بسم الله الرحمن الرحیم

گروه زبان و ادبیّات فارسی

فصلنامهٔ علمی

کاوش‌نامهٔ زبان و ادبیّات فارسی

سال بیست و دوم، شمارهٔ ۴۹
تابستان ۱۴۰۰

پردیس علوم انسانی و اجتماعی
گروه زبان و ادبیّات فارسی

فصلنامهٔ علمی کاوش‌نامهٔ زبان و ادبیّات فارسی
سال بیست و دوم، شمارهٔ ۴۹، تابستان ۱۴۰۰
صاحب امتیاز: دانشگاه یزد
مدیر مسئول: دکتر کاظم مهتدیانی
سردبیر: دکتر مهدی ملک‌ثابت
مدیر داخلی: دکتر آرزو پوریزدان‌پناه کرمانی
ویرایش:
بخش فارسی: دکتر سیّد محمود الهام‌بخش
بخش انگلیسی: احمدرضا اسلامی‌زاده
امور رایانه: علی‌محمّد قائمی‌نیا
اجرای طرح روی جلد: نیلوفر قدیر
ناظر چاپ: کریم فلاح
لیتوگرافی، چاپ و صحافی: شیراز، چاپخانهٔ دنا
شمارگان: ۱۰۰ نسخه
ISSN: ۱۷۳۵-۹۵۸۹

اعضای هیأت تحریریه
«به ترتیب حروف الفبا»

دکتر علیم اشرف‌خان: استاد دانشگاه دهلی
دکتر سیّدمحمود الهام‌بخش: استادیار دانشگاه یزد
دکتر نصرالله امامی: استاد دانشگاه شهید چمران اهواز
دکتر محمّدصادق بصیری: استاد دانشگاه شهید باهنر کرمان
دکتر مهین پناهی: دانشیار دانشگاه الزهرا(س)
دکتر جلیل تجلیل: استاد دانشگاه تهران
دکتر یدالله جلالی پندری: استاد دانشگاه یزد
دکتر احمد خاتمی: استاد دانشگاه شهید بهشتی
دکتر حکیمه دبیران: استاد دانشگاه خوارزمی

دکتر اصغر دادبه: استاد دانشگاه علّامه طباطبایی
دکتر کوروش صفوی: استاد دانشگاه علّامه طباطبایی
دکتر محمّد غلامرضایی: استاد دانشگاه شهید بهشتی
دکتر میرجلال‌الدین کزازی: استاد دانشگاه علّامه طباطبایی
دکتر محمّدکاظم کهدویی: استاد دانشگاه یزد
دکتر مهدی ملک‌ثابت: استاد دانشگاه یزد
دکتر محمّدرضا نجّاریان: استاد دانشگاه یزد
دکتر نادر نصیری مقدّم: استاد دانشگاه سوربن فرانسه

کاوش‌نامه در سایت مجلات علمی ایران

به آگاهی خوانندگان گرامی می‌رساند چکیده، کلیدواژه و خلاصه مقالات کاوش‌نامه در سایت مجلات ایران به نشانی الکترونیکی **www.magiran.com** قابل مشاهده، استفاده و خریداری است.

کاوش‌نامه در پایگاه اطّلاعاتی نشریات علمی معتبر(ISC)

مرکز منطقه‌ای اطّلاع‌رسانی علوم و فناوری، پایگاه اطّلاعاتی نشریات علمی معتبر(**ISC**) را تأسیس کرده است. در این پایگاه، نشریات معتبر با توجّه به میزان ارجاعی که به مقالات آنها می‌شود، رتبه‌بندی شده و براساس ضریب تأثیر (**Impact Factor**) تنظیم می‌شوند. فصلنامهٔ علمی کاوش‌نامه برای مراجعه و استناد پژوهشگران عضو این پایگاه قابل دسترسی و استناد است. نشانی پایگاه: **www.srlst.com**

ضمناً کاوش‌نامه در پایگاه علمی جهاد دانشگاهی(**SID**) نیز نمایه می‌شود.

نمایه شدن فصلنامهٔ علمی کاوش‌نامه

در پایگاه استنادی علوم جهان اسلام(ISC) و دریافت ضریب تأثیر(IF):

براساس نامهٔ مدیر محترم امور پژوهشی مرکز منطقه‌ای اطّلاع‌رسانی علوم و فناوری، فصلنامهٔ علمی کاوش‌نامهٔ زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه یزد در پایگاه استنادی علوم جهان اسلام(**ISC**) نمایه می‌شود و از پایگاه مزبور موفق به دریافت ضریب تأثیر(**IF**) شده است.

فصلنامهٔ «کاوش‌نامهٔ زبان و ادبیّات» براساس نامهٔ ۳/۵۲۵۷ مورخ ۱۳۸۶/۶/۲۶ کمیسیون بررسی نشریات علمی کشور حائز درجهٔ علمی- پژوهشی گردیده است و به موجب نامهٔ شمارهٔ ۳/۶۷۴۹ مورخ ۱۳۸۶/۸/۱۳ کمیسیون مزبور، مقالات مندرج در شماره‌های ۱۱، ۱۲ و ۱۳ کاوش‌نامه نیز دارای امتیاز علمی‌پژوهشی است.

***نشانی دفتر فصلنامه: یزد، صفائیه، خیابان پژوهش، دانشگاه یزد، ساختمان استقلال، پردیس علوم انسانی و اجتماعی، دفتر مجلاّت علمی دانشگاه یزد، اتاق ۲۰۳، کدپستی: ۱۳۱۴۹-۸۹۱۵۸.**

تلفاکس: ۰۳۵-۳۱۲۳۴۱۲۸

ایمیل:kavoshnameh@yazd.ac.ir

همکاران علمی این شماره:

دکتر سجّاد آیدنلو (استاد دانشگاه پیام نور ارومیه)، دکتر سیّدمحمود الهام‌بخش (استادیار دانشگاه یزد)، دکتر محمّدصادق بصیری (استاد دانشگاه شهید باهنر کرمان)، دکتر آرزو پوریزدان‌پناه کرمانی (استادیار دانشگاه یزد)، دکتر علی تسلیمی (دانشیار دانشگاه گیلان)، دکتر حمید جعفری قریه‌علی (دانشیار دانشگاه ولی عصر «عج» رفسنجان)، دکتر یدا.. جلالی پندری (استاد دانشگاه یزد)، دکتر عبدا.. حسن‌زاده میرعلی (دانشیار دانشگاه سمنان)، دکتر حسن ذوالفقاری (استاد دانشگاه تربیت مدرس)، دکتر سیدمهدی رحیمی (دانشیار دانشگاه بیرجند)، دکتر محمّد غلامرضایی (استاد دانشگاه شهید بهشتی)، دکتر غلامرضا کافی (دانشیار دانشگاه شیراز)، دکتر امیرصالح معصومی (دانش‌آموخته دکتری دانشگاه اصفهان)، دکتر محمّدرضا نجّاریان (استاد دانشگاه یزد)، دکتر داوود واثقی‌خوندابی (دانشجوی پسادکتری دانشگاه یزد).

خطّ مشی فصلنامهٔ کاوش‌نامهٔ زبان و ادبیّات فارسی

این فصلنامه مقالاتی را که دارای اصالت و نـوآوری(Original Research) باشـد، روش تحقیـق علمی را رعایت کرده و از منابع معتبر و اصلی استفاده کرده باشد، خواهد پذیرفت. بـا توجّـه بـه خطّ مشی فصلنامه، مقاله باید درحوزهٔ مباحث مربوط به زبان و ادبیّـات فارسـی باشـد؛ از اینـرو کاوش‌نامه از پذیرفتن مقاله با موضوع زبان‌های عربی و انگلیسی معذور است.

پیش از ارسال مقاله به نکات زیر توجّه فرمایید:

- **مقالات صرفاً به صورت الکترونیک و از طریق نشانی ذیل ارسال شوند:**

http://kavoshnameh.yazd.ac.ir

- **مقالهٔ ارسال شده در نشریهٔ دیگری چاپ نشده و همزمان برای نشریات دیگر ارسال نشـده و یـا در همایش‌ها عرضه نشده باشد.**
- **زبان رسمی مجلّه فارسی و ارائهٔ چکیدهٔ انگلیسی و همچنین ترجمـهٔ فهرسـت منـابع بـه زبـان انگلیسی الزامی است.**
- **حجم مقاله باید بین ۵۰۰۰ تا ۸۰۰۰ کلمه باشد و مجلّه از پذیرش مقالات بـیش از ۸۰۰۰ کلمـه معذور است.**
- **ثبت اسامی تمامی نویسندگان(در مواردی که مقاله بیش از یک نویسنده دارد) در سایت نشـریه الزامی است.**
- **رسم‌الخطّ مقاله، براساس دستور خطّ فرهنگستان زبان و ادب فارسی تنظیم شده باشـد. رعایـت نیم‌فاصله در نوشتن واژه‌ها و ترکیبات الزامی است.**
- **نشریه در اصلاح مقالاتی که نیاز به ویرایش داشته باشند،آزاد است.**
- **مقالات مستخرج از پایان‌نامهٔ تحصیلی و یا مقـالاتی کـه بـا همکـاری اعضـای هیـأت علمـی دانشگاه‌ها ارسال می‌گردد باید:**

الف) همراه با نامهٔ تأیید استاد راهنما یا همکار عضو هیأت علمی باشد.

ب) نام استاد/ استادان راهنما یا همکار/ همکاران عضو هیأت علمی بعد از نـام نویسـندهٔ مسـئول مقاله ذکر شود.

- **مسئولیّت صحّت علمی مطالب مندرج در مقاله بر عهدهٔ نویسنده/نویسندگان آن است.**

• در صورت عدم رعایت اصول اخلاقی نشر و موارد مصداق تخلّف علمی مانند ارسال همزمان به نشریات دیگر یا کپی‌برداری، بسته به مورد، در سه سطح و روش برخورد خواهد شد:

الف) تذکّر کتبی به نویسندهٔ مسئول مقاله؛

ب) محرومیّت از بررسی مقالات دیگر ارسال شده به فصلنامه به مدّت مشخّص؛

ج) اطّلاع به سازمان متبوع نویسندهٔ مسئول مقاله.

• چاپ مقاله، منوط به تأیید نهایی هیأت تحریریّه است.

• پذیرش مقاله برای چاپ، پس از تأیید هیأت داوران، به اطّلاع نویسنده خواهد رسید.

• بررسی مقالات در این نشریه منوط به پرداخت هزینه است. با عنایت به مفاد «آیین نامه تعیین هزینهٔ پردازش مقاله در نشریات علمی دسترسی باز» (مصوّب ۰۱/۰۲/۱٤۰۰ توسط وزارت عتف) به استناد صورتجلسهٔ شمارهٔ ٦٧٦ هیأت رئیسهٔ دانشگاه یزد (مورّخ ۲۸/۰۲/۱٤۰۰) هزینهٔ مصوّب پردازش مقاله در نشریه ٤۰۰۰۰۰ تومان است. نویسندگان باید در زمان پذیرش مقاله مبلغ ۲۰۰۰۰۰تومان و قبل از انتشار رسمی مقاله نیز مبلغ ۲۰۰۰۰۰ تومان واریز نمایند.

• چنانچه مقاله‌ای فاقد هریک از موارد ذکرشده در خطّ مشی کاوش‌نامه باشد، از روند بررسی خارج می شود.

شیوه‌نامهٔ حروف‌نگاری مقالات:

مقاله با قلم لوتوس۱۳ برروی کاغذ **A4** با گذاشتن دو سانتیمتر حاشیهٔ اضافی در اطراف و در محیط ورد ۲۰۰۷یا ۲۰۰۳(**word 2007-2003**) به بالا حروف‌نگاری شود.

مقالات ارسال شده باید دارای بخش‌های زیر باشد:

۱ ـ عنوان

۲ ـ نام نویسنده یا نویسندگان در زیر عنوان، سمت چپ، در صدر چکیده نوشته شود و نام نویسندهٔ عهده‌دار مکاتبات با ستاره مشخّص شود و در زیرنویس، مرتبهٔ علمی و نام دانشگاه یا مؤسّسهٔ مربوط به هریک از نویسندگان به ترتیب ذکر شود.(نوشتن نام نویسندگان در صدر مقاله فقط پس از پذیرش مقاله و در فایل‌های نهایی آمادهٔ چاپ ضروری است و ذکر نام نویسندگان در ابتدای ثبت مقاله، مانع ارسال مقالات به داوری خواهد شد.)

۳ ـ چکیده(بین ۱۵۰ تا ۲۵۰ کلمه)

٤ ـ واژه‌های کلیدی (بین ۳ تا ۵ واژه) واژه‌های کلیدی مورد نظر با علامت ویرگول(،) از هم جدا شوند.

۵ ـ مقدّمه(دربردارندهٔ بیان مسأله، سابقهٔ تحقیق، اهداف و ضرورت بحث باشد)

٦ ـ بحث و بررسی

۷ـ نتیجه‌گیری

۸ ـ یادداشت‌ها: شامل پیوست‌ها ، ضمائم، پی‌نوشت‌ها و به طور کلّی مطالبی است که جزو اصل مقاله نیست، امّا در ایضاح موضوع نوشته، ضروری و مناسب به نظر می‌رسد. یادداشت‌ها در انتهای مقاله(قبل از فهرست منابع) قرار می‌گیرد.(با قلم اندازهٔ ۱۰ تایپ شود.)

۹ ـ فهرست منابع

فهرست منابع به شیوهٔ زیر تنظیم شود:

الف) کتاب‌ها

نام خانوادگی، نام(تاریخ انتشار داخل پرانتز)، نام کتاب، نام مترجم یا مصحّح، نوبت چاپ(دوم به بعد)، محلّ نشر، نام ناشر.

مثال: زرّین‌کوب، عبدالحسین(۱۳٦۲)، ارزش میراث صوفیّه، چاپ سوم، تهران، انتشارات امیرکبیر.

ب) مقالات مندرج در مجلاّت

نام خانوادگی، نام(تاریخ انتشار داخل پرانتز)، «عنوان مقاله داخل گیومه»، نام مجلّه، دوره و شمارهٔ مجلّه، صفحهٔ آغاز و پایان مقاله:

ابراهیمی دینانی، آرزو(۱۳۹۳)، «کمال در مشرب عرفانی عزیزالدّین نسفی»، کاوش‌نامهٔ زبان و ادبیّات فارسی، دورهٔ ۱۲، شمارهٔ ۲۷، صص۱٤٦ ـ ۱۰۳.

ج) مقالهٔ مندرج در مجموعه مقالات یا دانشنامه‌ها

نام خانوادگی، نام(نویسنده/ نویسندگان)(تاریخ انتشار)، «عنوان مقاله داخل گیومه»، عنوان کتاب، نام گردآورنده یا سر ویراستار، محلّ نشر: نام ناشر، جلد، صفحهٔ آغاز و پایان مقاله:

نوش‌آبادی، تاج‌الدّین(۱۳۸۱)، «کاویان»، دانشنامهٔ ادب فارسی، به سرپرستی حسن انوشه، چاپ دوم، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، جلد۳، ص۸۲۰.

د) سایت‌های اینترنتی

نام خانوادگی، نام نویسنده(تاریخ درج شده در سرآغاز مقاله و یا تاریخ رؤیت)، «عنوان موضوع یا مقاله داخل گیومه»، نام و آدرس سایت اینترنتی.

هـ) لوح فشرده

نام خانوادگی، نام، سال انتشار(درون پرانتز)، عنوان، نام لوح فشرده، محلّ نشر، نام ناشر.

یادآوری:

- **اسامی خاص و اصطلاحات لاتین و ترکیبات خارجی بلافاصله پس از فارسیِ آن داخل پرانتز در متن مقاله ذکر شود.**
- **جدول‌های بزرگ در صفحات جداگانه تنظیم شود.**

باسمه تعالی

تعهدنامه

سردبیر فصلنامهٔ کاوش‌نامهٔ زبان و ادبیّات فارسی

با سلام

اینجانب.....نویسندهٔ مسئول مقاله:.....تعهد می‌نمایم که:

الف) مقالهٔ مزبور را به هیچ مجلهٔ دیگر و یا همایشی ارسال نکرده‌ام و همچنین تمام یا بخشی از مقاله را در فضای مجازی در معرض رؤیت کاربران قرار نداده‌ام.

ب) تا زمان اعلام نتیجهٔ بررسی مقاله، آن را برای مجلات دیگر و یا همایش‌ها ارسال ننمایم.

ج) درخواست اضافه‌کردن نام دیگری به نام‌های نویسندگان مقاله نداشته باشم.

نام:

امضاء

نشانی نشریّه: یزد، صفائیه، خیابان پژوهش، دانشگاه یزد، ساختمان استقلال، پردیس علوم انسانی و اجتماعی، دفتر مجلاّت علمی دانشگاه یزد، اتاق ۲۰۳، کدپستی: ۱۳۱۴۹-۸۹۱۵۸، تلفاکس: ۰۳۵۵-۳۱۲۳٤۱۲۸

ایمیل:kavoshnameh@yazd.ac.ir

فهرست مطالب

عنوان صفحه

بررسی اصالت و قدمت برخی روایات مربوط به رستم ۹
علی فرزانه قصرالدشتی، دکتر محمود رضایی دشت ارژنه
بررسی سبک سازه‌های گروه اسمی و سیر تحوّل آنها در اشعار نصرالله مردانی ۳۵
حسین رئیسی، دکتر محمّدرضا نجّاریان، دکتر مهدی ملک‌ثابت
شگردهای زبانی ناصرخسرو در گشایش و رهایش برای انتقال مفاهیم ایدئولوژیک..... ٦۹
مریم جعفرزاده، دکتر رضا شجری
آشفتگی مبحث تمثیل در کتاب‌های آموزشی بلاغت دانشگاهی و بررسی علل و عوامل آن. ۱۰۱
دکتر عبدالخالق پرهیزی
غلبهٔ تک صدایی در عشق‌ورزی شاعران سبک خراسانی (با نگاه به تغزلات فرخی، عنصری و منوچهری) ۱۳۳
محمّدموسی شفق
تحلیل محتوایی کمی-کیفی عناصر داستانی قصّه‌های رسول پرویزی..... ١٦٣
دکتر محمّدباقر موحّدی مهرآبادی
انواع شکواییه در اشعار نیما یوشیج ۲۰۱
سیّاف حیاتی، دکتر محسن ایزدیار
بررسی عنصر گفتگو در شعر نسیم شمال ۲۳۵
محمّد صبری
Abstract.....3

فصلنامهٔ علمی کاوش‌نامه
سال بیست و دوم، تابستان ۱٤۰۰، شمارهٔ ٤۹
صفحات ۳٤-۹
DOR: 20.1001.1.17359589.1400.22.49.1.3

بررسی اصالت و قدمت برخی روایات مربوط به رستم*
(مقالهٔ پژوهشی)

علی فرزانه قصرالدشتی
دانشجوی دکتری زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه شیراز
دکتر محمود رضایی دشت‌ارژنه[۱]
دانشیار زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه شیراز

چکیده

یکی از بن‌مایه‌های سازندهٔ حماسه‌ها، اسطوره‌ها هستند. در روایت‌های حماسی، نشانه‌هایی از اساطیر و الگوهای اساطیری دیده می‌شود. بعضی از شخصیت‌ها، روایت‌ها، مکان‌ها و دیگر عناصر ممکن است ریشه در اساطیر داشته باشند. یکی از شخصیت‌هایی که دربارهٔ اساطیری یا غیراساطیری بودن او و روایت‌های مربوط به او، بسیار سخن گفته شده، رستم است. روایت‌ها و داستان‌هایی که دربارهٔ رستم در حماسه‌های ایران وجود دارد، دربارهٔ بعضی پهلوانان دیگر نیز آمده است؛ مانند نوع زاده‌شدن رستم، آوردن پادشاه از سرزمینی بیگانه یا شیوهٔ مرگ او. در این روایت‌های مشابه روایت‌های رستم، بن‌مایه‌هایی دیده می‌شود که نشان‌می‌دهد نسبت به داستان‌های رستم اصیل‌تر یا کهن‌تر است.

در این مقاله، با بررسی چند گونه از این روایت‌ها، نشان داده شده که داستان‌های دیگر نسبت به داستان‌های مربوط به رستم از بن‌مایه‌های اساطیری قدیم‌تر یا ابتدایی پیروی می‌کنند و بن‌مایهٔ مربوط، در روایت‌های مربوط به رستم یا دیده نمی‌شود، یا رنگ باخته است یا شکلی جدیدتر و منطقی‌تر دارد و بنابراین، روایت‌های دیگر، نسبت به روایت‌های رستم اصیل‌تر یا حداقل کهن‌تر هستند و روایت‌های مربوط به رستم باید روایت‌هایی جدیدتر یا به دلیل تبدیل او به پهلوان اول حماسه ملّی، بر اساس دیگر روایت‌ها ساخته شده باشد.

واژه‌های کلیدی: شاهنامه، رستم، قدمت و اصالت روایت حماسی، الگوی اساطیری، الگوی حماسی.

---

* تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۰۵/۱۸ تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۹/۰۹/۱۷
[۱] – نشانی پست الکترونیکی نویسندهٔ مسئول: mrezaei@shirazu.ac.ir

۱- مقدّمه

رستم از شخصیّت‌های بسیار بحث‌برانگیز حماسه‌های ایران است که در متون کهن، مثل قسمت‌های موجود اوستا، حتی نام او هم نیامده است و در متون پهلوی، جز در موارد معدود، از او نشانی نیست. همین امر باعث شده تا دربارهٔ منشأ این شخصیّت بحث‌های فراوان بشود. به گفتهٔ خالقی‌مطلق در «فردوسی و شاهنامه‌سرایی» (۱۳۹۰) اشپیگل (Spiegel) علت نیامدن نام رستم را در اوستا، نه غریب بودن او برای موبدان، بلکه بددینی یا بی‌دینی او می‌داند؛ اما نولدکه (Nöldeke) در کتاب «حماسهٔ ملی ایران» (۲۵۳۷) این نظر را رد می‌کند، به این دلیل که موبدان می‌توانستند از او به بدی یاد کنند، چنانکه از بعضی پهلوانان به بدی یاد کرده‌اند.

پیشینه پژوهش

عدّه‌ای رستم را شخصیّتی تاریخی می‌دانند. خالقی‌مطلق در همانجا اشاره می‌کند که مارکوارت (Markwart) رستم را از سویی، تکرار «گرشاسب» و از سوی دیگر، همان «گندفر»، فرمانروای شاخه‌ای از اشکانیان و از خاندان سورن می‌داند. صفا در کتاب «حماسه‌سرایی در ایران» (۱۳۸٤) او را از امرا و رجال ایران عهد اشکانی می‌خواند. بهمن سرکاراتی در مقالهٔ «رستم یک شخصیّت تاریخی یا اسطوره‌ای؟» (۱۳۵۵) نظر مارکوارت را مبنی بر برابری گندفر و رستم رد کرده است؛ زیرا نخست گندفر شخصیت مشهوری در تاریخ نیست و دیگر این که تبدیل گندفر به رستم با اصل حفظ نام شخصیت تاریخی در حماسه یا افسانه، مغایر است. بر همین اساس، باید نظر صفا را نیز مردود شمرد.

صفا از طرفی، دیگر در همانجا، به دلیل سکایی نبودن نام رستم و ایرانی بودن آن، معتقد است که رستم به عهد پیش از مهاجرت سکاها به سیستان متعلق است. به گفتهٔ خالقی‌مطلق در کتاب «فردوسی و شاهنامه‌سرایی» (۱۳۹۰)، این همانی رستم و

گرشاسب نیز از سوی دانشمندانی چون اشتاگل‌برگ (Stackelberg)، هوسینگ (Husing)، هرتسفلد (Herzfeld)، ویکاندر (Wikander) و موله (Mole) پذیرفته شد؛ اما عدّه‌ای چون دیویدسن (Davidson) او را افسانه‌ای مانند خدای ایرانی و هندی «اپام‌نبات» (apām napāt) خوانده‌اند.

نولدکه در کتاب «حماسهٔ ملی ایران» (۲۵۳۷)، بر اساس اینکه رستم بر خلاف گرشاسب مقام پادشاهی ندارد این همانی رستم و گرشاسب را نمی‌پذیرد. مهرداد بهار نیز رستم را شخصیّتی افسانه‌ای می‌داند و در کتاب «از اسطوره تا تاریخ» (۱۳۸۷) رستم را ملهم از «ایندره»، خدای هندی، می‌شمارد. البته ایشان در کتاب «جستاری چند در فرهنگ ایران» (۱۳۷٤) ذکر کرده‌اند که مایهٔ اصلی داستان‌های زال و رستم از فرهنگ بودایی–هندویی کوشان است.

خالقی‌مطلق در کتاب «فردوسی و شاهنامه‌سرایی» (۱۳۹۰) ذکر کرده که کریستن‌سن (Christensen) معتقد است روایت‌های مربوط به رستم موازی با روایت‌های خاندان گودرز و قارن (کارن) موجود بوده و بعدها روایت‌های رستم قدرت گرفته جایگزین روایت‌های آن دو خاندان شده است.

گذشته از اینکه شخصیّت رستم چگونه شکل گرفته و از کجا وارد حماسه‌های ملّی ایران شده است، بحثی دیگر در همین حوزه اهمّیّت دارد و آن اعمال یا به تعبیر آقای خالقی‌مطلق، کارکردهای رستم و مقایسهٔ آن با دیگر پهلوانان و همچنین بحث دربارهٔ اصالت و یا قدمت این اعمال است. بسیاری از اعمال رستم در پهلوانان و حتی ایزدان دیگر تکرار می‌شود که همین امر موجب شده تا عده‌ای رستم را با یک پهلوان یا ایزد، مثلاً گرشاسب یا ایندره برابر بدانند (خالقی‌مطلق، ۱۳۹۰: ٤۸۸؛ نصراصفهانی و صادقی، ۱۳۹۱: ۲٤۸ تا ۲٦۸)، در حالی که در حماسه‌ها، جز اعمالی که جنبهٔ آیینی دارند یا از الگویی خاص پیروی می‌کنند، اعمال و خویشکاری‌های مهم کمتر تکرار می‌شوند. مثلاً

در حماسه‌های ایران، یک نفر رویین‌تن داریم؛ یک نفر به آسمان صعود می‌کند و از خون یک نفر گیاه می‌روید و... .

۲- بحث و بررسی

غالباً، توصیفات و روایت‌های حماسیِ پهلوانان که تکرار شونده هستند و بن‌مایهٔ اسطوره‌ای دارند، دربارهٔ رستم نیز آورده شده‌اند؛ مثلاً هفت‌خان اسفندیار و رستم؛ آوردن پادشاه از سرزمینی دیگر که دربارهٔ گیو و رستم تکرار می‌شود و... . با مقایسهٔ این داستان‌ها، نکتهٔ قابل توجهی به دست می‌آید: در آن دسته از روایات که دربارهٔ دیگر پهلوانان آورده شده است، نشانه‌هایی دیده می‌شود که بر اساس آنها، می‌توان ادعا کرد که این روایات اصالت و یا حداقل قدمت بیشتری نسبت به روایت‌های رستم دارند. این موضوع شاید تأییدی بر اصالت سکایی رستم باشد که بعد از ورود به حماسه‌های ملّی ایران، اعمالی از دیگر پهلوانان به او، نسبت‌داده شده باشد. علّت این امر باید تبدیل رستم به پهلوان اول حماسهٔ ملی و کم‌رنگ شدن پهلوانان بزرگی مثل گرشاسب، گودرز، طوس، قارن و... باشد.

چون رستم پهلوان سترگ و یکه‌تاز شاهنامه شده، بسیاری از اعمال و خویشکاری مهم یلان و خدایان پیشین را به خود گرفته است. از آنجا که در حماسه، هر شخصیّت بزرگی را هاله‌ای از افسانه‌ها دربرمی‌گیرد، نسبت بسیاری از روایات به رستم امری طبیعی است.

البته، باید توجه داشت روایت‌هایی دربارهٔ رستم وجود دارد که در حماسه‌های ایران، تکرار نشده یا تکرار آن، تکرار یک اسطوره نیست؛ بلکه مشخّصاً، اقتباس روایت داستانی رستم است؛ مثل روایت رستم و سهراب[۱] و بعضی عناصر آن، از جمله نوش‌دارو که هر چه در حماسه‌های ایران از این دست می‌بینیم، مشخصاً به تقلید از

داستان فردوسی ساخته شده‌اند و نمی‌توان آن را تکرار اسطوره گفت، بلکه باید آنها را داستان‌پردازی‌هایی بر اساس داستان رستم و سهراب دانست.

همچنین، رستم بعضی از ویژگی‌های رستم سکایی را با خود دارد که مهم‌ترین آنها داشتن اسبی به نام رخش و مبارزه با دیوان است (قریب، ۱۳۸٦: ۱٦۷ تا ۱۹۸). تمام این موارد این سؤال را به وجود می‌آورد که اعمال رستم اصیل هستند یا غیراصیل؟ اگر اصیل هستند قدمت آنها به چه دوره‌ای برمی‌گردد؟ البته هدف این مقاله بررسی اصالت خود رستم نیست؛ بلکه هدف بررسی اصالت و قدمت روایت‌های دربارهٔ رستم، در مقایسه با روایت‌های مشابه آن دربارهٔ دیگر پهلوانان است. برای این بررسی، لازم است که نشانه‌های اسطوره‌ای و داستانی روایت‌ها را بررسی کنیم و بر اساس نشانه‌ها و اشکال اسطوره‌ها و اصالت و قدمت اساطیر، دربارهٔ زمان و اصالت روایت‌ها و داستان‌ها نیز نظر دهیم.

۲- ۱- تولّد عجیب

اگر بخواهیم خرق‌عادت را در داستان‌های مربوط به رستم دنبال کنیم، بی‌تردید، آغاز کار شکل تولّد اوست. به دلیل بزرگی جثهٔ رستم، رودابه قادر نیست او را به صورت طبیعی به دنیا آورد؛ پس زال به راهنمایی سیمرغ، به شکل غیرطبیعی رستم را به دنیا می‌آورد؛ رودابه را مست می‌کند، موبدی پهلوی رودابه را پاره می‌کند و رستم را از پهلوی او به دنیا می‌آورد:

بیامد یکی موبدی چربدست — مر آن ماه‌رخ را به می کرد مست
بکافید بی‌رنج پهلوی ماه — بتابید مر بچه را سر ز راه
چنان بی‌گزندش برون آورید — که کس در جهان آن شگفتی ندید

(فردوسی، ۱۳٦٦: ۲٦۷)

این شیوهٔ زایمان در حماسه‌های اصیل ایرانی نظیر ندارد؛ اما نمونهٔ آن را در یکی از اساطیر هندی می‌بینیم؛ ایندره، مهم‌ترین خدای سرودهای ریگ‌ودا که در اساطیر و حماسه‌های ایران بسیار تأثیر داشته و بسیاری او را با رستم مقایسه می‌کنند، از پهلوی مادر زاده می‌شود (ذکرگو، ۱۳۷۷: ۱٥٤). «ایندره خدای توفان و پدیدآورندهٔ رعد است» (ایونس، ۱۳۸۱: ۱۷). اوست که زمین را به آریایی‌ها می‌بخشد، زمین و آسمان را از هم جدا و زمین را وسیع می‌کند (اسماعیل‌پور، ۱۳۸۷: ۸۳ و ۸٤)؛ با وریتره، اسیرکنندهٔ گاوهای ابری می‌جنگد و باران را بازمی‌گرداند (ایونس، ۱۳۸۱: ۱۸).

بیشتر ویژگی‌های ایندره در اساطیر ایران به ایزد بهرام و بعضی صفاتش به ایزد مهر رسیده و خود در شمار کمالگان درآمده و دشمن امشاسپند اردیبهشت شده است (آموزگار، ۱۳۹۱: ۳۸) و نهایتاً در رستاخیز به دست همین امشاسپند کشته خواهد شد (یارشاطر، ۱۳۳۰: ٤۳٤).

در روایت‌های ایرانی، بیش از ایزدان اسطوره‌ای، شخصیّت حماسی رستم ویژگی‌ها و اعمال او را به خود گرفته است (نصر اصفهانی و صادقی، ۱۳۹۱: ۲٤۸ تا ۲٦۸). تولّد او هم شبیه به رستم است و هم از الگوی رانک پیروی می‌کند. «او که هزار سال در زهدانِ مادر بوده است، از پهلوی وی زاده می‌شود. پس از تولّد، جامه بر تن می‌کند و پدر خویش را می‌کشد و مادر را بیوه می‌کند» (ذکرگو، ۱۳۷۷: ۱٥٤). شباهت‌های بسیاری بین رستم و این خدای هندی است که می‌توان با قطعیّت گفت مسأله توارد نیست و پای اقتباس در میان است. بهار حماسهٔ رستم را تکرار اسطورهٔ ایندره می‌داند و می‌گوید ایندره اسطوره‌ای هند و ایرانی است که قسمت ایرانی آن از جهان خدایان ایرانی بیرون آمده و در حماسهٔ رستم نمودار شده است (بهار، ۱۳۹۱: ٤۷۱). بنابراین، شباهت تولّد رستم و ایندره، کاملاً با هم مرتبط است.

سه دلیل نشان می‌دهد که قدمت و اصالت روایت مربوط به ایندره بیشتر است؛ اوّل اینکه روایت هندی اساطیری است و مربوط به دنیای خدایان و طبیعتاً داستان‌های

اساطیری و خدایان در مرحله‌ای قبل از داستان‌های حماسی و پهلوانان شکل گرفته‌اند. دوم پیروی داستان هندی از الگویی اساطیری است.

اوتو رانک (Otto Rank) با تحلیل سی اسطوره الگویی به دست می‌دهد که طبق آن، والدین قهرمان پس از مشکلاتی، صاحب فرزند می‌شوند؛ پیشگویی‌ها حاکی از خطرسازی فرزند برای پدر هستند. پدر سعی در نابودی او دارد؛ اما فرزند نجات می‌یابد و از پدر انتقام می‌گیرد و مقام می‌یابد (سیگال، ۱۳۹۰: ۱۳۷). اسطورهٔ ایندرا نیز از همین الگو پیروی می‌کند و این نشانگر قدمت و اصالت بیشتر این روایت نسبت به روایت رستم است.

دلیل سوّم این که این داستان اسطوره‌ای هند و ایرانی است (بهار، ۱۳۹۱: ٤٧١) و از ایندره، هم در اساطیر هند نشان است و هم در اساطیر ایران و این موضوع نشان می‌دهد داستان ایندره مربوط به زمان زندگی مشترک هند و ایرانیان است؛ امّا حماسه‌های مربوط به رستم حداکثر به دوران اشکانیان می‌رسد (صفا، ١٣٨٤: ٥٦٦)[۲] و به لحاظ قدمت، بسیار متأخرتر از داستان اساطیری ایندره است.

۲- ۲- آوردن پادشاه از سرزمین بیگانه

یکی از اعمال مهم رستم در آغاز جوانی او بازگرداندن کیقباد از البرزکوه، برای نشاندن او بر سریر پادشاهی ایران است که به دستور پدرش، زال، انجام می‌شود:

کمر بر میان بست رستم چو باد　　بیامد گرازان، بر کیقباد
به نزدیک زال آوریدش به شب　　به آمدشدن هیچ، نگشاد لب
(فردوسی، ١٣٦٦: ٣٣٩ و ٣٤٠)

از طرف دیگر، گیو کیخسرو را از سرزمین توران به ایران می‌آورد و کیخسرو پادشاه ایران می‌شود. این عمل گیو نیز به دستور پدرش، گودرز انجام می‌شود که در پی خوابی که می‌بیند، گیو را راهی توران می‌کند تا کیخسرو را بازگرداند:

به فرمان او گیو بسته میان — بیامد به کردارِ شیر ژیان
همی‌تاخت تا مرز توران رسید — هر آنکس که‌ش از راه تنها بدید
زبان را به ترکی بیاراستی — ز کیخسرو از وی نشان خواستی
(فردوسی، ۱۳۶۹: ۴۲۰ و ۴۲۱)

در اغلب منابعی که تاریخ حماسی ایران را ذکر کرده‌اند، به نبودن کیقباد در ایران اشاره نشده است و بیشتر، او را پسر زاب (زو طهماسب) گفته‌اند که پس از مرگ او، به پادشاهی نشسته است. نکته‌ای دربارهٔ پدر و فرزند بودن زو و کیقباد درخور بیان است و آن، این که در روایت‌های اصیل، پادشاهان پیشدادی که در شاهنامه پدر و فرزند هستند این نسبت خویشاوندی را ندارند. مثلاً، جمشید که در شاهنامه فرزند طهمورث خوانده شده، در روایت‌های اصیل ایرانی، فرزند ویونگهان است (یسنا، ۱۳۸۷: ۱۶۰)؛ یا کیومرث در روایت‌های اصیل ایرانی فرزندی ندارد.

بنابراین، می‌توان گفت ادعای رابطهٔ پدر فرزندی بین زو و کیقباد متأخر و ساختگی است و کتبی چون تاریخ طبری و اخبارالطّوال در نسب کیقباد به خطا رفته‌اند و او را به‌اشتباه، فرزند زو معرفی کرده‌اند (طبری، ۱۳۷۵: ۳۷۰؛ دینوری، ۱۳۸۳: ۳۶).

امّا در اینجا، تأکید بحث بر آوردن کیقباد به وسیلهٔ رستم است که در اغلب منابع، به آن اشاره نشده. علاوه بر کتب تاریخی مثل تاریخ طبری و اخبارالطّوال، کتبی که به تاریخ شاهنامه‌ای ایران نیز پرداخته‌اند، مثل المعجم فی آثار ملوک العجم یا حتی شاهنامهٔ ثعالبی که منبع مشترکی با شاهنامه فردوسی داشته، روایت آورده شدن کیقباد را به وسیلهٔ رستم ذکر نکرده‌اند.

در شاهنامهٔ ثعالبی، در این باره آمده است: «پس از سلطنت زو، آرای مخفی سران سپاه و مردم و اعیان متوجه کیقباد گردید که نژاد از سلاطین و طبعی کریم و خویی متین داشت ... . به همین نظر، زال و طوس و گودرز و سایر اعیان سر بدو فرود آورده، بر

سریر سلطنتش نشاندند و تاج شاهی بر تارکش نهاده بر او سجده کردند» (ثعالبی، ۱۳۸٤: ٦۲). تاریخ گزیدهٔ حمدالله مستوفی که مشخّصاً تحت تأثیر فردوسی است، این دوگونه روایت را به گونه‌ای حل و فصل کرده است: «گرشاسب بن زو بن طهماسب بن منوچهر به حال حیات پدر پادشاه شد. افراسیاب با او جنگ کرد و او در آن جنگ متوفّی شد. افراسیاب بر ایران، مستولی‌خواست شد. زال لشکر کشید و او را منهزم گردانید و پادشاهی به کیقباد داد» (مستوفی، ۱۳٦٤: ۸٦).

مستوفی با روایت‌کردن این داستان منحصر به خودش، قصد دارد تناقض روایت شاهنامه با دیگر منابع را حل کند و فرزندی دیگر، جز کیقباد برای زو قائل شده که گرشاسب است و به حکومت می‌رسد و پس از آن، زال پادشاهی را به کیقباد می‌دهد؛ اما آنچه اهمّیّت دارد، این که مستوفی نیز روایت رفتن رستم به البرز و آوردن کیقباد را بیان نکرده است: «کیقباد ابن زاب بن زو بن طهماسب بن منوچهر، به مدد زال زر و پسرش رستم، ایران از دست افراسیاب مستخلص گردانید و مُلک، او را مسلم گشت» (همان: ۸٦).

از طرف دیگر، در داستانی که گیو کیخسرو را به ایران بازمی‌گرداند یک الگوی اساطیری دیده می‌شود و آن گذشتن پادشاه از آب بدون کشتی است:

به آب اندر، افکند خسرو سیاه چو کشتی همی‌راند تا باژگاه
پسِ او فریگیس و گیو دلیر برون شد ز جیحون و از آب، چیر
(فردوسی، ۱۳٦۹: ٤٤۸)

این الگو که «اسطورهٔ نجات» نامیده می‌شود و نشان حمایت قهرمان از سوی منبعی الهی و تأیید مینوی اوست (کوپ، ۱۳۹۰: ۵) در اساطیر ایران و دیگر ملل، تکرارشونده است و در اساطیر ایران، علاوه بر کیخسرو، دربارهٔ فریدون نیز آمده است؛ چنانکه سرکاراتی اشاره می‌کند که گذشتن فریدون و کیخسرو بدون کشتی، از آب به یاری فرّهٔ

ایزدی است (سرکاراتی، ۱۳۹۳: ۲٤٤) و این نکتهٔ اسطوره‌ای دیگری است که در داستان رستم و کیقباد دیده نمی‌شود.

بنا بر آنچه گفته شد، داستان «بازیافتن گیو گودرز، کیخسرو را» بر اساس یک الگوی اساطیری کهن بوده و از طرفی، داستان «رفتن رستم به البرزکوه به طلب کیقباد» در بسیاری از منابع نیامده است و احتمالاً، در روایت‌های متأخرتر ساخته شده و به شاهنامه راه یافته و به بسیاری از دیگر منابع وارد نشده است و بنابراین می‌توان گفت داستان رستم بر اساس الگوی داستان گیو ساخته شده و اصالت آن مورد تردید است.

۲- ۳- هفت خان

از دیگر داستان‌هایی که در روایت‌های حماسی ایران چندین بار تکرار شده، هفت یا چند خان است که جز هفت خان رستم و اسفندیار در باب فرامرز، شهریار، همای، بهمن، سام و بعضی پهلوانان دیگر نیز ذکر شده است (آیدنلو، ۱۳۸۸: ٤ تا ۷).

در شاهنامه، هفت خان یک مرتبه در ذکر رستم و یک بار در ذکر اسفندیار آمده است. آنچه در آغاز، محتمل می‌نماید بر گرفتگی روایت هفت خان اسفندیار از هفت خان رستم است. می‌توان گفت یکی از علل این امر شهرت هفت خان رستم و دیگری تقدّم روایت هفت خان رستم بر هفت خان اسفندیار در ترتیب داستان‌های شاهنامه است. دربارهٔ اینکه آیا پای اقتباس در میان است یا توارد، نظریّات متفاوتی داده شده است: عده‌ای چون اشپیگل و مارکوارت، روایت اسفندیار را مقتبس از روایت رستم و عده‌ای چون کریستن‌سن و نولدکه روایت رستم را مقتبس از روایت اسفندیار دانسته‌اند (خالقی‌مطلق، ۱۳۹۰: ۸٤۷)؛ عده‌ای نیز چون خالقی‌مطلق و سرکاراتی هر دو روایت را اصیل می‌داند و تقلید داستانی از دیگری را رد می‌کنند (همان: ۸٤۹؛ سرکاراتی، ۱۳۵۵: ۱۸۹).

در روایت هفت خان رستم، نشانه‌هایی دالّ بر اصالت این داستان دیده می‌شود؛ اما روایت هفت خان اسفندیار بر اساس الگوهای کهن‌تر و دقیق‌تری است و اتفاقات و عناصر این روایت دلالت بر قدمت بیشتر آن دارد. در ادامه، رویدادهای این دو روایت را مرور و بعد بن‌مایه‌ها و اصالت آنها را بررسی می‌کنیم.

۲- ۳- ۱- هفت خان رستم

در داستان جنگ مازندران، پس از اسیرشدن کیکاووس، رستم راهی می‌شود تا شاه و ایرانیان را آزاد کند. او برای رسیدن به این هدف از هفت خان می‌گذرد. خان اول تا هفتم رستم از این قرار است: ۱- کشتن شیر؛ ۲- گذر از بیابان سوزان؛ ۳- کشتن اژدها؛ ٤- کشتن زن جادو؛ ٥- اسیر کردن اولاد؛ ٦- کشتن ارزنگ دیو؛ ۷- کشتن دیو سپید.

۲- ۳- ۲- هفت خان اسفندیار

در داستان جنگ گشتاسب و ارجاسب، پادشاه تورانی دو خواهر اسفندیار را دستگیر و در رویین‌دز، اسیر می‌کند. اسفندیار برای آزادکردن خواهران خود، راهی رویین‌دز می‌شود و از هفت خان می‌گذرد. هفت خان اسفندیار به ترتیب چنین است: ۱- کشتن گرگان؛ ۲- کشتن شیران؛ ۳- کشتن اژدها؛ ٤- کشتن زن جادو؛ ٥- کشتن سیمرغ؛ ٦- گذشتن از برف؛ ۷- فتح رویین دز.

در هفت خان اسفندیار، ترتیبی رعایت شده است که در هفت خان رستم به چشم نمی‌آید. خان اول و دوم اسفندیار جنگ با حیوانات طبیعی است؛ اوّل گرگ و بعد شیر. در خان سوّم با اژدها می‌جنگد که موجودی مابین طبیعی و غیرطبیعی است؛ در خان چهارم یک پری را که پیکرگردانی کرده، می‌کشد؛ در خان پنجم سیمرغ را که حیوانی کاملاً غیرطبیعی است. در خان ششم با بلایای طبیعی روبه‌رو است و در خان هفتم به فتح دز دست می‌یابد.

بنابراین، عملیات قهرمان از کشتن موجودات طبیعی شروع می‌شود، با مبارزه با موجودات فراطبیعی و مقابله با طبیعت ادامه می‌یابد و به فتح دز ختم می‌شود. علاوه بر این سِیر مرتب، آنچه هفت خان اسفندیار را متمایز می‌کند، نشانه‌هایی است که در این داستان دیده می‌شود. اسفندیار برای آزاد کردن خواهرانش از هفت خان می‌گذرد و با یکی از آنها، یعنی همای ازدواج می‌کند.

این سیر داستان یک الگوی کهن حماسی و تحوّل یافته یک اسطوره است. طبق این اسطوره، اژدهایی ابرهای بارانزا را اسیر می‌کند و ایزدی یا پهلوانی با کشتن این اژدها ابرهای بارانزا را آزاد و باروری را برمی‌گرداند (غفوری، ۱۳۹٤: ۱۷۹).

عموماً در شکل جدیدتر اساطیر که به حماسه‌ها وارد شده است، اژدها یا نمود آن، گاوها یا زنانی باکره را که معمولاً شاهزاده هستند می‌رباید تا پهلوانی آنها را آزاد و اغلب با آن شاهزاده ازدواج می‌کند (مالمیر؛ حسین‌پناهی، ۱۳۹۱: ۱۵۰). هرچند آزادکردن پادشاه نیز شکلی کهن از الگوهای حماسی است، «رهایی زن از اسارت دشمن... روایتی کهن‌تر از موضوع رهایی پادشاه... است» (خالقی‌مطلق، ۱۳۹۰: ۸٤۸).

دیگر عاملی که دال بر قدمت بیشتر هفت خان اسفندیار است، وجود نشانه‌های طبیعی حاضر در داستان است. اسفندیار در مواجهه با طبیعت، با برف روبه‌رو می‌شود و رستم با بیابانی خشک و بی آب. بدون شک نشانه برف قدمت بیشتری دارد و مربوط به خاطرهٔ زمانی است که آریاییان در مناطق سرد شمالی سکونت داشتند و قدرت مواجهه با برف و سرما اهمّیّت بسیاری داشته است؛ اما خشکی بیابان و گرما متأخرتر است و مربوط به خاطرهٔ پس از مهاجرت آریاییان است.

نشانه دیگر در راستای قدمت بیشتر هفت خان اسفندیار، مسألهٔ رویین‌تنی است. اسفندیار پس از هفت خان و شسته شدن در خون اژدها رویین‌تن می‌شود (امیدسالار، ۱۳٦۱: ۲۵٤ تا ۲۸۱)؛ امّا از این مسأله در هفت خان رستم خبری نیست. تنها نمود رویین‌تنی در رستم، زره و شیوهٔ مرگ اوست. ببر بیان رستم به باور بعضی پژوهشگران

زخم‌ناپذیر است (غفوری، ۱۳۹٤: ۲۰۹) و این موضوع شاید بازماندهٔ روایتی دربارهٔ رویین‌تنی او باشد؛ همچنین شیوهٔ مرگ او می‌تواند نمودی از زنده به گور شدنش باشد. پس «چه بسا در روایات متقدم‌تر، این پهلوان (رستم) نیز در شمار رویین‌تنان بوده [است]»(رضایی‌دشت‌ارژنه، ۱۳۸۸: ۸٦ و ۸۷)؛ امّا اگر تمام این فرضیه‌ها هم درست باشد، شکل منطقی‌شدهٔ رویین‌تنی را در داستان رستم می‌بینیم و باید گفت هفت خان رستم پس از گذر از دورانی که ذهن انسان‌ها کاملاً اسطوره‌ساز بوده، یعنی در دوران منطقی‌تر شدن اساطیر، ساخته و پرداخته شده است؛ اما هفت خان اسفندیار از داستان‌های همان دوران انسان کاملاً اسطوره‌ساز است و قدمت بیشتری دارد.

برای تأیید قدمت بیشتر هفت خان اسفندیار دلیل دیگر این است که این داستان از زمان‌های بسیار کهن خوانده می‌شده و حتی در خود شاهنامه موردی است که رامشگر یا گوسان این داستان را می‌خواند. بهرام چوبین در بزمی:

به رامشگری گفت کامروز رود — بیارای با پهلوانی سرود
نخواهیم جز چامهٔ هفت خان — برین، می گساریم؛ لختی بخوان
که‌چون‌شد به رویین‌دز اسفندیار — چه بازی نمود اندر آن روزگار

(فردوسی، بی‌تا: ٦۰۷)

بنابراین، می‌توان با تأکید اظهار کرد روایت اسفندیار قدمت بیشتری دارد.

نکتهٔ مهمی که در این باره باید گفت آن است که در این روایت‌ها، می‌توانیم دربارهٔ قدمت هفت خان‌ها سخن بگوییم و نه اصالت آنها؛ زیرا نشانه‌های کهنی در روایت هفت خان رستم نیز وجود دارد. البته اگر پای اقتباس در میان باشد، هفت خان اسفندیار اصل بوده و هفت خان رستم بر اساس آن ساخته شده است؛ ولی نه آنکه روایت‌های مربوط به رستم همه مجعول باشد. بلکه روایت‌های متفرقی بوده‌اند که بعدها به قرینه هفت خان اسفندیار یک جا جمع و محتملاً داستان‌هایی به آن اضافه شده و به داستانی واحد به نام هفت خان تبدیل شده‌اند، چنانکه موضوع خان سوم رستم، یعنی کشتن

اژدها و اینکه رخش، رستم را از خواب بیدار می‌کند، به شکلی دیگر در نامهٔ سیم گریگور آمده است (خالقی‌مطلق، ۱۳۸۱: ۲۸). پس، بعید نیست که بعضی دیگر از داستان‌های هفت خان رستم، سرود یا داستان‌های مستقل بوده و بعد به صورت داستانی واحد در هفت خان آمده باشند؛ چنانکه آقای خالقی‌مطلق احتمال می‌دهد که نبردهای رستم در داستان کاموس کشانی نیز نبردهای مستقلی بودند که بعدها، به صورت یک داستان حماسی کنار هم گرد آمده‌اند (خالقی‌مطلق، ۱۳۸٦: ۱۱٤). به همه حال سخن دقیق در این باره نیازمند تحقیقی مستقل است.

۲- ٤- همخوابگی با پری

دربارهٔ پیشینه اساطیری تهمینه، پژوهش‌های متعددی انجام شده و نظریات متفاوتی وجود دارد. عدّه‌ای مانند آقای رویانی، تهمینه را از ایزدبانوان ایران باستان و الههٔ شکار و حیوانات وحشی می‌دانند (رویانی، ۱۳۹٤: ۷۹ تا ۹٤)؛ امّا غالباً، حماسه‌پژوهان باور دارند که تهمینه یک پری است. او رخش رستم را می‌دزدد و در ازای همخوابگی با او و گرفتن نطفه‌اش حاضر به پس دادن رخش می‌شود (خالقی‌مطلق، ۱۳۷۲: ٦۹). این الگو بخشی از بن‌مایهٔ جنگ‌های پدر و پسر است. در نمونه‌های این داستان، در دیگر ملل، این زن یا روسپی یا موجودی غیرانسانی است. بر همین اساس، خالقی‌مطلق اعتقاد دارد تهمینه نیز یک روسپی، جَه یا پری باشد (همان: ۷۰). در اینجا ذکر یک نکته لازم می‌نماید که زایندگی از خویشکاری‌های پریان است (آیدنلو، ۱۳۸٤: ٦۸) و یکی از اهداف تهمینه برای نزدیکی به رستم همین امر بوده است:

و دیگر که از تو مگر کردگار نشاند یکی پورم اندر کنار

(فردوسی، ۱۳٦۹: ۱۲۳)

مختاریان نیز با تأیید پری‌بودن تهمینه، احتمال می‌دهند داستان رستم و تهمینه گونه‌ای تکرار داستان گرشاسب و پری خناثیتی است (مختاریان، ۱۳۸٦: ۱٦۳). البته

بحث ما در این مقاله تأیید این نظر نیست، بلکه صرفاً مقایسهٔ این دو داستان و بررسی قدمت آنها نسبت به یکدیگر است.

در آغاز داستان رستم و سهراب، رستم برای شکار به سمنگان می‌رود؛ اسب او گم می‌شود؛ چون به شهر سمنگان می‌رود، تهمینه نیمه شب، به بالین او می‌رود و با او همخوابگی می‌کند؛ سپس اسب رستم به او برگردانده می‌شود؛ پس رستم به ایران بازگشته و بعد از سال‌ها سهراب به جنگ ایران می‌آید و به دست رستم کشته می‌شود (فردوسی، ۱۳٦۹: ۱۱۸ تا ۱۹۸).

دربارهٔ روایت گرشاسب و پری خنائثیتی تنها اشاره‌ای در وندیداد آمده است (اوستا، ۱۳۸۵: ٦٦۱) که طبق آن، این پری با گرشاسب می‌پیوندد؛ اما احتمالاً هم اوست که گرشاسب را برای کشتن آذر می‌فریبد و گرشاسب را به بوشاسب (اغما) می‌برد (قلی‌زاده، ۱۳۹۲: ۱۵۲)[۳].

داستان رستم و سهراب و همخوابگی یا ازدواج رستم و تهمینه، الگویی اساطیری و کهن دارد که به اعتقاد خالقی‌مطلق، اصل آن به داستان‌های سکایی می‌رسد و احتمالاً، آزاد سرو بعضی از داستان‌های خود، از جمله رستم و سهراب را از زبان‌های سکایی یا سغدی گرفته است (خالقی‌مطلق، ۱۳۷۲: ٦۷). این الگو، تبدیل به الگویی جهانی شده است و قدمت آن کهن است؛ اما بحث ما بر قسمت همخوابگی با پری است. در داستان گرشاسب عناصری هستند که نشان می‌دهد داستان گرشاسب، ابتدایی‌تر و متقدّم بر داستان رستم و تهمینه است.

اوّل اینکه داستان گرشاسب، مربوط به متون اساطیری زرتشت است و مرحله‌ای قبل‌تر از حماسه است و ازدواج با پری انجام می‌شود و نه نمادی از آن که در داستان رستم به صورت زنی درآمده است. در واقع، داستان گرشاسب مربوط به زمانی است که اساطیر و داستان‌های حماسی هنوز سیر منطقی خود را کاملاً طی نکرده بودند.

دوّم، داستان گرشاسب با اسطورهٔ آفرینش و رستاخیر پیوند دارد که از اساطیر کهن ملل به شمار می‌رود؛ گرشاسب بعد از همخوابگی با پری به بوشاسب می‌رود و در آخرالزّمان بیدار می‌شود و وظیفهٔ کشتن ضحاک را به عهده دارد (هینلز، ۱۳۸۵: ۱۱۵).

سوّم، در داستان گرشاسب، یک گونه جاودانگی دیده می‌شود که اساساً، این مقوله، اسطوره‌ای است کهن که به اساطیر رستاخیزی، یعنی اساطیر بسیار کهن مربوط است. بنابراین، اگرچه داستان رستم و تهمینه از الگویی حماسی و اساطیری پیروی می‌کند که کهن هم هست، داستان گرشاسب به اسطوره‌ای کهن‌تر پیوند می‌خورد که هم شکل ابتدایی‌تری دارد و هم به اساطیر رستاخیز مربوط می‌شود و می‌توان گفت روایت رستم و تهمینه، حتی اگر تکرار روایت گرشاسب و پری خناثیتی نباشد، قطعاً، از آن متأخّرتر است.

۲- ۵- جنگ با باد

در بین داستان جنگ‌های کیخسرو با افراسیاب، دو داستان غیرمربوط به این جنگ آمده که یکی از آنها داستان اکوان دیو است. چوپانی خبر حضور گوری عجیب را در فسیله به دربار می‌دهد. کیخسرو که متوجه می‌شود این حیوان گور نیست، رستم را برای کشتن او گسیل می‌کند. رستم در برخورد اوّل، متوجه می‌شود که این موجود نه گور، بلکه دیو است:

بدانست رستم که آن نیست گور　　ابا او کنون چاره باید نه زور
جز اکوان دیو این نشاید بدن　　ببایستش از باد تیغی زدن
(فردوسی، ۱۳۷۱: ۲۹۱)

کسانی چون اشپیگل، نولدکه و به دنبال آنها، ایرانیانی چون خالقی، زنجانی، احمدی و شعبانلو، اکوان را همان اکومن دانسته‌اند که از کمالگان و دشمن بهمن، نمادی از بداندیشی و پیام‌آور اهریمن است (خالقی‌مطلق، ۱۳۹۰: ۷٦۰ و ۷٦۱؛ زنجانی، ۱۳۷۲:

ذیل واژه اکوان؛ احمدی، ۱۳۸٤: ۱۲۰؛ شعبانلو، ۱۳۹۰: ۱۱۳)؛ امّا بنا بر نشانه‌های موجود در داستان، تحقیقات کسانی چون کویاجی، مختاریان و باقری مدّعی است این دیو، دیو باد است.

کویاجی بر اساس شباهت‌های بسیار اکوان با دیو باد (فئی‌لی‌ان: Feî leîn) در افسانه‌های چینی، چه به لحاظ ظاهری و چه به لحاظ کارکرد و همچنین دگردیسی اکوان به باد و سابقه جنگ با باد، این دیو را همان دیو باد می‌داند (کویاجی، ۱۳۸۸: ۳۸ تا ٤۱). بهار مختاریان نیز در پژوهش خود به پیروی از کویاجی و به دلیل پیوندهای اسطورهٔ وای بد با داستان اکوان، آن را دیو باد و دگرگون شدّ اکواد (ak-wâd) یا اکوای (akwây) گفته است (مختاریان، ۱۳۸۳: ۳۱ و ۳۲). باقری نیز با تکرار دلایل کویاجی و افزودن موردی به آن، همین نظریه را پی گرفته است (باقری‌حسن‌کیاده، ۱۳۸۸: ۱۳۳ تا ۱٤۰).

درصورت پذیرش اینکه اکوان همان باد باشد، جنگ با باد در داستان‌های اساطیری ایران پیشینه دارد. در متون زرتشتی، هم دربارهٔ کیخسرو این داستان ذکر شده و هم دربارهٔ گرشاسب و البته داستان گرشاسب شهرت بیشتری دارد. نکته درخور توجه این است که گرشاسب نه با وای بد، بلکه با وای خوب یا همان ایزد باد می‌جنگد. در روایات داراب هرمزدیار آمده است: «آهرمن و دیوان، باد را بفریفتند و گفتند به قوّت و زور تو اندر جهان هیچ چیز نیست و اکنون گرشاسب مردمان را می‌گوید که به قوّت من اندر جهان هیچ نیست.... . باد به گفتار آهرمن و دیوان فریفته شد و چنان بیامد که هر کوهی که در راه بود هامون بکرد و همه دار و درخت از بیخ بکند... چون به نزدیک من (گرشاسب) رسید، پای من از جایگاه نتوانست بردن و من مینوی باد را بگرفتم و به قوت خویش او را بیفکندم» (به نقل از سرکاراتی، ۱۳۹۳: ۲۵۵). در کتاب روایت پهلوی نیز این داستان ذکر شده است (روایت پهلوی، ۱۳٦۷: ۳۰).

اگر بخواهیم دربارهٔ قدمت این داستان‌ها بحث کنیم، باید گفت در صورتی که روایت داستان رستم و اکوان دیو از آغاز چنین بوده و در سیر منطقی شدن حماسه، تغییر نکرده باشد، قطعاً، از روایت جنگ گرشاسب با باد متأخرتر است؛ زیرا در داستان گرشاسب، اولاً شکل داستان ابتدایی‌تر، کهن‌تر و اساطیری‌تر است و پهلوان با خود باد می‌جنگد و نه نمودی از آن که در داستان اکوان دیو به شکل گوری پیکرگردانی شده است.

دوم اینکه جنگ گرشاسب با ایزد باد است، نه دیو باد؛ پس قاعدتاً، این روایت باید مربوط به زمانی باشد که ایزدان، کمتر قدرت و تقدّس داشته‌اند. این اتفاق در آغاز ظهور دین زرتشت می‌افتد. قبل از آن ایزدان تقدّس داشتند و نمی‌توان جنگ پهلوان با ایزد را متصوّر شد. مدّتی بعد از ظهور زرتشت نیز ایزدان دوباره قدرت می‌گیرند. بنابراین این داستان که جنگ پهلوان با ایزد است می‌بایست در همان دوران فترت که ایزدان قدرت خود را از دست داده بودند شکل گرفته باشد و احتمالاً این داستان که گرشاسب با ایزدی می‌جنگد و او را متوقف می‌کند، مربوط به دوران آغاز ظهور زرتشت است و قدمت بیشتری نسبت به داستان رستم و اکوان دیو دارد.

۲- ٦- کشته شدن به دست نابرادری

دربارهٔ چگونگی مرگ رستم، روایت‌های متعددی داریم (خالقی‌مطلق، ۱۳۹۰: ۵۱۰ و ۵۱۱)؛ اما به روایت شاهنامه او به نیرنگ شغاد، نابرادریش، به چاهی می‌افتد و کشته می‌شود.

یکی از موضوع‌های تکرار شونده در اساطیر و حماسه‌های ملل برادرکشی است. این موضوع تکرارشونده چنان فراگیر شده که آن را از کهن الگوهای اساطیری به شمار می‌آورند. اسطوره‌ای که سابقهٔ آن به داستان آفرینش می‌رسد و مشهورترین آنها روایت قائن (قابیل) و هابیل (کتاب مقدس، بی‌تا: ٤)[۵] در اساطیر سامی و اوزیریس و ست

(ایونس، ۱۳۸۵: ۹۷) در اساطیر مصری است. در روایت‌های ایرانی، داستان ایرج و برادران (فردوسی، ۱۳٦٦: ۱۲۱) و رستم و شغاد شهرت بیشتری یافته‌اند؛ اما نمونه‌های دیگری هم دارد؛ مانند مرگ جمشید به دست برادرش اسفتور یا سپیتور (یشت‌ها، ۱۳۷۷: ج ۲، ۳۳۹)، سعی برادران فریدون در کشتن او (فردوسی، ۱۳٦٦: ۷۳) و کشته شدن فرود به دست سپاه کیخسرو که به نظر رضایی دشت‌ارژنه به دستور کیخسرو انجام شده است (رضایی‌دشت‌ارژنه، ۱۳۹۱: ۳۹ تا ٦۰).

در این نمونه داستان‌ها، عموماً برادران قاتل و مقتول، ناتنی هستند. در داستان مصری، رَع پدر اُزیریس و گِب پدر سِت است(رزنبرگ، ۱۳۸۹: ۲٤ و ۲۵). در داستان فرزندان فریدون نیز مادر ایرج، ارنواز است و مادر سلم و تور، شهرناز(فردوسی، ۱۳٦٦: ۹۲).

علت سوء قصد برادران نیز در سه داستان ایرانی و حتی داستان‌های غیرایرانی، به استثنای مرگ جمشید، حسد برادران مقتول به آنهاست. هدف ما بحث دربارهٔ قدمت دو داستان مشهور ایرانی است و چند نکته در این دو روایت اهمّیّت دارد:

نخست، این که رستم فرزند بزرگ خانواده و شغاد برادر کوچک اوست، اما ایرج پسر سوم فریدون است؛

دوم، این که حسد برادران ایرج، به این دلیل است که فریدون هنگام تقسیم جهان، پادشاهی مرکز آن را به فرزند کوچک‌تر می‌دهد؛ و نکته سوم که با نکته دوم در ارتباط است، برادرکشی برای تصاحب سرزمین.

عموماً، در اساطیر ایرانی و سامی، فزرند بزرگ‌تر، برادر کوچکتر را می‌کشد[٦]. در داستان سامی، برادر بزرگ‌تر، یعنی قائن، به حسد اینکه خداوند هدیهٔ هابیل را می‌پذیرد، او را به قتل می‌رساند (کتاب مقدس، بی‌تا: ٤). در داستان‌های ایرانی نیز، ایرج فرزند کوچک‌تر است که برادران بزرگ‌تر، او را به حسد پادشاهیش بر ایرانشهر می‌کشند. دربارهٔ سن برادران فریدون در شاهنامه چیزی مطرح نشده است؛ اما به قاعدهٔ داستان

آنها نیز از فریدون بزرگ‌تر بوده‌اند؛ زیرا پس از تولّد فریدون، آبتین، پدر او اسیر روزبانان ضحاک و کشته می‌شود (فردوسی، ۱۳٦٦: ٦۲).

بنابراین، می‌توان حدس زد این موضوع که برادر بزرگ‌تر علیه برادر کوچک‌تر سوءقصد می‌کند، از الگوهای این بن‌مایه در اساطیر ایرانی و سامی باشد و داستان رستم و شغاد از این الگو پیروی نکرده است.

یکی دیگر از بن‌مایه‌های تکرار شونده در اساطیر و حماسه‌های ملل، تقسیم جهان بین سه فرزند است که مرکز جهان سهم فرزند کوچک‌تر می‌شود. در ایلیاد از قول پوزئیدون آمده است: «ما سه پسر کرونوس و ره (رئا) هستیم: زئوس، من و خدای دوزخ (هادس)، جهان را به سه کشور بخش کردند، هر یک از ما بخش خود را ستاند. چون آوند بزرگ پشک انداختن را جنباندند، پشک من این بود که همواره جایگزین اقیانوس کف‌آلود باشم، هادس کشور تیرگی‌ها را یافت، کشور زئوس آسمان پهناور شد» (هومر، ۱۳۹۰: ۳۳٤ و ۳۳۵). در این تقسیم‌بندی نیز بهترین قسم به زئوس می‌رسد که فرزند کوچک‌تر است؛ اما تفاوت این تقسیم با دیگر اساطیر در آنجاست که جهان، و نه زمین، آن هم به‌صورت قرعه بین فرزندان تقسیم می‌شود. در داستان‌های اقوام هندی، سکا و افسانه‌های ادیان ابراهیمی نیز شبیه این داستان دیده می‌شود که مشهورترین آنها داستان نوح و تقسیم جهان بین سه فرزند اوست (طبری، ۱۳۷۵: ۱۳۵).

این مسأله در بعضی روایت‌ها باعث می‌شود دو برادر دیگر نسبت به سهم برادر کوچک رشک برند و در پی کشتن او برآیند که یکی از این روایت‌ها، داستان فرزندان فریدون است. بنابراین، داستان کشته شدن ایرج به دست برادرانش از الگویی کهن و اساطیری تبعیت می‌کند و به احتمال بسیار، قدمت بیشتری نسبت به داستان رستم دارد، به‌خصوص که اسطورهٔ فریدون از اساطیر کهن هند و آریایی است.

سومین الگوی این بن‌مایه تصاحب زمین است. در بعضی اساطیر تصاحب زن جای تصاحب زمین را گرفته است (بالازاده، ۱۳۸۷: ۱٤۲)؛ اما در روایت‌های ایرانی همان

مسألهٔ تصاحب زمین باقی مانده است؛ اختلاف برادران ایرج، فرود و فریدون با آنها بر سر تصاحب زمین است و به همین دلیل، بر جان آنها سوء قصد می‌شود، نکته‌ای که باز در داستان رستم و شغاد بسیار رنگ باخته و به فراموشی رفته است.

بنابراین، باید گفت روایتی که دربارهٔ مرگ رستم به دست نابرادریش وجود دارد، بر خلاف روایت داستان ایرج از الگوهای اساطیری و حماسی پیروی نکرده و احتمالاً به زمان پس از فراموشی این الگوها مربوط و متأخرتر از روایت ایرج است.

نکتهٔ دیگری که اصالت روایت مرگ رستم را در معرض تردید قرار می‌دهد این است که طبق نظر آقای راشدمحصل داستان رستم و شغاد برگرفته از روایت مرگ جمشید است (راشدمحصل، ۱۳۸۸:۷۹ تا ۹۸). این نظر با توجه به وجود روایت‌های متعدد دیگر از مرگ رستم (خالقی‌مطلق، ۱۳۹۰: ۵۱۰ و ۵۱۱)، بعید به نظر نمی‌رسد و در صورت درست بودن آن، روایت مرگ رستم بکلّی ساخته دهقانانی است که راویان داستان‌های حماسی ایران بوده‌اند.

نتیجه‌گیری

الگوهای اساطیری و حماسی در بسیاری از روایت‌های حماسی ایران، به‌خصوص داستان‌های شاهنامه دیده می‌شود. این الگوها علاوه بر این که می‌تواند در مشخص کردن سیر تکوین و شکل‌گیری حماسه و نیز نشان دادن لایه‌های قبل‌تر حماسه‌ها به ما کمک کنند، می‌توانند دربارهٔ قدمت و اصالت داستان‌ها و روایت‌ها نشانه‌های خوبی در اختیار ما قرار دهند.

در این مقاله به واسطه همین الگوها، روایت‌های مربوط به رستم با روایت‌های مشابه آن مقایسه شد. روایت‌های مربوط به رستم عموماً شکل منطقی‌تری نسبت به الگوی اساطیری و ابتدایی دارند (مثل جنگ او با ایزد یا دیو باد)، یا از شکل ابتدایی خود، بکلّی فاصله گرفته است (مثل همخوابگی با پری)، یا نشانه‌های داستانی نشان

می‌دهند در دوران متأخرتر پرداخته شـده‌اند (مثل عنصـر گرما در هفت خان رسـتم، در برابر عنصـر سـرما در هفت خان اسـفندیار) و یا سیر ابتدایی خود را از دست داده‌اند و الگوی اساطیری که در داستان بوده، به کلی فراموش یا کم‌رنگ‌تر شده است (مثل هفت خان).

البته، باید گفت همهٔ روایت‌های مربوط به رستم نمونه‌های همگون ندارند و بعضی داستان‌های رستم، همراه با خود او به حماسه‌های ایران راه یافته است؛ مثل نام اسب او. همچنین بعضـی روایت‌ها خاص خود رسـتم اسـت؛ مثل جنگ پدر و فرزند که دیگر روایت‌های ایرانی، بازآفرینی رستم و سهراب است، نه تکرار یک اسطوره.

پی‌نوشت‌ها

۱- خانم مختاریان احتمال داده‌اند داسـتان کیخسـرو و فرود نمونه‌ای از همین داسـتان رستم و سـهراب باشـد (مختاریان، ۱۳۸٦: ۱۷۲ و ۱۷۳). با توجه به تکرار الگوها، این ادّعا می‌تواند درست باشد؛ به این صورت که سیاوش به کشوری بیگانه می‌رود، با جریره همخوابگی می‌کند و از این دو فرزندی به دنیا می‌آید که دور از پدر بزرگ می‌شـود؛ بعد در برابر قبیله یا خاندان پدر قرار می‌گیرد و به واسـطهٔ سـپاه کیخسـرو که تکرار سـیاوش اسـت، کشـته می‌شـود. دکتر حمیدیان نیز داسـتان رسـتم و سـهراب را برگرفته از الگوی داسـتان فرود می‌دانند (حمیدیان، ۱۳۷۰: ۲۷۰ تا ۲۷۵).

۲- این نظر هم بر اسـاس یک کلمهٔ مشـکوک شـبیه به رسـتم در درخت منظومهٔ آسـوریک و یادگار زریران اسـت که طبق تحقیق نحوی و جباره، این کلمه نه رسـتم، بلکه رسـتون اسـت (نحوی؛ جباره، ۱۳۹۰: ۹۸ تا ۱۰٤).

۳- به روایتی دیگر گرشـاسـب به دلیل برافروخته نشـدن آتش، هنگام پخت غذا، به آن گرز می‌زند (هینلز، ۱۳۸۵: ۱۱٤).

٤- در کتاب دینکرد نهم آمده است که کیخسرو، شهریارـپهلوان ایرانی که باد را به کالبد شتری درآورده و بر آن سوار شده است (به نقل از کویاجی، ۱۳۸۸: ٤۰).

۵- می‌توان این اسطوره را نماد غلبه یکجانشینی مردمان و کشاورزی دانست؛ چرا که قائن کار کن زمین (کشاورز) است و هابیل دامدار.

٦- البته در داستان کیخسرو، فرود برادر بزرگ او و در داستان مصری، ست برادر کوچکتر ازیریس است (رزنبرگ، ۱۳۸۹: ٢٤ و ٢٥).

منابع

الف) کتاب‌ها

۱. آموزگار، ژاله (۱۳۹۱)، تاریخ اساطیری ایران، تهران، سمت.

۲. اسماعیل‌پور، ابوالقاسم (۱۳۸۷)، اسطوره، بیان نمادین، تهران، سروش.

۳. اوستا (۱۳۸۵)، گزارش جلیل دوستخواه، تهران، مروارید.

٤. ایونس، ورونیکا (۱۳۸۱)، شناخت اساطیر هند، ترجمه باجلان فرخی، تهران، اساطیر.

۵. _____ (۱۳۸۵)، شناخت اساطیر مصر، ترجمه باجلان فرخی، تهران، اساطیر.

٦. بهار، مهرداد (١٣٧٤)، جستاری چند در فرهنگ ایران، تهران، فکر روز.

۷. _____ (۱۳۸۷)، از اسطوره تا تاریخ، تهران، چشمه.

۸. _____ (۱۳۹۱)، پژوهشی در اساطیر ایران، تهران، آگه.

۹. ثعالبی، ابومنصور (١٣٨٤)، شاهنامه، تهران، اساطیر.

۱۰. خالقی‌مطلق، جلال (۱۳۷۲)، گل رنج‌های کهن، تهران، ثالث.

۱۱. _____ (۱۳۸۱)، سخن‌های دیرینه، تهران، افکار.

۱۲. _____ (١٣٨٦)، حماسه، تهران، مرکز دایرةالمعارف بزرگ اسلامی.

۱۳. _____ (۱۳۹۰)، فردوسی و شاهنامه سرایی، «رستم»، تهران، فرهنگستان زبان و ادبیات فارسی.

١٤. دینوری، ابوحنیفه (۱۳۸۳)، اخبارالطوال، ترجمه محمود مهدوی دامغانی، تهران، نی.

۱۵. ذکرگو، امیرحسین (۱۳۷۷)، اسرار اساطیر هند، تهران، فکر روز.

۱٦. رزنبرگ، دنا (۱۳۸۹)، اسطوره ایزیس و ازیریس، ترجمه ابوالقاسم اسماعیل‌پور، تهران، اسطوره.
۱۷. روایت پهلوی (۱۳٦۷)، ترجمه مهشید میرفخرایی، تهران، مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.
۱۸. زنجانی، محمود (۱۳۷۲)، فرهنگ جامع شاهنامه، تهران، عطایی.
۱۹. سرکاراتی، بهمن (۱۳۹۳)، سایه‌های شکار شده، تهران، طهوری.
۲۰. سیگال، رابرت (۱۳۹۰)، اسطوره، ترجمهٔ احمدرضا تقاء، تهران، ماهی.
۲۱. صفا، ذبیح‌الله (۱۳۸٤)، حماسه‌سرایی در ایران، تهران، امیرکبیر.
۲۲. طبری، محمّد (۱۳۷۵)، تاریخ طبری، ترجمهٔ ابوالقاسم پاینده، تهران، اساطیر.
۲۳. غفوری، رضا (۱۳۹٤)، هفت منظومه حماسی، تهران، میراث مکتوب.
۲٤. فردوسی، ابوالقاسم (۱۳٦٦)، شاهنامه، دفتر اول، (۱۳٦۹، دفتر دوم، ۱۳۷۱، دفتر سوم)، تصحیح جلال خالقی‌مطلق، نیویورک و کالیفرنیا، مجموعه متون فارسی.
۲۵. قریب، بدرالزمان (۱۳۸٦)، مطالعات سعدی، به کوشش محمّد شکری فومشی، تهران، طهوری.
۲٦. قلی‌زاده، خسرو (۱۳۹۲)، فرهنگ اساطیر ایران، تهران، پارسه.
۲۷. کتاب مقدس (بی‌تا)، ترجمهٔ ویلیام گلن و میرزامحمّد جعفر شیرازی، بی‌جا.
۲۸. کوپ، لارنس (۱۳۹۰)، اسطوره، تهران، علمی و فرهنگی.
۲۹. کویاجی، جهانگیر (۱۳۸۸)، بنیادهای اسطوره و حماسه ایران، تهران، آگه.
۳۰. مستوفی، حمدالله (۱۳٦٤)، تاریخ گزیده، تهران، امیرکبیر.
۳۱. نولدکه، تئودور (۲۵۳۷)، حماسه ملی ایران، ترجمهٔ بزرگ علوی، تهران، سپهر.
۳۲. هومر، (۱۳۹۰) ایلیاد، ترجمهٔ سعید نفیسی، تهران، دنیای کتاب.
۳۳. هینلز، جان راسل (۱۳۸۵)، شناخت اساطیر ایران، ترجمهٔ باجلان فرخی، تهران، اساطیر.
۳٤. یسنا، (۱۳۸۷) ترجمهٔ ابراهیم پورداوود، تهران، اساطیر.

ب) مقاله‌ها

۱. آیدنلو، سجّاد (۱۳۸٤)، «فرضیه‌ای دربارهٔ مادر سیاوش»، نامهٔ فرهنگستان، شمارهٔ ۲۷، ۲۷ ـ ٤٦.

۲. _____ (۱۳۸۸)، «هفت خان پهلوان»، نشریهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید باهنر، شمارهٔ ۲٦، ۱ ـ ۲۷.

۳. احمدی، جمال (۱۳۸٤)، «در شناخت اسطوره اکوان دیو»، کاوش‌نامه، سال ششم، شمارهٔ دهم، صص ۱۰۷ ـ ۱۲۷.

٤. امیدسالار، محمود (۱۳٦۱)، «راز رویین‌تنی اسفندیار»، ایران‌نامه، سال اول، شمارهٔ دوم، صص ۲٥٤ ـ ۲۸۱.

٥. باقری‌حسن‌کیاده، معصومه (۱۳۸۸)، «اکوان دیو و وای، اسطوره باد»، مجلهٔ مطالعات ایرانی، سال هشتم، شمارهٔ شانزدهم، صص ۱۳۳ ـ ۱٤۰.

٦. بالازاده، امیرکاووس (۱۳۸۷)، «شاهنامه و اسطوره برادرکشی»، فصلنامهٔ هنر، شمارهٔ هفتاد و هفتم، صص ۱۲۸ ـ ۱٤۷.

۷. حمیدیان، سعید (۱۳۷۰)، «داستان رستم و سهراب، برگرفته از الگوی داستان فرود»، مجلهٔ دانش، شمارهٔ ٦٤، صص ۲٦ ـ ۳۱.

۸. راشد محصل، محمّدتقی (۱۳۸۸)، «پایان کار رستم درشاهنامه»، فصلنامهٔ پاژ، شمارهٔ هفتم، صص ۷۹ ـ ۹۸.

۹. رضایی‌دشت‌ارژنه، محمود (۱۳۸۸)، «جابه‌جایی و دگرگونی اسطوره رستم در شاهنامه»، فصلنامهٔ ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی، سال پنجم، شمارهٔ هفدهم، صص ٦۳ ـ ۹۱.

۱۰. _____ (۱۳۹۱)، «نقد و بررسی داستان فرود سیاوش بر اساس رویکرد ساخت‌شکنی»، بوستان ادب، سال پنجم، شمارهٔ دوم، صص ۳۰ ـ ٦۰.

۱۱. رویانی، وحید (۱۳۹٤)، «پزشک پلنگان و شیران منم»، متن‌شناسی ادب فارسی، دورهٔ جدید، شمارهٔ دوم، صص ۷۹ ـ ۹٤.

۱۲. سرکاراتی، بهمن (۱۳۵۵)، «رستم، یک شخصیت تاریخی یا اسطوره‌ای؟»، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی، سال دوازدهم، شمارهٔ دوم، صص ۱٦۱ ـ ۱۹۲.
۱۳. شعبانلو، علیرضا (۱۳۹۰)، «بازتاب اسطوره آفرینش آیین زروانی در داستان اکوان دیو»، فصلنامهٔ ادبیات عرفانی و اسطوره شناختی، سال هشتم، شمارهٔ بیست‌وششم، ،صص ۱۰۹ ـ ۱۲۸.
۱٤. مالمیر، تیمور و فردین حسین‌پناهی (۱۳۹۱)، «اسطوره اژدها کشی و طرح آن در شاهنامه»، بوستان ادب، دورهٔ چهارم، شمارهٔ چهارم، صص ۱٤۱ ـ ۱۷۱.
۱۵. مختاریان، بهاره (۱۳۸۳)، «اکوان دیو، اکومن یا اکوای دیو»، ایران‌نامه باستان، سال چهارم، شمارهٔ دوم، صص ۹ ـ ٤۵.
۱٦. _____ (۱۳۸٦)، «تهمینه کیست؟»، نامهٔ فرهنگستان، دورهٔ نهم، شمارهٔ سوم، صص ۱۵۰ ـ ۱۷۹.
۱۷. نحوی، اکبر و عظیم جباره (۱۳۹۰)، «تحقیقات ایران‌شناسی: شفره رستم یا شفره رُستون؟ (بازخوانی یک واژه در یادگار زریران)»، نامهٔ فرهنگستان، دورهٔ دوازدهم، شماره یکم، صص ۹۸ ـ ۱۰۲.
۱۸. نصراصفهانی، محمّدرضا و علی صادقی (۱۳۹۱)، «دگردیسی ایندرا به رستم»، فصلنامهٔ ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی، دورهٔ هشتم، شمارهٔ بیست‌وهشتم، صص ۲٤۸ ـ ۲٦۸.
۱۹. یارشاطر، احسان (۱۳۳۰)، «ایندرا»، مجله یغما، سال چهارم، شمارهٔ دهم، صص ٤۳۳ ـ ٤٤۷.

فصلنامهٔ علمی کاوش‌نامه
سال بیست و دوم، تابستان ۱٤۰۰، شمارهٔ ٤۹
صفحات ٦۸-۳۵
DOR: 20.1001.1.17359589.1400.22.49.2.4

بررسی سبک سازه‌های گروه اسمی و سیر تحوّل آنها در اشعار نصرالله مردانی *
(مقالهٔ پژوهشی)

حسین رئیسی
دانشجوی دکتری زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه یزد
دکتر محمّدرضا نجّاریان [۱]
دکتر مهدی ملک‌ثابت
استادان زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه یزد

چکیده
یکی از مباحث مهمی که در بررسی تحول زبان، ارزیابی می‌شود، شناخت «گروه اسمی» است. برای شناخت سبک شخصی شاعران باید در کنار عوامل دیگر، ساختار و سبک گروه‌های اسمی به کار رفته در شعر آنان، به خوبی ارزیابی شود. از آنجا که نصرالله مردانی در بین شعرای انقلاب به ترکیب‌آفرینی‌های تصویری مشهور است، اهمّیّت پژوهش در این زمینه آشکار می‌شود. این پژوهش به شیوهٔ تحلیلی توصیفی تدوین شده است. برای بررسی ساختار گروه‌های اسمی اشعار مردانی، کلیهٔ گروه‌های اسمی در سه بخش ۵ جزئی، ٤ جزئی و ۳ جزئی به صورت کامل احصا و بررسی گردیده و تعداد و تنوع آنها در جدول‌های مربوط نشان داده شده است.

یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که مردانی برای ساخت گروه‌های اسمی، از ظرفیت‌های بالفعل و بالقوهٔ زبان فارسی استفاده کرده است. دیدگاه وی به مرور زمان نسبت به ساخت گروه اسمی (ترکیب‌سازی) تغییر یافته و به همین دلیل از شمار گروه‌های اسمی، در اشعار دوره‌های بعدی او کاسته شده است. آوردن صفت

* تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۸/۱۱/۲۳ تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۹/۰۷/۱٤
[۱] – نشانی پست الکترونیکی نویسندهٔ مسئول: reza_najjarian@yazd.ac.ir

بیانی در ابتدای گروه اسمی با کسرهٔ اضافه، ساخت گروه اسمی بدون حضور اسم، به کار بردن مُمَیِّزهای خلاف قاعده و ایجاد تناسب‌های آوایی از مهم‌ترین فراهنجاری‌های مردانی در زمینهٔ ساخت گروه اسمی است.

واژه‌های کلیدی: گروه اسمی، ساختار گروه اسمی، تحول زبانی، هنجارگریزی، نصرالله مردانی.

۱- مقدّمه

شناخت «گروه اسمی» یکی از مباحث مهمی است که در بررسی تحوّل زبان، مورد بررسی قرار می‌گیرد. در زمینهٔ تعریف و مشخصات گروه اسمی، بین دستورنویسان، اختلاف نظر وجود دارد. گروهی از آنها معتقدند که «گروه اسمی از یک اسم به عنوان هسته درست می‌شود که می‌تواند یک یا چند وابسته بگیرد. وجود وابسته اختیاری است» (وحیدیان کامیار و عمرانی، ۱۳۸۹: ٦۷؛ ر.ک: باطنی، ۱۳۷۲: ۱۳۸). گروهی دیگر، اسم یا آنچه را که در حکم اسم است به تنهایی گروه اسمی به شمار نمی‌آورند و وجود وابسته را به همراه هسته برای تشکیل گروه ضروری می‌دانند (خانلری، ۱۳۷۲: ۲٤۱؛ ارژنگ، ۱۳۸۱: ۲۳؛ فرشیدورد، ۱۳۸٤: ۳۳۸). انوری و احمدی گیوی از یک جهت با دستهٔ دوم هم‌عقیده‌اند و از جهتی با دستهٔ اول. به اعتقاد آنان، «گروه اسمی به زنجیره‌ای از یک اسم به عنوان هسته با یک یا چند وابسته گفته می‌شود که وجود هسته، برای گروه، اجباری؛ و وجود وابسته‌ها اختیاری است.» (انوری و احمدی گیوی، ۱۳۸٦: ۱۳۳) مشکوةالدینی، معتقد است گروه اسمی «آن واحد نحوی است که از یک یا چند واژهٔ به هم مرتبط پدید می‌آید و هستهٔ آن اسم است.» (مشکوةالدینی، ۱۳۸٤: ۱٤۲) به اعتقاد فرشیدورد علاوه بر وابسته، بدل، تأکید، تفسیر و هم‌پایه نیز جزو گروه اسمی به شمار می‌آیند (فرشیدورد، ۱۳۸۸:۲۳۵).

از مجموع تعاریف فوق، برداشت می‌شود که گروه اسمی، یکی از واحدهای زبان است که از یک یا چند واژهٔ به هم مرتبط پدید می‌آید و هستهٔ آن اسم یا جانشین اسم، است. چنین سازه‌ای، با نام «ترکیب» نیز شناخته می‌شود.

یکی از شاعران برجسته در ساخت ترکیبات زیبا و خلاقانه، نصرالله مردانی (۱۳۲٦–۱۳۸۲) است، تا جایی که یکی از مهم‌ترین عوامل شهرت او همین ترکیبات فراوان است. «ترکیبات تصویری و تصاویر گسترش یافته در متن از برجسته‌ترین مشخصه‌های شعری مردانی است» (رحمدل شرفشاهی، ۱۳۸٤، ص۹۳). از این روی، شناخت انواع گروه‌های اسمی (ترکیب) از نظر ساختار، در شناخت سبک شعر و نوآوری‌های زبانی او بسیار مؤثر است.

در این مقاله، به بررسی سازه‌های گروه‌های اسمی ترکیبی در سه بخش (گروه‌های اسمی ۵ جزئی، ٤ جزئی و ۳ جزئی) در دوره‌های گوناگون شعر مردانی پرداخته‌ایم و سیر تحول آنها را –با رسم جدول و به صورت آماری– نشان داده‌ایم. منظور از جزو در این مقاله، واژهٔ مستقل است؛ بنابراین جملات وصفی یا مضافٌ الیهی، ضمایر شخصی، «ی» نکره و نشانه‌های جمع، جزو اجزای گروه شمارش نشده‌اند. این مقاله درصدد پاسخگویی به سؤالات زیر است:

۱) مردانی در ساخت گروه‌های اسمی، بیشتر به چه الگوهایی نظر داشته است؟
۲) سیر تحول ساختار گروه‌های اسمی در اشعار مردانی چگونه است، بدین معنی که در گذر زمان، تنوع و تعدد آنها افزایش یافته است یا کاهش؟
۳) مردانی در ساخت گروه‌های اسمی چه هنجارگریزی‌ها و آشنایی‌زدایی‌هایی داشته است؟

۲- پیشینه بحث

هرگاه از شعر مردانی سخن به میان آید، ناخودآگاه ذهن به سمت ترکیب‌سازی و ترکیب‌آفرینی کشیده می‌شود. بسختی می‌توان کتاب، مقاله، پایان‌نامه و نوشته‌ای را یافت که اشعار مردانی را بررسی کرده باشد، ولی به ترکیبات وی –بخصوص از دیدگاه بلاغی و زیبایی‌شناسی– نپرداخته باشد.

محمّد مهدی‌پور در مقالهٔ «نصرالله مردانی، شاعر حماسه و خون و استاد ترکیب‌آفرینی» (۱۳۸٤) به جمع‌آوری ترکیبات و شواهد لازم در حوزه‌های عناصر حماسی، ترکیب‌آفرینی با واژهٔ خون، ترکیب‌آفرینی در حوزهٔ فرهنگ دینی، سیمای امام خمینی (ره) و عناصر باستانی و اساطیری در شعر مردانی پرداخته، بدون آن که تحلیل خاصی ارائه کرده باشد.

غلامرضا رحمدل شرفشاهی در بخشی از مقالهٔ «معماری خیال در مجموعهٔ آتش نی» (۱۳۸٤) به بررسی ترکیبات و عبارات تشبیهی و ترکیبات و عبارات استعاری در شعر مردانی پرداخته است. زهرا احمدی در پایان‌نامهٔ خود با موضوع «تبارشناسی مبانی ادبیات پایداری در شعر دفاع مقدس (بررسی اشعار علی معلم، نصرالله مردانی و سیدعلی موسوی گرمارودی) (۱۳۹۵) در ضمن مباحث خود، ترکیب‌سازی و نوآوری‌های مردانی و ابداع ترکیبات و تصاویر بدیع را در شعر او بررسی کرده است. اما نگارنده تا آنجا که پژوهیده، پژوهشی در زمینهٔ گروه‌های اسمی مردانی از دیدگاه زبانی صورت نگرفته است.

۳- چارچوب نظری و بحث

۳-۱- عناصر گروه اسمی

«هسته» مهم‌ترین عنصر گروه اسمی و جزو اجباری آن است. هستهٔ گروه اسمی معمولاً اسم است یا هر چه در حکم اسم باشد. ضمایر و همچنین بسیاری از صفات، با تغییر

مقوله، می‌توانند در جایگاه هسته بنشینند. فرشیدورد و باطنی، معتقدند که هستهٔ گروه اسمی، ممکن است «مصدر» باشد. «یکی از ویژگی‌های مشهود هسته در گروه این است که امکان کاربرد آن، به صورت مستقل نیز وجود دارد. به عبارت دیگر، در حالی که بقیهٔ عناصر می‌توانند در درون گروه حضور نداشته باشند، وجود هسته لازم است و خود به تنهایی می‌تواند نمایندهٔ کل گروه باشد» (علیزاده، ۱۳۸۱: ۲۲۵).

برای تشخیص هسته در گروه اسمی، «اوّلین اسم دارای کسرهٔ اضافه را می‌توان هسته دانست» (سمائی، ۱۳۸۱: ۳۹). باطنی بدون اشاره به نوع مقولهٔ آن معتقد است که «اوّلین کلمه‌ای که پس از آن، اضافه قرار می‌گیرد، هسته است» (باطنی، ۱۳۷۲: ۱۳۸). در هر صورت، کسرهٔ اضافه، مهم‌ترین راه تشخیص هسته است چون «در زبان فارسی همواره بین هستهٔ گروه اسمی و وابسته‌های پسین آن، کسرهٔ اضافه قرار می‌گیرد» (لبافان خوش و درزی، ۱۳۹۰: ۱۱۰).

در تعریف وابسته، بین دستورنویسان اختلاف نظر وجود ندارد. «به واژه‌ها و گروه‌هایی که در گروه اسمی به همراه اسم (هسته) ظاهر می‌شوند، وابسته‌های اسم گفته می‌شود. (مشکوةالدینی، ۱۳۸٤: ۱٤۳) فرشیدورد، تعریف فوق را کامل‌تر کرده است. «وابسته،کلمه یا جمله‌واره یا گروهی است که معنی کلمه یا جمله‌واره یا گروه دیگر را که «هسته» نامیده می‌شود کامل کند یا چیزی به معنی هسته بیفزاید، بی‌آن که با آن هم‌پایه و هم‌سان باشد. (فرشیدورد، ۱۳۸۸: ۵۵) تارویردی‌نسب و همکاران، پس از بررسی اقوال گوناگون در زمینهٔ وابسته‌ها به این نتیجه رسیده‌اند که وابسته‌های گروه اسمی را با لحاظ‌نمودن همهٔ دیدگاه‌ها می‌توان در موارد زیر خلاصه کرد: ۱) مقوله‌های واژگانی ۲) مقوله‌های دستوری که خود دو دسته‌اند: الف) نشانه‌های صرفی؛ ب)نقش‌نماها؛ و ۳) بند موصولی (تارویردی‌نسب و همکاران، ۱۳۹۵: ٤۹).

در هر گروه اسمی، ممکن است دو نوع وابسته وجود داشته باشد، پیشین و پسین. باطنی از اصطلاحات «پیشرو» و «پی‌رو» به جای پیشین و پسین استفاده کرده است

(بـاطنی، ۱۳۷۲: ۱۳۸). در خصـــوص تعـداد وابســـته‌ها در هر گروه اســـمی نظریات دســـتورنویســـان اندکی با یکدیگر مختلف اســـت. از نظر باطنی «حداکثر چهار وابســـته می‌تواند قبل از هســـتهٔ گروه اســـمی قرار گیرد و پنج وابســـته بعد از آن» (باطنی، ۱۳۷۲: ۱۳۹). وی جزو اول واژهٔ مرکب را وابسته به حساب آورده است؛ آن دو نفر جوان‌مرد. از نظر وی در این گروه اسـمی، تکواژ «مرد» هسـته اسـت. مشـکوةالدینی معتقد اسـت حداکثر سـه وابسـته می‌تواند پیش از هسـته قرار گیرد (١٣٨٤: ١٤٣). فرشـیدورد نیز با باطنی هم‌عقیده اســـت، هر چند که در نوع وابســـته‌ها اختلافاتی بین این دو مشـــاهده می‌شـود. وی چینش وابسته‌های پیشین را به این ترتیب معرفی می‌کند؛ «آن» و «این» در آغاز گروه می‌آید و بعد از آن «هر» و سـپس عدد اصلی و آنگاه روشنگر؛ مانند: «آن هر دو جلـد کتـاب». کلمه‌های اشـــاری، پیش از «کدام» و «چه» قرار نمی‌گیرند. «کدام» و «فلان» و «چه» و «هر» و «همان» و «همین» پیش از عدد اصـــلی و روشـــنگر می‌آیند» (فرشیدورد، ۱۳۸۸: ۲۳۰).

همان گونه که در مثال «آن هر دو جلد کتاب» مشـاهده می‌شود، چهار وابسته یعنی صـفت اشـاره، صـفت مبهم، عدد اصـلی و روشـنگر، قبل از هسـتهٔ گروه (کتاب) قرار گرفته‌اند.

دســـتورنویســـان در زمینهٔ وابســـته‌های پســـین در گروه اســـمی، اتّفاق نظر ندارند. صـحرایی در مقالهٔ خود به نظر برخی از دسـتورنویسـان در این زمینه اشاره کرده است. «اغلب دسـتوریان، وابسـته‌های پسـین اسـم را شـامل صـفت، اسـم/ گروه اسمی و بند می‌دانند (شـریعت، ١٣٦٤؛ مشکور، ١٣٤١؛ باطنی، ١٣٤٨ و شفاهی، ١٣٦٤). برخی دیگر نیز علاوه بر موارد فوق، ضـمیر و «ی» نکره را نیز جزو وابسـته‌های پسین اسم می‌دانند. (انوری و احمدی گیوی، ١٣٦٧؛ باطنی، ١٣٤٨؛ خیامپور، ١٣٧٢؛ شریعت، ١٣٦٤؛ صادقی و ارژنگ، ١٣٥٨؛ غلامعلی‌زاده، ١٣٧٤؛ مشـــکور، ١٣٤٩؛ قریب و دیگران (پنج اســـتاد)، ١٣٦٣؛ مشـکوةالدینی، ١٣٦٦)» (صـحرایی، ۱۳۸۹: ۱۳۳) فرشـیدورد نُه وابستهٔ پسین (با

کسـرهٔ اضـافه و بدون کسـرهٔ اضـافه) برمی‌شـمارد. «بیشتر صفات بیانی، صفات عددی ترتیبی با پسـوند «ـُم»، مضـافٌ الیه‌های پسـین، بعضـی از شـبه مضافٌ الیه‌ها، شبه بدل (شـاخص) پسـین، جمله‌وارهٔ وصـفی، جمله‌وارهٔ مضـافٌ‌الیهی، جمله‌وارهٔ بدلی، صفات حصری پایانی» (فرشیدورد، ١٣٨٨: ٢٢١).

مهدی سـمائی، تعداد وابسـته‌های پسـین را شـش می‌داند؛ صفت بیانی، «ی» نکره، مضافٌ الیه، بدل، گروه حرف اضافه و جملهٔ ربطی» (سمائی، ١٣٨١: ٣٤).

یکی از مسـائل مهم در خصوص وابسته‌های پیشین و پسین، بحث هم‌نشینی است. فرشـیدورد ترتیب قرارگفتن وابسـته‌های پسـین را چنین برمی‌شـمرد: «١- صـفت، ٢- مضـاف‌الیه، ٣- شـبه مضـافٌ الیه، ٤- جملهٔ وصـفی یا مضافٌ الیهی؛ مانند «کوشش پیگیر مردم برای اسـتقلال که به وسـیلهٔ آزادیخواهان رهبری می‌شد» (فرشیدورد، ١٣٨٨: ٢٣٨). از نظر سـمائی، «وابسـته‌های پسـین به خلاف وابسـته‌های پیشین محدودیت‌های هم‌نشـینی ندارند و می‌توان هر شـش وابسـته را هم‌زمان پس از هسته قرار داد (سمائی، ١٣٨١: ٤٠). وی ترتیب هم‌نشـینی گروه با شـش وابسـتهٔ پسـین را چنین برمی‌شـمارد: صفت (فرش زیبا)، «ی» نکره (فرشی زیبا)، مضافٌ‌الیه (خیابان شهر)، گروه حرف اضافه (کتاب سودمندِ علی دربارهٔ علوم)، بدل (نمایندهٔ اول او در مدرسه، آقای رضایی)، جملهٔ ربطی (نمایندهٔ اول او در مدرسه، آقای رضایی، که سخنرانی کرد.) (همان: ٤٠).

٣-٢- معرفی نصرالله مردانی

نصـر الله مردانی (١٣٨٢-١٣٢٦) در میان شـاعران انقلاب و جنگ، از مردان شناخته‌شده و نامی اسـت. وی در سـال ١٣٢٦ در کازرون به دنیا آمد. دوران کودکی و تحصـیلات خود را در همان‌جا به پایان برد، ولی بعداً به دلیل دارا بودن مسـئولیت‌های فرهنگی، بسیاری از اوقات خود را در تهران می‌گذراند.

وی از آغاز دفاع مقدس «در بسیاری از سفرهای شاعران به منظور شعرخوانی در نقاط مختلف جبهه شرکت داشت و در شب‌های شعر دفاع مقدس و مقاومت در همایش‌های سراسری شعر دفاع مقدس حضوری فعال داشته است» (بیگی حبیب‌آبادی، ١٣٨٢، ج٣: ١٠١٥). وی در زمرهٔ شاعرانی است که شعرهایش در بیشتر روزنامه‌ها، مجلات، مجموعه‌ها و جنگ‌های ادبی، انتشار یافته است. وی همچنین، سرپرستی انجمن ادبی شاعران انقلاب اسلامی شیراز را برعهده داشته است.

رویکرد مردانی به شعر به سال ١٣٣٧ باز می‌گردد. «تتبّع در دواوین شاعران و هنرمندان زبردست این مرز و بوم، زمینه‌ساز طبع شاعرانهٔ او گردید» (نجف‌زادهٔ بارفروش، ١٣٧٢: ٢٨١). همزمان با دفاع مقدس، در قالب غزل، اشعار حماسی سرود که حاصل آن «خون نامهٔ خاک» کتاب برگزیدهٔ سال ٦٤ است. دفترهای «الماس آب»، «قیام نور»، «آتش نی»، «قانون عشق»، «سمند صاعقه»، «چشمهٔ شفا»، «گل باغ آشنایی»، «چهارده نور ازلی» و «مست برخاستگان» از دیگر آثار او هستند. اشعار او به صورت یکجا، در مجموعه‌ای به نام «عشق می‌گوید ...» گردآمده که مبنای این پژوهش قرار گرفته است.

مهم‌ترین شهرت مردانی در غزل‌های حماسی، ساخت ترکیبات تصویری در شعر است به گونه‌ای که «در ترکیب‌آفرینی‌های تصویری در بین شعرای انقلاب اگر بی‌نظیر نباشد، کم‌نظیر است» (کافی، ١٣٨١: ٣٧). وی «با حادثه‌آفرینی‌های زبانی و تصویرسازی‌های شاعرانه، تحوّلی در شعر انقلاب ایجاد کرد و با خلق اشعاری سرشار از تصاویر بکر و شگفت‌آور و بمباران تصویری ذهن مخاطب، خالق طرزی تازه در شعر دفاع مقدس شد و شاعران بسیاری را به دنبال خود کشاند؛ به طوری که سایهٔ ترکیبات و تصویرهای خاص او را می‌توان در شعر دیگر شاعران این حوزه مشاهده کرد» (صدقی و عظیم‌زاده، ١٣٩٢: ١٨٩).

۳-۳- ترکیبات (گروه‌های اسمی) پنج جزئی

مردانی از ٢٦ نوع گروه اسمی متفاوت ۵ جزئی در اشعار خویش استفاده کرده است. ویژگی‌های این گروه‌ها عبارتند از:

۳-۳-۱- غلبهٔ اسم بر صفت در ساختمان گروه‌های اسمی (١٣٤ اسم در برابر ٧٩ صفت).

۳-۳-۲- استفادهٔ بیشتر از صفات اشارهٔ این و آن، نسبت به وابسته‌های پیشین دیگر. وی ١٨ بار از صفات اشاره، ٨ بار از صفات شمارشی، ٢ بار از صفات مبهم و یک بار از صفت پرسشی استفاده کرده است.

۳-۳-۳- بسامد بیشتر استفاده از وابسته‌های پیشین در دفترهای «قیام نور» (٩ مورد) و «چشمهٔ شفا» (٨ مورد). بسامد کاربرد در دفترهای دیگرعبارت است از: خون‌نامهٔ خاک، ٤ مورد، آتش نی و قانون عشق، هر کدام ٣ مورد و دفتر الماس آب، ٢ مورد.

۳-۳-٤- استفاده از دو وابستهٔ پیشین در ساختمان برخی از گروه‌ها؛ مانند **آن** پگاه **نخستین** رستخیز کلام، **آن** روح تابناک **کدامین** ستاره، درفش **این همه** سیاره‌های سرگردان، سنگینی بار **هر دو** عالم، گریهٔ **آن دو** یار دیرین، **دو** شاخ خونی **این** غول، و ... .

ز گَرد راه سواری رسید با هیبت　　**دو** شاخ خونی **این** غولِ در غبار شکست

(مردانی، ١٣٨٨، ص٤٦٨)

۳-۳-۵- تنوع صفات بیانی، هم از حیث نوع و هم از حیث ساختار، در ساختمان گروه‌های اسمی.

جنگجویان دلاور، پیشتازانِ دلیر　　آرشانِ **فاتح** این خاک **پهناور**، به پیش

(همان: ٣٦٠)

٣-٣-٦- تنوع ساختمان گروه‌های اسمی. مردانی از بیست و شش نوع گروه اسمی متفاوت استفاده کرده است. یک گروه اسمی (اسم + صفت بیانی + وابستهٔ پیشین + اسم + صفت بیانی) در پنج دفتر، سه گروه (٢، ٣ و ٤) در سه دفتر و سه گروه (٥، ٦ و ٧) نیز در دو دفتر تکرار شده‌اند. گروه‌های اسمی دیگر یک بار در اشعار وی به کار رفته‌اند. بیشترین تنوع گروه اسمی در اوّلین اشعار او (دفتر الماس آب) و پس از آن، در دومین دفتر (قیام نور) دیده می‌شود.

٣-٣-٨- تعداد اندک ترکیبات ساخته‌شده با پنج اسم و کاهش آن در گذر زمان. دفتر الماس آب، ١٢ گروه، دفتر قیام نور، ١٠ گروه، دفتر آتش نی، ٦ گروه، دفتر قانون عشق، ٤ گروه و دفتر چشمهٔ شفا، ٧ گروه.

٣-٣-٩- پیچیده‌تر شدن ساختمان گروه‌های اسمی در گذر زمان. پیچیدگی ساختمان گروه‌ها در اشعار دوره‌های پختگی وی نیز مهم و جالب توجه است. در اشعار اوّلیهٔ وی، این ویژگی دیده نمی‌شود. این موضوع، نشان‌دهندهٔ تسلّط مردانی در شناخت ویژگی‌ها و کاربرد واژه‌ها و ساخت گروه‌های اسمی متنوع است. وی واژه‌ها را از مقوله‌های مختلف، از جمله حرف اضافه، در کنار یکدیگر می‌نشاند و گروه‌های بدیع و زیبا می‌آفریند.

شاید به **شیبِ درّهٔ این جنگل سترگ** ما **سایه‌ای ز شاخهٔ یک بیدِ درهم** ایم
(همان: ٩٩)

به گوش هوش، شنیدیم نغمهٔ افلاک **صدایِ زخمیِ تاریخِ خسته در چاه** ایم
(همان: ١١٦)

در جدول شمارهٔ ١ نمای کلی تعداد گروه‌های اسمی ٥ جزئی به تفکیک دفترهای شعر، مشاهده می‌شود. تغییر نگاه مردانی به ساخت ترکیب، در این جدول به خوبی آشکار است. وی رفته‌رفته خود را از قید و بند گروه‌های اسمی طولانی رها می‌کند.

جدول شمارهٔ ١- نمای تعداد و توزیع گروه‌های اسمی ٥ جزئی

	نمونه الگوی گروه‌های اسمی	الماس آب	قیام نور	خون‌نامه خاک	آتش نی	قانون عشق	چشمه شفا
١	گلبانگ آسمانی آن روح سرمدی	١	١	١		١	١
٢	کام تشنهٔ صحرای آب‌یاب کویر	٢		١	١		
٣	صفای خوشه‌های تاکِ باران‌خوردهٔ صبح	١	١	١			
٤	بوی شعر شاعران شهر گل	١	١		١		
٥	صدای ریزش مرطوب آبشار افق	٣			١		
٦	قهرمان راستین قصه‌های شهر عشق		١		١		
٧	درفش این همه سیاره‌های سرگردان			١			١
٨	عمق جلگهٔ خاموش بی‌کرانهٔ شب	١					
٩	اساطیر همیشه باشکوه شاعر طوس	١					
١٠	وسعت روشن این آبی بی‌پایان	١					
١١	این هوای نفس‌گیر لحظهٔ پرواز		٢				
١٢	آن روح تابناک کدامین ستاره		١				
١٣	سکوت سنگی مردان این دیار		١				
١٤	قامت این شب پروحشت شیون		١				
١٥	درِ افسانه‌ای قلعهٔ شیطان بزرگ		١				
١٦	زلال چشمهٔ جوشان شعر ناب	١					
١٧	همان صاحب کاخ شعر بلند			١			
١٨	آن پگاه نخستین رستخیز کلام				١		
١٩	آن رهبر بیداردل اعلم اسلام				١		
٢٠	پای پیری این شیر بیشه					١	
٢١	پیکر صد چاک دل عاشق					١	
٢٢	صدای زخمی تاریخ خسته در چاه					١	

٢٣	سنگینی بار هر دو عالم						١
٢٤	شیب درّهٔ این جنگل سترگ						١
٢٥	یگانه فاتح اقلیم ملک دلها						١
٢٦	سایه‌ای ز شاخهٔ یک بید درهم						١

٣-٤- گروه‌های اسمی چهار جزئی

مردانی ٣٣ گونه ترکیب (گروه اسمی) ٤ جزئی متفاوت به کاربرده است. ترکیب اسم + صفت بیانی + اسم + اسم، بیشتر از ترکیبات دیگر در شعر وی کاربرد دارد.

به چشم خستهٔ ما خواب سنگ می‌گذرد **حدیث کهنهٔ تاریخ ننگ** می‌گذرد
(مردانی، ١٣٨٨: ٤٨٧)

ترکیب اسم + اسم + صفت بیانی + اسم در جایگاه دوم قرار دارد.

کتاب قصهٔ شیرین عشق بگشایید که من ز تیرهٔ فرهاد قصه‌پردازم
(همان: ٣٤٦)

و تتابع اضافات (اسم + اسم + اسم + اسم) جایگاه سوم را دارد.

تو چون **عروسِ پری‌هایِ روستایِ خیال** کنار ساحل مهتابی اهورایی
(همان: ٢٨٦)

بررسی مجموع آن‌ها ویژگی‌های زیر را نشان می‌دهد:

٣-٤-١- استفاده از صفت‌های اشاری (آن و این) و اعداد اصلی بیشتر از وابسته‌های پیشین دیگر. صفات اشاره، ٢٥ مورد، صفات شمارشی، ١٧ مورد، عالی و مبهم، هر کدام دو مورد. در بین وابسته‌های پیشین، یک مورد صفت عالی «هیچ‌ترین» آمده که جذابیّت خاصی دارد. از یک سو صفت مبهم است و از سوی دیگر، صفت عالی است.

ما **هیچ‌ترین** حباب **این** دریاییم افسانه‌ای از گذشته و فرداییم
(همان: ٢٧٦)

جاری‌ترین قصیدهٔ جاوید خون سرود **آن سومین** ستارهٔ بی‌سر، خدای خون
(همان: ٥١٤)

٣-٤-٢- وجود «ممیّز» (تمییز / روشنگر) در ساختار گروه‌های اسمی. «گاهی بعد از عدد (= صفت شمارشی) و قبل از معدود اصلی (= موصوف) کلماتی می‌آورند که بر مقدار یا شاخص وجودی هر چیزی دلالت می‌کند. دستورنویسان این حالت را چنین تعبیر می‌کنند که بعد از عدد را معدود کلی و پس از آن را تمییز یا حالت تمییزی می‌گویند» (شریعت، ١٣٧٢: ٢٩١-٢٩٢). گروه‌های اسمی زیبایی با استفاده از عدد و ممیز (روشنگر) پدید آمده‌اند؛ مانند یک کهکشان ستارهٔ میخک، صد کهکشان ستارهٔ آتش‌گرفته، صد دشت شقایقِ ز خون‌جوشیده، یک آسمان ستارهٔ نورانی و ... .

یک کهکشان ستارهٔ میخک شکفته است در آسمان سبزه به اطراف ماه گل
(مردانی، ١٣٨٨، ص٤٥٦)

٣-٤-٣- کاربرد صفتِ صفت؛ «انتهای آبی باز افق‌ها»، «باز» صفتِ «آبی» و آبی صفتِ «انتها» است.

در انتهای **آبیِ باز** افقها خورشید سنگین و صبور کهکشانی
(همان: ٤٦١)

٣-٤-٤- آغاز گروه اسمی با صفت بیانی؛ مانند «بسیط جنگل زرّین نور» و «بسیط جنگل انبوه مه» (هر دو از دفتر الماس آب).

ای **بسیط جنگل انبوه مه** ای نوای نای بارانهای سبز
(همان: ٣١٩)

٣-٤-٥- ساخت گروه با استفاده از حرف اضافه و یا پیشوند. این ویژگی در اشعار دوره‌های اولیهٔ مردانی (دفترهای الماس آب و قیام نور) دیده نمی‌شود و با گذشت زمان، بر تعداد آنها افزوده می‌شود.

گروه‌های مزبور عبارتند از: مسـافرانِ سـفرکرده در سراب کویر، بوی شیخ عاشقِ از دد ملول، صـد دشـت شقایقِ ز خون‌جوشیده (دفتر خون‌نامهٔ خاک)، تن‌پاره‌ای از باغ تن گمشـدگان (دفتر آتش نی)، غروب گمشـده در سـایه‌های کوتاه، شـهر دربسته از دست بیداد، بالنده‌تر از بال بلندای خیال، طلوع مشرقی آفتاب در ماه، غبار آینه‌های شکسته در آه و هول غربت غوغاییانِ در فردا (دفتر قانون عشق).

صـد دشـت **شقایقِ ز خون‌جوشیده** با داغ سه خورشید، ز داغ تو شکفت
(همان: ٤٣٣)

جدول شمارهٔ ٢- نمای تعداد و توزیع گروه‌های اسمی ٤ جزئی

	نمونه گروه‌های اسمی ٤ جزئی	الماس	قیام	خون	آتش	قانون	چشمه	تعداد
١	عطر خوش گلشن سجّاده	٨	١٣	٤	٨	٤	١	٣٨
٢	بزم دختر خنیاگر فلک	٧	١٢	١٠	٤		٢	٣٥
٣	افق چشمهای هاجر گل	١٠	٩	٦	٧	١		٣٣
٤	گریز سایهٔ سیاره‌های سرگردان	٥	٣	٤	٥		٣	٢٠
٥	صدای زخمی تاریخ خسته	٤	٥		٣	١		١٣
٦	افق‌های آن شب جاری		٢	٣	٢	٤		١١
٧	پیکر صد چاک لاله	١	٢	٢	١	١		٧
٨	انقلاب تابناک سرخ عشق	٢	١	١	١		١	٦
٩	جاری‌ترین قصیدهٔ جاوید خون		٢	٢	١	١		٦
١٠	آخرین ستارهٔ خونین خاکی		٣	٢				٥
١١	آن سوی افق‌های روان		١	٢	١			٤
١٢	صد کهکشان ستارهٔ آتش‌گرفته		١	٢	١			٤
١٤	آن سوی مرزهای خیال	٢			٢			٤
١٥	بسیط جنگل زرّین نور	٢						٢
١٦	هیچ‌ترین حباب این دریا				٢			٢
١٧	یک سبد ترانهٔ تنهایی	١			١			٢

۱۸	پای این هفت آسمان		۱			۱		۲
۱۹	آن رسول همیشه نورانی			۱		۱		۲
۲۰	ملک عدم‌سرای این هیچستان			۲				۲
۲۱	نتیجهٔ لبخند یک دم					۱	۱	۲
۲۲	لب این جاری بی‌انتها				۱	۱		۲
۲۳	شیدایی بس عشق آتشناک					۲		۲
۲٤	انتهای آبی باز افق‌ها		۱					۱
۲۵	آن سومین ستارهٔ بی‌سر					۱		۱
۲٦	قلهٔ همیشه رفیع شجاعت				۱			۱
۲۷	زخم عمیق و کهنهٔ رزم‌آوران خلق		۱					۱
۲۸	تن‌پاره‌ای از باغ تن گمشدگان		۱					۱
۲۹	شهر دربسته از دست بیداد		۱					۱
۳۰	غبار آینه‌های شکسته در آه		۱					۱
۳۱	بوی شیخ عاشقِ از دد ملول				۱			۱
۳۲	غروب گمشده در سایه‌های کوتاه					۱		۱
۳۳	طلوع مشرقی آفتاب در ماه					۱		۱

۳-۵-گروه‌های اسمی سه جزئی

در این بخش، تنوع و بسامد وابسته‌های پیشین، جالب توجه است؛ دفتر الماس آب (عدد ۵، عالی ٤)، دفتر قیام نور (عدد ۸، اشاره ۷، عالی۱، پرسشی۱)، دفتر خون‌نامهٔ خاک (عدد ۱۱، عالی ٦، اشاره ٤، پرسشی۱) دفتر آتش نی (عدد۸، اشاره ٦)، دفتر قانون عشق (اشاره ۸، عدد۷، عالی۳) و چشمهٔ شفا (اشاره٤، عدد۳، مبهم۲). بسامد وابسته‌های

پیشین، در اشعار مردانی چنین است؛ عدد٤۲ بار، اشاره ۳۲ بار، عالی ۱٤ بار، پرسشی و مبهم هر کدام دو بار.

داده‌های جدول نشان می‌دهد:

۳-۵-۱- گروه اسمی شمارهٔ ۱ (اسم + صفت بیانی + اسم) با اختلاف فراوان، بیشترین بسامد را در شعر مردانی دارد؛ هفت گروه اسمی در همهٔ دفترها وجود دارند و هجده گروه اسمی فقط یک بار در اشعار مردانی به کار رفته‌اند.

۳-۵-۲- دفتر الماس آب، به نسبت تعداد ابیات، بیشترین تنوع و تعدد گروه‌های اسمی سه جزئی را دارد و به تدریج از تعداد آنها کاسته می‌شود.

۳-۵-۳- افزایش آغاز گروهای اسمی با صفات بیانی در مقایسه با گروههای قبلی. هجده گروه با اسم، نُه گروه با صفت بیانی و هفت گروه با یکی از وابسته‌های پیشین آغاز شده‌اند.

طلوع خندهٔ رنگین‌کمانی **بلندِ بی‌کرانِ** آسمانی
(همان: ۳۲۵)

به **بی‌کرانهٔ صد** آسمان گشاید پر پرنده‌های نگاه تو در غبار افق
(همان: ۲۸۲)

در **جاری اندیشه‌های جاودانی** بر پای انسان در زمین زنجیر می‌شد
(همان: ۱۳۲)

۳-۵-٤- تنوع در وابسته‌های پیشین؛ اعداد، ۳٦ مورد، صفات اشاره، ۳۱ مورد، صفات عالی، ۱٤ مورد، صفات پرسشی و مبهم، هر کدام ۲ مورد.

چه باشکوه ز آفاق عشق می‌آیی! به **شب‌ترین** شب یلدا گل شهاب‌منی
(همان: ۲۸٤)

گل گلوله شـــکافد اگر دهان تو خواند　　ســـپاه خون تو**خونین‌ترین** قصـــیدهٔ خونین
(همان: ۵۰۹)

۳-۵-۵- کاربرد قید همیشه به جای همیشگی به جای اسم؛ فاتح همیشهٔ تاریخ، اسطورهٔ همیشهٔ والایی و ... .

بـر اوج قـلـه‌هـای غـزل، حـافظ　　اســـطورهٔ **همیشـــهٔ** والـایی اســـت
(همان: ۲۸۸)

۳-۵-٦- ســاخت گروه اســمی بدون اســم؛ طغیانگر خودســر نخستین، بیدارترین خفتهٔ ناخفته‌ترین و ... .

من که **بیدارترین خفتهٔ ناخفته‌ترینم**　　از نســـیم نفس ســـبز تو بشـــکفته‌ترینم
(همان: ۳٤۵)

جدول شمارهٔ ۳- نمای تعداد و توزیع گروه‌های اسمی ۳ جزئی

	نمونه‌گروههای اسمی ۳ جزئی	الماس	قیام	خون‌نامه	آتش	قانون	چشمه	تعداد
۱	پَرچین گل‌چین چشم	۸۰	۱۵٦	۱۰۷	۳۰	۳٦	۸	٤۱۷
۲	شراب خوشه‌های آفتاب	٦۱	۷٦	٦۸	۳۲	۱۹	٤	۲٦۰
۳	کاروان لحظه‌های سبز	۲۰	۳۱	۱٤	۹	۱۱	۲	۸۷
٤	هزار بغض کهن	۲	۹	۱۱	۵	۵	۲	۳٤
۵	گویاترین ترانهٔ شیدایی	۳	٤	۷	٤	٦	۳	۲۷
٦	دیار کدامین ستاره	۱	٤	۲	۵	۲	۳	۱۷
۷	زلال خون زمین	۳	۳	۵	۱	۲	۲	۱٦
۸	سرچشمهٔ زلال محال	٤	٤	٤	۱	۳		۱٦

۹	خورشـید گل‌آواز و صبور سحر	۵	۳	۱				۹
۱۰	بلند بی‌کران آسمان	۱			۲	۲		۵
۱۱	مهتاب پریده در سیاهی	۳	۲		۱			٦
۱۲	صد دهان فریاد	۱			۲	۱		٤
۱۳	سینهٔ مرغانِ در قفس			۱	۳			٤
۱٤	غریق خستهٔ غرقاب		۲					۲
۱۵	دنیایی از اندیشه‌های پاک		۱		۱			۲
۱٦	جاری اندیشه‌های جاودانی					۲		۲
۱۷	جامِ در غبار فرورفتهٔ غم					۱	۱	۲
۱۸	سـنگفرش کوچهٔ آشوب و ازدحام		۲					۲
۱۹	بی‌کرانهٔ صد آسمان	۱						۱
۲۰	این هزارهٔ خونین			۱				۱
۲۱	فاتح همیشهٔ تاریخ		۱					۱
۲۲	گل همیشه بهار	۱		۱				۲
۲۳	سنگرِ ایمانِ به خون آذین		۱					۱
۲٤	آن آخرین نگاه				۱			۱
۲۵	بیـدارترین خفتـهٔ نـاخفته-ترین					۱		۱
۲٦	خسته از گردش آسمان					۱		۱
۲۷	شهر دریای درخود پریشان					۱		۱
۲۸	فریادِ بلندِ با تو بودن					۱		۱
۲۹	طغیانگر خودسر نخستین						۱	۱

۳۰	پیدای در فردای من						۱	۱
۳۱	شکوه بهاران خرم و رنگین	۱						۱
۳۲	لبریز از بوی درخت	۱						۱
۳۳	شب‌ترین شب یلدا	۱						۱

۳-٦- مهم‌ترین ویژگی‌های گروه‌های اسمی مردانی

پس از بررسی گروه‌های اسمی در اشعار مردانی، می‌توان ویژگی‌های زیر را در آنها یافت:

۳-٦-۱- استفاده از صفات متعدد در گروه‌های اسمی. مردانی برای ایجاد جذابیّت در ترکیبات خویش و همچنین قابل فهم بودن آنها، از انواع صفت‌های بیانی و وابسته‌های پیشین، استفاده کرده است.

۳-٦-۱-۱- گروه اسمی با چهار صفت:

مرز بی‌حدّ خدایی و نگنجی در وهم وسعتِ **روشنِ این آبیِ بی‌پایانی**

(همان: ۲۷۸)

۳-٦-۱-۲-گروه اسمی با سه صفت:

ما رازِ **سربه‌مُهرِ یک** آغاز **مبهم**ایم یعنی در این سراچهٔ بازیچه، آدمیم

(همان: ۹۹)

۳-٦-۲- آغاز گروه اسمی با صفت بیانی. ۳۳ گروه اسمی در اشعار مردانی با صفات بیانی (زلال، بسیط، بلند، غریق، جاری، بی‌کرانه، پیدا و ...) به عنوان هسته، آغاز شده‌اند.

تو جاودانه‌ترین قصهٔ کتاب منی **زلالِ** چشمهٔ **جوشان** شعر **ناب** منی

(همان: ۲۸۳)

٣-٦-٣- استفادهٔ دوگانه از وابسته‌های پیشین. در چنین صورتی، وابستهٔ پیشین، مضافٌ‌الیه هسته و وابستهٔ پیشین اسم بعد است.

درفشِ **این همه** سیاره‌های سرگردان که دید صبح ازل دست غیب،چون‌می‌کاشت
(همان: ٣٩٠)

آن روحِ تابناکِ **کدامین** ستاره بود؟ روشن نمود ظلمت ما در دیارِ مرگ؟
(همان: ٤٩٤)

٣-٦-٤-ساخت مصراع‌هایی طولانی با استفاده از یک گروه اسمی. در مجموعه‌های اولیه، بخصوص دفتر الماس آب، اشعاری وجود دارد که اغلب قریب به اتفاق مصراعها یک ترکیب است؛ «باغ آب» (هفت بیت)، «رؤیای سبز» (هفت بیت)، «بهاره» (شش بیت)، «عطر یاد» (ده بیت)، «اقلیم وجود» (هشت بیت) و «بادهٔ لبخند» (هجده بیت).

به عمقِ جلگهٔ خاموشِ بی‌کرانهٔ شب طلوعِ خوشهٔ رنگینِ ماهتابِ منی
(همان: ٢٣٨)

این ویژگی، با گذشت زمان، کمرنگ می‌شود و در آخرین سروده‌های وی (دفتر چشمهٔ شفا)، به ندرت به چشم می‌خورد.

٣-٦-٥-آوردن قید صفت در گروه اسمی؛ گل همیشه بهار، آن مرد همیشه قهرمان، قلهٔ همیشه رفیع شجاعت، اساطیرِ همیشه باشکوهِ شاعرِ طوسی و ... .

اساطیرِ **همیشه** باشکوهِ شاعرِ طوسی سکوتِ سایهٔ سیمرغ در افسانهٔ مایی
(همان: ٣٠٧)

٣-٧- بررسی درصد تنوع و تعدد گروه‌های اسمی

بیشترین درصد تنوع ترکیبات، به اولین دفتر شعر مردانی یعنی «الماس آب» اختصاص دارد و دفتر «خوننامهٔ خاک» کمترین درصد تنوع گروه‌های اسمی را داراست. اوّلین

اشـعار او از نظر درصد ترکیبات سه و پنج جزئی، نسبت به رتبهٔ بعدی، اختلاف فاحشی دارند.

در اوج هیجانات سال‌های اول پیروزی انقلاب اسلامی، مردانی ترجیح داده کمتر به تنوع در ترکیبات خویش بپردازد؛ در نتیجه اشـعار دفتر «خون‌نامهٔ خاک» از نظر درصـد تنوع ترکیبات (سه، چهار و پنج جزئی) در پایین‌ترین رتبه قرار دارد. به تدریج با فاصله‌گرفتن از التهابات زمان انقلاب و سال‌های آغازین دفاع مقدس، دوباره به ترکیبات طولانی روی می‌آورد. اشـعار دفتر «چشـمهٔ شـفا» هم از حیث محتوا و هم از حیث زبان، با اشـعار پیشین، تفاوت آشکاری دارند؛ حال و هوای مذهبی اشعار دوباره به شاعر، مجال داده‌اند تا به ترکیبات طولانی روی آورد.

جدول شمارهٔ ۵- درصد تنوع گروه‌های اسمی

کتاب	سه جزئی	چهار جزئی	پنج جزئی	مجموع
الماس آب	۷/٤	٤/٥	۳/۷	۱٥/٦
قیام نور	۳/٤۱	٤/۱	۲	۹/٥
خون‌نامهٔ خاک	۲/۷	۲/۹	۱/۱	٦/۷
آتش نی	٥/٤	۷	۲/۳	۱٤/۷
قانون عشق	٦	٥/۷	۱/٥	۱۳/۲
چشمه شفا	۱٦	۹/٦	۹/٦	۳٥/۲

از نظر درصد تعدد گروه‌های اسمی، نیز دفتر «الماس آب»، با اختلاف بسیار در رتبهٔ نخسـت قرار دارد. نکتهٔ قابل توجه در این زمینه، این اسـت که درصـد تعدد گروه‌های اسـمی، به اسـتثنای چشـمهٔ شـفا، روند کاهشی دارد، به گونه‌ای که دفتر قانون عشق در مجموع، در پایین‌ترین رتبه قرار دارد.

مردانی متوجه این نکته شـده که پی‌آوری واژه‌های متعدد و قرار دادن آنها در یک ترکیب، برای شـاعر، دشـوار و برای خواننده ملال‌آور اسـت. افراط در ساخت ترکیبات

طولانی، شـاعر را از هدف اصـلی خویش که التذاذ ادبی و برانگیزاندن احسـاسـات و عواطف خواننـده اسـت، باز می‌دارد، چون که خواننده در پیچ و تاب درک و دریافت ارتباط بین واژه‌ها گرفتار می‌شود و نمی‌تواند با شاعر همراه شود.

گروهی کـه بـا جابجایی واژه‌هایی ناهمگون، معدود و مشـخص و ایجاد ترکیباتی ناساز و غیر قابل درک، خلق شود، به دلیل عدم ارتباط با خواننده، بلافاصله پس از تولّد، می‌میرد. راز مانایی بسـیاری از اشـعار دوره‌های پایانی حیات مردانی در همین نکتهٔ مهم و اسـاسـی نهفته اسـت. دفتر «قانون عشـق» از بسـیاری جهات زبانی، از جمله کاهش ترکیبات طولانی، کامل‌تر از اشعار دیگر است.

جدول شمارهٔ ٦- درصد تعدد گروه‌های اسمی

کتاب	سه جزئی	چهار جزئی	پنج جزئی	مجموع
الماس آب	٧٨	١٨	٤/٩	١٠٠/٩
قیام نور	٦٨	١٣	٢/٢	٨٣/٢
خون‌نامهٔ خاک	٥٠	٩/٤	١/١	٦٠/٥
آتش نی	٣٧	١٦	٢/٣	٥٥/٣
قانون عشق	٣٥	٨/٣	١/٥	٤٤/٨
چشمه شفا	٤٣	١٤/٥	٩/٦	٦٧/١

٣-٨- هنجارگریزی و آشنایی‌زدایی در ساخت گروه‌های اسمی

شـاعر، ناگزیر اسـت برای آفرینش شعر از ظرفیّت‌های خلاف معمول زبان، استفاده کند، چون که تفاوت شـعر و نثر در چگونگی استفاده از زبان است. زبان شعر را نمی‌توان در قاعده‌های قالبی و کلیشـه‌ای جای داد چون که «شـعر قاعده‌های قالبی را می‌شکند، زبان را «ویران» می‌کند، عادت ما را در نگرش به جهان، هسـتی و خویش، و از این رهگذر،

خود را با ما عوض می‌کند ... سویهٔ دگرگون‌کنندهٔ شعر همان «آشنایی‌زدایی» است» (احمدی، ۱۳۸۸: ۷۲) که صورتگرایان، بر آن، تأکید دارند. «از نظر صورتگرایان، کار هنرمند آشنایی‌زدایی است و زدودن «غبار عادت»» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۷۲) از نظر شکلوفسکی «هدف اثر هنری دگرگون کردن شیوهٔ ادراک خودکار و عملی ما به شیوه‌ای هنری است. (سلدن و ویدوسون، ۱۳۸٤: ٤۹)

جفری لیچ (Geoffrey Leech)، زبان‌شناس انگلیسی، آشنایی‌زدایی را نتیجهٔ توازن یا قاعده‌افزایی (افزودن قواعدی بر اصول و قوانین زبان معیار) و فراهنجاری (گریز از اصول و قوانین حاکم بر زبان معیار) می‌داند (قربان‌زاده، ۱۳۹۷: ۸۹). وی هنجارگریزی را به هشت دستهٔ اصلی تقسیم کرده است: واژگانی، نحوی، معنایی، آوایی، زمانی، سبکی، گویشی و نوشتاری (صفوی، ۱۳۷۳: ٤۰-٤۳). منظور لیچ از هنجارگریزی نحوی، برهم زدن آرایش قواعد زبان و تغییر در ساختار نحوی زبان است. برهم زدن ساختار گروه اسمی، جزو هنجارگریزی نحوی و تناسب‌های آوایی در ترکیبات مردانی جزو قاعده‌افزایی است.

مردانی با جابجایی برخی از اجزای گروه اسمی و یا تغییر در ساختارهای معمول آن، آگاهانه از زبان خودکار خارج می‌شود؛ هنجارهای آن را به سویی می‌نهد و دست به آشنایی‌زدایی و برجسته‌سازی می‌زند. وی می‌کوشد که از این طریق، تا حدودی به سبک و زبان ویژهٔ خود دست یابد. «زبان هر شاعر در نتیجهٔ دخالت آگاهانهٔ او در هنجارهای عادی زبان به وجود می‌آید و در این رویارویی، اندیشهٔ شاعر، تعیین‌کنندهٔ سطح و عمق دخل و تصرف شاعر در قراردادهای زبانی است» (علی‌پور، ۱۳۹۰: ۱۰٤).

۳-۸-۱-آوردن صفت بیانی در ابتدای گروه اسمی با کسرهٔ اضافه

بر اساس ساختار شناخته‌شدهٔ گروه اسمی در زبان فارسی، کسرهٔ اضافه پس از هسته می‌آید و از سوی دیگر، صفت بیانی جزو وابسته‌هاست و نمی‌تواند در جایگاه هسته بنشیند، مگر این که تغییر مقوله دهد. فرشیدورد، برخی از صفات بیانی را جزو

وابسته‌های گردان دانسته است. به نظر وی، «بعضی از صفت‌های بیانی از قبیل «یگانه» و «مختصر» و «بد» و «خوب» گردان است، مثال: یگانه‌مرد روزگار، مختصرکاری، بدمردی، خوب‌آدمی». (فرشیدورد، ۱۳۸۸: ۲۳۱) اما صفات به‌کاررفته در اشعار مردانی، هستهٔ گروه اسمی نیستند و اغلب آن‌ها در اصل صفت مقلوب برای اسم پس از خود هستند که با کسرهٔ اضافه همراه شده‌اند.

مردانی با برهم‌زدن ساختار و جابجایی صفت با اسم، زبان خویش را برجسته کرده است. صفات بیانی «زلال»، «بسیط»، «آبی»، «جاری»، «بلند» و ... در ابتدای برخی از گروه‌ها آمده‌اند و در همهٔ این موارد، با کسرهٔ اضافه همراه هستند؛ «زلال چشمهٔ جوشان شعر ناب»، «زلال بادهٔ اندیشه»، «زلال چشمهٔ نور»، «بسیط جنگل انبوه مه» و «آبی پیدا و ناپیدای چشم» (دفتر الماس آب)، «زلال چشمهٔ جان» (دفتر چشمهٔ شفا)، «دوبارهٔ میلاد سرخ‌دم» (دفتر خون‌نامهٔ خاک) و «جاری کلام تو»، «جاری اندیشه‌های جاودانی»، «این جاری بی‌انتها» (دفتر قانون عشق).

مردانی در گروه اسمی «بلندِ بی‌کرانِ آسمان» پا را از این هم فراتر گذاشته و دو صفت بیانی را با کسرهٔ اضافه قبل از هسته آورده است.

۳-۸-۲-ساخت گروه اسمی بدون حضور اسم

هسته‌ها در گروه‌های اسمی «بیدارترین خفتهٔ ناخفته‌ترین»، «آن خوب نایاب» و «آن دلاور ایرانی» به ترتیب، صفتهای بیانی «خفته» «خوب» و «دلاور» هستند.

به جان صمیمیت و سادگی‌ها من **آن خوب نایاب** را دوست دارم

(مردانی، ۱۳۸۸، ص۱٦۰)

در گروه اسمی «بیدارترین خفتهٔ ناخفته‌ترین»، صفت عالی «ناخفته‌ترین» که جزو وابسته‌های پیشین است، پس از هسته و به عنوان وابستهٔ پسین آمده است.

من که **بیدارترین خفتهٔ ناخفته‌ترینم** از نسیم نفس سبز تو بشکفته‌ترینم

(همان: ۱۳٤)

مردانی علاوه بر این مورد در غزل «شعاع شدن» چندین بار صفت عالی را به عنوان وابستهٔ پسین به کار برده است؛ قصهٔ ناگفته‌ترین، آتش بنهفته‌ترین و گوهر ناسفته‌ترین. (همان: ۱۳٤)که به شاعرانگی زبان وی کمک شایانی کرده است.

۳-۸-۳- به کاربردن ممیّزهای خلاف قاعده

استفاده از ممیّزهای خلاف قاعده، یادآور سبک شاعران سبک هندی است. «چیزی که در سبک هندی اساس و محور بیان قرار می‌گیرد تنوع بیش از حد این نوع استعمال است، آن هم در مواردی که گاه یکی از دو عامل بعد از عدد امری انتزاعی است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۵: ٤٦). گروه‌های اسمی زیبایی با استفاده از عدد و ممیز (روشنگر) پدید آمده‌اند؛ مانند یک کهکشان ستارهٔ میخک و یک آسمان ستارهٔ نورانی (دفتر قیام نور). صد کهکشان ستارهٔ آتش‌گرفته، صد دشت شقایقِ ز خون‌جوشیده (دفتر خون‌نامهٔ خاک)، صدهزاران کهکشان خورشید، صد دهان فریاد و صد قافله سیارهٔ نو (دفتر آتش نی) صد بغل گل و یک سبد ترانهٔ تنهایی (دفتر قانون عشق).

۳-۸-٤- تناسب‌های آوایی

یکی دیگر از ویژگی‌های گروه‌های اسمی مردانی، برجسته‌سازی و آشنایی‌زدایی از راه ایجاد تناسب‌های آوایی و واج‌آرایی بین سازه‌های گروه اسمی است. «واج‌آرایی در ترکیب‌های شعری مردانی از اضافه‌کردن دو کلمهٔ متجانس یا مسجّع به هم حاصل می‌شود؛ مانند خوان خون، زخم زخمه، روز رزم و خاک پاک و یا از تکرار صامت‌ها و مصوت‌ها در اجزای ترکیب؛ مانند شورش خورشید، هجای فاجعه، نعرهٔ نور و بانوی باوقار» (صدقی و عظیم‌زاده، ۱۳۹۲: ۱۹۲-۱۹۳).

این شگرد به حدی مورد علاقهٔ مردانی است که «خضر راه او موسیقی کلمات و الفاظ است؛ بدین سان که کلمهٔ اولی، خودبه‌خود کلمات دیگر را که با او هماهنگی دارند، برای او احضار می‌کند ... او بیش از آن که معنی کلمه را ببیند، موسیقی آن را می‌شنود. این مسأله را براحتی می‌توان در ترکیب‌ها یافت.

کلمات تشکیل‌دهندهٔ ترکیب‌ها اکثراً با هم هماهنگی دارند؛ مثلاً با یک حرف شروع می‌شوند و یا از یکدیگر مشتق می‌شوند یا حداقل یک یا دو حرف در آنها مشترک است» (امین‌پور، ١٣٦٣: ١٦٥). تکرار صامت و مصوت در طول ابیات و مصاریع، به صورت پراکنده، کاربرد فراوانی دارد، ولی مردانی با تکرار آگاهانه و زیبایی‌آفرین آنها در ساختار گروه اسمی (ترکیب)، بر موسیقی سخن خویش افزوده است.

بر اساس نظر کورش صفوی، توازن واجی از این نظر که دارای ارزش موسیقایی باشد، به هفت گروه، قابل تقسیم است (ر. ک صفوی، ١٣٨٣: ١٦٨-١٦٩). مردانی در ساختار گروه‌های اسمی خویش، از شش نوع آنها، به جز تکرار هم‌خوانی کامل، استفاده کرده است.

٣-٨-٤-١- تکرار هم‌خوان آغازین

یافتن واژه‌هایی که با یک صامت آغاز شوند و بتوانند بار معنایی کلام را حفظ کنند، کار ساده‌ای نیست. این نوع تکرار آوا در اشعار مردانی، بیشترین بسامد را دارد، به گونه‌ای که به ندرت به گروه اسمی برمی‌خوریم که چنین تکراری در آن وجود نداشته باشد.

نمونه‌هایی از تکرار هم‌خوان آغازین عبارتند از: صدای سمّ سمند سپیده، گریز سایهٔ سیاره‌های سرگردان، شوق شکفتن شب یلدا، بالنده‌تر از بال بلندای خیال، شهد شیرین شهادت، طنین طبل طوفان، خشم خلق خروشان، تنگنای تنگهٔ کیهانی، شهر پرخروش شهادت، بانگ تندر تکبیر، غریق خستهٔ غرقاب، صخره‌های سرخ ایثار، بام بلند شک، طلسم خزان خاک و ... .

در کنار خوان آتش، روزه‌داران، نوش باد　　شهد شیرین شهادت گر بود افطارتان
(مردانی، ١٣٨٨، ص ٣٦٠)

صدای سُمّ سمند سپیده می‌آید　　یلی که سینهٔ ظلمت‌دریده می‌آید
(همان: ٣٨٦)

٣-٨-٤-٢- تکرار واکه‌ای

تکرار مصوت‌ها نیز علاوه بر کمک به القای معنا در افزایش موسیقی سخن بسیار مؤثر هستند. در شعر مردانی، این نوع تکرار نیز نمونه‌های فراوان و زیبایی دارد؛ بالنده‌تر از بال بلندای خیال، صفای خوشه‌های تاکِ باران‌خوردهٔ صبح، مویه‌های نهان‌سوز عود آتش نی، پای پیری این شیر بیشه، شکوه کوکب شب‌سوز روز و ... .

من آن تیر آتش‌پر آرشم که در هر کمان کژی راستم
(همان: ١٢٢)

نگاه تشنه‌ام آبشخور غزالان شد به پای پیری این شیر بیشه گریه کنید
(همان: ١٢٣)

٣-٨-٤-٣- تکرار هم‌خوان پایانی

اهمّیّت این نوع تکرار، در افزایش موسیقی شعر، زمانی بیشتر آشکار می‌شود که نقش آن را در قافیه‌بندی شعر فارسی، ارزیابی کنیم. تکرار هم‌خوان‌های پایانی در گروه‌های اسمی زیر، از نظر موسیقی حائز اهمیت است؛ حدیث کهنهٔ تاریخ تلخ، حدیث کهنهٔ تاریخ تلخ، واژه‌های بکر شعر، بهار سرزمین بی‌نشان، رود نیلگون شب‌آذین، آواز زلال روز، رزمگاه مهیب غروب، قیام قدیم خون، حصار شعله‌زار کینه‌ها، بانگ تندر تکبیر و ... .

ای کلامت واژه‌های بکرِ شعر ای لبت گل‌غنچهٔ سرخ شراب
(همان: ٣١٥)

٣-٨-٤-٤- تکرار واکه و هم‌خوان آغازین

از نظر ارزش موسیقایی، همین بس که «برخی از گونه‌های سجع متوازن در این مقوله جای می‌گیرد» (ر.ک صفوی، ١٣٨٣: ١٧٥). بسامد فراوان این نوع تکرار آوایی در اشعار مردانی، نشان می‌دهد که وی به تأثیر موسیقایی آن، آگاهی داشته است؛ صدای ضجهٔ زنجیریان قلعهٔ زجر، سرود سرخ شکوفایی هزارهٔ گل، نام نامی روحانی عجم،

جاری‌ترین قصیدهٔ جاوید خون، خطوط خطبهٔ غرّای خون، غریق خستهٔ غرقاب، شهد شیرین شهادت و ... .

صدای ضجّهٔ زنجیریان قلعهٔ زجر سکوت سنگی مردان این دیار شکست
(مردانی، ١٣٨٨، ص٤٦٧)

صدای نالهٔ ناقوس مرگ می‌آید غروب خسته ز دنیای رنگ می‌گذرد
(مردانی، ١٣٨٨، ص٤٨٨)

٣-٨-٤-٥- تکرار واکه و هم‌خوان پایانی

در این گونه تکرار، واژه‌های هم‌قافیه و یا دارای سجع متوازی در ساختار گروه اسمی قرار می‌گیرند؛ لهیب رود خورشید امید، نسیم خفتهٔ بستان خاموشان، بوی پایان زمان انتظار، خواب رنگین زمین، قصیده‌های خروشان آبشاران، صدای پای گل، شکوه کوکب شب‌سوز روز، نوای نای بارانهای سبز، عروس پریهای روستای خیال، ژرفنای کورهٔ سوزان نازیان، طنین نغمه‌های دلنشین و ... .

در خواب رنگین زمین، میلاد نوری بر محور هستی، عبور کهکشانی
(مردانی، ١٣٨٨، ص٤٦٢)

ای بسیط جنگل انبوه مه ای نوای نای بارانهای سبز
(همان: ٣١٩)

٣-٨-٤-٦- تکرار کامل هجایی

این نوع تکرار در اصل، تکرار کامل سخت آوایی هجاست (روحانی و عنایتی، ١٣٩١: ١٠٩)؛ مانند بوی **شعر** شاعران **شهر** گل، پای **پیری** این **شیر** بیشه، بوی **پَرچین**‌های **پُرچین** تمشک، سرچشمهٔ **زلال محال**، **پَرچین گل‌چین** چشم، **خاک پاک** شهیدان و .. . از نظر موسیقی، بسیار ارزشمند است. در شعر مردانی بسامد

بوی پَرچین‌های پُرچین تمشک بوی کشت نوبهاران می‌دهی
(مردانی، ١٣٨٨، ص٢١٩)

تناسب‌های آوایی در شعر مردانی به موارد فوق محدود نمی‌شود. در بسیاری از گروه‌های اسمی وی، صامت پایانی واژهٔ با صامت آغازین واژهٔ بعد، یکسان است که از نظر موسیقی، دلنشین و اثرگذار است؛ آغاز پرراز ظهور کهکشان، افسانهٔ خاک کهن، آن روح تابناک کدامین ستاره، دو شاخ خونی این غول و ... .

۳-۸-۵- اشکالات گروه‌های اسمی در اشعار مردانی

علاقهٔ بیش از حد مردانی به ترکیب‌سازی، در کنار همهٔ محاسن خویش، خالی از عیب نیست. «نخستین ایرادی که بر این کار وارد است، تکلف و تصنع حاکم بر آن است که غزل را از صمیمیت ساقط می‌کند ... دیگر اینکه این سخاوت در خرج کردن ترکیبات، سبب می شود که شاعر نتواند سنجیده عمل کند و دو سوی ترکیب ارتباط و هماهنگی لازم را با هم نداشته باشند» (ولیئی، ۱۳۹۱: ۱۹). مخاطب در انبوه ترکیب‌ها سرگردان و در نتیجه دلزده می‌شود و نمی‌تواند تصویر درست و روشنی در ذهن خود بسازد. از سوی دیگر، گاه شیرازهٔ کار از دست شاعر خارج می‌شود و ناخواسته برای پرکردن وزن، ایجاد تناسب آوایی و ... واژه‌هایی را در ساختار گروه اسمی جای می‌دهد که حشو هستند.

در ترکیباتی مانند اشک دیده، لهیب گرم، طلوع مشرقی آفتاب، شاخ شکربار نبات و ... یکی از واژه‌ها زاید است. دو سوی ترکیباتی مانند درخت تشنهٔ گل، نسیم خون، انتهای افق‌های بسته، سرچشمهٔ زلال محال، بیشهٔ مغشوش نسیم، کربلای روشن خون، صدای سبز تو چون رود باد می‌جوشد و ... با یکدیگر هم‌خوانی ندارند. بی دقتی مردانی در ساخت ترکیب و هم‌نشینی آنها در کنار یکدیگر را می‌توان در بیت زیر آشکارا دید:

به جویبار افق‌ها روان، بلور سپید ز برکه‌های شفق سرکشد زبانهٔ صبح

(مردانی، ۱۳۸۸، ص٤٦٣)

بدیهی است که صبح از سرخی آفتاب هنگام طلوع (فلق) سر بر می‌آورد، نه از شفق.

٤- نتیجه‌گیری

از مجموع مباحث مطرح‌شده نتیجه می‌گیریم که از نظر تعداد، دفتر الماس آب، بیشترین تنوع و تعدد گروه اسمی را دارد و از دفترهای بعدی، بتدریج، از تعداد آنها کاسته می‌شود. درصد تعدد گروههای اسمی به تدریج سیر نزولی دارد؛ ولی اشعار مذهبی مردانی در دفتر چشمهٔ شفا از این قاعده مستثنی هستند. بیشترین درصد تنوع ترکیبات، به اولین دفتر شعر مردانی یعنی «الماس آب» اختصاص دارد و دفتر «خون‌نامهٔ خاک» کمترین درصد تنوع گروههای اسمی را دارد.

مردانی، تعداد ٤۳ گروه اسمی ۵ جزئی در بیست و شش نوع در اشعار خویش به کار برده است. نوزده گروه، فقط یک بار در اشعار او آمده است. گروه «ا، ص، صپ، ا، ص» (گلبانگ آسمانی آن روح سرمدی) بیشترین بسامد را در این بخش دارد. در دفترهای اوّلیهٔ مردانی، اشعاری وجود دارد که هر مصراع آنها یک گروه اسمی است اما به تدریج این ویژگی کمرنگ می‌شود.

تعداد ۲۱۹ گروه اسمی ٤ جزئی در سی و سه گونه در اشعار مردانی وجود دارد که ده نوع از آنها فقط یک بار استفاده شده‌اند. در ساختمان این گروه‌ها صفتهای اشاری و عدد بیشتر از وابسته‌های دیگر به کار رفته‌اند. گروه «ا، ص، ا، ا» (عطر خوش گلشن سجاده) بیشترین بسامد را دارد.

گروه اسمی ۳ جزئی در سی و چهار گونه در مجموع اشعار مردانی به کار رفته که هجده گروه از آنها فقط یک بار آمده است. گروه «ا، ص، ا» (مرداب بی‌کرانهٔ شب) با اختلاف بسیار، بیشترین کاربرد را در اشعار مردانی دارد. اعداد و صفات اشاری (این و

آن) بیشتر از وابسته‌های پیشین دیگر به کار رفته‌اند. دو نوع گروه اسمی سه جزئی، بدون وجود اسم، ساخته شده است.

مردانی از وابسته‌های پیشین استفادهٔ دوگانه کرده است؛ مضافٌ‌الیه برای اسم پیش از خود و وابسته پیشین برای اسم پس از خود.

پیچیدگی گروه‌های اسمی در دوره‌های بعدی بیشتر شده است. ساخت گروه با حرف اضافه و پیشوند به تدریج در اشعار مردانی ظهور و گسترش می‌یابد. آغاز گروه اسمی با صفت بیانی و کسرهٔ اضافه یکی از ویژگیهای گروه‌های اسمی مردانی است. نُه گروه با صفت بیانی همراه با کسرهٔ اضافه آغاز شده است.

آوردن صفت بیانی در ابتدای گروه اسمی با کسرهٔ اضافه، ساخت گروه اسمی بدون حضور اسم، به کار بردن ممیزهای خلاف قاعده و ایجاد تناسب‌های آوایی از مهم‌ترین هنجارگریزها و آشنایی‌زدایی‌های مردانی در زمینهٔ ساخت گروه اسمی است.

منابع

الف) کتاب‌ها

١. احمدی، بابک (١٣٨٨)، ساختار و تأویل متن، چاپ یازدهم، تهران: نشر مرکز.

٢. ارژنگ، غلامرضا (١٣٨١)، دستور زبان فارسی امروز، تهران: نشر قطره.

٣. انوری، حسن؛ احمدی گیوی، حسن (١٣٨٦)، دستور زبان فارسی٢، چاپ دوم، (ویرایش سوم)، تهران: انتشارات فاطمی.

٤. باطنی، محمّدرضا (١٣٧٢)، توصیف ساختمان دستوری زبان فارسی، چاپ پنجم، تهران: انتشارات امیرکبیر.

٥. بیگی حبیب‌آبادی، پرویز (١٣٨٢)، حماسه‌های همیشه، تهران، فرهنگ‌گستر.

٦. حق‌شناس، علی‌محمّد(١٣٩٠)، مقالات ادبی، زبان‌شناختی، چاپ دوم، تهران: انتشارات نیلوفر.

٧. خیام‌پور، عبدالرسول (١٣٨٤)، دستور زبان فارسی، چاپ دوازدهم، تبریز: انتشارات ستوده.
٨. سلدن، رامان؛ ویدوسون، پیتر (١٣٨٤)، راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر، ترجمهٔ عباس مخبر، چاپ سوم، تهران: طرح نو.
٩. شریعت، محمّدجواد (١٣٧٢)، دستور زبان فارسی، چاپ ششم، مشهد: اساطیر.
١٠. شفیعی‌کدکنی، محمّدرضا (١٣٩١)، رستاخیز کلمات، تهران: سخن.
١١. _____ (١٣٨٥)، شاعر آینه‌ها، چاپ هفتم، تهران: انتشارات آگاه.
١٢. صفوی، کورش (١٣٧٣)، از زبان‌شناسی به ادبیات، جلد دوم (شعر)، تهران: چشمه.
١٣. _____ (١٣٨٣)، از زبان‌شناسی به ادبیات، جلد اول (نظم)، تهران، سورهٔ مهر.
١٤. _____ (١٣٨٠)، گفتارهایی در زبان‌شناسی، تهران، انتشارات هرمس.
١٥. علی‌پور، مصطفی (١٣٩٠)، دربارهٔ زبان شعر، چاپ دوم، تهران: انتشارات فردوس.
١٦. فرشیدورد، خسرو (١٣٨٤)، دستور مفصل امروز، چاپ دوم، تهران: انتشارات سخن.
١٧. _____ (١٣٨٨)، دستور مختصر امروز، تهران: انتشارات سخن.
١٨. کافی، غلامرضا (١٣٨١)، دستی بر آتش (شناخت شعر جنگ)، شیراز: نوید.
١٩. مردانی، نصرالله (١٣٨٨)، عشق می‌گوید ...، تهران: مؤسسهٔ انجمن قلم ایران.
٢٠. مشکوةالدینی، مهدی (١٣٨٤)، دستور زبان فارسی بر پایهٔ نظریهٔ اصل‌ها و عامل‌های ساختی و کمینه‌گری، تهران: انتشارات سمت.
٢١. ناتل خانلری، پرویز (١٣٧٢)، دستور زبان فارسی، چاپ سیزدهم، تهران: انتشارات توس.
٢٢. نجف‌زادهٔ بارفروش، محمّدباقر (١٣٧٢)، فرهنگ شاعران جنگ و مقاومت، تهران: انتشارات کیهان.

٢٣. نجفی، ابوالحسن (١٣٧٣)، مبانی زبان‌شناسی و کاربرد آن در زبان فارسی، چاپ سوم، تهران: انتشارات نیلوفر.
٢٤. وحیدیان کامیار، تقی؛ غلامرضا عمرانی (١٣٨٩)، دستور زبان فارسی١، چاپ دوازدهم، تهران: انتشارات سمت.

ب) مقاله‌ها

١. امین‌پور، قیصر (١٣٦٣)، «نقدی بر کتاب «قیام نور»»، سوره، شماره ٩، صص ١٤ ـ ١٥.
٢. تارویردی‌نسب، محمّد؛ منیره پویای ایرانی؛ اسدالله واحد (١٣٩٥)، «بررسی تطبیقی و نقد آراء دستورنویسان دربارهٔ عناصر ساختمانی گروه اسمی در زبان فارسی»، ادبیات و زبان‌ها، علوم ادبی، پاییز و زمستان، شمارهٔ ١٠، صص ٣٥ – ٥٧.
٣. رحمدل شرفشاهی، غلامرضا (١٣٨٤)، «معماری خیال در مجموعهٔ آتش نی»، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه اصفهان، شمارهٔ ٤١، صص ٧٣-٩٤.
٤. روحانی، مسعود؛ محمّد عنایتی قادیکلایی (١٣٩١)، «تحلیل زیباشناختی ساختار آوایی شعر قیصر امین‌پور، مجلهٔ زبان و ادبیات فارسی، شمارهٔ ٧٣، پاییز، صص ٩٩-١٢٨.
٥. سمائی، مهدی (١٣٨١)، «پردازش گروه اسمی»، علوم اطلاع‌رسانی، مرکز اطلاعات و مدارک علمی ایران، دورهٔ ١٨، شمارهٔ ١ و ٢، صص ٣٤-٤١.
٦. شقاقی، ویدا (١٣٨١)، «کمّی‌نماها در زبان فارسی»، مجلهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه فردوسی مشهد، دورهٔ ٣٥، شمارهٔ ٤-٣، (پی در پی ١٣٩-١٣٨)، صص٦٢١-٦٥٠.
٧. صحرایی، رضا (١٣٨٩)، «گروه حرف تعریف در زبان فارسی»، فصل‌نامهٔ زبان و ادب پارسی، شمارهٔ ٤٥، پاییز، صص١٢٩- ١٥٧.

٨. صـدقی، حسـین؛ امیرعلی عظیم‌زاده (١٣٩٢)، «بررسی موسیقی و صور خیال در شعر جنگ نصرالله مردانی»، ادبیات پایداری، شمارهٔ ٩، پاییز و زمستان، صص ١٨٧-٢١٢.
٩. علیزاده، علی (١٣٨١)، «فرایند حرکت فاعل در جمله‌های زبان فارسـی»، مجلهٔ علمی پژوهشـی دانشـکدهٔ ادبیات و علوم انسـانی، دانشگاه اصفهان، دورهٔ دوم، شمارهٔ ٢٨ و ٢٩، بهار و تابستان، صص٢٢٣- ٢٥٤.
١٠. قربان‌زاده، بهروز (١٣٩٧)، «بررسـی هنجارگریزی نوشتاری در اشعار سمیح قاسم بر اساس نظریهٔ لیچ»، نقد ادب معاصر عربی، دانشگاه یزد، سال هشتم، صص٨٥-١٠٥.
١١. لبافان خوش، زهرا؛ علی ورزی (١٣٩٠)، «بررسـی سـطح فرافکن وابسته‌های پسین هستهٔ گروه اسمی فارسی»، مجلهٔ زبان‌شناسی و گویش‌های خراسان، دانشگاه فردوسی مشهد، شمارهٔ پیاپی ٥، پاییز و زمستان، صص ١٠٥-١٢١.
١٢. مهدی‌پور، محمّد (١٣٨٤)، «نصـرالله مردانی، شـاعر حماسـه و خون و اسـتاد ترکیب‌آفرینی»، فلسفه و کلام، علامه، تابستان، شمارهٔ ٦، صص ٢٤٩-٢٧٠.
١٣. ولیئی، قربان (١٣٩١)، «اشـراق این همه کلمات»، روزنامه رسـالت، شـماره ٧٥٢١، ١٣٩١/١/٣٠، صفحه ١٩.

فصلنامهٔ علمی کاوش‌نامه
سال بیست و دوم، تابستان ۱٤۰۰، شمارهٔ ٤۹
صفحات ۹۹-٦۹
DOR: 20.1001.1.17359589.1400.22.49.3.5

شگردهای زبانی ناصرخسرو در گشایش و رهایش برای انتقال مفاهیم ایدئولوژیک *
(مقالهٔ پژوهشی)

مریم جعفرزاده [۱]
دانشجوی دکتری زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه کاشان
دکتر رضا شجری
دانشیار گروه زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه کاشان

چکیده

«گشایش و رهایش» اثری منثور از ناصرخسرو قبادیانی (وفات ٤۸۱ ه.ق.) است که در موضوع کلام اسماعیلیه نوشته‌شده‌است. نویسنده که برای تبلیغ رسالت خود از افکار فلسفی و کلامی و بحث و جدل استفاده کرده، از ظرفیّت زبان و عناصر آن در این کار، بهره‌برده‌است. ناصرخسرو در کتاب گشایش و رهایش، با گزینش ساخت‌های زبانی مناسب، عقاید و اندیشه‌های خویش را به گونه‌ای مؤثّر بیان کرده‌است. این پژوهش، ضمن اینکه به بررسی ویژگی‌های این کتاب در پیوند با عناصر ایدئولوژیک درون‌متنی می‌پردازد، بر آن است که شگردهای زبانی ناصرخسرو را در انتقال مفاهیم ایدئولوژیک به مخاطب نشان‌دهد.

پرسش پژوهش حاضر این است که در ساختار زبانی گشایش و رهایش، ایدئولوژی نویسنده چگونه بازتاب یافته‌است؟ کدام عناصر نحوی مورد توجّه نویسنده بوده‌اند؟ ناصرخسرو از چه آرایه‌های ادبی برای بیان مفاهیم ایدئولوژیک خویش بهره‌برده‌است؟ نتایج این مقاله بیانگر آن است که ایدئولوژی در گشایش و رهایش به طور صریح بازتاب یافته‌است. بهره‌گیری از برهان‌های عقلی و نقلی و نیز رمزگان فلسفی و کلامی سیطرهٔ اندیشه‌های ایدئولوژیک را بر متن نشان می‌دهد. در سطح نحوی، وجوه افعال، صدای دستوری و عناصر تأکیدی، تصویر گویایی از بار ایدئولوژیک متن را به مخاطب عرضه می‌کند. گسترهٔ اندیشه‌های

* تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۸/۰۹/۰۸ تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۹/۰۷/۱٤
[۱] – نشانی پست الکترونیکی نویسندهٔ مسئول: jafarzadeh.lit@gmail.com

ایدئولوژیک، در سطح بلاغی نیز تنوّع کلامی را به آرایه‌هایی که ظرفیّت قابل توجّهی برای تشریح نوع نگرش و جهان‌بینی نویسنده دارند، محدودکرده‌است؛ بنابراین، از آن دسته از صناعات بلاغی که سبب ابهام و چندوجهی شدن متن می‌شوند، در گشایش و رهایش، نشانی دیده نمی‌شود.

واژه‌های کلیدی: ناصرخسرو، گشایش و رهایش، ایدئولوژی، ساختار زبان، نثر تعلیمی.

۱- مقدّمه

ناصرخسرو قبادیانی «مکنّی به ابومعین و ملقّب و متخلّص به حجّت در ماه ذی‌القعده از شهور سنهٔ ۳۹٤ ه.ق. مطابق با تیر یا مرداد سنه ۳۸۲ ه.ش. در قبادیان از نواحی بلخ متولد شده و بعد از سنهٔ ٤٦۰ و به روایت اقرب به صحّت، در سنهٔ ٤۸۱ ه.ق. در یمگان از اعمال بدخشان وفات یافته است» (فروزانفر،۱۳۵۸: ۱۵٤). وی از جمله اسماعیلیانی است که برای تبلیغ از افکار فلسفی و کلامی و بحث و جدل استفاده می‌کرده است (صفا، ۱۳٦۳: ۱۲۳).

آثار ناصر خسرو در زمینهٔ عقاید اسماعیلیه شامل جامع الحکمتین، زادالمسافرین، وجه دین، خوان اخوان و گشایش و رهایش می‌شود. «گشایش و رهایش یکی از رسالات فارسی ناصرخسرو در جواب چند سؤال است که یکی از برادران مذهبی از ناصر خسرو کرده بود و او آنها را جواب داده و دشواری‌های آنها را گشوده و نفس‌های مؤمنان و مخلصان را از تردید رهایی داده و به همین مناسبت کتاب را گشایش و رهایش نامیده است» (صفا، ۱۳۳۹: ۸۹۷).

ناصرخسرو در این کتاب، همچون دیگر آثارش، به دنبال بیان اندیشه و جهان‌بینی خویش است که همان «ایدئولوژی» نامیده‌می‌شود: «ایدئولوژی را نظامی از ارزش‌ها، باورها و جهان‌بینی‌هایی می‌دانند که نگرش‌های اجتماعی-سیاسی و اعمال یک گروه، یک طبقهٔ اجتماعی یا جامعه را در حکم یک کل هدایت می کند» (فتوحی، ۱۳۹۰: ۳٤۸). زبان و ادب از ابزارهای انتقال ایدئولوژی هستند و نمی‌توان نقش آنها را در بیان

مفاهیم ایدئولوژیک نادیده‌گرفت و جهان‌بینی و ایدئولوژی شاعر یا نویسنده در انتخاب ساخت‌های زبانی و ادبی متن مؤثر است.

۱-۱- بیان مسأله

از آنجا که «زبان صورت مادّی ایدئولوژی و در واقع آغشته به ایدئولوژی است» (فرکلاف، ۱۳۷۹: ۹۶). با بررسی سطوح مختلف متن به روابط میان سازه‌های متن با ایدئولوژی نویسنده، می‌توان پی‌برد؛ از این‌رو، پژوهش حاضر به شیوهٔ توصیفی-تحلیلی با بررسی سه لایهٔ واژگانی، نحوی و بلاغی به تحلیل شگردهای زبانی ناصرخسرو در انتقال مفاهیم ایدئولوژیک پرداخته و به سؤالات زیر پاسخ‌می‌دهد:

۱) در ساختار زبانی گشایش و رهایش، ایدئولوژی نویسنده چگونه بازتاب یافته است؟

۲) چه عناصر نحوی در خدمت ایدئولوژی نویسنده بوده‌اند؟

۳) ناصرخسرو از چه آرایه‌های ادبی برای بیان مفاهیم ایدئولوژیک خویش بهره‌برده‌است؟

۱-۲- پیشینهٔ تحقیق

تاکنون، کتاب‌ها و مقالات بسیاری دربارهٔ آثار و افکار ناصر خسرو نوشته شده‌است؛ در زمینهٔ سبک‌شناسی ایدئولوژیک نیز اخیراً کارهای ارزشمندی صورت گرفته است؛ برای نمونه جعفری قریه‌علی در مقالهٔ «طرز بیان غزّالی در نصیحةالملوک برای انتقال مفاهیم مورد نظر خود» (۱۳۹۶) به روش سبک‌شناسی لایه‌ای به پیوند زبان و ایدئولوژی پرداخته، نتیجه می‌گیرد نگرش عرفانی غزّالی که بر بنیاد پیوند شریعت و طریقت است، در گزینش عناصر زبانی و سازه‌های کلامی تأثیرگذار بوده‌است.

غنی‌پور ملکشاه و دیگران در مقالهٔ «نگاهی به سبک‌شناسی زادالمسافرین حکیم ناصرخسرو» (۱۳۸۹) با رویکردی سبک‌شناسانه، به رابطهٔ زبان و تفکّر در زادالمسافرین می‌پردازند. نویسندگان با توجّه به بسامد بالای آیات قرآن، بسامد واژگان فلسفی و نیز ساختار زبانی و بلاغی زادالمسافرین، به این نتیجه می‌رسند که ناصرخسرو کتاب را فقط برای بیان اندیشهٔ خویش نوشته و در آن به زبان اثر توجّه نکرده‌است.

در زمینهٔ «گشایش و رهایش»، کیانی و عباسی به «بررسی تکواژهای تصریفی و اشتقاقی در کتاب گشایش و رهایش ناصر خسرو قبادیانی» (۱۳۹۲) به منظور شناخت تکواژهای تصریفی و اشتقاقی زبان فارسی و سابقه و جایگاه آنها در ساختمان کلمه و نیز نقشی که این تکواژها در تصریف واژه‌ها و ساخت واژه‌های جدید ایفا می‌نماید، پرداخته‌اند.

پژوهش حاضر در متنی انجام‌شده که کمتر موردتوجّه پژوهشگران بوده‌است. همچنین از آن روی که با بررسی شگردهای زبانی ناصرخسرو در متن به ارتباط زبان و ایدئولوژی می‌پردازد، تازگی و اهمیّت دارد.

۲- بحث

مبانی فکری نویسنده در متون مختلف ممکن است آشکارا و مستقیم یا در لفّافه و غیرمستقیم بیان گردد. متن‌هایی که در آنها ایدئولوژی با صراحت بیان شده از نوع متن‌های گفتمانی هستند که در آنها نشانه‌های گروه ایدئولوژیک به‌طورمستقیم بیان‌می‌شود. متونی که بار ایدئولوژیک صریح و آشکار دارند، در دایرهٔ ادبیات تبلیغی قرار می‌گیرند که هدف نویسنده در آن تبلیغ و پیام‌رسانی همراه با اقناع مخاطب است. هرچه میزان ارتباط متن با ایدئولوژی صریح‌تر باشد، ادبیّت متن تقلیل یافته و نقش ادبی آن کم‌رنگ‌تر می‌گردد. با این حال، «نویسنده از ماهیّت تأثیر زبان در جهت‌دهی به اندیشه‌ها غافل نیست و بدون آن‌که صراحت بیان خود را رها کند، از ابزار زبانی و

صناعات بلاغی روشن، برای پیشبرد اهداف ایدئولوژیک خود بهره‌می‌برد» (جعفری قریه علی، ۱۳۹٦: ۱۰۱-۱۰۰).

در این بخش، ضمن بیان ساختار گشایش و رهایش، ایدئولوژی نویسنده در سطوح واژگانی، نحوی و بلاغی کتاب بررسی شده تا نشان داده‌شود ناصر خسرو چگونه توانسته است از ظرفیّت‌های زبانی برای انتقال بهتر و تأثیر بیشتر اندیشه‌ها و مفاهیم ایدئولوژیک بهره گیرد.

۲-۱- ساختار کتاب گشایش و رهایش

ناصرخسرو این کتاب را «گشایش و رهایش» نام می‌نهد؛ از آن روی که خود می‌گوید: «دانستم، ای برادر، از بسته گشتن مسأله‌هایی که شبهت اندر آن توان داشت؛ ولیکن ما اجابت کردیم در پرسیدن این مسأله‌ها و نام نهادیم این کتاب را «گشایش و رهایش»، از آن که سخن بسته را اندر او گشاده‌کردیم تا نفس‌های مؤمن مخلصان را اندر او گشایش و رهایش باشد...» (ناصرخسرو،۱۳۸۰: ۱۷).

ساختار این کتاب در مواد زیر خلاصه می‌شود:

۱) این کتاب از سی مسأله و به تبع آن سی جواب تشکیل شده است؛

۲) عنوان هر سی پرسش کتاب با عبارت «مسأله» -بترتیب از اول تا سی‌ام- می‌آید؛

۳) در ترتیب و چینش این سی مسأله، نظم و دقّت خاصّی صورت گرفته است.

عنوان پنج مسألهٔ اول بترتیب چنین است: آفریدگار و آفریده؛ دو چیز که میان ایشان هیچ زمان نباشد؛ کردگار قدیم و عالم محدث؛ در جسم نبودن صانع عالم؛ نفس لطیف و علم کثیف. عنوان پنج مسألهٔ آخر بترتیب از مسألهٔ بیست و ششم چنین است: رهایش مردم به چیست و ثواب چیست؟؛ صراط چیست؛ حساب چیست؟؛ ترازو -که ایزد تعالی خلق را وعده کرده- چیست؟؛ مجبور یا مختار بودن مردم و شرط عقوبت.

٤) هر مسأله با عبارت «پرسیدی ای ...» آغاز می‌شود؛

۵) جواب هر مسأله با عبارت «بدان ای ...» بیان می‌شود؛

٦) انتهای هر مسأله با عبارات و جملاتی چون موارد ذیل می‌آید: «بیان کن تا بدانیم» (مسأله ۲۸،۲۷، ١٤)؛ «باید که بیان کنی و حقیقت آن بازنمایی» (مسأله ۲۱)؛ «شرح آن بگوی تا بدانیم» (مسأله ٦)؛ «بیان کن تا بشناسیم.» (مسأله ١٦)؛ «بازنمای تا بدانیم» (مسأله ۱۳)؛ «جواب این مسأله را پیدا کن و مبرهن» (مسأله ٤)؛ «اگر درست است تا بازگفته شود؛ والّا نادرستی آن بنمای به حجت- والسّلام» (مسأله ۲۳)؛

۷) انتهای جواب هر مسأله جملاتی چون «بررس تا بدانی، بشناس تا برهی» (مسأله ۵، ٦، ۸، ۲۷)، «بپرس تا بدانی، بررس تا برهی» (مسأله ۹)، «بپرس تا بدانی، بیاموز تا برهی» (مسأله ۱۱) و ... می‌آید؛

۸) در جواب برخی مسائل، جملات تأکیدی ذکر می‌شود؛ مانند: «این است علّت» (همان: ٦۹)، «این جواب هر سه سؤال تو است» (همان: ۷۲).

۹) در برخی مسائل چند جواب یا دلیل ذکر می‌کند. «و جواب دیگر آن است که گوییم مر او را»(همان: ٤٦)، همچنین در جواب مسألهٔ دوازدهم، شش دلیل می‌آورد (همان: ٥٦-٥٤)؛

۱۰) در جواب، گاهی مسأله را هم ذکر می‌کند:

«جواب آنکه گفتی چرا چون آب از بالا به نشیب آید عین آب است، و چون به بالا برمی‌شود بخار است، آن است که چون آب از نشیب به بالا شود از مرکز کثافت به مرکز لطافت شود تا...» (همان: ۷۱)؛

«امّا آنکه گفتی که ... آن است که بدانی عین آب از ایزد سبحانه بیافرید هرگز قطره بی‌زیادت و نقصان نکرده است و ...» (همان: ۷۱)؛

۱۱) در جواب، گاهی در جایگاه مخاطب قرار می‌گیرد و با طرح سؤال و پاسخ به آن، فضای گفتگو ایجاد می‌کند:

«پس اگر کسی گوید چون صفت عالَم این است که گویی فایده دهنده است و یکی فایده پذیرنده، پس استاد و شاگرد نیز عالَم است که یکی فایده دهنده است و فایده پـذیرنـده و ... جواب او بـازدهیم، گوییم از همه چیزی که یادکرده می‌آید در عالَم است و همه اجزا و اشخاص عالَمند و...» (همان: ٦٣-٦٤)؛

«پس اگر گوید چه دلیل داری بر آن که جز این عالم عالمی دیگر اســـت؟ جواب دهیم که ما دراین عالم ...» (همان: ٦٤)

«پس اگر کســی گوید که پیوســتن هوا با آب و خاک بر گرانی هوا دلیل است ... و این متناقض باشــد، جواب او بازدهیم گوییم هوا جســم است که درازا و پهنا و بالا دارد و ...» (همان: ٧٤)؛

«و اگر خواهی که بدانی که آب چون به جای خاک ســبک اســت و به جای هوا گران، بنگر که جای آب بر روی زمین است و زیر هوا» (همان: ٧٣)؛

«و گفتند متکلّمان اگر کســی گوید که این چنین نشاید گفتن، ایشان را گوییم مر که را شـاید گفتن این سخن؟ اگر گوید هیچ کس را نشاید گفتن. ایشان را گوییم شما را بر خصم خویش حکم نشاید کردن و اگر گویند ...» (همان: ٨٣).

١٢) در جواب، گاهی به عام بودن سؤال اشاره می‌کند:

«و این مسأله که تو پرسیدی بر بیشتر از مردمان پوشیده است و هر که را اندک مایه هوش است..» (همان: ٧٣)؛

١٣) در جواب به نظرهای دیگر گروه‌ها هم اشاره می‌کند و پاسخ می‌دهد:

«در این مسـأله سـخن بسیار است هر گروهی را. ما بازنماییم که هرگروهی در این چـه گفتـه‌اند و حجت چه آورده‌اند. پس آنچه طریق حق اســت بازگوییم تا بر آن مستقیم شوی و اعتقاد خویش برآن درست داری» (همان: ٨٠)؛

١٤) در جواب به کلام مقابلان (منظور مخالفان اندیشـهٔ خود) صحّه می‌گذارد؛ امّا بر اساس اعتقادات خویش به تأویل آن می‌پردازد. مانند:

«و چون معلوم کردیم کـه صـــراط راه نفس اســـت نـه راه جســـم، گوییم بدانچه همی‌گویند که صـراط بر سـر دوزخ کشیده است باریکتر از موی و تیزتر از شمشیر و خلق را از او بباید گذشـــت تا به بهشـــت رســـد و اگر از او بیفتد به آتش جاوید رســـند، همه راســـت اســـت ولیکن تأویل آن بباید دانســـتن نه ظاهر گفتار» (همان: ۱۱۲).

۲-۲- ایدئولوژی در لایهٔ واژگانی

واژه‌هـا از نظر ویژگی‌های ســـاختمانی، گونه‌های دلالت و مختصّـــات معنایی بســـیار متنوّع‌انـد. بســـامـد بـالـای برخی از واژگـان در متن، نمـایانگر رویکرد خاص، ویژه و ایدئولوژیک نویســـنده اســـت. در لایهٔ واژگانی، بررســـی مؤلّفه‌هایی که ارتباط متن را با بافت بیرونی آن برقرار می‌کند، قابل اهمیّت اســـت. در این خصـــوص، گفته می‌شـــود: «ســـاختار لفظی متن یا قاموس ذهنی هر شـــخص را می‌توان مجموعه‌ای شـــاخص و در عین حال دگرگون شونده از مناسبت‌ها و جریان‌ها دانست» (فاولر، ۱۳۹۵: ۲۸۵).

رویکرد خاص اجتماعی، فرهنگی، ســـیاســـی بر دوش واژگان نشـــان‌دار اســـت. نشان‌داری واژگان یک متن مبیّن انعکاس فردیّت و دیدگاه شاعر یا نویسنده نـــسبت به آنچه که بیان می‌کند، اسـت (فتوحی، ۱۳۹۰: ۲٦۱-۲٤۹). از سوی دیگر، واژگان نشاندار متعلّق بـه یـک نظـام فکری و اعتقادی خاص هســـتند که در عین اینکه پویا، محرّک و حامل بار احساسی و عاطفی ایدئولوژیک‌اند، رویکرد خاص نویسنده را بیان‌می‌کنند.

در گشـــایش و رهایش، اصـــطلاحات کلامی، از واژگان نشـــاندار این متن هســـتند: جوهر، ذات، معنی، حد، عرض، موالید، ناطق، صورت، حس، جسم، جسد، نفس، هیولا، نوع، عرض، قـدیم، محـدث، مرکّـب، بســـیط، جنس الـاجناس، طبایع، کثیف، هویت. همچنین برخی ترکیبات، جزو ترکیبات نشـــاندار هســـتند: برهان عقلی، ترازوی عدل،

ترازوی عقل، جنبش طبعی، جوهر بسیط، جوهر مرکب، صورت لطیف، صورت مطلق، ظاهر شریعت، علّت نخستین و ... .

ناصرخسرو بر اساس نقش فرازبانی زبان، به توضیح و تعریف برخی واژگان نشاندار پرداخته تا مخاطب را با خود همراه کند. «به اعتقاد یاکوبسن (Jakobson)، هرگاه گوینده یا مخاطب یا هردو آنها احساس کنند لازم است از مشترک بودن رمزی که استفاده می‌کنند مطمئن شوند، جهت‌گیری پیام به سوی رمز خواهد بود. در چنین شرایطی، زبان برای صحبت دربارهٔ خود زبان به کار می‌رود و واژه‌های مورد استفاده شرح داده می شود» (صفوی به نقل از یاکوبسن، ١٣٨٤ : ١٨)؛ برای نمونه، چنانکه در زیر مشاهده‌می‌شود، ناصرخسرو واژگانی مثل هیولا، ثواب و صورت را که از واژگان نشاندار متن است، معنا می‌کند. همین مشخّصه به انتقال هرچه بهتر اندیشه و تفکرات در بستر متن به او کمک کرده‌است:

«لفظ هیولا از تازی گرفته‌اند و به پارسی، چنان باشد که آراسته شده مر او را» (ناصرخسرو، ١٣٨٠: ٥٦).

«صورت به پارسی چهره باشد و صورت را بی هیولا یافتن نیست به حس» (همان: ٥٨).

«اما ثواب؛ و ثواب را معنی بازگشتن است» (همان: ١١٠).

«بدان ای برادر، که صراط در پارسی راه باشد و راه از دوگونه بود» (همان: ١١١).

در واقع «هر متن، نظامی از نشانه‌های سازمان‌یافته بر طبق رمزگان و زیررمزگانی است که بازتابی از ارزش‌ها، گرایش‌ها، باورها، فرض‌ها و کنش‌های معیّن می‌باشند» (چندلر، ١٣٨٦: ٢٣٠). «نوع رمزگان در لایهٔ واژگانی و نقش آن رمزگان در متن، میزان وابستگی و دل‌سپردگی مؤلّف به گفتمان‌های مسلّط و نسبت او با ایدئولوژی و نهادهای قدرت را مشخص می‌کند» (فتوحی ١٣٩٠: ٢٦١).

وسعت اطّلاعات ناصرخسرو و آشنایی با مفاهیم فلسفی، یکی از رمزگان‌های مهمّ متن یعنی رمزگان فلسفی و کلامی را شکل داده‌است؛ چنانکه دربارهٔ مفاهیم مُحدَث و قدیم، قائم به ذات و ... سخن می‌راند:

«و حقیقت مُحدَث چیزی باشد که از چیزی دیگر باشد و چیزی که او نه از چیزی باشد قدیم باشد، پس قدیم به حقیقت امر باری سبحانه است که چیزها همه از او چیز گشتند و ...» (ناصرخسرو، ۱۳۸۰: ۲۳).

«ولیکن هویت باری از مادّه و آلت و قوت و صورت و نظر و فعل برتر است، اثر از وی عزّ اسمه بدان منزلت است که به ذات خویش قائم است و همهٔ بودها و بودنی‌ها اندر او گنجیده است» (همان: ۲۱).

از آنجا که ناصرخسرو مبلّغ مذهب اسماعیلی است؛ بسیاری از مفاهیم و اصطلاحات و درجات روحانی طریقه اسماعیلی چون: مأذون، داعی، حجّت، امام، اساس و ناطق در متن دیده می‌شود که نشان از رمزگان اسماعیلی دارد:

«اندر دین مردم باید که به منزلت خود بایستد و برتر از محلّ خویش منزلت نجوید که او را نباشد، چنانکه مؤمن مستجیب بر مأذون بیشی نجوید که من بهتر از اویم و دانم؛ و مأذون منزلت داعی نکند و نه داعی منزلت حجت و نه حجت منزلت امام و نه امام منزلت اساس و نه اساس منزلت ناطق» (همان:۱۱۳).

همچنین مفاهیمی چون ثواب، عقاب، صراط، حساب، ترازو و ... که هرکدام جداگانه موضوع یک مسأله را در گشایش و رهایش شکل داده، بیانگر رمزگان دینی است. (مسأله۲۵ تا ۲۹)

۲-۳- ایدئولوژی در لایهٔ نحوی

ساختارهای نحوی، چینش کلمات و جملات و ترکیب آنها در مقاصد سخنور نقش اساسی دارند. به عقیدهٔ جرجانی فقط الفاظ معنی را نمی‌سازند، بلکه نحوهٔ نظم واژه‌ها و

شـــکل تألیف کلام در این مهم نقش دارد (جرجانی، ١٣٧٤: ٢٨٠-١٧٩). «صـــورت‌های نحوی زبان در گفتمان‌های مختلف ایدئولوژیک، کابردهای مختلف یا مقاصـــد متفاوتی دارنـد» (فتوحی، ۱۳۹۰: ۳۵۸). ایـدئولوژی، خود را بر روابط نحویِ کلمـات تحمیـل می‌کند و نوع خاصّی از گرامر را نیز برمی‌گزیند؛ البتّه این تحمیل صریح و آشکار نیست (همانجا، به نقل از هاینس (Haynes)).

در زیر عناصـر تأکیدی، وجوه افعال و صدای دستوری به عنوان برخی از مؤلفه‌های نحوی مرتبط با ایدئولوژی بررسی می‌شود.

۲-۳-۱- عناصر تأکیدی

«گفتمـان ایـدئولوژیـک برای تأکید بر حقیقی بودن نگرگاه «خودی» و تحقیر ارزش‌های رقیب از عناصـــر نحوی شـــدت بخش بســـیار ســـود می‌برد» (فتوحی،۱۳۹۰: ۳۵۹). در گشـــایش و رهایش، عناصـــر تأکیدی شـــدّت‌بخش، وســـیله‌ای برای تأکید بر ایدئولوژی نویســـنده قرارگرفته‌اند. مترادفات، تکرار، حصر، قیدهای تأکید از جمله برخی شیوه‌های تأکید مطلب اســـت که ناصـــرخســـرو از آنها در جهت تأکید بر جهان‌بینی خود بهره‌برده است.

۲-۳-۱-۱- مترادفات

آوردن واژگان و یا عبارت‌های مترادف از متداول‌ترین شـیوه‌های تأکید و برجسته‌سازی نحوی است (نجّاریان، ۱۳۹۲: ٣٥٦).

در عبارت زیر کلمات مترادف، ایدئولوژی ناصرخسرو را برجسته‌تر نشان می‌دهد:

«به بودن آن بندها گواهی می دهند که ایشان مقهورند و بسته و بنده و می‌اقرار کنند که ایشـان را قاهری و بازدارنده‌ای هسـت که مقهور و بازداشـته نیسـت» (ناصـرخسرو، ۱۳۸۰: ۱۰۱)

«و چون عالم را از این دو صـفت که گفتیم فایده دهنده و فایده‌پذیر است به شکل و صورت آن عالم را که تخم این عالم است صفت همین باشد»(همان: ٦٥)

۲-۳-۱-۲- تکرار

تکرار در گشایش و رهایش که اغلب به قصد تأکید است در سطح واژگان، عبارات و جملات دیده‌می‌شود. در بحث ایدئولوژی و شگردهای بلاغی بیشتر به آن پرداخته‌خواهدشد.

در عبارت زیر، تکرار صفت مبهم دلیل بر تأکید موصوف و تعمیم و شمولیّت آن است:

«و در همه هوای عالم از آن ذره که از آنجا بازنتواند جنبید از این سوی و آن ذره را به صحرا نتوان دید به سبب آن که در صحرا روشنی آفتاب یکسان باشد و همه هوا یک رنگ دارد و چون جرم‌های هوا همه در یکدیگر باشد و مخالف نباشد یک از دیگر پیدا نیاید» (همان: ٦۱-٦۰).

۲-۳-۱-۳- حصر و قصر

قصر یا حصر که به هدف تأکید انجام می‌شود منحصر کردن حکم یا صفتی است به کسی یا چیزی و نفی آن حکم یا صفت از دیگری. برخی شیوه‌های حصر چنین است: «حصر با بس؛ با نفی و استثنا: واژه‌های نفی و کلماتی مثل «جز»، «غیر» و «بیرون از»؛ با «فقط» و «تنها»؛ و ... » (نجّاریان، ۱۳۹۲: ۳٦۸).

در زیر حصر، بیانگر باور قطعی ناصر خسرو به موضوع است:

«و عالم جسمانی خود این دو چیز است و بس، ... و جز این دو صفت که یاد کرده شد مر عالم را گرد نیارد، ...» (ناصرخسرو، ۱۳۸۰: ٦۳)؛

«پس از همه چیزها که یادکردیم جز مردم همه در بندهای ایزدند» (همان: ۱۰۱).

۲-۳-۱-٤- قیدهای تأکید

«واژه‌هایی مانند تمامی، سراسر، یکایک، زسرتافرود، یکبارگی، به‌تمام و ... که بر کمال و کلیت دلالت دارند، از موارد تأکید است که نشان‌می‌دهند مفهوم جمع شامل همهٔ افراد است نه شامل بعضی از آنها» (نجاریان، ۱۳۹۲: ۳٦٤).

در عبـارات زیر «بتمـامـت»، «همه» و «جملگی» که از نظر مفهوم نوعی قید کمّیّت هستند، بیانگر اعتقادات قطعی ناصرخسرو است:

«چون نفس او از کـالبـد جـدا شـــود... در آن ســـرای نعمـت‌هـای آن را بتمامت بیابد»(ناصرخسرو، ۱۳۸۰: ۱۰٦).

«آنچه هست در عالم همه بسته است به بند ایزدی»(همان: ۱۰۰).

«و چون از آفرینش به مردم رســـتی او را بر جملگی آفرینش پادشـــاه یابی»(همان: ۱۰۲).

گـاهی حرف ربط علـاوه بر پیونـد جملـات، عبـارات و واژگان بر تأکید مطلب نیز دلالت‌دارد؛ در عبارت زیر حرف ربط «هم» را می‌توان نوعی قید تأکید به حسـاب آورد که با عطف واژگان متضاد نشان از تأکید ناصر خسرو بر نظر و اندیشهٔ خود دارد.

«نفس آن اسـت که از او هم سخاوت و هم بخل و هم شجاعت و هم بزدلی آید و هم پارسایی و هم فساد» (ناصرخسرو، ۱۳۸۰: ٤٦).

«گوید از یک چیز که عین او یکی بود و اندر او هیچ خلاف نباشـد و سـرشته باشد از اعتدال و اتفاق، هم مرگ آید و هم زندگانی و هم کوری و هم بینایی و هم تندرستی و هم بیماری»(همانجا).

۲-۳-۲- وجوه افعال

بـا توجـه به وجهیّت یعنی میزان قطعیّت گوینده در بیان یک گزاره و تبیین آن در اثر به ارتباط بین ذهن و جهان‌بینی نویسنده می‌توان‌پی‌برد. یکی از موقعیّت‌های بروز وجهیّت، فعل اسـت. «وجه فعل صورت یا جنبه‌هایی از آن است که بر اخبار، احتمال، امر، آرزو، تمنا، تأکید، امید و برخی امور دیگر دلالت می‌کند» (فرشیدورد، ۱۳۸۸: ۳۸۱).

ناصـرخسـرو گشـایش و رهایش را چنانکه خود اشاره کرده در پاسخ به سؤال‌های برادر دینی خود نوشـته (ناصـرخسرو، ۱۳۸۰: ۱۷-۱۸) و از سویی، وجه بیشتر افعال در

گشـایش و رهایش اخباری اسـت. این دو ویژگی را می‌توان اینگونه تبیین کرد که وجه اخباری برای توصیف و توضیح هر موضوعی ارتباط نزدیک گوینده با موضوع بحث را نشـان می‌دهد و نیز کاربرد این وجه از فعل در مخاطب اطمینان بیشـتری نسبت به کلام گوینده برمی‌انگیزد؛ چراکه بیانگر باور مسـلّم و قطعی نویسـنده نسـبت به موضوع‌هایی است که مطرح می‌کند.

برای نمونه، وجه اخباری در این عبارات به خوبی نمایانگر است: «همهٔ پیغمبران که آمدند پیغام نفس کل آوردند به تأیید عقل از کلمهٔ باری سبحانه و پیغمبر را ناطق از بهر آن گویند که ناطق سخن‌گوی باشد و سخن مر نفس کل راست و ناطق فرستادهٔ اوست» (همان: ۱۱۵).

گاه نیز نوع گفتمان و ارتباط گوینده و شـنونده سـبب شـده ناصـرخسـرو، عقاید خویش را با افعال شـناختی قطعی «دانسـتن» و با وجه امری «بدان» به مخاطب القاکند. تکرار این فعل در آغاز هر سـی مسـأله، چون: «بیان کن تا بدانیم» (مسـأله۲۸،۲۷، ١٤)، همان‌گونه که پیش از این در ساختار گشایش و رهایش بیان شد، ضمن اینکه بیانگر این اسـت که مخاطب درجه‌ای پایین‌تر از گوینده دارد، در همراهی مخاطب با گوینده مؤثّر بوده، نیز اقتـدار نویسـنده و میزان پای‌بندی او را به حقیقت گزاره‌ها مورد تأکید قرار می‌دهد.

ناصـرخسـرو در انتهای پاسـخ‌ها، در هر سـی مسـأله کتاب، مخاطب را ترغیب و تشـویق به جسـتن و پرسیدن می‌کند. جملات امری‌ای چون «بررس تا بدانی، بشناس تا برهی»(مسـأله ۵، ٦، ۸، ۲۷)، «بپرس تا بدانی، بررس تا برهی» (مسـأله ۹)، «بپرس تا بدانی، بیاموز تا برهی» (مسـأله ۱۱) و ... ضـمن تأکید به آموختن و دانسـتن، نمایانگر دیدگاه تبلیغی و اندیشهٔ خردگرایانه و حکیمانهٔ ناصرخسرو است.

همچنین، فعل کمکی «باید» که از لحاظ شـدت، فرمان را دربردارد، درجهٔ تأکید و امر نویسنده را نشان‌می‌دهد و با ایدئولوژی و اندیشهٔ مذهبی ناصرخسرو هماهنگ است.

«بباید دانست که کلمه، علّت همه علّت‌هاست از یک روی» (همان: ۹۰).

«و انـدر دین مردم بـاید که به منزلت خود بایســتد و برتر از محلّ خویش منزلت نجوید که او نباشد...»(همان: ۱۱۳).

«مؤمن باید که خداوند زمانهٔ خویش را که برابر عرش[نسـخه کتاب ارش] اسـت بشناسد و بپذیرد و طاعت دارد» (همان: ۱۲۱).

۲-۳-۳- صدای دستوری

«صدای دستوری عبارت است از رابطهٔ میان رخداد یا حالت فعل با دیگر شرکت‌کنندگان در فراینـد فعلی (فـاعل، مفعول و...)» (فتوحی، ۱۳۹۰: ۲۹۵). «وقتی که مبتدای جمله، کنش‌گر یا انجام‌دهندهٔ فعل اسـت، فعل صدای نحوی فعّال دارد و زمانی که مبتدا، هدف یا پذیرندهٔ فعل اسـت، فعل صدای نحوی منفعل دارد. در متن‌هایی که نیاز نیست بدانیم فعل را چه کسـی به انجام رسـانده نیز صـدای منفعل به گوش می‌رسـد. همچنین، متن علمی صدای منفعل دارد؛ زیرا رخدادها را با وجه غیرشخصی گزارش می‌کنند. جملات اسنادی نیز دارای صدای منفعل هستند» (درپر، ۱۳۹٦: ۷٦).

در گشـایش و رهایش، از آنجا که بسیاری از مثال‌ها و دلایل از عالم طبایع است، و افعال این نوع جمله‌ها بیشـتر اسنادی است، صدای حاکم، یک صدای منفعل است که با متون علمی سـازگاری دارد؛ امّا ناصر خسرو با بیان متفاوت خود، نوعی مواجههٔ دوگانه را هم در سـاخت نحوی به وجود آورده‌اسـت. «صـدای دوجانبه در جمله‌ای شـنیده می‌شـود که فاعل و مفعول، فعلی را به طور متقابل اجرا می‌کنند. چنانکه غزل‌های گفتم گفتا نوعی مواجههٔ دوگانه را در ساخت نحوی سبب می‌شود» (فتوحی، ۱۳۹۰: ۳۰۰).

ناصـرخسـرو در جواب مسائل، گاهی در جایگاه مخاطب از خود سؤال می‌کند و با ایجـاد گفتگوی فرضـی، نوعی مواجههٔ دوگانه می‌آفریند. این سـاخت نحوی بیانگر آشـنایی نویسـنده با سـایر دیدگاه‌هاسـت. همچنین ضـمن اینکه اطّلاعات و آگاهی‌های بیشتری به مخاطب می‌دهد، زبان متن را پویا و قابل فهم می‌کند. به عنوان مثال:

«پس، اگر کسی گوید چون صفت عالَم این است که گویی فایده دهنده است و یکی فایده پذیرنده، پس استاد و شاگرد نیز عالَم است که یکی فایده دهنده است و فایده پذیرنده و ... جواب او بازدهیم، گوییم از همه چیزی که یادکرده می‌آید در عالَم است و همه اجزا و اشخاص عالَمند و...» (ناصرخسرو، ۱۳۸۰: ٦۳-٦٤).

«پس اگر کسی گوید که پیوستن هوا با آب و خاک برگرانی هوا دلیل است ... و این متناقض باشد جواب او بازدهیم گوییم هوا جسم است که درازا و پهنا و بالا دارد و ...» (همان: ۷٤).

«پس اگر گوید چه دلیل داری بر آن که جز این عالم عالمی دیگر است؟ جواب دهیم که ما در این عالم چیزی می‌یابیم که نه از این عالم است و مر این عالم را آن نیست...» (همان: ٦٤).

در نمونه‌های بالا، ناصرخسرو با بیان اندیشهٔ دیگران و رد آنها، بر عقاید خویش تأکید می‌کند؛ چنانچه لزلی جفریز (Lesley Jeffries) بیان سخن و اندیشهٔ دیگر شرکت‌کنندگان را در متن از جمله ابزارهایی می‌داند که به سبک شناس کمک می‌کند تا از باورهای نهان گوینده و میزان سرسپردگی‌اش به ایدئولوژی‌ها پرده بردارد (ر.ک.: فتوحی، ۱۳۹۰: ۱۹۰).

۲-٤- ایدئولوژی و شگردهای بلاغی

هریک از آرایه‌های بلاغی علاوه بر خیال‌انگیزی و برجسته‌سازیِ کلام، قابلیّت بیانی ویژه‌ای متناسب با ایدئولوژی دارد. به عبارت دیگر هر ایدئولوژی آرایه‌های ادبی خاصّی را متناسب با محتوا و اهداف آن به خدمت می‌گیرد. «ایدئولوژی مسلّط از آن‌جا که موضع مشخص، اهداف و ارزش‌های روشن و عقاید مسلّم دارد، زبانی روشن، تک‌معنا، قاطع و صریح می‌طلبد. به حدّی که گاه وضوح و قطعیّت در آن به قشریت می‌انجامد.

بنابراین آن دسته از صناعات بلاغی که سبب ابهام و چندوجهی‌شدن متن می‌شوند برای مقاصد ایدئولوژیک کارآمد نیستند»(فتوحی، ۱۳۹۰: ۳٦۲).

ناصرخسرو نیز در بیان خویش از تشبیه، تمثیل، ایضاح بعد از ابهام، تکرار، تقابل و تلمیح بهره می‌جوید. یعنی دقیقاً شگردهایی را به کار می‌برد که ظرفیت بیان مفاهیم ایدئولوژیک را دارا باشد.

۲-٤-۱- تشبیه

تشبیه یعنی مانند کردن چیزی به چیز دیگر از جهت تناسبی که منظور گوینده باشد (همایی۱۳۷٤: ۱۳۵). خطیب قزوینی دربارهٔ تشبیه می‌گوید: «تشبیه، معنا را از نهان به ظهورمی‌آورد، آنچه با فکر حاصل شده را با آنچه فطرتاً می‌دانیم به ما انتقال می‌دهد. معنای نامأنوس را آشنا می‌سازد و امر معقول را برای ما محسوس می‌کند» (فتوحی، ۱۳۸۹: ۹۰ به نقل از خطیب قزوینی).

ناصرخسرو به چند شیوه، امور را محسوس و قابل فهم می‌کند، یا اینکه برای امور عقلی و انتزاعی نمونه و مثال‌های محسوس می‌آورد و یا اینکه از تمثیل استفاده می‌کند:

«مثل عالم طبایع در ملک خدا چون مثل درگاه سلطان است که هیچ کس را از رعیّت سوی او بار نباشد و مثل عالم روحانی که قوّت و فرمان او در این عالم طبایع روان است، چون مثل حاجبان و دربان سلطان است؛ پس هرکس که درگاه سلطان را نداند و حاجب و خشم او را نداند جلالت و عظمت و قدرت او را چه داند؟» (ناصرخسرو، ۱۳۸۰: ۷٦).

در این نمونه، عالم طبایع و عالم روحانی که امری معقول است به درگاه سلطان و دربان او تشبیه شده و به این طریق امر نهان، واضح‌تر بیان شده است؛ درحقیقت ناصرخسرو از تشبیه برای روشن‌نمودن مفاهیم کلامی و فلسفی بهره‌برده‌است.

«... عالم جسمانی که اصل آن طبایع است مر عالم روحانی را چون کالبد است و تا کالبد یافته نشود سوی شناختن نفس راه نبود» (همان: ۷٦). در این مثال ناصرخسرو از تشبیه مرکب استفاده کرده، نسبت عالم جسمانی به عالم روحانی را با تشبیه کالبد به نفس روشن‌تر بیان‌می‌کند.

ناصرخسرو برای روشنگری مفاهیم مورد نظر خود در ضمن تشبیه نمونه و مثال نیز می‌آورد. مثلاً در جایی که کارکرد مردم را مانند کارکرد طبایع می‌داند نمونه‌ای از کارکرد را ذکر می‌کند: «و آنچه صنیعی حقیقی است بعضی از او مستحیل است و بعضی نه مستحیل، و آن صنعت مردم است که از این هر دو کارکرد، طبایع کرده‌شده‌است و مردم از هر دو بهره دارد؛ چنانکه از کارکرد مردم چیزی است که به کارکرد طبایع ماند چون ساختن آبگینه از نبات و ساختن عقیق از نوعی از انواع سنگ و چون ترکیب مینا که این چیزها همه صنیعی است که به طبیعی ماند و باز از کارکرد مردم چیزی است که به کارکرد جانوران ماند چون ساختن روغن از شیر و ساختن سفال از خاک و آب و بیرون آوردن رنگ سبز از میان کبودی و زردی »(همان: ۷۸).

۲-٤-۲- تمثیل

تمثیل حاصل یک ارتباط دوگانه بین مشبّه و مشبّه‌به (ممثّل) است. در تمثیل اصل بر آن است که فقط مشبّه‌به ذکر شود و از آن متوجّه مشبّه شویم؛ اما گاه ممکن است مشبّه هم ذکر شود که در این صورت از مشبّه و مشبّه‌به امر کلی‌تری را استنباط می‌کنیم (شمیسا،۱۳۷۹: ۷۹).

«کارکرد تعلیمی تمثیل در مذاهب بسیار روشن است؛ به ویژه در خطابه‌های سیاسی و علم اخلاق، قدرت اثبات و اقناع شگرفی دارد؛ مثلاً در توصیه به انجام امری و یا نهی از عملی. منطقیان تمثیل را از انواع پنجگانهٔ استدلال و از اقسام حجّت می‌شمارند. تمثیل

بـا حسّـــی‌کردن امور انتزاعی، بـه آگـاهیِ ذهنی، شـــکل‌می‌دهد و آن را تثبیت‌می‌کند» (فتوحی،۱۳۸۹ :۲۷۳).

یکی از شـگردهای ناصـرخسـرو، استفاده از تمثیل است. ناصرخسرو سبک تمثیلی سـاده‌ای دارد. وی با بهره‌گیری از تمثیل، ضـمن مقایسـهٔ میان امور محسوس و معقول، اندیشـه‌های کلامی را هم‌سطح با آگاهی عقلانی مخاطب خود بیان می‌کند. او از تمثیل با هدف تعلیم و اقناع اسـتفاده می‌کند؛ چنانکه در عبارت زیر برای توضیح قدیم و محدث کـه از مفـاهیم کلامی اســـت از تمثیل اســـتفاده‌کرده و برای آگاهی مخاطب از قدیم و محدث، تمثیل درخت و بار آن را می‌آورد:

«... فرق میـان قـدیم و محدَث آن اســـت که قدیم از محدث به روزگار پیش بوده باشـد؛ چنانکه درخت قدیم باشد و بار درخت محدث که درخت پیش از بار بوده باشد و همهٔ قیاسات قدیم همین باشد» (همان: ۲۷).

ناصـر خسـرو تأویل را که «کوشـشی برای راهیابی به افق معنایی اصیل متن است» (احمدی، ۱۳۷۵: ٤۹۷) در تمثیلی به سر نردبان تشبیه می‌کند: «بباید دانست که تنزیل بر مثال نردبان پایه اسـت که از آسمان فروهشته‌اند از برای برشدن نفس‌های خلق را سوی آسـمان، باید که مؤمن از پایان نردبان بر سر شود تا به آسمان رسد و از پایان برشدن او آن باشـد که تنزیل و شـریعت را بگیرد که پایهٔ فرودین اسـت از نردبان، تا روزی که به سر نردبان برسد که آن علم تأویل است» (ناصرخسرو، ۱۳۸۰: ۱۰۹).

دراینجا نیز ناصـرخسـرو با بهره‌گیری از تمثیل به بیان اندیشه‌های خویش پرداخته؛ چنانکه اسـماعیلیه برای قرآن، شـریعت و احکام آن ظاهر و باطنی قائل هستند. «به نظر آنان در ظاهر قرآن یا حدیث یا شـریعت توقّف کردن و به باطن آنها نرســـیدن کاری است ســـتوری؛ بنابراین آن که بر ظواهر بایستد به درجهٔ ستوری بسنده کرده اســـت» (غلامرضـایی، ۱۳۸٤: ۳۷).

ناصرخسرو درجایی دیگر، برای توضیح بهتر تنزیل که به عقیدهٔ اسماعیلیّه ظاهر دین است از تمثیل استفاده‌کرده، بیان‌می‌کند: «پیغمبران... نخست تنزیل را که ظاهر شریعت است به مردمان دادند که عام بود و بفرمودند مردمان را کاربستن آن کار بر مثال زرگر که بارهای برنج به دست شاگردان دهد تا آن را همی‌کوبند و همی‌برند اندک‌اندک تا بر علم زرگری چابک شوند»(ناصرخسرو، ۱۳۸۰: ۱۰۹).

تمثیل‌ها در «گشایش و رهایش» بیشتر برای روشنگری و تبیین مسائل کلامی و فلسفی است؛ به‌عنوان مثال ناصرخسرو در توضیح آنکه آفریدگار و آفرینش و آفریده همه در امر باری تعالی است و هوّیّت پروردگار را با آنان پیوستگی و جدایی نیست از تمثیل بهره‌می‌برد: «چون خالق و پادشاه را بودش از اثر او بود همهٔ بودها را نسبت با او کنند بر روی بزرگداشت، چنانکه مردی کوشکی فرماید آن کوشک را در گرو کارگران کنند و گویند این کوشک فلان کس کرده است، وی بیش از فرمان، نداد و هیچ کار نکرد و نگویند که کارگران کرده‌اند...» (همان: ٢٤).

در گشایش و رهایش، گاه تمثیل در خدمت ایدئولوژی تعلیمی ناصرخسرو قرارمی‌گیرد؛ چنانکه در عبارت زیر، تمثیل برای تبلیغ این نکته که انسان باید به دانایی آویزد؛ که اگر در نادانی باشد و به درجهٔ ستوری بماند او را عقاب یاشد؛ آمده‌است: «و چون این آلت بدین سرای همی باید از بهر حاصل کردن علم را و خداوند این آلت مرد را بر مثال مردی است که خداوند حایطی او را به حایط خویش فرستد و جفت گاو و تخم و آلت کشاورزی همه بدو دهد تا کشاورزی کند، آنجا بیکار بنشیند. پس گوییم آن مرد که او را بدان حایط بردند، مردم است و آن خداوند حایط، نفس کل و آن حایط، این جهان است و آن جفت گاو، این کالبد است با نفس حسّی و آن آلت کشاورزی، چشم و گوش و دل و زبان است. و آن تخم، عقل است که اگر مردم هیچ هوش دارد بدین آلت که دادندش باید که چیزی بداند و بیاموزد تا چون به سرای لطیف بازگردد که اصلش از آنجاست با او چیزی باشد.. پس گوییم آویزش مردم به نادانی است ازبهر

آنکه چون نفس نادان باشد از این سرای نادان بیرون شود و به سرای آخرت که داناست نرسد بلکه در آتش اثیربماند که سرحدّ آن جهان است و جاویدان در عذاب بود...» (همان:۱۰۶-۱۰۵).

چنانکه دیده شد، تمثیل‌های ناصرخسرو ساده و بیشتر تشبیه تمثیل هستند؛ بر تمثیل ناصر خسرو نام مذهب فقهی نیز می‌توان نهاد؛ چنانچه رجایی می‌گوید: «هرگاه استدلال در کلام به طریق تمثیل باشد آنرا مذهب فقهی گویند» (رجایی، ۱۳۵۳: ۳۷۷) که از شاخه‌های مذهب کلامی است. «مذهب کلامی عبارت است از اینکه متکلّم در سخن نظم یا نثر برای اثبات مدعای خود احتجاج کلامی به کاربرد یعنی دلیل قاطع آورد به‌طوریکه مخاطب پس از تسلیم مقدّمات آن ملزم گردد به قبول نتیجه و مراد از احتجاج کلامی همان استدلال است که از طریق قیاس یا تمثیل در علم کلام برای اثبات مطالب آن آورند» (همان: ۳۷٦).

۲-٤-۳- بیان و تفسیر (ایضاح بعد از ابهام)

«بیان و تفسیر یا ایضاح بعد از ابهام یعنی مطلبی مجمل را که معمولاً با عدد بیان می‌شود تفصیل دهند و بگشایند»(شمیسا،۱۳۷٤: ۱۱٦). و این از فروع تقسیم است. «تقسیم عبارت از این است که چند چیز یا یک چیز دارای اجزا را ذکر کنند و بعد از آن متعلّق هر یک از آحاد و اجزای او را علی التّعیین یه صاحبش مرتبط سازند» (همان: ۳۵۹).

در «گشایش و رهایش» این نوع پرداخت ادبی در خدمت تبیین و تثبیت نظرات کلامی نویسنده آمده‌است؛ چنانکه در عبارت زیر برای توضیح مفاهیم کلامی چون نفس، نوع و جنس از ایضاح بعد از ابهام استفاده کرده و بدینگونه، کلام خویش را مؤثّرتر ساخته‌است:

«و نفس را سه مرتبه است: یکی از او رونده و دیگر خورنده و سوم گوینده، و هر چیزی که وی را انواع باشد مر او را از جنس چاره نباشد و نوع بسیار باشد، چنانکه جانور جنس است و پرنده و خزنده انواع اویند...» (ناصرخسرو، ۱۳۸۰ص۳۲).

ناصرخسرو در چگونگی حضور نفس در جسد، ابتدا وجوه چیزی بر چیز دیگر را رده‌بندی کرده، برای هر یک نمونه می‌آورد:

«بدان، ای برادر، که چیزی بر چیزی بر دوازده روی باشد: یکی چنانکه جزو اندر کل، چنانکه دست یا پای مردم در تن مردم که آن اجزاست در تن؛ و دیگر چنانکه کل اندر جزو ... و سه دیگر چنانکه آب در سبوی و چهارم چنانکه عرض اندر جوهر، چون سپیدی موی در پیری؛ ... دهم چون صورت اندر هیولا چنانکه صورت انگشتری است در هیولای سیم؛ یازدهم چون هیولا در صورت چنانکه سیم باشد در صورت انگشتری و دوازدهم چیزی باشد در زمانه» (همان: ۵۲-۵۱).

سپس، ضمن توضیح نفس در جسد با بررسی هریک از وجوه، در نهایت بیان می‌کند: «نفس در جسد چنان است که صورت لطیف در هیولای کثیف بر مثال صورت انگشتری در سیم؛ ازبهرآنکه نفس لطیف است بر مثال صورت و هیولا کثیف است بر مثال جسد و نفس جسم نیست» (همان: ۵۳) چنانکه دیده‌شد ناصرخسرو با بهره‌گیری از ایضاح بعد از ابهام، ضمن نفی وجوه متصوّر دربارهٔ چگونگی حضور نفس در جسد به تثبیت دیدگاه خویش در ذهن مخاطب می پردازد.

ایضاح بعد از ابهام در بیان ناصرخسرو، به گونه‌ای، یادآور رویکرد زبانی نمونه‌آوری و رده‌بندی است که لزلی جفریز جزء رویکردهای دهگانه خویش می‌آورد. (ر.ک فتوحی، ۱۳۹۰: ۱۹۰)

۲-٤-۵- تکرار

یکی دیگر از شگردهای ناصر خسرو برای ارائهٔ مفاهیم و عقاید خویش استفاده از تکرار است. برخی تکرار را ابزاری برای رفع تردید می‌دانند: «هرگاه لفظی را برای رفع تردید مخاطب یک یا چند بار استعمال نمایند، آنرا تکرار نامند» (رضانژاد، ۱۳٦۷: ۷۲) چنانکه ناصرخسرو از این آرایه استفاده می‌کند:

«از بهر آنکه نباتی و حیوانی که امروز هستند شاید که فردا نباشند و شاید بود که نیز بباشند» (ناصرخسرو، ۱۳۸۰: ٤۰).

تکرار برخی عبارات، تأکید بر عقیدهٔ نویسنده و روشی برای تلقین است. شفیعی کدکنی به نقل از نویسنده‌ای مصری یادآور می‌شود: «تکرار از قوی‌ترین عوامل تأثیر است و بهترین وسیله‌ای است که عقیده یا فکری را به کسی القاکند» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۹: ۹۹).

در ذیل، عبارت "عالم، مُحدَث است" به تعبیر نگارنده، «جملهٔ هدف» است که تکرار آن، نوعی تلقین در ذهن مخاطب ایجاد می‌سازد: «...دلیل سوّم بر آن که عالم محدث است آن است که... و دلیل چهارم بر آن که عالم محدث است آن است که... و دلیل پنجم بر آن که عالم محدث است آن است که ... و دلیل ششم بر آن که عالم محدث است آن است که...» (ناصرخسرو، ۱۳۸۰: ٥٦-٥٥).

همچنین جمله «نفس در جسد چنان نیست» مرتب در جواب مسأله یازدهم تکرار می‌شود؛ تکرار «س» و تکرار جمله با فعلِ منفیِ نیست، انواع تصورات ذهنی نادرست را درمورد نفس، سلب می‌کند و مخاطب را در فضایی قرار می‌دهد که مفهوم مورد نظر ناصرخسرو را سریع‌تر بپذیرد:

«و نیز نفس در جسد چنان نیست که عرض در جوهر از بهرآن که ... و نیز نفس در جسد چنان نیست ... و نیز نفس در جسد چنان نیست که سرکه و شکر سرکنگبین را ... » (همان: ۵۲).

در مثال زیر تکرار عبارت، همراه با چینش خاصّ جمله، تضـــاد در افعال دو جمله، پیوند جمله با حرف ربط «امّا» که بیانگر تقابل اســت و نیز یکسانی حرف پایانی کلمات حس و نفس پیام جمله را مشخص‌تر بیان‌می‌کند:

«صـورت را بی هیولا یافتن نیســت به حس، اما صـورت را بی هیولا یافتن در نفس است...» (همان: ۵۸).

گاه شــاهد تکرار معنا و مفهوم هســتیم؛ در عبارت «به هســت آورنده هوّیّت باری اســت نه از چیزی و هســت نخسـتین وی باشـد و چون نخسـتین هسـت او باشد ... » (همان: ۸۹) تکرار، قطعیّت نویسنده را نشان‌می‌دهد و هدف از آن تثبیت مفهوم در ذهن مخاطب است.

۲-٤-٦- تقابل

تقابل، در نثر ناصـر خسـرو هم در سطح واژه‌هاست که طباق و تضاد معنا می‌دهد و هم در سطح جمله و کلام. این آرایه به عنوان یکی از مؤلفه‌های سبکی و شگردهای خاص در گشـایش و رهایش به وفور دیده می‌شود. تضاد واژگان و یا عبارات به گونه‌ای است که نمی‌توان هنر ناصرخسرو را در ترتیب و نظم جملات نادیده گرفت:

«در مردم هم نفس شهوانی است و هم نفس عاقله، یکی ستور راست و یکی فرشته را» (ناصرخسرو، ۱۳۸۰: ۱۲۲).

در اینجـا نیز تضـــاد و تقابل واژگان ابزاری برای بیان ایدئولوژی نویســـنده به کار آمـده‌اســـت. قـدرت القـای این آرایـه از آن روی اســـت کـه تمایزها را به روشـــنی نمایان‌می‌سـازد؛ چنانکه در مثال زیر ویژگی‌های متضـاد نبات و یا حیوان بیان‌شده که به شناخت مخاطب از نبات و حیوان منجرمی‌شود:

«آنچه نبات است خالی نیست از زیادت پذیرفتن و نقصان شدن و آنچه حیوان است خالی نیست از مرگ و زندگانی و تندرستی و بیماری و پیدا آمدن و ناپیداشدن» (همان: ٥٤).

«اگر دو یا چند معنای متوافق آورده شود سپس با همان ترتیب واژه‌های متضاد آنها ذکر گردد مقابله صورت گرفته که این آرایه در طباق است» (طبیبیان، ۱۳۹۲: ٤١٣) و ناصر خسرو نیز به آن توجه داشته است: «چون صفت زیادت، بودن چیزی است نابوده و صفت نقصان، نابوده شدن چیزی است بوده» (ناصرخسرو،۱۳۸۰: ۵۵). در این نمونه ناصرخسرو با آوردن واژگان کلامی چون بوده و نابوده، زیادت و نقصان، ضمن ایجاد مقابله تأثیر کلام را دوچندان می‌کند.

در مثال زیر نویسنده به وسیلهٔ مقابله، جداسازی دو مقولهٔ محسوسات و معقولات را که از مفاهیم کلامی است متمایزتر بیان نموده، به شناخت بهتر مخاطب کمک می‌کند. نویسنده، ابزار درک مرکّبات و محسوسات را وهم می‌داند که به اعتقاد فلاسفه ادراک معانی جزیی می‌کند و ابزار بسیط‌ها و معقولات را عقل می‌داند که می‌تواند امور کلی‌تر و غیرمحسوس را تشخیص‌دهد:

«پس هرچه مرکّبات و محسوسات است به وهم بردار، و هر چه بسیط و معقولات است به میزان عقل وزن کن» (همان: ٨٦).

در نمونه‌های زیر نیز تقابل و تضاد باعث می‌شود که تأثیر کلام بیشتر و تفاوت‌ها بیشتر به‌چشم‌آید و دیدگاه تعلیمی و تبلیغی نویسنده بارزتر گردد:

«و این نفس که ... اگر با شناخت آفریدگار و طاعت و پرستاری جدا شد از عالم جاوید در نعیم باشد و اگر نادان بود و در نادانی و بی طاعتی جدا شد در جحیم ماند» (همان: ٤٧).

«و مردم که منزلت او میان این دو منزل است او را بر طاعت ثواب است و در معصیت عقاب» (همان: ۱۲۲).

۲-٤-۷- تلمیح

تلمیحات ناصر خسرو در گشایش و رهایش در جهت ارائهٔ مفاهیم کلامی اوست. چنانکه استناد و برهان آوردن از کتاب خدا و خبر رسول و حجّت عقل از ویژگی‌های بیان ناصرخسرو در این کتاب است. او خود در ابتدای کتاب می‌گوید: «اکنون سؤال‌های تو را ای برادر یاد کنیم و جواب هر یک به شرح و بیان و برهان و حجّت از آیات قرآن و دلائل از آفاق و انفس و طبائع و ارکان همی‌آریم» (همان: ۱۸).

اگرچه در متون دینی -که بخشی از متن‌های قرن پنجم و متن‌های سادهٔ قرن ششم را تشکیل می‌دهد- به ضرورت موضوع، به آیات و احادیث مکرّر استناد شده است (غلامرضایی، ۱۳۹٤: ۱۲۲)؛ اما این استشهادها برای توضیح و تبیین است و جنبهٔ تزیین ندارد (همان: ۱۲۰). چنانکه ناصرخسرو، از آیات همراه با ترجمهٔ آن استفاده‌می‌کند. ترجمه در کنار متن عربی، به گونه‌ای تکرار است که به هدف تأکید و تفهیم انجام‌می‌شود.

وی، در این رسالهٔ صد صفحه‌ای هفتاد بار به ذکر آیات قرآن می‌پردازد. او از آیات قرآن برای بیان اعتقادات خویش حجّت و دلیل می‌آورد. به عنوان نمونه برای بیان این مفهوم که «جسم‌های ما بهتر از این عالم نادان است» می‌گوید: «جسم ما طبایع با دانش است و دانا بهتر از نادان باشد؛ چنانکه خدای تعالی گوید: «هَلْ يَسْتَوِي الَّذِينَ يَعْلَمُونَ وَالَّذِينَ لَا يَعْلَمُونَ إِنَّمَا يَتَذَكَّرُ أُولُو الْأَلْبَابِ» (زمر/۹)» (ناصرخسرو، ۱۳۸۰: ٦٥).

یا در جای دیگر در بیان اینکه قرآن صفت خداست یا آفریده، گوید: «... سخن‌گوی که سخن فعل اوست آفریدهٔ باری سبحانه است و حجّت کوتاه بر درستی این قول آن است که سخن‌گوی چیزی است و سخن نیز چیزی است، و خدای تعالی می‌گوید: «ذَلِكُمُ اللَّهُ رَبُّكُمْ لَا إِلَهَ إِلَّا هُوَ خَالِقُ كُلِّ شَيْءٍ فَاعْبُدُوهُ» (انعام/۱۰۲)، پس، به حکم این آیت هم سخن گوی آفریده است و هم سخن» (همان: ۸۵).

همچنین، در بیان این که «راه دو گونه است»، دلیل و حجّت از قرآن می‌آورد و بیان‌می‌کند اینکه خداوند در قرآن می‌فرماید: «اهْدِنَا الصِّرَاطَ الْمُسْتَقِيمَ» (فاتحه/۵) دلیل آن است که صراط ناراست هم وجود دارد (ر.ک.: همان: ۱۱۱).

گاه، به آیهٔ قرآن استشهاد می‌کند: «هرکه به کارکردن در شریعت، خویش را مانندهٔ نفس کل کند نفس کل مر او را به علم، مانندهٔ خویش کند؛ چنانکه خدای تعالی می‌گوید: «يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا إِنْ تَنْصُرُوا اللَّهَ يَنْصُرْكُمْ وَيُثَبِّتْ أَقْدَامَكُمْ» (محمّد/۷)» (همان: ۱۱۰).

گاه نیز از آیات قرآن برای راهگشایی و تبلیغ استفاده‌می‌کند که متناسب با ایدئولوژی تعلیمی اوست. چنانکه در مورد علم‌آموزی و آموزش علم موعظه کرده، می‌گوید: «اگر تو را درجهٔ آن باشد که تو را بیاموزند زیردستان خویش را بیاموزی و از آن که از تو برتر باشد علم طلب کنی؛ چنانکه خدای تعالی می‌گوید مرپیغمبر خویش را به آموختن خلق: «وَيُعَلِّمُهُمُ الْكِتَابَ وَالْحِكْمَةَ وَإِنْ كَانُوا مِنْ قَبْلُ لَفِي ضَلَالٍ مُبِينٍ» (جمعه/۲) می‌گوید بیاموز مرایشان را کتاب و حکمت هرچند ایشان از پیش گمراه بوده‌اند. و پیغمبر را می گوید -علیه الصلوة- بگو که: علم من زیادت کن. «رَبِّ زِدْنِي عِلْمًا» (طه/۱۱٤) (همان: ۱۱٤).

برخی اشارات قرآنی ناصر خسرو نه بدین دلیل است که او خود به آیه استناد کرده؛ بلکه از آن روست که استنادات دیگر فرقه‌ها را هم بیان‌می‌کند: «حجّت متکلمان بر آنچه قرآن محدث است و آفریده، این آیت است که می‌گوید: «وَمَا يَأْتِيهِمْ مِنْ ذِكْرٍ مِنَ الرَّحْمَنِ مُحْدَثٍ» (الشّعراء/۵) (همان: ۸۳).

نتیجه گیری

ناصرخسرو از جمله نویسندگانی است که از ظرفیت زبان در جهت تبلیغ مذهب خویش بهره برده و زبان و بیان در «گشایش و رهایش» در خدمت اعتقادات وی قرار گرفته است. او در این کتاب، به ادبیّت متن چندان التفاتی ندارد و درگیر عناصر خیالی و هنجارگریزی‌های زبانی نمی‌شود و زبان بیشتر ابزاری برای بیان جهان‌بینی اوست. ایدئولوژی در گشایش و رهایش به طور صریح بازتاب یافته‌است. بهره‌گیری از برهان‌های عقلی و نقلی، سیطرهٔ اندیشه‌های ایدئولوژیک را بر متن نشان‌می‌دهد.

آشکارترین بازتاب ایدئولوژی در سطح واژگان است که اصطلاحات نشاندار کلامی و فلسفی به وضوح دیده می‌شود. همچنین رمزگان دینی و اسماعیلی نمایانگر ایدئولوژی صریح متن است. در سطح نحوی وجوه افعال، صدای دستوری و عناصر تأکیدی، تصویر گویایی از بار ایدئولوژیک متن را به مخاطب عرضه‌می‌کند. سیطرهٔ اندیشه‌های ایدئولوژیک، در سطح بلاغی نیز تنوّع کلامی را به آرایه‌هایی که ظرفیت قابل توجهی برای تشریح نوع نگرش و جهان‌بینی نویسنده دارند، محدود کرده است. بنابراین آن دسته از صناعات بلاغی که سبب ابهام و چندوجهی شدن متن می‌شوند، در گشایش و رهایش دیده نمی‌شود.

ناصرخسرو از تکرار برای تأکید بر عقیده، و روشی برای تلقین مطلب و از ایضاح بعد از ابهام برای رده‌بندی مطلب و تثبیت آن در ذهن مخاطب استفاده می‌کند. نمونه‌آوری، و تشبیهات محسوس، تمثیل و مقابله از جمله مواردی است که وی برای هم‌سطح کردن آگاهی عقلانی مخاطب خود از آن بهره‌می‌برد.

منابع

الف) کتاب‌ها

۱. احمدی، بابک (۱۳۷۵)، ساختار و تأویل متن، چاپ سوم، تهران: نشر مرکز.

۲. جرجانی، عبدالقادر (۱۳۷٤)، اسرارالبلاغه، ترجمه جلیل تجلیل، تهران: دانشگاه تهران.

۳. چندلر، دانی (۱۳۸٦)، مبانی نشانه‌شناسی، ترجمهٔ مهدی پارسا، تهران: سورهٔ مهر.

٤. درپر، مریم (۱۳۹٦)، سبک‌شناسی انتقادی: نامه‌های غزالی با رویکرد تحلیل گفتمان انتقادی، چاپ دوم، تهران: نشرعلم.

۵. رجایی، محمّدخلیل (۱۳۵۳)، معالم‌البلاغه در علم معانی و بیان و بدیع، شیراز: انتشارات دانشگاه شیراز.

٦. رضانژاد، غلامحسین (۱۳٦۷)، اصول علم بلاغت در زبان فارسی، تهران: انتشارات الزهرا.

۷. شفیعی کدکنی، محمّدرضا (۱۳۸۹)، موسیقی شعر، تهران: نشر آگه.

۸. شمیسا، سیروس (۱۳۷۹)، بیان و معانی، چاپ پنجم، تهران: انتشارات فردوس.

۹. _____ (۱۳۷٤)، نگاهی تازه به بدیع، چاپ هفتم، تهران: انتشارات فردوس.

۱۰. صفا، ذبیح‌الله (۱۳۳۹)، تاریخ ادبیّات در ایران، تهران: کتابفروشی ابن سینا.

۱۱. _____ (۱۳٦۳)، گنجینهٔ سخن، تهران: چاپخانه سپهر.

۱۲. صفوی، کورش (۱۳۸٤)، نگاهی به ادبیات از دیدگاه زبان شناسی، تهران: انجمن شاعران ایران.

۱۳. طبیبیان، سیّدحمید (۱۳۹۲)، برابرهای علوم بلاغت در فارسی و عربی براساس تلخیص المفتاح و مختصرالمعانی، تهران: موسسه انتشارات امیر کبیر.

۱٤. غلامرضایی، محمّد (۱۳۹٤)، سبک‌شناسی نثر فارسی از قرن چهارم تا قرن سیزدهم، تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت)، مرکز تحقیق و توسعهٔ علوم انسانی.

۱۵. غلامرضایی، محمّد (۱۳۸٤)، سی قصیده ناصر خسرو، تهران: جامی.
۱٦. فاولر، راجر (۱۳۹۵)، سبک و زبان در نقد ادبی، ترجمهٔ مریم مشرّف، تهران: سخن.
۱۷. فتوحی رودمعجنی، محمود (۱۳۸۹)، بلاغت تصویر، تهران: سخن.
۱۸. _____ (۱۳۹۰)، سبک شناسی، نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها، تهران: سخن.
۱۹. فرشیدورد، خسرو (۱۳۸۸)، دستور مفصّل امروز، تهران: سخن.
۲۰. فرکلاف، نورمن (۱۳۷۹)، تحلیل گفتمان انتقادی، ترجمهٔ فاطمه شایسته پیران و دیگران، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها.
۲۱. فروزانفر، بدیع الزمان (۱۳۵۸)، سخن و سخنوران، چاپ سوم، تهران: چاپخانه سپهر.
۲۲. ناصرخسرو قبادیانی (۱۳۸۰)، گشایش و رهایش، تصحیح و مقدمه سعید نفیسی، به اهتمام عبدالکریم جربزه‌دار، تهران: انتشارات اساطیر.
۲۳. همایی، جلال‌الدین (۱۳۷٤)، یادداشت‌های استاد علّامه جلال‌الدین همایی دربارهٔ معانی و بیان، به کوشش ماهدخت بانو همایی، چاپ سوم، تهران: موسسه نشر هما.

ب) مقاله‌ها

۱. جعفری قریه‌علی، حمید (۱۳۹٦)، «طرز بیان غزّالی در نصیحه الملوک برای انتقال مفاهیم مورد نظر خود»، نثر پژوهی ادب فارسی، دورهٔ جدید، شمارهٔ ٤۲، صص ۹۷-۱۱۹.
۲. غنی‌پور ملکشاه، احمد و دیگران (۱۳۸۹)، «نگاهی به سبک شناسی زادالمسافرین حکیم ناصرخسرو»، سبک شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب) ، شماره ۳، شمارهٔ پیاپی ۹، صص٦۹-۵۳ .

۳. کیانی، زیبا و محمود عباسی (۱۳۹۲)، «بررسی تکواژهای تصریفی و اشتقاقی در کتاب گشایش و رهایش ناصر خسرو قبادیانی»، هشتمین همایش بین المللی انجمن ترویج زبان و ادب فارسی ایران، زنجان: انجمن ترویج زبان و ادب فارسی ایران.
٤. نجّاریان، محمّدرضا و آمنه جوادی‌نیک (۱۳۹۲)، «شیوه‌های تأکید در فارسی و عربی» نشریهٔ ادب و زبان دانشگاه شهید باهنر کرمان، شماره ٣٤، صص٣٧٦ـ٣٥٣.

فصلنامهٔ علمی کاوش‌نامه
سال بیست و دوم، تابستان ۱٤۰۰، شمارهٔ ٤۹
صفحات ۱۳۲-۱۰۱
DOR: 20.1001.1.17359589.1400.22.49.4.6

آشفتگی مبحث تمثیل در کتاب‌های آموزشی بلاغت دانشگاهی و بررسی علل و عوامل آن *
(مقالهٔ پژوهشی)

دکتر عبدالخالق پرهیزی [۱]
استادیار زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه پیام نور بوکان

چکیده

تمثیل یکی از نخستین و مهم‌ترین صنایع ادبی است که در بلاغت و نقد قدیم و جدید به آن توجّه شده است. در کتاب‌های بلاغی قدیم باید آن را ذیل مبحث تشبیه مرکّب و استعارهٔ تمثیلیه جستجوکرد؛ درحالی که در کتب بلاغی و نقد نوین ذیل تخیّل و تصویر از آن سخن رفته است. نگاهی به مبحث تمثیل در کتاب‌های آموزشی بلاغت دانشگاهی که چند نسل از دانش‌آموختگان ادبیّات در کشور ما بلاغت را از طریق آنها آموخته‌اند نشان می‌دهد که این مبحث در این کتاب‌ها مملوّ از تشتّت و آشفتگی و تناقض‌گویی است. در این گفتار، برای بررسی این موضوع و یافتن علل و عوامل آن، مقدّمتاً سیر تطوّر این مبحث بلاغی را در متون بلاغی سنّتی بررسی و سپس بر مبنای نتایج حاصل از آن، مطالب کتاب‌های بلاغت معاصر را نقد کرده‌ایم.

نتایج به دست آمده نشان می‌دهد که علّت اصلی تشتّت و تناقض و نادرستی مطالب کتاب‌های بلاغی معاصر عدم اطلاع مؤلّفان آنها از متون کلاسیک بلاغت اسلامی و یا درک و برداشت سطحی و نادرست آنها از این متون است. مقداری از این تشتّت و نادرستی و نابسامانی نیز ناشی از مشکلات و معضلات و اختلاف نظرهایی است که در خود متون کلاسیک وجود دارد؛ از آن جمله یکی اختلاف نظر عبدالقاهر و سکّاکی و خطیب قزوینی دربارهٔ این موضوع است که وجه شبه در تشبیه تمثیل عقلی و اعتباری است یا حسی و حقیقی. دیگر، غموض و تعقید و ابهام تعریفی است که خطیب قزوینی برای مجاز مرکّب آورده است که

* تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۸/۱۰/۰۵ تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۹/۰۷/۱٤
[۱] – نشانی پست الکترونیکی نویسندهٔ مسئول: mardin1341@gmail.com

بخصـوص بسیاری از مؤلّفان معاصر به واسطهٔ آن، به نتایج نادرستی رسیده‌اند. روش تحقیق ما در این مقاله، تحلیلی - توصیفی است.

واژه‌های کلیدی: تمثیل، تشبیه تمثیل، استعارهٔ تمثیلیه، مثل، تمثیل داستانی، مجاز مرکّب، استعارهٔ مرکّب.

۱- مقدّمه

۱-۱- بیان مسأله

تمثیل در لغت به معنی مثال‌آوردن و تشبیه‌کردن است و در علم بلاغت «شاخه‌ای از بیان و گونه‌ای از تشـبیه است، و به عنوان سبکی از داستان‌گویی، شیوه‌ای از روایت است که درون‌مایه‌ای غیرداسـتانی را در لفّافه‌ای از سـاختار داسـتانی می‌پوشـاند. البته دسته‌ای از علمای بلاغت، تمثیل را مترادف تشـبیه دانسـته‌اند و گروهی دیگر آن را نوعی تشبیه که وجه شـبه آن مرکّب از امور متعدّد باشـد؛ گروه سـوم تمثیل را از زمرهٔ اسـتعاره و مجاز دانسـتـه‌انـد و دسـتـهٔ چهـارم آن را معـادل الگوری (Allegory) در بلاغت فرنگی فرض‌کرده‌اند» (فتوحی، ۱۳۸٦: ۱۵۰).

بررسـی مبحث تمثیل و جلوه‌های مختلف آن (تشـبیه تمثیل، اسـتعارهٔ تمثیلیه، مثل، تمثیل داسـتانی) در متون بلاغی معاصـر و بخصـوص کتاب‌های آموزشـی بلاغت دانشـگاهی، نشـان می‌دهد که این مبحث بلاغی در این متون، مملوّ از تشـتّت و ضـد و نقیض گویی است؛ به حدّی که جوینده را دچار سرگردانی می‌کند و مانع آن می‌شود که به برداشت و تصوّری روشن از این سرفصل بلاغی دست پیدا کند.

اهمّیّت موضـوع در اینجاسـت که تا به امروز چند نسـل از دانش‌آموختگان زبان و ادبیّات فارسـی در کشـور ما معانی و بیان و بدیع را از طریق این کتاب‌ها آموخته‌اند و همچنان در این مسـیر به پیش می‌رانند و هر روز که می‌گذرد بیشـتر به این آشـفتگی، دامن می‌زنند و بر انبوه این مطالب درهم‌آمیخته و نادرسـت می‌افزایند، بدون این که ره به جایی ببرند و بتوانند بر سـر یک تعریف جامع و مانع برای این اصـطلاح بلاغی به توافق برسند و ماهیت آن را بدرستی، درک کنند.

حال با این مقدمه باید پرسید: این آشفتگی آیا از این منابع سنّتی به تألیفات این مؤلّفان راه یافته است و ریشهٔ آن را باید در این منابع سنّتی جست یا ناشی از مطالعهٔ سطحی و درک و برداشت نادرست این محققان از مطالب این منابع سنّتی است و یا نتیجهٔ نوآوری‌های کاذب و طرح مطالب نسنجیده و ناآزموده و ابداعی از سوی این مؤلّفان؟ همان طور که نه تنها در مبحث تمثیل، بلکه در بسیاری دیگر از مباحث علوم بلاغی و همچنین در دانش‌های دیگری مانند عروض و قافیه نیز با چنین نوآوری‌هایی از سوی بعضی از مؤلّفان متأخّر روبرو هستیم که در حدّ حدسیّات فاسدی است که هنگام برخورد با یک مطلب تازه به ذهن شخص خطور می‌کند.

پاسخگویی به این پرسش‌ها اقتضا می‌کند که ابتدا سیر تطوّر این مبحث بلاغی را به اختصار در منابع سنّتی بررسی کنیم و سپس بر مبنای نتایج حاصل از این بررسی به نقد مطالب کتاب‌های آموزشی بلاغت دانشگاهی بپردازیم.

۱-۲- پیشینهٔ پژوهش

پژوهش‌هایی در زمینهٔ نقد بلاغت سنّتی، قبلاً، صورت گرفته است که از آن جمله، می‌توان به این موارد اشاره کرد: شوقی ضیف در کتاب «تاریخ و تطوّر علوم بلاغت» (۱۳۸۳) نظریات بلاغی علمای بلاغت قبل از عبدالقاهر را به اختصار بیان کرده و همچنین نظریات عبدالقاهر، سکّاکی و خطیب قزوینی را از روی آثار ایشان گزارش کرده است بدون اینکه آنها را نقد کند؛ عبدالخالق پرهیزی در کتاب «سیر علوم بلاغی در ادب فارسی» (۱۳۹٦) مطالب کتاب‌های سنّتی بلاغت فارسی را ذیل هریک از مباحث بلاغی به اختصار گزارش کرده و البته چون مطالب این کتابها در کتابهای آموزشی بلاغت مورد استناد واقع نشده است، ارتباط چندانی به مطالب کتاب‌های آموزشی پیدا نمی‌کند؛ محسن محمّدی فشارکی در مقالهٔ «شیوهٔ سکّاکی در بلاغت» (۱۳۸۲) شیوهٔ سکّاکی را در بلاغت از دیدگاهی خاص مورد نقد و بررسی قرار داده و پیشنهادهائی را

مطرح کرده است که هیچ ارتباطی به نقد فنّی و تطبیقی که در این مقاله مطرح است، ندارد؛ محمود فتوحی در مقالهٔ «نگاهی انتقادی به مبانی نظری و روش‌های بلاغت سنّتی» (۱۳۸٦) ایرادهائی بر جوانب مختلف مباحث بلاغت سنّتی وارد کرده است که جنبهٔ کلّی و عام دارد و چندان ارتباطی به کتاب‌های آموزشی بلاغت معاصر و نقد و بررسی مطالب آن‌ها ندارد؛ غلام عباس رضایی هفتادُر و حسین چراغی‌وش در مقالهٔ «نقدی بر تصویر هنری از دیدگاه بلاغت سنّتی» (۱۳۹۱) تصویر هنری را از دیدگاه بلاغت سنّتی مورد بررسی قرار داده و تفاوت آن را با دیدگاه بلاغت جدید بیان کرده‌اند که هیچ وجه مشترکی با مباحث این مقاله ندارد. مرتضی جعفری در مقالهٔ «نقدی بر بلاغت سنّتی» (۱۳۹۳) و محمّد یزدانجو و دیگران در مقالهٔ «آسیب‌شناسی مباحث علم بیان در کتاب‌های بلاغت فارسی» (۱۳۹۷) ایرادهائی کلّی بر بعضی از مباحث بلاغت سنّتی در کتاب‌های قدیم و معاصر بلاغت وارد ساخته‌اند که غیر از مطالب مورد بحث ما در این مقاله است.

۲- سیر مبحث تمثیل در کتاب‌های بلاغی قدیم

منظور از متون بلاغی قدیم آن کتاب‌هایی است که از ابتدای تمدّن اسلامی تا دورهٔ معاصر دربارهٔ بلاغت نوشته شده و به نحوی به مبحث تمثیل پرداخته‌اند.

۲-۱- تمثیل در متون بلاغی قبل از عبدالقاهر

قدامة بن جعفر (م ۳۳۷ هـ‌ق.) در کتاب خود «نقدُالشّعر» برای اوّلین بار اصطلاح تمثیل را به کار برده است. بعد از قدامه، ابوبکر محمّد بن طیّب باقلانی (م ٤۰۳ هـ‌ق.) در کتاب «اعجازالقرآن» و ابوهلال عسکری (م ۳۹۵ هـ‌ق.) در کتاب «الصّناعتین» این صنعت را «مماثله» نامیده‌اند. ابن رشیق قیروانی (م ٤٦۳ هـ‌ق.) در کتاب «**العمدة فی صناعة الشعر و نقده**» فصلی را به بررسی تمثیل اختصاص داده است و ابن سنان خفاجی

(م ٤٦٦ هـــق.) نیز در کتاب «سرّالفصاحه» در ضمن ویژگی‌های بلاغت و فصاحت از تمثیل نام برده است.

از آنجا که عبدالقاهر مرحلهٔ بلوغ بلاغت اسـلامی اسـت، بنابراین، در اینجا نیازی به پرداختن تفصـیلی به مطالب مؤلّفان بلاغت قبل از عبدالقاهر نیسـت و در بحث و تحلیل موضوع این مقاله هم نظرات این مؤلّفان هیچ جا مطرح نشده و مورد استناد قرار نگرفته است، و مجال تنگ این مقاله هم اجازهٔ این کار را به ما نمی‌دهد.

سـکّاکی تحقیقات عبدالقاهر را که جنبهٔ ذوقی و ادبی داشت به قالب منطق کشید و صورت علمی به آن داد و مفاهیم را تحدید کرد و برای اصطلاحات تعریف دقیق علمی و منطقی ارائـه کرد، و در ضـــمن این کـار، برخی نتـایج منطقی از گفته‌های عبدالقاهر استخراج کرد که یافته‌های او را گسترش داد و کمال بخشید.

در این میان، تلخیصـی که خطیب قزوینی به انجام رسـانده بود، مقبولیّت عام یافت. در طی این چند قرن، اثر خطیب قزوینی معیار بلاغت بوده اسـت. ذکر این نکته نیز لازم اسـت که خطیب قزوینی در ضمن تلخیص و تهذیب و تکمیل کتاب سکّاکی در بعضی موارد نیز بـه مخـالفت با نظرات او پرداخته و آرای جدیدی به میان آورده اســت. نقد خطیب قزوینی نقد چند قرن بلاغت اسـلامی اسـت. البته از میان شـروحی که بر کتاب خطیب قزوینی نوشـته شـده‌اند، شـروح مختصـر و مطوّل سـعدالدین تفتازانی از همه مشهورتر و بیشتر مورد استفادهٔ طالبان علوم بلاغی است.

از این رو در ادامه، مبحث تمثیل را از دید عبدالقاهر و ســکّاکی و خطیب قزوینی، بررسی می‌کنیم.

۲-۲- عبدالقاهر جرجانی (م ٤٧١ هـ .ق.)

عبدالقاهر در مورد تمثیل می‌نویسـد: «آگاه باش که وقتی دو چیز به یکدیگر تشـبیه بشـوند این تشـبیه دو قسم است یکی این که تشبیه از جهت روشن و واضحی صورت

گیرد که نیازمند تأویل و توضیح نباشد؛ دیگر آنکه وجه شبه با نوعی تأویل و توضیح به دست آید». نمونهٔ قسم نخست، تشبیه چیزی است به چیزی از جهت صورت و شکل و یا از جهت رنگ و یا این که صورت و رنگ با هم باشند و یا تشبیه از جهت هیأت باشد و آوردن حالت حرکت و جنبش اجسام نیز داخل در مقولهٔ هیأت است. و همچنین است هر آن تشبیهی که در قلمرو محسوسات دو چیز را با هم جمع بکند، و همچنین است تشبیه شخص به شیر در شجاعت و به گرگ در هشیاری و زیرکی و همهٔ خوی‌ها مانند دهش و بزرگواری و پستی که داخل در دایرهٔ غریزه است و همچنین تشبیه کسی به کسی در شدّت و سختی و نیرومندی و هر چه به اینها پیوندد. در همهٔ این تشبیه‌ها، وجه شبه آشکار و روشن است و در آوردن آن نیاز به تأویل نیست... .

«نمونهٔ [نوع] دوم تشبیهی است که با نوعی تأویل پدید می‌آید، مانند این که بگویی: هذِه حُجّة کَالشّمس؛ این برهانی است که در آشکاری، مثل خورشید است ... می‌دانی که این تشبیه جز با تأویل کامل نمی‌شود» عبدالقاهر می‌گوید که آن تأویل این است که بگویی همچنانکه آشکاری خورشید به آن است که پرده و حجابی در مقابل آن نباشد، آشکاری حجّت هم به آن است که شبهه‌ای مانع از درک آن نشود و شک و درنگ در آن موردی نداشته باشد. بعد می‌افزاید:

«[البته] در بین مواردی که با روش تأویل کامل می‌گردد، سخت تفاوت وجود دارد؛ برخی از آنها نزدیک به فهم و رسیدن به آن آسان است و بسهولت رشتهٔ مطلب را به دست می‌دهد، بطوری که نزدیک است از تشبیه نوع اوّل شمرده شود که تأویل در آن راه ندارد ... نوع دیگر آن است که در آن به قدری تأمّل و اندیشیدن نیاز داریم و برخی از این نوع آنچنان غامض و پیچیده است که برای درآوردن آن به باریک‌اندیشی و لطافت فکر زیاد نیازمندیم.

از نمونه‌های آنچه در آسانی و نزدیکی مأخذ من برشمردم همین توصیفی است که از سخن کرده‌اند: *کلمه‌هایش در روانی مثل آب است.، در رقّت مانند نسیم است.، در شیرینی حکم عسل را دارد.* ...

امّا آنچه نیاز قوی به تأویل دارد آنگونه که به مجرّد شنیدن، مقصود از تشبیه دریافته نشود نمونه‌اش سخن کعب اشتری است آنگاه که مهلّب وی را به پیش حجّاج فرستاده و او فرزندان مهلّب را وصف کرده ... و در پایان سخن، حجّاج از او پرسید: ... *کدامین آنها برتر است؟* گفت: *آنان حلقهٔ مفرّغی را مانند که دو سوی آن از سر یا پا تشخیص داده نمی‌شود* [یعنی همهٔ آنان در دانش و نیرومندی چنان کامل هستند که هیچکدام را بر دیگری نمی‌توان ترجیح نهاد].

در اینجا ملاحظه می‌کنید که جز کسی که مطالعه و دقت نظر بالاتر از سطح فهم عمومی داشته باشد، این را نمی‌فهمد ...».

عبدالقاهر با این بحثی که از او نقل کردیم، در واقع می‌خواهد فرق تشبیه و تمثیل را توضیح بدهد از این رو در ادامه می‌گوید:

«اکنون که فرق بین این دو قسم تشبیه دانسته شد پس آگاه باش که تشبیه عام و تمثیل اخص از آن است. پس هر تمثیلی تشبیه است و هر تشبیهی تمثیل نیست. و در این بیت قیس بن خطیم:

وَ قَد لاحَ فی الصُبحِ الثُریّا لِمَن رَأی کَعُنقودِ مُلاحیّةٍ حینَ نَوّرا

[بامدادان ثریّا در برابر دیدگان نمایان شد آنگونه که پنداری خوشهٔ انگور ملاحی است آنگاه که شکوفه درآورد.]

می‌گویی که این یک تشبیه خوبی است نه تمثیل... پس آن مشابهات تأویل شده که عقل ما از چیزها انتزاع می‌کند در قلمرو مشابهات اصلی و آشکار محسوب نمی‌شود بلکه شبه عقلی آن است که در آن گویی بدستیاری عقل دو چیز به همدیگر مانند شده است» (عبدالقاهر، ۱۳٦٦: ۵۰–۵۷) و (عبدالقاهر، ۲۰۰۲: ۷٦–۸۵).

تشبیه تمثیل از نظر عبدالقاهر تشبیهی است که وجه شبه آن عقلی و مرکّب باشد. می‌بینیم که مقصود عبدالقاهر از عقلی چیزی است که مرجع آن با عقل باشد و به کمک قیاس و استدلال عقلی دریافته شود در حالی که مؤلّفان بلاغت سنّتی مانند سکّاکی و خطیب قزوینی که بعد از عبدالقاهر آمده‌اند، عقلی را به معنی غیرحسّی به کار برده‌اند. کما این که همچنانکه در بالا ذکر کردیم عبدالقاهر تشبیه مرد به شیر را از لحاظ شجاعت از تشبیهات نوع اوّل، یعنی از تشبیهاتی که بدون تأویل قابل درک است و در واقع وجه شبه آن بنا به تقسیم‌بندی او غیرعقلی است، به حساب می‌آورد در حالی که وجه شبه در این تشبیه که شجاعت است، بنا به گفتهٔ عالمان بعد از او عقلی (غیرحسّی) است. اگر بخواهیم کلمهٔ دیگری پیدا کنیم که مفهوم «عقلی» را به تعبیری که عبدالقاهر از آن اراده کرده است بیان کند شاید نتوانیم هیچ کلمه‌ای بهتر از «تأویلی»، یعنی همان چیزی که خود عبدالقاهر به کار برده است، پیدا کنیم.

به ظنّ غالب مفهوم مرکّب بودن هم، بنا به برداشتی که عبدالقاهر از آن دارد، با آنچه عالمان بعد از او از این مفهوم اراده کرده‌اند، فرق می‌کند.

نمونهٔ این، سخن خدای تعالی است: مَثَلُ الذّینَ حُمّلوا التورة ثُمّ لم یَحملوها کَمَثَلِ الحمارِ یَحملُ اَسفاراً؛ مثل ایشان که آنان را گفتند توراة را بردارید و برنداشتند (نپذیرفتند) حکایت خر است که کتاب‌ها را برگیرد». او در ادامه می‌افزاید: «در این نوع وجه شبه از داشتن یک جملهٔ صریح یا آنچه در حکم جمله است ناگزیری». جملهٔ صریح مانند: «اَخَذَ القَوسَ بارِئُها؛ کمان را سازندهٔ آن به دست گرفت» و آنچه حکم جمله را دارد مانند این که بگویی: ... «القَبضُ عَلی الماءِ؛ به دست گرفتن آب» که با مصدر می‌گویی و یا این که می‌گویی «کَالرّاقِمِ عَلی الماءِ؛ مانند نویسنده روی آب» «کَالقابِضِ عَلیَ الماءِ؛ مانند به دست گیرندهٔ آب» که به جای جمله اسم فاعل می‌آوری. از آنکه مصدر و اسم فاعل جملهٔ صریح نیستند ولی حکم جمله را دارند زیرا با مصدر و اسم فاعل عمل فعل را

انجـام می‌دهی ... و نیز آنگـاه که حال واقع شـــود مثل: «کَاالحادی و لَیسَ لَهُ بَعیرٌ؛ مانند کســی اســت که آواز حدی می‌خواند و شــتر ندارد» عبارت «لیس له بعیر» جملهٔ حالیه اســت و در واقع شــبه به آن نیازمند اســت ... .» (عبدالقاهر، ١٣٦٦: ٦٠) و (عبدالقاهر، ٢٠٠٢: ٩١-٩٢).

اگر دقت شــود، عبدالقاهر در همهٔ این مباحث هیچ ســخنی دربارهٔ طرفین تشــبیه (مشـبّه و مشبّهٌ به) و کیفیت آنها که مفرد باشند یا مرکّب، حسّی باشند یا عقلی، به میان نیاورده اســت و نگاه او بر وجه شــبه متمرکز اســت و تعریف خود را بر مبنای کیفیت وجه شبه بنیاد می‌نهد. بر این اساس، اگر مانند عبدالقاهر عقلی بودن و مرکّب بودن وجه شــبه را معیار قرار بدهیم، خواهیم دید که طرفین تشــبیه در تشــبیه تمثیل می‌توانند مفرد هم باشــند. کما این که در این آیهٔ شـریفه که یک تشـبیه تمثیل اسـت می‌بینیم که مشبّه مفرد مقید اسـت و مشـبّهٌ به مرکّب اسـت: «مَثَلُ الذینَ یُنفقُونَ اَموالَهُم فِی سَبیلِ الله کَمَثَلِ حَبّةٍ اَنبَتَت سَـبعَ سَـنابِلَ فِی کُلِّ سُـنبُلَةٍ مأة حَبّة...الخ» و در ابیات زیر چهار تشبیه تمثیلی آمده اسـت (چون وجه شـبه آنها عقلی و مرکّب اسـت) که در هر چهار تشـبیه، طرفین (مشبّه و مشبّهٌ به) هر دو مفرد هستند:

گریـان بگـاه قهقهـه همچو صـــراحیم　　خنـدان میـان خون جگر چون پیـالـه‌ام
چون شمع هست یک شب و صد بار گریه‌ام　　چون نای هست یکدم و صد گونه ناله‌ام
(همایی، ١٣٧٣: ١٦٧)

عبـدالقـاهر متوجّـه تمثیـل داســتـانی هم بوده و آن را بعنوان یکی از اشـــکال و صـورت‌های تمثیل به خوبی تبیین کرده اسـت: «آیا به این کلام خداوندی نمی‌نگری که فرموده: «انّمـا مَثَـلُ الحَیاة الدنیا کَماءٍ اَنزَلناهُ منَ السَـــماءِ فَاختلَطَ بِه نَباتُ الارضِ ممّا یَأکلُ النـاسُ و الانعامُ حَتّی اذا اَخَذَت الارضُ زُخرُفَها و اَزَیّنَت و ظَنّ اهلُها اَنّها قادرونَ عَلَیها اَتاها امرُنـا لیلـاً اَو نَهـاراً فَجَعَلناها حَصـــیداً کَأن لَم تغنی بِالامس؛ حکایت زندگانی این جهانی حکایت آبی است که از آسمان فروفرستادیم تا بدینوسیله در زمین رستنی‌ها رست و در

هم آمیخت از آنچه مردم و چهارپایان خورند تا آنکه زمین آرایش خویش گرفت و زمینیان پنداشتند که بر زمین توانا گشتند. ناگاه، فرمان ما به آن زمین هنگام شب یا روز بیامد؛ پس آن را چون کاه درویده و پژمرده کردیم» (یونس ۲٤/۱۰).

عبدالقاهر در کتاب «دلائل الاعجاز» استعارهٔ تمثیلیه را اینچنین توضیح می‌دهد: «امّا تمثیلی که مجاز است به جهت آن است که آن را در درجه و حدّ استعاره می‌آوریم. مثال آن جمله‌ای است در مورد فردی که در کار خود میان انجام و ترک آن مردّد است می‌گوییم: اَراکَ تُقَدِّمُ رِجلاً و تُؤَخِّرُ اُخری؛ که اصل آن چنین است: اَراکَ فی تَرَدِّدِکَ کَمَن یُقَدِّمُ رِجلاً وَ یُؤَخِّرُ اُخری؛ سپس، کلام مختصر شده است و این گونه وانمود شده که شخص مردّد واقعاً قدم پیش می‌گذارد و بعد عقب می‌رود. همچنانکه در جملهٔ رأیتُ اَسدا اصل این است: رأیتُ رجلاً کالاسَدِ؛ و چنین وانمود شده که حقیقتاً شیر است» (عبدالقاهر ۱۳۸۳: ۷۰-۷۱) و (عبدالقاهر، ۲۰۰۵: ٦۱).

عبدالقاهر می‌گوید که بعضی وقت‌ها تشخیص تمثیل از استعاره، یا به عبارت دیگر تشخیص استعارهٔ تمثیلیه از استعارهٔ غیرتمثیلی مشکل می‌شود و بحث مفصلی دربارهٔ فرق این دو آورده است که خلاصهٔ آن این است که غرض اصلی از استعاره (استعارهٔ غیرتمثیلی) مبالغه در تشبیه است. وقتی که می‌گوییم: «شیری را دیدم» و منظورمان مردی است که در شجاعت مانند شیر است، تأکید و مبالغه در اینهمانی یا هُوَهُوَ میان مرد و شیر را به اوج رسانده‌ایم، در حالی که اگر این سخن را بصورت تشبیه بیان کنیم این تأکید و مبالغه در آن نیست؛ و هدف استعاره همین مبالغه در تشبیه است. امّا در تمثیل (استعارهٔ تمثیلیه) هدف و غرض اصلی، این مبالغه در تشبیه نیست.

از فحوای کلام عبدالقاهر چنین برمی‌آید که در تمثیل هدف از بیان شباهت دو امر، تبیین و توضیح و توصیف و مجسّم کردن مشبّه است [بعداً خواهیم دید که سکّاکی بر خلاف عبدالقاهر هدف تمثیل یا استعارهٔ تمثیلیه را هم مبالغه در تشبیه می‌داند و همه جا بر این نکته تأکید می‌کند].

دیگر این که یکی از اهداف و اغراض استعاره (استعارهٔ غیرتمثیلی) حصول اختصار و ایجاز در کلام است؛ مثلاً، وقتی می‌گوییم: «شیری را دیدم» و منظورمان مردی است که در دلیری شباهت به شیر دارد، اختصار و ایجاز را در کلام و بیان خود به اوج رسانده‌ایم، چرا که با یک کلمه (شیر) هم به مشبه (مرد) و هم به مشبّهٌ به (شیر) و هم به شباهت این دو (دلیری) و هم به مبالغه در شباهت اشاره کرده‌ایم.

در تمثیل (استعارهٔ تمثیلیه)، اگر چه اختصار و ایجازی در کلام حاصل می‌شود، مثلاً وقتی به کسی می‌گوییم: «تو بر آب رقم می‌زنی» منظورمان این است که: «تو شبیه کسی هستی که بر آب رقم می‌زند» و این سخن از آن مختصرتر و موجزتر است امّا بیان تمثیل همیشه با نوعی تفصیل همراه است و در واقع می‌توان گفت که اگرچه در استعارهٔ تمثیلیه هم اختصار و ایجاز تا حدودی حاصل می‌شود امّا حصول اختصار و ایجاز از اغراض اصلی آن نیست.

دیگر این که در استعاره لفظ از معنی اصلی خودش به معنی دیگری منتقل می‌شود امّا در تمثیل انتقال لفظ صورت نمی‌گیرد و الفاظ در تمثیل به معنی اصلی خودشان به کار می‌روند؛ مثلاً وقتی می‌گوییم: «شیری را دیدم» و منظورمان مرد شجاعی است، لفظ شیر از حیوان درنده به مرد شجاع منتقل شده است. امّا وقتی می‌گوییم: «تو بر آهن سرد می‌کوبی» و منظورمان اینست که: «تو مانند کسی هستی که بر آهن سرد می‌کوبد» در اینجا طرفین تشبیه (مشبه و مشبّهٌ به، یعنی تو و کسی) سرِ جایِ خودشان هستند و بر خلاف استعاره، لفظ مشبّهٌ به، به مشبّه انتقال نیافته است بلکه استعاره در وجه شبه است یعنی ما وجه شبه (بر آهن سرد کوبیدن) را از مشبّهٌ به (کسی) گرفته‌ایم و آن را به مشبّه (تو) نسبت داده‌ایم. بنابراین استعارهٔ تمثیلیه (تمثیل) از نوع استعارهٔ مکنیه است نه استعارهٔ مصرّحه. می‌دانیم که در استعارهٔ مکنیه طرفین تشبیه به معنی اصلی خودشان به کار می‌روند و لفظ مستعار از مشبهٌ به، به مشبّه انتقال نمی‌یابد امّا یکی از مشخصّات و مناسبات مشبّهٌ به را می‌گیریم و آن را به مشبّه نسبت می‌دهیم.

از فحوای کلام عبدالقاهر چنین برمی‌آید که تشبیه تمثیل از این نوع تشبیه‌هاست که قابلیت تبدیل شدن به استعاره را ندارد. مثلاً کسی که سخن زیبایی را از دهان شخص زشت و بدقیافه‌ای شنیده است، می‌گوید: «عسلی خوش در ظرفی بد» در اینجا «ظرف بد» قابلیّت این را ندارد که به تنهایی برای شخص زشت استعاره بشود و محال است که ما بگوییم: «ظرف بد» و شنونده از آن «آدم زشت» را بفهمد بلکه وجه شبه در اینجا تنها از رابطهٔ عسل و ظرف بد به دست می‌آید (عبدالقاهر، ۱۳٦٦: ۱٤۸-۱٦۱) و (عبدالقاهر، ۲۰۰۲: ۲۰۲-۲۱٤).

عبدالقاهر با اشاراتی که در سخنان خود آورده، یکی بودن مثل و تمثیل را تأیید کرده است. او یک جا می‌گوید: «و هر چه نتوان آن را تمثیل نامید، واژهٔ مثل نیز برای آن به کار نمی‌رود» (عبدالقاهر، ۱۳٦٦: ۵۵) و (عبدالقاهر، ۲۰۰۲: ۸۲) و جای دیگر می‌گوید: «پس این بود یکی از طرقی که شبه عقلی از میان جمله‌یی از کلام برای تو حاصل می‌شود و من این را از نیرومندترین علل و اسباب پیدایش مثل می‌دانم» (عبدالقاهر، ۱۳٦٦: ٦۰) و (عبدالقاهر، ۲۰۰۲: ۹۲).

بنا بر این «مثل» همان «تمثیل» یا «استعارهٔ تمثیلیه» است، یعنی سخنی که به قرینهٔ حال در موارد مشابه به کار می‌رود. البته هر تمثیلی به صورت «مثل» به کار نمی‌رود بلکه «تمثیل» وقتی به صورت «مثل» به کار می‌رود و «مثل» نامیده می‌شود که مشهور و رایج باشد.

اکنون باید ببینیم سکّاکی و خطیب قزوینی با این نظریات عبدالقاهر چگونه برخورد کرده‌اند و چه چیزی بر آن افزوده و یا از آن کاسته‌اند و چه چیزی را از آن پذیرفته یا رد کرده‌اند.

۳-۲- سکّاکی

سکّاکی (م ٦٢٦ هـ.ق.) که در کتاب خود «مفتاح العلوم» نتایج تحقیقات عبدالقاهر را بصورت منطقی تبویب و تدوین کرد و به آن سر و سامان بخشید، در تعریف «تشبیه تمثیل» می‌نویسد: و بدان که تشبیه هر گاه که وجه شبه در آن یک وصف غیر حقیقی و برگرفته از چند امر باشد، به نام «تمثیل» مخصوص می‌گردد. مانند آنچه که در گفتهٔ این شاعر است:

وَ انّ مَن اَدّبتَه فی الصّبا کَالعُود یُسقَی الماءَ فی غَرسِه
حَتّی تَراهُ مُورقاً ناضِراً بَعدَ الّذی اَبصَرتَ مِن یُبسِه

[مسلّما آنکه را در خردیش ادب می‌کنی چون شاخهٔ سبز است که به هنگام کاشتن، آبش دهند تا ببینی که برگ برآورده و سرسبز گشته است از پس آنکه خشکی او را دیدی].

... [وجه شبه در اینجا] چنانکه می‌بینی یک امر تصورّی است نه یک وصف حقیقی، و با وجود این برگرفته از چند امر است» (سکّاکی، ۱۹۸۷ : ٣٤٦-٣٤٧).

لازم است اشاره شود که سکّاکی این هر دو مثال را از عبدالقاهر گرفته است. حال باید دید این وجه شبه که سکّاکی آن را غیرحقیقی و مرکّب می‌نامد با وجه شبهی که عبدالقاهر مرکّب و عقلی یا تأویلی می‌نامید، یکی است یا نه؟ اگر یکی باشد، پس سکّاکی در تعریف تشبیه تمثیل با عبدالقاهر هیچ اختلاف نظری ندارد.

سکّاکی در تقسیم بندی تشبیه بر اساس وجه شبه آن آورده است: «...وصف یا صفت در این حال [یعنی در حالی که بین دو چیز مشترک باشد] از دو قسم بیرون نیست: یا مستند به حسّ است مانند کیفیّات جسمانی [از صفت‌هایی که با هر کدام از حواس پنجگانهٔ ظاهری درک می‌شوند]... و یا مستند به عقل است. و عقلی یا «حقیقی» است مانند کیفیّات نفسانی مثل متّصف‌بودن به اوصاف تیزهوشی و بیداری و معرفت و علم و قدرت و کرم و بخشندگی و بردباری و غضب و آنچه شبیه آن است از غرایز و

اخلاق. و یا «اعتباری» است مانند متّصف‌بودن به یک چیز تصوّری و توهّمی محض. و یا «نسبی» است مانند متّصف‌بودن چیزی به مطلوب‌الوجودبودن یا مطلوب‌العدم‌بودن برای نفس و یا متّصف‌بودن چیزی به مورد طمع بودن یا دور بودن از طمع نفس (سکّاکی، ۱۹۸۷: ۳۳۳-۳۳٤) و (عرفان، ۱۳۸٤: ج ۳، ۹٦).

تأمّل در بیانات سکّاکی و امثله و شواهدی که او ذکر کرده است، نشان می‌دهد که مفهومی که او از «عقلی اعتباری» یا «عقلی غیر حقیقی» اراده کرده است، دقیقاً با مفهوم «عقلی» و «تأویلی» از دید عبدالقاهر، یکی است. دیدیم که سکّاکی وجه شبه تشبیه تمثیل را از این نوع (عقلی اعتباری) می‌داند.

امّا در مورد استعارهٔ تمثیلیه چطور؟ سکّاکی بر خلاف خطیب قزوینی در طبقه‌بندی مجاز و استعاره هیچ سخنی از مجاز مرکّب به میان نیاورده است امّا در ذیل استعارهٔ مصرّحه یک بحثی دایر کرده است تحت عنوان «قرینهٔ استعاره» و با ذکر شواهدی نشان داده است که قرینهٔ استعاره بعضی وقتها یک معنی واحد و بعضی وقتها چند معنی مربوط به هم [یعنی مرکّب] است. او برای این امر یک استعارهٔ مصرّحه را شاهد آورده است که قرینهٔ آن مرکّب است. سپس گفته است:

«از شواهد این امر این است که وصف یک صورت منتزع از چند امر [یعنی مرکّب] را استعاره کنیم برای یک صورت دیگر منتزع از چند امر. مثلاً مسأله‌ای را از کسی می‌پرسی و او در جواب دادن مردّد است، یکبار قصد می‌کند که زبان باز کند و جواب بدهد و یکبار دیگر پشیمان می‌شود و زبان فرومی‌بندد. تو صورت تردید او را تشبیه می‌کنی به تردید کسی که بلند شده است که برود امّا مردّد است، یکبار قصد می‌کند که برود و یک قدم جلو می‌گذارد و یکبار دیگر از رفتن پشیمان می‌شود و یک قدم پس می‌نهد. بعد به قصد مبالغه در تشبیه، صورت مشبّه را داخل در صورت مشبّهٌ به می‌کنی و وصف مشبهٌ به را، بر سبیل استعاره، بدون تغییر، بر مشبه اطلاق می‌کنی و می‌گویی: *ای مفتی می‌بینم که یک قدم جلو می‌گذاری و یک قدم پس می‌نهی* و این را ما «التمثیل

علی سبیل الاستعاره» می‌نامیم و چون همهٔ امثال تمثیل بر سبیل استعاره هستند، هیچ وقت تغییر نمی‌کنند» (سکّاکی، ۱۹۸۷: ۳۷۵-۳۷۶).

در اینجا باید توجّه خواننده را به یک نکتهٔ بسیار باریک جلب کنیم که درک آن به تأمّل بسیار نیاز دارد و آن این که: درست است که سکّاکی این مثال را به دنبال یک مثال دیگر آورده است که استعارهٔ مصرّحهٔ مرکّب بوده است و درست است که گفته است در این مثال هم مانند مثال قبلی قرینهٔ استعاره مرکّب است امّا در اینجا نگفته است که یک صورت منتزع از چند امر را استعاره می‌کنیم برای یک صورت دیگر منتزع از چند امر، بلکه گفته است: **وصف** یک صورت منتزع از چند امر را استعاره می‌کنیم برای یک صورت دیگر منتزع از چند امر و این یعنی استعاره در طرفین تشبیه نیست بلکه استعاره در قرینهٔ استعاره یا در وجه شبه است. به عبارت دیگر استعاره از نوع مصرّحه نیست بلکه از نوع مکنیه است.

گفتیم که مثال اوّل سکّاکی از نوع استعارهٔ مصرّحهٔ مرکّب است امّا می‌دانیم که مثال دوّم از نوع استعارهٔ تمثیلیه و همان مثال مشهوری است که عبدالقاهر برای استعارهٔ تمثیلیه ذکر کرده است و مؤلّفین بعد از او وسیعاً آن را تکرار کرده‌اند. اصلاً موضوع بحث سکّاکی در اینجا استعاره نیست، بلکه قرینهٔ استعاره است ولی طرز بیان او این توهّم را ایجاد می‌کند که این دو مثال هر دو از یک نوع هستند و سکّاکی اصطلاح «التّمثیل علی سبیل الاستعاره» را بطور یکسان بر هر دو مثال، اطلاق کرده است، در حالی که چنین نیست. و بعداً، خواهیم دید که خطیب قزوینی دچار همین توهّم شده است.

استعارهٔ تمثیلیه خودش از نوع استعارهٔ مصرّحه (اطلاق لفظ مشبهٌ به بر مشبه) نیست، بلکه در استعارهٔ تمثیلیه مشبه و مشبهٌ به به معنی خودشان به کار می‌روند ولی یکی از ویژگی‌های مشبهٌ بِه را به مشبه نسبت می‌دهیم، همان ویژگی که وجه شبه تشبیه تمثیل است. و این ویژگی که قرینهٔ استعارهٔ تمثیلیه است، خودش یک استعارهٔ مصرّحه است.

یک نکته در اینجا لازم است ذکر شود و آن این که درست است که استعارهٔ تمثیلیه از نوع استعارهٔ مکنیه است امّا نوع خاصّی از آن است که دو ویژگی دارد: یکی این که استعارهٔ مکنیه ممکن است تحقیقیه باشد یا تخییلیه ولی استعارهٔ تمثیلیه همیشه از نوع تحقیقیه است و هیچ وقت از نوع تخییلیه نیست؛ دیگر این که در استعارهٔ مکنیه، معمولاً، خود استعارهٔ مکنیه اساس بیان گویندگان واقع می‌شود نه استعارهٔ مصرّحه‌ای که در قرینهٔ آن وجود دارد امّا در استعارهٔ تمثیلیه معمولا خود استعارهٔ تمثیلیه اساس بیان گویندگان واقع نمی‌شود، بلکه استعارهٔ مصرّحه‌ای که در قرینهٔ آن وجود دارد اساس بیان واقع می‌شود.

سکّاکی در پایان بحث تشبیه تمثیل آورده است: «سپس، همانا که تشبیه تمثیلی وقتی که رواج پیدا می‌کند، استعمال آن بصورت استعاره است لا غیر، که «مثل» نامیده می‌شود. و چون ورود امثال بصورت استعاره است تغییر نمی‌کنند» (سکّاکی، ۱۹۸۷: ۳٤۹) و به این ترتیب نسبت تمثیل را با استعارهٔ تمثیلیه و «مثل» توضیح می‌دهد.

٤-۲- خطیب قزوینی

اکنون نظری می‌افکنیم بر آنچه خطیب قزوینی در بارهٔ «تمثیل» نگاشته است. خطیب قزوینی گفته است:

«و تشبیه به اعتبار وجه شبه آن تقسیم می‌شود به تمثیل و غیرتمثیل. و تمثیل آن است که وجه شبه آن برگرفته از چند امر باشد چنانکه گذشت، و سکّاکی آن را مقیّد کرده است به غیرحقیقی بودن چنانکه در تشبیه مثل یهود به مثل خر دیدیم» (تفتازانی، ۲۰۰٤: ۲۰٦-۲۰۷) و (عرفان، ۱۳۸٤: ج ۳، ۱۸۹-۱۹۲)

تفتازانی شارح «تلخیص المفتاح» می‌گوید: «چنانکه گذشت یعنی چنانکه قبلاً در تشبیه ثریّا به خوشهٔ انگور و تشبیه گرد و غبار برانگیخته همراه شمشیرها به شبی که ستاره‌هایش می‌ریزد و تشبیه خورشید به آیینه‌ای که در دست رعشه‌دار است و غیر

ذلک دیدیم» خطیب قزوینی قبلاً این تشبیهات را بعنوان تشبیهاتی که در آنها وجه شبه **مرکّب حسّی** است، یاد کرده است. مراد این تشبیهات است:

تشبیه ثریّا به خوشهٔ انگور را در بالا در بحث مربوط به عبدالقاهر نقل کردیم و گفتیم که عبدالقاهر آن را بعنوان نمونهٔ تشبیهی که وجه شبه آن بدون تأویل دریافت می‌شود و از نوع تشبیه صریح یا تشبیه غیرتمثیلی است، یاد کرده است. خطیب قزوینی قبلا این تشبیه را بعنوان نمونهٔ تشبیهی که وجه شبه آن **مرکّب حسی** و **طرفین آن مفرد** است، ذکر کرده است (تفتازانی، ۲۰۰٤: ۱۹۷) و (عرفان، ۱۳۸٤: ج ۳، ۱۱۳).

به این ترتیب می‌بینیم که خطیب قزوینی قید عقلی بودن یا به قول سکّاکی وهمی و اعتباری بودن وجه شبه را از تشبیه تمثیل برداشته است و از نظر او هر تشبیهی که وجه شبه آن مرکّب باشد – چه مرکّب عقلی و چه مرکّب حسّی – تشبیه تمثیل است. تفتازانی، شارح کتاب قزوینی، تصریح می‌کند که تشبیه ثریا به خوشهٔ انگور از نظر همهٔ علمای بلاغت، بجز سکّاکی، تشبیه تمثیل است.

همچنین خطیب قزوینی در تعریف «مجاز مرکّب» آورده است: «مجاز مرکّب **لفظی** است که استعمال می‌شود در معنایی که شبیه به معنای اصلی آن است. و این بر حسب تشبیه تمثیل است، برای مبالغه در تشبیه؛ مانند آنکه به کسی که در کاری تردید دارد می‌گویی: *ترا می‌بینم که یک قدم جلو می‌گذاری و یک قدم پس می‌نهی*. و این «*تمثیل علی سبیل استعاره*» نامیده می‌شود و گاهی مطلقاً «تمثیل» نامیده می‌شود. و وقتی که استعمال آن به این صورت، یعنی بر سبیل استعاره، رواج پیدا کرد، «مثل» نامیده می‌شود. و به همین دلیل، یعنی به دلیل این که کاربرد تمثیل بر سبیل استعاره است، امثال تغییر نمی‌کنند [چون در استعاره لفظ مشبّهٌ بِه برای مشبّه بکار می‌رود و اگر آن لفظ تغییر کند و عین مشبّهٌ بِه نباشد، دیگر استعاره نیست و تمثیل نیست]».

به این ترتیب، خطیب قزوینی نسبت بین تشبیه تمثیل و استعارهٔ تمثیلیه و مثل را بیان می‌کند. شارح، یعنی تفتازانی، توضیح می‌دهد که چون «تمثیل بر سبیل استعاره»

گاهی مطلقاً «تمثیل» نامیده می‌شود و قید بر سبیل استعاره برای آن ذکر نمی‌شود، برای این که با «تشبیه تمثیل» اشتباه نشود تشبیه تمثیل را همیشه با عنوان «تشبیه تمثیل» ذکر می‌کنیم و هیچوقت آن را مطلقاً تمثیل نمی‌نامیم (تفتازانی، ۲۰۰٤: ۲۳٦-۲۳۷) و (عرفان، ۱۳۸٤: ج ۳، ۳٦۱-۳٦۷).

نه خطیب قزوینی در کتاب «الایضاح» و نه تفتازانی در کتاب «مطوّل»، اگر چه مطلب را بیشتر شرح و تفصیل داده‌اند و شواهد بیشتری برای آن ذکر کرده‌اند، هیچ توضیح مفیدی اضافه بر آنچه گفته شد نیاورده‌اند (خطیب قزوینی، ۲۰۰۰: ۲٦۰-۲٦٤ و تفتازانی، ۱٤۰۷: ۳۷۹-۳۸۱).

۳- تمثیل در کتب بلاغی معاصر

۳-۱- جلال الدین همایی در کتاب «معانی و بیان»

«استعارهٔ تمثیلیه: استعارهٔ تمثیلیه که آن را مجاز مرکّب بالاستعاره نیز می‌گویند **جمله**‌ای است که در غیر معنی اصلی خود استعمال شده باشد بعلاقهٔ مشابهت؛ و وجه شبه صورتی است که از امور متعدّد انتزاع شده مانند جملهٔ ذیل که آن را به معنی تحیّر و تردّد و دودلی استعمال می‌کنند: اَراکَ تُقَدِّمُ رِجلاً و تُؤَخِّرُ اُخرَی...» (همایی، ۱۳۷۳: ۱۹۰).

در جای دیگری آورده است: «هر وقت می‌خواهند حالت شخصی یا امری را مجسّم کنند یک مثل می‌آورند. پس در حقیقت جمله‌های مثلی مشبّهٌ به مرکّب است که مشبّه مفرد دارد. مثلاً در مورد کسی که در صدد کاری برمی‌آید که از عهدهٔ او ساخته نیست می‌گوئید: طعمهٔ هر مرغکی انجیر نیست... و گاهی مثل را در تشبیه مرکّب به مرکّب می‌آورند.

«مثل کنایی: ...تمییز مثل از کنایه در بعض موارد خیلی سهل و آسان است... امّا بعضی موارد داریم که کاملاً مثل و کنایه بهم مشتبه می‌شوند از قبیل: *آفتاب را به گل اندودن* یعنی هنر کسی را پنهان و ضایع کردن، و *آفتاب لب بام* یعنی مشرف بمرگ و

آخر عمر، و آنچه از این قبیل است آیا مثل است یا کنایه. تحقیق مسأله بنظر نگارنده این است که ممکن است یک جمله بدو اعتبار هم کنایه باشد و هم مثل، یعنی اصل آن کنایه باشد امّا چون همان کنایه را بر سبیل مجاز تشبیهی یعنی استعاره در موردی به کار ببرند داخل عنوان مثل می‌شود... اینها همه بر آن فرض است که بخواهیم کنایه را قسم مقابل مثل قرار بدهیم و اگر کنایه را اعم از مثل و غیر مثل قرار دادیم خود بخود همهٔ مشکلات حل خواهد شد» (همایی ۱۳۷۳: ۱۹۲-۱۹۳).

می‌بینیم که مؤلّف محترم مجاز مرکّب بالاستعاره را **جمله**‌ای دانسته است که در غیر معنی اصلی خود استعمال می‌شود به علاقهٔ مشابهت. این را، چنانکه خواهیم دید همهٔ مؤلّفین معاصر ظاهراً از ایشان گرفته و تکرار کرده‌اند امّا دیدیم که خطیب قزوینی در این مورد «جمله» به کار نبرده بلکه «**لفظ**» به کار برده است.

همایی بر خلاف بعضی از مؤلّفین معاصر معتقد است که طرفین تشبیه در تشبیه تمثیل می‌توانند مفرد بسیط یا مقیّد باشند و می‌توانند مرکّب هم باشند و همیشه مرکّب نیستند و لذا تشبیه تمثیل اگر چه می‌تواند از نوع تشبیه مرکّب به مرکّب باشد، همیشه مرکّب به مرکّب نیست.

نکتهٔ دیگر این که ایشان در تعریف استعارهٔ تمثیلیه فقط قید مرکّب بودن را برای وجه شبه آن ذکر کرده‌اند و به عقلی بودن آن اشاره نکرده‌اند و لذا در این موضوع پیرو خطیب قزوینی هستند نه پیرو عبدالقاهر و سکّاکی.

۳-۲- محمّدخلیل رجائی در کتاب «معالم البلاغه در علم معانی، بیان و بدیع»

«تشبیه یا تمثیل است یا غیرتمثیل: تمثیل آن است که وجه شبه در آن صفتی باشد منتزع از چند چیز، مثل تشبیه ثریّا بعنقود ملاحیهٔ منوّر و تشبیه «نقع مثار» به «لیل تهاوی کواکبه» و تشبیه «شمس» به «مراة در کف اشل» در ابیاتی که قبلاً گذشت. و مانند این اشعار منوچهری...:

آن قطرهٔ بـاران بین از ابر چکیـده　　گشـته سـر هر برگ از آن قطره گهربار
آویخته چون ریشـهٔ دسـتارچهٔ سبز　　سـیمین گرهی بر سـر هر ریشهٔ دستار»
(رجائی ۱۳۹۲: ۱۷۱)

این مؤلّف در کلیّات و جزئیات این مبحث تابع خطیب قزوینی و تفتازانی اسـت و تقریباً تمامی شـواهد و امثلهٔ عربی خود را در کتابش، چه در این مبحث و چه در سـایر مباحث، عیناً از ایشان نقل کرده است و لذا هر انتقادی که به خطیب قزوینی وارد باشد، به ایشان هم وارد است.

او در تعریف تشـبیه تمثیل، تنها مرکّب بودن وجه شـبه را شـرط دانسته و به عقلی بودن آن اشـاره نکرده اسـت. در نتیجه، می‌بینیم که نمونه‌ای که از منوچهری نقل کرده اسـت، (وجه شبه آن: اشکال گرد و کوچک درخشان بر سر رشته‌های سبز انبوه) از دید عبدالقاهر و سکّاکی یک تشبیه تمثیلی نمی‌تواند باشد چون وجه شبه آن مرکّب است امّا عقلی نیست.

۳-۳- جلیل تجلیل در کتاب «معانی و بیان»

«تشبیه تمثیل: تشبیه تمثیل آن است که وجه شبه در آن از امور متعدد انتزاع شده باشد و چنانکه یاد شد صحنه یا تابلویی را از رویدادی یا منظره‌ای نشان می‌دهد. نمونه‌ای از آن در این ابیات متجلّی است:

قـرار در کـف آزادگـان نـگـیرد مـال　　چو صبر در دل عاشق، چو آب در غربال
(سعدی، ۱۳٦۸: ٦۷)

دوش برون شـد ز دلو یوسف زرین نقاب　　کرد بر آهنگ صبح جای به جای انقلاب
(خاقانی، ۱۳٦۸: ٤۷)

«تمثیل یا استعارهٔ تمثیلیه: هرگاه جمله‌ای در غیر معنی اصلی به علاقهٔ مشابهت بکار رود، آن را تمثیل یا استعارهٔ تمثیلیه گویند. چنانکه سنائی در بیت زیر عبارت «تکیه بر آب زدن» را در معنی کار بیهوده انجام دادن به کار برده است:

ای که بر چرخ ایمنی زینهار تکیه بر آب کرده‌ای هشدار

(تجلیل، ۱۳٦۵: ٦۸)

این نکته را نباید از نظر دور داشت که در اینگونه استعاره وجه شبه از امور متعدد انتزاع شده و از این حیث به تشبیه مرکّب باز می‌گردد و بعبارت دیگر اینگونه استعاره را مجاز آمیخته به استعاره توان گفت، چنانکه این معنی را در این مثل تازی می‌توان بررسی کرد: اراک تقدّم رجلا و تؤخّر اخری...» (تجلیل ۱۳٦۵: ٦۸).

«مثل: تفاوتی که مثل با استعارهٔ تمثیلیه و دیگر انواع مجاز دارد این است که مثل به درجهٔ شهرت و پایگاه شیاع رسیده و زبانزد مردم گشته است...

...در باب مثل و تمثیل می‌توان گفت که گاهی مضمون یک حکایت حالت تمثیل دارد، چنانکه سعدی در گلستان و مولوی در مثنوی نمونه‌های عالی آن را آورده‌اند...» (تجلیل ۱۳٦۵: ٦۹).

ایشان هم در تعریفی که برای تشبیه تمثیل آورده‌اند، تنها به مرکّب بودن وجه شبه آن اشاره کرده‌اند و قید عقلی بودن آن را ذکر نکرده‌اند و لذا از این جهت از خطیب قزوینی و تفتازانی تبعیت کرده‌اند. ایشان نیز در تعریف استعارهٔ تمثیلیه آن را جمله دانسته‌اند و ظاهراً در این خصوص از استاد همایی پیروی کرده‌اند و ما در بحث مربوط به استاد همایی این دیدگاه را نقد کردیم.

ایشان همچنین در بحث از استعارهٔ تمثیلیه نوشته‌اند: «... در اینگونه استعاره وجه شبه از امور متعدد انتزاع شده و از این حیث به تشبیه مرکّب باز می‌گردد» می‌بینیم که این عبارت ایشان اگر چه در مورد نوع دوّم استعارهٔ تمثیلیه یعنی استعارهٔ بر آمده از تشبیه مرکّب به مرکّب درست است، اوّلاً، در مورد نوع اوّل آن یعنی استعارهٔ مصرحه‌ای

که در قرینهٔ استعارهٔ تمثیلیه وجود دارد، صدق نمی‌کند و دربارهٔ آن چیزی به دست نمی‌دهد. ثانیاً، این عبارت ایشان این توهم را ایجاد می‌کند که تشبیه تمثیل عین تشبیه مرکّب به مرکّب است و ثالثاً، از این عبارت ایشان چنین به ذهن متبادر می‌شود که هرگاه وجه شبه برگرفته از امور متعدد باشد یعنی مرکّب باشد، طرفین تشبیه نیز مرکّب هستند و این درست نیست.

۳-٤- سیروس شمیسا در کتاب «بیان»

«تشبیه تمثیل: تشبیهی را که وجه شبه آن مرکّب باشد در برخی از کتب بیانی، تشبیه تمثیل گفته‌اند حال آنکه بین آنها فرق است. راست است که تشبیه تمثیل هم به لحاظ مرکّب بودن وجه شبه، دارای مشبّهٌ به مرکّب است اما به هر تشبیه مرکّبی تشبیه تمثیل نمی‌توان گفت و در واقع بین آنها نسبت عموم و خصوص است، یعنی هر تشبیه تمثیلی مرکّب هست امّا هر تشبیه مرکّبی، تمثیل نیست.

تشبیه تمثیل، تشبیهی است که مشبهٌ به آن جنبهٔ مثل یا حکایت داشته باشد. در تشبیه تمثیل مشبّه امری معقول و مرکّب است که برای تقریر و اثبات آن مشبّهٌ بهی مرکّب و محسوس ذکر می‌شود...

اگر در مثال‌های تشبیه مرکّب و تشبیه تمثیل دقت کنیم، متوجّه می‌شویم که در تشبیه تمثیل بر خلاف تشبیه مرکّب قرینه‌سازی رعایت نمی‌شود و وجه شبه را از مجموع اجزاء مشبّهً به به صورت کلّی در می‌یابیم:

در میان طرّه‌اش رخسار چون آتش ببین گو میان مشک و عنبر مجمری را یافتم

(شمیا، ۱۳۷۱: ۱۰٦)

این تشبیه مرکّب است زیرا در آن قرینه‌سازی رعایت شده است: مشک و عنبر در مقابل طرّه و مجمر در مقابل رخسار. و علاوه بر این، مشبّهٌ به جنبهٔ ضرب المثلی هم ندارد... در ارسال المثل هم قرینه‌سازی رعایت می‌شود...» (شمیسا، ۱۳۷۱: ۱۰٤-۱۰٦).

«استعارهٔ مرکّب و تمثیلیه: ...مجاز بالاستعارهٔ مرکّب...استعاره در جمله است، یعنی با مشبّهٌ بهی سر و کار داریم که جمله است. در این صورت باید به تأمّل عقلی دریافت که جمله در معنای خود به کار نرفته است و به علاقهٔ شباهت معنای دیگری را افاده می‌کند. مثلاً آب در هاون کوبیدن ممکن (متعارف) نیست و مراد از آن به قیاس (علاقهٔ شباهت) عمل لغو و ابلهانه است.

به استعارهٔ مرکّب استعارهٔ تمثیلیه هم می‌گویند امّا بهتر است که اصطلاح استعارهٔ تمثیلیه را در مواردی به کار ببریم که استعارهٔ مرکّب جنبهٔ ارسال المثل یا ضرب المثل داشته باشد، پس چنانکه قبلاً هم اشاره شد استعارهٔ تمثیلیه مشبّهٌ به مرکّبی است که حکم مثال را داشته باشد (در ارسال المثل مشبه هم ذکر می‌شود): مثل مهتاب به گز پیمودن یا خورشید را به گل اندودن، که استعارهٔ تمثیلیه از عمل لغو و ناممکن‌اند.

باید توجّه داشت که مشبّهٌ به نباید طولانی باشد و مثلاً روایت و حکایتی باشد زیرا در این صورت تمثیل نامیده می‌شود... چند مثال دیگر:

او وزیری داشت گبر و عشوه‌ده کو بر آب از مکر بربستی گره

(مولانا، ١٣٦٤، ج ١: ٢٢)

دقّت در عباراتی که از این مؤلّف نقل کردیم نشان می‌دهد که اوّلاً، ایشان تشبیه مرکّب به مرکّب را اعم از تشبیه تمثیل دانسته‌اند و معتقدند که هر تشبیه تمثیلی مرکّب به مرکّب است امّا هر تشبیه مرکّب به مرکّبی تشبیه تمثیل نیست و ما در بحث مربوط به خطیب قزوینی نشان دادیم که نظر خطیب قزوینی مانند عبدالقاهر و سکّاکی عکس این است، یعنی به نظر او تشبیه تمثیل اعم از تشبیه مرکّب به مرکّب است.

بعد مؤلّف به همین مقدار هم بسنده نکرده و در این مسیر انحرافی که اتخاذ کرده، باز هم چند قدم جلوتر رفته است، به این ترتیب که: اوّلاً، در صدد این برآمده که وجه امتیازی برای تشخیص تشبیه تمثیل از تشبیه مرکّب به مرکّب پیدا کند و لذا گفته است که تشبیه مرکّب به مرکّب فقط وقتی تشبیه تمثیل به حساب می‌آید که مشبّه به آن جنبهٔ

مثل یا حکایت داشته باشد. ثانیا گفته است: «راست است که تشبیه تمثیل هم به لحاظ مرکّب بودن وجه شبه، دارای مشبّهٌ به مرکّب است...» یعنی به نظر ایشان هر تشبیهی که وجه شبه آن مرکّب باشد، مشبه به آن هم مرکّب است که نادرستی آن آشکار است.

ایشان همچنین، گفته است که در تشبیه مرکّب به مرکّب قرینه‌سازی می‌شود امّا در تشبیه تمثیل قرینه‌سازی نمی‌شود. گفتیم که تشبیه تمثیل همیشه از نوع تشبیه مرکّب به مرکّب نیست که در آن قرینه‌سازی رعایت شود یا نشود و در تشبیه مرکّب به مرکّب هم چنین نیست که همیشه قرینه‌سازی رعایت شود. امّا چیزی که تا اندازه‌ای شگفت به نظر می‌رسد این است که مؤلّف محترم در حالی که معتقد است که در تشبیه تمثیل قرینه‌سازی نمی‌شود و ارسال المثل را هم نوعی از تشبیه تمثیل می‌داند، معتقد است که در ارسال المثل هم قرینه‌سازی می‌شود.

ایشان معتقد هستند که استعارهٔ مرکّب با استعارهٔ تمثیلیه فرق دارد، ولی بعضی‌ها آنها را با هم خلط کرده و توضیح داده که برای جدا کردن آنها از یکدیگر بهتر است که فقط استعاره‌ای را تمثیلیه بنامیم که جنبهٔ ضرب‌المثلی داشته باشد. می‌بینیم که ایشان احساس کرده‌اند که استعارهٔ تمثیلیه باید با استعارهٔ غیرتمثیلیه فرقی داشته باشد امّا نمی‌توانند دریابند که تفاوت آنها در چیست. و با این تعریفی که برای استعارهٔ تمثیلیه آورده‌اند، باید پرسید پس تکلیف «مثل» چه می‌شود و چه چیزی آن را از استعارهٔ تمثیلیه جدا می‌کند؟

نکتهٔ قابل ذکر دیگر این که، اگر چه در تشبیه تمثیل وجه شبه تأویلی و مرکّب است، ولی نمی‌توان گفت که همیشه مشبه یک امر معقول و مرکّب و مشبّهٌ به یک امر محسوس و مرکّب است چون هر کدام از مشبّه و مشبّهٌ به نه لزوماً، مرکّب هستند و نه لزوماً، محسوس یا معقول هستند. امّا در استعارهٔ تمثیلیه، اغلب برای تجسّم و تبیین موضوع معقول، امر محسوس و ملموسی را استعاره می‌کنند.

به این ترتیب، در واقع اصطلاح «تمثیل» را محدود کرده است به «تمثیل داستانی» و بین آن و انواع دیگر تمثیل (تشبیه تمثیل و استعارهٔ تمثیلیه و مثل) تفاوت قائل شده است. این هم عجیب است که گفته‌اند «در ارسال المثل مشبه هم ذکر می‌شود».

ایشان هم مانند همایی مجاز مرکّب را جمله دانسته‌اند.

۳-۵- میرجلال‌الدّین کزّازی در کتاب «بیان»

«تشبیه تمثیل: تشبیه تمثیل، به راستی، گونهٔ پرورده و گستردهٔ تشبیه آمیغی [مرکّب] است؛ و پرمایه‌ترین و هنری‌ترین گونهٔ تشبیه نیز همان می‌تواند بود. مانروی [وجه شبه]، در تشبیه تمثیل، ویژگیی است برآمده از چند چیز، چندین پیوند شاعرانه، در میانهٔ دو سوی تشبیه، آنگاه که با هم می‌پیوندند و در هم می‌آمیزند، مانرویی آمیغی و پندارین [وجه شبهی مرکّب و عقلی – ایشان ظاهراً پندارین را به معنی عقلی به کار برده است گرچه معادلی دقیق نیست] را می‌سازند که تشبیه تمثیل بر بنیاد آن ساخته می‌شود... از آنجا که پندار شاعرانه، در تشبیه تمثیل، گسترده است، بستر تشبیه، بیشتر، فزون از یک بیت است...» (کزازی، ۱۳٦۸: ۵۷–۵۸).

«استعارهٔ آمیغی (مرکّب): استعارهٔ آمیغی (مرکّب) که آن را استعارهٔ «تمثیلی» نیز می‌نامند، استعاره‌ای است که در آن مستعار، جمله است نه واژه. استعارهٔ تمثیلیه، در قلمرو استعاره، به تشبیه آمیغی می‌ماند، در قلمرو آن هنر. در استعارهٔ آمیغی، همچون تشبیه آمیغی، جامع پیکره‌ای پندارین [هیأتی غیرحقیقی] است که از دو یا چند پیوند در میانهٔ دو سوی استعاره که با هم درآمیخته‌اند و در هم تنیده‌اند پدید می‌آید. ناگفته پیداست که در استعارهٔ آمیغی دو سوی استعاره نیز می‌باید از پاره‌هایی چند پدید آمده باشند.

به سخنی دیگر استعارهٔ تمثیلیه آن است که دو سخن را که از پاره‌هایی چند پدید آمده‌اند، به یکدیگر مانند کنند، سپس مستعارٌ له را با این گمان و انگیزه که آنچنان به

مستعارٌمنه می‌ماند که با آن یکی شده است، بسترند و تنها مستعارٌ منه را در سخن بیاورند...» (کزّازی ۱۳٦۸: ۱۲۰).

می‌بینیم که این مؤلّف نیز تشبیه تمثیل را نوعی خاص از تشبیه مرکّب به مرکّب دانسته است و همچون مؤلّف قبلی تشبیه مرکّب به مرکّب را اعم از تشبیه تمثیل می‌داند. به قول ایشان تشبیه تمثیل گونهٔ پرورده و گستردهٔ تشبیه آمیغی یا مرکب است که معلوم نیست مقصود ایشان از گونهٔ پرورده و گسترده به زبان علمی چیست. ما در سطور بالا به تفصیل نادرستی این نظر را توضیح دادیم.

ایشان گفته‌اند که استعارهٔ مرکّب را استعارهٔ تمثیلیه هم می‌نامند که این طبق نظر خطیب قزوینی درست است امّا تعریف و توضیحات ایشان هم فقط دربارهٔ نوع دوّم استعارهٔ تمثیلیه (یعنی استعارهٔ برآمده از تشبیه مرکّب به مرکّب) صدق می‌کند و دربارهٔ نوع اوّل آن (یعنی استعارهٔ مصرّحه‌ای که در قرینهٔ استعارهٔ تمثیلیه وجود دارد) چیزی به دست نمی‌دهد.

ایشان هم لفظ مستعار را در استعارهٔ تمثیلیه جمله دانسته است که بحث آن قبلاً گذشت. همچنین گفته‌اند که در تشبیه تمثیل بستر تشبیه بیشتر فزون از یک بیت است، که اگر فزون از یک جمله می‌گفتند دقیق‌تر بود.

۳-۵- محمود فتوحی در کتاب «بلاغت تصویر»

ایشان در کتاب خود فصلی مشبع به بررسی تمثیل اختصاص داده و این موضوع را از همهٔ جوانب و زوایای آن کاویده است. از جمله سیر تاریخی مبحث تمثیل را، هم در منابع لاتین و هم در منابع اسلامی، به اختصار بررسی کرده است، گرچه این بررسی، بخصوص در مورد منابع اسلامی، اشاره‌وار است و از عمق و دقّت لازم برخوردار نیست. بعلاوه، انواع و اشکال مختلف تمثیل را، هم از جهت قالب و صورت و هم از نظر

محتوا، بطور کامل احصـا نموده و بررسـی کرده و فرق تمثیل را با دیگر انواع تشـبیه و استعاره و همچنین با نماد توضیح داده است.

ایشـان در توضیحات کلّی خود بیشتر کوشیده است که ما را با مفهوم تمثیل و فرق آن با سـایر مجازها (تشـبیه و استعاره و نماد)، آشنا کند و کمتر در پی آن بوده است که تعریفی دقیق از تمثیـل ارائـه کنـد و دیـدگـاه‌های علمای بلاغت را در این زمینه به نقد بکشد. و به نظر می‌رسد که همانند دیگر مؤلّفان معاصر تصوّر و برداشتی دقیق و روشن از تمثیل ندارد. چنانکه یکجا از قول عبدالقاهر می‌گوید: «تمثیل، تشـبیه **مرکّبی** است که وجه شـبه آن از یک یا چند جمله منتزع باشـد.» (فتوحی، ۱۳۹۵: ۲۵٦) در این مورد به توضـیحات قبلی رجوع کنید. و جای دیگر می‌گوید: «بلاغیان اسـلامی تمثیل را نوعی اسـتعارهٔ مرکّب می‌دانند؛ از این رو بسیاری از تفاوتهای استعاره با نماد در باب تمثیل و نماد نیز صادق است» (فتوحی، ۱۳۹۵: ۲۷٤).

این درسـت اسـت که خطیب قزوینی تمثیل یا اسـتعارهٔ تمثیلیه را نوعی اسـتعارهٔ مرکّب می‌داند امّا گفتیم که این نه به اعتبار خود اسـتعارهٔ تمثیلیه بلکه به اعتبار قرینهٔ آن اسـت که یک اسـتعارهٔ مرکّب از نوع اسـتعارهٔ مصـرّحهٔ تحقیقیه است و الاّ خود استعارهٔ تمثیلیه از نوع استعارهٔ مکنیه است.

مؤلّفین معاصـر، همگی، به پیروی از خطیب قزوینی اسـتعارهٔ تمثیلیه را یک نوع اسـتعارهٔ مصـرّحهٔ مرکّب به حساب آورده‌اند و دربارهٔ آن قلم فرسایی کرده‌اند بدون این که متوجّه باشـند که در اصـل، قضـیه از چه قرار است. دریغ از این که در یکی از کتب بلاغی معاصـر به حقیقت این مسـأله اشـاره‌ای شـده باشد! این است که به ضرس‌قاطع، می‌توان گفت که هیچیک از مؤلّفان کتب بلاغی معاصر تصوّر درست و روشنی از تمثیل و اسـتعارهٔ تمثیلیه نداشـته‌اند. این مؤلّف نیز لفظ مسـتعار را در اسـتعارهٔ تمثیلیه جمله دانسـته و آورده اسـت: «مجاز مرکّب بالااسـتعاره یا اسـتعارهٔ تمثیلیه، **جمله‌ای** اسـت اسـتعاری...» (فتوحی، ۱۳۹۵: ۲۵۷). ایشان این گفته را ارجاع داده‌اند به الایضاح خطیب

قزوینی و قبلاً دیدیم که خطیب قزوینی در الایضـاح در موضـع تعریف مجاز مرکّب در این مورد «لفظ» به کار برده اسـت، نه «جمله». به هر حال نتوانسـتیم این عبارت را در الایضاح پیدا کنیم و ظاهراً همان عبارتی است که ما آورده‌ایم ولی ایشان لفظ را به جمله ترجمه کرده‌اند.

٤- نتیجه

نگـارنده تا جایی که در حدّ وسـع و توان خود می‌تواند اظهار نظر کند، حق را به جانب عبدالقاهر و سکّاکی می‌دهد و معتقد است که خطیب قزوینی با این کار خود مرز تشـبیه تمثیل و اسـتعارهٔ تمثیلیه را با غیر آن به هم ریخته است. به نظر نگارنده، به رغم نظر خطیب قزوینی نمی‌توان پذیرفت که تشـبیهی مانند تشـبیه ثریا به خوشـهٔ انگور ملاحی که وجه شبه آن مرکّب حسّی است، تشبیه تمثیل باشد. اگر خطیب قزوینی با این نظر خود کار را خراب نکرده بود، حق آن بود که اسـتعارهٔ تمثیلیه از اسـتعارهٔ مرکّب (مجاز مرکّب بالاستعاره) جدا باشد و هر استعارهٔ مرکّبی استعارهٔ تمثیلیه نامیده نشود.

۱- تعریفی که خطیب قزوینی از مجاز مرکّب و اسـتعارهٔ تمثیلیه کرده اسـت، بسیار غـامض و مبهم و معقّد اسـت و به همین دلیل سـهم عمده‌ای در گمراه کردن مؤلّفان معاصـر کتابهای بلاغی داشته است و بعضی از مؤلّفان معاصر نتایج بسیار تأسّف انگیزی از آن اسـتخراج کرده‌اند؛ مثلا این که بعضـی از مؤلّفان، تشبیه مرکّب به مرکّب را اعم از تشـبیه تمثیل دانسـته‌اند و گفته‌اند هر تشـبیه تمثیلی مرکّب به مرکّب است امّا هر تشبیه مرکّب به مرکّبی تشـبیه تمثیل نیسـت، نتیجهٔ نادرسـتی است که از این تعریف استخراج شده است، در حالی که عکس این قضیه درست است.

۲- نتیجهٔ دیگری که اکثر مؤلّفان معاصـر از این تعریف خطیب قزوینی به دسـت آورده‌اند، این اسـت که اسـتعارهٔ تمثیلیه را یک اسـتعارهٔ مرکّب از نوع اسـتعارهٔ مصرّحه دانسـته‌اند، در حالی که این خلاف واقع اسـت و اسـتعارهٔ تمثیلیه از نوع اسـتعارهٔ مکنیه

است امّا استعارهٔ مصرّحه‌ای در قرینهٔ آن وجود دارد که مرکّب است چون برآمده از وجه شبه تشبیه تمثیل است که همیشه مرکّب است و این استعاره است که اساس بیان گویندگان واقع می‌شود نه خود استعارهٔ تمثیلیه.

۳- تعریفی که عبدالقاهر و سکّاکی و خطیب قزوینی از تشبیه تمثیل کرده‌اند، در نزد هر سه محقّق مبتنی و متمرکز بر وجه شبه است و هر سه نفر در مرکّب بودن وجه شبه تشبیه تمثیل اتّفاق نظر دارند و هیچکدام از ایشان طرفین تشبیه (مشبه و مشبه به) را در تعریف خود دخالت نداده‌اند. بنابراین طرفین تشبیه در تشبیه تمثیل از نظر هر سه محقّق می‌تواند مفرد (مفرد بسیط یا مقید) یا مرکّب باشد. لذا نظر بعضی از مؤلّفان معاصر که طرفین تشبیه تمثیل را مرکّب، و تشبیه تمثیل را نوعی از تشبیه مرکّب به مرکّب می‌دانند، نادرست است.

٤- خطیب قزوینی در تعریف مجاز مرکّب گفته است: «و أمّا المجاز المرکّب فهو **اللفظ** المستعمل فیما شبه بمعناه الاصلی...الخ» (تفتازانی، ۲۰۰٤: ۲۳٦-۲۳۷) و (خطیب قزوینی، ۲۰۰۰: ۲٦۰-۲٦٤) تقریباً همهٔ محققین معاصر، ظاهراً به تبعیّت از استاد جلال‌الدّین همایی، «لفظ» را در اینجا به «جمله» ترجمه کرده‌اند که نادرست است چون لفظِ مستعار در استعارهٔ مرکّب بعضی وقت‌ها مرکّب هست امّا جمله نیست.

منابع

الف) کتاب‌ها

۱. پرهیزی، عبدالخالق (۱۳۹٦)، سیر علوم بلاغی در ادب فارسی، تهران: انتشارت فردوس و نشر فرهنگ روز.

۲. تجلیل، جلیل (۱۳٦۵)، معانی و بیان، چاپ سوم، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

۳. تفتازانی، سعدالدّین (۱٤۲٤ هـ.ق.- ۲۰۰٤ م)، مختصرالمعانی، بیروت، لبنان: مؤسسهٔ التاریخ العربی.

٤. ---------- (١٤٠٧ هـ .ق.)، المطول فی شرح تلخیص المفتاح، قم: مکتبة آیة الله العظمی المرعشی النجفی.
۵. جرجانی، عبدالقاهر (۲۰۰۲ م.)، اسرارالبلاغه فی علم البیان، علّق حواشیه السّید محمّد رشید رضا، الطبعة الاولی، بیروت – لبنان: دارالمعرفة.
٦. ---------- (۲۰۰۵ م.)، دلائل‌الاعجاز، شرحه و علّق علیه و وضع فهارسه محمّد التُنجی، الطبعة الاولی، بیروت – لبنان: دارالکتاب العربی.
۷. ---------- (١٣٦٦)، اسرارالبلاغه، ترجمهٔ جلیل تجلیل، چاپ دوّم، تهران: مؤسسهٔ انتشارات و چاپ دانشگاه تهران.
۸. ---------- (۱۳۸۳)، دلائل‌الاعجاز فی القرآن، ترجمه و تلخیص و تحلیل اشعار و شواهد سید محمد رادمنش، چاپ دوّم، اصفهان: شاهنامه پژوهی.
۹. حافظ شیرازی، مولانا شمس الدین محمد (١٣٦٨)، دیوان غزلیّات، به کوشش خلیل خطیب رهبر، چاپ پنجم، تهران: انتشارات صفی علیشاه.
۱۰. خاقانی شروانی، افضل الدین بدیل بن علی نجار (١٣٦٨)، دیوان، به کوشش ضیاءالدین سجادی، چاپ سوّم، تهران: انتشارات زوّار.
۱۱. خطیب قزوینی، جلال‌الدّین محمد بن عبدالرحمن (۲۰۰۰ م)، الایضاح فی علوم البلاغة، قدّم له و بوّبه و شرحه الدکتور علی بو ملحم، بیروت- لبنان: دار و مکتبة الهلال.
۱۲. رجائی، محمّدخلیل (۱۳۹۲)، معالم‌البلاغه در علم معانی، بیان و بدیع، چاپ چهارم، شیراز: انتشارات دانشگاه شیراز.
۱۳. سعدی شیرازی (١٣٦٨)، گلستان، تصحیح و توضیح غلامحسین یوسفی، تهران: انتشارات خوارزمی.

۱٤. سکّاکی، ابویعقوب یوسف بن ابی بکر محمّد بن علی (۱٤۰۷ هـ . ق. – ۱۹۸۷ م.)، مفتاح العلوم، ضبطه و کتب هوامشه و علق علیه نعیم زرزور، الطبعة الثانیة، بیروت – لبنان: دار الکتب العلمیة.

۱۵. شمیسا، سیروس (۱۳۷۱)، بیان، چاپ دوّم، تهران: انتشارات فردوس.

۱٦. ضیف، شوقی (۱۳۸۳)، تاریخ و تطوّر علوم بلاغت، ترجمهٔ محمّدرضا ترکی، تهران: سمت.

۱۷. عرفان، حسن (۱۳۸٤)، کرانه‌ها/ شرح فارسی مختصرالمعانی تفتازانی، جلد سوّم، چاپ سوّم، قم: مؤسسهٔ انتشارات هجرت.

۱۸. فتوحی، محمود (۱۳۹۵)، بلاغت تصویر، چاپ چهارم، تهران: انتشارات سخن.

۱۹. کزّازی، میرجلال‌الدّین (۱۳٦۸)، زیباشناسی سخن پارسی (۱): بیان، تهران: نشر مرکز.

۲۰. مولانا، جلال الدین محمد (۱۳٦٤)، مثنوی معنوی، جلد اوّل، به اهتمام رینولد الّین نیکلسون، چاپ دوم، تهران: علی اکبر علمی.

۲۱. همایی، جلال‌الّدین (۱۳٦۷)، فنون بلاغت و صناعات ادبی، چاپ پنجم، تهران: مؤسّسه نشر هما.

۲۲. ---------- (۱۳۷۳)، معانی و بیان، به کوشش ماهدخت بانو همایی، چاپ دوّم، تهران: مؤسسهٔ نشر هما.

ب) مقاله‌ها

۱. جعفری، مرتضی (۱۳۹۳)، «نقدی بر بلاغت سنّتی»، پژوهش‌های نقد ادبی و سبک شناسی، شمارهٔ ٤ (پی در پی ۱٦)، تابستان ۱۳۹۳، صص ۱۱-٤۲.

۲. رضایی هفتادُر، غلام‌عبّاس و چراغی‌وش، حسین (۱۳۹۰)، «نقدی بر تصویر هنری از دیدگاه بلاغت سنّتی»، ادب عربی، شمارهٔ ۱، سال ٤، بهار ۱۳۹۱، صص ۱۰۵-۱۲۸.

۳. فتوحی، محمود (۱۳۸٦)، «نگاهی انتقادی به مبانی نظری و روش‌های بلاغت سنّتی»، ادب پژوهی، شمارهٔ سوّم، پاییز ۱۳۸٦، صص ۹-۳۷.
٤. محمّدی فشارکی، محسن (۱۳۸۲)، «شیوهٔ سکّاکی در بلاغت»، آیینهٔ پژوهش، شماره ۸٤، بهمن و اسفند ۱۳۸۲، صص ٦۱٤-٦۳۱.
۵. یزدان جو، محمّد و دیگران (۱۳۹۷)، «آسیب شناسی مباحث علم بیان در کتابهای بلاغت فارسی»، پژوهشنامهٔ نقد ادبی و بلاغت، سال ۷، شمارهٔ ۲، پاییز و زمستان ۱۳۹۷، صص ۲۲۷-۲٤۲.

فصلنامهٔ علمی کاوش‌نامه
سال بیست و دوم، تابستان ۱٤۰۰، شمارهٔ ٤۹
صفحات ۱٦۲-۱۳۳
DOR: 20.1001.1.17359589.1400.22.49.5.7

غلبهٔ تک‌صدایی در عشق‌ورزی شاعران سبک خراسانی (با نگاه به تغزّلات فرّخی، عنصری و منوچهری) *
(مقالهٔ پژوهشی)

محمّدموسی شفق [۱]
دانشجوی دکتری زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه یزد
(از کشور افغانستان)

چکیده

اگر نگاه ما به فرهنگ و جامعه، نگاه زبان‌محور باشد؛ تک‌صدایی و گفت‌وگو، دو روی‌کرد زبانی خودکامگی و تکثّرگرایی است. در تک‌گویی، یکی در مقام گوینده است و دیگری در مقام شنونده و محکوم به سکوت. این مکان ممکن است حجلهٔ عروسی، کلاس درس، مشورت در امر سیاسی، اتّحادیهٔ کارگری و یا دیگر صنف‌های اجتماعی باشد. درمجموع، جامعه بر مبنای تک‌گفتاری استوار است. عشق‌ورزی زمینی، بخشی از بدنهٔ هویّت فرهنگی و هنجار اجتماعی ما را تشکیل می‌دهد و در ادبیّات، به صورت گسترده بازتاب یافته است. مطالعهٔ روابط عاشق و معشوق، زاویه‌های پنهان جامعه را عریان می‌کند- بویژه عاشقان نامداری که رفتار شان تبدیل به الگوی جمعی می‌شود و ناهنجاری‌ها را به هنجار بدل می‌کنند.

این نوشتار، در پی نمایاندن ریشه‌های مقولهٔ «ناز و نیاز» است و تلاش می‌شود تا علل عشق‌ورزی مبتنی بر تک‌گویی مستبدانه را برشمارد و آن را به عنوان بخشی از کلیّت فرهنگی-تاریخی این جامعه، بررسی نماید.

واژه‌های کلیدی: عشق زمینی، تک‌صدایی، گفتگو، فرّخی، عنصری، منوچهری، نقد جامعه‌شناختی.

---

* تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۸/۱۰/۱۵ تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۹/۰۹/۱۷
[۱] - نشانی پست الکترونیکی نویسندهٔ مسئول: mshafaq1395@gmail.com

۱- مقدّمه

سخنی نسبتاً معروف است که می‌گوید: «عاشقی ناز و نیاز است». این سخن به ظاهر ساده، تشریح مناسبات عشق‌ورزی در گسترهٔ تاریخ و فرهنگ ماست و نسبت عاشق و معشوق را به نمایش می‌گذارد. نسبتی که از جزء به کل، تسرّی پیدا می‌کند.

این نوشتار، در پی نمایاندن پیچ‌وخم‌های داستان‌های عاشقانهٔ زمینی در ادبیّات فارسی (قرون چهارم و پنجم) نیست و به ابعاد زیبایی‌شناختی ابیات گفته‌شده نیز نمی‌پردازد. سخن این نوشته بر سر بُعد اجتماعی آن است و در تلاش است این پرسش در تقدیر را تا حدّ ممکن بازنماید و یا حدّاقل، خود پرسش را برجسته کند که علل این «ناز و نیاز» چه چیز می‌تواند باشد؟ آیا این ناز و نیاز، حک‌شده در لوح محفوظ عاشقی است یا اینکه ریشهٔ زمینی و زمینهٔ اجتماعی دارد؟ ادامهٔ این نوشتار، تلاشی در جهت بازنمایی این نکته است.

اگر هزار سال تاریخ گذشتهٔ خود را در نظر بگیریم، الگوهای غالب آن، قتل عام، غارت و چپاول، اسارت و بردگی، جنگ و لشکرکشی و بی‌خانمانی و آوارگی بوده‌اند. «تاریخ بیهقی»، «جهان‌گشای جوینی»، «مجمل‌التّواریخ والقصص»، «تاریخ گردیزی»، «تاریخ گزیده»... الواح محفوظ این فجایع‌اند و کفّهٔ ترازوی اتّفاقاتِ فوق‌الذّکر، به مراتب، از گذشت و مدارا، تساهل و تسامح، سازندگی و آبادانی، خردانديشی و تولید علم و در کل، مردم‌سالاری، سنگین‌تر است. بنابراین، ذهنیّت تاریخی ما انباشته از اتّفاقات نوع اوّل است و بیگانه با مفاهیم بخش دوم. اتّفاقات نوع اوّل، تاریخ‌اند و مفاهیم گروه دوّم، آرمان‌شهر. واقعیّت‌های گروه اوّل، تار و پود جامهٔ فرهنگ ما را تشکیل می‌دهد و عشق‌ورزی با الگوی «ناز و نیاز» در چنین جامه‌ای شکل‌گرفته‌است.

عشق‌ورزی زمینی، در یک چنین بستر اجتماعی (Context) -با مشتی غلام و کنیز که در تملّک صاحبانشان بوده‌اند و به خاطر زنده‌ماندن و یا ثروت‌اندوزی- در بدترین حالت تن‌فروشانه شکل می‌گرفته و قصّهٔ دل‌دادگی آن‌ها افسانه‌ای بیش نبوده‌است.

این مناسبات یک‌طرفه و برده‌وار، از خود، زبانی ایجاد نمود که از آن در این نوشتار به «تک‌گویی» تعبیر می‌شود. در این گزارهٔ تک‌آوایی، یکی در مقام توبیخ، «این بکن وآن مکن» می‌گوید و دیگری فراتر از یک فرمان‌پذیر بی‌اراده نبوده‌است. البتّه بعدها این تک‌گویی تبدیل به سنّت ادبی می‌شود و در ادبیّات غنایی قرن‌های پسین تا مرز «سگیّه‌سرایی»[1] پیش‌می‌رود.

پس، عشق‌ورزی زمینی در قرون چهارم و پنجم «نوعی تفکّر» نبوده و مصداق «کسی که از عشق شروع نکند؛ هیچ‌گاه پی به ماهیّت فلسفه نخواهد برد» (بدیو، ۱۳۹۳ : ۱۱) هم نیست. زبان چنین عشق‌ورزیی هم «اصیل‌ترین شکل زبان، یعنی شعر است» (هایدگر، ۱۳۸۹: هفده) نمی‌تواند باشد. ماهیّت چنین عشقی هم مصداق این سخن که: «عشق هیچ‌گاه بی‌بهره ازجنون نیست. امّا جنون نیز هیچ‌گاه بی‌بهره از خرد نیست» (نیچه، ۱۳۹۳ : ۵۳) نخواهدبود. عاشق این دوره نه مجنون خردورز، بلکه هوس‌باز متنعّم است. عاشقی در این دوره، رؤیایی رمانتیک هم نیست که طعم مرگ داشته‌باشد: «من از دو نعمت برخوردارم که به فکر آن باشم و به آن ببالم، زیبایی و جذّابیّت تو و مرگ خودم» (آب‌شیرینی، ۱۳۹٦: ۸) و «جریان باد را پذیرفتن/وعشق را که خواهر یگانهٔ مرگ است» (همان: ٦).

نسبت عاشق و معشوق، تافته‌ای جدابافته از مناسبات اجتماعی و بیگانه با فضای فرهنگی این دوره نیست؛ بلکه بخشی مهم از بدنهٔ فرهنگی و هنجارهای اجتماعی به شمار می‌آید. مگر مناسبات اجتماعی، غیر از همین چیزهایی است که در عشق‌ورزی زمینی داریم؟ این نمونه از نسبت مردم با زمام‌دار گرفته تا رییس و مرئوس، سرمایه‌دار و فقیر، باسواد و بی‌سواد، معلّم و شاگرد قابل تعمیم است.

اساساً، جاافتادن مقولهٔ «ناز و نیاز»، خاستگاه استبدادی دارد. جالب اینجاست که در قرون چهارم و پنجم، غالباً این معشوق است که در مقام نیاز قرار دارد و عاشق در مقام

عتـاب. البته نه آن عتاب واســـوخت‌گونه‌ای که رویکرد ادبی دارد. بلکه عتابی از ســـر مالکیّت و برده‌پروری.

۱-۱- اهمّیّت پژوهش

عشـق، از کانونی‌ترین مفاهیم در حیات انسان است و جلوه‌های گوناگون دارد. از عشق انســان به انسان گرفته تا عشق انسان به خدا، میهن و بقیّهٔ ارزش‌ها و پدیده‌های پیرامون انسان. در این میان، عشق انسان به انسان، ملموس‌ترین نوع آن است که هر آدمی آن را در زندگی اش تجربه می‌کند.

عشق انسان به انسان و عشق انسان به خدا، به صورت برجسته و پیوسته در ادبیّات فارسـی بازتاب یافته است که از آن به عشق ناسوتی و لاهوتی تعبیر می‌شود. در نوشتار حاضـر، جلوهٔ عشـق ناسـوتی یا جسـمانی انسـان، محور بحث اسـت. آن‌گونه که نیچه می‌گوید «آدمی تن اســـت». عشـــق انســـان به انســـان، تنها گویای اهمّیّت تن آدمی و نیازهایش نیســت؛ بلکه عشــق‌ورزی در ادبیّات فارســی، نوع برجســتهٔ جهان‌شــناســی جمال‌شـناسانه نیز به‌شمارمی‌آید. «عاشق تنها میل و عشق به زیبایی ندارد؛ بلکه به ایجاد و آفرینش زیبایی عشــق می‌ورزد. به همین مناســبت همهٔ هنرمندان عاشــقان واقعی‌اند» (صبور، ۱۳۸۰: ۳٤).

علـاوه بر آن، در کلّ ادوار ادبیّات فارســـی، ای بســـا بزرگانی که با عشـــق‌ورزی، اندیشـــه‌ورزی کرده‌اند و این مصـداق سـخن فرناندوپسـوآ (Fernando Antonio Nogueira Pessoa) شـاعر پرتغالی است که «عشق نوعی تفکّر است» (بدیو، ۱۳۹۳: ۸۰-۸۱) و چهره‌هـای نمـایـان تـاریخ مـا عـاشـــقان نامداری بوده‌اند که پلورالیســـم (Pluralism) خردورزی را با رویکرد جمال‌پرســـتانه در ســـاحت اندیشـــه‌ورزی، در مقیاس جهانی نمایش داده‌اند.

۱-۲- پیشینهٔ پژوهش

به صورت کلی، پیرامون عشق در تغزّلات، کتاب‌ها و مقالات زیادی نوشته شده‌است. زین‌العابدین مؤتمن در کتاب «سیر تحوّل شعر فارسی» (۱۳۷۱) با رویکردی تاریخی به تاریخ تطوّر تغزّل و غزل پرداخته است. سیروس شمیسا در کتاب «سیر غزل در شعر فارسی» (۱۳۷۰) تقریباً با مؤتمن رویکردی مشابه دارد و نگاهش از بُعد تاریخی است. غلام‌حسین یوسفی در کتاب «فرّخی سیستانی» (بحثی در شرح احوال و روزگار او) (بی‌تا) به صورت موردی در شعر فرّخی تعمّق کرده و به تحوّلات اجتماعی و سیاسی عصر شاعر پرداخته‌است.

داریوش صبور در کتاب «آفاق غزل فارسی» (۱۳۷۰) به غزل و تغزّل نگاه تاریخی و محتوایی دارد. ولی کتاب‌های فوق در مجموع، پیرامون عشق‌ورزی زمینی در شعر فارسی، روی‌کردی زیبایی‌شناختی، هنری و معطوف به فنون بلاغی دارند، ولی تاکنون، مشخصاً مقاله‌ای با محوریّت غلبهٔ تک‌صدایی در عشق‌ورزی دیده نشد. با توجّه به اهمّیّت این موضوع، عنوان فوق برگزیده شد، تا گشایش بابی باشد در پژوهش‌هایی از این نوع، به نشانهٔ ارج‌گزاری به فرهنگ و زبان فارسی.

۲- بحث

یکی از ابزارهای مهم برای سنجش منیّت و شخصیّت شاعر، معشوق شاعر است. شاعر با انتخاب نوعیّت معشوق خودش و سپس تصویری که از او ترسیم می‌کند؛ نحوهٔ نگاه زیبایی‌شناختی و سطح معرفتی خودش را در قبال انسانی دیگر -با عنوان معشوق- به نمایش می‌گذارد. عشق‌ورزی صرفاً رویکرد زیبایی‌شناختی ندارد بلکه نوعی نگاه هستی‌شناسانه نیز محسوب می‌شود. «نوع معشوقه‌های شاعران به این مسایل و عوامل بستگی تام داشته است: شخصیّت شاعر و نوع تربیت و احوال و افکار او؛ مکان و زمان

زندگانی او؛ سلسله و خاندان و دربار مورد انتساب او و وضع اقتصادی و منابع ارتزاق او» (وزین‌پور، ۱۳۷٤: ۷۲).

معشوق در سبک خراسانی، زمینی و قابل دسترس است. نه عاشق ادّعای قداست دارد و نه معشوق موجودی اهورایی و پیچیده در هالهٔ نور و قداست است و نه منبعی است برای اعتلای معرفت عاشق. این‌گونه عشق‌ورزی، جدا از آنکه انحرافی برای جامعه قلمداد شود یا نه، مهم‌تر از آن، ابزاری است برای مطالعهٔ ادبیّات و زیبایی‌شناسی رایج در همان دوره.

حتّی اگر بپذیریم که شعر روند استعلایی دارد و پدیده‌ای ذهن‌گراست: «اصولاً، شعر در طی تاریخ خود از عینیّت به طرف ذهنیّت حرکت کرده است» (شمیسا، ۱۳۷۰: ۱٤). باز برای شناخت ابعاد معشوق زمینی در سبک خراسانی، ایجاب می‌کند تا عوامل و دلایلی را که موجد و تداوم‌بخش چنین جریانی بوده است در نظر بگیریم و طبعاً، نیازمند شناخت آن عوامل هستیم. در نظر گرفتن آن عوامل، نگاه ما را در قبال این پدیدهٔ اجتماعی–ادبی از حالت صرفاً زیبایی‌شناسانه و گردابی در جهان تخیّلی شاعر، خارج می‌کند و وارد نیمهٔ پنهان این واقعیّت می‌سازد –واقعیّتی که برایند و روبنای یک اتّفاق ژرف اجتماعی، سیاسی و اقتصادی است. در اینجا، به گونهٔ گذرا چند عامل مهم را برمی‌شماریم.

۲-۱- وضعیّت اجتماعی

تحوّلات اجتماعی، نقش اصلی را در شکل‌گیری پدیده‌های ادبی–فرهنگی بازی می‌کنند. موضوع‌های ادبی، از دل مناسبات سیاسی و اقتصادی بیرون می‌آیند. این استحاله در ژرف‌ساخت فرهنگ یک جامعه، سبب تغییر پدیده‌های عریان و خشن سیاسی می‌گردد– واقعیّت‌هایی که به صورت خشن در میدان‌های جنگ، در لحظه‌های غارت و چپاول، به اسارت‌گرفتن بازماندگان جنگ، جابه‌جایی گروهی مردم، تداوم لشکرکشی‌ها و

جنگ‌های مُمتد اتّفاق می‌افتند؛ در بافت فرهنگ و ادبیّات همان جامعه به گونه‌ای متفاوت بروز پیدا می‌کند. این دگرگونی پدیده‌های عینی به کمک فرهنگ یک جامعه، آن را دل‌پذیر و جذّاب می‌سازد.

ممکن است شاعری یا قصّه‌گویی، جرأت آن را نداشته باشد تا در میدان جنگ سر کسی را از بدن جدا کند؛ خانه‌ای را ویران نماید؛ زندانیی را شکنجه دهد؛ مال مردم را غارت کند یا گروهی را به زور از سرزمینشان آواره نماید؛ امّا در قصاید و قصّه‌هایش، همین واقعیّت‌های خشن را چنان هنرمندانه بازتاب می‌دهد که هم برای خودش زیبا و دل‌نشین‌گردد و هم برای مخاطبانش لذّت‌بخش و خواندنی جلوه نماید. مگر قصاید شاعران درباری غیر از روایت واقعیّت‌های تلخی هستند که یادآورشدیم؟

اگر جنگ‌ها و لشکرکشی‌های سلطان‌محمود و سلطان‌مسعود را در نظر نگیریم، «یا سلطان‌سنجر که بین سال‌های ٤٩١ هجری تا ٥٤٨ هجری چهارده جنگ مشهور نموده است» (انوری، ١٣٤٠، ج٢ : ٥٣) و با این حساب، در مدّت سلطنت سنجر، تقریباً، هر چهار سال یک جنگ مشهور اتّفاق افتاده‌است -بگذریم از جنگ‌های خرد و ریز- واقعاً چه چیزی قصاید عنصری، فرّخی، منوچهری، انوری و ده‌ها شاعر درباری دیگر را جذّاب می‌کند و در محتوایشان، غیر از موارد ذکرشده چه می‌ماند؟

این قصاید و مشغلهٔ ذهنی همین شاعران، چیزی نیست جز روایت و رنگ‌آمیزی خشونت! خودشان شاید جرأت کشتن حشره‌ای را نداشته‌اند؛ امّا به قدرت تخیّلشان، جهانی پر از خشونت را چنان بازسازی نموده‌اند که خشونت‌بارترین حملهٔ ممدوح، تبدیل به مقوله‌ای ماندگار در یک زبان پویا و فرهنگ می‌گردد:

فسانه گشت و کهن شد حدیث اسکندر　　سخن نو آر که نو را حلاوتی است دگر

(فرّخی سیستانی، ١٣٨٥: ٦٦)

چه کسی تصوّر می‌کند این مطلع، روایتی است که خون و خشونت، غارت و چپاول، اسارت و برده‌داری و عیّاشیِ برخاسته از این غارت‌گری را روایت می‌کند؛ در

حالی که در مباحث تقابل سنّت و مدرنیته، نکوهش تکرار و شنیدن سخن نو، نفی روایت‌های نخ‌نما و شنفتن «اطلس نو» از این بیت مدد گرفته‌می‌شود وگوینده با آن پیشانی سخن را آذین می‌بندد.

شاید به همین علّت، خشونت و غارتی که گذرا بودند؛ با همین «حلّه‌های تنیده ز دل و بافته ز جان» چنین مداحان، ماندگار شدند و حتّی تبدیل به هنجاری برای زمامداران گردیدند و رؤیایی شدند دست‌نیافتنی برای اکثریّت مردم. این استحالهٔ فرهنگی پدیده‌های خشن سیاسی در حوزهٔ ادبیّات، خشونت‌های مقطعی را از موقعیّت «هم‌زمانی» خارج نمود و آنها را «درزمانی» ساخت.

درزمانی‌شدن این واقعیّت‌ها، نخستین پیامدش، الگوشدن این واقعیّت‌های مقطعی برای زمامداران در همهٔ اعصار است. مطالعهٔ تاریخ بیهقی، عبرت‌آموز است و خواندن قصاید فرّخی و انوری تزریق غرور و افتخار کاذب. تفاوت آشکار این دو حس ، در یک مقطع زمانی و از رفتار یک زمامدار، ریشه در نوع متفاوت روایت‌گری آن دارد.

بیهقی اتّفاقات خشن را در بستر خودش روایت می‌کند؛ امّا فرّخی و انوری آن را از بستر طبیعی‌اش بیرون می‌کشند و در ظرف دیگری می‌ریزند که خواننده به جای تفکّر و ایجاد حس پرسش‌گری، احساس مشارکت در این حماسهٔ ساختهٔ ذهن شاعر قصیده‌پرداز درباری می‌کند. بیهقی در جایگاه یک خردورز، استدلال می‌کند و قصیده‌گو در جایگاه شاعر تشبیه می‌سازد. لذا، پیامد دیگر آن می‌شود؛ ترویج فرهنگ ناپرسایی و «بی‌چرایی در جامعهٔ ما به نوعی تقدیر اجتماعی تعبیرشده است» (مختاری، ۱۳۹٤: ۱۰۰).

شاعران قصیده‌پرداز با چنین استحاله‌ای تابوها و ممنوعیت‌ها را تبدیل به هنجار می‌کردند، زیرا همین راویان هنری دربار، باده‌نوشی، اَمرَدبازی، زن‌بارگی، اسراف که پیامد غارت و لشکرکشی و جنگ بود را به نحو استادانه با جزئیات نقاشی می‌کردند. این تصویرسازی، از قباحت این اعمال می‌کاست و تمرین و رسیدن به آن را تبدیل به

یـک آرزوی محال می‌نمود که طبقات پایین جامعه فقط در خیالشـــان آن صـــحنه‌ها را تصور می‌نمودند؛ چرا که: «ادبیّات فقط متأثر از اجتماع نیست؛ بلکـــه بـــر آن اثـــر هـــم می‌گذارد؛ زیرا هنر فقط به بازسازی حیات نمی‌پردازد؛ بلکه به آن شکل نیز می‌دهـــــد. چنـــان‌کـه برخی مردم زندگی قهرمانان و نقش‌آفرینان داستان‌ها را سرمشق زندگی خود قرار می‌دهند؛ بـه شیوهٔ آنها عاشق می‌شوند یا به سبک آنها دست به خودکشی می‌زننـد» (روشن‌فکر، ۱۳۸۹: ۱۶۱).

الگوسـازی برخاسـته از چنین کنش توصـیفی، تنها کردارهای فردی سلطان را قابل پیروی نمی‌کند؛ بلکه از او چهره‌ای ترسیم می‌کند که مستحق است:

وگر تو گویی که درشأنش آیتست رواست　　نیم من این را منکِر کـه بـاشـــد آن منکَر

(فرّخی سیستانی، ۱۳۸۵: ٦٦-٦٧)

و اگر عصر ظهور پیامبران نگذشته‌بود؛ شأن سلطان‌محمود اقتضا می‌کرد تا:

بوقـت شـــاه جهـان گر پیمبری بودی　　دویســت آیت بودی به شـأن شـاه اندر

(فرّخی سیستانی، ۱۳۸۵: ٦٦-٦٧)

واضــح اســت که صــور خیال چنین جامعه‌ای نیز دگرگون می‌شــود و زیبایی‌های جسـمانی و ناز و کرشـمهٔ معشـوق صورت رقیق‌شدهٔ میدان جنگ و رفتار جنگی است: «این معشـوقان ترک، عموماً با دهانی کوچک، اندام موزون، کمری باریک و با چالاکی و چابکی ویژه وصف شده‌اند و چون جزو لشکریان بوده‌اند، ابروهایشان به کمان، مژهٔ آنها به خنجر، زلفشـان به کمند و نگاهشـان به ناوک و نیزه تشبیه شده است و صفاتی چون خون‌خواری، ستم‌گری، جفاپیشگی، غارت‌گری، عهدشکنی، عربده‌جویی و پرخاش‌گری دارند» (پارسانسب، ۱۳۸۷: ٦٠).

به این واقعیّت جنگی شمیسا نیز اشاره دارد: «زیبایی معشوق که (ترک لشکری بوده اســت) در یک بافت نظامی مطرح می‌شــود؛ یعنی ابروی او به کمان، مژه‌اش به خنجر، زلفش کمند و نگاهش تیر اســت. عادات او هم همان عادات ترکان نظامی اســت. یعنی

خون‌خوار و ستم‌گر و جفاپیشه و غارت‌گر و عهدشکن و عربده‌جوی و پرخاش‌گر است» (شمیسا، ۱۳۷۰: ٤٤).

تغییر این صورخیال را که معلول دگرگونی ژرف اجتماعی-سیاسی است؛ زین‌العابدین مؤتمن چنین به تحلیل می‌گیرد: «پادشاهان، معمولاً لشکریان خود را از همین ترکان مهاجر و اسیر و مملوک تشکیل می‌دادند، خانهٔ بزرگان و صدور و محتشمان و امرا و حکّام به نسبت جاه و جلال و مرتبه‌ای که داشتند به زیور جمال این زادگان خلخ و طراز آراسته بود. نه تنها به نیروی بازو و سلاح به نگاهداری ملک و تسخیر بلاد همّت می‌گماشتند، بلکه درعین‌حال در سایهٔ سنان قد و کمان ابرو و تیر غمزه و خنجر مژگان بر کشور دل‌ها نیز حکومت می‌کردند.

در آن زمان تجارت برده‌فروشی بسیار رونق داشت و در خدمت‌داشتن غلامان و مملوکان از لوازم تجمّل و احتشام به شمار می‌رفت... معروف است که ده‌ها نفر از غلامان زرّین‌کمر و خوش‌سیما در خدمت رودکی، عنصری و فرّخی بودند» (مؤتمن، ۱۳۷۱: ۲۱۰-۲۱۱).

وقتی خانمی در سرزمین وخانوادهٔ خودش بانوی حرم یا شهرزاد شهر خودش باشد، امّا پس از اسارت، کنیز یکی از لشکریان بیگانه و مهاجم، هم‌خوابهٔ یک مرد بیگانه و قاتل شوهر و پدرش گردد؛ پیداست که چه وضعیّتی دارد و فرزند چنین زندگی مشترکی نیز، سرنوشت و وضعیّت روانی‌اش پیشاپیش روشن است؛ یا کودکی که در خانه و قصرش شازده‌کوچولوی والدینش بوده است، امّا اکنون کودک اسیری است و درصورتی که بخت با او یار باشد تبدیل می‌شود به شاهد دربار و ساقی سلطان، تا هم شراب تعارف کند وهم میل جنسی سلطان و یا یکی از درباریان را ارضا نماید.

اخلاق خانوادگی و زناشویی از دل چنین نظم اجتماعی بیرون می‌آمد. پس وضعیّت اجتماعی که معلول جنگ و لشکرکشی بود؛ فرهنگ و زیرمجموعه‌های آن را دگرگون می‌ساخت و این دگرگونی، زبان آن جامعه را نیز دچار دگردیسی می‌نمود: «زبان دورهٔ

سامانیان و غزنویان، زائیدهٔ افکار جنگی و حماسی وقت بود و در واقع یک زبان لشکری به شمار می‌رفت؛ با آن سنخ فکر، امکان نداشت سبک رقیق و لطیف و آرامی به وجود آید؛ از این رو در الفاظ و عبارات و ترکیبات آن دوره صلابت و فخامت و هیمنهٔ خاصی موجود می‌باشد» (همان، ص: ۲٤٦).

این وضعیّت، آدم را به یاد نقّاشی «جورجو وازاری» (Giorgio Vasari) نقّاش، معمار و مورّخ رنسانس ایتالیایی می‌اندازد. او به فرمان پاپ یکی از تالارهای واتیکان را به مناسبت قتل عام پروتستان‌ها مزیّن به نگاره نمود. در یکی از جنگ‌ها میان کاتولیک‌ها و پروتستان‌ها در فرانسه، موسوم به «قتل عام روز سنت بارتولومیو» در کم‌تر از بیست و چهارساعت، بین پنج تا ده‌هزار پروتستان قتل عام شدند. پاپ از شنیدن این سخن چنان به وجد آمد که جشن عبادی مفصلی تدارک دید و جورجو وازاری را امر نمود تا این صحنهٔ خشونت‌بار را نقّاشی کند (هراری، ۱۳۹۷: ۳۰۵).

۲-۲- موقعیّت شاعر

در کنار وضعیّت اجتماعی، موقعیّت شاعر نیز در تعیین جایگاه و نوعیّت معشوق اهمّیّت دارد. اگر شاعری مطرود دربار باشد؛ شعرش محتوای اعتراضی دارد. این اعتراض می‌تواند در سیمای حماسه‌سرایی و اسطوره‌پروری بروز نماید. مانند فردوسی، یا در جهت نقد وضعیّت موجود و شبه نهیلیستی و توأم با ناامیدی باشد؛ نظیر ناصرخسرو.

در همین دوره هم فردوسی و ناصرخسرو زندگی‌می‌کنند و هم عنصری، فرّخی و منوچهری، امّا محتوای شعر این شاعران همدوره، چنان با همدیگر متفاوت است که گویی هرگروه دو جهان کاملاً متفاوت را روایت می‌کنند. تفاوت ممدوح ناصرخسرو در برابر ممدوح عنصری به اندازهٔ تفاوت یک مُنجی و یک خوک است. ناصرخسرو به قیمت آوارگی و زندانی‌شدنش در یمگان‌دره، تا آخر عمر، حاضر نیست در برابر ممدوح عنصری سر تمکین فرودآورد و به صدای رسا فریاد می‌زند:

من آنم کـه در پـای خوکـان نریزم　　مـر ایـن قـیـمـتـی در لفظ دری را
(ناصرخسرو قبادیانی، ۱۳۵۷: ۱٤۳)

در همین جامعه و زمان، عنصـری ملک‌الشّـعرای دربار یکی از مقتدرترین «خوکان» عصـر اسـت و متنعّم: «عنصری در دربار سلطان قرابت تام داشت و در مجلسش منصب ندیمی با شـاعری ضـمّ بود و در سـفر نیز در زمرهٔ ملتزمین رکاب شـمرده می‌شد و در یکی از فتوح هندوسـتان به ده بیت، صد برده و بدره یافت و حشمت و مالش بدان مایه رسـید که از نقره دیگ‌دان زد و از زر آلات خوان سـاخت و ملک‌الشّـعرا لقب گرفت» (فروزان‌فر، ۱۳۸۷: ۱۰۸).

فرّخی نیز در رکاب ابوالمظفّر و سـلطان‌محمود، اقصـی النقاط سـرزمین‌های تحت تصـرف این دو سلطان را گردش نمود و در ازای هر مدح، خارج از تصوّر درم و خدم دریافت می‌کرد. آن‌گونه که خود می‌سراید:

مقدار جهان راست ورا نیز کرانست　　بخشـیدن اورا نه کرانسـت و نه مقدار
دینـارچنـان بخشـد مـا را که بر ما　　پیوسـتـه بود خوارترین چیزی دینار
(فرّخی سیستانی، ۱۳۸۵: ۸۹)

این تفاوت موقعیّت، در تعیین محتوای شـعر در کل و نوعیّت معشـوق به گونه‌ای ویژه تأثیر مستقیم داشت. معشوق فرّخی، عنصری و منوچهری، دیگر محال است زمینی نباشـد. شـاعری که شـعر و همهٔ هسـتی معنوی‌اش در اختیار سـلطانی باشد که فقط در عوض پول او را اغراق‌آمیز توصـیف می‌کند و تخیّل شـاعرانه‌اش چنان توصـیفات را ممکن‌الحصـول می‌نماید؛ و مزد این گونه توصـیف را به دسـت می‌آورد. معشوق چنین شاعری چیزی نیست مگر همان معشوق زمینی.

۲-۳- شادمانی در غیاب مردم

تفاوت نگاه ناصرخسرو و فرّخی و عنصری در بازتاب وضعیّت زمان خودشان که همزمان می‌زیسته‌اند؛ یکی از متضادترین روایت‌ها از زمان و مکان واحد است. همه تحت قلمرو یک سلطان می‌زیسته‌اند؛ ولی یکی از وفور نعمت، رضایت و شادمانی مردم سخن می‌گوید و دیگری تصویر ذیل را از وضعیّت جامعه بیرون می‌دهد:

شبی تاری، چو بی ساحل دمان پرقیر دریایی — فلک چون پر زنسرین برگ نیل اندوده صحرایی
نشیب وتوده و بالا همه خاموش و بی جنبش — چو قومی هر یکی مدهوش و درمانده به سودایی
زمانه رخ به قطران شسته وز رفتن بر آسوده — که گفتی نافریده‌ستش خدای فرد، فردایی
(ناصرخسرو قبادیانی، ۱۳۵۷: ٤٧٥)

ناصرخسرو، جامعه را در قعر شب یلدای استبداد می‌بیند. پست و بلند زندگی نمایان نیست؛ همه در سکوت سهمگین، بسان مردهٔ متحرک، مدهوش، درمانده و سودایی‌اند و مانند آدم‌های رمان «کوری» اثر جوزف ساراماگو (José Saramago)، این طرف و آن طرف می‌لولند؛ زمان متوقّف شده و فردایی متصوّر نیست. در چنین وضعیّت قیرگون، عقلانیّت، رخت بربسته و همه سودازده‌اند. این جنون، زادهٔ حیرت فلسفی نیست؛ بلکه پیامد خفقان سیاسی است.

برخلاف آن، فرّخی از رضایت و شادمانی سرشار است و سخن می‌سراید. مردم غرق در نعمتند. سلطان منجی عالم است. او نه تنها نجات‌بخش مردم تحت حاکمیتش است؛ بلکه برای نجات مردم دیگر سرزمین‌ها پشت سر هم لشکر می‌کشد و چنان قتل و غارت راه می اندازد که دشت و دمن از خون کشته‌شدگان گلگون می‌شود و شهرهای آباد در یک چشم به هم زدن به ویرانه مبدّل می‌گردد.

ناجی شاعر برای بهشتی‌شدن جهان، نه تنها بت‌پرست را می‌کشد؛ بلکه، هرکه را با او اندک مخالفت کند؛ از دم تیغ می‌گذراند. تصویری را که ناصرخسرو از جامعه در حیات سلطان‌محمود ارایه می‌دهد؛ فرّخی در مرگ سلطان‌محمود مجسّم می‌کند. او در

سوگ‌نامهٔ سلطان‌محمود، جهان را «پرشغب و تار» می‌بیند و خانه‌ها را «پر بانگ و خروش»:

شهر غزنین نه همان است که من دیدم پار — چه فتاده است که امسال دگرگون شده کار
خانه‌ها بینم پر نوحه و پر بانگ و خروش — نوحه و بانگ و خروشی که کند روح فگار
(فرّخی‌سیستانی، ۱۳۷۸: ۹۰)

روایت جهنّمی و بهشتی از این دوره، ریشه در موقعیّت راوی دارد. یک راوی که در یمگان، غبار غربت، وجودش را درهم تنیده و حبسیه می‌سراید و راوی دیگر در کاخ، زئوس‌وار عشق جسمانی تجربه می‌کند و به گفتهٔ رشید وطواط که «وی را در سخنِ سهل و ممتنع با ابونواس و بحتری برابر می‌کند» (صبور، ۱۳۷۰: ۱۲۳) ولی از هوس‌بارگی دلش، از خدا گله‌مند است:

مرا دلی است گروگان عشق چندین جای — عجب‌تر از دل من دل نیافریده خدای
(فرّخی‌سیستانی، ۱۳۷۸: ۳۸٤)

این دو روایت متعارض مصداق سخن مارکسیست‌ها است: «ادبیّات گزارش‌گر صریح واقعیّت اجتماعی است» (عسکری حسن‌کلو، ۱۳۸۷: ٤۸).

واقعیّت این است که شادی این دوره، شادی کاذب است. یا به تعبیری، شادی بازتاب یافته در ادبیّات این دوره، بازتاب دهندهٔ شادی اقلیّت حاکم است. اقلیّتی که به هیچ‌وجه از روح جمعی و خاطرهٔ جمعی نمایندگی نمی‌کند. این شادمانی، روایت قصر و قندیل، داغگاه سلطان، پایان مأموریت موفّقیت‌آمیز لشکر غارت‌گر، بزم صبوحی سلطان در محضر غلامان بیجاده‌لب ترکی و اسیران جنگی‌اند که به یُمن زیبایی‌شان فروخته نشده و شانس استخدام‌شدن در محضر سلطان را پیدا نموده‌اند. یا این شادمانی گویای احساس شاعری است که متنعّم از این وضعیّت است. از دریافت صله، لگن و آفتابه‌اش از نقره است و خوان و ظروفش از زر. پس از هر لشکرکشی، اَمرَدان و کنیزانش تجدید می‌شوند و پس از شاه در برخورداری از نعمات بادآورده،

برخوردارترین فرد در جامعه به‌شمارمی‌آید. زیرا او اداره‌کنندهٔ دستگاه تبلیغاتی حکومت پادشاه است.

شادمانی این دوره، در هرم جامعه شناور بوده است. هیچ‌گاه در قاعدهٔ هرم ته‌نشین نشده است. غرور کاذب خلق‌شده نیز برای هرم جامعه بوده است. یکی از ویژگی‌های جوامع استبدادی، این است که نکبت و بدبختی، فقر و ناداری، اسارت و ویرانی، در قاعدهٔ جامعه قربانی می‌گیرد و رنج خلق می‌کند. امّا حماسه‌سرایی‌های کاذب و افتخارآفرینی، برخورداری از نعمات و رفاه اقتصادی، نصیب طبقات بالای هرم جامعه است.

۲-٤- جایگاه معشوق

با چنین شاعران و موقعیّت درباری آنان، شأن معشوق قابل پیش‌بینی است. آن‌گونه که گفته شد؛ معشوقان معمولاً یا ترکان زیباروی بودند و یا اسیران و غلامان سیمین اندام که زیبایی‌شان آنان را بیمه می‌کرد تا در بازار برده‌فروشان فروخته نشوند و به خاطر تزئین بزم شاهان، فرماندهان لشکر و شاعران متنعّم و شریک قدرت در کاخ‌ها بزم‌آرایی کنند.

این معشوقان، فقط یک کارت برای بازی داشتند و آن زیبایی‌شان بود و الّا نه جایگاه اجتماعی‌شان دارای اهمّیّت بود و نه سرّ و حکمت معشوقان شاعران صوفی‌مشرب قرون ششم، هفتم و هشتم را داشتند. که با نگاهی، عاشق را از همه چیز تهی می‌کرد و برای یک حیات نوین آماده می‌ساخت.

معشوق سبک خراسانی، مانند معشوق صوفیان و عارفان نبود تا در سیمای شمس‌تبریزی ظاهر شود و هستی انسان و نگاه انسان‌شناختی خودش را در سه جمله خلاصه نماید: «آن خطّاط سه‌گونه خط نوشتی؛ یکی او خواندی، لاغیر، یکی را هم او خواندی، هم غیر؛ یکی نه او خواندی، نه غیر او؛ آن خط سوّم منم» (صاحب‌الزمانی،

۱۳٦۹: ۳۹-٤۰). این خطّ هیروگلیفِ ناخوانا، عاشق را هیچ چیز نمی‌داد بلکه از هر چیزی که داشت؛ تهی می‌کرد.

پایگاه اجتماعی شاعر از معشوق زمینی بلندتر بود؛ زیرا او در کنار سلطان می‌نشست و معشوق به خدمتکاری شاعر مشغول می‌شد و به منظور حظّ بصر از معشوق استفاده می‌شد؛ گاه به شکل یک کارگر، گاه با صفت جنگ‌جو و گاه با صفت معشوق. پس نوعیّت رابطهٔ عاشق و معشوق نیز یک رابطهٔ از بالا به پایین بوده و عاشق هر طور دلش می‌خواست با معشوق رفتار می‌کرد. آن‌گونه که در شرح رفتار فرّخی با معشوقش گفته‌اند: «اگر گاهی معشوق آهنگ سفر می‌کرده و یا سر قهر و ناز داشته زود دل از او برمی‌گرفته یا سوز هجران او را با بوسه‌های آتشین ماه‌رویان دیگر فرو می‌نشانده، شاید هیچ شاعری معانی عشق مادّی را بهتر از او شرح نکرده است؛ آنها که دل عشرت‌جو و طبعی هوس‌ران دارند و از نعمت جوانی و نشاط برخوردارند و همواره شادکام و شادخوارند؛ از تغزّلات او لذّت فراوان می‌برند و او را مظهر شادی و خوشی می‌دانند؛ حقیقت نیز همین است؛ چه به راستی کم‌تر شاعری... به اندازهٔ او اشعاری طرب‌انگیز و نشاط آور سروده است» (مؤتمن، ۱۳۷۱: ۲۱۵).

و همچنان جایگاه عاشق و معشوق را در دو قالب شعری، دچار دگردیسی می‌نمود: «در تغزّلات عاشق و در غزلیّات معشوق قهرمان است» (مؤتمن، ۱۳۷۱: ۲٤۲).

معشوق زمینی در سبک خراسانی، تمکین‌گر بی‌چون و چراست در برابر خواست‌های عاشق. فقط گاهی، اتّفاق می‌افتد که معشوق به سفر می‌رود یا بنا به بعضی پیش‌آمدهای دیگر، او مجبور به جداشدن از عاشق می‌گردد. در این وقت، عاشق بلادرنگ، معشوق دیگری بر می‌گزیند:

مرا دلی است گروگان عشق چندین جای — عجب‌تر از دل من دل نیافریده خدای
دلم یکی و در او عاشقی گروه گروه — تو در جهان چو دل من دلی دگر بنمای
شگفت و خیره فرو مانده‌ام که چندین — به یک دل اندر باری چگونه یابد جای

دل عشق حریص‌تر دلی از عاشقی ملول شود　　دلم همی نشـــود، وای از این دل من وای
(فرّخی‌سیستانی، ۱۳۷۸: ۳۸٤-۳۸۵)

این‌گونـه عشـــق‌ورزی زمینی، انســـان را بـه یـاد هوس‌بـازی‌هـای اســـطوره‌ای زئوس -خـدای خدایان یونان- می‌اندازد: «خدای خدایان... بدانچه که در قلمرو خدایان و در روی زمین می‌گذشـت؛ علاقهٔ بسـیاری داشت، امّا به هیچ‌چیز به اندازهٔ زن و عشق علاقه نداشـــت. بدین جهت زندگی خدایی او آن قدر با ماجراهای مختلف عاشـــقانه در آمیخته اسـت که حتی زندگی دون‌ژوان و کازانوای خودمان به پای آن نمی‌رسـد» (شفا، ۱۳۸۳: ۱۲).

باز هم سخن فرّخی پیرامون تنوّع عشق‌ورزی:

هر روز مرا عشـــق نگـاری بـه در آید　　در بـازکنـد نـاگـه و گســـتـاخ، در آیـد
ور در به دو سـه قفل گران‌سـنگ ببندم　　ره‌جویـد و چون مورچـه از خـاک برایـد
(مؤتمن، ۱۳۷۱: ۱۲۰)

چنین هوسـی یادآور زئوس می‌تواند باشـد: «خدای خدایان، با طبع عاشق‌پیشگی و خسـتگی‌ناپذیر خود، دسـت رد به سـینهٔ هیچ کدام از زیبارویان آسمان نگذاشت، امّا در این سـلسله پیروزی‌ها و کامروایی‌های عاشقانه چندبار هم شکست خورد» (شفا، ۱۳۸۳: ۱۵).

منوچهری در ابیات ذیل، حسّ تملّک و نگاه تحقیرآمیز نسـبت به زن را این‌گونه به تصویر می‌کشد:

گوید که شما دخترکان را چه رسید است　　رخسـار شـما پردگیان را که بدید است...
تـا مـادرتـان گفـت کـه من بچّـه بزادم　　از بهر شـــمـا من بـه نگـه‌داشـــت فتادم
قفلی بـه در بـاغ شـــمـا بر بنهـادم　　درهـای شـــمـا هفتـه به هفته نگشـــادم
(منوچهری دامغانی، ۱۳۷۵: ۱۵٤)

فرّخی با بیان ابیات آتی، به وضـوح توضـیح می‌دهد که دیگر علاقهٔ دو طرفه و ناز معشوقی در کار نیست. بلکه یک طرف عاشق مالک است و یک طرف معشوق مملوک:

آشـــتی کردم بـا دوســـت پس از جنـگ دراز / هم بـدان شـــرط کـه بـا من نکنـد دیگر نـاز
زانچه کرده است پشیمان شد و عذر همه‌خواست / عـذر پـذرفـتـم و دل در کـف او دادم بـاز...
دوش نـاگـاه رســـیـدم بـه در حـجـرهٔ او / چـون مـرا دیـد بـخـنـدیـد و مـرا برد نمـاز
گفتم ای جان جهان خدمت تو بوســهٔ تســت / چـه شـــوی رنجـه بـه خم دادن بـالـای دراز...
شادمان گشت و دو رخسارهٔ چون گل بفروخت / زیر لـب گفـت کـه احســـنت و زه ای بنده نواز

(فرّخی‌سیستانی،۱۳۷۸: ۲۰۳)

اینجا سـخن از «بنده‌نوازی» و درماندگی اسـت و بهره‌کشـی جسـمانی از کسـی که چاره‌ای جز تسـلیم در برابر خواسـت‌های شاعر متنعّم ندارد. کسی که حتی خم شدنش (برد نمـاز) برای شـــاعر، تشـــریفـات غیرضـــروری می‌نمـایـد و فقط کافی اســـت، خدمت‌گزاری‌اش را به نحو احسن انجام دهد.

منوچهری، آشـکارا به ثروتش فخر می‌کند و عتاب‌آلود و واسوخت‌وار نهیب می‌زند که ناز تو را نمی‌کشم؛ چون «درم» کار «مدارا» می‌کند:

نه کشـــم ناز تو را و نه دهم دل به تو من / تـا مرا دوســـتی و مهر تو پیدا نشـــود...
بـه مـدارا دل تو نرم کنم و آخر کـار / بـه درم نرم کنم گر بـه مـدارا نشـــود

(منوچهری دامغانی، ۱۳۷۵: ۳۳)

این‌گونـه رفتـار بـا معشـــوق زمینی، حتی با آن معیارهایی که افلاطون در رســـالهٔ «ضـیافت»اش برای عاشـق و معشوق در نظر می‌گیرد تطابق ندارد: «همچنین اگر جوانی برای مال و جاه تسـلیم عاشـق شـود یا در برابر زورمندان پایداری نورزد؛ همه او را به دیدهٔ حقارت می‌نگرند، زیرا هیچ یک از آن چیزها پایدار نیسـت» (افلاطون، بی‌تا: ٤۳۲). حال آنکه افلاطون در جای دیگر همین رسـاله، آشـکارا به تنوع عشـق جسـمانی اشاره دارد: «در عشـق به زیبایی یک بدن متوقّف نشـوید؛ بلکه از آن چون نردبانی فرا روید و از یکی به دوّمی و از دوّمی به بعدی و سـرانجام به همهٔ اشکال جمیله برسید» (شمیسا، ۱۳۸۱: ۲۳-۲٤).

۲-۵- مردبودن معشوق

وقتی وضعیّت جامعه جنگی باشد؛ لشکر حرف اول و آخر را در تعیین سرنوشت مردم بزند و زمامدار، بقا و اقتدارش را در گرو لشکر بداند؛ پیامدهای اجتماعی و فرهنگی چنین وضعیّتی نیز جنگی و سپاهی‌گری است.

یکی از این پیامدها، اَمرَدبازی در عشق‌ورزی این دوره است. البته در قرون بعدی نیز ما نمونه‌هایی فراوان از اَمرَدبازی را داریم و همچنان استفاده از نمادهای جنگی در صورخیال که آن را می‌شود به حساب سنت رایج در بین شاعران گذاشت. ولی باز هم این سنّت باید یک منشأ داشته باشد تا تبدیل به سنّت گردد و منشأ این سنّت، همین وضعیّت اجتماعی قرون چهارم و پنجم است.

به باور سیروس شمیسا: «معشوق تغزّلات در غالب موارد مرد است. این وضع – البتّه با تعدیلی– بعدها در کل غزل فارسی باقی می‌ماند. حتی در شعر بزرگانی چون حافظ و سعدی نیز غالباً با صفات و حالات این معشوق مذکر مواجه هستیم» (شمیسا، ۱۳۷۰: ٤٦).

اَمرَدسرایی به شکل وقیحانه‌اش، در قرون چهارم و پنجم هجری، نه تنها نکوهیده نبود بلکه تشبیب قصاید حکیمانی بود که در مدح سلاطین می‌سرودند و در محافل رسمی انشاد می‌گردید. سپس به اقصا نقاط قلمروِ تحت حاکمیّت سلطان، به عنوان مرامنامهٔ نخبگان زمان در تأیید سلطان و رضایت از او تکثیر می‌شد:

دوست دارم کودک سیمین بر بیجاده‌لب — هرکجا ز ایشان یکی دیدی مرا آنجا طلب
خاصه با روی سپید و پاک چون تابنده روز — خاصه با موی سیاه و تیره چون تاریک شب...
(فرّخی‌سیستانی، ۱۳۷۸: ٤-۵)

ابیات فوق، در قرن چهاردهم هجری به معنای واقعی کلمه «داغ ننگ بر پیشانی ادب فارسی» است. امّا این سخنان اروتیک‌وار در قرن پنجم هجری از زبان کسی جاری شده است که در دربار از شأن بلند و طبع رسای شاعرانگی برخوردار بوده است.

شـاعری که مورّخ منظوم کارنامهٔ سـلطان‌محمود بود و در سفر و حضر ندیم او. «جالب این اسـت که این ابیات معمولاً جزو تشـبیب قصاید مدحی هستند که در حضور شاه و بزرگان در دربار قرائت می‌شده است.

در این نوع اشـعار فقط صـحبت از عشـق و عاشـقی نیسـت، بلکه شاعر آشکارا به توصـیف‌هایی اشـاره کرده و پس از وصف این گونه مسایل به اسم شاه یا ممدوح خود تخلص کرده است (شمیسا، ۱۳۸۱: ٤٦-٤۷).

عنصری ملک‌الشعرای دربار سلطان‌محمود در وصف معشوق مذکر چنین می‌سراید:

رامش افزایی کند وقتی که در مجلس بود　　لشـــکر آرایی کنـد وقتی که در میدان بود

(مؤتمن، ۱۳۷۱: ۲۵۰)

این نوع عشق‌ورزی تنها در سطوح شاعران وجود نداشت؛ بلکه خود سلطان، مروّج و مشـوّق این کار بوده اسـت: «سـلطان‌محمود شـعرا را با بخشـودن صلات گران بها به سـرودن اشـعاری در وصـف محبوب نوخط شـان تشویق می‌نمودند. غضایری رازی به موضـوع غزل‌سـرایی خویش، در وصف ایاز بنا به دستور محمود و دریافت صله ضمن یک قصیدهٔ طولانی بدین‌گونه اشاره می‌کند:

مرا دو بیـت بفرمود شـــهریـار جهـان　　بر آن صـــنوبر عنبر عذار مشـــکین خال

دو بـدره زر بفرســـتـاد و دو هزار درم　　به رغم حاسـد و تیمار بدسـگال و نکال

چو آفتاب شـــدم در جهان گشـــاده‌زبان　　بـدل چو داد دو بیـت مرا دو بیـت‌المـال

هـزار بـود و هـزار دگر ملـک بفزود　　ز یک غزل که زمن خواست بر لطیف غزال

(شمیسا، ۱۳۷۰: ٦٤)

با این وضـعیّت، ثروت شاعر تنها ثروت صامت (زر و نقره) نبود بلکه شامل ثروت مصوت (کنیز و غلام) نیز می‌گشت (همان: ٦۲).

عشـق‌ورزی به اَمرَدان، یک انحراف شـمرده نمی‌شـد، بلکه یک امر عادی بود و در دربار سلطان‌محمود، رواج داشت. آن‌گونه که رابطهٔ سلطان‌محمود با ابوالعباس فضل بن احمد اسـفراینی که هفده‌سال وزیر او بود؛ بر سر غلامی تیره گردید. وزیر، غلامی داشت

و سلطان آن را می‌خواست؛ امّا وزیر به این خواست تن نمی‌داد. در نتیجه وزیر برکنار گردید؛ تمام اموال او مصادره شد و سرانجام خودش نیز در زیر شکنجه جان داد (یوسفی، ۱۳۷۳: ۲٦۱-۲٦۳).

یا غلامی به نام طغرل که آن را از ترکستان، خاتون ارسلان به نام محمود فرستاده بود و سلطان‌محمود پس از ایاز او را سخت گرامی می‌داشت و جزء هفت هشت غلامی بودند که ساقی‌گری سلطان را می‌نمود. یک روز در یکی از مجالس عیش و طرب، سلطان با برادرش، امیریوسف، نشسته بود و این غلام ساقی‌گری می‌کرد.

امیریوسف، چنان شیفتهٔ طغرل گردیده بود و به او اظهار عشق می‌نمود که همه از جمله سلطان‌محمود متوجّه این وضعیّت شده بودند. سلطان چند بار خود را به تغافل‌زد تا شاید برادرش متوجّه گردد امّا نشد. در نهایت محمود غضب‌ناک گردید و به برادرش گفت اگر از کوچکی در نزد من نمی‌ماندی و وصیّت پدرم نبودی که گفته بود یوسف را به تو سپردم. تو را سخت تنبیه می‌کردم. حالا این غلام را به تو بخشیدم؛ من از این گونه غلامان فراوان دارم (همان: ٤٥۱-٤٥۲).

حتی در آن روزگار، معاشرت و مغازلت با زنان نوعی ننگ پنداشته می‌شد و بعضی از شاعران معاشرت با زن را دون شأن خود می‌دانستند. در تذکرهٔ دولت‌شاه در باب فخرالدّین اوحد مستوفی که مرد حکیم و متصوّف بوده است می‌گوید: «و خواجه اوحد را جمعی مصاحبان به تأهّل دلالت می‌کردند. در معذرت یکی از ایشان این قطعه می‌فرماید:

وصل زن هرچند باشد پیش مرد کامجوی — روح و راحت را کفیل و عیش و عشرت را ضمان
لیک با او شمع صحبت در نمی‌گیرد از آنک — من سخن از آسمان می‌گویم او از ریسمان
(دولتشاه، ۱۳۳۸: ۳۳۷)

در بیان این واقعیّت که در سبک خراسانی معشوق اغلب مرد بوده است؛ منابع و شواهد فراوان است. در این‌جا به خاطر جلوگیری از اطالهٔ سخن از ادامهٔ این بحث جلوگیری می‌کنیم.

۲-٦- مملوک‌بودن معشوق

با روشن شدن جایگاه و جنسیّت معشوق در تغزّلات سه شاعر مورد بحث، سخن‌گفتن از ناز معشوق، منتفی می‌گردد و جایش را مملوک‌بودن معشوق می‌گیرد. «یک نکتهٔ بسیار مهم این است که معشوق -کنیز یا غلام- به هرحال بردهٔ شاعر (مالک) بوده است. یعنی در واقع حکم کلفت یا نوکر او را داشته است» (شمیسا، ۱۳۷۰: ٤٤)، زیرا: «غلامان و کنیزکانی که به عنوان صله به این گروه بخشیده می‌شدند؛ ملک خاص و در اختیار ایشان بودند و در رابطهٔ مالک و مملوک جز امر و اطاعت چیزی که مایهٔ رنج و حرمان شود به وجود نمی‌آید و اگر رنجی هست برای مملوک مجبور است نه مالک مختار» (صبور، ۱۳۷۰: ٤۰۷).

علّت اصلی مملوک‌بودن معشوق در تغزّل، آوردن اسیر از سرزمین‌های مفتوحه بود که پس از جنگ و غارت، کسانی که زنده می‌ماندند؛ به مرکز قدرت سلطان‌محمود منتقل می‌گردیدند. خوش‌رویانشان را در دربار نگاه می‌داشت و یا به شاعران و سرداران سپاه می‌بخشید و بقیّه را به تاجران برده می‌فروختند. «چون سلطان‌محمود از دیار هند مظفّر و منصور با اموال موفور و نفائس نامحصور بازگشت و چندان برده بیاورد که نزدیک بود مشارب و مشارع غزنه بر ایشان تنگ آید و مآکل و مطاعم آن نواحی بدیشان وفا نکند و از اقاصی اقطار اصناف تجّار روی به غزنه آوردند و چندان برده به اطراف خراسان و ماوراءالنّهر و عراق بردند که عددشان بر عدد حرائر و احرار زیادتی می‌کرد و مردم سپیدچهره در میان شان گم می‌گشت» (جرفادقانی، ۱۳۳٤: ۲٤۹) یا آن‌گونه که در تاریخ گزیده آمده است: «چندان غنیمت و برده یافتند که قیمت برده از ده درم نگذشت و غنیمت به نیمه می‌دادند تا در غزنین باز ستانند» (مستوفی قزوینی، ۱۳۳۹: ۳۹٤).

ورود برده‌ها با این فراوانی و ترکیب اجباری آن با ساکنان بومی، ساختار و مناسبات جامعه را دگرگون کرد و یک شـــکل هندســـی جدید را پی‌ریزی نمود. فردوســـی این ترکیب ناهمگون را به زیبایی بیان نموده است:

از ایـرانـی و تـرک و از تـازیـان نـژادی پـدیـد آمـد انـدر مـیـان
نـه دهقـان نـه ترک و نـه تـازی بود ســـخـن‌هـا بـه کـردار بـازی بـود
(فردوسی،۱۳۹۲: ۱۳٤٥)

ایجاد مناسـبات اجتماعی جدید که مبتنی بر لشکرکشی و غارت بود؛ فرهنگ جدید را ایجـاد نمود و شـــعر دربـاری یکی از نمودهـای چنین فرهنگی بود. فرهنگی کـه نکوهیده‌های اخلاقی در آن تبدیل به هنجار گردید؛ در این میان، سـاحت عشق‌ورزی در حد مالک و مملوک تنزّل یافت.

در چنین وضـعیّتی، نه تنها علایق عاطفی مسخ شد؛ بلکه عقلانیّت نیز از میان رخت بربســـت؛ چون جریان‌های خردگرا، بی‌رحمانه و با قســـاوت تمام قلع و قمع می‌گردید. معتزلیان و اسـماعیلیان، در گوشـه‌گوشهٔ قلمرو حاکمیّت سلاطین غزنوی از بین می‌رفت و آثارشـان به آتش کشیده می‌شد. تنها در یک مورد: «بسیار دارها بفرمود زدن و بزرگان دیلم را بر درخت کشیدند و بهری را در پوست گاو دوخت و به غزنین فرستاد و مقدار پنجا خروار دفتر روافض و باطنیان و فلاســـفه از ســـراهای ایشـــان بیرون آورد و زیر درخت‌ها آویختگان بفرمود سوختن... و این معامله سلطان‌محمود آن وقت کرد با ایشان که همه علما و ائمهٔ شـهر حاضـر کرد و بدمذهبی و بدسیرتی ایشان درست گشت و به زبان خود معترف شدند» (یوسفی، ۱۳۷۳: ۱۷۵).

سیاست غارت‌گری، همه سطوح زندگی را متأثّر نموده بود و خلاقیّت‌ها به توصیف و تمجید این وضـعیّت بسـیج گردیده بودند. در جنگ پیشاور و شکست جیپال، چندان غنیمت به چنگ سلطان‌محمود افتاد که عنصری در وصفش چنین می‌گوید:

از آن غنیمت کآورد شهریار عجم کسی درست ندانـد جز ایزد داور
(عنصری، ۱۳٦۳: ۸۰)

سلطان‌محمود در مدّت سلطنت خودش، بنا به گفتهٔ مورّخان، دوازده یا پانزده و یا هفده‌بار به هند حمله نمود. عنصری این لشکرکشی‌ها را -که کمترین پیامد آن را مورّخان آن‌گونه که در فوق چکیده‌اش نقل شد، بیان می‌کنند- چنین تصویرسازی می‌کند:

گیاه هند همه عود گشت و داروگشت ز بهر آنکه تو هرسال اندر او گذری
(همان: ۱٤٤)

این وضعیّت اجتماعی، ادبیّات این دوره را نیز متأثر نمود و عاشق را در مقام قهرمان و با لحن حماسی ظاهر ساخت: «در قرن پنجم هجری، شعر غنایی گاهی لحنی حماسی دارد و شاعر حتّی در عشق‌ورزی خود را قهرمان زورآور می‌یابد» (رستگارفسایی، ۱۳۷۲: ۱۵۷).

لذا، مملوکیّت معشوق گوشه‌ای از مملوکیّت جامعه است. ضمن این که، معشوق مشمول لطف و نگاه مهرورزانهٔ صاحبان قدرت و اقمار قدرت (شاعران دربار و دیگر ندیمان) بودند و زیبایی ظاهری‌شان، مانع به قتل‌رسیدن و مورد خشونت قرارگرفتن می‌گردید. وای به حال مردمانی که تهمت بدمذهبی به ایشان زده می‌شد و یا از دیگر سرزمین‌ها به بردگی گرفته می‌شدند.

۲-۷- تنوّع در عشق‌ورزی

در سبک خراسانی، ما با تنوّع در عشق‌ورزی رو به رو هستیم. این تنوّع ریشه در متنعّم‌بودن شاعر در مقام عاشق دارد. هم شاعر درباری و هم ممدوح، از نعمات مادّی برخوردار بوده‌اند. برخورداری از مزایای زندگی و وفور غلامان و کنیزان باعث می‌گردید تا در عشق‌ورزی تنوع پدیدآید. «بسا که در این مجالس عیش و سرور، ممدوحان از سر

نشـاط و مسـتی صـلات گران‌بها می‌بخشـیده‌اند. چنان‌که مسـعود هنگام می‌خوردن پنج اشـتروار دینار داده اسـت و به محمد بن محمود می‌گوید: از تو به می‌خوردن یابند زر» (یوسفی، ۱۳۷۳: ۱۸).

فرّخی در اکثر سـفرهای سـلطان‌محمود همراهش بود. بودن با سـلطان در سفرهای جنگی، علاوه بر این‌که برای موکبان شـاه، امتیاز معنوی شـمرده‌می‌شـد و نشـان‌دهندهٔ اهمّیّت‌دادن شـاه به آنان و مهم‌بودن این آدم‌ها بود؛ از نگاه مادی نیز سـود فراوانی برای شاعران به همراه داشت. «بخصوص که در این هنگامه‌ها چیزهای گران‌بها ارزان می‌شده چندان‌که ...یک خانه بردگان نو آیین را به ده درم می‌فروختند. و هر یکی از آحاد لشکر یمین‌الدوله (سـلطان‌محمود) صـد و دوصـد و سـه‌صـد بلکه زیاده برده می‌داشـته اند. چنان‌که هر جمال و حمال و کناس و نخاس به خواجگی می‌رسیده» (همان: ۱۹).

در این سـفرها، فرّخی علاوه بر شـاعری نقش یک تاریخ‌نگار را نیز داشـت: «فرّخی در این سفرهای جنگی، بیشتر همچون فیلم‌برداری عمل می‌کرده است تا ناظری ساده... نیز میدان‌های جنگ را به گونه‌ای تصـورکردنی به تصویر می‌کشد. از اسیران می‌گوید و چگونگی رفتـار با آنان، اگرچه در همهٔ آن‌ها قدری اغراق شـاعرانه وجود دارد؛ بخش اصـلی آن‌ها بر طبق تاریخ‌های باقی‌مانده بر اسـاس واقع اسـت و حقیقت» (سـلطانیه، ۱۳۹۳: ۱۱۳). این فرّخیِ مورّخ، نمادی از تنوع در عشق‌ورزی نیز محسوب می‌شود:

غذای روح سماع است و آنِ شخص نبید — خوشـا نبید کهن با سـماع طبع‌گشـای
نبیـد تلخ و سـماع حزین و روی نکو — بـدین سـه‌چیز بود مردم جهـان را رای
مرا طبیب جهان‌دیده این سه فرمودست — تو دوسـتـان گران‌مـایـه را همی فرمای

(یوسفی، ۱۳۷۳: ۳۶)

منظور از این «نبید تلخ»، اسـتفادهٔ شـاعرانه از شـراب نیست؛ تا چون نظامی وصف باده کند و در پایان سوگند بخورد که لب به باده نیالوده و خود را تبرئه کند:

وگـرنـه بـه ایـزد کـه تـا بـوده‌ام　　بـه مـی دامـن لـب نـیـالـوده‌ام
گـر از می شـــدم هرگز آلوده کـام　　حـلـال خـدا بـاد بـر مـن حـرام
(فخرالزمانی قزوینی، ۱۳٤۰: ۲٦)

بلکه تبیین زیسـتن عادی شاعر است و یک نوع زندگی‌نامهٔ خودنوشت. یا وقتی در قصیده‌ای می‌گوید: «چو می‌خوردیم در غلطیم هر یک با نگارینی» روشن است که شاعر برخوردار از هدایا و صلات است و هردم عشق تازه می‌کند:

عشـــق را بـاز تـازه بـایـد کـرد　　عـاشـــقـی را بـه ســـاز دیـگـر بـار
انـدریـن عشـــق نـو غـزل‌هـا گـوی　　پـس بـه گـوش خـدای‌گـان بـگـذار
(یوسفی، ۱۳۷۳: ٤۲۹)

سـخن‌گفتن از عشق برای فرّخی، یک تفنّن شاعرانه نیست؛ آن‌گونه که برای بعضی شـاعران بوده اسـت یا تصوّر می‌شد که: «اگر عشق را از کلام شاعران بزدایند؛ دیگر آنان چیزی برای گفتن ندارند و زبان آنان از حرکت باز می‌ماند» (گیلانی، ۱۳۹۵: ۲۹۸)، بلکه گفتن از عشق برای فرّخی، بیان تجربه است که با آن به گونه‌ای وقیحانه می‌زیسته‌است.

۳- نتیجه‌گیری

عشـــق‌ورزی زمینی، صـــورت عاطفی و تلطیف‌شـــدهٔ زندگی اجتماعی اســـت. این نوع عشـق‌ورزی، از یک‌سـو، مناسبات حاکم بر جامعه را نمایش می‌دهد و از طرفی، نوعیّت شـخصیت عاشق را بازگشایی می‌کند. در این نوشتار، سعی‌شده تا ادّعای فوق به کرسی بنشـینند و از طرفی، عشـق‌ورزی زمینی به عنوان یک الگو در شناخت هنجارهای جامعه مدنظر گرفته‌شود نه این که صرفاً ابراز احساسات منتزع از مناسبات جامعه وانمود گردد. «ناز و نیاز»، فقط گفتمان عاطفی نیسـت؛ بلکه، بازتابی از یک نگرش انسـانی و رفتاری نیز به‌شمارمی‌آید.

تک‌گویی، تنها، ادبیّات رسمی قصر نبوده و اگر چنین پنداشته‌شود؛ این پندار فروکاست گسترهٔ خودکامگی در یک ساحت است. حال آنکه چنین روشی، در گوشه‌گوشهٔ زندگی ما حضور داشته است. در چنین وضعیّتی، پرسش‌گری، بی‌ادبی و گستاخی پنداشته می‌شود و پاسخ پرسش‌ها صدور فرمان و فتوا در جهت خاموشی و حتی نابودی پرسنده است؛ نه برخورد عقلانی با پرسش و نگاه انسانی به پرسش‌گر.

در این نوشتار، در حد ممکن، علّت‌های چنین عشق‌ورزی مستبدانه، ریشه‌یابی شده‌اند که عبارتند از: ۱) تغییرات کلّی جامعه. این دگرگونی، معلول جنگ‌های ممتد بوده و جابه‌جایی گروه‌های اجتماعی، اسیرگرفتن‌ها و ایجاد مناسبات جدید زناشویی و عشق‌ورزی با این گروه‌ها را در پی داشته‌است؛ ۲) موقعیّت خود شاعر و در دربار زیستن او؛ ۳) مملوک‌بودن معشوق؛ ٤) عشق‌ورزی مرد به مرد؛ ۵) متنعّم‌بودن شاعران دربار. چنین رفتاری، در ساحت‌های دیگر زندگی فردی و اجتماعی نیز اتّفاق می‌افتاده‌است. ولی پژواک آن در ادبیّات به دو گونهٔ متضاد (ستایش و نکوهش) شنیده می‌شد. این دو روایت متضاد، دو قطبی‌بودن جامعه را روایت می‌کرده‌است.

پی‌نوشت

۱- معمولاً تعبیر سگّیه‌سرایی، مربوط شعرهایی با محتوای غنایی می‌شده که از قرن نهم هجری به بعد سروده شده‌اند. هرچند در شعرهایی پس از قرن ششم نیز به چشم می‌خورد.

منابع

الف) کتاب‌ها

۱. افلاطون (بی‌تا)، دورهٔ آثار افلاطون، رجمهٔ محمدحسن لطفی و رضاکاویانی، شرکت سهامی انتشارات خوارزمی.

۲. انوری، علی‌بن‌محمد (۱۳۳۷)، دیوان انوری: قصیده‌ها، غزل‌ها، قطعه‌ها و رباعی‌ها، به کوشش سعید نفیسی، تهران: انتشارات پیروز.
۳. بدیو، آلن (۱۳۹۳)، در ستایش عشق، ترجمهٔ مریم عبدالرحیم کاشی، تهران: انتشارات ققنوس.
٤. پارسانسب، محمّد (۱۳۸۷)، جامعه‌شناسی ادبیّات فارسی (از آغاز تا سال ۱۳۵۷)، تهران: انتشارات سمت.
۵. جرفادقانی، ابوالشرف ناصح بن مظفر بن سعد (۱۳۳٤)، ترجمهٔ تاریخ یمینی، تصحیح علی قویم، تهران.
٦. دولتشاه سمرقندی (۱۳۳۸)، تذکرة الشعرا، به کوشش محمّد رمضانی، تهران: کلالهٔ خاور.
۷. رستگار فسایی، منصور (۱۳۷۲)، انواع شعر فارسی (مباحثی در صورت‌ها و معانی شعر کهن و نو پارسی)، شیراز: انتشارات نوید شیراز.
۸. شفا، شجاع‌الدین (۱۳۸۳)، افسانهٔ خدایان، نشر دنیای نو.
۹. شمیسا، سیروس (۱۳۷۰)، سیرغزل در شعر فارسی، تهران: انتشارات فردوس.
۱۰ _____ (۱۳۸۱)، شاهدبازی در ادبیات فارسی، تهران: انتشارات فردوس.
۱۱. صاحب‌الزمانی، ناصرالدین (۱۳٦۹)، خط سوم: در بارهٔ شخصیت، سخنان و اندیشهٔ شمس تبریزی، تهران: مؤسسهٔ مطبوعاتی عطایی.
۱۲. صبور، داریوش (۱۳۸۰)، ذره و خورشید، تهران: انتشارات زوار.
۱۳. _____ (۱۳۷۰)، آفاق غزل فارسی، تهران، نشر گفتار.
۱٤. عنصری بلخی (۱۳٦۳)، دیوان عنصری بلخی، تصحیح و مقدمه دکتر محمّد دبیرسیاقی، انتشارات کتاب‌خانهٔ سنایی.

۱۵. فخرالزّمانی قزوینی، ملاعبدالنّبی (۱۳٤۰)، تذکرهٔ میخانه، با تصحیح، تنقیح و تکمیل تراجم و اهتمام احمدگلچین معانی، انتشارات شرکت نسبی حاج محمّدحسین اقبال‌شاه و شرکاء.
۱٦. فرّخی‌سیستانی، علی‌بن‌جولوغ (۱۳۷۸)، دیوان حکیم فرّخی‌سیستانی، به کوشش دکتر محمّد دبیرسیاقی، تهران: انتشارات زوّار.
۱۷. فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۹۲)، شاهنامهٔ فردوسی، به کوشش دکتر سعید حمیدیان، تهران، نشر قطره.
۱۸. فروزان‌فر، بدیع‌الزّمان (۱۳۸۷)، سخن‌وسخن‌وران، تهران: انتشارات زوّار.
۱۹. مختاری، محمّد (۱۳۹٤). تمرین مدارا، تهران: انتشارات بوتیمار.
۲۰. مستوفی قزوینی، حمدالله بن ابی ابکر بن احمد بن نصر (۱۳۳۹)، تاریخ گزیده، تصحیح دکتر عبدالحسین نوایی، تهران.
۲۱. منوچهری دامغانی (۱۳۷۵)، دیوان منوچهری دامغانی، به اهتمام دکتر محمّد دبیرسیاقی، تهران: انتشارات زوّار.
۲۲. مؤتمن، زین‌العابدین (۱۳۷۱)، تحوّل شعر فارسی، تهران: کتاب‌خانهٔ طهوری.
۲۳. ناصرخسرو قبادیانی (۱۳۵۷)، دیوان اشعار، به اهتمام مجتبی مینوی و مهدی محقق، تهران: شرکت آفست سهامی عام.
۲٤. نیچه، فریدریش (۱۳۹۳)، چنین گفت زرتشت، ترجمهٔ داریوش آشوری، تهران: نشر آگه.
۲۵. وزین‌پور، نادر (۱۳۷٤)، مدح، داغ ننگ بر سیمای ادب فارسی، تهران: چاپ‌خانهٔ مهارت.
۲٦. هایدگر، مارتین (۱۳۸۹)، شعر، زبان و اندیشهٔ رهایی، ترجمهٔ دکتر عباس منوچهری، تهران: انتشارات مولی.

۲۷. هراری، یووال (۱۳۹۷)، انسان خردمند: تاریخ مختصر بشر، ترجمهٔ نیک گرگین، تهران: فرهنگ نشر نو با همکاری نشر آسیم.
۲۸. یوسفی، غلام‌حسین (۱۳۷۳)، فرّخی سیستانی (بحثی در شرح احوال و روزگار و شعر او)، تهران: انتشارات علمی.

ب) مقاله‌ها

۱. آب‌شیرینی، اسد (۱۳۹٦)، «بررسی تقابل عشق و مرگ در ساختار شعر فروغ». مجلهٔ شعرپژوهی (بوستان ادب)، دانشگاه شیراز، سال نهم، شمارهٔ دوم، پیاپی۳۲، صص: ۱-۲٤.
۲. روشن‌فکر، کبری و معصومه‌نعمتی قزوینی (۱۳۸۹)، «مبانی نقد اجتماعی در ادبیّات»، دانش‌نامهٔ علوم اجتماعی، دورهٔ ۱، شمارهٔ ٤. صص: ۱٤٥-۱٦۷.
۳. سلطانیه، فروغ (۱۳۹۳)، «بازتاب تاریخ عهد غزنوی در دیوان فرّخی»، کهن‌نامهٔ ادب پارسی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، سال پنجم، شمارهٔ اول، صص: ۱۱۱-۱۳۷.
٤. عسکری حسن‌کلو، عسکر (۱۳۸٦)، «سیر نظریه‌های نقد جامعه‌شناسی ادبیّات»، ادب‌پژوهی، شمارهٔ چهارم، صص: ٤۳-٦٤.
۵. گیلانی، آذرنوش و وحید غلامی (۱۳۹۵)، «تحلیل و تطبیق عشق از نگاه حافظ، مولوی و ابن فارض»، فصل‌نامهٔ علمی-پژوهشی زبان و ادب فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد سنندج، شماره‌های پیاپی ۲۸ و ۲۹، صص: ۲۹۷-۳۱۲.

فصلنامهٔ علمی کاوش‌نامه
سال بیست و دوم، تابستان ۱٤۰۰، شمارهٔ ٤۹
صفحات ۱۹۹-۱٦۳
DOR: 20.1001.1.17359589.1400.22.49.6.8

تحلیل محتوایی کمّی- کیفی عناصر داستانی قصّه‌های رسول پرویزی*
(مقالهٔ پژوهشی)

دکتر محمّدباقر موحّدی مهرآبادی[۱]
استادیار زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه پیام نور قم

چکیده
بازخوانی و نقد تحلیلی آثار نویسندگان نسل دوّم داستان‌نویسی معاصر ایران، با ابزار و روش‌های نوین نویسندگی، جدا از کشف برخی از زوایای پنهان این آثار، برخی از توانایی‌ها یا کاستی‌های فن داستان‌نویسی نویسنده را نیز روشن می‌سازد. در این پژوهش، کلّیّهٔ داستان‌های رسول پرویزی از زاویهٔ هشت عنصر مهم داستان‌نویسی، بتفصیل نقد و بررسی شده است.

روش مطالعهٔ پژوهش حاضر، کتابخانه‌ای با رویکرد تحلیلی-توصیفی و با استقراء تام صورت پذیرفته است. نتایج به دست آمده در این تحقیق بیانگر آن است که رسول پرویزی از به‌کارگیری شگردهای مدرن داستان‌نویسی، بهره نبرده است؛ بدین معنا که شخصیّت‌ها اغلب ایستا هستند؛ پیرنگ‌ها بیشتر باز و خاطره گونه‌اند و داستان‌ها دارای وحدت موضوع و وحدت زمان و مکان نیستند. در مقابل، به‌کارگیری زبان طنز، شناخت کامل از شخصیّت‌های داستان در یک جغرافیای واحد و صمیمیّت در روایت، مابازای مناسبی است برای جبران فقدان صناعات جدید در مسیر جذابیّت داستان.

واژه‌های کلیدی: رسول پرویزی، عناصر داستان، ایجاز، زبان طنز.

---

* تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۸/۰۱/۱٤ تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۹/۰۷/۱٤
[۱] - نشانی پست الکترونیکی نویسندهٔ مسئول: iraj_mehr@yahoo.com

۱- مقدّمه

رسول پرویزی (۱۲۹۸-۱۳٥٦) را می‌توان با طیف‌های مختلفی از هنرمندان و نویسندگان پیش از انقلاب، همسو دانست. در سبک نویسندگی، دنباله‌رو سبک داستان‌نویسی جمال زاده است.

از نظر فعالیّت سیاسی جزو آن دسته از نویسندگان دهه‌های سی و چهل با گرایش‌های همسو یا ناهم‌سو با رژیم پهلوی است که وارد کار سیاسی شدند و فعالیّت هنری خود را ناتمام فرو گذاشتند. از منظر کمیّت، مانند بهرام صادقی و هرمز شهدادی کم‌کار و درعین‌حال، تأثیرگذار بود. وی تنها دو مجموعه داستان دارد: «شلوارهای وصله دار» (۱۳۳٦) و «لولی سرمست» (۱۳٤٦) که برای اغلب نویسنده‌ها، تنها، می‌تواند مرحلهٔ ورود به عرصهٔ نویسندگی باشد، امّا برای رسول پرویزی آغاز و پایان کار در همین دو کتاب خلاصه می‌شود.

پرویزی در روش و منش سیاسی و اجتماعی، دارای دو دورهٔ متفاوت و متضاد بود. شاید جامع‌ترین توصیف از دو دورهٔ سبک زندگی و اندیشهٔ او در این جملهٔ بهزادی آمده باشد: «برای بسیاری از مردم ما در تاریخ معاصر ایران رسول نام یک شخص بود با دو شخصیّت، رسول اوّل، نویسنده‌ای بود مردمی (مدّت زمانی، توده‌ای) که از بطن جامعه برخاسته بود؛ درد طبقات محروم را می‌شناخت؛ با مسائل و مشکلاتشان آشنا بود و آنها را با قلمی شیرین در آثار خود منعکس می‌کرد. این رسول در میان مردم و بخصوص در میان جوانان، بویژه در میان روشنفکران آنان، محبوبیّت ویژه داشت.

رسول دوّم، مردی بود که می‌خواست بسرعت ترقّی کند، به این مناسبت، خیلی زود طبقهٔ خود را رها کرد. مشکلات و دردهای مردم، جوانان، روشنفکران را به زودی از یاد برد و ذوق و قلم خود را در اختیار صاحبان قدرت قرار داد و با حمایت آنها به مقامات بالا رسید. او با آنکه از طبقهٔ خود بریده و به اعیان و اشراف و رجال پیوسته بود، آنها هرگز او را -این مرد بلندقد عینکی و بدلباس ولی خوش‌صحبت را که در

حرف‌زدن رعایت هیچ‌کس و هیچ‌چیز را نمی‌کرد- از خود ندانستند. آنها معتقد بودند او هر چه دارد، از اربابش، عَلَم، دارد و اگر عَلَم نبود، او هم نبود. زمان نشان داد که اینها با همهٔ بی‌دانشی اشتباه نمی‌کردند» (بهزادی، ۱۳۸۸: ج۱ :۵۶۵).

نکتهٔ مهم اینجاست که همین دو اثر کفایت کرد تا رسول پرویزی از جمله نویسندگان به نام سرزمین ما باشد، امّا موضوع و سؤال اصلی پژوهش حاضر، این است که برخی منتقدان، داستان‌های رسول پرویزی را «داستان» به معنای متعارف آن نمی‌دانند و آنها را بیشتر نقالی و خاطره‌گویی می‌شمارند.

گفته شده است که: «واقعیّت این است که رسول پرویزی نویسندهٔ متفننی بود و به حکم ذوق سلیم، یا صرافت طبع، داستان می‌نوشت. داستان‌های او عموماً در نوع (ژانر) حکایت و قصّه می‌گنجند و تا حدّی کیفیّت شفاهی یا نقلی دارند، اگرچه در ساختاری مکتوب روایت می‌شوند... . در واقع، می‌توان او را در زمرهٔ نویسندگان غیرروشنفکر یا بدوی دانست که از روی هوس یا ذوق، داستان می‌نویسند» (بهارلو، ۱۳۸۹: ۸).

دیگری گفته است: «پرویزی نیز مانند ابوالقاسم پاینده چندان به صناعت تازهٔ داستان‌نویسی مسلّط نیست، امّا در توصیف خاطرات کودکی خود به زبان شیرین مهارت دارد» (میرعابدینی، ۱۳۹۲: ۵۶۶).

این تعاریف باعث می‌شود این مسأله در ذهن متبادر شود که پرویزی به دورانی ماقبل هدایت متعلّق است و هنوز وارد عرصهٔ ادبیّات داستان جدید نشده است. «حسین پاینده» در کتاب «داستان کوتاه در ایران» اسمی از او نمی‌آورد و هوشنگ گلشیری در «شب‌های شعر انستیتو گوته» سال ۱۳۵۶، در سخنرانی خود، نام تمامی داستان‌نویسان معاصر با هر حجمی از کار را می‌آورَد، امّا فقط در پایان، از رسول پرویزی در کنار خرده‌نویسندگانی نام می‌برد که آنها را فقط در ظاهر، زنده می‌داند (زندیان، ۱۳۹۲: ۲۶۷).

در کل، در دورهٔ پهلوی، کسانی که کوچکترین همکاری با رژیم داشتند و یا عقیدهٔ چپ نداشتند از حلقهٔ هنرمندان و نویسندگان اخراج می‌شدند و بنوعی، توسط هنرمندان حذف می‌شدند. پرویزی نیز به خاطر حضور در مجلس سنا و همچنین، پشت کردن به عقاید چپِ دوران جوانی‌اش، با وجود تأثیری که دو مجموعه داستانش در دورهٔ خود، گذاشته بود، از حلقهٔ نویسندگان به دور افتاد.

همین مسأله باعث شده است نظر غالب درباره پرویزی، در دورهٔ کنونی نیز همین جمله‌ها باشد: «رسول پرویزی در خوش‌بینانه‌ترین ارزیابی و با کلّی رفیق‌بازی یک خاطره‌نویس صادق است...» و در پایان همین مقاله آمده است: «مضاف بر آنچه که گفته شد، رسول پرویزی خاطره‌نویسی است که در آنچه که نوشته از کنشِ داستانی، آدم‌پردازی، کشمکش بین آدم‌های داستان، تعلیق و مهارت‌هایی از این دست خبری نیست» (حاج‌دایی، ۱۳۸۹: ٤).

در سوی دیگر، کسانی هستند که رسول پرویزی را داستان‌نویس می‌دانند و سبک کاری او را نه در عدم توانایی پرداخت عناصر، که در سادگی می‌دانند، تا جایی که عدّه‌ای او را پایه‌گذار ادبیّات مدرسه در تاریخ داستان‌نویسی ایران می‌دانند (محمّدی، قائینی،۱۳۸۲، ج۱، ٤۷۱).

نکته اینجاست که خود پرویزی هم دربارهٔ سبک داستان‌نویسی خود چنین می‌گوید: «در این زمینه، در مقدّمهٔ دو کتاب شلوارهای وصله‌دار و لولی سرمست، توضیحات مختصر داده و نوشته‌ام که آدم باید صاف و ساده به زبان مادری‌اش بدون ادا بنویسد. عیار صداقت نوشته هم هر چه بیشتر، بهتر» (مجله فردوسی، ۱۳٤۷: ۲۱).

شاید بتوان گفت رسول پرویزی با این نظریه فورستر (Forster) هم عقیده است: «همهٔ چیزهای از پیش مرتّب شده، عاریتی است» (می‌یور، ۱۳۷٤: ۱۸).

بیان مسأله

اغلب نویسندگان و منتقدان، داستان‌های پرویزی را از زمرهٔ نوعی خاطره‌گویی و نقالی یا دست بالا، داستان‌هایی فاقد صناعت جدید داستان‌نویسی برمی‌شمارند. پرسش اوّل پژوهش حاضر، راستی‌آزمایی نظریات این عدّه از منتقدین است و پرسش دوّم، این که در صورت صحّت نظر ایشان، داستان‌های پرویزی در مقابل عدم‌استفاده از صناعات جدید داستان‌نویسی، چه مابازایی داشته و دارد که توانسته است از فیلتر زمان بگذرد و در گذشته و حال، مخاطب داشته باشد.

ضرورت پژوهش

در سال‌های اخیر، فرم‌گرایی و گاه فرم‌زدگی یکی از معضلات داستان‌نویسی فارسی تبدیل شده است. ورود شیوه‌های داستان‌نویسی مدرن و پست‌مدرن با ترجمه‌های بسیار باعث می‌شود که سوء برداشت‌های فراوانی نسبت به شیوه‌های جدید داستان‌نویسی به وجود بیاید. در این بین، ضرورت بازخوانی تحلیل‌ها و داستان‌های گذشته، بیش از پیش احساس می شود تا در مواجهه با شیوه‌های وارداتی و بعضاً، برساختهٔ نویسندگانی فارسی زبان، نگاه معقول و فارغ از هیجانی داشته باشیم.

پیشینهٔ پژوهش

اگر چه داستان‌های پرویزی از رویکردهای گوناگونی مورد بررسی قرار گرفته‌اند، امّا در میان آثار پیشین، پژوهشی که دقیقاً هم‌پوشانی تام با موضوع پژوهش حاضر داشته باشد یافت نشد و می‌توان گفت که طرح موضوع این مقاله، مسبوق به سابقه نیست. درعین‌حال، آثاری که می‌تواند مشترکاتی با موضوع مقاله حاضر داشته باشد به شرح زیر است:

علی‌اصغر خانی در کتاب نقد و بررسی داستان‌های رسول پرویزی (موعود اسلام: ۱۳۹۵) آثار پرویزی را مورد نقد قرار داده است. احمد رضایی و الهه رستمی در مقالهٔ «بررسی و تحلیل مقایسه‌ای مؤلفه‌های مکتب رئالیسم در دو داستان دوستی خاله خرسه جمالزاده و زار صفر پرویزی» (۱۳۹۱) به برخی از مؤلفه‌های رئالیسم در آثار رسول پرویزی اشاره کرده‌اند؛ همچنین، همین مؤلّفان در پایان‌نامهٔ «تحلیل بیست داستان‌کوتاه رسول پرویزی و تأثیرپذیری او ازجمال‌زاده» (۱۳۹۱) به تحلیل تأثیرپذیری پرویزی از جمالزاده پرداخته‌اند. محمّد کشاورز و مصطفی گرجی در مقالهٔ «بررسی و تحلیل نمود زیرطبقات در آثار رسول پرویزی» (۱۳۹۳) به توصیف زیرطبقات اجتماعی مندرج در آثار پرویزی پرداخته‌اند. سارا زارع و علی‌اکبر باقری‌خلیلی در مقالهٔ «شگردهای طنزپردازی رسول پرویزی در کتاب شلوارهای وصله‌دار» (۱۳۹۵) ویژگی‌های زبان طنز پرویزی را مورد مداقّه قرار داده‌اند. محمّد حصارنجاری و ذبیح الله الهی در مقالهٔ «بررسی عناصر داستان در قصّهٔ عینکم رسول پرویزی از کتاب فارسی دوره پیش دانشگاهی» (۱۳۹۷) پیرنگ، زاویهٔ دید، شخصیت‌پردازی و زمان و مکان را در این اثر بررسی کرده‌اند.

روش پژوهش

پژوهش حاضر به روش کتابخانه‌ای با رویکرد توصیفی-تحلیلی به نگارش در آمده است. نویسندگان در آغاز، هشت عنصر بنیادین داستان‌نویسی را با ذکر تکنیک‌های هر یک تعریف کرده و تمامی داستان‌های پرویزی را با استقراء تام بر اساس این عناصر، تحلیل کمّی و کیفی کرده‌اند. برای هر عنصر، جدولی ترتیب داده شده و بر اساس مندرجات جدول نتایج هر بخش به رشته تحریر آمده است.

۱- بررسی عناصر داستان در آثار رسول پرویزی

در کتاب‌های تئوری داستان، عناصر مختلف و متفاوتی را برای داستان در نظر می‌گیرند؛ امّا برخی عناصر بنیادین هستند که تقریباً در تمامی کتاب‌ها مشترک هستند و در این پژوهش نیز داستان‌های رسول پرویزی طبق همان عناصر بررسی می‌شوند (رجوع شود به جدول). همچنین، این عناصر معیار مناسبی در نحوه کاربرد صناعات جدید داستان نویسی در یک داستان هستند.

۱-۱- شخصیّت

شخصیّت‌پردازی (Characterization)، یکی از مهم‌ترین عناصر داستان است. نحوهٔ شخصیّت‌پردازی مابه‌الامتیاز میان قصّه و داستان است. «شخصیّت‌ها و قهرمان‌ها، در قصّه کم‌تر دگرگونی می‌یابند و بیشتر، دستخوش حوادث و ماجراهای گوناگونند» (میرصادقی، ۱۳۸۸: ۲۲)، امّا به صورت کلّی: «شخصیّت‌پردازی یعنی حاصل جمع تمام خصایص قابل مشاهده یک فرد انسانی، هر آنچه که بتوان با دقّت در زندگی شخصیّت از او فهمید» (مک‌کی، ۱۳۸۲: ٦۹).

این تعاریف متفاوت از شخصیّت، هدف مشترکی را دنبال می‌کند که همان ساختن کارکتری است که بتواند در دل داستان قابل مشاهده و قابل باور باشد و کنش‌های او منطق درونی داستان را بنا کند. شخصیّت‌های داستان در لحظات داستانی خود را بروز می‌دهند. به گفته «مک‌کی» (McKee) شخصیّت حقیقی یک انسان در تصمیماتی که در شرایط بحرانی می‌گیرد، آشکار می‌شود: هرچقدر بحران یا فشار بیشتر باشد این آشکار شدن کاملتر است و تصمیمی که گرفته می‌شود به سرشت بنیادین شخصیّت نزدیک‌تر (همان: ٦۹).

شخصیّت‌های داستانی تقسیم‌بندی‌های مختلفی دارد. «تقسیم‌بندی کلی شخصیّت‌ها به دو گونهٔ ساده و جامع قابل تقسیم است» (فورستر، ۱۳۹۱: ۹۲) و یا برخی شخصیّت

را به دو گونهٔ پویا و ایستا تقسیم می‌کند: «شخصیّت ایستا، شخصیّتی در داستان است که تغییر نکند یا اندک تغییری داشته باشد. به عبارت دیگر، در پایان داستان همان باشد که در آغاز بوده است... قصه‌ها چه کوتاه و چه بلند اغلب شخصیّت‌های ایستایی دارند... شخصیّت پویا شخصیّتی است که یکریز و مداوم در داستان، دستخوش تغییر و تحوّل یاشد و جنبه‌ای از شخصیّت او، عقاید یا جهان‌بینی او و یا خصلت و خصوصیّت شخصیّتی او دگرگون شود» (میرصادقی، ۱۳۸۸: ۹٤).

امّا مندنی‌پور تقسیم‌بندی متفاوتی از شخصیّت تعریف می‌کند:

«به گمانم شخصیّت‌های داستانی را به طور کلّی می‌توانیم به دو گونهٔ مخلوط و مرکّب تقسیم‌بندی کنیم. در علم شیمی، دو نوع مادّه داریم: مادّهٔ مرکّب و مادّهٔ مخلوط. مادّهٔ مخلوط آن است که از دو یا چند مادّهٔ دیگر تشکیل شده، منتها این مواد با یکدیگر ترکیب شیمیایی نداشته و مستقلاً در مادّهٔ مخلوط وجود دارد... امّا مادّهٔ مرکّب از مواد تشکیل شده که با یکدیگر فعل و انفعالات شیمیایی داشته و در مادّهٔ مرکّب، آن نیستند که پیش‌تر بوده‌اند. سواکردن این مواد دیگر آسان نیست» (مندنی‌پور، ۱۳۸۳: ٤۹).

تقسیم‌بندی مندنی‌پور بر بررسی نوع توصیف شخصیّت‌های داستانی دلالت دارد و تقسیم‌بندی میرصادقی، یعنی ایستا و پویابودن ناظر بر تأثیر از کنش‌های شخصیّت در طول داستان است. در بررسی شخصیّت‌های قصّه‌های رسول پرویزی، به دو نوع تقسیم‌بندی ایستا و پویا و همچنین مخلوط و مرکّب بسنده کرده و در جدول (شماره ۱)، شخصیّت اصلی تمامی داستان‌های رسول پرویزی را بررسی کرده و مشخّص کرده‌ایم. طبق جدول (شماره ۱) شخصیّت‌های اصلی هفده داستان ایستا هستند و شخصیت اصلی پانزده داستان به صورت پویا ساخته شده‌اند.

این آمار نشانگر این است که درصد شخصیّت‌های ایستا و ساکن بالاتر است. شخصیّت‌های ایستا در طول داستان نسبت به تعریف اوّلیّهٔ خود وفادار می‌مانند و در لحظه‌های بحرانی داستان، کنش‌های غیرقابل پیش‌بینی از خود بروز نمی‌دهند. این

ویژگی، آدم‌های داستان را به سمت یک نوع قرارداد از پیش تعیین شده سوق می‌دهد که در حکایات و قصّه‌ها، شاهد آن بوده‌ایم.

همچنین، خصلت‌های اوّلیّه و قابل ذکر شخصیّت‌های اصلی بیست و شش داستان به صورت مخلوط و مجزا در کنار هم قرار گرفته اند که در نهایت، حاصل ماجرا، شخصیّت مخلوط است و تنها شش داستان است که می‌توان شخصیّت اصلیشان را مرکّب دانست و اینگونه استنباط کرد که آمیزه‌ای از چندین و چند مؤلفه مثبت و منفی انسانی به یک شخصیّت واحد با ابعاد مختلف تجزیه‌ناپذیر تبدیل شده است؛ مانند «زایر» در داستان «دوپشته الاغ».

از نتایج بالا می‌توان نتیجه گرفت که شخصیّت اصلی داستان‌های رسول پرویزی بیشتر شبیه قصّه‌ها هستند تا داستان‌های نو و نیز می‌توان چنین برداشت کرد که رسول پرویزی با پرداختی فنّی، سعی نداشته که حالات پیچیده‌ای از وضعیّت بشری را نشان دهد.

بررسی‌ها نشان می‌دهد که با وجود فاصله زمانی بین دو کتاب، تفاوت خاصّی در روند نویسندگی رسول پرویزی رخ نداده است.

جدول شماره ۱- شخصیّت

	زایر مصر	قصّه هیزم	بانو سیاوش	زبان کوچک پدرم	کبوتر صحرا	شتر محمد	یکصد سیاوش ام	سه برادر	ترک اشنا	کبوتر کفش طلا	شاهزاده و مهتاب دار	آن دوتا	پدر دیوانه	سوسن تکرده	مرکب رسول تباه	دوپشته کوهی آرام مرد	زرگر مظلوم	دو هفت روز هفته	دو پشته الاغ	توفی سرمست	سوراب با سلمه	خانه میران میرزا	دوپشته مرحوم	تاجر حرام	یک دلاوری طالقه	شش سیه کلاه	به کلاه	کبن سیاه سیاه مرده	زنگی جهنی سر خی	سیل کرکلی طلا	مدینت میرزا عبدالله خان	بلد کوهی	جمع
ایستا(تک بعدی)	√			√	√		√			√	√	√	√				√	√	√				√									۱۷
پویا(چند بعدی)		√				√			√	√		√		√	√	√				√	√	√		√	√							√	۱۵
مخلوط	√	√		√	√			√		√	√	√	√	√	√	√	√	√	√	√	√	√	√	√	√	√	√	√	√	√	√	√	۲۶
مرکب						√	√		√										√						√								۶

۱-۲- پیرنگ

برای پیرنگ (Plot)، عنوان‌های دیگری نیز آورده‌اند. «طرح»، «الگو»، «نقشه» و «چارچوب» که همگی یک معنا را می‌دهند: ریلی که قطار داستان روی آن حرکت کند.

پیرنگ در کتاب‌های تئوری داستان اینطور تعریف شده است:

«ریختن طرح داستان، یعنی این که در عرصهٔ پرخطر داستان برانی؛ در حالی که راه‌های متعدّدی در پیش رو داری، بهترین را انتخاب کنی. طرح، انتخاب نویسنده است در زمینهٔ حوادث و ترتیب زمانی آنها» (مک‌کی، ۱۳۸۲: ۳۰).

نمونهٔ دیگر: «پیرنگ فقط ترتیب و توالی وقایع نیست، بلکه مجموعهٔ سازمان‌یافتهٔ وقایع است. این مجموعه وقایع و حوادث با رابطهٔ علّت و معلولی به هم پیوند خورده و با الگو نقشه‌ای، مرتّب شده است» (میرصادقی، ۱۳۸۸: ٦٤).

شیوهٔ بناشدن پیرنگ این طور بیان می‌شود: «پیرنگ اغلب بر واژگونی وضعیّت و موقعیّت‌های داستان بنا می‌شود» (همان: ۷۲).

در بررسی پیرنگ در داستان‌های رسول پرویزی باید گفت که او به دنبال روایت‌های ساده‌ای بوده که به گمان خود، نیاز به شخصیّت‌پردازی پیچیده‌ای نداشته است. شخصیّت‌های رسول پرویزی بیش از این که ویژه باشند، نمایندهٔ افراد مختلف جامعه هستند؛ امّا نه به شکل نمادگرایانه و خط‌کشی شده، بلکه به صورتی صمیمی و ملموس.

واژگونی وضعیّت همان چیزی است که برخی تحت عنوان «عدم تعادل»، از آن نام می‌برند؛ یعنی داستان از جایی شروع می‌شود که وضعیّت متعادل و روزمرّهٔ قبلی به هم می‌ریزد و حالا شخصیّت در شرایطی نامتعادل، سعی می‌کند به تعادل قبلی یا تعادل ثانویّه برگردد. برای مثال، در قصّهٔ عینکم، شخصیّت اصلی می‌فهمد که تاکنون چشمانش ضعیف بوده و حالا با زدن عینک درمی‌یابد که تمام ناکامی‌های گذشته‌اش به خاطر این بوده که چشمانش ضعیف بوده‌است.

در اینجا، فهمیدن ضعف چشمان عدم‌تعادل است و تلاش او برای تهیّهٔ عینک، کنش‌های منطقیِ شخصیّت است و در پایان، رسیدن او به عینک، رسیدن به تعادل ثانویّه یا جدید است. داستان‌هایی را که پیرنگی این چنینی دارند در کتاب‌های تئوری داستان، داستان‌هایی با «پیرنگ بسته» می‌دانند. چون روابط علّی و معلولی، داستان را آغاز و پایان می‌بخشند و همهٔ اتّفاقات درونی داستان منطق علّی و معلولی و صناعی دارند.

«پیرنگ بسته، پیرنگی است که از کیفیّتی پیچیده و تو در تو و خصوصیّت فنّی نیرومند برخوردار است؛ در حقیقت، نظم ساختگی حوادث بر نظم طبیعی آن بچربد. امّا در «پیرنگ باز» نظم طبیعی حوادث بر نظم ساختگی و قراردادی آن غلبه دارد و نتیجه‌گیری قطعیی که در پیرنگ بسته وجود دارد در پیرنگ باز وجود ندارد. اگر هم وجود داشته باشد، قطعی نیست» (همان: ۷۹).

از طرفی، برخی داستان‌های دیگر مجموعه قصّه‌های رسول را نمی‌توان به مانند داستان «قصّهٔ عینکم» تحلیل کرد یا لااقل، برخی شخصیّت‌ها و خرده‌روایت‌هایی در داستان دیده می‌شود که اگر در فرمول پیرنگ بسته قرار بگیرند ناچار، زائد خوانده می‌شوند و باید حذف شوند. امّا گاهی، برای فضاسازی یا توصیف زمان و مکان، نویسنده ترجیح می‌دهد به جای توصیف مستقیم، به شیوه‌ای شخصی، برخی خرده‌روایت‌های به‌ظاهر، اضافه را وارد داستان کند. اغلب داستان‌های رسول پرویزی این خرده‌روایت‌ها را دارند که در ظاهر امر، کمکی به روند داستان نمی‌کنند. مثلاً، به داستان «پالتو حنایی‌ام» توجه کنیم:

داستان از توصیف زمستان ۱۳۰۷ و سرمای جانکاه آن سال آغاز می‌شود. در عنوان داستان هم این بیت شعر طنز می‌آید:

به سال هفتاد
چه برفی افتاد
به حق این پیر

به قد این میل.

سپس دربارهٔ شخصیّت «صاحب اختیار»، حاکم گردن‌کلفت فارس، صحبت می‌کند و ستون‌های سنگی بدشکل و تیره و عبوسی که او ساخته بود که از فرط زشتی مردم متلک‌هایی برای آنها ساخته بودند که یکی از آنها این بود که به آنها «دختران صاحب اختیار» می‌گفتند. تا اینجا داستان به سمت ستون‌های زشت می‌رود و بعد، دربارهٔ مهمان‌های سمجی صحبت می‌کند که به شیراز می‌آیند و می‌خواهند دستشان به لولی‌وشان شهرآشوب شیراز برسد که یکی از آنها بهمن نامی است که از همه سمج‌تر است و او را نیز به رسم گذشته، به دختران صاحب اختیار حواله می‌دهند که همان ستون‌های زشت است و این مسأله موقعیّتی طنزآمیز ایجاد می‌کند.

تا اینجا مقدمهٔ داستان است و بعد از این ماجرا، که خودش داستانی کوتاه است می‌فهمیم قصّه دربارهٔ خانواده‌ای است که در آن سال، فقر را زودتر از سرما، در خانهٔ خود، دیده‌اند و حالا، لباس و امکانات مناسب برای مقابله با این سرما ندارند. این، عدمِ تعادلِ داستان است و کنش شخصیّت‌ها برای تهیّهٔ پالتو در نهایت، به اینجا ختم می‌شود که پالتوی مندرس و کهنه‌ای برای او می‌دوزند که آن پالتو بیش از این که او را گرم کند او را مضحکهٔ همکلاسی‌ها می‌کند و در پایان نیز رفتار تبعیض‌آمیز ناظم مدرسه باعث دلزدگی‌اش می‌شود:

دیگر جرأت نکردم پالتو را بپوشم. همانطور آن را گلوله کرده زیر بغلم گذاشتم و کتاب‌هایم رویش. با آن که سی قدم از مدرسه دور شده بودم صدای نکرهٔ ناظم را می‌شنیدم که می‌گفت: «برو توی طویله! جای تو اینجا نیست» (پرویزی، ۱۳۸۷: ۳٤).

این تکّهٔ پایانی که همهٔ درون مایه‌های اصلی تمام داستان‌های پرویزی را در خود دارد (فقر، تبعیض، نقد نظام آموزشی، نقد سیستم اخلاقی و خشونت) پایانی برای این داستان است. داستان با اینکه با خرده‌داستان‌های به‌ظاهر، اضافی شروع می‌شود، امّا

پیرنگ بسته‌ای دارد؛ چون روابط علّی و معلولی در طرحی بسته و تمام شده مطرح می‌شود و چیزی ناتمام نمی‌ماند. امّا همهٔ داستان‌های پرویزی اینطور نیستند.

طبق جدول (شماره ۲) پانزده داستان دارای پیرنگ باز هستند و هفده داستان پیرنگ بسته دارند. مثلاً، داستانی همچون «زارصفر» که در ظاهر، محکم و استوار و بدون حاشیه روایت می‌شود به‌مانند ماجرایی است که شخصی در مهمانی تعریف می‌کند. این مسأله حتی در جملهٔ اوّل داستان هم آمده است که نشانگر این است که راوی در روز واقعه، شک دارد؛ یعنی به دنبال واقعیّت ساختگی نیست و می‌خواهد روایتی مستند داشته باشد:

صبح دوّم یا سوّم اردیبهشت بود (همان: ۹).

این داستان ماهیّت منطقی ندارد و معلوم نیست که ماجرای عشقی است یا موضوع دیگر. شعری که در ابتدای داستان آمده، فقط به همان شکل ظاهری در انتها می‌آید، امّا در بطن داستان نشانه‌هایی از عشق نیست و کارهایی که زارصفر می‌کند با شخصیّت و فضای داستان، همخوانی ندارد.

داستان‌هایی همچون «زبان کوچک پدرم» یا «سبیل گرگعلی خان» و خود داستان «شلوارهای وصله‌دار» پیرنگ باز دارند. مهم‌ترین دلیل این اتّفاق آن است که نویسنده به شکلی گزینشی، منطق واقعیّت را بر منطق ساختگی و صناعت داستانی ارجح دانسته و به جای چینش ساختگی و فنّی ماجراها، دل به واقعیّت بیرونی سپرده است که این امر در جایی می‌تواند باورپذیر باشد (مانند شلوارهای وصله‌دار و درویش باباکوهی آرام مُرد)؛ ولی در جایی مانند «ختنه‌سوران میرزا» یا «عشق نیمه‌کاره»، نمی‌تواند مخاطب را به واقعیّتی بزرگتر و جهانی گسترده‌تر وصل کند.

اگر داستان‌های پرویزی را از گونهٔ رئالیسم بدانیم، باید به این جملهٔ «ایان وات» (Ian Watt) توجّه داشته باشیم: رئالیسم رمان مبتنی بر نوع زندگیی که نشان می‌دهد نیست، بلکه مبتنی بر نحوهٔ نمایش آن زندگی است (پاینده،۱۳۸۹: ۱۵).

بـا توجّـه بـه این جملـه، می‌توان بـه این نتیجـه رسـید که پرویزی در طرح کلّی داسـتان‌هایش بیش از نحوهٔ نمایش به خود زندگی و نحوهٔ دریافت شـخصی آنها توجّه کرده است.

جدول شماره ۲- پیرنگ

۱-۳- درون‌مایه

درون‌مایه (Theme)، اندیشهٔ حاکم بر داستان است -فکر و نگره‌ای که می‌تواند داستان را بـه یـک جهـان بزرگتر و فراتر وصـل کنـد. تم یـا درون‌مـایـه می‌توانـد بر روی شـخصـیّت‌پردازی و فضـاسـازی و برخی مؤلفه‌های دیگر داسـتان تأثیر بگذارد. «تم (درون‌مایه یا مضـمون) فکر اصـلی و مسلّط هر اثری است، خط یا رشته‌ای که در خلال اثر کشـیده می‌شود و عناصر آن را به یکدیگر پیوند می‌دهد. به بیانی دیگر، درون‌مایه را به عنوان فکر و اندیشـهٔ حاکمی تعریف کرده‌اند که نویسـنده در داسـتان، اعمال می‌کند. این عناصـر عبارتند از موضوع، شخصیّت‌ها، عمل، نتیجهٔ حاصل از کشمکش و هر چیز دیگری که نویسـنده برای عرضـه‌داشـت کل معنا و سـاختار داسـتانش، به کار می‌گیرد» (میرصادقی، ۱۳۸۸: ۱۷٤).

ابراهیم یونسـی درون‌مایه را آغازگر فهم داسـتان می‌داند: «فهم داسـتان از ادراک کلّی‌ترین جنبه های آن که «موضـوع و مضمون» داستان باشند آغاز می شود. ادراک این دو جنبه شـباهت تام به فرضی دارد که پیش از معاینهٔ جزئیات و دقایقی که ممکن است آن را نفی یا اثبات کنند پیش می‌کشیم» (۱۳۸۲: ۳۰).

از منظر درون‌مایه، وجه اشـــتراک همهٔ داســـتان‌های رســـول پرویزی نقل خاطرات (دیده‌ها و شنیده‌ها از گذشته) و پناه‌بردن به نوستالژی است بجز داستان «تقویم عوضی» که در مقدّمهٔ کتاب، خود دربارهٔ آن می‌نویسد:

«قصّـهٔ تقویم عوضـی لوس و بی‌مزه است. نشان می‌دهد نویسنده به عشق عروسک بازی و تعیّن، خود را رسـوا ساخته است. جایش در این کتاب نیست. حرمت این کتاب را این قطعه شـکسـت و نویسـنده را نیز کم‌حرمت ساخت. با این همه آن را باید چون آبله و سـالک که نقش می‌اندازد و از میان نمی‌رود، همچنان، در این کتاب نگاه‌داشـت» (۱۳۸۷: ۷).

از این رو، در جـدول (شـــماره ۳) خاطره‌گویی را فاکتور گرفتیم. طبق جدول، در داسـتان‌های پرویزی، نُه داسـتان به فقر و فاصـلهٔ طبقاتی می‌پردازد و در هشت داستان، موضـوع، عشـق و بی‌وفایی در عشـق اسـت و همچنین، در موضـوع نقد نظام اخلاقی جامعه، رسـول پرویزی بیش از موضـوع‌های دیگر، دغدغه داشـته و در بیسـت و چهار داسـتان، به صـورت مسـتقیم و غیرمستقیم، به نقد نظام اخلاقی جامعه و خرافه‌گرایی و بی‌اخلاقی پرداخته است.

پرویزی در پنج داسـتان، پیرامون نقد سیستم آموزشی صحبت کرده و در دو داستان هم موضوع و تم اصلی، خشونت است و در دو داستان نیز به نقد جامعهٔ پدرسالار توجّه کرده است.

این نتایج نشـانگر این اسـت که رسـول پرویزی به جامعه‌ای که به آن برمی‌گردد و حس نوســـتالژیک دارد نگاه کاملاً مثبت و ســـاده‌لوحانه‌ای ندارد و هرجا که می‌تواند به حســـادت، دروغ (حدیث میرزا عبدالله خان)، تهمت (شـیرمحمد) و بی‌اخلاقی (سـبیل گرگعلی خان) و بی‌سـوادی (صواب با صاد) و خرافه‌پرستی (مانند داستان داروی جانانه یا داستان تخم حرام) اشاره می‌کند.

در ظاهر امر، تنها جریان هفت داستان، مستقیماً در مدرسه می‌گذرد؛ داستان‌هایی مثل «زنگ انشاء» و «شلوارهای وصله‌دار» و «پالتوی حنایی من» که از قضا از بهترین داستان‌های مجموعه هستند که همگی در کتاب اوّل نویسنده یعنی «شلوارهای وصله‌دار» آمده‌اند. امّا نظام آموزشی غلط که در نهایت به نظام اخلاقی نادرست ختم شده بیش از همه چیز در داستان‌های رسول پرویزی مورد نقد قرار می‌گیرد. گویا خرافه‌ها، بی‌اخلاقی‌ها و همهٔ اتّفاقات ناگوار، ریشه در دوران کودکی نویسنده دارد و او دائم در حال کندوکاو در کودکی است و به دنبال ریشه‌های گمگشتگی خود می‌گردد، هر چند در کتاب دوّم یعنی «لولی سرمست»، نویسنده دیگر سؤالاتش به مانند کتاب اوّلش بنیادین و عمیق نیست –گرچه در ظاهر، تلاش می‌کند به مسائل بزرگتری که مربوط به دنیای بزرگترهاست رسیدگی کند.

قصّه‌های رسول پرویزی را می‌توان با شیوهٔ روانکاوانه، نقد کرد و از طریق نظریات فروید (Freud)، دوران بزرگسالی نویسنده‌ای را متصوّر شد که دوران کودکی‌اش در داستان‌ها به شکل صادقانه‌ای روایت شده است. کودکی در داستان‌های رسول پرویزی رشد می‌کند؛ نوجوان می‌شود؛ عاشق می‌شود؛ شکست می‌خورد و بعد، مدیر می‌شود و به وزارت راه پیدا می‌کند و حتّی وقتی داستان «بوالفضول» یا «بن سلام» مادر مرده را به زبان طنز می‌نویسد و یا حتّی کسی که در داستان «تقویم عوضی»، خودش را اشتباه می‌گیرد (نویسنده در ابتدای کتاب از او فرار می‌کند و او را کتمان می‌کند)، همه یک نفر هستند. نقال داستان لولی سرمست هم اوست و قصّهٔ «شیرمحمّد»، گویا فانتزی همان شخص واحد است.

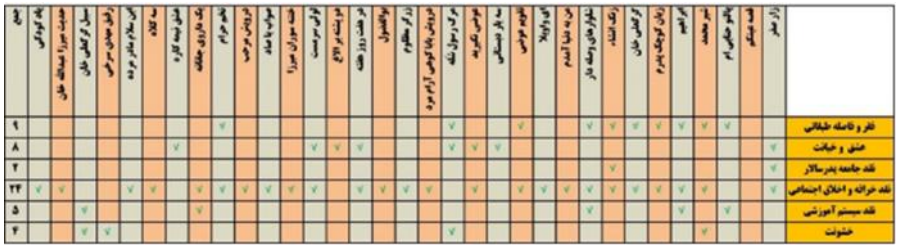
در چند داستان، می‌بینیم که راوی که سرگذشت متفاوتی دارد در کتابخانه کار کرده است و در کودکی در شیراز و در فقر به تحصیل پرداخته و در بزرگسالی، به سِمت‌های بالا رسیده است. در نوجوانی هم عاشق شده است.

همهٔ اینها «من»هایی هستند که نویسنده نه توانسته از آنها فرار کند و نه چنین قصدی را داشته. او به صورت آگاهانه‌ای، به سمت ساختن جهانی رفته که خود در آن زیسته است. پس، درون‌مایهٔ قصّه‌های او نیز باید شبیه به هم و از یک جنس باشند. از این روی، با وجود آماری که از جدول استخراج شده، می‌توان گفت درون‌مایه‌ها در داستان‌های رسول پرویزی یکسان هستند، امّا در داستانی کمرنگ و در داستانی دیگر پررنگ و به وجه غالب تبدیل می شوند.

با وجود همه نقدهایی که پرویزی از جامعه می‌کند، نمی‌توان به صورت کلّی داستان‌های او را در زمرهٔ آثار رئالیسم انتقادی دانست. در تعریف رئالیسم انتقادی آمده است: «در این مرحله (شیوه) قهرمان‌های نویسنده از محیط خویش جلوترند و برای رسیدن به وضع اجتماعی تازه‌ای تلاش می‌کنند. یعنی این قهرمان‌ها با وضع موجود در نبردند و برای تغییر آن می‌کوشند» (سیدحسینی،۱۳۸۱: ۳۰۱).

امّا قهرمان‌های پرویزی اغلب خود جزئی از ماجرا هستند. برای مثال، آل احمد در «مدیر مدرسه»، که از قضا راوی آن داستان هم اوّل شخص است، به مانند یک عنصر بیرونی (غریبه) وارد مدرسه می‌شود و پس از نقد وضع موجود و تلاش برای بهبود آن، در پایان، خسته از جامعه (مدرسه و یا نظام آموزشی)، استعفا می‌کند و می‌رود. امّا شخصیّت‌های داستان‌های رسول پرویزی جایی برای رفتن ندارند. آنها متعلّق به همان اجتماع هستند و ضعف جامعه را ضعف خود و ضعف خود را ضعف جامعه می‌دانند. البته، در برخورد با این مسأله وابستگی او به هیأت حاکمه و ملاحظات سیاسی حاصل از آن را نیز نباید نادیده گرفت و عدم پرداختن به برخی موضوعات را باید معلول این قضیه دانست.

جدول شماره ۳- درون‌مایه



۱-٤- زاویهٔ دید

زاویهٔ دید (View point)، ارتباط مستقیمی با اطّلاعاتی دارد که مخاطب قرار است از داستان بفهمد و اهمّیّت زاویهٔ دید بیشتر در همین است. «زاویه دید نمایش دهندهٔ شیوه‌ای است که نویسنده با آن، مصالح و مواد داستان خود را به خواننده ارائه می‌دهد و در واقع رابطهٔ نویسنده با داستانش را نشان می‌دهد» (میرصادقی، ۱۳۸۸: ۳۸۵).

زاویهٔ دید را به دو نوع «درونی» و «بیرونی» تقسیم کرده‌اند: «در زاویهٔ دید درونی، گویندهٔ داستان یکی از شخصیّت‌های اصلی یا شخصیّت فرعی) داستان است و داستان از زاویهٔ دید اوّل شخص روایت می‌شود و در زاویهٔ دید بیرونی، افکار و اعمال و ویژگی‌های شخصیّت‌ها از بیرون داستان تشریح می‌شود، یعنی فردی که در داستان هیچ نقشی ندارد» (همان: ۳۸٦). به‌طورکلّی، زاویهٔ دید در داستان‌ها به سه شکل اصلی هستند: من راوی، راوی دانای کل نامحدود و راوی دانای کل محدود به ذهن شخصیّت.

با بررسی داستان‌های رسول پرویزی و وارد کردن اطّلاعات مربوط به راوی در جدول (شماره ٤)، مشخّص شد که بیست و پنج داستان با زاویهٔ دید شخص اوّل (من راوی) روایت می‌شود و چهار داستان با روای دانای کل محدود به شخصیّت که از آنها بخشی از داستان «زارصفر» است که در اصل من راوی دارد و یکی هم «داستان ابراهیم» است که باز هم من راوی دارد و داستان از زبان ابراهیم برای راوی اصلی، تعریف می‌شود.

نهایتاً، شش داستان از راوی دانای کل نامحدود بهره برده‌اند و داستان «زارصفر» در بخش پایانی داستان از این نوع راوی نیز بهره برده است و داستان «عوضی نگیرید» در بخشی، از زاویهٔ دید من راوی تخطّی می‌کند و راوی دانای کل می‌شود. حتّی در داستان‌هایی که به‌طورکلّی راوی دانای کل است، به مانند «ختنه سوران میرزا»، شیوهٔ روایت و نگاه راوی به داستان و اطّلاعاتی که می‌دهد به شیوهٔ راوی محدود و خاطره‌گویی است که شبیه من راوی می‌شود.

مندنی‌پور در توصیف این نوع روایت، می‌نویسد: «در این نحلهٔ روایت، ماجرا، کشمکش، یا به عبارت دیگر، داستانِ داستان، کاتالیزوری است تا من شخصیّت داستان (راوی) طی حوادث مختلف تجلّی یابد و بالعکس، حوادث از تجلّی منش‌های او پدید آیند» (مندنی‌پور، ۱۳۸۳: ۱۰۶).

با این تعریف، پرویزی در تمام داستان‌های خود، در حال روایت خویشتن است و در سایهٔ آن، فضا و مکان و روزگار و شیوهٔ زیست مردمانی نیز روایت می‌شود. در شیوهٔ روایت خاطره‌گونه که همواره، نویسنده برداشت‌هایی از زندگی شخصی خود با پیرنگ باز ارائه می‌کند، راوی درونی است و زاوی، دید اوّل شخص. نویسنده خود را ناظر و شاهد عینی وقایع می‌داند و سعی می‌کند با کمترین دخالتی در روند و سلسله حوادث، فقط بازگوکنندهٔ ماجراها باشد. برای همین، به سراغ راوی اوّل شخص می‌رود. تعداد بالای من راوی در داستان‌های پرویزی برآمده از این علّت هستند.

جدول ٤- زاویهٔ دید

	زارصفر	قصه شیرکم	پاکار مرغ ماهی	شب خفته	آب انبار	زندان توپخانه پیرمرد	ترک تابک	بلوارهای رسمیه بلند	دره دنیا آمدم	شوهر عوضی	کلی ویلچر	به یاد دستمالی	عوضی نگیرید	مرد در دوراهی	فرزند کم مطلوم	دروغی بالا کوهی آرام میرد	موهای	دوچرخه و راج	توان سر است	قصه سوران میرزا	سوراخ پا ندام	دروغی مرحب	نکته داری جلگه	قصر حرام	شکر شبه کرد	به کلاه	کلاه بیلار مرده	راهنمای مرحومی	سلوار کرکلش خان	هدیت میرزا عبدالله خان	بقه قوزکی	جمع
من روایی	√	√	√		√	√	√	√	√	√	√	√	√	√	√	√	√	√	√	√	√	√	√	√	√	√	√	√	√	√	√	۲۵
دانای کل محدود	√			√																												۴
دانای کل نامحدود	√																															۶

۱-۵- توصیف

توصیف (Description)، وجه تصویری داستان است؛ وجهی که کمک می‌کند مخاطب بتواند در ذهن خود، فضا و موقعیّت را بازسازی کند تا ارتباط بهتری با اثر برقرار کند. توصیف بنوعی میزان‌سن ذهنیی است که نویسنده و مخاطب در یک دیالکتیک عمیق، با کمک هم آن را می‌سازند و هر چه توصیف بهتر انجام شود دیالوگ به نحو بهتری شکل می‌گیرد.

یونسی داستان‌های کوتاه را تا آنجا که به توصیف عملی مربوط می‌شود به سه دسته تقسیم می‌کند:

۱) داستان‌هایی که آکسیون [عملکرد] قوی دارند و سایر عواملشان تابع حوادث زنده است و توصیف در آنها اهمّیّت ناچیز پیدا می کند؛

۲) داستان‌هایی که طرح قوی دارند و در آنها، توصیف عملی هر چند برای داستان بسیار مهم و حیاتی است، به حساب طرح تأکید نمی‌شود؛

۳) داستان‌هایی که عنصر برجسته آنها توصیف عملی است و ساختمان و طرح آکسیون [عملکرد] داستان در درجه دوّم اهمّیّت قرار دارد (۱۳۸۲: ۲۸۱).

با این تقسیم‌بندی، ابتدا باید ببینیم داستان‌های رسول پرویزی اغلب از چه نوعی هستند. به نظر می‌رسد در داستان‌هایی که کنش‌ها و حوادث در اولویّت روایت هستند توصیف‌ها کوتاه و غیرمستقیم باشد و سعی شود در بین گفتگوها و حوادث، وضعیّت مکان و زمان توصیف شود. نمونهٔ بارز این سبک داستان‌های همینگوی (Hemingway) هستند. امّا داستان‌هایی که از نوع سوّم هستند سعی می‌کنند در کنار روایت شیوه زندگی مردمان، شخصیّت‌های خاص و در نهایت جغرافیای خاصی را با تمام ابعاد به تصویر بکشند. در این نوع داستان‌ها، گاهی در میانهٔ داستان، وقفه‌ای ایجاد می شود تا نویسنده مکان و زمان و شخصیّت‌ها و زمینهٔ حوادث را بچیند.

داستان‌های توصیفی در نهایت مملو از توصیفات مستقیم هستند که این نوع داستانها، مخصوصاً در شیوه داستان کوتاه مدرن کمتر دیده می‌شود. شیوهٔ روایت توصیفی بیشتر در رمان‌ها مشهود است و نیز در داستان کوتاه‌های ابتدایی که حجم بیشتری داشتند و شکل کوتاه شده‌ای از رمان بودند. «دغدغه اساسی نویسنده، واژه‌ها نیستند، زیرا وظیفهٔ نهایی نویسنده ساختن چیزی است (یک دنیای زبانی، با قواعد و نظام های دگرگونی خاص خود) و نه توصیف چیزی» (مک کافری، ۱۳۷۹: ۷۳).

در مجموع، به زعم یونسی، توصیف به سه شیوه انجام می‌شود:

«۱) توصیف به شیوه مستقیم: در این شیوه نویسنده از زبان خود یا یکی از اشخاص داستان، خصوصیات اشخاص داستان را توضیح می‌دهد؛

۲) توصیف به یاری گفتگو: در این شیوه، نویسنده افراد داستان را به حرف در می‌آورد و کاری می‌کند که خود با بیان و گفتار خویش خواننده را در جریان خصوصیات خود بگذارد؛

۳) توصیف به یاری آکسیون [عملکرد]: در این شیوه نویسنده اشخاص داستان را به جنبش در می‌آورد و رفتارشان خواننده را با خصوصیاتشان آشنا می‌کند» (۱۳۸۲: ۳۰۱).

از بررسی داستان‌های رسول پرویزی طبق جدول (شماره ۵) این نتایج حاصل شد: در بیست و هفت داستان، حداقل یک توصیف مستقیم دیده می‌شود و در هفت داستان، حداقل یک توصیف به یاری گفتگو دیده می‌شود و در دوازده داستان حداقل یک توصیف به یاری آکسیون [عملکرد] موجود است.

در این میان، داستان‌هایی هستند که به صورت ترکیبی از هر سه شیوه توصیف یا دو شیوهٔ توصیف سود برده است. از نتایج اوّلیّه، می‌توان این نکته را به دست گرفت که داستان‌های رسول پرویزی بیش از هر شیوه‌ای داستان توصیفی هستند؛ یعنی پرویزی همزمان که سعی می‌کند داستانی جذاب تعریف کند، توصیف و معرفی مردمان یک

مکان و زمان مشـخص را هم در نظر دارد. از این روی بیش از توصـیف در حین کنش شخصیّت‌ها یا گفتگویشان، توصیف مستقیم و کلّی‌گویی می‌کند.

«رسـول شله‌ها وقتی پا به دنیا می‌گذارند در گهوارهٔ فقر، حیات را شروع می‌کنند. با گرسنگی بزرگ می‌شوند. اگر هفت جان مثل سگ داشتند، زنده می‌مانند؛ والّا در کودکی به هزار بلا که به کمین ایشـان نشـسته مبتلا می‌شوند، بند را می‌جوند و می‌میرند. امّا اگر هفت جان مثل سـگ داشـتند بزرگ می‌شوند امّا به سختی بزرگ می‌شوند در هر قدمی، نـاکـامیی می‌بیننـد. بـه هر گـام، به سـنگی و مانعی می‌خورند؛ رنگ رفاه و آسـایش نمی‌بینند...» (۱۳۸۷: ۱۱۷).

مثال بالا به توصـیف کلی محیط و یک تیپ از آدم‌ها می‌پردازد. این مسأله می‌تواند مخاطب را به شناخت بهتری از آدم‌ها و مکان و زمان برساند، امّا همزمان، روند نگارش وخوانش داسـتـان را مختـل می‌کنـد وگـاهی جـذابیّـت اثر را نیز کـاهش می‌دهـد. خرده‌داسـتان‌هایی که نویسنده درحین توصیفات، می‌آورد ترفندی است تا متن به سمت ملال نرود –هرچند که در برخی مواقع داستان اصلی کمرنگ می‌شود.

توصیفات گاهی با زبانی ادیبانه است:

«تازه آفتاب برآمده بود. شهر در طلای درخشان طلوع غرق بود» (۱۳۸۷: ۱۲٤)؛

«گه‌گاه نقش و رنگ این گلیم‌ها چون برف‌های قلّه و صـخرهٔ کوه دنا با سـبزه‌های دامنه‌هایش به هم چشمک می‌زدند» (۱۳۸۷: ۱۸۰)؛

«زنگ کلاس رشـتهٔ مسـخرگی‌ها را گسـسـت. شـاگردان دم بریده قطار به قطار، به کلاس رفتند. بعد از ظهر بود– بعد از ظهرهای بهاری– همان قدر که در صـحن مدرسه، نشـاط و هیجان و حرکت بود، در کلاس، خمود و ماتم‌زدگی حکومت داشـت (۱۳۸۷: ۷۲)؛

«این دوسـتی و محبّت پایانی نداشـت، تا اینکه آفت محبّت از راه رسـید و کار را یکسـره کرد. نمی‌دانم حملهٔ ملخ دریایی به باغ‌ها را دیده‌اید؟ هرگاه دیده باشـید، حرف

مرا می‌فهمید. یکدفعه، آسمان سیاه می‌شود، انبوهی از ملخ دریایی به باغ هجوم می‌آورد، قرچ‌قرچ صدایی بلند می‌شود و چند دقیقه بعد باغ شاداب و سبز و خرّم، خشک و بی‌برگ و نوا می‌شود. گویی بهار دگرگون شد و زمستان سر رسید و درختان به یک چشم زدن لخت و عور شدند. آفت محبّت ما نیز از این نوع بود (۱۳۸۷: ۹۷).

و گاه توصیفات با زبانی کوچه بازاری و محاوره است:

«حاج مراد باغدار خسیسی بود، به خست و سخت‌گیری شهره بود. دربارهٔ نخوری و مُمسکی او، افسانه‌ها می‌گفتند و ضرب‌المثل‌ها درست کرده بودند. یکی می‌گفت: حاج مراد نان پشت شیشهٔ روغن می‌کشد و می‌خورد» (۱۳۸۷: ۸۲).

با این‌حال، اغلب توصیف‌ها، چه ادیبانه و چه با زبان محاوره، با شیوهٔ مستقیم هستند و باعث مکث در روند روایت می‌شوند.

جدول شماره ۵- توصیف

۱-٦- زمان و مکان

زمان و مکان عناصری هستند که به داستان، شخصیّت می‌دهند و به آن فضایی پیش از روایت می‌بخشند. می‌توانیم مکان و زمان را در داستان به گرتهٔ فیزیک نسبیّت، ابعاد مشترک یک ساحت بدانیم؛ یعنی زمان را در داستان بعدی از مکان بشناسیم و از این همگی کسب معنا کنیم. از این رو، نشانهٔ این نگاه و پیوند مکان و زمان ترکیب جای-گاه را (جای به ازای «مکان» و گاه به ازای «زمان») پیشنهاد کرده‌ام (مندنی‌پور، ۱۳۸۳: ۱۱۳).

در وحدت‌های چهارگانه‌ای که برای داستان کوتاه مطرح کرده‌اند وحدت زمان و وحدت مکان نیز وجود دارد. ابراهیم یونسی بر این عقیده است که این اصل نباید خشک و انعطاف‌ناپذیر باشد: «گاهی اوقات لازم است و باید که داستان، فواصل زمانی کوتاه یا بلندی را پشت سر نهد، امّا قطع و فصل مشخّصی نباید در کار باشد و چنانکه گفتیم، جریان داستان باید متداوم باشد... کوتاه‌نویس مقیّد به یک صحنهٔ تنگ و محدود نیست؛ امّا با این حال، مجاز هم نیست که صحنه‌ها را بی‌جهت تغییر دهد و اشخاص داستان را از این سو به آن سو ببرد (یونسی، ۱۳٦۹: ٤٦).

معیار پژوهندگان در سنجش وحدت زمان و مکان در داستان‌های رسول پرویزی شیوه‌ای است که ابراهیم یونسی در هنر داستان‌نویسی مطرح کرده است. طبق این شیوه و با توجه به جدول (شماره ٦) شش داستان وحدت زمان ندارند و تنها در سه داستان، وحدت مکان رعایت نشده است. با این حال، با جزئی‌نگری در زمان و مکان، داستان‌های پرویزی از وضع توصیفی خارج می‌شوند و نویسنده به گونه‌ای، استفاده از اطّلاعات مشترک را سرلوحهٔ کار خود قرار می‌دهد.

شیراز و بوشهری که رسول پرویزی در داستان‌هایش اسم می‌برد در نهایت با اشاره به بوی بهارنارنج یا گرمای هوا تمام می‌شود و توصیفی بیش از این آن گونه که در ذهن بماند و فضا را بسازد، وجود ندارد. شیوهٔ روایت طنز و استفاده از المان‌های [عناصر] مشترک انسانی جهان شمول (یا لااقل ایران شمول) باعث می‌شود مخاطب با فضای داستان همراه شود و این ارتباط چندانی به حسن روایت زمان و مکان ندارد.

در چندین داستان، با اردیبهشت شیراز روبرو هستیم که بوی درختان بهارنارنج تنها نماد آن فضاست و در برخی داستان‌ها، از بوشهر و دشتستان، صرفاً وجود گرماست و آدم‌های گرمازده فضای داستان را شکل داده است.

البتّه، در برخی داستان‌ها، با توصیف‌های خاص و ویژه‌ای نسبت به مکان طرفیم که آن هم اغلب به آب و هوا اشاره دارد و مکان به شکلی که باید در داستان‌های پرویزی ساخته نمی‌شود.

«زمستان سال ۱۳۰۷ شیراز سخت و جانکاه بود. سرمایش تا مغز استخوان فرو می‌رفت» (۱۳۸۷: ۲۸).

«روزهای آخر تابستان بود. هوای دشت گرم و مه‌آلود و خفه بود. زمین تفتیده بود و می‌جوشید. هرم گرما مثل آتش دوزخ، بدن را می‌چزاند. بدتر آنکه باغ‌های خرما را آب داده بودند و مه گرم و نفس‌بُری از وسط درختان نخل برمی‌خاست و گرداگرد ده را می گرفت» (همان: ۳۵).

«اردیبهشت ماه بود و عطر بهار نارنج در هوا موج می زد» (همان، ص۲۰٦).

گاه، در توصیف شیراز، به طرز خاصّی به روش انتزاعی و غیربومی روی می‌آورد:

«کوه‌های شیراز چون نگین انگشتری الماس شهر را در دل گرفته‌اند و برق و درخشش خنده را به بیننده پخش می‌کنند و می‌نمایانند. زن شیراز نیز چنان است. شاید کوهی از عظمت و وقار نباشد، امّا زن است. مهربان و باصفا و خوش حرف و دلربا و خدمتگزار است. هم الهه است و هم کنیز مردش. مرد را می‌یابد و گرم می‌کند. همه چیزش را در پای مردش می‌ریزد» (همان: ۱۹۲).

در کل با وجود مؤلفه‌های اقلیمی فراوانی که شیراز، آن هم شیراز دوران کودکی نویسنده داشته، به جز چند داستان، حتّی تلاش برای حرکت به سمت داستان اقلیمی هم دیده نمی‌شود. لهجهٔ شخصیّت‌ها -بجز چند مورد- به زبان معیار است و کوچه‌ها و آدم‌ها و دردها و دغدغه‌ها بیشتر عمومی هستند و حتّی خرافه‌ها هم خرافه‌های خاص مردم شیراز نیست و می‌توان نمونه‌اش را در شهرهای دیگر، یافت، مانند عقیده‌ای که برای رفع مرض هاری در داستان «داروی جانانه» آمده است:

«آن روز انستیتو پاستور در کار نبود؛ هاری به صورت امروز معالجه نمی‌شد. برای آن که سگ گزیده از مرض هاری بجهد، باید دست به دامان مرد دوزنی شد. حالا چه خاصیّتی در مرد دوزنی بود که در مرد یک‌زنی نبود، معلوم نیست. اینها رسومی بود که پیر ما از آن سر در می‌آورد» (۱۳۸۷: ۲۳۴).

جدول ٦- مکان و زمان

	زوار حقیر	قصه شهر سنگ	پلنگ خانمی	شعر معجم	آلبوم	زبان کوچک بیدرم	گرگعلی خان	زنگ انشاء	نگار خانی وصف یار	من ده دنیا آدم	آی واویلا	قدوم خوشی	سه پیر دمشقی	خوشی نکبت	مرگ رسول ملک	دزدی بلا کوشی آرام مرده	زرگر مظلوم	دو الفضول	در هفت روز هفته	دویدنی و لاغ	خانه سوران هیزم	سرداب یا حمام	دزدی مرحب	نظم حرام	یک دزدی جانانه	دختر نوبه کاره	سه کلاه	آهن سلام بقدر مرده	رفیق چوبی سر خمی	سفر کرگعلی خان	جذبه هیزم خیالاتی خان	بله کودکی	جمع
شرح زمان	چند روز بعطش	دوران کودکی	۱۳۰۷	مدار رمضان	۱۳۰۷	دهستان شیراز	کلاس درس	بهار	یکشب	پکروز در سرگ مرداد	۱۳۱۲	پکروز در سرگ مرداد	مسجد اعظم	شاه‌گرمی	پکروز	شاه‌گرمی	شاه‌گرمی	پکروز	یکشب	خوابستان	خوابستان	سرگ پهلوان	خوابستان	تابستان	خوابستان	خوابستان	خوابستان	زمان سرگ پهلوان	شب خود نوروز	خوابستان	مراسم عزا	مرداد ۱۳۰۷
وحدت دارد؟	۰	۷	۷	۷	۰	۰	۰	۷	۷	۷	۷	۷	۷	۷	۷	۷	۷	۷	۷	۷	۷	۷	۷	۰	۷	۷	۷	۷	۷	۷	۷	۷	۶
نام مکان	شیراز، سنگ‌نان	شیراز	شیراز	بوشهر	نیکشهر شیراز	دهستان شیراز	دروازه سعدی	کلاس درس	شیراز	دهستان	دهستان	دهستان	دهستان	شیراز	شیراز	شیراز	شیراز	زندگی کاریه	شیراز	بوشهر	شیراز	شیراز	دروازه شیراز	شیراز	شیراز	شیراز	شیراز	شیراز	پرده‌فشنگ‌ها	شیراز	ملک	میزان پاپری	
وحدت دارد؟	۰	۷	۷	۷	۷	۷	۷	۷	۷	۷	۷	۷	۷	۷	۷	۷	۷	۷	۷	۷	۷	۷	۷	۰	۷	۷	۷	۷	۷	۷	۷	۰	۳

۱-۷- لحن

لحن (Tone) تداعی‌گر حس و اندیشهٔ نویسنده و در نهایت، اثر بر مخاطب است. لحن شامل کلام راوی (شامل همه راوی‌ها می‌شود) و کلام شخصیّت‌ها نیز می‌شود. «لحن تلاشی است که متن را از سکوت نجات دهد» (مندنی‌پور، ۱۳۸۳: ۱٤٤).

میرصادقی به پیوندی بین نگرش راوی و لحن داستان اعتقاد دارد: «لحن طرز تلقی و نگرشی است که نویسنده می‌خواهد به راوی بدهد... لحن با همهٔ عناصر سبک یعنی زبان (واژگان، نحو) معنی‌شناسی و موسیقی سر و کار دارد. نویسنده از همه آنها برای ایجاد لحن استفاده می‌کند؛ مثلاً، در تنظیم و ترکیب کلمات و جمله‌ها، در انتخاب لغات و آهنگ و ساختمان جمله‌ها و تشبیهات و استعاره‌ها و نمادها و نشانه‌ها و عبارات ادبی و تاریخی» (میرصادقی، ۱۳۸۸: ٥۲٤).

بوفون (Buffon) طبیعی‌دان و عالم فرانسوی نیز درباره لحن می‌نویسد:

«لحن سبک نیز چیزی جز تناسب آن با طبیعت موضوع نیست و هرگز نباید تصنع و تکلف لحنی به نوشته داد. این امر، طبعاً، از مایهٔ موضوع زاییده می‌شود و از نظر عمومیّت داشتن نیز به راهی که فکر در آن سیر می‌کند بسیار مربوط است» (بوفون، ۱۳۳٦: ۱۱۱).

با این وصف، لحن، حاصل همگونی مضمون و حس و حال و سبک و برخی ویژگی‌های داستان است که در نهایت، می‌تواند معرفی برای آنها نیز باشد و به فضاسازی اثر کمک می‌کند.

با بررسی همه داستان‌های مجموعهٔ «قصّه‌های رسول»، به این نتیجه می‌رسیم (جدول شماره ۷) که بنا به وضعیّت شخصیّت‌ها و راوی‌ها و ارتباط آنها، مکان و زمانی که در آن هستند و رویکرد نویسنده در مواجهه با آنان، لحن طنز، لحن اغلب داستان‌های این مجموعه است. بیست و سه داستان لحن طنز دارند؛ چهار داستان لحن حماسی به خود گرفته‌اند، و در شش داستان مانند یک ناظر، لحن توصیفی دارد و در شش داستان، شاهد لحن رمانتیک و احساسی هستیم که همگی برگرفته و متأثر از روحیهٔ راوی و شخصیّت‌ها هستند.

در داستان‌هایی که راوی به عنوان ناظر در داستان است یا به صورت راوی دانای کل روایت می‌شود -مانند داستان «زارصفر» یا «شیرمحمّد» یا «لولی سرمست»- شاهد لحن رمانتیک یا حماسی هستیم و در اغلب داستان‌هایی که راوی، اوّل شخص است لحن راوی حالت طنز دارد.

همچنین، در داستان‌های نیمهٔ اوّل که مربوط به کتاب اوّل نویسنده است و بیشتر به دوران کودکی، رجوع می‌کند، داستان‌ها از لحن طنز بهره‌برده‌اند و در داستان‌های دوران بزرگسالی وی، مانند داستان «درویش باباکوهی آرام مُرد»، «ابراهیم» و «سه یار دبستانی»، شاهد لحن توصیفی و رمانتیک هستیم. در کل، لحن داستان‌ها با روند روایت و احوال

و رفتار شخصیّت‌ها متناسب هستند و نویسنده بخوبی با ایجاد این تناسب، به فضاسازی داستان‌ها کمک کرده است.

در داستان «لولی سرمست» که داستانی عاشقانه با تم اخلاقگرایانه است با لحنی رمانتیک مواجه هستیم:

«دلم در تب و تاب بود. جنگی مهیب بین خودم با خودم آغاز شد. می‌خواستم مطهّر و پاکیزه بمانم و به گناهی بزرگ، آلوده نشوم، امّا گناه بزرگ مرا ول نمی‌کرد. چشمهایش مرا می‌خواندند. چشم‌های اغواگرش مرا می‌خواندند» (۱۳۸۷: ۱۸۷).

«هنر درویش همین بود. در مقامی ایستاده بود و هوی و هوس خویش را کشته بود. بسیاری هستند که به قول سعدی گیسوان برمی‌تابند که من علوی‌ام. سیبیل می‌گذارند، موی سر نمی‌تراشند و قلندرمنش راه می‌روند، یاهو یاهو می‌گویند و علی علی می‌گویند و هو حق می‌زنند امّا نادرویشند و در خرقه سیاهکاری می‌کنند. همهٔ هوس‌ها را دارند؛ ولی به شکل درویشانه در آغوش می‌کشند و می ناب را لاجرعه و درویشانه سرمی‌کشند» (۱۳۸۷: ۱۳۰).

امّا در داستان «یک داروی جانانه» که درون‌مایه‌ای اجتماعی و سوژه‌ای با طنز اجتماعی دارد لحنی طنزآمیز به کار گرفته شده است:

«این آقای محمّدحسین خان آن روزها مثل این روزها، پسر عموی چاکر شما و نویسندهٔ این سطور بودند» (۱۳۸۷: ۲۳۰).

«یکی نیست بپرسد از من «راقم این سطور» که شما چرا فضولی هفتصد سال پیش را می‌کنید؟ بخصوص، یادآور شود که فضول را بردند جهنّم؛ گفت: چرا هیزمش تر است؟» (۱۳۸۷: ۱٤۹).

«بوالفضول امروز فکل می‌زند، کتاب زیر بغل می‌گیرد و نخوانده ملّاست. عیب‌جو، کنجکاو، کم‌سواد و پرمدعا است» (۱۳۸۷: ۱۵۲).

البتّه لحن‌های ذکر شـــده، زیرمجموعه‌هایی دارند؛ برای مثال، لحن طنز انواعی دارد کـه پرداختن به آن و تحلیل چگونگی اســـتفاده از آنها توســـط رســـول پرویزی خود پژوهشی جداگانه می‌طلبد.

جدول شماره ۷- لحن

۱-۸- تعلیق

تعلیق (Suspense) یعنی ایجاد ســـؤال، گروگان‌گرفتن ذهن مخاطب برای همراهی با داستان. اصلی‌ترین مسأله‌ای که می‌تواند به جذابیّت پیرنگ ختم شود گرهی است که در داســتان، ایجاد می‌شــود و ســؤالاتی که مخاطب دوست دارد جوابش را بداند. چیزی که باعث می‌شــود شــهرزاد از شبی به شب دیگر زنده بماند تعلیق است. نقطه‌ای که داستان را تمام می‌کند ایجاد تعلیق است.

«... چون قصّــه بدین جا رســید، بامداد شــد و شــهرزاد لب از داســتان فرو بست...» (پرویزی، ۱۳۸۷: ۵۸).

منــدنی‌پور معادل «اندروای» را برای تعلیق برمی‌گزیند و آن را در مرحلهٔ اوّل، به دو نوع «مصــنوعی» و «ذاتی» تقســیم می‌کند (مندنی‌پور، ۱۳۸۳: ۱۵۰). درســت است که هر دو نوع تعلیق در نهایت، مخاطب را در دل داســتان اســیر می‌کنند، امّا تعلیق مصـــنوعی شــبیه معمایی اســت که وقتی حل می‌شــود دیگر جذابیّتی ندارد و بنوعی مخاطب را در

سطح نگه می‌دارد ولی تعلیق ذاتی، مخاطب را از طریق فضا، حس و حال و زبان، در دل خود نگه می‌دارد. این تعلیق شکل عمیق‌تری دارد.

تعلیق می‌تواند به سه نوع زیر تقسیم شود:

«۱) اندروای ماجرا؛

۲) اندروای شخصیّت؛

۳) اندروای مکان و اشیاء (همان: ۱۵۳)».

ما نیز در بررسی داستان‌های پرویزی این تقسیم‌بندی را قائل شدیم؛ به این علّت که پس از خوانش داستان‌ها به این نتیجه رسیدیم که در اغلب داستان‌های پرویزی با تعلیق ذاتی روبرو هستیم. یعنی نویسنده سعی نمی‌کند با تعلیق ساختگی و تصنعی مخاطب را گروگان‌بگیرد و مانند سایر عناصر، دل به واقعیّت بیرونی می‌بندد و دستی در داستان نمی‌برد. این امر می‌تواند در نهایت به فضایی صمیمانه و صادقانه بدل شده که باعث می‌شود آثار او از شکل یک معمّای قابل حل، به یک دنیای چند بعدی ختم شود که می‌تواند بارها خوانده شود.

داستان‌های پرویزی از تکنیک‌های فوق، بهره نبرده‌اند و این مسأله در بحث تعلیق، بیش از هر چیزی، خود را نشان می‌دهد. با توجّه به جدول (شمارهٔ ۸)، بیست و سه داستان تعلیق ماجرا دارند و چهارده شخصیّت تعلیق شخصیّت دارند و هفت داستان از طریق تعلیق شیء و مکان شخصیّت را به خواندن دعوت می‌کنند.

داستان‌هایی همچون «حدیث میرزا عبداله» تعلیق شیء (تریاک و وافور) و تعلیق شخصیّت (وزیر) دارند یا داستانی همچون «تقویم عوضی» هم به همین شکل است و داستانی همچون «درویش باباکوهی آرام مُرد» از تعلیق شخصیّت (درویش باباکوهی) بهره‌برده است.

نویسنده در اغلب داستان‌ها، مانند خاطره‌گویی (به شکلی ذاتی) که سعی می‌کند با نگفتن برخی اطّلاعات، مخاطب را هیجان‌زده کند از تعلیق بهره برده است؛ امّا مانند داستان «زارصفر»، تلاشی هم نمی‌کند تا پایان را لو ندهد.

تعلیق در داستان‌های پرویزی به مانند حکایت‌ها، یک امر ذاتی است و نه یک عنصر داستانی مدرن. ترفندی برای جذب و حفظ مخاطب نیست، بلکه بیشتر به صورت ذاتی، در دل روایت، وجود دارد؛ یعنی تمهیدی از جانب نویسنده نیست.

«سر زن قشنگی را بریده بودند. سر خوشگلش با پوستی به تنه‌اش چسبیده بود» (پرویزی، ۱۳۸۷: ۱۰).

«معلوم شد کشتهٔ قشنگ، زن زارصفر بود» (همان: ۱۱).

نویسنده در همان ابتدا دست خودش را رو می‌کند، امّا بعد به سراغ شخصیّت می‌رود و پرده‌برداشتن از انگیزه‌های شخصیّت‌ها تعلیق داستان را به سمت تعلیق شخصیّت پیش می‌برد. اینها تمهیدات یک داستان‌نویس تکنیک‌گرا نیستند و بیشتر شبیه تمهیدات خاطره‌گویی هستند که با زدن ضربه در ابتدای داستان سعی می‌کند شنونده را در داستان حفظ کند.

ظاهراً عقیدهٔ رسول پرویزی این است که داستان اصلی (واقعی) کشش و جذابیّت کافی را دارد و نیاز به جرح و تعدیل ندارد.

این مسأله می‌تواند در برخی داستان‌ها، مفید باشد و در برخی دیگر از جذابیّت داستان بکاهد. مثلاً، در داستان «شیرمحمّد»، اطّلاعاتی که در ابتدای داستان داده می‌شود خیال مخاطب را راحت می‌کند و او که از انگیزه‌های شخصیّت نیز با خبر است دیگر با هول و هراس، داستان را نمی‌خواند و چون توصیف و فضاسازی نیز به صورت ویژه‌ای انجام نمی‌شود مخاطب، داستانی پر از انتقام و قتل را به مانند گزارش صفحهٔ حوادث روزنامه بدون دغدغه و کنجکاوی می‌خواند.

«قربان! ممکنه بفرمایید زارمحمّد چه کرده؟

نمی‌دانی چه دســـته گلی به آب داده؟ پریروز در بندر پنج نفر را کشـــته و در رفته» (همان: ٤۰).

در اینجا، نویســـنده همه ابزارهایی را که می‌تواند مخاطب را برای ادامهٔ داســـتان به کنجکاوی تمام حفظ کند از دســـت می‌دهد و در ادامه نیز می‌بینیم که ابزارهای جدیدی را هم جایگزین نمی‌کند. امّا در داســـتان‌هایی که لحن و فضـــای طنز دارند، عبارات و تصـویرسـازی‌های طنز ابزارهایی هستند که نیاز مخاطب برای دل بستن به معمّاها را از بین می‌برد و او را تا انتهای داستان حفظ می‌کند. این نوع تعلیق، یعنی تعلیق ذاتی که در حکایت‌های قدیمی به وفور دیده می‌شـود نمی‌تواند به عنوان یک عنصر داستانی مطرح باشـــد و با تعلیق‌هایی که در داســـتان‌های مدرن، برای مثال در داســـتان‌های معمّایی و پلیسی به کار گرفته می‌شود متفاوت است.

شـــیوهٔ تعلیق در اغلب داســـتان‌های رســـول پرویزی، مانند تعلیق در حکایت‌ها، به صورت ذاتی است و به عنوان یک صنعت داستانی مدرن تلقی نمی شود.

جدول ۸- تعلیق

	زار مقر	قصه مینگم	پالتو حبابی ام	شیر محمد	ابراهیم	زبان کومک بچروم	گرگعلی خان	زنگ اشنا	نیاز علی وسط در	من به دنیا آمدم	لاش واویلا	قایم‌موشی	سه پول دستمالی	موش تکبرید	مرگ رسول تنگ	دروغتان بابا کوهی آرام مرده	زنگر مظلوم	بولانتیرل	در هفت روز هفته	دروغته مرا اقع	قرآنی سر دست	قتله بوران میرزا	صوارب یا جاده	دروغتن مرحب	قهوم حرام	یک دار دی چاکله	شش قبله کاره	سه کلاه	کس سلام بلند مرده	رفیق مهدی سر حی	سیل کرگعلی خان	حدیث میرزا صادق خان	بله کوتاهی	جمع
تعلیق شخصیت	√			√			√								√	√			√	√	√			√	√	√			√	√	√	√		۱۴
تعلیق ماجرا		√		√	√	√		√	√	√	√	√	√	√	√						√	√	√	√		√	√	√	√	√		√	√	۲۳
تعلیق مکان و اشیاء			√						√			√												√				√				√		۷

نتیجه‌گیری

شخصیّت در قصّه‌های رسول پرویزی بیشتر شکل ساده و ایستایی دارد و همین ایستایی باعث می‌شـــود تغییری در خود و جامعه ایجاد نکنند. پیرنگ قصّـــه‌ها باز اســـت و به واقعیّت بیش از تخیّل نویسنده وامدار است.

زمان و مکان در داستان‌های پرویزی شکل پررنگی دارند و با اینکه به اندازه کافی از مؤلفه‌های اقلیمی بهره‌نبرده‌اند و داستان‌ها معرّف خوبی هستند بر یک دوره زمانی و یک جغرافیای واحد. توصیف‌ها در اکثر مواقع مستقیم هستند و نویسنده برای جلوگیری از ملالِ حاصل از توصیف‌های طولانی، از خرده‌داستان‌های طنز در دل توصیف‌ها بهره برده است. لحن ثابت اغلب داستانها طنز است که گاه لحن حماسی و رمانتیک نیز چاشنی یا جایگزین آن می‌شود.

جدول ۹- عناصر داستان

نام داستان	شخصیت				پیرنگ		زاویه دید(راوی)			مکان		زمان		توصیف			لحن						درونمایه							تعلیق		
	ایستا(تک بعدی)	پویا(چند بعدی)	مظلوم	مرکب	بد	ساده	من راوی	دانای کل محدود	دانای کل نامحدود	نام مکان	وحدت دارد؟	نام زمان	وحدت دارد؟	مستقیم	به یاری گفت و گو	به یاری آکسیون	حماسی	توصیفی	طنز	رمانتیک	فلسفه غنایی	فقر	شخصیت	ضدیت	نقد سیستم آموزشی	نقد عرائف و شعائر اجتماعی	نقد جامعه پدر سالار	هنر و طبیعت	فقر	نقش تکاثر واسطه	نقش ماجرا	نقش شخصیت
زار صفر		√	√			√	√	√		شیراز،شاهستان	•	چند زمان مختلف	•	√			√	√								√					√
قصه عینکم	√	√	√				√			شیراز	√	دوران کودکی	√	√				√												√	
بالتو حنایی ام	√		√				√			شیراز	√	1307	√	√		√		√	√			√							√		√
شیر محمد	√						√	√		بوشهر	√	ماه رمضان	√	√			√	√				√	√						√	√	
ابراهیم	√		√					√		تنگستان، شیراز	√	ناهنجار	•		√		√					√		√						√	
زبان کوچک پدرم	√		√				√			دشتستان،شیراز	√	ناهنجار	•	√				√				√								√	
گرگعلی خان		√	√				√			دروازه سعدی	√	ناهنجار	•	√				√				√								√	√
زنگ افشار		√		√			√	√		قلات درس	√	ناهنجار	√	√	√			√				√								√	
شلوارهای وصله دار	√		√				√			شیراز	√	بهار	√	√	√		√	√				√								√	√
من به دنیا آمدم	√		√				√			دشتستان	√	ناهنجار	√	√				√				√									
ای وای‌بلا		√	√						√	دشتستان	√	زمان مرگ مراد	√	√				√				√								√	
تقویم عوضی	√		√				√	√		ناهنجار	√	یک روز هرداد	√	√	√			√				√								√	√
سه یار دبستانی	√		√				√			شیراز	√	1314	√	√		√		√		√		√					√				
عوضی نگیرید	√		√				√	√		شیراز	√	ناهنجار	√	√				√				√					√			√	
حرگ رسول بُنه	√		√				√			شیراز	√	صحنه اعدام	√	√				√	√	√		√					√	√	√	√	
فروش بابا کوهی آرام عرد		√	√				√			شیراز	√	بابکوهی	√				√		√			√					√			√	
زرگر مظلوم	√		√				√			ناهنجار	√	ناهنجار	√	√				√				√					√				
بوالفضول	√		√					√		ناهنجار	√	ناهنجار	√	√				√				√					√				
در هفت روز هفته	√			√			√			زندگی کارمند	√	یک هفته	√	√		√		√				√					√			√	
دو پشته بر الاغ		√	√				√			بوشهر	√	هفته زایر	√	√	√	√	√		√	√		√					√			√	
لولی سرمست	√		√				√			شیراز	√	جوانی راوی	√	√		√		√		√		√					√			√	
خنده سوران میرزا	√		√				√	√		شیراز	√	اردیبهشت	√	√				√				√					√				
سراب یا صاه		√	√				√			شیراز	√	ماه محرم	√	√	√	√		√				√					√			√	
درویش عرجب	√		√				√			دروازه شیراز	√	معرکه پهلوان	√	√	√	√		√				√					√			√	√
نخی حرام		√						√			•		•		√							√					√			√	
یک داروی خانانه	√		√				√			هومه بوشهر	√	تابستان	√	√		√		√		√		√					√			√	
عشق لیمه گاره	√		√				√	√		شیراز	√	جوانی راوی	√	√				√			√						√			√	
سه کلاه	√		√					√		خانه طهمورث	√	بعد از مهمانی	√	√	√	√		√												√	√
این سلام ماتمر عرده	√		√				√			پرده قمشار	√	شب عید نوروز	√	√				√												√	√
رفیق عیدی سرخی	√		√				√	√		شیراز	√	زمان اعدام	√	√	√		√	√												√	
سبیل گرگعلی خان	√		√				√			خانه	√	صبح یک روز	√	√	√	√		√												√	
حدیث میرزا عبدالله خان		√	√				√	√			•			√			√	√												√	
یاد کودکی							√			منزل پدری	√	مراسم عزا	√	√			√	√												√	
جمع	۱۲	۱۵	۲۶	۶	۱۵	۱۷	۲۵	۴	۶		۳		۶	۲۲	۷	۱۲	۴	۶	۲۳	۶	۹	۸	۲	۲۴	۵	۴	۲	۸	۹	۶	۱۲	۲۳	۷

درون‌مایه‌ها در بیشتر موارد نقد جامعه و نظام اخلاقی و نظام آموزشی است و در تمامی داستان‌ها، کمرنگ یا پر رنگ مسایل مبتلابه اجتماعی طرح می‌شود. داستان‌ها مانند حکایت‌های قدیمی، بیشتر، از تعلیق ماجرا برای جذّاب‌کردن داستان بهره‌برده‌اند.

با توجّه به بررسی‌های صورت گرفته، می‌توان نتیجه گرفت که پرویزی اشیاء، اماکن و شخصیّت‌ها را در ابتدای داستان توصیف و معرفی می‌کند و بعد، ماجرایی را که از نظر او جالب است به شکل خاطره‌ای تعریف می‌کند که گاه، تعلیق دارند و گاه ندارند و همهٔ اینها بیش از این که تابع فرم باشند یک شیوهٔ غریزی و ذاتی هستند که ریشه در نقالی و خاطره‌گویی دارد و همین مسأله، یعنی نقالی که یکی از جذّاب‌ترین شیوه‌های روایی است باعث می‌شود داستان‌های پرویزی دلنشین و ماندگار باشند.

با بررسی‌های صورت گرفته به دو پرسش مطرح شده در مقدّمه پاسخ خواهیم داد:

الف) قصّه‌های رسول پرویزی در دوره‌ای نوشته شده که هنوز تکنیک‌گرایی و چیدمان صحنه‌ها به مانند امروز فراگیر نشده بود و بجز عدّهٔ معدودی، اغلب نویسنده‌ها هنوز به شکل غریزی و ذاتی می‌نوشتند که برخی ماندگار شده‌اند و برخی از یاد رفته اند. پس، نمی‌توان با دیدگاه و نظریات امروز، داستان‌های او را قضاوت کرد. با بررسی عناصر بنیادین داستان، می‌توان نتیجه گرفت که نوشته‌های پرویزی اصراری بر استفاده از صناعات جدید داستان ندارند و اگر در جایی هم استفاده شده، صناعت به صورت ذاتی در دل خود روایت بوده است و نه در قلم نویسنده. نویسنده بجز چند داستان، به شکلی خاطره‌وار، حوادثی را روی کاغذ آورده است و برای همین، باید با کسانی که عقیده دارند پرویزی یک خاطره‌نویس تواناست و داستان‌نویس به معنای امروزین کلمه نیست همداستان بود.

ب) قصّه‌های پرویزی صناعات جدید داستان‌نویسی را کمتر به کار برده است. صناعاتی که در راستای جذّاب‌شدن یک روایت به کار می‌روند، امّا او مابازایی برای این صناعات جذّاب‌کننده دارد. او از قدرت طنّازی قلم خود نهایت بهره را برده است و در

تلخ‌ترین داستان‌ها هم لحن طنز را به کنار نگذاشته و هر جا که نیاز بوده استفاده کرده. او با این ترفند، فضایی صمیمی و ملموس به نوشته‌های خود داده و توانسته، اشتراکات انسانی را چنان زیبا و صادقانه در روایت‌هایی ساده به مخاطب یادآوری کند که مخاطب با روایت‌های او، احساس آشنایی و نزدیکی می‌کند و این خود یک صناعت است؛ صناعتی ذاتی و نامیرا.

منابع

الف) کتاب‌ها

۱. بهزادی، علی (۱۳۸۸)، شبه خاطرات، نشر عطایی، تهران.

۲. پرویزی، رسول (۱۳۸۷)، قصّه‌های رسول، تهران، انتشارات آیینه جنوب.

۳. زندیان، ماندانا (۱۳۹۲)، بازخوانی ده شب (جوانمرگی در ادبیّات، متن سخنرانی هوشنگ گلشیری)، هامبورگ، نشر بنیاد داریوش همایون برای مطالعات مشروطه خواهی.

٤. سیدحسینی، رضا (۱۳۸۱)، مکتب‌های ادبی، چاپ دوازدهم، تهران، موسسه انتشارات نگاه.

۵. فورستر، ادوارد مورگان (۱۳۹۱)، ترجمه ابراهیم یونسی، چاپ ششم، تهران، مؤسسه انتشارات نگاه.

٦. لاج، دیوید و همکاران (۱۳۸۹)، نظریه‌های رمان: از رئالیسم تا پسامدرنیستم، ترجمه حسین پاینده، تهران، نیلوفر.

۷. محمّدی، محمد هادی و زهره قایینی (۱۳۸۲)، تاریخ ادبیّات کودکان ایران، مؤسسه پژوهشی تاریخ ادبیّات کودکان، تهران، نشر چیستا.

۸. مک کافری، لری (۱۳۷۹)، ادبیّات پسامدرن (گزارش، نگرش، نقادی)(مجموعه مقالات)، ترجمه و تدوین پیام یزدانجو، تهران، نشر مرکز.

۹. مک‌کی، رابرت (۱۳۸۲)، داستان (ساختار، سبک و اصول فیلمنامه نویسی)، ترجمه محمد گذرآبادی، تهران، انتشارات هرمس.
۱۰. مندنی‌پور، شهریار (۱۳۸۳). کتاب ارواح شهرزاد (سازه‌ها، شگردها و فرم‌های داستان نو)، تهران، ققنوس.
۱۱. میرصادقی، جمال (۱۳۸۸)، عناصر داستان، چاپ ششم، تهران، انتشارات سخن.
۱۲. میرعابدینی، حسن (۱۳۹۲)، تاریخ ادبیّات داستانی ایرانی، تهران، نشر سخن.
۱۳. می‌یور، ادوین (۱۳۷٤). ساختار نوول، مترجم فرخ تمیمی، تهران، انتشارات بزرگمهر.
۱٤. یونسی، ابراهیم (۱۳۸۲)، هنر داستان‌نویسی، چاپ هفتم، تهران، مؤسسه انتشارات نگاه.

ب) مقاله‌ها

۱. بهارلو، محمّد (۱۳۸۹)، ققنوس، هفته نامه بیرمی، (ویژه نامه ادبی رسول پرویزی، آن مرد قصه نویس۲)، شماره ٦، بوشهر ص ٤.
۲. ---------- (۱۳۸۹)، «معنا باید از درون متن بجوشد، مصاحبه رضا شبانکاره با محمّد بهارلو»، ققنوس، هفته نامه بیرمی، (ویژه نامه ادبی رسول پرویزی، آن مرد قصه نویس۲)، شماره ٦، بوشهر، ص٦.
۳. کشاورز، محمّد و مصطفی گرجی (۱۳۹۳)، «بررسی و تحلیل نمود زیر طبقات در آثار رسول پرویزی»، مجله جامعه‌شناسی هنر و ادبیات، شماره ۱، صص ۲۱-۱.
٤. حاج‌دایی، فریبا (۱۳۸۹)، «رسول پرویزی خاطره‌نویس صادق»، ضمیمه ادبی ققنوس، هفته نامه بیرمی، (ویژه نامه ادبی رسول پرویزی: آن مرد قصه نویس۱)، شماره ۵ ، ص٦.
۵. بوفن (۱۳۳٦)، «درباره سبک»، ترجمهٔ محمّدجعفر محجوب، ماهنامه صدف، نشریه دانشکده ادبیات تبریز، ش۲، آبان ماه، صص ۱۰۸-۱۱۲.

٦. پرویزی، رسول (١٣٤٧)، «گفتگویی با رسول پرویزی در زمینه هنر و ادبیّات»، فردوسی، ش ۸۹۲ ، صص۲۱-٢٤.
۷. رضایی، احمد و الهه رستمی (۱۳۹۱)، «بررسی و تحلیل مقایسه‌ای مؤلفه‌های مکتب رئالیسم در دو داستان دوستی خاله خرسه جمالزاده و زار صفر پرویزی»، مجله مطالعات داستانی سال اول شماره ۲، صص-۳۳ ۱۸.
۸. زارع جیرهنده، سارا و علی‌اکبر باقری‌خلیلی (۱۳۹۵)، «شگردهای طنزپردازی رسول پرویزی در کتاب شلوارهای وصله دار»، نشریه کاوش نامه زبان و ادبیات فارسی، شماره ۳۳، صص ۳۳۳-۳۰۵.

فصلنامهٔ علمی کاوش‌نامه
سال بیست و دوم، تابستان ۱٤۰۰، شمارهٔ ٤۹
صفحات ۲۳۳-۲۰۱
DOR: 20.1001.1.17359589.1400.22.49.7.9

انواع شکواییه در اشعار نیما یوشیج*
(مقالهٔ پژوهشی)

سیّاف حیاتی
دانشجوی دکتری زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه آزاد اراک
دکتر محسن ایزدیار[۱]
استادیار زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه آزاد اراک

چکیده
شکواییه، یکی از گونه‌های ادب غنایی است که در آن، شاعر نسبت به رویدادهای دردآورِ زندگی که سبب به تنگنا افتادن آدمی می‌شوند، گِله‌مند است. بررسی شکواییه‌ها می‌تواند مخاطب را با احوال شخصیِ سخنوران و وضعیت اجتماعی-سیاسی عصر آنان بیشتر آشنا سازد. در شعر نیما یوشیج (۱۳۳۸- ۱۲۷٦) که به حقیقت آیینهٔ تمام‌نمای زندگی عصر اوست، انواع مختلف شکواییه نمود یافته است.

نویسندگان در این پژوهش که به روش تحلیلی - توصیفی انجام می‌گیرد، شکواییه‌های اجتماعی، سیاسی، شخصی و فلسفی را در اشعار فارسی نیما بررسی می‌کنند. تردیدی نیست که در سروده‌های او شکواییهٔ عرفانی قابلیّت طرح ندارد و در میان سایر گونه‌های بثّ‌الشکوی، شکواییه‌های اجتماعی و سیاسی با توجّه به زبان نمادین نیما و تعهّد اجتماعی او، چشمگیرتر است.

شکواییه‌های نیما در سروده‌های نخستین، بیشتر جنبهٔ شخصی دارد؛ امّا بتدریج، گله‌های او رنگ اجتماعی به خود می‌گیرد. وضعیّت مملو از خفقان و استبداد عصر نیما، سبب می‌شود تا شاعر از حاکمان نالایق و بی‌کفایت، انتقاد کند و از سوی دیگر، از غفلت و ناآگاهی مردم ساده‌دلِ جامعهٔ خویش در رنج باشد. افزون بر این، نیما در سروده‌هایش از پیامدهای جنگ جهانی و تنگ‌دستی و بیماری مردم، از انحراف جریان‌های سیاسی و سوءاستفادهٔ آنان از تودهٔ فرودست و نیز از نظام ارباب-رعیّتی سخت گله‌مند است.

واژه‌های کلیدی: شکواییه، نیما یوشیج، اجتماع، ادبیّات معاصر.

---

* تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۰٤/۰۸ تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۹/۰۹/۱۷
[۱] - نشانی پست الکترونیکی نویسندهٔ مسئول: Izadyar.mohsen@yahoo.com

۱- مقدّمه

شکواییه، گله‌گزاری شاعرانه و یا بثّ الشکوی، درد دل و شکایت‌کردن از رخدادهای رنج‌آور و دردناک زندگی است. از آن‌جاکه موضوع‌هایی که موجب اندوهگینی انسان و انگیزهٔ شکایت و گِله‌مندی او می‌شوند، بی‌شمار و متنوع هستند، بنابراین می‌توان گفت که در مجموع هر شعری که محتوای آن برآمده از دردهای درونی و اسرارِ شاعر و هدف از آن عقده‌گشایی و یا خبرکردنِ دیگران از حال شخص باشد، از نوع بثّ‌الشکوی محسوب می‌شود (رزمجو، ۱۳۸۵: ۱۲٦).

شکواییه، اصطلاحی بلاغی است که از قول یعقوب علیه‌السلام: إِنَّمَا أَشْكُو بَثِّي وَحُزْنِي إِلَى اللّهِ وَأَعْلَمُ مِنَ اللّهِ مَا لَا تَعْلَمُونَ (یوسف: ۸٦) اقتباس شده است. شعر شکوایی از قرن سوّم آغاز شده و در آثار باقی‌مانده از شاعران متقدّم سبک خراسانی، به رگه‌هایی از شعر شکوایی برمی‌خوریم.

اهمّیّت شکواییه‌ها بیشتر در شناساندن روحیّات سرایندگان آنهاست؛ زیرا هر شکواییه افزون بر آشکارساختن وضع نامطلوب زندگی شاعر، از جامعهٔ آرمانی او نیز تصویر روشنی به دست می‌دهد (سرّامی، ۱۳۷۵: ذیل بثّ‌الشکوی). نظر به تنوّع موضوعی شکواییه‌ها، طبقه‌بندی آنها دشوار است. با این‌همه، از نظر محتوایی می‌توان آنها را به پنج دستهٔ فلسفی، عرفانی، اجتماعی، سیاسی و شخصی تقسیم کرد -هرچند اغلب آمیزه‌ای از این انواع را در شکواییه‌ای واحد نیز می‌توان یافت (همان‌جا).

شکایت‌نامه‌ها در هر دوره از فرهنگ عمومی و فلسفهٔ زندگی آن عصر، از یک سو، و حوادث و جریان‌های سیاسی و اجتماعی آن، از سوی دیگر، رنگ می‌گیرد. مثلاً، در دورهٔ سامانی که هنوز بقایای خردگرایی و فلسفهٔ زندگی ایرانی غلبه دارد، شکواییه‌ها توأم با خرد عملی رقیقی است، همان‌که در خیّام و ادبیّات خیّامی به عمق فلسفی و در حافظ، به دریافتی ژرف و رندانه از حیات بدل شده است، در حالی‌که شکایت‌های انوری، فلسفه و عمقی ندارد و بیشتر حول محور رنجیدگی‌های فردی دور می‌زند.

شِکوه‌های بسیاری از شاعران، ازجمله عبدالواسع جبلی و برخی از قصاید خاقانی شروانی بیشتر انفعالی و از گردش روزگار است. حال آن‌که ناصرخسرو قبادیانی و به مقدار کمتری هم سنایی غزنوی بیشتر از مردم و بی‌خبری آنان شکایت دارند (یاحقی، ۱۳۸٤: ذیل بثّ‌الشکوی).

تردیدی نیست که شکواییه در عصر انسان‌هایی آمیخته با زندگی ماشینی و همراه با فاصله‌های انسانی و طبیعی با شکواییه در دوره‌های گذشته متفاوت است. شاعران دورهٔ معاصر، به‌سبب موقعیّت اجتماعی و همچنین تیزبینی نگاه شاعرانه‌شان، دید متفاوتی به دنیای اطراف و درون خود دارند و به همین علّت بیانشان نیز متفاوت است. تعارضاتی که شاعران میان آرمان‌شهر خویش و دنیای واقع می‌بینند، سبب بیان شکواییهٔ آنان می‌شود.

از آن‌جاکه بیش‌تر شعرهای نیمایی و حتّی کلاسیک این دوران با افکار نو آمیخته شده است، در شعر معاصر شکواییه به روش گذشته سروده نمی‌شود. در حقیقت، در این دوران که دورانِ گذار از سنّت به مدرنیته است، می‌توان شاهد ایجاد تحوّل در شیوهٔ زندگی و مسائل روزمرهٔ مردم بود (باباصفری و طالب‌زاده، ۱۳۹۲: ۳۳). گله‌گزاری در شعر نیما و پیروان او بیشتر به‌صورت شکواییه‌های اجتماعی-سیاسی خود را نمایان ساخته است؛ چرا که در دورهٔ پهلوی اوّل و دوّم، خفقان، استبداد و فضای بستهٔ جامعه تا حدّی بود که شاعران نخست زبان به گِله و شکایت از ناکارآمدی نظام فاسد، ناآگاهی مردم و استثمار آنان به‌وسیلهٔ جیره‌خواران حکومت و اربابان محلّی گشودند؛ سپس با بهره‌گیری از نمادهای تازه، شعر آنان رنگ اعتراض و مقاومت به خود گرفت. البتّه شکواییه‌های شخصی بیشتر شاعران این دوره نیز باز به فضای ناسالم آن دوره برمی‌گردد؛ هرچند می‌توان در شعر آنها نمونه‌هایی از شکواییه‌های شخصی از گونهٔ دوری از معشوق و یا شکواییه‌های فلسفی مشاهده کرد.

۲- پیشینهٔ تحقیق

پژوهشگران در مورد شکواییه در ادبیّات کلاسیک، تحقیقات قابل توجّهی انجام داده‌اند؛ ازجمله در حوزهٔ مقالات علمی، یحیی طالبیان در مقالهٔ «بثّ‌الشکوی در شعر خاقانی» (۱۳۷۲)، به بررسی مقولهٔ شکواییه و بازتاب آن در شعر خاقانی پرداخته است. قدمعلی سرّامی در مدخل «بثّ‌الشکوی» (۱۳۷۵) و اصغر دادبه نیز با همین عنوانِ «بثّ‌الشکوی» (۱۳۸۱)، در لغت و اصطلاح این نوع ادبی را بررسی کرده و به اجمال انواع و پیشینهٔ شکواییه را در ادب فارسی توضیح داده‌اند.

اسدالله واحد و محمّدعلی نوری باهری در مقالهٔ «نقد و بررسی شکواییه‌های سیاسی در شعر قرن ششم» (۱۳۹۱)، شکواییه‌های سیاسی این قرن را که بیشتر ناشی از بی‌لیاقتی حاکمان وقت و ظلم و ستم آنان بوده است، در سروده‌های شاعران نامی آن عصر کاویده‌اند. محمّد مهدی‌پور و همکاران در مقالهٔ «تبیین ساختاری-منطقی بثّ‌الشکوی در شعر فارسی» (۱۳۹۲)، ضمن واردکردن ایرادهایی بر تقسیم شکواییه در منابع پیشین، کوشیده‌اند تقسیم جامع‌تری از آن بر پایهٔ مباحث جدید و البتّه با تأکید بر دو نوع فراموش‌شده -یعنی شکواییهٔ اخلاقی و شکواییهٔ دینی و مذهبی- مطرح کنند.

نرگس اسکویی در مقالهٔ «سبک‌شناسی شکواییه‌سرایی در دیوان ناصرخسرو» (۱۳۹٤)، کوشیده است روشن نماید که شکواییه‌سرایی در شعر ناصرخسرو رنگ‌وبویی منحصربه‌فرد و متمایز از شاعران پیش و پس از خود یافته است؛ و قصد او از این شکوه‌گری‌های بسیار، نه فقط حسب حال و بثّ‌الشکوی، بلکه انتقاد به قصد اصلاح و روشنگری، تعلیم، ارشاد، اصلاح فردی و اجتماعی بوده است. زهره شعاعی و علی شیخ‌الاسلامی نیز در مقالهٔ «بررسی ادبیّات شکواییه عرفانی ایرانی در دوران صفویه» (۱۳۹۷)، علل شکواییه‌های عارفان ایرانی در عصر صفویه را تحلیل کرده و خواسته‌اند تبیین کنند که عملکرد و برخورد عرفای این دوران، نسبت به حوادث و رویدادهای اجتماع و تبیین عرفان واقعی برای مردم تا چه میزان بوده است.

امّا در ادب معاصر پژوهش چندانی پیرامون بثّ‌الشکوی صورت نگرفته است و تنها می‌توان به چند مقالهٔ ذیل اشاره کرد: علی‌اصغر باباصفری و نوشین طالب‌زاده در مقالهٔ «بررسی و تحلیل شکواییهٔ اجتماعی در شعر معاصر» (۱۳۹۲)، شکواییه‌های اجتماعی را در شعر پانزده تن از شاعران برجستهٔ شعر معاصر بر اساس ترتیب تاریخی بررسی کرده‌اند. یدالله نصراللهی و مهدی رمضانی در مقالهٔ «بثّ‌الشکوی در شعر شهریار» (۱۳۹۵)، ضمن بازخوانی دقیق اشعار شهریار و بهره‌گیری از شیوهٔ استقرایی، همهٔ شکواییات شاعر را تحلیل نموده‌اند. نوشین طالب‌زاده و سعید حسام‌پور نیز در مقالهٔ «بررسی و تحلیل شکواییه در شعر ملک‌الشعرای بهار» (۱۳۹۸)، افزون بر بررسی پیوند ادبیّات با اوضاع سیاسی جامعه در شکواییه‌های بهار، اشعار شکوایی او را بر اساس تقسیم‌بندی پنج‌گانهٔ شکواییه، با در نظر گرفتن بسامد، فرم بیرونی و موضوع بررسی کرده‌اند.

در مورد شعر و هنر نیما کتاب‌های درخور توجّهی نوشته شده است؛ ازجمله: بهروز ثروتیان در کتاب «اندیشه و هنر در شعر نیما» (۱۳۷۵)، بدون هیچ قضاوتی یک‌سویه در حق نیما، بر آن بوده است تا جهان‌بینی و شخصیّت ادبی شاعر و نیز ویژگی‌های محتوایی و ساختاری اشعار او را بررسی کند. تقی پورنامداریان در کتاب «خانه‌ام ابری است: شعر نیما از سنّت تا تجدد» (۱۳۹۸) کوشیده است تجددی که نیما در شعر معاصر در مقایسه با شعر کلاسیک فارسی پدید آورده (با تأکید بر سه رکن قالب، زبان ادبی و معنی‌داری یا تک معنایی)، تحلیل نماید. احمدرضا بهرام‌پور عمران نیز در کتاب «در تمام طول شب: بررسی آراء نیما یوشیج» (۱۳۹۷) ضمن بررسی آثار منثور نیما، به تلقی شاعر از نظریهٔ شعر و مباحثی چون عوامل مؤثر در نوآوری در تلقی نیما، سرچشمه‌های خلاقیت او و ارزیابی نیما از شعر شاعران زبان فارسی، پرداخته است.

هرچند در آثار یادشـــده، مطالب مفید و ارزشـــمندی پیرامون تحلیل اشـــعار و البته اشاراتی هم به شکواییه‌های اجتماعی و سیاسیِ نیما شده است؛ امّا در پژوهش پیشِ رو، نویسـندگان می‌کوشـند به‌صـورت هدفمند گونه‌های مختلف شـکواییه را در اشعار نیما یوشیج بررسی کنند.

۳- بررسی انواع شکواییه در شعر نیما یوشیج

۳-۱- شکواییهٔ اجتماعی

نیما پس از اشـعار اوّلیه و خلق افسـانه، با آمیزش واقع‌گرایی و رمانتیسـم به بیان روایی مسائل جامعه می‌پردازد. مطالعه شعرهایی چون «محبس» و «خارکن» (۱۳۰۳) و «خانوادهٔ سـرباز» (۱۳۰٤) نشـان می‌دهد که نیما از رمانتیسـم افسـانه به‌تدریج فاصـله گرفته و به سمت شعر گوتیگ و بیان فضای دهشت‌آور و دلهره‌آور آن عصر متمایل شده است.

وضـعیّت حاکم در سـیر تکامل شـعر نیما تأثیر بسزایی داشته است. تفکّر استبدادی حـاکم بر جـامعه، برخورد مخالفان نوآوری، نظام کهنه‌پرســـت اجتماعی و... هر یک از عوامل عمده‌ای اسـت که نیما به آن توجّه دارد (فرخ‌نیا و ضـیاءالدینی، ۱۳۸۹: ۱۹۲)؛ به بیان دیگر، فضای شعر نیما به‌طور جدّی و همه‌جانبه از «منِ فردی» فاصله می‌گیرد و به قلمرو «منِ اجتماعی و انسـانی» وارد می‌شـود؛ به همین دلیل، بخشـی از اشـعار نیما که دربارهٔ منِ فردی سخن می‌گوید، قابل تعمیم به من‌های اجتماعی و انسانی است. منظور رمانتیسـم نیمایی است که در عین‌حال رمانتیسم اجتماعی و انسانی نیز هست (محمّدی و پناهی، ۱۳۸۸: ۹۰و۹۱).

روی دادن وقایعی چون اوج‌گیری اسـتبداد رضاخانی در ایران، گسترش نارضایتی عمومی از حکومت، از میان رفتن نهضت جنگل، افزایش فاصلهٔ طبقاتی در ایران و سایهٔ همه‌جانبهٔ اســـتبداد بر زندگی مردم، حوادث پیرامونی جنگ جهانی دوم، اشـــغال ایران توسـط متفقین، اسـتعفای رضاشاه و به قدرت رسیدن پسرش، تأسیس حزب توده، نفوذ

تدریجی امریکا در ایران، شروع مبارزه برای ملّی‌شدن صنعت نفت، کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ و دوران اختناق پس از کودتا بر شعر شاعران به‌ویژه نیما تأثیر به‌سزایی داشته است (← پورنامداریان، ۱۳۹۸: ۱۱۰). در این عصرِ پر از استبداد، شکواییه‌های بارز نیما رنگ‌وبوی اجتماعی دارند که در ادامه به آن‌ها پرداخته می‌شود.

۳-۱-۱- شِکوه از بی‌تفاوتی و غفلت‌زدگی مردم

نیما در شعر «آی آدم‌ها»، جامعه‌ای را به تصویر می‌کشد که مردمانش نسبت به هم بی‌تفاوت هستند و تنها به سود خود می‌اندیشند. جامعه‌ای خواب‌زده که در فضای مملو از خفقان در ناآگاهی فرورفته‌اند و فقط به خود فکر می‌کنند و گرفتارشدگان و تهیدستان را از یاد برده‌اند. نیما در این سروده با زبانی سمبولیک شخصی را مثال می‌زند که در حال غرق شدن است، امّا کسانی که در ساحل آرامش نشسته‌اند، نه‌تنها به یاری او نمی‌شتابند، بلکه بی‌تفاوت به او می‌نگرند و شاهد مرگ او هستند:

«آی آدم‌ها که بر ساحل نشسته شاد و خندانید!/ یک نفر در آب دارد می‌سپارد جان./ یک نفر دارد که دست و پای دائم می‌زند/ روی این دریای تند و تیره و سنگین که می‌دانید.../ آی آدم‌ها که بر ساحل بساط دلگشا دارید!/ نان به سفره، جامه‌تان بر تن/ یک نفر در آب می‌خواند شما را/ موج سنگین را به دست خسته می‌کوبد./ بازمی‌دارد دهان با چشم از وحشت دریده./ سایه‌هاتان را ز راه دور، دیده./ آب را بلعیده در گود کبود و هر زمان بی‌تابی‌اش افزون/ می‌کند زین آب‌ها بیرون/ گاه سر، گه پا» (نیما، ۱۳۹۰: ۵۶۹و ۵۷۰).

فرد گرفتارشده هرچه داد می‌زند و نظاره‌گران را به یاری می‌خواند، یاری‌گری به خود نمی‌بیند؛ و این چنین مردمِ بی‌تفاوت و مصلحت‌اندیش، مفهوم «همبستگی» را نادیده می‌گیرند و در مقابل، «امید» آزادی‌خوان و گرفتاران، ناامید می‌شود. آن‌که پیروز

میدان است، «بادِ دل‌گزا» است که خستگانِ جامعهٔ مأیوس و بیمار را به موج نابودی می‌سپارد:

«وین بانگ باز از دور می‌آید: آی آدم‌ها...!/ و صدای باد، هر دم دل‌گزاتر./ در صدای باد، بانگ او رهاتر./ از میان آب‌های دور و نزدیک/ باز در گوش، این نداها:/ آی آدم‌ها...!» (همان: ۵۷۰و ۵۷۱).

شاعر در سرودهٔ «افسانه» توجّه حداقلی مردم نسبت به یکدیگر را انسان‌دوستانه نمی‌بیند، به همین سبب گلهٔ او از منفعت‌طلبی افراد حتّی در برقراری ارتباط است:

«که تواند مرا دوست دارد/ و اندر آن بهرهٔ خود نجوید؟/ هر کس از بهر خود در تکاپوست./ کسی نچیند گلی که نبوید» (همان: ٦٤).

در «مادری و پسری» نیز تنگ‌دستی و رنجوری بی‌امانِ مادر و فرزندش، دست‌مایهٔ شِکوهٔ نیما از بی‌اطّلاعی مردم جامعه از حال و روز یک‌دیگر شده است. با این‌که «شب، دراز است و بیابان، تاریک»، امّا «کس ندارد خبر از هیچ‌کسی» (همان: ٦۱۵).

در شعر «مهتاب» هم نیما از غفلت و خواب‌زدگی مردم گله دارد؛ شاعر در پی آن است راهی بیابد که این قوم ناآگاه را هشیار سازد:

«می‌تراود مهتاب./ می‌درخشد شب‌تاب./ نیست یک دم شکند خواب به چشم کس و لیک/ غم این خفتهٔ چند/ خواب در چشم ترم می‌شکند.// نگران با منِ استاده سحر./ صبح می‌خواهد از من/ کز مبارک‌دم او آورم این قوم به جان باخته را بلکه خبر./ در جگر لیکن خاری/ از ره این سفرم می‌شکند» (همان: ۸۰۸).

امّا چنان‌که پیداست، شاعر راه به جایی نمی‌برد و خسته و کوفته از دست این «خفتهٔ چند»، زبانش مملو از شِکوه و نارضایتی است:

«... مانده پای آبله از راه دراز./ بر دم دهکده مردی تنها/ کوله‌بارش بر دوش/ دست او بر در، می‌گوید با خود:/ غم این خفتهٔ چند/ خواب در چشم ترم می‌شکند» (همان: ۸۰۹).

نیما در شعر «برف» هم از «چند تن خواب‌آلود/ چند تن ناهموار/ چند تن ناهشیار» سخت گِله‌مند است (همان: ۹۳۰). در شعر نمادین «سوی شهر خاموش» هم این خواب‌زدگی و بی‌خبری نمود یافته است:

«شهر دیری‌ست که رفته‌ست به خواب./ و از او نیست که نیست/ نفسی نیز آوا./ مانده با مقصد متروکش او./ مرده را می‌ماند/ که در او نیست که نیست/ نه جلایی با جان/ نه تکانی در تن» (همان: ۸۳٦).

نیما بر آن است که «یک دست صدا ندارد»، پس با آن‌که می‌بیند استبداد بیداد می‌کند و قایق امید بر خشکی نشسته است، امّا باز فریاد برمی‌آورد و همه را به اتحاد و با هم بودن فرامی‌خواند:

«فریاد می‌زنم./ من چهره‌ام گرفته./ من قایقم نشسته به خشکی./ مقصود من ز حرفم معلوم بر شماست:/ یک دست، بی‌صداست./ من، دست من کمک ز دست شما می‌کند طلب./ فریاد من شکسته اگر در گاو، وگر/ فریاد من رسا/ من از برای راه خلاص خود و شما/ فریاد می‌زنم./ فریاد می‌زنم» (همان: ۹۰۵و۹۰٦).

شاعر در سرودهٔ «یک نامه به یک زندانی»، خود را در میان مردمانی غافل و ناآگاه تنها می‌بیند؛ هم‌چنان‌که بینایی را در میان کوران متصوّر باشیم:

«من در این دهکده، در بسته به روی/ همچو بینایی سرگشته به شهر کوران» (همان: ۸٦۸).

نیما در یادداشت‌های روزانهٔ خویش هم این‌چنین از مردمِ ساده‌لوح گله‌مند است:

«از اشتباهات مردم (که اغلب از روی ساده‌لوحی آنهاست) من متأسفم؛ من غضبناک نمی‌شوم. وقتی که از من بد می‌گویند، این تأسف دلسوزی هم نتیجهٔ توقّع بیجای من است وقدری احمقانه است. با وجود این، این یک عمر برخورد با حماقت خود (تأسف و رقت دربارهٔ دیگران) و تحمل اشتباهات مردم آیا اسباب بی‌حوصلگی نباید باشد و گرفتگی خاطر فراهم نمی‌آورد؟» (نیما یوشیج، ۱۳۸۸: ۳٦).

۳-۱-۲- شکوه از ستم‌پیشگی اربابان و حق‌خوری کاسبانِ خاموشی

هر جامعه‌ای که به خواب برود و مردمانش قصد بیدار شدن نداشته باشند، به گروهی از نالایقان و کاسبان فرصت می‌دهد که از آبِ گل‌آلود ماهی خود را صید کنند. آن‌گاه که فریادِ آزادی‌خواهان به گوش خواب‌زدگان گران می‌آید، دور از ذهن نیست که برخی بر آن باشند برای رفع اشتهای سیری‌ناپذیر خود، لقمه در خون مردم بزنند:

«... و طمع، هرزه درآ، کرده همه را چشمان، کور/ هم‌چنانی که حقِ غیر خوری گوش کسان، کر./ و همه روی جهان کرده سیاه./ و تبهکارانِ مقبول/ (پی سود خود با پیکر اشباع شده)/ صف بیاراسته‌اند.../ و کج‌اندازان/ (به گواهی خاموش)/ از پی وقت‌کشیِّ خود و خواب دگران/ مانده لالایی یک قد شده الفاظ فریب‌آور را گوش» (نیما، ۱۳۹۰: ۸۳۹ و ۸٤۰).

امّا شاعران که روح بیدار جامعه و نمایندهٔ پیشرو تودهٔ مردم هستند، سکوت را نمی‌پذیرند و یکسره فریاد می‌شوند. «از نظر جامعه‌شناسی ادبیّات، هرچند شاعران و نویسندگان، به‌عنوان فرد، دیدگاه‌ها و احساسات شخصی خود را در آثارشان می‌ریزند و آثار هر شاعر یا نویسنده، نتیجهٔ نگرش و احساس یک فرد معین است، با این همه،... هرگز آنها را به‌عنوان افراد مستقل با دیدگاه‌های منفرد، در نظر نخواهیم آورد. هنرمندان در حقیقت، عصارهٔ اندیشه، احساس و فرهنگ جامعه را در آثار خود انعکاس می‌دهند. از این رو، در شخصی‌ترین آثار، ردّپای مسائل و رخدادهای اجتماعی و نیز جوهرهٔ نگرش‌های فکری-فرهنگی و اجتماعی را می‌توان مشاهده کرد» (پارسانسب، ۱۳۹٦: ۱۸).

نیما هم که پیوسته دغدغهٔ اصلی‌اش انعکاس مصایب و رنج تودهٔ مردم است، نظام ارباب-رعیّتی را مصداق بارز بی‌عدالتی و ستم در حق مردم رنجبر دانسته و همواره در اشعارش تنبلی و در عین حال استثمار اربابان را به نمایش گذاشته است. برای نمونه، در شعر «محبس»، یکی از رنجبران در حالی‌که خود و خانواده‌اش گرسنه هستند، کیسه‌ها و

کیل‌های ارباب را پر از گندم می‌بیند و بدین‌گونه مخاطب را فرامی‌خواند تا شاهد فساد این نظام ارباب- رعیتی باشد:

که من و بچه‌ام گرسنه به خُم　　خواجه را کیل‌ها بود گندم

(همان: ۱۰٤)

شاعر در شعر «گرگ» نیز اربابان را چونان گرگانی می‌داند که کمین کرده‌اند تا حاصل زحمت رعیت بیچاره را به چنگ آورند:

بدین‌سان بر سرِ ایوانش ارباب　　چو گرگان در کمین سود باشد

خورد، غلتد، کند بسیارها خواب　　دلش پر کین، کَفَش بی‌جود باشد

شما را بنگرد از راهِ بالا　　چو کوشیدید و حاصل گشت بسته

ای ابله کشتکارِ ناتوانا!　　فرودآید هم این گرگ نشسته

(همان: ۱۷۸)

۳-۱-۳- شکوه از فاصلهٔ طبقاتی

نیما یوشیج همواره از فاصلهٔ طبقاتی در رنج بوده و در جای‌جای اشعارش اختلاف طبقاتی میان دارا و ندار را نکوهش کرده است. او گویی زبان پر از شِکوهٔ رنجبران جامعه است که فریاد برمی‌آورد:

«مردمی کز بر دیوار به مردان و زنان می‌نگرند/ و به طفلان بسی خُرد که فرسودهٔ کارند بدین خردی سال،/ شادمان می‌گذرند./ «حق به حق‌دار رسیده‌ست – به هم می‌گویند-/ هر کسی راست هر آن چیز که بود!»/ دست می‌کاود یعنی بی‌زحمت روز،/ در درون شب سود./... کسی نمی‌پرسد که از بهر چیست/ آن همه زنده چنان مرده به جا؟/ آن همه مرده چنان زنده به چشم از پی زیست؟/ آن همه جام که می‌ترکدشان معده، ز بس نوشید؟/ آن همه تشنه که می‌میرد از تشنگی و نیست ز کس پوشیده؟» (همان: ۸۱۸).

بسیاری از شعرهای نیما اختصاص به بیان دردها و زندگی مذلّت‌بار مردم فقیر و زحمتکش در شرایط دشوار و پر از ظلم و استثمار دارد. شعرهای محبس و خارکن در سال ۱۳۰۳، منظومهٔ نسبتاً بلند خانوادهٔ سرباز در سال ۱۳۰٤، شمع کرجی و جامهٔ مقتول در سال ۱۳۰۵، مادری و پسری در سال ۱۳۲۳، نارواییِ به راه، مانلی در سال ۱۳۲٤، کار شب پا در سال ۱۳۲۵، او به رؤیایش در سال ۱۳۲۷ و در نخستین ساعت شب در سال ۱۳۳۱، ازجمله شعرهایی هستند که مستقیم یا غیرمستقیم، مضمونشان حکایت از رنج‌ها و زحمت طاقت‌فرسای مردمی دارد که در دست هیچ ندارند (پورنامداریان، ۱۳۹۸: ۱۰۹).

برای نمونه، در شعر «خانوادهٔ سرباز» فاصلهٔ طبقاتی تودهٔ رنجبر و قشر مرفه به تصویر کشیده شده است؛ زن بی‌نوا که مادر کودکی معصوم است، برای گذراندن زندگی‌اش بدین‌گونه در رنج است و در مقابل:

«این چنین زنده است یک زن سرباز./ نیست بی‌شک ناز./ هر چه می‌بیند، مایهٔ سختی‌ست./ هر چه می‌خواند، لحن بدبختی‌ست./ بُرده از بس بار، پشت او خَم هست./ نور چشمانش حالیا کم هست./ می‌کُند این سان کار مردان او./ می‌کَند جان او./ پشم می‌ریسد. رخت می‌شوید./ یک زن، این‌گونه رزق می‌جوید./ شرمتان ناید که شما بی‌کار/ شاد و خندانید، یک زن غمخوار/ با همه این رنج، گرسنه ماند؟...» (همان: ۱۳٦).

فرزند سرباز نیز آن‌چنان بی‌نواست که مقایسهٔ وضع او با دیگر هم‌سن‌وسال‌هالیش دردآور است:

«طفل همسایه خوب می‌پوشد./ خوب می‌گردد، خوب می‌نوشد./ فرق در بین این دو بچه چیست؟/ هر چه آن را هست، این یکی را نیست./ بچهٔ سرباز کاین چنین ژنده‌ست/ پس چرا زنده‌ست؟» (همان: ۱۲۹).

نیما در سرودهٔ «کار شب پا» (همان: ۷۵۵-۷٦۲) به دو طبقهٔ فرادست (ارباب) و فرودست (بینجگر) پرداخته است؛ امّا طبقه‌ای که در این منظومه از آن سخن رفته و

گرفتاری‌ها و مشکلاتش بیان شده، فرودست است. نپرداختن به طبقهٔ فرادست فقدان مسائل معیشتی او را می‌رساند. «شب پا» از مناسبات ظالمانه و استثمارگرایانه اجتماعی که خواهان ادامه شکاف میان او با فرادستان است، در آستانهٔ نابودی است؛ در حالی که دگری، ارباب و فرادست که قدرت را در دست دارد و ارادهٔ خود را بر جامعه تحمیل می‌کند، بی‌دغدغه و رنج، دست‌رنج او را به یغما می‌برد (عباسی و محسنی، ۱۳۸۵: ۱۶۹و ۱۷۰).

در شعر «محبس» هم فاصلهٔ طبقاتی و شکاف اقتصادی میان دارا و ندار دیده می‌شود. «کرم» که برای گذران زندگی مجبور شده از خانهٔ ارباب چند من گندم بدزدد به زندان می‌افتد و چون در محکمهٔ قاضیان فاسد حاضر می‌شود، به بی‌عدالتی‌ها و نابرابری‌ها اشاره می‌کند:

«نگران بر کرم همه مغرور/ بازپرسید یک تنش کز دور:/ به نهان، زیر لب چه می‌گویی؟/ داد پاسخ «کرم»: حکایت زور!/ شِکوه‌ها می‌کنم ز سختی خود./ ناله از فقر و تیره‌بختی خود./ فقر را چون میانه افکندید./ دست ما از چه رو همی بندید؟/ گر پسندیده نیست گرسنگی/ حالیا بر خیال ما خندید./ مصلحت نیست، این نه دادگری./ این دورویی بود، ستیزه‌گری./ این چه کیدی‌ست، این چه خیره‌سری‌ست/ کاشکارا به نام دادگری‌ست؟/ ضرر کارگر به حبس و عذاب/ ضرر عالم است اگر ضرری‌ست./ گر خیانت، دورویی و دزدی‌ست/ این دورویی چرا خیانت نیست؟» (نیما، ۱۳۹۰: ۱۱۳).

۳-۱-٤- شِکوه از خفقان و فضای نامطلوب اجتماعی

یکی از دغدغه‌های اصلی نیما، نمایاندن فضای جامعه پیشِ روی مخاطبان شعر خویش است. در سرودهٔ «خواب زمستانی»، فضایی سرد و پر از تشویش به تصویر کشیده شده است؛ «روزگاری چنان تیره و غبارانگیز که چه بسیار زندگان توانا بر کار که در آن ناکام مانده‌اند؛ چه بسیار هوش و لیاقت‌ها که پنهان مانده؛ چه بسیارها که به شهرت و نام

رسیده‌اند و وجاهت کاذب یافته‌اند که حقّ آنان نیست و چه بسیار شایستگان که در زمستان تیره بی‌نام و نشان مانده‌اند، چون آتشی فروزان و گرم که با خاکسترش بپوشند و از خاکسترش بستر کنند» (پورنامداریان، ۱۳۹۸: ۳۷۳):

«در غبارانگیزی از این گونه با ایّام/ چه بسا جاندار کو ناکام!/ چه بسا هوش و لیاقت‌ها نهان مانده!/ رفته با بسیارها روی نشان بسیارها چه بی‌نشان مانده!/ آتشی را روی پوشیده به خاکستر./ چه بسا خاکستر، او را گشته بستر!/ هیچ کس پایان این روزان نمی‌داند./ بُرد پروازِ کدامین بال تا سوی کجا باشد؟/ کس نمی‌بیند» (نیما، ۱۳۹۰: ٥٦۰).

شایان ذکر است که نیما غالباً برای بیان ناهنجاری‌ها، خفقان، استبداد و فضای مسموم جامعه از واژهٔ «شب» و «زمستان» سود جسته است. این دو واژه «در شعرهای نیما نمادها و رمزهای تاریکی، افسردگی، سکون و سکوتند که از صفات جامعه‌ای است که استبداد و ظلم و تباهی و اختناق بر فضای آن حاکم است» (پونامداریان، همان: ٤۱۷). بخصوص «شب در شعر نیما، نماد استبداد و فضای نامطلوبی است که مخالف آرمان شاعر و مانع هرگونه دموکراسی و آزادی‌خواهی است... شبی که از بن سرشته به زمینهٔ اجتماعی و سیاسی است و بسیار متفاوت از شب‌های خوش‌نشینی و شراب برخی شاعران کلاسیک است» (محمّدی و پناهی، ۱۳۸۸: ۱۰۰).

برای نمونه، شاعر در سرودهٔ «هست شب»، با زبانی پر از اندوه و شِکوه، جامعهٔ عصر خویش را این‌گونه معرفی می‌کند:

«هست شب، یک شب دم‌کرده و خاک/ رنگ رخ باخته است./ باد، نوباوهٔ ابر از برِ کوه/ سوی من تاخته است.// هست شب همچو ورم‌کرده تنی در استاده هوا./ هم از این‌روست نمی‌بیند اگر گمشده‌ای راهش را.// با تنش گرم، بیابانِ دراز/ مُرده را ماند در گورش تنگ./ با دلِ سوختهٔ من مانَد/ به تنم خسته که می‌سوزد از هیبتِ تب!/ هست شب. آری، شب» (نیما، همان: ۹۲۸).

و نیز:

«شب است./ شبی بس تیرگی دمساز با آن./ به روی شاخ انجیر کهن «وگ‌دار» می‌خواند، به هر دم/ خبر می‌آورد توفان و باران را./ و من اندیشناکم.// شب است./ جهان با آن، چنان چون مرده‌ای در گور» (همان: ۸۹۱).

شاعر در سروده‌های بسیاری هم‌چون «ای شب» (همان: ۳۱-۳٤)، «کینهٔ شب» (همان: ٦۳۱-٦۳۳)، «در شب تیره» (همان: ۸۱۰)، «جاده خاموش است» (همان: ۸٤۸)، «در بسته‌ام» (همان: ۸۷۹-۸۸۱)، «در شب سرد زمستانی» (همان: ۸۸۵و۸۸٦)، «هنوز از شب...» (همان: ۸۸۹)، «مرغ شباویز» (همان: ۸۹۰)، «همه شب» (همان: ۹۱۷و۹۱۸)، «شب همه شب» (همان: ۹۳۹) و... فضای تلخ، پر از استبداد و خفقان جامعه را با نماد شب توصیف کرده است.

در سرودهٔ «وای بر من» هم گلهٔ نیما از جامعه‌ای است که چنان خفقان و سرکوب در آن به اوج رسیده که امیدی برای آزادی‌خواهان و حتّی عابران از این تنگنا، نمانده است:

«در شبی تاریک از این سان/ بر سر این کلّه‌ها جنبان/ چه کسی آیا ندانسته گذارد پا؟/ از تکان کلّه‌ها آیا سکوت این شب سنگین/ -کاندر آن هر لحظه مطرودی، فسون تازه می‌بافد-/ کی که بشکافد؟/ یک ستاره از فساد خاک وارسته/ روشنایی کی دهد آیا/ این شب تاریک دل را؟/ عابرین، ای عابرین!/ بگذرید از راه من بی هیچ گونه فکر./ دشمن من می‌رسد، می‌کوبدم بر در./ خواهدم پرسید نام و هر نشان دیگر./ وای برمن!/ به کجای این شب تیره بیاویزم قبای ژندهٔ خود را/ تا کشم از سینهٔ پر درد خود بیرون/ تیرهای زهر را دلخون؟ وای بر من!» (همان: ٤۵۹).

در «ناروایی به راه» که «امرود» در آن «سرد استاده»، «بید می‌لرزد» و مردمان چنان «مردگان زنده به رو» می‌نمایند، پیداست که فضای جامعه تا چه حد بسته است و ستمگری و استبداد به چه میزان پیش رفته است:

«شب به تشویش، در گشاده./ در او نارواییِ به راه می‌پاید.// مثل این است/ کز نهانگه نشان کینه که هست/ سنگ، هر دم به سنگ می‌ساید.// هیچ‌کس نیست بر ره و «امرود»/ سرد استاده./ بید می‌لرزد.// مرگ، آماده، گوش او بر در/ وآن سیهکار کینه می‌ورزد.../ باد، لنگ ایستاده است به پا/ ناله سر کرده‌ست گردش آب./ مثل این است – از وداع خموش–/ چند زن سر نهاده‌اند به هم./ هرچه بشکسته، هرچه پاشیده است/ روی خاکستری نشانهٔ غم...// مردمان، مردگان زنده به رو/ رفته به خواب‌های زندانگاه» (همان: ٦۲۳–٦۲۵).

۳–۱–۵– شِکوه از شهرنشینی و مردم شهری

در ادب فارسی می‌توان نمونه‌های بسیاری از گلهٔ شاعران از مردم یک شهر به دست داد، امّا این موضوع در شعر نیما اندکی متفاوت است؛ بدین‌گونه که او نحوهٔ زندگی شهری را نمی‌پسندد و بارها از شهرنشینان گله کرده است که زیبایی‌های طبیعت را نمی‌بینند و البتّه کمر به نابودی طبیعت بسته‌اند. شاعر در سرودهٔ «به یاد وطنم» زندگی خود در شهر را به ماندن پرنده‌ای در قفس مانند کرده است:

من در این خانه‌های اسیر گوییا دزدم از بسی تقصیر
همچو پرنده در میان قفس شده‌ام در خور چنین محبس...

سهم من دور ماندن از آن‌جاست بی‌نصیبی ز هرچه جان‌بخش است
وطنم را ببین که از چپ و راست چه نهان‌پرور و نهان‌بخش است
(همان: ۱٦۱–۱٦۳)

نیما در شعر «افسانه»، به چوپانی خود و زندگانی در روستا و دامن طبیعت بالیده است. در مخمس زیبای «یادگار» هم اعتراف می‌کند که او در دامن خوفناک جنگل و قلّهٔ کوه‌های سر به فلک‌کشیده پرورش یافته است. عاشق چوپان، آن‌چنان در اندیشهٔ

زندگی کوهستانی خود غرقه شده است که منظومه‌ای بلند و شاد و دل‌انگیز دربارهٔ «نعرهٔ گاو» می‌سازد. زندگی چوپانی شاعر، لحظه‌ای او را رها نمی‌کند و این پروردهٔ طبیعتِ سرسبز مازندران در هر جا و در هر بابی سخن می‌گوید، کوه و جنگل و دریا –خواسته و ناخواسته– در میان سخن او ظاهر می‌شود (رک: ثروتیان، ۱۳۷۵: ۱۱۱–۱۲۳). نیما که همهٔ سادگی و طراوت و مردم را در دیار خود و در طبیعت می‌بیند، چندان غیرطبیعی نیست که در شعر «دیهقانا» از مردم شهر و کردار و رفتار آنان گِله داشته باشد و از دهقان روستایی بخواهد هرگز دِه را ترک نکند:

دیهقانا نبری جای به در از برِ ده! / از به یک جای بماندن، نشوی آزرده!
سخن از بهرِ فریب تو فراوان گویند / ناتوان مردمِ از شهر به تو رو کرده
تنگ‌تر از قفس شهر ندیده‌ست کسی / چه حدیث آن پسر از تنگ قفس آورده؟
مردگان‌اند به تنگ آمده از تنگی جای / این بخیلان که برون ریخته‌اند از پرده
از پی ره زدن تو سوی ده آمده‌اند / من به تو گفتم این نکته به جان فرغرده
چه سخنشان نه دروغ است که شاید شنوی / پس نفور آوری از خانه و جوشی برده
شاخ در موی و فروهشته دُمی چند نگر / بر سر مردمِ بی‌پشت و دُمی سر کرده
آبشان مُرده سخن‌های گزاف و به فسوس / خونشان خورده خورش‌ها و ترید آورده
مانده سر کنده ز بدکاری خلقی که نکرد / بهر گوسالهٔ بیمار گدایی چرده
برده در وقت که بینند یکی را خواجه / خواجه هنگام که یابند یکی را برده
با همه این تبهی بهر تباهِ تو به کار / تا چه در گوش کنیشان به تو روی آورده
پاسخ آنچه شنیدستی یک حرف بگو: / صد به شهر ارزد، یک روزِ بهاران در ده

(نیما، ۱۳۹۰: ۲۵۲و۲۵۳)

گله‌گزاری نیما از شهر و مردمش تا جایی پیش می‌رود که او آرزومند است آنچه که آباد می‌نماید و بوی شهر دارد، نابود شود:

«داد از این شهر و این صناعت داد./ چند باید نشست سست و خموش؟/ بندگی چند با دل ناشاد؟/ از زمین برکنید آبادی/ تا به طرح نوی کنیم آباد» (همان: ۱۶۵و۱۶۶).

نیما در یادداشت‌های روزانهٔ خویش هم به نامردی شهریان و البتّه مردانگی روستاییان و مردم ساده‌دل زادگاه خود اشاره کرده است: «من در میان قبایلی زندگی کردم که کلمات مرد و مردانگی در گوشم بود. بعد در شهری زندگی کردم که رفقای من نه مرد بودند، نه مردانگی داشتند» (نیما یوشیج، ۱۳۸۸: ۵۲). نباید از یاد برد که گِله و شکایت نیما از مردم شهری و شیوهٔ زندگی در شعر، در آثار نخستین او نیز به چشم می‌آید؛ چنان‌که در «قصهٔ رنگ‌پریده، خون سرد» با لحنی تند و صریح می‌گوید:

من از این دونان شهرستان نی‌ام — خاطر پر درد کوهستانی‌ام
کز بدیّ بخت در شهر شما — روزگاری رفت و هستم مبتلا...
زندگی در شهر فرساید مرا — صحبت شهری بیازارد مرا
خوب دیدم شهر و کارِ اهل شهر — گفته‌ها و روزگار اهل شهر
صحبت شهری پر از عیب و ضرست — پر ز تقلید و پر از کید و شرست
شهر باشد منبع بس مفسده — بس بدی، بس فتنه‌ها، بس بیهده!
تا که این وضع است در پایندگی — نیست هرگز شهر جای زندگی

(همان: ۱۸-۲۰)

۳-۲- شکواییهٔ سیاسی

شکواییه های سیاسی به‌سبب حساسیّت حکومت‌های مستبد و خودکامه، نسبت به سایر شکواییه‌ها، اهمیّت ویژه‌ای دارند.

این دسته از شکواییه‌ها را از نظر درون‌مایه می‌توان به «شکوه‌های معمول سیاسی» (ازجمله شکایت از اوضاع سیاسی، ظلم و ستم حاکمان، فساد دستگاه حکومتی، سوءتشکیلات اداری، بی‌توجّهی حاکمان به هنرمندان و شعرا و...) و «حبسیه و زندان‌نامه» تقسیم کرد (واحد و نوری باهری، ۱۳۹۱: ۱٤۵). لازم به ذکر است که حبسیه در شعر نیما نمودی ندارد و بارزترین شکواییه‌های سیاسی در اشعار او عبارت‌اند از:

۳-۲-۱- شکوه از حاکمان نالایق و فساد آنان

نیما بارها از ظلم و ستم حاکمان و نظام سلطه پرده برمی‌دارد و با زبان سمبولیک، دردها و رنج‌های مردم بی‌نوا را به نمایش می‌گذارد؛ در سرودهٔ «محبس» از زندانیانی سخن می‌گوید که هر یک به دلیلی واهی روانهٔ زندان شده‌اند:

«ناگهان شد گشاده در ظلمات./ در تاریکِ کهنهٔ محبس.../ موی ژولیده، جامه‌های پاره./ همه بیچارگان بیکاره./ بی‌خبر این یک از زن و فرزند./ وآن دگر از ولایت، آواره./ این یکی را گُنه که کم جنگید./ وآن دگر را گنه که بد خندید./ گنهِ این، ز بیم رفتنِ جان./ در تکاپو فتادن از پی نان./ گنه آن، قدم نهادنِ کج./ گنه این، گشادگیّ دهان/ این چنینشان عدالت فایق/ کرده محکوم و مرگ را لایق» (نیما، ۱۳۹۰: ۹۸ و ۹۹).

قاضیانی ریاکار و فاسد، زندانیان را به محکمه می‌کِشانند؛ با این‌که خودِ آنان مایهٔ فساد جامعه‌اند. تردیدی نیست چنین نظام مستبد و فاسدی، از چشم تیزبین نیما دور نمی‌ماند و به‌صورت نمادین از زبان زندانی رنجوری به نام «کَرَم» شِکوه می‌کند:

«گفت با او به خشم خود قاضی:/ ببریدش که درخور حبس است./ گفت او را «کرم»: منم راضی./ بکشید احترامتان نکنم./ سجده بر یک کدامتان نکنم./ همه دزدید ولیک ظاهرساز./ ظاهراً جمله داوری‌پرداز./ به نهان، جامه از گدا بکنید.../ ای خدا انتقام ما تو بکش!/ پرده از هر کدام ما تو بکش!» (همان: ۱۱۸).

شاعر از روی کار آمدن افرادی نالایق و دَدمنش که چون زالو بر پیکر سرد جامعه نشسته‌اند و خون رنجبران را می‌مکند، سخت رنجور است و این‌چنین اندوه خود را بروز می‌دهد:

هستم من در نهان این همه را دیده‌بان
می‌خورم افسوس آن کز چه شده است این جهان؟!
مسکنِ خیلِ خران مأمن مشتی ددان

(همان: ۲۶۸)

نیما در شـعر «شـهید گمنام» از حاکمان نالایق و نیز از استبدادی سخن می‌گوید که تمام فضای جامعه را فراگرفته است:

«این سـیلاخورها گر خصـم من‌اند/ عنکبوت‌اند همه بر سـقف تَنَند./ چه هراسـی اسـت، چه کس در پی ماسـت؟/ ما بمیریم که یک ابله شـاست؟!/... نظر افکند به راه از همه جا/ دید هر چیز سـیه، غم‌افزا./ همه جا چنگ ستبداد دراز./ همه جا راه بر اهریمن باز» (همان: ۱۸۹).

در سـرودهٔ زیبای «داروگ» هم باز نیما از این‌که اهل سـیاسـت و مسـئولین امر با بی‌کفایتی خود سـبب شـده‌اند که ملّت او نسـبت به جوامع دیگر عقب بماند، شِـکوه می‌کند و از «داروگ» نشـان «باران» را می‌پرسـد، باشد که بر این «کشتگاه» ببارد و برای سوگواران، سروری میسّر شود:

«خشـک آمد کشتگاه من/ در جوار کشت همسایه./ گرچه می‌گویند: می‌گریند روی سـاحل نزدیک/ سوگواران در میان سوگواران./ قاصد روزان ابری، داروگ!/ کی می‌رسد باران؟// بر بسـاطی که بساطی نیست/ در درون کومهٔ تاریک من که ذرّه‌ای با آن نشاطی نیسـت/ و جدار دنده‌های نی به دیوار اتاقم دارد از خشـکیش می‌ترکد./ قاصـد روزان ابری، داروگ!/ کی می‌رسد باران؟!» (همان: ۹۱۳).

پیداسـت که نیما از «کشتگاه» شخص خود سخن نمی‌گوید؛ زیرا اگر کشت همسایهٔ او آباد است و باران بر آن باریده است، دلیلی ندارد که کشت او در جوار کشت همسایه از باران بی‌نصیب مانده باشد. بنابراین این همسایگی از مرز و محدودهٔ شخصی و فردی فراتر می‌رود. «کشتگاه من»، «کشتگاه ما» می‌شود و «همسایهٔ من»، «همسایهٔ ما» می‌گردد؛ یعنی اتحاد جماهیر شـوروی که انقلاب ۱۹۱۷م. وضـع و شـرایط اجتماعی آن را تغییر داده است. نیما در این شعر در انتظار وقوع انقلابی در کشور ایران است تا مگر از طریق آن اوضـاع سیاسی و اجتماعی کشورش عوض شود و جهل و عقب‌ماندگی و استبداد و استثمار از میان برود (پورنامداریان، ۱۳۹۸: ۳۹۲).

شِکوهٔ شاعر در سرودهٔ «اندوهناک شب» از پیشرفت ممالک دیگر و رنجوری و فلاکت مردم خود است؛ وضعیتی برای ملّت ایران که مسئولین ناکارآمد سبب آن شده‌اند:

«گویند روی ساحل خلوتگهان دور/ ناجور مردمی/ دارد زیست./ و پوست‌های پای آن‌ها از زهرِ خارهای «کراد»/ آزرده نیست./ آن‌جا چو موج‌های سبک‌خیز/ آرام و خوش گذشته همه چیز./ مانند ما طبیعت/ نگرفته است راه کجی پیش./ هر جانور/ باشد به میل خود/ بهره‌ور» (همان: ٥٣٦و٥٣٧).

نیما به سبب محدودیّت‌های سیاسی-اجتماعی حاکم بر دههٔ سی، بخصوص فضای خفقان‌آور پس از کودتای ۲۸ مرداد ۳۲، بیشتر از فرم ادبی «یادداشت‌های روزانه» برای بیان انتقادهای خود از نظام حاکم و مسئولین نالایق سود جسته است (رک: بهرام‌پور عمران، ۱۳۹۷: ۳۲)؛ به عنوان مثال، او در این یادداشت‌ها بدین‌گونه از ددمنشی و بی‌لیاقتی زمامداران و نیز از ساده‌دلی مردم، سخن به میان آورده است: «زمام مردم را کسانی به دست می‌گیرند که از هر حیوان درنده‌تر و خودشان زمام لازم دارند، این کسان اهل ادارات و تشکیلات فعلی هستند که کسی بی‌لیاقتی آن‌ها متوجّه نیست، بلکه به آنها احترام می‌گذارند» (نیما یوشیج، ۱۳۸۸: ١٤٧).

۳-۲-۲- شِکوه از مصایب جنگ

جنگ جهانی اوّل و اشغال ایران توسط بیگانگان در اشعار نمادینِ نیما نمود یافته است؛ برای نمونه:

«وقتی‌که موج بر زِبَر آب تیره‌تر/ می‌رفت و دور/ می‌ماند از نظر، شکلی مهیب در دل شب، چشم می‌درید» (همان: ٤٦٥).

مختار عظیمی در تحلیل این شعر، «موج بر زِبَر آب تیره‌تر» را جنگ جهانی اوّل و «می‌رفت و دور/ می‌ماند از نظر» را آثار ناشی از جنگ دانسته است؛ همچنین «شکلی

مهیب» را همان سایهٔ وحشت از عواقب جنگ و بدبختی‌های برخاسته از آن تعبیر کرده است (رک: عظیمی، ۱۳۸۱: ٦۳).

در شعر «لاشخورها» هم مشهود است که منظور نیما از دو لاشخور، اشغالگران روس و انگلیس در جنگ جهانی است که بر مردهٔ ایران نشسته‌اند و برای تقسیم غنایم با هم ساخته‌اند. نیما سخت از این آشفتگی ایران گِله‌مند است و با دریغ چنین می‌سراید:

«در کارگاه کشمکش آفتاب و ابر/ آنجا که در مه است فرو روی آفتاب/ و یک نم ملایم/ در کوه می‌رود/ و در میان درّه به اطراف جوی آب/ یک زمزمه‌ست دائم/ با آنچه می‌رود،/ بالای یک کمر/ ناگاه لاشخورها/ دو لاشخور که پیر و نحیف‌اند/ از حرص لاشخواری/ بر مشت استخوان نشسته/ با هم قرین و همدم و با چشم‌های سرخ/ بسته نظر به هم./ دیگر چه همدمی و چه راز دل است این/ این اُنس با چه صفت می‌شود قرین؟/ آن‌ها چرا شده‌اند در این وقت همنشین؟/ این را کسی نداند./ لیکن هر آن یکی که بمیرد از این دو دوست/ آن دیگری بدرّد از آن مُرده گوشت، پوست/ آن‌ها برای تغذیهٔ گوشت‌های هم/ این سان به هم/ نزدیک می‌شوند» (نیما، ۱۳۹۰: ٤٦۹و٤۷۰).

شکوهٔ نیما از این است که حاکمان در نهایت پس از جنگ باز در رفاه هستند و تنها مردم بیچاره و رنجبر قربانی جاه‌طلبی آن‌ها می‌شوند؛ هم‌چنان‌که در شعر «خانوادهٔ سرباز» سروده است:

«جنگ هر ساله از برای چیست؟/ «نیکلا» داند این چه غوغایی‌ست./ حرص دو ارباب فتنه‌جویان است./ پس فقیران را خانه ویران است؟/ قصر آن ارباب باز پابرجاست!/ نیکلا آقاست» (همان: ۱۵۵).

در شعر «روی بندرگاه» نیز شِکوه و اندوه حاصل از جنگ که به کشته‌شدنِ انسان‌های بی‌گناه انجامیده، جلوه‌گر است:

«وه، چه سـنگین اسـت با آدم‌کشی، با هر دمی رؤیای جنگ، این زندگانی!/ بچه‌ها، زن‌ها/ مردها، آنها که در آن خانه بودند/ دوسـت با من، آشنا با من درین ساعت سراسر کُشته گشتند» (همان: ۹۲٤و۹۲۵).

۳-۲-۳- شِکوه از جریان‌های سیاسی

پس از رضـــاخان، حزب توده پدید آمد و روشـــن‌فکران آن روز جذب افکار به‌ظاهر مترقّیانه و عدالت‌خواهانهٔ آن شـده بودند و نیما نیز اگرچه تا حدودی در خلال اشعارش از آزادی، درد مردم و عدالت سـخن می‌گوید و حتّی در فستیوال «بخارست» نیز شرکت کرده بود، امّـا بـا وجود این، آگـاهی وســیع نیما از مکاتب مختلف جهان و فرهنگ و معتقدات اســلامی و ایرانی، او را از قرار گرفتن در حصـــار تنگ حزبی و اندیشـــه‌های مفرط دور می‌داشـــت، چراکه ذات او با آزادی مأنوس بود، بنابراین هرگز عضـــو حزب توده نگردید (منصوریان و پاشا پاسندی، ۱۳۸۹: ۱۵۰).

خود نیما در این باره گفته است: «من بزرگتر و منزه‌تر از آن هستم که توده‌ای باشم؛ یعنی یـک فرد متفکّر محـال اســـت که تحت حکم فلان جوانک که دلّال و کارچاق‌کن دشـمن شـمالی است برود و فکرش را محدود به او بکند. این تهمت دارد مرا می‌کشد، من دارم دق می‌کنم از دست مردم» (بینایی، ۱۳۸۱: ۱۲۹و۱۳۰). در کتاب «یادداشت‌های روزانه نیما یوشیج» نیز آمده است:

«همه جور توهین و بی‌حرمتی‌ها را من در این کشور نسبت به خود دیدم؛ من‌جمله اسـم توده‌ای که روی اسـم من گذارده شده است. فحشی از این بدتر من در این کشور ندیدم که به من توده‌ای بگویند، یعنی نوکر روس» (نیما یوشیج، ۱۳۸۸: ۲۰۹).

نیما در شعر «مردگان موت» بیزاری خود را از طرفداران حکومت شوروی و به تبع حزب توده بیان می‌کند و ســـخت گله‌مند اســـت که «این ســـگ‌های ناقابل» چگونه در صدمین سال مُردن «کریلوف» در تهران مجلسی به پا کرده‌اند و شاد می‌خندند:

«مردگان موت با هم بزم برپا کرده می‌خندند./ زنده پندارند خودشان را./ استخوان‌ها می‌درخشد هر کجا پهلو به پهلو روی دندان‌ها./ دنده بر هر دنده بگرفته‌ست پیشی./ چشم رفته، کاسهٔ سر کرده جای چشم‌ها خالی.//... هیس! از آن‌جا خاسته یک مرده بر پا/ به سرودی که سروده‌ست/ سرد و نفرت‌زای بر کرده‌ست آوا.../ پنجره‌ام را ببند ای زن!/ شیشه‌ها را گِل فروکش!/ منظر این جنب‌وجوش موت را در پیش چشم من به هم زن!/ من نمی‌خواهم کسم بیند/ یا ببینم کس.../ مردگان موت با هم شاد می‌خندند./ با عصر غارت خود/ در جهان زندگی/ می‌کنند آیا جدا، از زندگیّ زندگان، یک زندگانیّ نهانی؟/ در فتیله روغنی نیست/ سقف دارد می‌شکافد./ هست با هر مرده‌ای خش‌خش./ هیس! تکان از جا مبادا!/ پنجره‌ام را به زیر گل فروکش!» (نیما، ۱۳۹۰: ٦۲۸-٦۳۰).

۳-۳- شکواییهٔ شخصی

این نوع از گله‌ها حاصل دردها و رنج‌های زندگی شخصی و به دو قسم «طبیعی و مادی» و «روحی و معنوی» قابل‌تقسیم‌اند. شکوه‌های طبیعی و مادی، نشأت گرفته از مصائب و آلام مادی و طبیعی است؛ مثل شکایت از بیماری، ناتوانی و پیری و شکوه‌های معنوی و روحی، ناشی از دردها و رنج های درونی و روحی. نوع اخیر گله، از یک طرف با عشق و از طرف دیگر با غمِ از دست دادن کسی در ارتباط است و به همین خاطر به نوع فرعی مرثیه نزدیک می شود (نصراللهی و رمضانی، ۱۳۹۵: ۲۰۵). شکواییهٔ شخصی در اشعار نیما، بیشتر در گِله از هجران و بی‌وفایی معشوق، گله از غریبی و دوری از طبیعت روستا و در یک مورد، شِکوه از پیری نمود یافته است.

۳-۳-۱. شِکوه از هجران معشوق

نیما در اشعار عاشقانه‌اش، همه‌چیز را با معشوق زیبا می‌بیند و هنگامی که او دور می‌شود، شِکوه سر می‌دهد و امید از دلش رخت برمی‌بندد:

«تابناک من بشـــد دوش از بر من!/ آه، دیگر در جهان/ می‌برم آن رشـــته‌ها که بود بافیده ز پهنای امید مانده روشـــن!/ دیگرم بر کســـی نخواهد – آن‌چنان که خنده‌ناک– خندد/ روی مانندان گلشن./ من به زیر این درخت خشک انجیر/ که به شاخی عنکبوت منزوی را تار بسـته/ می‌نشـینم، آن‌قدر روزان شـکسـته/ که بخشـکد بر تن من پوست» (نیما، همان: ۵۸۲).

در سـرودهٔ ذیل هم که شاعر به تصویر معشوق خیره شده، گلهٔ او از رفتن یار است و احساس غمباری که برای او به یادگار گذاشته است:

«هنگامی که گریه می‌دهد سـاز/ این دود سـرشت ابر بر پشت،/ هنگام که نیلِ چشم دریا/ از خشـم به روی می‌زند مشـت،/ زان دیر سـفر که رفت از من/ غمزه‌زن و عشوه ساز داده/ دارم به بهانه‌های مأنوس/ تصویری از او به بر گشاده./ لیکن چه گریستن؟ چه توفان؟/ خاموش شـبی‌سـت. هرچه تنهاسـت./ مردی در راه می‌زند نی/ و آواش فسرده برمی‌آید./ تنها دگر منم که چشمم/ توفان سرشک می‌گشاید» (همان: ۸۲۶).

در «افسـانه» هم که شـعری رمانتیک همراه با سـوز و گداز عاشقانه است، شاعر در هجر معشوق ناله برمی‌آورد:

«... خنده‌ای ناشکفت از گل من/ که ز بارانِ زَهری نشد تر./ من به بازار کالافروشان/ داده‌ام هر چه را، در برابر./ شادی روز گم‌گشته‌ای را.// ای دریغا! دریغا، دریغا!/ که همه فصل‌ها هست تیره! از گذشته چو یاد آورم من/ چشم بیند ولی خیره خیره/ پر ز حیرانی و ناگواری.// ناشـناسـی دلم برد و گم شـد./ من پی دل، کنون بی‌قرارم./ لیکن از مستی بادهٔ دوش/ می‌روم و سرگران و خمارم./ جرعه‌ای بایدم تا رَهم من» (همان: ۵۸و۵۹).

چندان دور از ذهن نیسـت که این اشعار پر سوز و گداز که نیما در هجران معشوق سـروده اسـت، از دو شـکسـت عشقی او در دوران جوانی نشأت گرفته باشد؛ عشق به «هلنا» و «صـفورا»؛ بخصـوص طعم تلخ عشـق صـفورا تا مدّت‌ها خاطر نیما را پریشان

ساخت و حتّی او آغاز شاعری خود را ناشی از همین عشق پرشور دانسته است (نک: جعفری، ۱۳۸٦: ۲۰۲؛ و نیز: بهرام‌پور عمران، ۱۳۹۷: ۲٦۷و۲٦۸).

در رباعیات هم نمونه‌های بسیاری از شکوه از فراق معشوق و جفای او قابل مشاهده است؛ ازجمله:

از دیده روانه است خونم که مپرس　　بنگر که به هجران تو چونم که مپرس
می‌خواستی از حال درونم پرسی　　آن‌گونه من از خویش برونم که مپرس
(نیما، ۱۳۹۰: ۱۰۲٦)

شب نیست که از دیده نرانی خونم　　دیری‌ست که من با تو ز خود بیرونم
گفتی به فراق نازنینان چونی؟　　وقت است که آیی و ببینی چونم
(همان: ۱۰۵۳)

۳-۳-۲- شِکوه از غربت

شاعران به دلیل مسائل سیاسی، اجتماعی، اقتصادی و امثال این‌ها مجبور به ترک وطن می‌شوند و در چنین مواردی، وطن خود را آرمان‌شهر خویش می‌پندارند (صادقی و همکاران، ۱۳۹۳: ۱۹۸). نیما مرد کوهستان است و سخت به طبیعت و سادگی و صمیمیت روستا دلبسته است؛ برای همین، آن‌گاه که دور از دیار خود به سر می‌برد، از دوری وطن و غم غربت، چنین گله می‌کند:

خانهٔ من، جنگل من، کو، کجاست؟　　حالیا فرسنگ‌ها از من جداست
(نیما، ۱۳۹۰: ۲۰)

در سرودهٔ ذیل هم شاعر کوه «فَراکش» را مورد ندا قرار می‌دهد و از دوری موطن و زیبایی‌های آن، دل‌تنگ است؛ شِکوه‌های نیما همراه با نوستالژی خود را نمایان می‌سازند:

ای فـراکـش دو ســـال مـی‌گـذرد / کـه مـن از روی دلـکشـــت پـیـرم
نـیســـت بـا مـن دلـم ز من بپرد / کـه چـه ســوی تـو بـاز مهجورم...

ای هـمـه هـیـچ، ای فـراکـش من! / دور مـاندن ز روی تو ســخت اســت
دوری‌ات کاســته اســت ز آتش من! / چیسـت این بخت، مرگ یا بخت است؟

بـاشـــد آن گونـه‌ای کـه می‌خواهـد / از صـــدای مـن و ز شـکـلـم دور
گـرچـه هر دم ز جـانِ من کـاهـد / گنهش نیســـت، خود شـــدم مهجور
(همان: ۱٦۱-۱٦۳)

در نمونهٔ پیشِ رو نیز شکوهٔ شاعر از غم غربت است و این‌که بی روی وطن، هرگز آرامش به خود ندیده است:

دور شـــد آن گـل شـکـفـتـهٔ من / دور مـانـد از مـن آشـــیـانـهٔ مـن
رازهـای هـمـه نـگـفـتـهٔ مـن / دیـدی ای قـلـب بـد بـهـانـهٔ مـن!

تـا من از اصـــلِ خود جـدا شـــده‌ام / دمـی آرامـی‌ام نـبـوده بـه دهـر
طـالـب رنـج و مـاجـرا شـــده‌ام / کـرده‌ام از شـــکـفـتـن خـود قـهـر
(همان: ۱٦۷و۱٦۸)

نیما آن‌گاه که در آستارا به سر می‌برد، درّه‌های «یاسل»، «کام» و به‌ویژه «اَمزَناسَر» را به یاد می‌آورد و این‌گونه از دوری آن‌ها حسرت می‌خورد:

درّهٔ «یـاســـل» تنـگ اســـت و پر آب / درّهٔ «کـــام» ولـــی خـــرّم‌تـــر
«اَمزنـاسَـــر» درّه، بیش از هر دوســـت / تـنـگ و پـنـهـان بـه میـان دو کمر...
آب آن زمـزمـه بـر پـا کـرده / مـثـل مـاری پـیـچـان بـر ســبـزهٔ تر
ایـن درّه مهـد من اســـت از طفلی / آشـــنـا بـوده مـرا و مـعـبـر...
مثـل این اســـت کـه می‌گویـد: کو / آنـکـه از خـانـهٔ خـود کـرد ســفـر؟
آنـکـه از نســـل و تـبـار مـن بـود / مـثـل یـک روح کـه در دو پـیـکـر
آه! ای کـاش از آن درّهٔ تـنـگ / مـی‌گـذشـــتـم مـن یـک بـار دگـر!

من صـــدا مـی‌زدمـش از نـزدیـک او بـه مـن بـانـگ هـمـی داد از بـر
(همان: ۲٥٦-۲٥۸)

۳-۳-۳- شِکوه از پیری و تنگ‌دستی آخر عمر

در اشـعار نیما، چندان شـکواییه از پیری به چشـم نمی‌آید؛ تنها شـاعر در سرودهٔ «فرق اسـت» بیان می‌دارد که گَرد پیری بر سـرش نشـسته و دوران جوانی و عاشقی را از سر گذرانده است و اکنون به‌گونه‌ای دیگر عشق می‌ورزد. هرچند در این شعر، نیما شکواییه ملموسـی از پیری ندارد، امّا روشـن اسـت که بر روزگار جوانی و آن عهدِ پر تب‌وتاب عشق می‌ورزد:

«بودم به کارگاه جوانی./ دوران روزهای جوانی مرا گذشت/ در عشق‌های دلکش و شـیرین؛/ شـیرین چو وعده‌ها./ یا عشق‌های تلخ کز آنم نبود کام./ فی‌الجمله گشت دور جوانی مرا تمام.// آمد مرا گذار به پیری./ اکنون که رنگ پیری بر سـر کشـیده‌ام/ فکری‌سـت باز در سـرم از عشق‌های تلخ./ لیک او نه نام داند از من، نه من از او./ فرق است در میانه که در غرّه یا به سلخ» (همان: ۹۲۹).

نیما در یادداشـت‌های روزانه هم از عمر از دست رفته و نیز از تنگ‌دستی آخر عمر خویش، شِکوه نموده است: «یک عمر علم و ذوق به مصرف رساندم، یک عمر با حرف اندوختهٔ مختصـر پدری (که به‌واسـطهٔ حوادثی به هدر رفته بود) به مصـرف این عمر رسـاندم. از کیسـه خود خرج کردم. ضـمناً حقوق یک پیش‌خدمت و فراش را گرفتم» (نیما یوشیج، ۱۳۸۸: ۲۸۳).

شـایان ذکر اسـت که هر چه از سال‌های ابتدایی دههٔ سی به این سو می‌آییم، اشعار نیما تلخ‌تر و نومیدانه‌تر می‌شـود. در یادداشـت‌های روزانهٔ او نیز می‌توان طعم تلخ این اندوه عمیق را چشـید. اندوهی که از وضـعیّت نامناسـب اقتصادی نیما، شکست نهضت ملّی، نابسـامانی‌های اجتماعی و فرهنگی، سـنگ‌اندازی‌های سنّت‌گرایان، اختلاف نیما با

نزدیکانش (مادر، خواهر و همســـر) نشـــأت می‌گرفته اســـت؛ به‌گونه‌ای خوانندهٔ این یادداشـــت‌ها، به‌تدریج با ته‌کشـیدن شعلهٔ امید نیما و گله‌های گوناگون او مواجه می‌شود (رک: بهرام‌پور عمران، ۱۳۹۷: ۳۳).

۳-٤- شکواییهٔ فلسفی

از آن‌جایی‌که نیما شـاعری نواندیش است و بیشتر به مسائل اجتماعی و سیاسی پرداخته است، نمی‌توان انتظار داشت هم‌چون شاعران کلاسیک از آسمان، بخت و روزگار گِله و شـکایت کند؛ امّا نمودهایی از این گونه شـکواییه -ضمن آمیختگی با مسائل اجتماعی- در ســروده‌های او به چشـــم می‌خورد. در شـــعر ذیل، شـــاعر هم از «شـــب» که یکی از نمادهای کلیدی اشعار اوست و هم از «زمانه و بخت» شِکوه کرده است:

«هان ای شـب شوم وحشت‌انگیز!/ تا چند زنی به جانم آتش؟/ یا چشم مرا ز جای بَرکَن/ یـا پرده ز روی خود فروکش./ یـا بار گذار تا بمیرم/ کز دیدن روزگار ســـیرم.// دیری‌ســت که در زمانهٔ دون/ از دیده همیشه اشک‌بارم./ عمری به کدورت و الم رفت./ تا باقی عمر چون سـپارم./ نه بخت بد مراسـت سـامان/ و ای شـب، نه توراسـت هیچ پایان!//... بگذار به خواب اندر آیم./ کز شـــومی گردش زمانه./ یک دم کمتر به یاد آرم./ و آزاد شوم ز هر فسانه./ بگذار که چشم‌ها ببندد./ کمتر به من این جهان بخندد» (همان: ۳۱-۳٤).

نیما در شـعر «خارکن» هم از زبان خارکنی رنجور و فرسـوده این‌چنین از خداوند، بخت و طالع خود شکایت دارد:

«پشتش از پشتهٔ خاری شده خم./ روی از رنج، کشیده در هم./ خسته، وامانده به ره خارکنی/ شـکوه‌ها داشـت به هر پنج قدم:/ ای خدا، بخت مرا پایان نیسـت!/ حرفهٔ شوم مرا سـامان نیسـت!/ پیرم و باز چه بخت دنی اسـت/ که نصیب چو منی منحنی است؟/ کار من خاربری، خارکنی./ نیسـت این خارکنی، جان‌کنی اسـت./ رشـتهٔ جان من اسـت

اندر دست./ نه رسن، رشته‌ای از طالع پست.../ نظم این است و ره دادگری/ که مرا کار بود خون‌جگری./ دیگری کم دَوَد و کم جنبد/ سودها یابد بی‌دردسری» (همان: ۱۲۰–۱۲۲).

البتّه نیما در رباعی و غزل بیشتر بینشی کلاسیک دارد و هم‌چون خیام ناله برمی‌آورد که:

گاوی‌ست زمانه، تیز شاخش بر سر　　پتیاره سگی‌ست عمر از سوی دگر
آزاده چه می‌کند گرش سگ نگزد؟　　گاوش به نهیب می‌شکافد پیکر
(همان: ۱۰۲۰)

آسیایی‌ست فلک، ما چو در او ریختگان　　یاد ازین جور و جفا را به چه آیین نکنم؟
(همان: ۱۰۸۹)

در شعر «قصهٔ رنگ پریده، خون سرد» هم می‌توان شاهد شکواییه‌های فلسفی و گِله از بخت بدِ شاعر بود:

بخت بد را بین چه با من می‌کند!　　دورم از دیرینه مسکن می‌کند
یک زمانم اندکی نگذاشت شاد　　کس گرفتار چنین بختی مباد!...
آخر ای من، تو چه طالع داشتی؟!　　یک زمانت نیست با بخت آشتی؟!
(همان: ۲۰و۲۱)

٤- نتیجه‌گیری

نیما یوشیج، روحیّه‌ای حساس و سرشتی انسان‌مدار داشته است؛ به همین سبب، آن‌گاه که مسئله‌ای موردپسند او نبوده و یا روحیهٔ لطیفش را آزرده، زبان به گله و شِکوه گشوده است. در سروده‌های نخستین نیما که هنوز پایبندی او به ادب کلاسیک ملموس است، شاعر از دوری وطن و هجران معشوق شکایت دارد؛ درواقع، بیشتر در این گونه سروده‌ها می‌توان شاهد شکواییه‌های شخصی او بود. به‌تدریج، با انتخاب آگاهانهٔ وزن

نیمـایی و روی آوردن بـه بیـان مشـــکلـات جـامعه و درد رنجبران، گله‌های نیما رنگ اجتماعی به خود می‌گیرد و او یک‌ســـره زبانِ گویای دهقانان، رنجبران و آزادی‌خواهان می‌شود.

وضـعیّت اسـفناک، خفقان و اسـتبداد عصـر او، سـبب می‌شود که نیما به جنبه‌های گوتیکِ رمانتیســم روی آورد و از حاکمان فاسد و نظام بی‌کفایت آن روز انتقاد کند و از بی‌خبری و ناآگاهی مردم در رنج باشـــد. او از مصـــایب جنگ جهانی که دامنگیر تودهٔ فرودســتِ جامعه شـده و نیز از کیسـه‌پروری و بی‌عدالتی نظام ارباب–رعیّتی که حاصل دسـتانِ پینه‌بسـتهٔ دهقانان به جیب اربابان اسـتثمارگر آن عصـر می‌رفت، سخت گله‌مند است. نیما اوضاع نامطلوب جامعهٔ عصر خویش را فراروی مخاطب می‌نهد، با فرودستان جامعه هم‌نوا می‌شـود و از این «شبِ» نافرجام و از ناآگاهی و بی‌تفاوتی مردم گله دارد. در برخی از اشعار او می‌توان نمونه‌هایی از شکواییهٔ فلسفی و گِله از بخت و اقبال را به تماشـا نشـسـت؛ امّا شـکواییهٔ عرفانی در شـعر او به چشـم نمی‌آید. نیما، چه آن‌گاه که به‌عنوان «من» شـخصی می‌نالد و چه هنگامی‌که از نماد و تمثیل بهره می‌برد و از جامعه سخن می‌گوید، شکوهٔ او نمودی اجتماعی دارد و دردِ او، دردِ مردم رنجبر و بی‌پناه عصرِ اوست.

منابع

الف) کتاب‌ها

۱. بهرام‌پور عمران، احمدرضـا (۱۳۹۷)، در تمام طول شـب: بررسـی آراء نیما یوشـیج. چاپ دوم، تهران: مروارید.

۲. پارسـانسـب، محمّد (۱۳۹٦)، جامعه‌شـناسـی ادبیات فارسـی از آغاز تا سـال ۱۳۵۷. تهران: سمت.

۳. پورنامداریان، تقی (۱۳۹۸)، خانه‌ام ابری است: شعر نیما از سنّت تا تجدد. چاپ هفتم، تهران: مروارید.

٤. ثروتیان، بهروز (۱۳۷۵)، اندیشه و هنر در شعر نیما. تهران: نگاه.

۵. جعفری، مسعود (۱۳۸٦)، سیر رمانتیسم در ایران. تهران: مرکز.

٦. رزمجو، حسین (۱۳۸۵)، انواع ادبی و آثار آن در زبان فارسی. چاپ دوم، مشهد: انتشارات دانشگاه فردوسی مشهد.

۷. نیما یوشیج (۱۳۹۰)، دیوان کامل اشعار. تهران: مؤسسهٔ انجمن قلم ایران.

۸. _____ (۱۳۸۸)، یادداشت‌های روزانهٔ نیما یوشیج. به کوشش شراگیم یوشیج. چاپ دوم، تهران: مروارید.

ب) مقاله‌ها

۱. باباصفری، علی‌اصغر و نوشین طالب‌زاده (۱۳۹۲)، «بررسی و تحلیل شکواییهٔ اجتماعی در شعر معاصر»، ادبیّات پارسی معاصر، سال سوم، شمارهٔ اوّل، بهار و تابستان، صص ۳۱-۵۳.

۲. بینایی، قوام‌الدّین (۱۳۸۱)، «نیمای سیاستمدار»، مجموعه مقالات نخستین همایش نیماشناسی، جلد اوّل، ساری: ادارهٔ کل فرهنگ و ارشاد اسلامی مازندران، صص ۱۱۸-۱٤۰.

۳. دادبه، اصغر (۱۳۸۱)، «بث‌الشکوی»، دایرة المعارف بزرگ اسلامی، تهران: مرکز دایرة المعارف بزرگ اسلامی، جلد دوم، صص۹۵ ـ ۹٦.

٤. سرّامی، قدمعلی (۱۳۷۵)، «بث‌الشکوی»، دانشنامهٔ جهان اسلام، تهران: بنیاد دایرةالمعارف اسلامی، جلد دوم، صص ۵۷۷٤ ـ ۵۷۷۵.

۵. صادقی، اسماعیل و همکاران (۱۳۹۳)، «بررسی نوستالژی آرمان‌شهر در اشعار شاعران معاصر»، ادب غنایی، سال دوازدهم، شمارهٔ بیست‌ودوم، بهار و تابستان، صص ۱۸۹-۲۰۸.

٦. عباسی، حبیب‌الله و مرتضی محسنی (۱۳۸۵)، «جوهر زمان: تحلیل جامعه‌شناختی منظومهٔ کار شب پای نیما»، پژوهش‌های ادبی، شمارهٔ ۱۲ و ۱۳، تابستان و پاییز، صص ۱۹۱-۱٦۳.

۷. فرخ‌نیا، مهین‌دخت و علی ضیاءالدّینی (۱۳۸۹)، «سیر تاریخی شعر نیما از دیدگاه جامعه‌شناختی»، ادب و زبان، دورهٔ جدید، شمارهٔ ۲۸، زمستان، صص ۱۸۳-۲۱۲.

۸. محمّدی، علی و نعمت‌الله پناهی (۱۳۸۸)، «عناصر اجتماعی و انسانی در شعر نیما یوشیج»، نامهٔ پارسی، شمارهٔ ٤۸ و ٤۹، بهار و تابستان، صص ۸۷-۱۱۳.

۹. منصوریان، حسین و حسین‌علی پاشا پاسندی (۱۳۸۹)، «هویت اجتماعی شعر نیما»، زبان و ادبیات فارسی، سال اوّل، شمارهٔ اوّل، بهار، صص ۱٤۱-۱۵۷.

۱۰. نصراللهی، یدالله و مهدی رمضانی (۱۳۹۵)، «بثّ‌الشکوی در شعر شهریار»، فنون ادبی، سال هشتم، شمارهٔ دوم، تابستان، صص ۲۰۱-۲۱٤.

۱۱. واحد، اسدالله و محمّدعلی نوری باهری (۱۳۹۱)، «نقد و بررسی شکواییه‌های سیاسی در قرن ششم»، زبان و ادب فارسی، سال ٦۵، شمارهٔ ۲۲۵، بهار و تابستان، صص ۱٤٤-۱٦۵.

۱۲. یاحقی، محمّدجعفر (۱۳۸٤)، «بث‌الشکوی»، دانشنامهٔ زبان و ادبیات فارسی، به سرپرستی اسماعیل سعادت، تهران: فرهنگستان زبان و ادبیات فارسی، جلد اوّل، صص ۷۰۷-۷۰۹.

فصلنامهٔ علمی کاوش‌نامه
سال بیست و دوم، تابستان ۱٤۰۰، شمارهٔ ٤۹
صفحات ۲٦۲-۲۳۵
DOR: 20.1001.1.17359589.1400.22.49.8.0

بررسی عنصر گفتگو در شعر نسیم شمال *
(مقالهٔ پژوهشی)

محمّد صبری[۱]
دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه بیرجند

چکیده
گفتگو یکی از مهم‌ترین ابزارهای انتقال محتوا در یک اثر ادبی به‌شمار می‌آید که از دیرباز، مورد توجّه نویسندگان و شاعران زیادی بوده است. سیّداشرف‌الدّین گیلانی معروف به نسیم شمال (۱۲٤۹ ـ ۱۳۱۳ هـ . ش) که یکی از مردمی‌ترین شاعران عصر مشروطه محسوب می‌شود نیز به‌اشکال مختلف از این عنصر ویژه استفاده کرده است. مقالهٔ حاضر پژوهشی است در شعر او، از این منظر که شاعر چگونه، به چه میزان و در راستای بیان چه موضوع‌هایی از عنصر گفتگو بهره برده است. در این پژوهش، ابتدا اصطلاح گفتگو و انواع آن معرفی گردیده سپس گفتگوهای مذکور و زیرمجموعه‌هایشان با ذکر نمونه‌هایی مورد تحلیل قرار گرفته‌اند و همچنین به تبیین و ارزیابی مضامین به‌کاررفته در آنها پرداخته شده است.

نتایج به‌دست‌آمده، نشان‌دهندهٔ سه نوع گفتگو در شعر او است: گفتگوهای چندسویه در سه شعر، به‌شکل گفتگوی روایی، تریبونی و نمایشی، گفتگوهای دوسویه در شش شعر، به‌شکل مناظره و گفتگوی معمولی، و گفتگوهای یک‌سویه در ۱۹۰ شعر به‌کمک جملات خطابی ندایی، امری و پرسشی.

واژه‌های کلیدی: ادبیّات مشروطه، سیّداشرف‌الدّین گیلانی، گفتگو، مناظره، نسیم شمال.

---

* تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۰۱/۲۰ تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۹/۰۹/۱۷
[۱] – نشانی پست الکترونیکی نویسندهٔ مسئول: msabri@birjand.ac.ir

۱- مقدّمه

سـیّداشرف‌الدّین گیلانی (حسینی) یکی از شاعران مشهور عصر مشروطه است. «سردبیر روزنامهٔ مردمی و پرنفوذ نسـیم شمال بود و خود او نیز به نام روزنامه‌اش «نسیم شمال» خوانـده می‌شـــد. او مردمی‌ترین شـــاعری بود کـه در دورهٔ مشـــروطـه ظهور کرد» (شـــفیعی‌کـدکنی، ۱۳۷۸: ۸۰). اگرچـه شـــعرش از لحـاظ ادبی، از مایه‌های آن‌چنانی برخوردار نیســـت؛ امّا از دو جهت حائز اهمّیّت اســـت: «نخســـت طرح مســـائل جدی بـه‌صـــورت فکـاهی همراه با طعن و طنز و کنایه...؛ دیگر، پروراندن این معانی به زبان سادهٔ گفتار مردم کوچه و بازار» (یوسفی، ۱۳۸۸: ۳۸۷).

۱-۱- بیان مسأله

یکی از ویژگی‌های مهم و قابل توجّه شـعر نسـیم شـمال، وجود عنصـر «گفتگو» در آن اسـت. او با طرح گفتگوهایی میان دو و بعضاً چند شخصیّت و همین‌طور با گفتگوهایی یک‌سـویه، به‌کمک جملاتی خطابی از نوع پرسـشـی، امری و ندایی به طرح مضـامین و مفاهیم شعر خود پرداخته است. در این تحقیق بر آنیم که این گفتگوها را از جهت کیفی و کمی بررسی کنیم.

۱-۲- پیشینهٔ تحقیق

تابه‌حال، پژوهش‌های متعددی دربارهٔ شـعر سـیّداشـرف‌الدّین حسینی انجام شده است: کتاب «شـاعر مردم: یادنامهٔ سـیّداشرف‌الدّین حسینی» مهم‌ترین و تنها کتابی است که در این زمینه، به‌اهتمام علی‌اصـغر محمّدخانی، توسـط نشـر سـخن در سـال ۱۳۸٤ به‌چاپ رسیده است.

این کتاب دربرگیرندهٔ مقالات همایش بزرگداشـــت نســـیم شـــمال، دربارهٔ زندگی، ویژگی‌های شعر و کتاب‌شناسی وی است –همایشی که در اسفندماه ۱۳۸۲ برگزار شد.

این کتاب در چهار فصل تدوین شده و شامل ۲٤ مقاله است. فصل اوّل دربارهٔ زندگانی و کار نسیم شمال (چهار مقاله)؛ فصل دوّم دربارهٔ ویژگی‌های شعرش (هشت مقاله)؛ فصل سوّم دربارهٔ بازتاب ادبیّات کودک در شعر او (دو مقاله) و فصل چهارم دربارهٔ درون‌مایهٔ سیاسی و اجتماعی سروده‌های وی است (۱۰ مقاله).

مقالات دیگری نیز در نشریه‌ها و همایش‌های مختلف دربارهٔ نسیم شمال و شعر او نوشته شده است؛ از جمله: افسانه وارسته‌فر، دلشاد عامری و افسر افشاری نادری در مقالهٔ «تصویر جامعه در اشعار سیّداشرف‌الدّین گیلانی» (۱۳۸۹) از منظر جامعه‌شناسی، اشعار او را تحلیل کرده‌اند. در این پژوهش، ابتدا وقایع زمان مشروطیّت را در سه مقولهٔ اجتماعی، سیاسی و اقتصادی طبقه‌بندی کرده، سپس با مقوله‌بندی مضامین اشعار وی، و انطباق آن با وقایع تاریخی به این نتیجه رسیده‌اند که شاعر، وجدان آگاه جامعهٔ خود بوده و نابسامانی‌ها را بخوبی در اثر خود منعکس کرده است.

سیّدعلی سراج، علی رحیمیان‌پور و نوش‌آفرین در مقالهٔ «بررسی و تحلیل زیبایی‌شناسی کاربرد کنایه در شعر نسیم شمال» (۱۳۹٤) با تکیّه بر شیوهٔ توصیفی-تحلیلی، زیبایی‌شناسی کنایه را در اشعار نسیم شمال بررسی کرده و به این نتیجه رسیده‌اند که وی به‌دلایل سیاسی و گاه به‌دلیل زیبایی سخن، بیش‌تر از آرایهٔ ادبی کنایه استفاده کرده که در این بین، کنایه‌های امروزی در دیوانش بسامد بالایی دارد.

دربارهٔ عنصر گفتگو در شعر فارسی نیز تابه‌حال مقالاتی چند نوشته شده است، از جمله: غلامعلی فلاح‌قهرودی در مقالهٔ «گفتگو در شاهنامه» (۱۳۸۷)، به بررسی این موضوع پرداخته است. او ابتدا، اصطلاح گفتگو را از منظر داستان تعریف کرده و در ادامه، گفتگوهای متنوّع شاهنامه را استخراج نموده و از زوایای مختلف، از جمله مستقیم و غیرمستقیم‌بودنشان دسته‌بندی کرده و سپس، با ذکر نمونه‌هایی، هر یک را مورد تحلیل قرار داده و چنین نتیجه گرفته که تجلّی‌گاه این شگرد داستانی، در بخش پهلوانی و موضوع غالب آن نیز عمدتاً مفاخره و اظهار برتری است.

حسین احدی در مقالهٔ «تحلیل عنصر گفتگو در داستان شیر و نخجیران مثنوی» (۱۳۹۱) نخست، گفتگو را تعریف، و ارکان، انواع و ویژگی‌های آن را بیان کرده، سپس داستان شیر و نخجیران را بر این اساس مورد تحلیل قرار داده و به این نتیجه رسیده که داستان مذکور مبتنی بر گفتگوست و این عنصر جزء اصلی ساختار داستانی آن است.

محبوبه زمانی و قاسم بوستانی نیز در مقالهٔ «عنصر گفتگو در مثنوی لیلی و مجنون مکتبی شیرازی» (۱۳۹۵) نخست گفتگو را تعریف، سپس انواع آن را با ذکر نمونه مورد بررسی قرار داده و به این نتیجه رسیده‌اند که عنصر گفتگو به‌شکلی کارآمد در تنهٔ اصلی داستان قرار گرفته است.

دربارهٔ عنصر گفتگو در شعر، بر اساس نظریهٔ منطق گفتگوی میخاییل باختین (Mikhail Bakhtin) نیز مقالاتی چند نوشته شده: علی‌اکبر باقری‌خلیلی و مرضیه حقیقی، در مقالهٔ «گفتگو در شعر فروغ فرخزاد با تکیّه بر منطق مکالمهٔ باختین» از این منظر شعر فروغ را بررسی کرده‌اند. آنها ابتدا به تبیین این نظریه و شگردهای آن پرداخته، سپس با استفاده از آن، میزان و چگونگی گفتگومندی شعر فروغ را نشان داده و نتیجه گرفته‌اند که شعر او هر چه جلوتر رفته، از تعلّقات فردی فاصله گرفته و صبغهٔ اجتماعی پذیرفته است. بر اساس نظریهٔ باختین تنها رمان می‌تواند از این منظر مورد بررسی قرار گیرد.

اگرچه می‌توان اشعاری را که بار داستانی دارند نیز بر این اساس مورد تحلیل قرار داد، ولی از آنجاکه در پژوهش پیش رو، اشعار غیرروایی نیز مورد بررسی قرار گرفته و همچنین انواع گفتگوی مطرح‌شده در این مقاله، در دیدگاه باختین تبیین نشده‌اند، ما این نظریّه را به کار نبردیم. با این اوصاف، تابه‌حال دربارهٔ عنصر گفتگو در شعر نسیم شمال، هیچ‌گونه پژوهشی انجام نشده است.

۱-۳- ضرورت و هدف

همانطور که اشاره شد، در این مورد خاص از ویژگی‌های نسیم شمال، تابه‌حال تحقیقی صورت نگرفته است. به همین دلیل، پرداختن به چنین موضوع تازه‌ای در وهلهٔ نخست از اهمّیّت بالایی برخوردار است و ما را از منظری نو با شعر این شاعر آشنا می‌سازد. بعلاوه، عنصر گفتگو در شعر او، یکی از مؤلفه‌های اصلی طرح موضوع است؛ بنابراین بررسی آن، ما را در درک مضامین شعری‌اش یاری می‌کند.

۱-٤- سؤالات

این پژوهش در پی یافتن پرسش‌های زیر است:

- عنصر گفتگو در شعر نسیم شمال چه انواعی دارد و بسامد هر کدام چگونه است؟

- شاعر از این عنصر در راستای بیان چه موضوع‌هایی بهره برده است؟

۱-۵- روش و محدوده

این پژوهش با روش تحلیلی و آماری، و با نظر بر اشعار کتاب «کلیّات جاودانهٔ نسیم شمال، به‌کوشش حسین نمینی، چاپ دوّم، تهران: اساطیر، ۱۳۷۱» انجام پذیرفته است. تکیهٔ ما بیشتر، بر اشعار بخش‌های «نسیم شمال» و «باغ بهشت» که شامل قسمت اعظم اشعار اوست (۲۹۱ شعر در ٦۳٤ صفحه). از بخش «گلزار ادبی» که شامل حکایات اغلب ترجمه‌شده (۳۳ حکایت در ٤۳ صفحه) و بخش «عزیز و غزال» که دربرگیرندهٔ قصّه‌ای منظوم و منثور (۳۳ صفحه) است صرف نظر گردیده، چرا که بررسی آنها پژوهشی مستقل از منظری دیگر را می‌طلبد.

۲- گفتگو و انواع آن

گفتگو به معنای گفت‌وشنود، مباحثه و مجادله است (دهخدا، ذیل واژهٔ گفتگو). «تعریفی که از گفتگو در فرهنگ‌های ادبی شده تقریباً با هم مشابه است: گفتگو به معنای مکالمه و صحبت‌کردن با هم و مبادلهٔ افکار و عقاید است و در شعر، داستان، نمایشنامه و... به‌کار برده می‌شود. ...صحبتی که در میان شخصیّت‌ها یا به‌طور گسترده‌تر، در افکار شخصیّت واحدی در هر کار ادبی صورت می‌گیرد گفتگو نام دارد» (میرصادقی، ۱۳۸۵: ٦۰۷).

این عنصر امروزه به‌عنوان یکی از عناصر اصلی نثر داستانی محسوب می‌شود. «در این آثار گفتگو جنبهٔ فرعی ندارد، بلکه عمل داستان را در جهت معیّنی پیش می‌برد؛ با ذهنیّت شخصیّت‌ها هماهنگی و هم‌خوانی دارد و احساس طبیعی و واقعی‌بودن را به خواننده می‌دهد، بی‌آن‌که در واقع طبیعی و واقعی باشد. صحبت‌های ردوبدل‌شده میان شخصیّت‌ها فعل و انفعال افکار و ویژگی‌های درونی و خلقی افراد را نشان می‌دهد» (داد، ۱۳۸۵: ٤۰۷-٤۰٦).

گفتگو در شعر نیز مورد توجّه شاعران بسیاری بوده و هست. از گفتگوی شخصیّت‌های شاهنامه در ادب کهن گرفته تا مناظره‌های پروین اعتصامی در ادب معاصر، عنصر گفتگو همواره محملی برای بیان مضامین و محتواهای مورد نظر شاعران بوده؛ چرا که زبان گفتگو، رساترین و بهترین ابزار انتقال مفاهیم به مخاطب است.

همچنین گفته شده است که: «گفتگو در مفهوم اصلی و دقیق آن، با حضور دو طرف گفتگو و با نشانه‌های آوایی و شنیداری زبان صورت می‌گیرد، امّا در مفهوم وسیع‌تر، هر نوع ارتباط کلامی را در غیاب یکی از دو طرف گفتگو از طریق نشانه‌های نوشتاری و دیداری که نمایندهٔ نشانه‌های شنیداری و آوایی‌اند نیز شامل می‌شود (پورنامداریان، ۱۳۸۷). گفتگو را می‌توان بر حسب تعداد طرف‌های گفتگو و همین‌طور شخصیّت‌های درگیر در آن، به سه نوع زیر تقسیم نمود:

الف) گفتگوهای چندسویه: گفتگوهایی که بین چند نفر صورت می‌گیرد یا به‌عبارتی دقیق‌تر طرف‌های درگیر در آن بیشتر از دو تن هستند. در این نوع گفتگو با تعدّد شخصیّت مواجهیم.

ب) گفتگوهای دوسویه: متداول‌ترین نوع گفتگو، معمولاً میان دو نفر انجام می‌گیرد که می‌تواند از نوع مناظره و مکالمهٔ معمولی باشد.

ج) گفتگوهای یک‌سویه: گاه شاعر و نویسنده با جملاتی خطابی نظیر جملات ندایی، امری، پرسشی و گاه تلفیق هر سه، با مخاطب خود به گفتگو می‌پردازد. اگرچه ما در متن، ظاهراً واکنش فرد مورد خطاب را مشاهده نمی‌کنیم، اما در واقع او را وارد در گفتگویی می‌بینیم که به‌ناگزیر واکنش می‌طلبد. طرف مورد خطاب گاه معیّن و شناسنامه‌دار است؛ اعم از انسان و هر چیز دیگر، و گاه به فرد یا چیز خاص و معیّنی اشاره ندارد؛ بلکه می‌تواند تمامی مخاطبینی که آن اثر را می‌خوانند شامل شود. «وقتی نویسندهٔ پیام در غیاب گیرندهٔ پیام با وی گفتگو می‌کند و متن را تولید می‌کند، یا در نظر دارد که متن را در حضور مخاطبان فرضی، خود یا راوی بخواند، یا متن را تولید می‌کند که مخاطبان فرضی یا غیر فرضی او در غیاب وی بخوانند» (همان).

۳- گفتگو در شعر نسیم شمال

۳-۱- گفتگوهای چند سویه

شاعر از این نوع گفتگو در سه شعر از سروده‌های خود و به سه شکل مختلف بهره‌برده است. در ادامه، این اشکال مختلف با ذکر نمونه بررسی می‌شوند.

۳-۱-۱- گفتگوی روایی

ساده‌ترین و ملموس‌ترین شکل این نوع گفتگو که در داستان‌های منظوم نیز بیشتر با همین شکل روبه‌رو هستیم گفتگویی است که در یک خطّ سیر داستانی و با برخورد

مستقیم شخصیّت‌ها با یکدیگر به‌وقوع می‌پیوندد. این نوع گفتگو در شعری به نام «جنگ میوه‌جات» توسط شاعر استفاده شده است.

همان‌طور که از نام شعر پیداست موضوع آن، درگیری و اختلافی‌ست بین چند میوه که به‌شکل گفتگویی چندسویه بیان شده است. داستان دربارهٔ میوه‌هایی درختی‌ست که بر خیاری حمله‌ور می‌شوند و او را به‌خاطر زمینی و خاکی‌بودنش تحقیر می‌کنند:

آن شنیدستم که در عهد نجات — جنگ سختی شد میان میوه‌جات
سردرختی‌ها صفی آراستند — از پی جنگ و جدل برخاستند
سیب و آلبالو مثال شیر نر — بسته با گیلاس و شفتالو کمر
یک طرف توت سفید و شاه‌توت — حمله‌ور گشتند با «واحد یموت»
نار و گردو و گلابی یک طرف — قیسی و بادام آبی یک طرف
حمله‌ور گشتند اوّل بر خیار — که برون آرند از جانش دمار
کای خیار سبز خاکسترنشین — ما به روی شاخ، تو روی زمین
ما به روی شاخ در بالای تخت — تو به روی خاک در زیر درخت
خویش را داخل میان میوه‌جات — کرده‌ای تو بی‌دوام و بی‌ثبات
این زمانت پوست از سر می‌کَنیم — در میان کوچه‌ات می‌افکنیم

(گیلانی، ۱۳۷۱: ۲۹۱)

شاعر پس از اتمام صحبت‌های طرف اول گفتگو، یک بیت در توصیف حال خیار می‌آورد و سپس به صحبت‌های طرف دوم می‌پردازد:

چون خیار این دید، با صد سوز و ساز — اشکریزان رفت تا پیش پیاز
کای پیاز امروز نَبوَد جز تو کس — مانده‌ام عاجز به فریادم برس
سردرختی‌ها هجوم‌آور شدند — حمله‌ور بر چاکر مضطر شدند
جمله می‌گویند با صد کبر و ناز — نیست میوه نه خیار و نه پیاز
بهر این دعوا مخارج می‌کنند — نام ما را هر دو خارج می‌کنند
نه به بزم صلح ما را ره دهند — نه به فرق ما کلاهی می‌نهند

ما چرا در هیچ جا محرم نه‌ایم؟ گوییا که داخل آدم نه‌ایم
من نمی‌دانم هم‌اکنون کیستم؟ گر نیَم میوه بگو پس چیستم؟
(همانجا)

این بار شاعر دو بیت در توصیف وضعیّت موجود می‌آورد و بعد به بسط گفتگوی طرف دوم می‌پردازد:

پس پیازک آهی از دل برکشید گشت حیران چون حکایت را شنید
پس پیاز و ترب با سوز و الم هر دو تن رفتند تا پیش کلم
کای کلم شد کار و بار ما خراب بوستان افتاده اندر اضطرب
سردرختی‌ها برای سلطنت مرتفع کرده لوای سلطنت
نام ما را با دو صد دوز و کلک می‌کنند از دفتر هر میوه حک
(همان: ۲۹۲-۲۹۱)

دوباره شاعر بیتی خارج از گفتگو و در توصیف شرایط می‌آورد و در بیتی دیگر، صحبت‌های طرف دوّم را به پایان می‌برد:

چون کلم بشنید چندی فکر کرد ساعتی بنشست فکری بکر کرد
پس بگفت امروز از بهر محک قاضی ما هست زردآلو عنک
(همان: ۹۲)

و در نهایت، با دو بیت به سمت حرف‌های طرف سوّم گفتگو پل می‌زند و داستان را پایان می‌دهد:

پس روان گشتند با سوز و الم هم خیار و هم پیاز و هم کلم
ماجرا را اوّل و آخر تمام پیش زردآلو بگفتند والسّلام
گفت زردآلو که من هم میوه‌ام گرچه افطار زنان بیوه‌ام
در حضور شاه چون بودم ندیم این سخن را یاد دارم از قدیم
در میان میوه‌جات خوشمزه شاه، انگور است و سلطان، خربزه
پس درختان را یکایک از وداد در حضور خود بخواند و صلح داد

روی هم را بوســـه دادنـد از وفـا خوانـد کـاهو صـیغهٔ صـلح و صـفا
(همانجا)

ویژگی قابل توجّه این شـعر، وجود گفتگوهای دوسویه‌ای است که در بطن آن حل شـده: گفتگوی طرف اوّل بـا خیار یکی از اعضـای طرف دوّم، گفتگوی خیار و پیاز، گفتگوی پیاز و خیار با کلم، گفتگوی خیار و پیاز و کلم با زردآلو، و در نهایت گفتگوی زردآلو بـا تمـامی میوه‌هـا که ما تنها گزارشـی از آن را در بیت یکی‌مانده‌به‌آخر دیدیم. ترکیب این گفتگوهای دوسویه در مجموع، گفتگویی چندسویه را به‌وجود آورده که آن را بررسی کردیم.

۳-۱-۲- گفتگوی تریبونی

نوع دیگری از گفتگوهـای چنـدسـویـه، گفتگوی تریبونی اسـت. «تریبون» واژه‌ای فرانسـوی‌سـت کـه از کلمـهٔ لـاتینی «تریبونوس» گرفتـه شـده و در روم قـدیم به صـاحب‌منصـبان لشـکری و همین‌طور قضـاییی اطلاق می‌شـده که وظیفهٔ آنان دفاع از حقوق و منـافع ملّـت بوده اسـت. در ایران به آن، میز سـخنرانی و منبر نیز می‌گویند (دهخدا، ذیل واژهٔ تریبون و تریبونوس).

نسیم شمال که اغلب اشعارش بار مشروطیت‌خواهی و دفاع از حقوق ملّت را دارد، در شـعری با عنوان «یک مکاشفه راجع به جنگ بین‌المللی» از این نوع گفتگو بهره برده اسـت. موضـوع شـعر، سـخنرانیی راجع به جنگ و درگیری سـلاطین اروپایی و دعوت کردن آنها به صلح است. محل گفتگو «بهشت» است. با توجّه به ماهیّت این نوع گفتگو، بالطبع این سخنرانی حاضرینی نیز دارد.

شـاعر خود در ابتدا و خارج از شـعر تعدادی از آنها را تحت عنوان «حاضـرین مکاشـفه» معرفی کرده اسـت: «مسـیو پوانکاره رئیس جمهور فرانسـه، مسیو ژرژ پادشاه انگلسـتان، مسیو نیکلا امپراطور کل ممالک روسیه، مسیو فرانسوا ژوزف پادشاه اطریش،

مسیو سلطان‌محمدخامس سلطان عثمانی، مسیو ویهلم امپراطور مملکت آلمان» (گیلانی، ۱۳۷۱: ٤۲۹).

اسامی حاضرین دیگر در خود شعر آمده که ضمن بررسی به آنها اشاره خواهد شد. این شعر از پنج بخش تشکیل شده که شاعر با نام‌گذاری هر یک از بخش‌ها (به جز بخش اول)، فاصله‌هایی بین گفتگوها ایجاد نموده و به هر کدام از آنها استقلال بخشیده که این ویژگی، شعر را قابل توجّه کرده است. بخش نخست، عنوانی ندارد. شاعر گفته‌های یکی از خوانندگان شعر خود را نقل کرده که آن خواننده ضمن تعریف از شعر نسیم شمال، خوابی را که دیده برای او تعریف می‌کند:

السلام ای اشرف‌الدین السلام　　افتخار رشت و قزوین السلام
شعرهایت راحت روح است و بس　　مرهم دل‌های مجروح است و بس
شاعر ملّی در این تهران تویی　　روح‌بخش ملّت ایران تویی...
خواب دیدم هستم اندر کربلا　　در میان روضه و صحن و سرا
شد معطر مغزم از بوی بهشت　　رفتم از وجد و فرح سوی بهشت
دیدم آنجا منبری از قرص نور　　نور حق کرده از آن منبر ظهور

(همان: ٤۳۰-٤۲۹)

این بخش در واقع مقدمه‌ای برای ورود به گفتگوی اصلی شعر است. خوانندهٔ شعر یا همان راوی خواب، در رؤیا جمعی را دیده که در پای منبری صف کشیده‌اند. این جمع عبارتند از: امام حسین (ع) و ۷۲ تن از یارانش، شاهان یونان، شاهان عجم (داریوش، بهمن و جمشید)، پادشاهان اروپا (پطر و ناپلئون)، اولیاءالله، انبیا (آدم، ادریس، یعقوب، یونس، هود، داوود، شعیب، ارمیا، یوشع، ذوالکفل، نوح و اشعیا) و جبرئیل (همان: ٤۳٥-٤۳۰).

محضری از اولیاءالله بود　　صاحب منبر رسول الله بود

(همان: ٤۳۰)

بعد از این بخش، قسمت دوّم شعر با عنوان «منبر و دفتر» شروع می‌شود که در آن نوجوانی با دفتری در دست بر منبر می‌رود و شروع به صحبت می‌کند:

گفت: این دفتر که در این محضر است — نام‌های خلق در این دفتر است
هر که می‌آید برای جمع و خرج — می‌شود نامش در این اوراق درج
هر که می‌میرد به عنوان محک — می‌شود نامش از این اوراق حک
(همان: ٤۳۱)

سپس ادامه می‌دهد که سال گذشته این دفتر از اسامی افراد سیاه بوده امّا از وقتی که جنگ اروپا شروع شده نصف این دفتر سفید شده است. علّت را از کرام‌الکاتبین جویا شده:

چون چنین گفتم، کرام‌الکاتبین — اشک‌ریزان زد قلم را بر زمین
گفت هیچ امسال می‌دانی چه شد؟ — در اروپا هیچ می‌خوانی چه شد؟
صدهزاران طفل گشته بی‌پدر — صدهزاران مام گشته بی‌پسر
صدهزاران زن که بی‌شوهر شده — صدهزاران دیده از خون تر شده
صدهزاران نوجوان گشته هلاک — صدهزاران نعش از افتاده به خاک...
زد شرر بر خرمن بیچاره‌ها — توپ‌ها، طیّاره‌ها، خمپاره‌ها
(همان: ٤۳۲-٤۳۱)

تعدادی از حاضرین از این گفته‌ها به گریه می‌افتند. بعد تاجی از طلا آورده می‌شود که نظر سلاطین اروپا را به خود جلب می‌کند. سپس حضرت عیسی (ع) تاج را برمی‌دارد. بخش سوّم شعر تحت عنوان «گفتگوی انبیا (ع) راجع به صلح» با صحبت‌های حضرت عیسی (ع) شروع می‌شود:

گفت: این تاج از شهی باشد که او — زودتر در جنگ گردد صلح‌جو
هست این تاج مشعشع تاج صلح — آمده با رَفرَف از معراج صلح
هر که شد دارای این تاج طلا — زود عالم‌گیر گردد بر ملا...

ای سلاطین جهان همدل شوید حامی حق، رافع باطل شوید
(همان: ٤٣٣)

سپس، تعدادی دیگر از پیامبران از جمله حضرت ابراهیم (ع)، حضرت محمّد (ص) و حضرت خضر (ع) در تکمیل گفته‌های حضرت عیسی (ع) راجع به صلح و خوبی‌های آن گفتگو می‌کنند.

بخش چهارم شعر با عنوان «استغاثهٔ اولیا و انبیا» دعایی است که حضرت ابراهیم (ع) بر منبر می‌خواند و جمع آمین می‌گویند:

گفت: ای دانای اسرار نهان واقفی از شکل اوضاع جهان
نسل آدم رشته را بگسیختند بهر خونریزی به هم آویختند...
ای خداوند کریم کارساز از کرم کار اروپا را بساز
رحم و الفت در دل شاهان فکن ریشهٔ جنگ و عداوت را بکن
زودتر اصلاح کن این کار را متّحد کن از کرم افکار را
(همان: ٤٣٤)

بخش پایانی شعر با عنوان «نطق عیسی (ع)» دوباره از زبان این پیامبر، سلاطین اروپا را به صلح دعوت می‌کند و با ستایشی دوباره از صلح و دوستی، شعر را به پایان می‌برد:

ای سلاطین چاره در صلح است صلح مصلحت یکباره در صلح است صلح
هر که در اصلاح کوشد زودتر می‌گذاریمش به سر این تاج زر...
هر که زود اصلاح جوید جان ماست ناصر دین، تابع فرمان ماست
می‌کند دعوت به اصلاح امور مصحف و تورات و انجیل و زبور
این کتاب و این عقاب و این خطاب ختم شد والله اعلم بالصواب
(همان: ٤٣٥-٤٣٤)

ماهیّت این شعر جدا از صلح‌طلبی و جنگ‌ستیزی موجود در آن، ریشه در تفکّرات جهان‌وطنی اسلامی شاعر دارد. گفتگو در سطحی بین‌المللی و با حضور افراد مختلف

ایراد شـــده و در آن، چندین نفر از طریق تریبونی جهانی راجع به موضـــوعی فراملّیتی سخنرانی کرده‌اند؛ به همین دلیل، نوع گفتگوی چندسویه‌ای که بررسی شد، مناسب‌ترین نوع گفتگویی‌ست که شاعر در راستای بیان این موضوع از آن به‌خوبی بهره برده است.

۳-۱-۳- گفتگوی نمایشی

گفتگو یکی از عناصـــر اصـــلی و پیش‌برندهٔ داســـتان در نمایشـــنامه اســـت. «گفتگو در نمایشـنامه عنصـر اصلی شخصیّت‌پردازی و شکل‌گیری پیرنگ است؛ زیرا در نمایشنامه معمولاً راوی وجود ندارد و همهٔ حوادث نمایشـــنامه و شـــخصـــیّت‌پردازی به کمک صحنه‌پردازی و گفتگو نشان داده می‌شود» (داد، ۱۳۸۵: ٤۰۷).

نسـیم شـمال در شعری تحت عنوان «صحبت چهارده نفر»، از این گفتگو به‌شیوه‌ای بســیار ســاده اســتفاده کرده؛ ســاده از آن جهت که او در طی این گفتگو دســت به شـخصیّت‌پردازی و صحنه‌پردازی خاصّی نزده است. شعر چهارده شخصیّت دارد که هر کدام نمایندهٔ دســته‌ای از مشــاغل و همین‌طور گروهی از مردم هســتند. شــاعر همانند نمایشنامه، صاحب‌سخن را مشخص کرده است:

وکـــیـــل: مـن وکـیـلم از همـه عـالم وکـالـت می‌کنم
حـکـیـم: مـن طـبـیبم انـدرین طهران طبـابـت می‌کنم
تـــاجـــر: تـاجـرم بـا جـعـبـهٔ خـالی تجـارت می‌کنم
شـبیه‌خوان: خلق را از گریـه من داخـل بـه جنّـت می‌کنم
طـمـع‌کـار: مـن خـدا را خـاطـر خـرمـا عبـادت می‌کنم
عـــالـــم: مـن خـلـایـق را بـه نور علم دعوت می‌کنم
جـــاهـــل: جـاهلم من هر چـه فرمـایی اطـاعـت می‌کنم
شکم‌پرست: چون فسـنجان می‌خورم من میل شـربت می‌کنم
نـــقـــال: صـبح تا شـب از حسـین کُرد صـحبت می‌کنم

رمـــــــال: مـن بـه عـلـم رمـل تـولیـد محبّـت می‌کنم
جـن‌گـیـر: بنده هر شـــب لشـــکر جن را ضـــیافت می‌کنم
خشکه مقدس: من به مشـــروطه‌طلب هر صـــبح لعنت می‌کنم
گـــــــدا: مـن گـدایی کرده‌ام کی ترک عـادت می‌کنم؟
روزنامه‌چی: مـن تـلـاش از بـهـر بـیـداری ملّـت می‌کنم
(گیلانی، ۱۳۷۱: ۵۳۰-۵۲۹)

شـاعر با بهره‌گیری از مایه‌های طنز، ضـمن تمجید از بعضی از مشاغل مهمّ جامعه، قشـری از اجتماع را که باعث عقب‌افتادگی ملّت شـده‌اند به باد انتقاد گرفته اسـت. او با اسـتفاده‌ای موجز از گفتگوی نمایشـی، کنش هر یک از شـخصـیّت‌های خود را بخوبی نمایان سـاخته است؛ چرا که «در نمایش، سخن، خود غالباً همان کنش است. می‌توان از این نیز فراتر رفت و ادعا نمود که تمام گفتار نمایش الزاماً کنش محســـوب می‌شـــود» (اسـلین، ۱۳٦۱: ٤٤). کلام شـاعر در ارائهٔ این گفتگوها بسـیار کوتاه امّا صـریح اسـت. به‌طوری‌که مخاطب پس از خواندن هر مصـراع، به لایه‌های زیرین شخصیّت‌ها پی‌می‌برد و می‌تواند در ذهن خود این گفتگوها را بسط دهد.

۳-۲- گفتگوهای دوسویه

شاعر در ۳۰ شعر از این نوع گفتگو بهره‌برده است که در ادامه به بررسی اشکال مختلف آن پرداخته می‌شود.

۳-۲-۱- مناظره

منـاظره در لغـت به معنای باهم‌نظرکردن، فکرکردن، مجادله و نزاع در حقیقت و ماهیّت چیزی اسـت (دهخدا، ذیل واژهٔ مناظره). «در آن، بین دو کس یا دو چیز بر سر برتری و فضیلت خود بر دیگری نزاع و اختلاف لفظی در می‌گیرد و هر یک استدلالات خود را بر

دیگری ترجیح می‌نهد و سرانجام یکی مغلوب یا مجاب می‌شود» (شمیسا، ۱۳۸۷، ۲۳۰). مبنای مناظره گاهی بر سؤال و جواب است و گاهی نه. این نوع گفتگو، در شعر نسیم شمال -که مجموعاً در ۲۲ سرودهٔ وی مورد استفاده قرار گرفته- به دو صورت نمود یافته است:

۳-۲-۱-۱- مناظره بر مبنای سؤال و جواب

سؤال و جواب یکی از صنایع علم بدیع می‌باشد و «آن است که قصیده یا غزلی را به صورت پرسش و پاسخ یا پیغام و جواب بگویند» (همایی، ۱۳۸۹: ۱۹٦). ولی در این بررسی، قالب شعری خاصّی مدنظر نیست. این صنعت در علم بدیع حوزهٔ گسترده و نامتعیّنی دارد؛ چرا که «عنوان سؤال و جواب که در کتب بدیعی آمده است دقیق نیست؛ زیرا در بسیاری از موارد، اصلاً سؤال و جوابی در کار نیست بلکه فقط بین دو تن مکالمه‌ای صورت گرفته است» (شمیسا، ۱۳۸٦: ۱۷۳ پاورقی).

در اینجا، تکیه فقط بر پرسش و پاسخ است؛ یعنی بررسی آن دسته از گفتگوهایی که در آن به معنای واقعی کلمه، سؤال و جواب وجود دارد. در ۱٦ شعر از ۲۲ شعر، شاعر از سؤال و جواب به دو صورت زیر استفاده است:

۳-۲-۱-۱-۱ سؤال و جواب متصل

در این نوع گفتگو، پرسش و پاسخ‌های ردوبدل‌شده بین دو طرف به‌صورت پیوسته و پشت سر هم آمده که این مورد، متداول‌ترین نوع پرسش و پاسخ در شعر فارسی است. ۱۰ تا از ۱٦ شعر مورد نظر، این ویژگی را دارند.

نمونه؛ شعری با عنوان «سؤال پسر و جواب پدر وقتی که اصفهان را دید»:

س: پدر به سفرهٔ ما قیمه و فسنجان کو؟	ج: تو را چه کار به قیمه، پنیر یا نان کو؟
س: رواج گشت به بازار، اسکناس آخر؟	ج: بلی ولی به دو صد عجز و التماس آخر...
س: مگر حمیت اسلام از میان رفته؟	ج: بلی دیانت و انصاف از جهان رفته
س: پدر مگر وکلا فکر ما نمی‌باشند؟	ج: چرا ولیک به ما خاک مرده می‌پاشند

(گیلانی، ۱۳۷۱: ۲٤۸-۲٤۷)

گویا پسر پس از شنیدن این جواب‌ها غش می‌کند. این را شاعر در دو سطر به صورت نثر به مخاطب اطلاع می‌دهد که از نکات قابل توجه این شعر است. بعد از این که پسر به هوش می‌آید، گفتگو ادامه می‌یابد:

س: پدر برای چه ما این قدر ذلیل شدیم؟ ج: برای آن که ز مستی سوار فیل شدیم
س: چرا شدیم گرفتار محنت و ذلّت؟ ج: برای این که نداریم مذهب و ملّت
س: چرا ز زور و فشار دو خصم چنبره‌ایم؟ ج: برای این که همه بی‌شعور و مسخره‌ایم
س: اساس شرع چه بوده است این خجسته‌نهاد؟ ج: تمام امر به معروف بود و حج نهاد
(همان: ۲٤۸)

از دیگر نکات قابل توجه این گفتگو، استفادهٔ شاعر از حروف «س» و «ج» (حرف اول دو واژهٔ «سؤال» و «جواب») است که موضع هر یک از شخصیّت‌ها را در مقام سؤال‌کننده و جواب‌دهنده نشان می‌دهد؛ استفاده از این علائم در شعر کلاسیک مرسوم نبوده است.

۳-۲-۱-۱-۲- سؤال و جواب منفصل

در این نوع گفتگو ابتدا سؤال (سؤالات) به‌طور کامل و بعضاً مکرّر مطرح می‌شود، سپس در پی آن، جواب (جواب‌ها) می‌آید. این پرسش و پاسخ‌ها معمولاً با شرح و تفصیل همراه است.

نمونه؛ شعری تحت عنوان «مصلحت»:

شب عید است مُلا من ندانم زر از مخزن بگیرم یا نگیرم؟
بود عمر من از هفتاد افزون بفرما زن بگیرم یا نگیرم؟
مرا باشد زن پیری به خانه به ریشم می‌زند هر صبح شانه
ولی می‌گیرد از بهرم بهانه نخ و سوزن بگیرم یا نگیرم؟
بدیدم دختری چون دستهٔ گل ربود از قلب من صبر و تحمّل
دلم پَر می‌زند مانند بلبل بگو که زن بگیرم یا نگیرم؟

جواب:

آی بارک الله به تو پاک اعتقاد مؤمن خوش‌نیت نیکونهاد خوب خیالی به سرت اوفتاد
دختر پاکیزه به صد فن بگیر مشدی حسن زود برو زن بگیر...
عمر تو هفتاد بود در جهان ارواح بابات تو جوانی جوان پیش حریفان بنما امتحان
دخترکی چون گل سوسن بگیر مشدی حسن زود برو زن بگیر...
چار پسر داری همه قلچماق زود بده مادرشان را طلاق فکر سه زن کن ز ره اشتیاق
شب به کف مشعل روشن بگیر مشدی حسن زود برو زن بگیر...
کرده فلان شخص خیانت مگو یا شده بر شرع اهانت مگو صحبت اسلام و دیانت مگو
آفت چین، لعبت ارمن بگیر مشدی حسن زود برو زن بگیر

(همان: ۲۰۱-۱۹۸)

اساس گفتگوی این شعر بر تعریض و کنایه است. شاعر با طرح این گفتگو به‌صورت طنزی تلخ از کسانی که به‌تعبیری فقط به فکر عیش و نوش هستند و درد دین و وطن ندارند انتقاد کرده است.

از ویژگی‌های بارز این گفتگو استفاده از دو وزن عروضی («مفاعلین مفاعیلن فعولن» برای بخش سؤال، و «مفتعلن مفتعلن فاعلن» برای قسمت جواب) است که علاوه بر تنوعی که به موسیقی شعر بخشیده، انفصالی را که سؤال و جواب از هم دارند برجسته کرده است.

۳-۲-۱-۲- مناظره بر مبنای مفاخره

مفاخره در لغت به معنای نازش و بر یکدیگر بالیدن و اظهار بزرگی و مناقبت در حسب و نسب و جزء آن است (دهخدا، ذیل واژهٔ مفاخره). «مفاخره از فروع حماسه است؛ زیرا بنای آن بر اغراق در باب صفات نیکو و ذکر اعمال پهلوانی است... به‌صورت مستقل هم وجود دارد؛ یعنی شعری که شاعر در آن از آغاز تا پایان به وصف کمالات و فضایل خود بپردازد (شمیسا، ۱۳۸۷: ۲۲۷).

در اینجا ما به کلیّت اشعار کاری نداریم و موضوع محل بحثمان گفتگوهاست؛ گفتگوهایی که در آن، طرفین -هر دو یا یکی- با استفاده از مفاخره سعی در اثبات

گفته‌های خود دارد. این نوع گفتگو در شعر نسیم شمال که شش شعر را شامل می‌شود، همانند نوع سؤال و جواب به دو صورت متّصل و منفصل به‌کار گرفته شده است که در ادامه به بررسی آن می‌پردازیم.

۳-۲-۱-۲-۱- مفاخرهٔ متّصل

در این نوع که متداول‌ترین آن هم است، دو طرف مناظره به‌شکلی پیوسته و پابه‌پای هم، به بحث و جدل می‌پردازند تا بالاخره یکی پیروز شود. سه تا از شش شعر مورد نظر، این ویژگی را دارند.

نمونه؛ شعری با نام «گفتگو»:

وزیرزاده با بقال‌زاده:

امروز در این مدرسه فرزند وزیرم　　در شأن و نجابت احدی نیست نظیرم
افتاده همه مملکت امروز به زیرم　　گر فخر کنم بر بچه‌ها نیست گزیرم
خوب است مقام ورزا را بشناسی

بقال‌زاده گفت:

هر چند که ما از حشم و ملک جداییم　　لیکن همگی بندهٔ مملوک خداییم
گر مختلف امروز ز ملبوس و ردایم　　فردای قیامت همه عریان به صداییم
باید تو از امروز صدا را بشناسی...

وزیرزاده گوید:

شد خاطر من جمع ز مال پدر من　　مردم همه هستند غلامان درِ من
خرمن شده در منزل من سیم و زر من　　عالم چو غلام به پیش نظر من
خوب است تو این قبله‌نما را بشناسی

بقال‌زاده گوید:

در فقر همان طوطی شیرین سخنم من　　عریان و پریشان به میان وطنم من
بی خرقه و ارخالق و بی پیرهنم من　　از فقر و فلاکت به خیال کفنم من

در موقع مردن ضعفا را بشناسی

از فقر کنم فخر در این دوره به هر حال　　زیرا نرسیده است مرا هیـــچ زر و مال
در شهر شدم خادم و زحمتکش و حمال　　یـک لقمـهٔ نـان می‌دهم از کار به اطفال

با این فقرا لطف خدا را بشناسی

(گیلانی، ۱۳۷۱: ۷۲۵-۷۲۳)

شـعر از نُه بند تشـکیل شـده که در آن، هر یک از طرفین گفتگو پیوسـته و به‌نوبت صـحبت می‌کنند. بنیان گفتگو بر پایهٔ تضـاد پی‌ریزی شـده اسـت. در این گفتگو شاهد تقابل فقیر و غنی هسـتیم که در نهایت با توجه به پایان‌بندی شـعر این‌طور برمی‌آید که فرد فقیر پیروز میدان گفتگو شـده اسـت؛ چرا که مناظره با گفته‌های او به‌اتمام رسیده و از همه مهم‌تر، این‌که دو بند پایانی شـعر به صـحبت‌های او اختصـاص یافته اسـت. از ویژگی‌های برجسـتهٔ دیگر شـعر، باز هم فاصله‌گذاریی است که شاعر در بین هر یک از بندها اعمال کرده و با معرفی هر یک از طرفین گفتگو به بندهای شـعر استقلال بخشیده است.

۳-۲-۲-۲- مفاخرهٔ منفصل

در این گفتگو نیز همانند سـؤال و جواب منفصـل، ابتدا یکی از طرفین، بحث خود را به‌طور کامل ارائه می‌دهد، سـپس طرف مقابل در پاسخ به او به‌جدل می‌پردازد. سه تا از شـش شـعر مناظره‌ای موجود بر مبنای این نوع گفتگو سـروده شـده‌اند که در اصـل دو گفتگو را شـامل می‌شـوند؛ چون یکی از این گفتگوها در دو شعر مجزا حل شده است؛ به این ترتیب که یکی از طرفین گفتگو حرف‌های خود را در شـعر نخست بیان کرده و طرف دیگر در شعر بعدی:

بخشـی از شـعر نخست تحت عنوان «کاغذی که چند شب قبل برای جناب سرکار مفتخورالدّوله نوشته بودیم صورتش این است»:

خان والا ز شوق هلهله کن　　راه دور است فکر راحله کن
از قفای تو دزد می‌آید　　با رفیقان، تو قطع این مرحله کن
کاروان رفت و در عقب ماندی　　خویش را متّصل به قافله کن
ساعتی از قمار دست بکش　　لحظه‌ای با خدا معامله کن
(همان: ۲۵۹)

بخشی از شعر بعدی تحت عنوان «مفتخورالدّوله متغیرانه این اشعار را در جواب ما نوشته‌اند صورتش این است»:

اشرف از این بیش جسارت مکن　　در سر مشروطه لجاجت مکن
با همهٔ خلق منم خصم و ضد　　می‌نشوم با احدی متّحد　　مستبدم مستبدم مستبد
هیچ به مشروطه تو دعوت مکن　　اشرف از این بیش جسارت مکن...
اصل و نسب دارم و خانزاده‌ام　　باغ و دکان را به گرو داده‌ام　　بندهٔ وافور و می و باده‌ام
منع ز وافور و ز عادت مکن　　اشرف از این بیش جسارت مکن...
می‌خورم از خون رعیّت شراب　　می‌کنم از گوشت رعیّت کباب　　هیچ نترسم ز عذاب و عقاب
وعدهٔ به فردای قیامت مکن　　ذوق ز بیداری ملت مکن
(همان)

شاعر در این شعر، با طرح مناظره‌ای کنایه‌آمیز، از کسانی که از درد مردم غافلند و تنها به فکر خوشگذرانی هستند انتقاد کرده است. از ویژگی‌های قابل توجّه این گفتگو، مطرح‌کردن آن در دو شعر مجزاست که این ویژگی، انفصال موجود در مناظره را بخوبی نمایان کرده است.

۳-۲-۳- گفتگوی معمولی (مکالمه)

در این نوع گفتگو که ساده‌ترین شکل گفتگوی دوسویه است، دو طرف نه بنای صحبتشان بر پرسش و پاسخ است و نه بحث و جدلی با هم دارند. اغلب گفتگوها به بازی پینگ‌پنگ شبیه‌اند یعنی طرفین عقاید خود را به سمت یکدیگر پرتاب می‌کنند و

هر یک به‌نوعی درصـــدد این هســـتند که طرف مقابل را مغلوب کنند، امّا در این گفتگو کسی به‌دنبال برنده‌شدن و تحمیل عقاید خود بر دیگری نیست (بوهم، ۱۳۸۱: ۳۲).

از دیگر ویژگی‌های این نوع گفتگو این است که دو طرف معمولاً با جملات خبری با یکدیگر ارتباط برقرار می‌کنند. این نوع گفتگو با گفتگوی نمایشـی متفاوت اسـت. در گفتگوی نمایشـی، شـاعر کم‌ترین دخالت را در انجام گفتگو دارد؛ به این ترتیب که نام هر گوینده را بی‌هیچ کلمهٔ اضـافه‌ای، ذکر می‌کند و سـپس گفته‌های هریک را جلوی نامشـان می‌آورد؛ به‌نحوی که قاب‌بندی نوشته‌ها دقیقاً همانند نمایشنامه و فیلمنامه است. امّا در این نوع گفتگو، شـاعر دخالت بیشـتری در روایت دارد و با اسـتفاده از کلماتی چون «گفتم»، «گفتـا»، «گفت»، «گوید» و... که گاهی بعد از نام گوینده می‌آید، گفتگوها را نشـان می‌دهد. علاوه‌براین، شـکل نوشتاری و قاب‌بندی کلی گفتگوها با نوع نمایشی متفاوت است. در اشعار مورد بررسی، هشت شعر این خصوصیّت را دارا هستند.

نمونه؛ شعری با نام «دَری وَری»:

دختر گوید:

به طهران دولتی سرشار آمد وکیلی عالم و بیدار آمد طبیبی بر سر بیمارآمد

و گر ما را نه وقت اضطراب است ز جـا برخیز وقـت انتخـاب اسـت

مادر گوید:

بلی مجلس‌نمایان می‌درخشند مثال ماه تابان می‌درخشند چو خورشید درخشان می‌درخشند

تو پنـداری بـه مجلس آفتـاب اسـت ز جـا برخیز وقـت انتخـاب اسـت

(همان: ٤۳٦)

۳-۳- گفتگوهای یک‌سویه

شاعر از این گفتگو بیشترین بهره را برده است؛ به‌طوری‌که در ۱۹۰ شعر، این نوع گفتگو وجود دارد و این امری کاملاً طبیعی اسـت؛ چرا که شـاعر با خیل عظیمی از مخاطبان روبروسـت و از آنجا که تنها راه ارتباطی با آنها شـعر اسـت، شـاعر با بهره‌گیری از

گفتگوهای یک‌سویه که بهترین راه مخاطب‌قراردادن خوانندگان است به این مهم دست یافته است.

تفاوت این نوع گفتگو با گفتگوی تریبونی در این است که اینجا گوینده یک نفر است (معمولاً خود شاعر) اما در گفتگوی تریبونی گوینده بیش از یک نفر است و معمولاً در محیط معلومی انجام می‌گیرد که در آنجا کسانی حضور دارند و هر یک به‌نوبت راجع به مسألهٔ موردبحث، صحبت می‌کنند.

او به کمک جملات خطابی ندایی، امری، پرسشی و اغلب تلفیقی از هر سه، این گفتگوی یک‌سویه را در شعر خود برقرار کرده که در ادامه به بررسی آنها پرداخته می‌شود.

۳-۳-۱- جملات ندایی

جملهٔ ندایی متشکل از منادا و حرف ندا است. «منادا اسمی‌ست که مورد ندا قرار گیرد و نشانهٔ لفظی آن صوت یا پسوند نداست. صوت‌های ندا عبارتند از: ای، یا، ایا و پسوند ندا «ا» است» (فرشیدورد، ۱۳۸۲: ۲۳٤). البتّه اغلب اوقات بدون حرف ندا ولی با تکیه‌ای خاص به‌کار می‌رود (همانجا) که ما این را از روی ساخت جمله متوجّه می‌شویم. نسیم شمال در شعر خود از حدود ۱٤۵۰ جملهٔ ندایی استفاده کرده است.

شاعر گاهی در شعر خود، خدا را مورد خطاب قرار می‌دهد و با او درددل می‌کند:

خدایا مالک‌الملکا تو در هر عالمی شاهی
تو را دارم چه غم دارم تو از حال من آگاهی
به من هنگام تنهایی در این غربت تو همراهی
نه از ذلت نه از غربت نه از شبگیر می‌ترسم نه از کشتن نه از بستن نه از زنجیر می‌ترسم

(گیلانی، ۱۳۷۱: ۱٦۸)

شاعر اغلب خود را مخاطب قرار می‌دهد و با خود گفتگو می‌کند:

می‌شود دنیا به کام اهل ایران ای نسیم　　می‌نماید هر مسلمان شادمانی ای نسیم
آفتاب معرفت گردد درخشان ای نسیم　　نور باران می‌شود این شهر تهران ای نسیم
(همان: ١٦٩)

گاهی هم شخصی را در لفافه و با کنایه مورد خطاب قرار می‌دهد:

ای نهنگ‌السّلطنه، ای صدر والا مرحبا!
می‌کنی در کشتن ملّت تقلّا مرحبا!
نه به سیّد رحم‌کردی نه به ملّا مرحبا!

نه معمّم از تو راضی نه مُکلّا مرحبا!　　بارک‌الله مرحبا! بارک‌الله مرحبا!
(همان: ٤٦٤)

۳-۳-۲- جملات امری

«جملهٔ امری آن است که فعل آن به وجه امری باشد و بر نفرین، فرمان، دعا، تمنا و خواهش و مانند آنها یعنی بر طلب دلالت کند» (فرشیدورد، ۱۳۸۲: ۱۱۵). نسیم شمال از این جملات بیشترین استفاده را کرده است (حدود ۱۹۰۰ جمله). این جملات در اغلب موارد جنبهٔ نصیحت و موعظه دارند:

باادب باش که تکلیف جوانان ادب است　　فرق‌مابین بنی‌آدم و حیوان ادب است
(گیلانی، ۱۳۷۱: ۳٤۹)

دین خود را ساز محکم پیش استاد فصیح　　همدمت در قبر، دین توست می‌گویم صریح
وقت خوابیدن شهادت گوی با قول صحیح　　گر تو می‌خواهی شوی در رتبه، همتای مسیح
غیر نام دوست چیزی بر زبان جاری مساز　　می بخور منبر بسوزان مردم‌آزاری مکن
(همان: ۳٦۰)

۳-۳-۳- جملات پرسشی

«جملهٔ پرسشی آن است که پرسش را برساند و این پرسش یا به‌وسیلهٔ کلمات پرسشی صورت می‌گیرد و یا بدون آن» (فرشیدورد، ۱۳۸۲: ۱۱۳). پرسش در ایجاد گفتگو نقش مهمی ایفا می‌کند و اصلاً «یکی از مهم‌ترین پایه‌های تداوم مکالمه است» (احمدی، ۱۳۸۹، ۹۳). نسیم شمال در طرح گفتگوهای یک‌سویه، از حدود ۸٤۰ جملهٔ پرسشی بهره گرفته است.

خطاب او در این پرسش‌ها اغلب متوجه اولیای امور است:

عید نوروز آمده خلعت به ما کی می‌رسد؟ وعدهٔ آسایش و راحت به ما کی می‌رسد؟
موقع ارزانی نعمت به ما کی می‌رسد؟ لاله‌ای از گلشن جنّت به ما کی می‌رسد
(همان: ٤٤۰)

در بسیاری از موارد هم با طرح پرسش‌هایی، به مخاطبِ غافل خود تلنگر می‌زند. در نمونهٔ زیر از زبان قرآن، از مردم گلایه می‌کند:

من چه کردم با شما این قسم خوارم کرده‌اید؟
پیش هر لامذهبی بی‌اعتبارم کرده‌اید
در میان کوچه پر گرد و غبارم کرده‌اید
هیچ‌کس با دین و آیین این شنائت می‌کند؟ در قیامت از شما قرآن شکایت می‌کند
(همان: ٤٦۹)

همان‌طور که بررسی شد، نسیم شمال از گفتگوهای متعدد و متنوعی بهره جسته است. او با استفاده از این عنصر، شعرش را از حالت تک‌صدایی به سمت چندصدایی برده که همین موضوع باعث شده شعرش طیف گسترده‌ای از مخاطبان (مخصوصاً مردم عامّه) را داشته باشد. وی با طرح گفتگوهای متعدّد، کوشیده دغدغه‌مندی‌های خود و مردمش را از زوایای مختلف و از زبان شخصیّت‌های گوناگون بیان کند تا با این شگرد، انتقال پیام به مخاطب، سریع‌تر و صریح‌تر انجام گیرد.

نتیجه‌گیری

بررسی عنصر گفتگو در شعر نسیم شمال نشان داد که سه نوع گفتگوی اصلی در شعر او وجود دارد: گفتگوهای چندسویه، گفتگوهای دوسویه و گفتگوهای یک‌سویه. گفتگوهای چندسویه در سه شعر و به شکل یک گفتگوی روایی، یک گفتگوی تریبونی و یک گفتگوی نمایشی مورد استفاده قرار گرفته‌اند. گفتگوهای دوسویه ۳۰ شعر را شامل می‌گردند که عبارتند از: ۲۲ گفتگو به‌صورت مناظره که ۱۶ تای آن بر مبنای سؤال و جواب (۱۰ تا سؤال و جواب متصل، شش تا سؤال و جواب منفصل) و هشت تای دیگر بر مبنای مفاخره (سه تا مفاخرهٔ متصل، سه تا مفاخرهٔ منفصل) است. و در نهایت هشت گفتگو به‌شکل گفتگوی معمولی (مکالمه).

گفتگوهای یک‌سویهٔ موجود در شعر او که بیشترین نوع گفتگو را نیز به خود اختصاص داده، به‌کمک جملاتی خطابی برقرار شده‌اند که عبارتند از حدود ۱۴۵۰ جملهٔ ندایی، حدود ۱۹۰۰ جملهٔ امری و حدود ۸۴۰ جملهٔ پرسشی. شاعر در این گفتگوها به طرح مضامینی چون نکوهش تکبّر و غرور، ترغیب به نوع‌دوستی، صلح‌طلبی و جنگ‌ستیزی، مذمّت خرافه و خرافه‌پرستی، تمجید از مشاغل مهمّ جامعه، انتقاد از افراد غافل و بی‌درد و مسائلی چون فقر، دین، وطن و آزادی پرداخته است.

او با طرح گفتگوهای متعدّد و متنوّع، دایرهٔ مخاطبان شعرش را گسترش داده و کوشیده مشکلات عامهٔ مردم را از جهت‌های گوناگون موردبررسی قرار دهد. تنوّع این گفتگوها خود شاهدی‌ست بر مردمی‌نامیدن شعر او؛ چراکه مردم نیز متشکّل از طیف‌های متنوعی هستند و به‌اشکال مختلفی با هم ارتباط می‌گیرند. بنابراین نسیم شمال هم با استفاده از این عنصر، چون آینه‌ای، مردم را در شعر خود بازتاب داده است.

منابع

الف) کتاب‌ها

۱. احمدی، بابک (۱۳۸۹)، ساختار و تأویل متن، چاپ دوازدهم، تهران، مرکز.
۲. اسلین، مارتین (۱۳٦۱)، نمایش چیست؟، ترجمهٔ شیرین تعاونی (خالقی)، تهران، آگاه.
۳. بوهم، دیوید (۱۳۸۱)، دربارهٔ دیالوگ، جمع‌آوری و تدوین: لی نیکول، ترجمهٔ محمّدعلی حسین‌نژاد، تهران، دفتر پژوهش‌های فرهنگی.
٤. داد، سیما (۱۳۸۵)، فرهنگ اصطلاحات ادبی، چاپ سوّم، ویراست جدید، تهران، مروارید.
۵. دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۷۷)، لغت‌نامه، زیر نظر محمّد معین و سیّدجعفر شهیدی، چاپ دوّم، تهران، دانشگاه تهران.
٦. شفیعی کدکنی، محمّدرضا (۱۳۷۸)، ادبیّات فارسی از عصر جامی تا روزگار ما، ترجمهٔ حجّت‌الله اصیل، تهران، نی.
۷. شمیسا، سیروس (۱۳۸٦)، نگاهی تازه به بدیع، چاپ سوّم، ویراست دوّم، تهران، میترا.
۸. _____ (۱۳۸۷)، انواع ادبی، چاپ سوّم، ویراست چهارم، تهران، میترا.
۹. فرشیدورد، خسرو (۱۳۸۲)، دستور مفصّل امروز، تهران، سخن.
۱۰. گیلانی، سیّداشرف‌الدّین (۱۳۷۱)، کلّیات جاودانه نسیم شمال، به کوشش حسین نمینی، چاپ دوّم، تهران، اساطیر.
۱۱. میرصادقی، جمال (۱۳۹٤)، عناصر داستان، چاپ نهم، تهران، سخن.
۱۲. همایی، جلال‌الدّین (۱۳۸۹)، فنون بلاغت و صناعات ادبی، تهران، اهورا.
۱۳. یوسفی، غلامحسین (۱۳۸۸)، چشمهٔ روشن: دیداری با شاعران، چاپ دوازدهم، تهران، علمی.

ب) مقاله‌ها

۱. احدی، حسین (۱۳۹۱)، «تحلیل عنصر گفتگو در داستان شیر و نخجیران مثنوی»، هفتمین همایش بین‌المللی انجمن ترویج زبان و ادب فارسی، صص ۲۸۰ ـ ۲۸۹.

۲. باقری خلیلی، علی‌اکبر و مرضیه حقیقی (۱۳۹۳)، «گفتگو در شعر فروغ فرخزاد با تکیه بر منطق مکالمهٔ میخاییل باختین»، مجلهٔ شعرپژوهی (بوستان ادب)، سال ششم، ش٤، صص ٤٦-۲۳.

۳. پورنامداریان، تقی (۱۳۸۷)، «بلاغت مخاطب و گفتگوی با متن»، مجلهٔ نقد ادبی، دوره۱، ش۱، صص۱۱-۳۷.

٤. زمانی، محبوبه و قاسم بوستانی (۱۳۹۵)، «عنصر گفتگو در مثنوی لیلی و مجنون مکتبی شیرازی»، یازدهمین همایش بین‌المللی انجمن ترویج زبان و ادب فارسی، صص ۱۰۵ـ ۱۲۳.

۵. سراج، سیّدعلی و دیگران (۱۳۹٤)، «بررسی و تحلیل زیبایی‌شناسی کاربرد کنایه در شعر نسیم شمال»، فصلنامهٔ پژوهش‌های ادبی و بلاغی، دوره٤، ش۱، صص ٥٦-٤۳.

٦. فلاح، غلامعلی (۱۳۸۷)، «گفتگو در شاهنامه»، دوفصلنامهٔ زبان و ادبیّات فارسی (دانشگاه خوارزمی)، دورهٔ ۱٦، ش٦۰، صص ۱۰۵-۸۳.

۷. وارسته‌فر، افسانه و دیگران (۱۳۸۹)، «تصویر جامعه در اشعار سیّداشرف‌الدّین گیلانی»، پژوهشنامهٔ ادب حماسی، دورهٔ ٦، ش۱۰، صص ۳۹٤-۳۷۲.

A review of dialogues in Nasim-e-Shemal's poetry*

Mohammad Sabri[1]
MS student of Persian language and literature, Birjand University

Abstract
Dialogue is one of the most important means of conveying the content in a literary work. It has long been the focus of writers and poets. Sayed Ashraf al-Din Gilani, also known as Nasim-e-Shemal and recognized as one of the most popular poets of Iran's constitutional age, has used this technique in various ways. The present article is a study of his poetry from the perspective of how, to what extent, and for what purpose the poet has employed dialogues. The results show three types of dialogue in his poetry. They include multidisciplinary dialogues in three of his poems in the form of narrative, oration, and theatrical dialogues, two-way dialogues in six poems in the form of debates and ordinary dialogues, and one-way dialogues in 190 poems, which were employed in the form of vocative exclamatory sentences, imperative sentences, and interrogative sentences. In this study, first, the term dialogue and its types are introduced, and then discussions and subdivisions are made with examples. The themes used in the poems are also explained and evaluated.

Keywords: Constitutional literature, Sayed Ashraf Gilani, Poetry, Dialogue, Debate, Nasim-e-Shemal.

* Date of receiving: 2020/4/8 Date of final accepting: 2020/12/7
- email of responsible writer: msabri@birjand.ac.ir

Types of complaint in Nima Yushij's poems*

Sayaf Hayati
PhD student in Persian language and literature,
Arak Azad University
Dr. Mohsen Izadyar[1]
Assistant Professor of Persian Language and Literature,
Arak Azad University

Abstract
Complaint is one of the lyrical species.in which the poet expresses his annoyance about the painful events of life and miseries. The examination of complaints can acquaint the audience with the personal circumstances of the speakers and the socio-political situation of their time. In Nima yoshij,s poems, which is really a full-length mirror image of the life at his time, all kinds of complaints are expressed. This research is done through a descriptive-analytical method to examine social, political, personal and philosophical grievances. Undoubtedly, the mystical complaints in Nima's poetry cannot be plotted, but, among the species of complaints, social and political grievances in his symbolic language and social commitment are dramatic. Nima's grievances in his early poems are more personal, but his grievances gradually take up a social color. The dictatorship and autocracy of his age make him criticize incapable and incompetent rulers. In addition, the ignorance of people brought him a lot of pain. In his lyrics, he strongly complains about the consequences of the World War and the poverty and illness of the people, the deviation of political movements, their abuse of the lower masses and the feudal system.

Keywords: Complaint, Nima Yoshij, Society, Contemporary literature.

* Date of receiving: 2020/6/28 Date of final accepting: 2020/12/7
- email of responsible writer: Izadyar.mohsen@yahoo.com

The quantitative-qualitative content analysis of fictional elements in Rasoul Parvizi's stories*

Dr. Mohammad Bagher Movahedi Mehrabadi[1]
Assistant Professor of Persian Language and Literature,
Payame Noor University of Qom

Abstract
The review and critical analysis of the works of writers in the second generation of Iranian contemporary story telling with new means and methods of writing clarify some of the abilities and drawbacks of narration technique of writers apart by detecting some of the hidden aspects of these works. In this research, all of Rasoul Parvizi's stories have been criticized and analyzed in detail based on eight important elements of storytelling. Methodologically, the present study is based on library work with an analytical-descriptive approach. It has been conducted through complete inductivity. The results of this research demonstrate that Parvizi seldom uses the new styles of narration and using them in some cases is due to the nature of his writing and unconsciousness rather than his contemplation and previous thought. In contrast, the use of comic language, the full recognition of the characters in a single geography and intimacy in narration compensate for the lack of new styles in attracting the audience.

Keywords: Rasoul Parvizi, Story elements, Writing style, Comic language.

* Date of receiving: 2019/4/3 Date of final accepting: 2020/10/5
- email of responsible writer: iraj_mehr@yahoo.com

Monologue domination in the adoration by poets of Khorasani style*

Muhammad Musa Shafaq[1]
PhD student in Persian language and literature, Yazd University
(From Afghanistan)

Abstract
From a linguistically oriented point of view of culture and society, monologues and dialogues seem to be approaches to authoritarianism and pluralism. In a monologue, one is a speaker and the other is a listener that keeps silent. This may occur in a wedding party; a classroom; a political consultation; a trade union or a social guild. In general, the society is based on the monologues. Earthly love forms part of our cultural identity, and social norms are widely reflected in the literature. A study of the lover-beloved relations reveals the hidden spots of the society. It is especially the case about famous lovers whose behavior turns into a pattern to imitate and converts anomalies to norms. This article seeks to illustrate the origins of the "cute and needy" category, identify the causes of love based on despotic monologue and examine it as a part of the cultural-historical identity of the society.

Keywords: Earthly love, Monologue, Dialogue, Farrukhi, Ounsori, Manuchehri, Social criticism.

* Date of receiving: 2020/1/5 Date of final accepting: 2020/12/7
- email of responsible writer: mshafaq1395@gmail.com

The confusion in the topic of allegory in academic rhetorical textbooks and its causes and factors*

Dr. Abdolkhalegh Parhizi[1]
Assistant Professor of Persian Language and Literature,
Payame Noor Buchan University

Abstract
So far, several generations of literature students in Iran have learned rhetoric. Taking a look at the topic of allegory in the academic rhetorical textbooks, one finds these books fraught with confusion and inconsistency. In order to examine the issue and the corresponding causes and factors, we have first studied the evolution of this rhetorical topic in traditional rhetorical texts and then, based on the results, we have reviewed the contents of contemporary rhetoric books. The results show that the main reason for confusion and inaccuracy of the contents in the contemporary rhetorical books is the lack of knowledge of their authors about the classical texts on Islamic rhetoric or their superficial and incorrect understanding of these texts. Some of this confusion and inaccuracy is also due to the problems that exist in the classical texts themselves. One of them is disagreement between Abdul Qahir and Sakaki and Khatib Qazvini on the issue of whether the pseudo- aspect in the simile of allegory is rational and credible or sensory and real. Another problem is the confusion and ambiguity in the definition given by Khatib Qazvini for compound figurative concepts, through which many contemporary authors in particular have been misled and have reached incorrect conclusions. Our research method in this article is descriptive- analytical.

Keywords: Allegory, Allegorical similarity, Allegorical metaphor, Proverb, Fictional allegory, Compound figure, Compound metaphor.

* Date of receiving: 2019/12/26 Date of final accepting: 2020/10/5
- email of responsible writer: mardin1341@gmail.com

Naser Khosrow's linguistic tricks in "*Goshayesh and Rahayesh*" to convey ideological concepts*

Maryam Jafarzadeh[1]
Ph.D student of Persian language and literature, University of Kashan
Dr. Reza Shajari
Assistant professor of Persian Language and Literature, University of Kashan

Abstract
Goshayesh and Rahayesh is a prose work by Naser Khosrow Ghobadiani written on Ismailia rhetoric. The author promotes philosophical thoughts in a polemic manner, and takes advantage of the potentials and elements of the language to serve his purpose. In the book *Goshayesh and Rahayesh*, the ideas are expressed with appropriate linguistic constructions. This study investigates the aesthetic properties of the book in relation to ideological issue and examines the author's linguistic strategies of conveying his points of view. According to the tenets of the text, the research questions to answer are 'How does the linguistic structure of *Goshayesh and Rahayesh* reflect the author's ideology?', 'Which syntactic elements were of interest to the author?', 'With respect to the language of the book, what literary devices are used?' and 'What literary arrays has Naser Khosrow used to express her ideological concepts?' The results of the study indicate that ideology is explicitly reflected in *Goshayesh and Rahayesh*. The use of rational and narrative arguments as well as philosophical and theological codes shows the dominance of ideological concepts in the text. At the syntactic level, the aspects of verbs, grammatical sounds and accent elements provide a clear picture of the ideological burden of the text. The range of the ideological concepts at the rhetorical level has also limited theological diversity to arrays that have considerable ability to describe the author's attitude and worldview. Therefore, those rhetorical industries that cause ambiguity and multifaceted texts are not seen in *Goshayesh and Rahayesh*.

Keywords: Naser Khosrow, Goshayesh and Rahayesh, Ideology, Language structure, Didactic prose.

* Date of receiving: 2019/11/29 Date of final accepting: 2020/10/5
- email of responsible writer: jafarzadeh.lit@gmail.com

Study of how the noun phrases are structured and evolve In the poems of Nasrallah Mardany*

Hossein Raeesi
PhD student in Persian language and literature, Yazd University
Dr. Mahammad Reza Najjarian[1]
Dr. Mahdi Maleksabet
Professors of Persian language and literature, Yazd University

Abstract
One of the important topics in stylistics and grammar is the recognition of noun phrases in a poem. In order to understand a poet's personal style, along with other factors, the structure and style of the noun phrase used in his poetry must be well evaluated. Among the poets of the revolution, Nasrollah Mardani is one of the few who has done e imagery. Through a descriptive-analytical method, this study seeks to examine the structure of the noun phrases in the poems of Mardani. All the noun phrases are counted and reviewed in three types including pentapartite, quadripartite, and triplex. Also, the number and variety of those phases are shown in corresponding tables. The findings of the study show that Mardani has used actual and potential Persian language capacities to construct noun phrases. His views have gradually changed over time and, as a result, the number of the noun phrase has declined in his later poems. Placing adjectives at the beginning of noun phrases with extra fraction, making noun phrases without nouns, enlightening against the rules and creating phonetic proportions are the most important anomalies in the construction of the noun phrases in his poems.

Keywords: Noun phrase, Structure of the noun phrase, Language evolution, Deviation, Nasrollah Mardani.

* Date of receiving: 2020/2/12 Date of final accepting: 2020/10/5
- email of responsible writer: reza_najjarian@yazd.ac.ir

Verification of authenticity and antiquity of some narrations related to Rostam*

Ali Farzane Qasrodashti
PhD student in Persian language and literature, Shiraz University
Dr. Mahmoud Rezaei Dashtarzhane[1]
Associate Professor of Persian Language and Literature,
Shiraz University

Abstract
In epic narratives, there exist signs of mythological patterns. Some characters, narratives, places, and other elements may be rooted in mythology. One of the characters who have been talked about widely in mythological or non-mythological narratives is Rustam. The narratives with Rustam as presented in Iranian epics also include some other issues like the birth of Rustam, bringing the king from an alien land and the way he died. In these narratives, there are some materials that are older or more authentic than Rostam's story. In this article, several of these narratives have been investigated. It is also shown that other stories have followed older mythological materials than Rostam's story. Those materials are either missing or very poorly mentioned in the narrative of Rustam. They may also have changed into newer and more logical forms. Therefore, other narratives are more original or at least older than Rostam's narrative. Rustam is most likely a newer narrative. Highlighted as the first major national epic character, Rostam seems to be based on other narratives.

Keywords: Shahnameh, Rostam, Epic, Authenticity, Mythological pattern, Epic pattern.

* Date of receiving: 2020/8/8 Date of final accepting: 2020/12/7
- email of responsible writer: mrezaei@shirazu.ac.ir

Contents
(English Abstracts of the Articles)

- Verification of authenticity and antiquity of some narrations related to Rostam …….....……..4
Ali Farzane Qasrodashti, Dr. Mahmoud Rezaei Dashtarzhane
- Study of how the noun phrases are structured and evolve In the poems of Nasrallah Mardany ……..…….....5
Hossein Raeesi, Dr. Mahammad Reza Najjarian, Dr.Mahdi Maleksabet
- Naser Khosrow's linguistic tricks in "Goshayesh and Rahayesh" to convey ideological concepts …….....6
Maryam Jafarzadeh, Dr. Reza Shajari
- The confusion in the topic of allegory in academic rhetorical textbooks and its causes and factors ….....…7
Dr. Abdolkhalegh Parhizi
- Monologue domination in the adoration by poets of Khorasani style…8
Muhammad Musa Shafaq
- The quantitative-qualitative content analysis of fictional elements in Rasoul Parvizi's stories …….... 9
Dr. Mohammad Bagher Movahedi Mehrabadi
- Types of complaint in Nima Yushij's poems ….....10
Sayaf Hayati, Dr. Mohsen Izadyar
- A review of dialogues in Nasim-e-Shemal's poetry ……...……11
Mohammad Sabri

Address
Iran – Yazd
Yazd University, Faculty of Languages and Literature,
Email: Kavoshnameh@journals.Yazduni.ac.ir
http://www.yazd.ac.ir
Yazd University
Department of Persian Language and Literature
Yazd-Iran
Telephone:
0098-35-31232096
Fax
0098-35-31232096

Kavoshnameh

Journal of Research in Persion Language & Literature

Volume 49

Kavoshnameh has been indexed
In (ISC) with its accompanied (IF)

According to the letter issued by the Director of Research Affaires Dept. of the **Regional Information Center for Science & Tecknology (RICeST), Kavoshnameh** has been **indexed in Islamic World Science Citation Center (ISC)** with its accompanied impact factor **(IF)**.

In The Name
Of God