به وجود آمدن زبان ادبی، در شعر عامیانه بوده است. به این ترانه توجه کنید:

از خـــــــــــــتلان آمذیـــــــــــــه بـــــــــــرو تبـــــــــــاه آمذیـــــــــــه

آواره بـــــــــــاز آمذیـــــــــــه خشـــــــــک نـــــــــزار آمذیـــــــــه

(ناتل خانلری، ۱۳٤۹: ٦۷)

پس از این شعر که با ردیف اما بدون قافیه است، در آثار همه سخنوران فارسی در تمام قرون ردیف را مشاهده می‌کنیم. در واقع ردیف از ویژگی های شعر فارسی است . شفیعی کدکنی در کتاب موسیقی شعر، ردیف را جزئی از ساختمان ظاهری و فرم شعر فارسی می‌داند که با زبان فارسی پیوستگی طبیعی دارد. (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۵: ۱۳۳) ردیف از قرن چهارم به بعد در ادب فارسی رواج می‌یابد. شعر در سبک خراسانی زبان ساده‌ای دارد و به دنبال آن قافیه و ردبف نیز ساده و ابتدایی هستند. ردیف‌ها بیشتر شامل فعل‌های کمکی یا ربطی و ضمایر و افعال ساده بوده، ردیف‌های اسمی کمتر وجود دارد. بیت زیر از یکی از قصاید منوچهری است که ردیف را از ضمیر برگزیده است.

ای بـاده فـدای تـو همـه جـان و تـن مـن کـز بـیخ بکنـدی ز دل مـن حـزن مـن

(منوچهری، ۱۳۸۵:

(۷۸

بعد از قرن پنجم توجه به ردیف بیشتر می‌شود و ردیف‌های اسمی‌به کار می‌رود. در مسیر تکامل ردیف، اشکال ساده و ابتدایی، جای خود را به ردیف‌های متنوع می‌دهد. در دیوان ناصر خسرو، شاعر قرن پنجم هجری، ردیف های اسمی، فعلی و ضمایر را می‌توان دید. شواهد زیر از اوست.

چـون کـه نکـو ننگـری جهـان چـون شـد خیـر و صـلاح از جهـان جهـان چـون شـد

هـــیچ دگرگـــون نشـــد جهـــان جهـــان ســـیرت خلـــق جهـــان دگرگـــون شـــد

(ناصرخسرو، ۱۳۸٤: ۷۹)

گـــزینم قـــرآن اســـت و دیـــن محمـــد ازیـــن بـــود ازیـــرا گـــزین محمـــد

(همان: ۱۲۹)

حکیم سنایی، یکی دیگر از شاعران قرن پنجم، ردیف‌های بلند و جمله‌ای را در قصاید و غزلیات خود به کار می‌برد. پس از او در شعر انوری و خاقانی ردیف‌های اسمی، وصفی و افعال مرکب را به وفور می‌توان یافت. خاقانی از جمله شاعرانی است که افکار و مضامین متنوع را با ردیف مطرح می‌کند. به نظر می‌رسد او به عمد ردیف های دشوار و متکلف را به کار می‌برد.

شب روان در صبح صادق کعبه جان دیـده‌انـد صبح را چون محرمان کعبـه عریـان دیـده‌انـد

(خاقانی، ۱۳۸۲: ۸۸)

مـــرغ خـــوش میزنـــد نـــوای صـــبح بشـــنو از مـــرغ هـــین صـــلای صـــبوح

(همان: ٤٨١)

پس از این، شاعران بزرگی چون مولوی و حافظ از جنبه موسیقیایی و محتوایی ردیف بهره برده‌اند، اما در کل تحول کمتری در ردیف به وجود آمده است. در بررسی این سیر دگرگونی باید به قالب شعری نیز توجه داشته باشیم. شعر فارسی در مسیر خود از قصیده به غزل می‌رسد. این قالب شعری با ردیف هماهنگی خاصی دارد تا آن جا که غالب غزل‌های موفق با ردیف همراهند. این مساله در سیر تکامل غزل محسوس است و« هر چه غزل کاملتر می‌شود، میانگین ردیف بالاتر می‌رود.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۵: ۱۵۷)

در سبک عراقی و هندی که از قرن هفتم تا حدود قرن یازدهم را در برمی‌گیرد، غزل، قالبِ پر کاربرد است و به همین واسطه ردیف نیز بسامد بالایی دارد و از جنبه‌های مختلف بر شعر تاثیر

می‌گذارد. غنای موسیقی شعر، خلق معانی و ترکیبات تازه و تصویر گرایی از جمله فایده‌های ردیف در شعر فارسی، به ویژه غزل است. [۱]

۳. بررسی و تحلیل جایگاه ردیف در غزلیات مولانا «ولی دشت بیاضی»

ولی دشت بیاضی از شاعران قرن دهم هجری است. دیوان شعر بر جای مانده از او، مشتمل بر قالب های متنوع شعری از جمله قصیده، قطعه، رباعی، مثنوی و غزل است. غزلیات بخش بزرگی از دیوان «ولی» را در برمی‌گیرد. ۳۷۷ غزل از این شاعر در دیوان وجود دارد که بدون احتساب غزل واره‌های او است. غزل واره‌ها ابیاتی با قالب و محتوای غزل هستند که در یک یا دو بیت سروده شده‌اند و به نظر می‌رسد ناتمام هستند. این نکته نیز قابل ذکر است که غزل ها در کل ابیات کمی‌دارند و غالباً در پنج بیت سروده شده‌اند.(۲۱٦ غزل از کل غزل‌ها کمتر از ۵ بیت دارند و ۱٦۵ غزل ۵ بیتی است.)

در این تحقیق به بررسی جنبه‌های مختلف ردیف در غزلیات «ولی» می‌پردازیم. در میان ۳۷۷ غزل، تنها نُه غزل بدون ردیف سروده شده‌اند. این بدین معنی است که در حدود ۲/۳۸ درصد غزلیات مردّف نیستند. این آمار اهمیت ردیف را در اشعار این شاعر مشخص می‌کند که با سیر تحول ردیف نیز هماهنگی دارد؛ چرا که در قرن نهم و دهم به کمتر غزلی برمی‌خوریم که دارای ردیف نباشد. ردیف در غزلیات «ولی» را از جنبه‌های مختلفی می‌توان بررسی کرد که به شرح زیر است:

۳-۱. نقش موسیقیایی ردیف

---

[۱] دربارهٔ سابقهٔ ردیف، ر.ک: شفیعی کدکنی، ۱۳٦۸، موسیقی شعر، ص۱٤۹-۱۵۸ و شفیعی کدکنی، صور خیال در شعر فارسی، چ۹، تهران: آگه، ۱۳۸۳
ص۲۲۱-۲۳۳و ماه نظری، ردیف در سبک عراقی، مجلهٔ فنون ادبی دانشگاه اصفهان، سال دوّم، ش ۱، بهار و تابستان ۱۳۸۹، ص۱۳٦-۱۵٤.

شاعران خودآگاه یا ناخودآگاه، واژگانی را برمی‌گزینند که مفهوم شعر را با ویژگی‌های صوتی صامت‌ها و مصوت‌ها هماهنگ کند. برای شناخت زیبائی‌های موسیقیایی شعر، توجه به صامت‌ها و مصوت‌ها، اولین گام است. در بررسی موسیقی حاصل از ردیف نیز باید به این مساله توجه کرد. در این جا به صامت‌ها و مصوت‌ها در خود ردیف و نیز به همسانی‌ها(هم‌آوایی و هم‌حروفی) میان حروف ردیف و قافیه می‌پردازیم. بدیهی است هرچه ردیف بلندتر باشد، تکرار آوایی بیشتری صورت می‌گیرد و موسیقی افزایش می‌یابد.

۳-۱-۱. صامت‌ها و مصوت‌ها: اولین نکته‌ای که در بحث موسیقی ردیف باید بدان توجه قرار شود، صامت یا مصوت بودن حرف رَوی در کلمه قافیه است. زبان فارسی بر خلاف زبان عربی، اعراب ندارد؛ بنابراین در پایان بیت کششی وجود ندارد تا موسیقی شعر به کمال برسد. حال اگر قافیه به صامت ختم شود، این سکته و توقف بیشتر نمایان شده، ضرورت وجود ردیف نمایان‌تر می‌شود. بسامدها در غزلیات «ولی» نیز از همین امر حکایت دارد.

	تعداد غزل ها	درصد
غزل با قافیه صامت	۲۷۵	۷۲/۹
غزل با قافیه مصوت	۱۰۲	۲۷/۱

جدول ۱

۳-۱-۲. همسانی‌ها

هم حروفی‌ها و هم صدایی‌ها که در واقع برجسته کردن یکی از واک‌هاست، موسیقی‌ساز است. شاعر با انتخاب این کلمات و استفاده از اصل تکرار، موسیقی کناری را می‌افزاید. «ولی دشت بیاضی» نیز از این شیوه به شکل محدود بهره برده است، البته این بسامدها منحصر به قافیه و ردیف است وگرنه همسانی‌ها در کل حروف بیت بیش از این خواهد بود. به شاهد زیر توجه کنید:

کاری نساخت گریه کزو خوش کنم دلی　　هان ای دعای نیمه شبی دست دست توست

(غزل ٤٢)

هم حروفی و هم صدایی	درون ردیف	۲ غزل (۸ بیت)
	ردیف و قافیه	۷ غزل (۳۰ بیت)

جدول۲

۳-۱-۳. همخوانی‌ها

یکی از عوامل برتری غزل از جنبه موسیقیایی، همخوانی‌ها میان قافیه و ردیف یا در درون خود ردیف است. انواع متعددی از این همخوانی را می‌توان نام برد. اهمیت موسیقیایی هم خوانی‌ها و زیبایی حاصل از آن، در مقایسه با ابیات بدون این ویژگی قابل مشاهده است. نمونه‌هایی از این دست را در میان ابیات غزل‌ها می‌توان یافت.

تویی که چشم تو را شیوهٔ غارت نیست　　شراب وصل ترا نشأه بشارت نیست

(غزل ۵۰)

دل بی طلب تو جان ندارد　　جز نام تو بر زبان ندارد

(غزل ۱۱۰)

نگفتیم که به جانت ستم نخواهم کرد　　فزن اگر نکنم، لطف کم نخواهم کرد

(غزل ۱۲۰)

دلا بر وعـده وصـلم مـداری نیسـت تـا دانـی مرا با این فضولی هیچ کـاری نیسـت تـا دانـی

(غزل ۳۶۹)

همخوانی صامت یا مصوت	درون ردیف (ردیف بیش از یک کلمه)	حروف آخر کلمات ردیف	۱۴غزل(۵۹ بیت)
		حرف آخر کلمه اول و حرف اول کلمه دوم	۳غزل (۱۴بیت)
	ردیف و قافیه	حرف آخر قافیه با حرف آخر ردیف	۲۸ غزل(۱۲۵بیت)
		حرف آخر قافیه با حرف اول ردیف	۲۳ غزل (۱۱۱بیت)
		آخر قافیه با آخر کلمه اول ردیف (ردیف بیش از یک حرف)	۱۰ غزل (۴۳ بیت)

جدول ۳

۳-۱-۴. جناس‌ها

منظور از جناس در این جا هر گونه اشتراک کلامی میان صامت‌ها و مصوت‌ها در قافیه و ردیف است. این گونه تکرار در غزل های «ولی دشت بیاضی» کم اتفاق می‌افتد؛ با وجود این نقش ارزنده و خلاق جناس در نقویت موسیقی شعر، همین موارد اندک را ذکر می‌کنیم. این جناس‌ها غالباً در خود ردیف اتفاق افتاده است و در شکل جناس ناقص افزایشی، اختلافی یا اشتقاق است. جناس‌های یاد شده در ۷ غزل و در مجموع در ۳۰ بیت به کار رفته‌اند. ابیات زیر، شواهدی از این دست هستند:

بـی تـو شـب دیـده خـواب داشـت، نداشـت در تـــب هجـــر تـــاب داشـــت، نداشـــت

(غزل ۷۵)

گـــر بگـــویم ز مـــن آزار نـــداری، داری وز مـــن و یـــاری مـــن عـــار نـــداری، داری

(غزل ۳٦۰)

در مجموع می‌توان گفت شاعر مورد نظر ما از طبیعی‌ترین کاربرد ردیف که غنا بخشی موسیقیایی آن است، به خوبی بهره برده است.

۳-۲. انواع دستوری ردیف

بررسی ردیف از حیث دستوری، نتایج قابل توجهی را ارائه می‌دهد. برای ردیف می‌توان انواع مختلف فعلی، اسمی‌و حرفی را در نظر گرفت و بر اساس آمار حاصله تحلیل هایی را مطرح کرد.

نوع ردیف		بسامد
ردیف‌های فعلی	فعل ربطی	٤۱
	فعل مرکب گروهی	۲۳
	فعل مرکب	۱۲۲
	فعل تام	۷۳
	فعل پیشوندی	۱٤
	قید	۱٦

ردیف‌های اسمی	ضمیر	۱۲
	اسم(م.الیه) و صفت	۳
	متمم	۱۱
حروف	حرف نشانه به طور مستقل در ردیف	٤
ردیف بیش ازیک کلمه	بخشی از جمله	٤٥
	یک جمله یا بیشتر	۳٤

بسامدها نشان می‌دهند شاعر از انواع مختلف ردیف بهره برده است. به عبارتی تنوع ردیف در اشعار وی بالاست. این تنوع در ردیف‌های فعلی بیشتر به چشم می‌خورد. این تنوع را از نظر ساختاری و زمانی نیز می‌توان ملاحظه کرد. نکته مهم دربارهٔ ردیف‌های فعلی این است که در اغلب موارد در یک غزل انواع مختلف ردیف‌های فعلی چون مرکب، مرکب گروهی، پیشوندی و تام را می‌توان دید. بنابراین آمار مستقلی از هر نوع نمی‌توان ارائه داد؛ اما به هر روی ردیف‌های فعلی در صدر انواع ردیف‌های استفاده شده قرار می‌گیرند. افعال به دلیل برخورداری از زمان و شخص، تحرک و پویایی بیشتری دارند و علاوه بر افزایش بهرهٔ موسیقیایی، حیات و حرکت بیشتری به غزل می‌دهند. از نظر زمانی، بهرهٔ افعال ماضی کمتر از زمان حال و آینده است. (در حدود ۷۰ مورد) این نشان می‌دهد توجه به گذشته در شعر «ولی» کم رنگ‌تر است.

استفاده از ردیف‌های طولانی در شعر «ولی» جایگاه نسبتا خوبی دارد. این ردیف‌های به دلیل تکرارهای زیاد، از لحاظ موسیقی اهمیت بالایی دارد، به ویژه وقتی بیش از نیمی‌از مصراع را دربر

می‌گیرد، احساس خوشایند حاصل از شنیدن شعر را افزایش می‌دهد. نمونه‌هایی از ابیات غزل‌ها با ردیف های متنوع در ادامه خواهد آمد.

رازم عیـــان شـــده باشـــد چـــه مـــی‌شـــود　　صبر از میان شود، شـده باشـد چـه مـی‌شـود

(غزل ۲۰۹)

ز عشــقت نیســت جــز غــم حاصــل مــن　　ز غـــم حاصـــل بـــه جـــا آمـــد دل مـــن

(غزل ۳۲٤)

خــوش آن کــه دهــد مــژده پیغــام تلافــی　　وز شـــرم نخواهـــد کـــه بـــرد نـــام تلافـــی

(غزل ۳٦۸)

حال مـن از همـه شـب بـاز بتـر بـود امشـب　　شــعلهٔ شــکوه ام افروختــه تــر بــود امشــب

(غزل ۱۹)

چشـــم را نـــیم مســـت خـــواب مکـــن　　مـــژه را نـــیم مشـــت حجـــاب مکـــن

(غزل ۳۱۵)

۳-۳. نقش معناشناختی ردیف

در تعاریفی که در کتاب‌های بدیعی و عروضی از ردیف ارائه شده است، وحدت معنایی را از ویژگی‌های ردیف دانسته‌اند یا دست کم به این مساله توجهی نکرده‌اند، حال آن که در بررسی اشعار معمولاً به ردیف‌هایی برمی‌خوریم که از حیث معنا با هم تفاوت دارند. شاعران بزرگی چون حافظ و سعدی از این تغییر معنا استفاده کرده، معانی جدیدی را خلق می‌کنند. این تفاوت معنایی در

ردیف‌های اسمی و فعلی نمود بیشتری دارند. همان‌گونه که ذکر شد، ردیف‌های اسمی در غزلیات «ولی» کاربرد کمی‌دارند، به همین سبب این تفاوت‌ها را به شکل گسترده‌ای در ردیف‌های فعلی می‌توان یافت. غزل‌های متعددی در دیوان «ولی» وجود دارد که بخش فعلی افعال مرکب در جایگاه ردیف قرار گرفته است و به همین سبب تفاوت‌های معنایی را به وجود می‌آورد. تفاوت معنایی را به شکل بارزتر در غزل‌هایی می‌بینیم که فعل حاضر در جایگاه ردیف، در بیتی فعل اصلی است، در بیتی دیگر بخش فعلی یک فعل مرکب، مرکب گروهی یا پیشوندی است که معنای اصلی خود را از دست داده است.

در واقع این واژگان با تغییر در بافت نحوی و محور هم نشینی واژه‌ها، باعث تغییر معنایی در ردیف می‌شوند. این نوع نگرش در مورد ردیف، مساله را در حیطه زبان شناسی نیز وارد می‌کند. این ابیات بهترین نمونه در بیان نقش معناشناختی و زبان شناختی ردیف است. شواهدی در ادامه ارائه خواهد شد که مطالب عنوان شده را به خوبی نشان می‌دهد.

جدا از تو، شادی الم می‌شمارم　　جفا از تو، عین کرم می‌شمارم

تو خوش می‌خرامی و چون سایه در پی　　من افتان و خیزان قدم می‌شمارم

(بیت‌های اول و سوم غزل (۲۷۸

در بیت اول شمردن به معنای انگاشتن و در بیت بعد در معنای اصلی شمردن است. این تغییر معنا در سایر ابیات این غزل ادامه می‌یابد.

کجا رفت آنکه گر صد خواری از اغیار می‌دیدم　　همه می‌رفت از یادم چو روی یار می‌دیدم

خوش آن دل گرمی امیدواری‌ها که در بزمش　　به امید شفاعت جانب اغیار می‌دیدم

به حسرت آه ازآن خواری که چون میرانـدازبزمم　　خیـال لطـف مـی‌کـردم اگـر آزار مـی‌دیـدم

به عهد التفـاتش آه از آن خـواری کـه در عمـری　　اگـر دلجـویی مـی‌دیـدم از اغیـار مـی‌دیـدم

ز نومیدی جدایی بر من آسان شد کجا رفـت آن　　کـه کـار دل ز درد آرزو دشـوار می‌دیـدم

ولی راشد مگراز برق غیرت گشت طاقت خشک　　که بازوش دوش بر رو اشک حسرتبار مـی‌دیـدم

(غزل ۲۷۳)

در این غزل نیز معنای ردیف از معنای اصلی فعل دیدن تا معانی مجازی آن تغییر می‌کند.

علاوه بر موارد فوق، گاه شاعر با استفاده از جابجایی معنایی، واژه‌ای را خارج از معنای اصلی خود به کار می‌برد. البته در بعضی از شواهد این تصور به دلیل چند معنایی در زمانی به وجود می‌آید[1]؛ به این معنی که واژه در دوره‌های مختلف معانی متفاوتی داشته است. در شعر «ولی دشت بیاضی» این مساله را در برخی افعال مرکب می‌توان دید که در جایگاه ردیف واقع شده‌اند. در بیت زیر از فعل مرکب سخن کردن استفاده شده است که امروزه دیگر کاربردی ندارد و جای خود را به طور کامل به فعل «سخن گفتن» داده است.

گشت غیرت زده با غیر، چـو گفـتم غـم خـود　　رشکش آمـد کـه سـخن بـا دگـری مـی‌کـردم

(غزل ۲٦۷)

۱. برای توضیح بیشتر در مورد چند معنایی و انواع آن ر.ک: کورش صفوی، درآمدی بر معنی شناسی، تهران: حوزه هنری، ۱۳۷۹، ص۱۱۳.

نمونه دیگر، استفاده از فعل مرکب«ترک گرفتن» به معنای ترک کردن و رها کردن است که کاربرد امروزی ندارد.

ز غصـــه مـــردم و تـــرک انگـــار نگـــرفتم　　بـه خـون نشسـتم و ز آن گـل، کنـار نگـرفتم

(غزل ۲۶۲)

نمونه‌هایی از این دست در میان ردیف‌های غزل این دیوان وجود دارد؛ اما قصد از بیان این مطلب نشان دادن معدود ابیاتی است که شاعر برای رعایت ردیف واژه‌ای را خارج از معنای اصلی خود به کار می‌برد. به شواهد زیر توجه کنید:

اول عشـق حیـا را بـه جنـون ناسـازی اسـت　　کـار جانسـت مبـادا بـه خطـر انـدازی

داشـتم راز دلـی گریـه کـه انصـافت نیسـت　　مـی‌روی تـا بـه همـه شـهر خبـر انـدازی

(غزل ۳۶۳)

در این نمونه «خبر انداختن» با معنای اصلی خبر دادن، در هماهنگی با سایر افعال ردیف، تغییر کرده است. در مثالی دیگر از فعل مرکب« راه کردن» استفاده شده است که در واقع به کمی تغییر مسیر دادن با راه به سویی کج کردن است.

زاهـد مخـوان بـه شـیوهٔ رنـدی مـرا بـه زهـد　　از مدریـــه بـــه میکـــده زنهـــار ره مکـــن

داری چـــو از ولـــی نظـــر مرحمـــت دریـــغ　　بـــاری ز نـــاز ســـوی رقیبـــان نگـــه مکـــن

(غزل ۳۱۷)

۳-٤. نقش ردیف در ایجاد صور خیال

گاه ردیف در تداعی معانی به گونه‌ای عمل می‌کند که موجب آفرینش صور خیالی می‌شود. در ردیف‌های فعلی این امر نمود بهتری دارد. در غزلیات مولانا دشت بیاضی نیز این مساله صدق می‌کند. ردیف‌های فعلی، به‌ویژه آنجا که افعال مرکب، مرکب گروهی و پیشوندی در کنار فعل تام قرار می‌گیرند، جایگاه مناسبی برای خلق استعاره‌ها به وجود می‌آید. این استعاره که از نوع بالکنایه یا تشخیص است، حرکت وپویایی خاصی به غزل می‌بخشد. این نوع کاربرد، در ردیف اشعار دشت بیاضی کمتر استفاده شده است. با وجود این در حد و اندازه‌هایی است که قابل بررسی است. نمونه‌هایی از این ابیات در ادامه ذکر خواهد شد.

ای اجل از توام همین گله نیست　　تو چه کردی که انتظار نکرد

(غزل ۱۲٤)

مگر هجران به خون ریز من دیوانه می‌خیزد　　که باز امشب سرود ماتم از هر خانه می‌ریزد

(غزل ۱۳٤)

باز دل با بلا سری دارد　　سر سودای دلبری دارد

(غزل ۱۰٦)

چو شب به بزم خودم یار از وفا نگذاشت　　بر آن شدمم که کنم عشوه ای، وفا نگذاشت

(غزل ۷۸)

سایر نمونه‌هایی که بتوان بر پایه آن از ردیف برای پرداختن به انواع متنوع صور خیال بهره برد، در شعر این شاعر کمتر استفاده شده است؛ با این وجود غزلی که در ادامه ذکر می‌شود، از ردیف« مانم» به عنوان تداعی‌گر تشبیه در هر بیت استفاده شده است.

باز اسباب طرب سوخته‌ای را مانم مایهٔ تفرقه اندوخته‌ای را مانم

پرورش یافتهٔ هجرم، از آن روز وصال غصه پرورد غم اندوخته‌ای را مانم

عمر شد صرف گرفتاری آن زلف و هنوز از حیا مرغ نوآموخته‌ای را مانم

بیمم از طعن رقیب است که با صد غم دل شمع تقلید بر افروخته ای را مانم

(غزل ۲۸۵)

۳-۵. سایر نکات مرتبط با ردیف

جنبه‌های مختلفی از تاثیر ردیف در غزلیات این شاعر متعلق به قرن دهم بررسی شد. علاوه بر این مطالب، نکات دیگری وجود دارد که به آنها می‌پردازیم.

الف: گاه ردیف به سبب جایگاه خود می‌تواند عیوب قافیه را بپوشاند. در اکثر غزل‌ها، قافیه در برخی ابیات تکرار می‌شوند. در صورت عدم حضور ردیف این اشکال به وضوح دیده می‌شد، که ردیف آن را می‌پوشاند. در بیش از ۸۰ غزل دیوان «ولی»، ۱٦٤ قافیه بیش از ۳۵۰ بار تکرار شده‌اند.

ب: در موارد معدودی به نظر می‌رسد نوعی هنجار گریزی در ردیف و قافیه رخ می‌دهد. به عبارتی اندازهٔ ردیف در ابیات کوتاه و بلند می‌شود یا بخشی از قافیه، به ضرورت معنا در کنار ردیف قرار می‌گیرد. شواهدی از این دست را می‌توان در میان این ابیات یافت که به ذکر مثالی بسنده می‌کنیم.

ما مهر دیده ایم و وفا آزموده ایم این شیوه تو نیست، تو را آزموده ایم

از کـس فریـب مـرهم راحـت نمیخـوریم　　در کـار صـبر داروی نـاآزموده ایـم

(غزل ۳۰۳)

در این نمونه تفاوت دستوری نیز میان دو ردیف وجود دارد.

ج-دکتر شفیعی کدکنی در موسیقی شعر به نمونه‌ای کمیاب در دیوان ادیب صابر اشاره می‌کند که ردیف در دو بیت مثبت و در دو بیت منفی آورده شده و این را نه عیب، که راهی برای گریختن از تسلط معنوی ردیف با حفظ جنبهٔ موسیقیایی آن می‌داند. (محمد رضا شفیعی کدکنی، ۱۳۸۵: ١٤٦)

در میان غزل های دیوان «ولی» نیز، غزلی سه بیتی وجود دارد که در بیت میانی، ردیف منفی و در ابیات اول و سوم با اندک تفاوت دستوری، مثبت است.

هـر کـرا چـون تـو همـدمی باشـد　　بـا کـه گویـد گـرش غمـی باشـد

مـن خـود از سـعی دل، خجـل شـده‌ام　　کشـش از یـک طـرف نمـی‌باشـد

از نصـیحت چـه بهـره خواهـد یافـت　　آن کـه رسـوای عـالمی باشـد

(غزل ۱٤۳)

٤. نتیجه گیری

در شعر زبان فارسی، انواع مختلفی از تکرار وجود دارد که تحت عنوان «صنعت تکرار» خوانده می‌شود. این از ویژگی‌های شعر فارسی است. ردیف به عنوان تکراری قابل توجه، به ویژه در غزل فارسی است. شعر«ولی» از این خصیصه جدا نیست. طبق آمار غالب غزلیات « ولی» دارای ردیف

است. در بررسی نقش‌های متفاوت برای ردیف در شعر این شاعر، نقش موسیقیایی بسیار پر رنگ دیده شد. در جنبه‌های دیگر، چون معنی شناسی و صور خیال نیز حرف هایی برای گفتن وجود دارد.

منابع

۱. دشت بیاضی، محمد ولی (۱۳۸۹)، دیوان، تصحیح مرتضی چرمگی عمرانی،تهران: اساطیر.

۲. رادمنش، عطا محمد (۱۳۸۲)، «هنجار گریزی در ردیف»، دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه اصفهان، دورهٔ دوم، ش۳٤ و ۳۵، ص ۲۲۳-۲۳٦.

۳. شیری، علی اکبر (۱۳۸۳)، «ردیف از دیدگاه معنا شناسی»، رشد و آموزش زبان و ادب فارسی، سال ۱۸، ش۷۱.

٤. شفیعی کدکنی، محمد رضا (۱۳۸۳)، صور خیال در شعر فارسی، چ۹، تهران: آگه.

۵. ــــــــــــ (۱۳۸۵)، موسیقی شعر، تهران: آگه.

٦. صفوی، کورش (۱۳۷۹)، درآمدی بر معنی شناسی، تهران: حوزه هنری.

۷. قبادیانی بلخی، ناصرخسرو (۱۳۸٤)، دیوان اشعار، تصحیح مجتبی مینوی، مهدی محقق، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

۸. قیس رازی، شمس (۱۳۱٤)، المعجم فی معاییر شعر العجم، تصحیح محمد قزوینی، تهران: مطبعه مجلس.

۹. محسنی، احمد (۱۳۷۹)، «کارکرد هنری ردیف»، آموزش زبان و ادب فارسی، ش ۵٦، ص۱۲-۲۲.

۱۰. نجفقلی میرز ا(آقا سردار) (۱۳٦۲)، درّه نجفی، تصحیح حسین آهی، تهران: فروغی.

۱۱. نظری، ماه (۱۳۸۹)، «ردیف درسبک عراقی»، فنون ادبی، دانشگاه اصفهان، سال دوم، ش ۱، (پیاپی۲)، ص۳۶-۵۴.

۱۲. وطواط، رشیدالدین محمد (۱۳۶۲)، حدائق السحر فی دقائق الشعر، تصحیح عباس اقبال، تهران:کتابخانه طهوری و کتابخانه سنایی.

۱۳. همایی، جلال الدین (۱۳۸۵)، فنون بلاغت و صناعات ادبی، تهران: هما.

Introduction of some roles of animal and plant sources in Iran

Gulten Zareei[1]

Master's student of Persian Language and Literature, Open University, Al-Mustafa International University of Qom, Qom, Iran

Supervisor: Maryam Jafar Zadeh [2]

Assistant Professor, Department of Persian Language & Literature, Open University, Al-Mustafa International University of Qom, Qom, Iran

Abstract

Animals and plants have special importance in different nations. So that among almost all nations there are concepts, elements and roles of plants and animals in their art, culture and civilization. In Iranian culture and civilization, there are motifs of plants and animals that have a deep connection with people's ritual and religious thoughts and beliefs. This article, which was done in the library method, introduces animal motifs such as goat, lion, Pig, horse, Simorgh, cow and plant motifs such as cedar, pomegranate, palm and lotus. The present research, which was carried out in a descriptive-analytical method and in a library style, is an attempt to show and introduce some of the most important animal and plant elements and the relationship of such elements with the culture and beliefs of the Iranian people. The findings of the research show that the use of sacred and mythological plants and animals motifs in Iranian art has a symbolic and religious use beyond the decorative aspect, and in other words, it has its roots in the religious beliefs of the ancient era; Symbols that express omens and blessings, benevolence, fertility, immortality and mana, as well as the durability of reign and power.

Keywords: Plant motifs, animal motifs, culture, myth

[1] Email: Zijin٥٤@gmail.com
[2] Email: mj.hh.lit@gmail.com

معرفی برخی نقش‌مایه‌های جانوری و گیاهی در ایران

گلتن زارعی [۱]

دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه مجازی، جامعه المصطفی العالمیه قم، قم، ایران

استاد ناظر: مریم جعفرزاده [۲]

استادیار گروه زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه مجازی، جامعه المصطفی العالمیه قم، قم، ایران

چکیده

جانوران و گیاهان در ملل مختلف اهمیت ویژه‌ای دارند. به طوری که تقریباً در میان همهٔ ملل مفاهیم، عناصر و نقش‌مایه‌هایی از گیاهان و جانوران در بطن هنر، فرهنگ و تمدّن آنان وجود دارد. در فرهنگ ایرانی نیز نقش‌مایه‌هایی از گیاهان و جانوران یافت می‌شود که پیوندی عمیق با اندیشه‌ها و اعتقادات آیینی و مذهبی مردم دارد. این مقاله که به روش کتابخانه‌ای انجام شده به معرفی نقش‌مایه‌های جانوری چون بز، شیر، گراز، اسب، سیمرغ و گاو و نقش‌مایه‌های گیاهی چون سرو، انار، نخل و نیلوفر پرداخته است. پژوهش حاضر که به روش توصیفی-تحلیلی و به شیوهٔ کتابخانه‌ای انجام گرفته است، تلاشی است برای نشان دادن و معرفی برخی از مهمترین نقش‌مایه‌های جانوری و گیاهی ارتباط این گونه نقش مایه‌ها را با فرهنگ و عقاید مردم ایران. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که استفاده از نقوش گیاهان و جانوران مقدس و اساطیری در هنر ایرانی ورای جنبهٔ تزیینی، کاربرد نمادین و اعتقادی داشته و به عبارتی ریشه در باورهای مذهبی عصر باستان دارد؛ نمادهایی که بیانگر شگون و برکت، خیرخواهی، باروری، جاودانگی و مانایی و همچنین دوام سلطنت و قدرت بوده‌اند.

کلید واژه‌ها: نقش‌مایه‌های گیاهی، نقش‌مایه‌های جانوری، فرهنگ، اسطوره.

---

۱ Email: Zijin٥٤@gmail.com

۲ Email: mj.hh.lit@gmail.com

۱. مقدّمه

اهمیت جانوران تزئین شده، گیاهان و نقش‌مایه های نمادین در هنر ایرانی موضوعی است که هنوز نیاز به اندیشه بیشتری دارد.

گیاهان و جانوران در آیین و ادیان مختلفِ باستان اهمیّت ویژه‌ای داشته و برخی از آنها به دلایل مختلف جایگاه مقدّس و اسطوره‌ای یافته‌اند که برگرفته از اعتقادات و باورهای دینی و مذهبی انسان‌ها بوده و علاوه بر آن در زندگی آنها نیز تأثیر بسزایی داشته است. بر اساس همین ویژگی‌ها، در هنر هر دورانی بازتاب یافته‌اند. در ایران باستان نیز شماری از گیاهان از اهمیّت ویژه‌ای برخوردار بوده و مورد تقدّس و احترام به شمار می‌رفتند. نخست در دورهٔ هخامنشیان که هنر ایران به سبکی منسجم دست یافت و بر اساس تعالیم زرتشت و باورهای اعتقادی، نمادهای گیاهی در هنر آنها نمود فراوانی پیدا کرد. ساسانیان نیز که خود را وارث هنر هخامنشی می‌دانستند، این نمادها و اسطوره‌های گیاهی را همچنان در آثار هنریِ مختلف خود نشان داده و حفظ کردند.

وجود عینی و انتزاعی جانوران و گیاهان در ملل مختلف و در ادوار گوناگون قابل اهمیت بوده و هست. به طوری که تقریباً در میان همهٔ ملل مفاهیم و عناصر و نقش‌مایه‌هایی از جانوران و گیاهان در بطن هنر، فرهنگ و تمدن آنان یافت می‌شود. در فرهنگ و تمدن ایرانی نیز نقش‌مایه‌هایی از جانوران و گیاهان دیده می‌شود که می‌تواند بیانگر ارتباط و پیوند عمیق با اندیشه‌ها و اعتقادات آیینی و مذهبی مردم داشته باشد. گیاهان یکی از بنیادی‌ترین، عناصر شکل بخشی کهن الگوها در ایران هستند. در هنر پارسی تجلّی عناصر مختلف انسانی، حیوانی و گیاهی را می‌توان به وفور نظاره گر شد، به همین منظور، این مقاله به معرفی برخی از این نقش‌مایه‌ها می‌پردازد.

برای یافتن پاسخ مناسب به چرایی حضور نقوش بی بدیل گیاهی و جانوری در جای جای هنر ایران به بررسی جایگاه گیاه و جانور در متون کهن باستانی از جمله بندهش، اوستا، شاهنامه، ارداویراف نامه، درخت آسوریک و... باید پرداخت. ولی با توجه به حجم اندک پژوهش، امکان بهره برداری از تمام منابع میسر نبود.

۱-۱. روش پژوهش

پژوهش حاضر به روش توصیفی-تحلیلی و به شیوهٔ کتابخانه‌ای به گردآوری مطالب پرداخته است، تلاشی برای بیان برخی نقش‌مایه‌های جانوری و گیاهی، تعیین خاستگاه این نمادهای اسطوره ای و اهمیّت و نقش آنها در هنر ایرانی است. از نقش‌مایه‌های جانوری به بز، شیر، گراز، اسب و گاو و از نقش‌مایه‌های گیاهی به سرو، انار، نخل و نیلوفر اشاره می‌کند.

۱-۲. هدف پژوهش

هدف این پژوهش ابتدا معرفی برخی از مهمترین نقش‌مایه‌های جانوری و گیاهی و نیز بیان ارتباط این گونه نقش مایه‌ها با فرهنگ و عقاید مردم ایران است.

۲. بحث و بررسی

۲-۱. نقش‌مایهٔ حیوانات

از بین گروه حیوانات مهم‌ترین نقش‌مایه‌ها از آن بز، شیر، گراز، اسب و گاو است. آن‌ها به تنهایی و هم در جفت‌های بز-شیر و شیر-گاو دیده می‌شوند.

بز

بُز گاهی نماد چابکی و گاه نشانهٔ اصرار خیره‌سرانه بر یک روش خاص فردی است (و در لاتین نامش معادل واژهٔ دمدمی مزاج است). (دانشنامهٔ اساطیر جهان، ۱۳۹۲: ۵۱۶) بررسی و پژوهش بر روی سنگ نگاره‌ها در ایران نشان می‌دهد نقش بیشتر از ۹۰ درصد آن‌ها را بز کوهی تشکیل می‌دهد. اما پرسش اینجاست که علت آنکه بز کوهی تا این میزان در هنر و آثار انسان‌های تاریخ کهن نقش داشته است چیست؟ نقش بز کوهی نماد ایران باستان، با مضمون آبخواهی، زایندگی، فراوانی، نعمت و محافظت است. تعبیری از یک فرشته که در مواقع سختی‌ها از آن کمک خواسته می‌شد و ریشهٔ این باور به یکی از اسطوره‌های ایران باستان برمی‌گردد.

بر اساس داستانی اساطیری مربوط به ایران، نخستین انسان روی کرهٔ زمین کیومرث بود که در شاهنامه فردوسی از آن به عنوان نخستین پادشاه نام برده شده است. کیومرث حدود چهل سال بر روی زمین زندگی کرد و سپس با اهریمن زشتی‌ها در افتاد و به دست اهریمن کشته شد. دو قطره خون کیومرث بر زمین می‌چکد و از آن یک بوته ریواس دو شاخه می‌روید.این دو شاخه ریواس بر هم می‌پیچند و از یک شاخهٔ آن پسر جوانی بنام مشی و از شاخهٔ دیگر آن دختر زیبای جوانی بنام مشیانه متولد می‌شود و چون آنها غذاخوردن نمی‌دانستند، خداوند فرشته‌ای را در قالب یک بز کوهی سفید رنگ می‌فرستد تا مشی و مشیانه را شیر بدهد.

از این منظر به باور مردم ایران باستان، بز کوهی مظهر فرشته ای‌ست که خداوند برای بقا و ادامه حیات نسل بشر فرستاده است. نقش بز کوهی در نمادشناسی جهانی جالب توجه است، چرا که آنها نیز بر این باورند که نقش بز کوهی فرشته و جای پای خداست و نماد آب و باران خواهی است، دقیقاً مشابه همان تصویری که در ایران باستان رواج داشت. علاوه بر این استنلی کوهن، باستان شناس فرانسوی در مقاله‌ای با عنوان بز کوهی بر سفالینه های ایران باستان، آن را نماد آبخواهی دانست.

شیر

اندازه، قدرت و ظاهر باشکوه شیر باعث شد که از روزگار باستان او را با ایزدان و نتیجتاً با پادشاهان پیوند دهند. صفات شیروش ویژهٔ ایزدان و ایزدبانوان بود. «شیر نماد سلطنت، نیروی شمسی و نور است.» (کوپر، ۱۳۸۰: ۲۳۵) شیر در باورهای قومی و اساطیری، نشان گر باروری زمین محسوب می‌شود. هنوز هم شیر نماد "پادشاه حیوانات" لقب دارد. ایزدبانوی مصری سخمت[۱] به صورت شیر سر جلوه یافته است. در سیراکوزِ سیسیل، شیر را به افتخار ایزدبانوی شکار، آرتمیس، در پیشاپیش تظاهرات آئینی قرار می‌دادند و در بلعبک (لبنان کنونی) سرودهایی برای شیر سر می‌دادند در حالی که گوساله‌ای را به دندان گرفته است.

[۱] Sechmet

اسطوره مربوط به شیر در نواحی متعدد متفاوت است و مردم هر ناحیه به نحوی خاص با آن آشنا هستند. «در نزد آنهایی که شیر را به طور افواهی می‌شناسند یا او را در قفس دیده‌اند، ویژگی‌هایش را اغراق گونه و پرطمطراق دیده‌اند، درحالی که در فرهنگ آفریقایی، تودهٔ قبایل که به زندگی در میان شیران خو گرفته‌اند، مورد احترام‌اند و چنانکه در برخی قصه‌های عامیانه آمده، حیواناتی نسبتاً احمق و مسخره به شمار آمده‌اند.» (دانشنامهٔ اساطیر جهان، ۱۳۹۲: ۵۲۱)

شیر، یکی از نمادهای مهری است که از جهات مختلف مرتبط با مهر و آیین میتراییسم شده و به عنوان نماد میترا، خورشید، آتش، ابدیت و به عنوان نگهبان در این آیین شناخته شده است. در درجهٔ نخست به مثابه نماد میترا در نظر گرفته شده است. قائم مقامی متذکر می‌شود که: «در اجتماعات آریایی، شیر مظهر ایزد مهر بوده و چون مهر خود سمبول آریاییان کهن بوده است ملل آن روزی جهان هم شیر را شاخص و نشان آریایی‌ها می‌دانسته‌اند که بعدها علامت پادشاهان ایران شد.» (۱۳۸٤: ١٤) این اعتقاد از تصویر نبرد شیر با گاو در تخت جمشید قوت گرفته است. «در اینجا محتملا شیر، مظهر مهر و روشنایی و گاو مظهر ماه است و دریده شدن گاو به دست شیر در تخت جمشید برابر دریده‌شدن گاو به دست مهر در دین مهرپرستی است.» جهانگیر قائم مقامی با مقایسهٔ این دو صحنه با یکدیگر معتقد است که آنها از یک منبع و داستان سرچشمه و الهام گرفته‌اند، که به عللی تصویر شیر به جای صورت مهر گزاده شده است. بنابراین در حجاری تخت جمشید که شیر، گاو را می‌کشد در واقع به منزلهٔ فائق‌آمدن خورشید یا مهر است. او را می‌کشد تا گیاهان به وجود بیایند. پس در اینجا شیر، هم به عنوان نماد مهر ظاهر می‌شود و هم نمادی از خورشید، یاحقی در جایی این طور خاطر نشان ساخته است: شیر که مظهر قدرت و توان و نیرو است با اسب، هر دو مظهر و نماینده خورشید بودن. بنابراین شیر به عنوان نماد خورشید نیز مطرح می‌گردد.

گراز

دربارهٔ نقش گراز و این که این حیوان در ایران باستان چه نقشی داشته، چیزی که باید به آن تکیه کرد اهمیت این حیوان در جنگ‌ها است و بیشتر روی مهرها و گچ بری‌ها نقش آن را به صورت نیم تنه یا به صورت کامل در حال جنگ با سربازان یا با شاه می‌توان مشاهده کرد، این جانور دارای نیرویی فوق

طبیعی است و سر این حیوان تجسمی از ورثرغن، خدای جنگ و پیروزی است. (پرادا،۱۳۵۷: ۳۰۹) در دوره ساسانی این نقش علاوه بر روی مهر و گچ در ایوان سنگی طاق بستان هم ترسیم شده که صحنه شکار گرازها به صورت جمعی توسط خسروپرویز را نشان می‌دهد.» (دادور و منصوری، ۱۳۸۵: ۹۰ ـ ۸۹)

اسب

در معنای سمبلیک، اسب به معنی آزادی، انرژی خورشیدی، پیروزی، تحمل، سرعت و... آمده است. در باورهای قومی و اساطیری در نشانه‌های نجابت خانوادگی، آماده برای هرگونه خدمت در زمان صلح و یا جنگ است. «در فرهنگ ایران به ویژه اسب و گردونه، از زمان‌های کهن استفاده شده است. مهر از جمله ایزدانی است که بر گردونهٔ مینوی نشسته است. ایزد بهرام در سومین تجلّی خود به صورت اسبی سفید و زیبا ظهور کرد. از لحاظ طرح کلی شهر شوشتر به شکل اسب است.» (دادور و منصوری، ۱۳۸۵: ٦٩ –٦٨) در دوره هخامنشیان و پارتیان نیز تصاویری بر جای مانده است. نقوش اسب در دورهٔ ساسانی بیشتر روی ظروف سیمین و زرین ترسیم شده است. (همان، ۱۳۸۵: ۷۱)

سیمرغ

سیمرغ نام پرنده‌ای اسطوره‌ای در ایران باستان است. این موجود، غول پیکر، بالدار و مؤنث معمولاً به داشتن یک بدن پوشیده از پولک، همراه با سر سگ، پنجهٔ شیر و بال طاووس توصیف می‌شود. همچنین گاهی اوقات با چهرهٔ یک انسان تصویر می‌شود.

سیمرغ یک شخص محافظ خیراندیش با قدرت محافظتی و شفا بوده‌است. او بزرگ‌ترین ایزدبانوی ایران است و اعتقاد بر این بوده که آب و زمین را تمیز می‌کند و باروری را به ارمغان می‌آورد. این موجود همچنین به عنوان رسول یا واسطهٔ بین آسمان و زمین و نماد اتحاد آنها دیده می‌شود. سیمرغ اغلب در ادبیات کلاسیک و مدرن ایرانی ذکر می‌شود و به طور خاصی در عرفان صوفی به عنوان یک استعاره برای خدا مورد استفاده قرار می‌گیرد.

این پرندهٔ اسطوره‌ای در چند داستان قدیمی از خلقت وجود دارد. با توجه به افسانه‌های ایرانی، سیمرغ بسیار پیر بوده است، تا بدان جا که نابودی جهان را سه بار دیده است.

گاو

گاو پنجمین آفریدهٔ مادی هرمزد (پس از آسمان، آب، زمین، گیاه) است. این گاو منشأ جانوران و گروهی از حیوانات است. «پنجم گاوِ یکتا آفریده را در ایرانویج آفرید، به میانهٔ جهان، بر بالای رودِ وِه دائیتی که در میانهٔ جهان است. آن گاو سپید و روشن بود چون ماه که او را بالا به اندازهٔ سه نای بود. برای یاری او آفریده شد آب و گیاه؛ زیرا در دوران آمیختگی او را زور و بالندگی از ایشان بود.» (بهار، ۱۳۷۵: ٤٦)

گاو در اوستا علاوه بر معنای معمول، به صورت اسم جنس بر همهٔ چارپایانِ مفید اطلاق می‌شود. در فرهنگ زردشتی هنوز لغت «گاو» بر سر یک دسته از اسمی جانوران، از قبیل گاو میش، گاوگوزن، گاو گراز و گاوماهی دیده می‌شود و این خود دلیل بر این است که این کلمه در اوستا اسم جنس بوده است. گوسفند هم که امروز بر نوع میش، اعم از نر و ماده، اطلاق می‌شود در اصل «گئوسپنت» (گاو مقدس) بوده است.

در ایران باستان، گاو در میان چهارپایان از همه مفیدتر تلقی می‌شده است. گاو نر یا وَزرا، که عمل زراعت و شخم زدن را بر عهده داشته، علاوه بر اینکه اساس تغذیه به شمار می‌رفته، در زندگی کشاورزی آن روزگار برای انسان، یاری بسیار گرانبها محسوب می‌شده است.

در گردونه کشی و بارکشی نیز از این حیوان استفاده می‌کردند. پس شگفت نیست که او در آیین مزدیسنا بسیار معزّز باشد و از فرشتهٔ نگهبان آن امداد خواسته شود و روز چهاردهم ماه را به نام او «گوش روز» نامند. شاید به همن دلیل است که در گاتها قربانی گاو در مراسم مذهبی منع شده است.

گاوِ اوگدات (Ovagdat): چنانکه از روایات مربو ط به آفرینش در ایران کهن برمی‌آید پنجمین مرحلهٔ آفرینش در خلقت عالم حیوانات بود. همانطور که درمورد خلقت گیاهان، در اساطیر سخن از درختِ «همه تخم» است که همهٔ گیاهان از آن بوجود آمده‌اند، در مورد حیوانات هم اعتقاد بر این بود

که گاوی به نام «اوگدات» تخم تمام چارپایان و حتی برخی گیاهان سودمند را با خود دارد. این گاو تنها مخلوق روی زمین و حیوانی بود زیبا و نیرومند که گاهی او را به صورت گاوی نر و گاهی هم گاو ماده تصویر کرده‌اند. گیومرث نیز مانند این گاو از خاک پدید آمد و تا سه هزارسال هر دو در آرامش بودند. هنگامی‌که دیو بدی به گاو نخستین رسید، گاو به رغم تلاش اهورامزدا بیمار شد و سرانجام، چشم از جهان فرو بست. «روانِ گاو (گوشورون) ظهور مردی را که حامی حیوانات باشد از اهورامزدا خواستار شد و اهورامزدا فَروَهر زردشت را به او نمود. سپس از هر یک از اعضای گاو نخستین، پنجاه و پنج نوع گیاه شفابخش رویید و شُکوه خود را از نطفهٔ گاو نخستین کسب کرد. از این نطفه یک جفت گاو نر و ماده پدید آمد و به دنبال آنها دویست و هشتاد و دو جفت، از هر یک از حیوانات روی زمین ظاهر شدند.» (یاحقی، ۱۳۸٦ :٦۸۹) (کیومرث و گاو نسبت خاصی با هرمز دارند. یکی (کیومرث) بر سوی چپ و دیگری (گاو) بر سوی راست او آفریده می‌شود. هرمزد هر دوی آنها را از زمین آفریده است و نطفهٔ آن دو را از روشنی و سبزی آسمان. گاو روشن چون ماه و کیومرث روشن چون خورشید است. (دادگی، ۱۳۹۵: ٤۰)

گذشته از کیومرث، گاو ارتباط وثیقی نیز با مهر دارد-فرشتهٔ روشنایی و فروغ- و همچنین با جمشید دارد. قربانی کردن گاو به دست مهر در مرکز آئین‌های دین مهرپرستی قرار دارد. در واقع اینجا پس از کشتن گاو-و نه مرگ طبیعی او- است که از آن گیاهان درمانبخش و حبوبات و درخت انگور بوجود می‌آید. به نظر مهرداد بهار، «جمشید نیز به قربانی کردن گاو می‌پرداخته ا ست. نزدیکی کیومرث و جمشید با گاو از سویی و ارتباط محوری و آئینی مهر با آن از سوی دیگر می‌تواند به معنای آن باشد که در دورترین اعصارِ حیاتِ معنویِ ایرانیان، مهرپرستی از مقام ویژه‌ای برخوردار بوده است.» (مؤذن جامی، ۱۳۸۸: ۲۹)

افسانهٔ گاو نخستین در آئین مهر (مهرپرستی) و مذهب مانی نیز باقی مانده است، با این تفاوت که در آئین مهر نخستین گاو موجودی اهریمنی بود که به ترتیبی خاص مهر با او به جنگ پرداخت وپس از

چیرگی بر او، با دستی مَنخَرین او را گرفت و با دستی دشنه‌ای در پهلوی او فرو برد. در این لحظه، از اعضای بدن و خون گاوِ نخستین تمام گیاهان و انواع چارپایان پدید آمدند.

داستان گاو در اساطیر ایرانی، به آنچه ذکر شد منحصر نمی‌شود. بنابر روایات کهن، یکی از اعمال جابرانهٔ کاووس کشتن گاوی است که حافظ مرز ایران و توران بود. این گاو را اهورامزدا آفرید تا اگر نزاعی بین ایران و توران در گیرد، او سُمِ خویش را بر حدّ واقعی ایران و توران بکوبد و نزاع و جدال از میان برود.

هدیوش: نام گاوی است که گوپت‌شاه که خود موجودی نیمه گاو-نیمه انسان بود، از آن نگهداری کرد و در رستاخیز، سوشیانت به یارانش آن را قربانی می‌کنند.

برمایون (پُرمایه، پرمایون): نام گاوی است که هنگام زادن فریدون زاده شد و فرانک، مادر فریدون، فرزند را از بیم ضحّاک به نگهبانِ بِرمایون سپرد و فریدون با شیر این گاو پرورده شد و ضحّاک پس از آگاهی از این ماجرا برمایون را کُشت. از این گاو در اوستا و آثار پهلوی اثری نیست و نام آن در شاهنامه پرمایون و برمایون ضبط شده است. میان نام این گاو با نام پدر فریدون (پُرگاو) در متون پهلوی ارتباط نزدیکی موجود است. ابوریحان (۱۳۹۵) در آثارالباقیه ص ۲۹۲ نقل می‌کند: «هنگامیکه ضحّاک از فریدون امان خواست، او را به خون جدّش سوگند داد که وی را نکشد و فریدون به خون گاو نری که در خانهٔ جدّش بود سوگند یاد کرد که او را بکشد. بنابر روایات فردوسی، فریدون پس از آنکه زمینه را برای نبرد با ضحّاک مهیا دید، از دو برادرش، کیانوش و شادکام خواست که برای او گرزی به آهنگران سفارش دهند که مشخصات آن را خود او شبیه سرِ گاومیش رسم کرد.» این قراین و اینکه اجداد فریدون همه لقب «گاو» داشته‌اند، برخی را بر آن داشته است که گاو را «توتم خانوادگی» فریدون تصور کنند. باید دانست که گرز گاوپیکر و گرزهٔ گاوسار (گاوسر) منحصر به فریدون نیست بلکه بسیاری از پهلوانان شاهنامه نیز صاحب چنین گرزی تصویر شده‌اند.

گاو زمین: در افسانه‌های آریایی، گاو، مقدس و نمایندهٔ قدرت و نیرو است. از اینرو، قدما معتقد بودند که زمین روی شاخ گاو قرار دارد و گاو بر پشت ماهی بزرگی و این ماهی در دریاها شناور است. هرگاه که خسته شود، زمین را از روی یک شاخش به روی شاخ دیگر می‌لغزاند و همین کار موجب

زمین لرزه می‌شود. به وجود چنین گاوی، در تفسیر آیهٔ «لهُ ماَ فِی السَمَواتِ و ما فیِ الارضِ و ما بینهما و مَا تحتَ الثَّری» (طه/٦)

همچنین در مراسم نوروز در روستاها تخم مرغ‌هایی روی آئینه می‌گذارند و معتقدند هنگام تحویل سال، وقتی که گاو آسمانی کرهٔ زمین ر از شاخی به شاخ دیگر خود می‌افکند و سال تحویل می‌شود تخم مرغ در روی آئینه خواهد جنبید. در اسطوره‌های مهری خون گاو سبب پیدایش موجودات می‌شد، ولی در این باور جنبش گاو سبب بازپیدایی سال و آفرینش نطفه می‌شود. (یاحقی، ١٣٨٦: ٦٩٣)

۲-۲. نقش‌مایهٔ گیاهان

گل‌ها، گیاهان و درختان مختلفی در هنر و معماری هخامنشی به‌صورت عینی و واقع‌گرا یا تزئینی و نمادین و خلاصه شده و تجریدی به کار رفته است. انواع این رستنی‌ها را می‌توان در صحنه‌های تاریخی یا اساطیریِ نقش شده بر روی سفال و ظروف یا بر دیوارهٔ کاخ‌ها و ساختمان‌ها و یا در قالب پیکره‌ها بازیافت. «مفهوم نمادین درخت از هر نظر، حتی امروز که در عصری غیر آیینی به سر می‌بریم با بسیاری از شؤون فرهنگ و زندگی مردم آمیخته است.» (بهار، ١٣٧٦: ٤٣) «برای گروه‌های مختلف، درختان متفاوتی، درخت زندگی تعریف شده است. در ایران دورهٔ هخامنشی و ساسانی درخت زندگی به شمار می‌رفته است و نیز درخت نخل، انجیر، درخت سدر، زیتون و چنار در ایران مقدس شمرده شده می‌شوند.» (دادور و منصوری، ۱۳۸۵: ۱۰۰) «نمونه‌هایی از درخت نخل را در زمان ساسانی در گچ بری‌های بیشاپور می‌توانیم ببینیم که درون این کنگره‌ها یک درخت خرمای تزئینی سر برافراشته، هر نخل دو جفت برگ خرما به شکل بال دارد که یکی در بالای دیگری است بال‌های برگ خرمایی امکان دارد اصیل‌ترین شکل برگ خرمای تزئینی ساسانی باشد.» (پرادا، ۱۳۵۷، ۳۰۸) «روی مهرهای ساسانی نیز نقوش گیاهی مربوط به درخت نخل که مقدس بوده و دو جانور شاخ دار در دو سوی این درخت ایستاده‌اند دیده می‌شود.» (دادور و منصوری، ۱۳۸۵: ۱۰۳)

از پر تکرارترین نقوش گیاهی می‌توان به نقش‌های سرو، انار، نخل و نیلوفر اشاره کرد.

سرو

سرو درخت همیشه سبز معروف است و گاه شجره‌الحیّه نامیده می‌شود؛ زیرا می‌گویند هرجا که سرو است مار نیز وجود دارد. اصل سرو را کلمه‌ای اَکدی دانسته‌اند و آن نام درختی است که در سرزمین جزیرهٔ سیسیل، به‌طور خودرو، وجود دارد. سرو در اساطیر یونان، نشانهٔ سوگواری و اندوه از دست دادن یار است. «در میان یونانیان و رومیان، سرو در ارتباط با خدایان دوزخ است، سرو درخت مناطق زیرزمینی است و وابسته به کیش پلوتون، خدای دوزخ است و به همین جهت برای تزئین گورستان‌ها بکار می‌رود.» (شوالیه، ۱۳۸٤، ج۳: ۵۸۰) هنگام سوختن، خوشبو است و به همین علت مورد توجه بوده و از قدیم چوب و درخت آن را فناپذیر و جاودانی تصور می‌کرده‌اند و در ساختن مجسمه‌ها و کشتی‌ها و گردونه‌ها مورد استفاده بوده است. مثلاً کشتی نوح، مطابق تورات، از چوب سدر یا سرو ساخته شد و درِ معبد دیانا نیز از چوب سرو بود. کتیبه‌ها و فرمان‌ها را بیشتر بر چوب سرو می‌کندند، چنانکه تابوت‌های مومیایی را هم از این چوب درست می‌کردند و این به دلیل استحکام آن بوده است. «ارتباط کلی سرو با مفهوم مرگ و گورستان و اینکه در برخی نقاط دنیا، از جمله ترکیه و برخی کشورهای اروپایی در گورستان‌ها مانند ایران بر سر قبرها سرو می‌کارند یا نخل را که مظهر تابوت امام حسین (ع) است با چوب و بوته‌های سرو می‌سازند و می‌آرایند حاکی از ارتباط سرو (درخت زندگی) با نقیض آن یعنی مرگ است.» (یاحقی، ۱۳۸٦: ٤٥٩)

سرو آزاد که چون شاخه‌هایش راست رُسته یا چون از قید کجی و ناراستی و پیوستن به شاخ درختان دیگر فارغ است، به این نام خوانده شده است. به نظر برخی انتساب صفت آزادگی به سرو یادگار ارتباط آن با ناهید است که در اساطیر و افسانه‌ها رمزی از آزادی و آزادگی به شمار می‌رود. «در شعر و ادب فارسی، صفات بسیاری از قبیل: راستین، بلند، سرفراز، سرکش، تازه، جوان، نوخاسته، پا برجای، پایدار و ... برای سرو آمده‌اند.» (همان: ٤٦١)

از شاخص‌ترین کاربردهای سرو باید به نقوش دیوارهٔ شرقی پلکان کاخ آپادانا در تخت جمشید اشاره کرد. در اینجا ردیفی از سروها دیده می‌شوند که در طول شیب پلکان از پایین به بالا امتداد یافته‌اند. سبز بودن دائمی سرو یکی از دلایل انتخاب آن نزد انسان کهن به عنوان درختی مقدس بوده

است. قدیم‌ترین روایات از مقام قدسی سرو را می‌توان در داستان سرو کاشمر یافت. همچنین براساس روایت کتاب وجرکرد دینی، «زرتشت به هنگامی که به نزد گشتاسب شد با خود سه چیز همراه داشت؛ کراسهٔ اوستا، آتش بُرزین مهر و درخت سرو. که گویا این سرو با سرو کاشمر بی‌ارتباط نیست. به هر تقدیر، کاشتن درخت سرو را باید همچون عملی مقدس تلقی کرد و رمزی از پیوستگی دین با آبادانی. از این طریق، سرو با خورشید هم ارتباط یافته است که اعتدال بهاری آن آغاز شکوفایی طبیعت است و طبعاً در تخت جمشید که جشنگاه باستانی و مقدّس ایرانیان به شمار می‌رود نوروز بوده جایی درخور پیدا کرده است.» (ادب پهلوانی، ۱۳۸۸ : ۱۴۳-۱۴۴)

انار

انار از مقدس‌ترین درختان است و تقدّس خود را تا امروز در میان ایرانیان نگاه داشته است و تک درخت انار نزدیک، امامزاده‌ها و بر بالای تپه‌ها و کوه‌ها، همواره مقدس است و به آن دخیل می‌بندند. انار، برای رنگ سبز تند برگ‌هایش و نیز برای رنگ، شکل غنچه و گل آن که مانند آتشدان است، همیشه تقدیس می‌شده است. «پردانگی انار، نمایندهٔ برکت و باروری است و نمادی از باروری آناهیتا می‌باشد. انار یک نماد تزئینی در هنر شرق است. اما میوهٔ انار، در داخل برگ پالمت (برگ نخل) مختص دورهٔ ساسانی است و در اواخر دورهٔ پالمت‌های شکافته شده، به صورت یک جفت بال در می‌آیند که نماد باروری و حاصل‌خیزی است و جنبهٔ روحانی دارد.» (احمدی دزفولی ،۱۳۸٦: ۲۰٤)

نخل

از درخت خرما به عنوان قدیمی‌ترین منبع ارتزاق و اشتغال مردم نام برده شده که کاشت آن در بین النهرین مربوط به ۳۰۰ سال پیش از میلاد مسیح بوده و هنوز هم برای مردم این ناحیه درخت خرما درخت زندگی محسوب می‌شود.

با نام نخل یاد مناظرهٔ معروف آسوریک می‌افتیم. « این مناظره با توصیف کوتاهی از یک درخت، بی آنکه صراحتاً از آن نام برده شود، به شکل معما یا چیستان، از زبان شاعر آغاز می‌شود. با این

توصیف شنونده یا خواننده پی می‌برد که منظور درخت نخل است. آنگاه نخل خود فوائد خویش را برای بز برمی‌شمارد، مانند فوائدی که میوهٔ آن در بر دارد یا ابزارهایی که از چوب یا برگ و الیاف آن ساخته می‌شود. بز با او به معارضه برمی‌خیزد و او را تحقیر و استهزا می‌کند و فوائد خود را مانند خوراک‌هایی که از شیر او درست می‌کنند یا کاربردی که شیر او در مراسم دینی زرتشتی دارد و نیز ابزارهایی که از اندام‌های او مانند: پوست، پشم، روده و... می‌سازند، برمی‌شمارد. سرانجام به زعم شاعر بز پیروز می‌شود.

به نظر برخی این مفاخره نشان دهندهٔ معارضهٔ میان دو جامعهٔ دینی مختلف (زرتشتیان و آشوریان) است، یعنی بز نمایندهٔ دین زرتشتی و نخل نمایندهٔ دین کفرآمیز آشوری و بابلی است که در آن، آیین پرستشِ درخت نقش مهمی داشته است. اما بعضی دیگر این معارضه را جلوه‌ای از تضاد میان زندگی دامداری، که بز نماد آن است، با زندگی متکّی بر کشاورزی، که نخل نماد آن است، دانسته‌اند. درخت خرما معرف و نماد همه روییدنی‌هایی است که مورد استفاده انسان قرار می‌گیرد. در حقیقت این مناظره و مفاخرهٔ رمزی، نمایانگر ستیزه جویی‌ها، ررقابت‌ها، تلاش‌ها و تضادهایی است که بین دو شیوهٔ زندگی مبتنی بر دامداری و کشاورزی وجود دارد.» (تفضلی، ۱۳۷٦: ۲۵٦-۲۵۷)

نیلوفر

نیلوفر یا پیچک و یا لوتوس نام همگانی یک گروه از گل‌ها و گیاهانی است که در فارسی گل آبزاد یا گل زندگی و آفرینش و یا نیلوفر آبی نامیده می‌شوند. در خواص آن گفته‌اند: بوی او خشک باشد، در میان آبِ ایستاده روید، اگر در سایه خشک کنند و در آتش اندازند، نسوزد، خواب آورد و درد را ساکن کند.

در اساطیر کهن هندی، نیلوفر یکی از نشانه‌های بزرگ آفرینش و ایزدان و ایزدبانوان معروف هند به شمار می‌رفته است. مثلاً نیلوفر نشانهٔ خاص ویشنو است و در دست چهارم او نیلوفری به نام «پدمه» قرار دارد.

در اساطیر کهن ایرانی، نیلوفر گل ناهید به شمار می‌رفته و ناهید تصور اصلی مادینهٔ هستی در روایات دینی ایران قدیم بوده است که از جهاتی با معتقدات هندیان باستان مشابه است. (یاحقی،

۱۳۸٦: ۸٤۰) گل نیلوفر در اساطیر ایران و هند تصویری از مادینهٔ هستی، آفرینش و خلوص تجسّم یافته است. نکته مشترک این نماد در ایران و هند به خاطر جنبه معمار گونه این نقش است. البته در هنر هند این گیاه بیشتر در بناهای سنگی، زیر پای خدایان اساطیری تصویر می‌شود؛ در صورتی که در ایران این سمبل به صورت نقوش برجسته به نمایش درآمده است.

در روایات کهن ایران، نیلوفر آبی(لوتوس) را جای نگهداری تخمه یا فرّ زردشت که در آب نگهداری می‌شد می‌دانستند و از اینرو نیلوفر با آیین مهر پیوستگی نزدیک می‌یابد. «این نیلوفر که در یادگارهای هنری بودایی فراوان دیده می‌شود نمادی بودایی تصور شده و به همین جهت، اینگونه یادگارها را از آیین بودا پنداشته‌اند، درحالی که به آیین مهر مربوط می‌شود.» (پورداوود، ۱۳۵٦: ۳/٦٤) «در ادبیات فارسی که از جهت زیبایی شناسی و ذوق هنریِ گل‌ها موقعیت ویژه‌ای یافته است نیلوفر، هم به عنوان یک گل کبود زیبا که در آب‌ها می‌روید و هم به دلیل پشتوانهٔ عظیم تاریخی و فرهنگی خویش مورد توجّه قرار گرفته و خیال آفرینی‌های زیادی در ارتباط با آن پیدا شده است.» (یاحقی، ۱۳۸٦: ۸٤۱)

در اینجا برخی از جنبه‌های ارتباط نیلوفر با خورشید را متذکر می‌شویم:

مشخص‌ترین نقشی که پیوند نیلوفر و آیین‌های خورشیدی را آشکارا نشان می‌دهد مربوط به دورهٔ ساسانی است و آن سنگ‌نگاره‌ای از ایزد مهر است در طاق بستان که در آن مهر بر روی گل نیلوفر ایستاده است. در آیین‌های مربوط به جشن مهرگان هم مرسوم بوده است که موبد موبدان در خوانچه‌ای که روز جشن نزد شاه می‌آورد گل نیلوفر می‌نهاد. گویا پیوند یافتن نیلوفر با خورشید یا وضعیت طبیعی آن بی ارتباط نبوده است زیرا گل نیلوفر با آفتاب از آب سر بیرون می‌کند و می‌شکفد و با غروب آفتاب فروبسته می‌شود. نقش نیلوفر آبی همچون دیگر نمادهای گیاهی عهد هخامنشی در هنر پیش از این عهد نیز سابقه دارد و از جمله در آثار هنر ایلامی دیده می‌شود.

به عقیدهٔ فتح الله مجتبایی گل نیلوفر در ادبیات دینی هند باستان نیز با خورشید و آتش بستگی دارد و «این که در برخی نقوش عهد هخامنشی می‌بینیم که شاه بر تختی نشسته درحالی که در یک

دست عصای شاهی و در دست دیگر گل نیلوفر گرفته است، می‌تواند به دو جنبهٔ اقتدار مطلق شاه (عصا) و دین یاری و عدالت او (نیلوفر) اشاره داشته باشد.» (مؤذن جامی، ۱۳۸۸: ۱٤٦) دکتر خالقی مطلق اصولاً نیلوفر را «نشان خانوادگی هخامنشیان» می‌داند و در اشاره به برخی نقوش تخت جمشید که در آن گروهی ار نژادگان پارسی و مادی درحال رفتن به بار شاهی گل نیلوفر به دست گرفته‌اند آن را دلیل خویشاوند بودن این گروه با پادشاه می‌داند.» (خالقی مطلق، ۱۳۷۲: ۱۸)

نتیجه گیری

گیاهان یکی از بنیادی‌ترین، عناصر شکل بخشی کهن الگوها در ایران هستند. در هنر پارسی تجلّی عناصر مختلف انسانی، حیوانی و گیاهی را می‌توان به وفور نظاره گر شد، به همین منظور ، تلاش شد، هرچند اندک در این پژوهش، به بررسی گیاه و جانور به عنوان یکی از مقدس‌ترین، عناصر موجود در هنر کهن پارسی پرداخته شود.

گیاهان و جانوران در آیین و ادیان مختلفِ باستان اهمیّت ویژه‌ای داشته و برخی از آنها به دلایل مختلف جایگاه مقدّس و اسطوره‌ای یافته‌اند که برگرفته از اعتقادات و باورهای دینی و مذهبی انسان‌ها بوده و علاوه بر آن در زندگی آنها نیز تأثیر بسزایی داشته است. بر اساس همین ویژگی‌ها، در هنر هر دورانی بازتاب یافته‌اند. در ایران باستان نیز شماری از گیاهان از اهمیّت ویژه‌ای برخوردار بوده و مورد تقدّس و احترام شمرده می‌شدند. نخست در دورهٔ هخامنشیان که هنر ایران به سبکی منسجم دست یافت و بر اساس تعالیم زرتشت و باورهای اعتقادی، نمادهای گیاهی در هنر آنها نمود فراوانی پیدا کرد. ساسانیان نیز که خود را وارث هنر هخامنشی می‌دانستند، این نمادها و اسطوره‌های گیاهی را همچنان در آثار هنریِ مختلف خود نشان داده و حفظ کردند.

مهمترین نقش‌مایه‌های جانوری عبارتند از: بز، شیر، گراز، اسب، سیمرغ و گاو است و مهمترین نقش مایه‌های گیاهی عبارتند از: سرو، انار، نخل، نیلوفر است.

منابع

۱. بهار، مهرداد (۱۳۷۵)، پژوهشی در اساطیر ایران، تهران: آگه.

۲. بیرونی، ابوریحان (۱۳۹۵)، آثارالباقیه عن القرون الخالیه، ترجمه عزیزالله علیزاده، تهران: فردوس.

۳. پرادا، ایدت (۱۳۵۷)، هنر ایران باستان، ترجمهٔ یوسف مجیدزاده، تهران: دانشگاه تهران.

٤. پورداوود، ابراهیم (۱۳٥٦)، فرهنگ ایران باستان، چاپ سوم، تهران: دانشگاه تهران.

٥. تفضلی، احمد (۱۳۷٦)، تاریخ ادبیّات ایران پیش از اسلام، به کوشش ژاله آموزگار، تهران: سخن.

٦. خالقی‌مطلق، جلال (۱۳۷۲)، گل رنج‌های کهن، به کوشش علی دهباشی، تهران: مرکز.

۷. دادفر، ابوالقاسم و منصوری، لیلا (۱۳۸٥)، درآمدی بر اسطوره‌ها و نمادهای ایران و هند در عهد باستان، تهران: انتشارات دانشگاه الزهرا (س).

۸. دادگی، فرنبغ (۱۳۹٥)، بندهشن، گزارنده مهرداد بهار، تهران: توس.

۹. دانشنامهٔ اساطیر جهان (۱۳۹۲)، زیر نظر رکس وارنر، ترجمهٔ ابوالقاسم اسماعیل پور، تهران: هیرمند.

۱۰. شوالیه، ژان و آلن گربران (۱۳۸٤)، فرهنگ نمادها، ترجمه و تحقیق سودابه فضایلی، چاپ دوم، جلد۱، تهران: جیحون.

۱۱. قائم مقامی، جهانگیر (۱۳۸٤)، پژوهشی دربارهٔ تطور شیر و خورشید، مجلهٔ بررسی‌های تاریخی، شمارهٔ ۱۹.

۱۲. مؤذن جامی، محمدمهدی (۱۳۸۸)، ادب پهلوانی، مطالعه‌ای در تاریخ ادب دیرینهٔ ایرانی از زرتشت تا اشکانیان، تهران: ققنوس.

۱۳. یاحقی، محمدجعفر (۱۳۸٦)، فرهنگ اساطیر و داستان‌واره‌ها در ادبیات فارسی، تهران: فرهنگ معاصر.