ادب فارسی

ناشر
دانشگاه تهران

علمی
استاندارد بین المللی - ۹۲۶۲-۲۲۵۱
سال ۱۴، شمارهٔ ۱، بهار و تابستان ۱۴۰۳، پیاپی ۳۳

تحلیل روایت پژوهانهٔ رمان نوین تاریخی ۱
مریم شریف نسب و مولود مدنی

شگردهای خلق روایت و معنای جدید از داستان های ماقبل در مثنوی معنوی (مطالعه موردی داستان توبه فیل بچه خوار در فرج بعد از شدت و داستان پیل بچه خوران در مثنوی) ۲۷
/الیاس نورایی

سبک‌شناسی قطعات سعدی و نویافته‌هایی از زندگانی شخصی او ۴۳
امید مجد و عاطفه احمدی

روش‌های اقناع مخاطب در غزل‌های تعلیمیِ تک‌مضمونی حافظ‌شناسی ۶۷
طاهر ایشانی

سرشت هتروتوپیک (دگرفضایی) غزل قلندری (با تاکید بر غزلی از فخرالدین عراقی) ۸۹
فاطمه رحیمی، هاتف سیاه‌کوهیان و حسین حسن رضایی

تحلیل ساختارهای دوگانه و نشانه‌های اسطوره‌ای در شعر «چاووشی» اخوان ثالث بر اساس نظریه‌های کلود لوی استروس ۱۰۷
رضا قنبری عبدالملکی

معرّفی نسخهٔ خطّی «دستور الشّعراء» اثر محمّد امانی مازندرانی ۱۳۳
علی‌محمد موذنی و بهزاد گرانمایه

میرگل محمد زیب مگسی (شاعر توانمند بلوچ) و سبک عراقی ۱۵۹
مجیب عبدالرحمن دهانی، عباس نیکبخت و عبدالله واثق عباسی

بررسی تمثیلات «وحدت وجود» در رباعیات نجفی استرآبادی ۱۷۹
رضا زکی‌زاده، رضا برزویی، شراره الهامی و جمال احمدی

بسم الله الرحمن الرحیم

ادب فارسی

(مجلّهٔ سابق دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی)

شمارهٔ استاندارد بین‌المللی: چاپی: ۹۲۶۲ـ۲۲۵۱، الکترونیکی: ۴۱۱۳-۲۶۷۶

ادب فارسی، سال ۱۴، شمارهٔ ۱، بهار و تابستان ۱۴۰۳، پیاپی ۳۳

ناشر: دانشگاه تهران

صاحب امتیاز: دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی دانشگاه تهران

مدیرمسئول: جواد اصغری (دانشیار دانشگاه تهران)

سردبیر: عبدالرّضا سیف (استاد دانشگاه تهران)

هیئت تحریریّه

علی‌محمد پشتدار
استاد دانشگاه پیام نور تهران

حبیب‌الله عباسی
استاد دانشگاه خوارزمی

علی‌محمد مؤذنی
استاد دانشگاه تهران

حکیمه دبیران
استاد دانشگاه خوارزمی

محمود فضیلت
استاد دانشگاه تهران

علیرضا نبی‌لو
استاد دانشگاه قم

حمیرا زمرّدی
استاد دانشگاه تهران

فاطمه مدرسی
استاد دانشگاه تهران

عبدالله واثق عباسی
استاد دانشگاه سیستان و بلوچستان

عبدالرّضا سیف
استاد دانشگاه تهران

سیدمحمد منصور
دانشیار دانشگاه تهران

عباسعلی وفایی
استاد دانشگاه علّامه طباطبایی

مدیر داخلی : محمدجواد عظیمی

نشانی: تهران، خیابان انقلاب، دانشگاه تهران، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، طبقه اول، ضلع شمالی، اتاق ۲۰۷، دفتر مجلّات

نشانی رایانامهٔ مجلّه: Jperlit@ut.ac.ir **تلفن:** ۶۶۴۷۷۲۵۴-۰۲۱

مجلّهٔ **ادب فارسی**، بر اساس ابلاغیّهٔ شمارهٔ ۳/۱۱/۵۵۸۵۲ مورّخ ۹۰/۴/۲۱ کمیسیون بررسی نشریّات علمی کشور، درجهٔ **علمی** دارد.

حقوق تمام مقالات برای دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی دانشگاه تهران محفوظ است.

نشریّهٔ ادب فارسی در پایگاه استنادی علوم جهان اسلام (Isc) به نشانی www.isc.gov.ir، اطّلاعات علمی جهاد دانشگاهی به نشانی www.sid.ir، پایگاه استنادی الریخ (Ulrich) به نشانی اینترنتی www.Ulrichs internationals directory و آکادمیا به نشانی www.academia.edu نمایه می‌شود.

راهنمای نویسندگان ادب فارسی

دوفصلنامهٔ ادب فارسی دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی دانشگاه تهران، نشریّه‌ای علمی (علمی-پژوهشی) در حوزهٔ مطالعات و تحقیقات ادبی زبان فارسی است. این نشریّه مقالاتی در این زمینه‌ها منتشر می‌کند:
تحقیقات در زمینهٔ ادبیّات کهن و معاصر فارسی در سراسر حوزهٔ نفوذ این زبان؛ نقد و تصحیح متون فارسی؛ تاریخ ادبیّات و سبک‌شناسی؛ دستور زبان؛ مسائل زبان‌شناختی؛ ادبیّات عامّهٔ فارسی؛ و تحقیقات در زمینهٔ آموزش زبان فارسی.

شرایط پذیرش مقالات

۱. ویژگی‌های کلّی

- مقاله باید نتیجهٔ تحقیقات نویسنده/ نویسندگان باشد و در آن، نکته‌هایی تازه طرح و شرح شده باشد؛
- حفظ امانت در نقل اقوال و نظریّات دیگران ضروری است و باید با ارجاع دقیق به منابعِ معتبر همراه باشد؛
- مقاله نباید در نشریّه‌ای دیگر منتشر یا هم‌زمان به نشریّه‌ای دیگر فرستاده شده باشد؛
- چاپ مقاله مشروط به تأیید نهاییِ هیئت تحریریّهٔ نشریّه است؛
- گواهی پذیرش مقاله، پس از تأیید سردبیر، به صفحهٔ شخصیِ نویسنده در سامانه فرستاده خواهد شد؛
- مسئولیّت مطالب و محتوای مقاله برعهدهٔ نویسنده است؛
- نشریّه در ویرایش ادبی و فنّی مقاله، برطبق موازین علمی، آزاد است؛
- حجم مقاله نباید بیش از ۸۰۰۰ واژه باشد (بدون چکیدهٔ انگلیسی)؛
- نام و نام خانوادگی و مرتبهٔ علمی و دانشگاه محلّ تدریس یا تحصیل و رشتهٔ تحصیلیِ نویسنده/ نویسندگان و همچنین، رایانامهٔ دانشگاهیِ نویسندهٔ مسئول و شمارهٔ تلفن همراهِ او حتماً در سامانهٔ نشریّه قید شود؛
- نویسندگان مقاله نباید بیش از سه نفر باشند؛
- مشخّصات همهٔ نویسندگان باید در برگهٔ موجود در سامانه درج و همچنین صورت کامل‌ترِ آن، به این شرح، در فایلی جداگانه در سامانه بارگذاری شود:
ـ سِمَت نویسنده یا نویسندگانی که عضو هیئت علمی هستند (اعمّ از استادیار، دانشیار یا استاد)، و نیز گروه درسی و دانشگاه محلّ تدریسِ آنان باید مشخّص شود؛ وگرنه از عنوان «دانشجو» یا «دانش‌آموخته» با ذکرِ رشته و دانشگاه محلّ تحصیل استفاده شود؛
- ارسال مقاله صرفاً از طریق سامانهٔ ادب فارسی به نشانیِ https://jpl.ut.ac.ir امکان‌پذیر است؛

● مقالات دانشجویان کارشناسی ارشد و دکتری و نیز دانش‌آموختگان کارشناسی ارشد باید با نظارت مؤثّر یکی از اعضای هیئت علمیِ دارای دکتریِ تخصّصی یا یک دانش‌آموختهٔ دکتری، تألیف و نام او نیز جزء اسامیِ نویسندگان قید شود.

یادآوری: ترتیب ذکر نام نویسندگان و درج عنوان «نویسندهٔ مسئول» در گواهیِ پذیرش براساسِ اطّلاعاتی است که نویسندهٔ مسئول در سامانه در زمان ارسال مقاله وارد کرده است. بنابراین، ضروری است ترتیب نام نویسندگان و انتخاب «نویسندهٔ مسئول»، قبل از ارسال مقاله، به اجماعِ نظر نویسندگان مقاله رسیده باشد. به‌هیچ‌وجه، تغییر سِمَت و ترتیب ذکر نام نویسندگان بعد از صدور گواهیِ پذیرش امکان‌پذیر نیست.

۲. اجزای مقاله

● عنوان مقاله باید گویا و بیانگر محتوای آن باشد؛

● چکیدهٔ فارسی: شامل ۲۰۰-۲۵۰ کلمه در آغاز مقاله (با اندازهٔ قلم ۱۱) و چکیدهٔ انگلیسی در پایانِ مقاله بعد از فهرست منابع پایانیِ مقاله (با همان تعداد کلمه و با اندازهٔ قلم ۱۰) دربردارندهٔ نگاهی کلّی به مسئله، هدف، روش تحقیق و یافته‌ها باشد؛

● واژه‌های کلیدی: در انتهای دو چکیدهٔ فارسی و انگلیسی (شامل ۵ تا ۷ واژهٔ تخصّصیِ مرتبط با موضوع مقاله و مذکور در چکیده) می‌آید؛

● مقدمه: باید شامل «بیان مسئله»، «هدف پژوهش» و «پیشینهٔ پژوهش»، «پرسش‌ها و فرضیّه‌های پژوهشی» و دیگر اطّلاعات مرتبط باشد (کلیهٔ مواردِ بیان مسئله، هدف، پیشینه، پرسش و فرضیه و... زیر عنوان مقدمه قرار می‌گیرند و نیازی به عنوان‌بندی جداگانه و شماره‌گذاری برای آنها نیست)؛

● پیکرهٔ اصلیِ مقاله: باید مبانیِ نظری، بحث و استدلال و تحلیل و تقسیم‌بندی‌های محتوایی را دربرداشته باشد؛

● نتیجه: باید دربردارندهٔ یافته‌های منطقی و مفیدِ برآمده از پژوهش‌های مقاله باشد؛

● پی‌نوشت: شامل توضیحات طولانیِ ضروری است که پس از نتیجه می‌آید؛

● منابع: در پایانِ مقاله باید بر مبنای شیوه‌نامهٔ نشریّه تنظیم شود.

ویژگی‌های ویرایشی و نگارشی

به‌منظورِ تسریع در آماده‌سازی و ویرایش مقالات، توجّه به نکات ذیل اکیداً توصیه می‌شود:

● رعایت زبان فارسیِ معیار و نثر علمی و به دور از عبارت‌پردازی‌های متکلّفانه؛

● رعایت رسم‌الخطّ مصوّب فرهنگستان زبان و ادب فارسی بر اساس دستور خطّ فارسی و مطابقت املاییِ واژه‌ها با فرهنگ املاییِ خطّ فارسی (تألیف علی‌اشرف صادقی و زهرا زندی مقدّم)؛

● استفادهٔ به دور از افراط و تفریط از معادل‌های مصوّب فرهنگستان برای واژه‌های بیگانه بر اساسِ آنچه در وبگاه فرهنگستان آمده است؛

● ویراسته و پیراسته بودن مقاله به لحاظ ادبی و فنّی و حروف‌نگاری؛ ازجمله رعایت فاصله و نیم‌فاصله (با گرفتن هم‌زمان کلیدهای کنترل+شیفت+۲) در میان کلمات و گذاشتن تشدیدها و همزه‌ها و حرکت‌گذاریِ لازم و به دور از افراط.

شیوهٔ تنظیم متن

● عنوان اصلی مقاله با قلم ۱۸ سیاه (Bold) IR Lotus و عناوین فرعیِ داخل متن با قلم ۱۳ سیاه تنظیم شود (قلم مورد نظر مجله را می‌توانید در گوگل بیابید و دانلود کنید و در پوشهٔ فونت‌های کامپیوتر خود قرار دهید)؛

● متن مقاله با قلم ۱۳ IR Lotus در محیط واژه‌پرداز (Word) تنظیم شود؛

● عبارات لاتین درون‌متنی با قلم ۱۰ Times New Roman تنظیم شوند و درون پرانتز در مقابل واژه قرار گیرند؛

● فاصلهٔ میان سطرهای متن مقاله ۱ سانتی‌متر در نظر گرفته شود؛

● ابتدای هر بند (پاراگراف) با نیم سانتی‌متر تورفتگی شروع شود. البتّه سطر نخستِ زیرِ هر عنوان نباید تورفتگی داشته باشد؛

● حاشیهٔ متن مقاله از بالای صفحه باید چهارونیم و از پایین سه‌ونیم سانتی‌متر و از راست و چپ، هریک، چهارونیم سانتی‌متر باشد؛

● اندازهٔ قلم چکیده، واژه‌های کلیدی، منابع پایانی، ارجاعات درون‌متنی و نیز عبارات توضیحی (که بین دو کمان قرار می‌گیرند)، نقل قول‌های مستقیمِ مستقل از متن، شعرها (شامل ابیات و تک‌مصراع‌ها)، تاریخ‌های ولادت و وفات یا دورهٔ حکومت و ... (که بین دو کمان قرار می‌گیرند) و نیز محتویات جداول و نمودارها و توضیحات مربوط به آنها و همچنین توضیحات تصاویر قلم ۱۱ IR Lotus در نظر گرفته شود؛

● برای متمایز کردن واژه‌ها یا عباراتی که به هر دلیل بر آن‌ها تأکید می‌شود، از قلم ۱۰ سیاه (Bold) استفاده شود. در چنین مواردی، استفاده از گیومه یا حروف کج/ مایل (ایرانیک/ ایتالیک) صحیح نیست؛

● نقل قول‌های مستقیم طولانیِ مستقلّ از متن (بیش از دو سطر) در بندی جداگانه و با تورفتگیِ یک سانتی‌متر از دو طرف و با قلم ۱۱ IR Lotus تنظیم شود (این‌گونه نقل قول‌ها در گیومه قرار نمی‌گیرند)؛

● بخش‌های مستقلّ مقاله با بخش ۱، که به مقدّمه اختصاص دارد، شروع می‌شود. عنوان هر بخش اصلی با یک سطر فاصله از بخش قبلی و زیربخش‌ها با نیم‌سطر فاصله جدا و سیاه (Bold) نوشته می‌شود؛

- زیربخش‌های هر مقاله نباید از سه لایه تجاوز کند (مثال: ۳-۱-۴ که بیانگر زیربخشی از بخش سوم مقاله است)، یعنی شمارهٔ عنوان، حدّاکثر نشان‌دهندهٔ سه بخش باشد نه بیشتر. برای مثال، زیربخشِ ۳-۱-۴-۲، که به چهار بخش اشاره دارد، پذیرفته نیست.

● از افراط در درج پی‌نوشت پرهیز شود؛

- شمارهٔ پی‌نوشت‌ها از آغاز تا پایانِ مقاله باید دنباله‌دار (مسلسل) باشد (تاکید می‌شود برای شمارهٔ پی‌نوشت‌ها به هیچ وجه از ابزار Refrence در واژه‌پردازِ Word استفاده نکنید؛ بلکه

آنها را به‌صورت دستی تایپ کنید و با ابزار «superscript» که به شکل ایکس بـه تـوان ۲ در برگهٔ «home» واژه‌پرداز وجود دارد، عدد تایپ-شده را کوچک کنیـد و در گوشـهٔ بـالای مـتن قراردهید؛ به-طوری-که درست مانند شمارهٔ ارجاع با استفاده از ابزار رفرنس می-شود)؛

- برابر لاتینِ اسامی خاصّ و برخی اصطلاحات کوتاه علمی (لاتـین و فارسـی)، درون پرانتـز در مقابل واژه بیاید (با فونت تایمز نیو رومن ۱۰)

- چنانچه در نگارش مقاله از منابع مالیِ سازمان‌ها یا نهادهای خاصّـی اسـتفاده شـده اسـت، در پی‌نوشت باید به این مطلب اشاره شود.

- همهٔ جداول، نمودارها و تصاویر باید شمارهٔ پیاپی داشته باشد؛
- در واج‌نویسیِ داده‌های مربوط بـه زبـان یـا گویش‌هـای ناآشـنا، از قلـم Doulus Sil IPA استفاده شود؛
- اشعار باید درون جدول تنظیم شود (بدین ترتیب کـه بـا اسـتفاده از ابـزار table در محـیط word، جدولی با سه ستون ایجاد می‌کنید و مصـراع اوّل را درون سـتون اوّل و مصـراع دوم را درون ستون سوم قرار می‌دهید. ستون وسط نیز بـرای فاصـلهٔ بـین دو مصـراع در نظـر گرفتـه می‌شود. سپس نشانگر را در انتهـای هـر مصـراع قـرار می‌دهیـد و هم‌زمـان کلیـدهای shift و enter را می‌زنید تا مصراع کشیده شود؛ بدین‌صورت انتهای همهٔ مصراع‌ها در یـک راسـتا قـرار می‌گیرند. ارجاع ابیات را نیز در زیر آخرین مصراع قرار می‌دهید و نه در روبه‌روی آن)؛
- برای عناوین کتاب‌ها و دانشنامه‌ها و نشریّات، که در متن و ارجاعات درون‌متنی و منابع آمده است، از حروف کج/ مایل استفاده می‌شود، امّا عناوین مقاله‌ها داخل گیومه (« ») قرار می‌گیرد.

شیوهٔ ارجاع به منابع

۱. ارجاع درون‌متنی

- ارجاعات درون‌متنی بین دو کمـان و بدین‌صـورت تنظـیم شـود: (نـام خـانوادگیِ نویسـنده، ویرگول، سال، دونقطهٔ بیانی، شمارهٔ جلد [چنانچه اثر جلدهای متعدّد داشته باشـد بـدون ذکـر حرف ج]، بک‌اسلش، شمارهٔ صفحه بدون ذکر حرف ص)، مثال: (زرین‌کـوب، ۱۳۹۸: ۴۵/۲-۴۷) یا (زرّین‌کوب، ۱۳۶۴: ۴۴).
- در ارجاعات درون‌متنی، چنانچه دقیقاً به همان منبع پیشـین،یعنی همـان نویسـنده امّـا بـه صفحه‌ای دیگر، ارجاع داده شود؛ یعنی بین دو ارجاع، منبع جدیدی ذکـر نشـده باشـد، بـه‌جای تکرار نام آن منبع، از کلمهٔ «همان» استفاده می‌شود: (همان: ۴۹)؛ و اگر ارجاع به همان منبع و همان صفحه باشد، درج «همان» کفایت می‌کند: (همان)؛ امّا چنانچه بلافاصله به اثرِ دیگـری از همان نویسنده ارجاع داده شود، به جای شهرت نویسـنده از «همـو» اسـتفاده می‌شـود (همـو، ۱۳۶۸: ۳۲)؛
- در ارجاع درون‌متنی به منابع غیرفارسی (لاتین) نیـز دقیقـاً بـه شـیوهٔ منـابع فارسـی عمـل می‌شود، با این تفاوت که به‌جای «همان» از «ibid» و به‌جای «همو» از «id» استفاده می‌شود.
- چنانچه از مؤلّفی دو یا چند اثر در یک سال منتشر شده باشد، با قیـد الـف، ب و... در کنـار سال از یکدیگر تفکیک می‌شوند: (زرین‌کوب، ۱۳۶۸الف: ۴۵) و (زرین‌کوب، ۱۳۶۸ب: ۳۲).

۲. فهرست منابع

- در فهرست منابع، فهرست مقالات و دیگر آثار از فهرست کتاب‌ها تفکیک نمی‌شود؛
- اطّلاعات کتاب‌شناختی منابع فارسی و عربی (کتاب/ اثر تألیفی، اثر ترجمه‌شده، مقاله، پایان‌نامه، نسخ خطّی و اسناد، دانشنامه‌ها و مجموعه مقالات، و وبگاه‌های اینترنتی) و لاتین (با تفکیک منابع لاتین) به ترتیب حروف الفبا در پایان مقاله و به این صورت تنظیم می‌شود:

کتاب: نام خانوادگیِ نویسنده، نام نویسنده (سال)، نام کتاب به‌صورتِ مایل، جلد با قید حرف ج، نوبت چاپ با قید حرف چ، محل نشر، نام ناشر. مثال:

زرّین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۷۲)، پلّه پلّه تا ملاقات خدا (دربارهٔ زندگی، اندیشه و سلوک مولانا جلال‌الدّین رومی)، چ ۵، تهران، علمی.

دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۶۱)، امثال و حکم، ج ۳، چ ۵، تهران، امیرکبیر.

- نوبت چاپ اگر اول باشد، نیازی به ذکر آن نیست؛
- در ذکر نام مؤلّفان قدیمی، نام مشهور آنان و آنچه روی جلد کتاب یا صفحهٔ عنوان آمده، معیار است؛
- اگر نویسنده نامعلوم باشد، عنوان کتاب در آغاز قرار می‌گیرد و ایتالیک می‌شود؛
- اگر مؤلّفی دو یا چند اثر داشته باشد، در تنظیم فهرست آثارِ او، ضمن رعایت ترتیب الفبایی نام کتاب‌ها، با درج الف، ب و... در کنار سال، از یکدیگر تفکیک می‌شوند:

امین‌پور، قیصر (۱۳۷۲الف)، آینه‌های ناگهان، تهران، افق.

ـــــــــــــــ (۱۳۷۲ب)، دستور زبان عشق، تهران، مروارید.

- از سیاه (بولد) کردن یا قرار دادنِ نام عنوان کتاب‌ها و رساله‌های دکتری در گیومه پرهیز شود؛ اما عنوان مقالات و پایان‌نامه‌های ارشد درون گیومه قرار می‌گیرد؛
- عنوان فرعیِ کتاب در درون کمان و با قلم راست (غیر مایل) ذکر می‌شود؛
- در نام ناشر، کلمهٔ «ناشر» یا «انتشارات» ذکر نمی‌شود؛ مگر در باب ناشرانی که کلمات مزبور جزء نام آنهاست، مانند «نشر مرکز» یا «نشر نی»؛
- در صورت نامعلوم بودن ناشر و محلّ و تاریخ نشر، به ترتیب از «بی‌نا»، «بی‌جا» و «بی‌تا» استفاده می‌شود.

اثر ترجمه شده: نام خانوادگیِ نویسنده، نام کوچک نویسنده (سال)، نام کتاب به‌صورتِ مایل، نام و نام خانوادگی مترجم، محلّ انتشار، نام ناشر. مثال:

برلین، آیزایا (۱۳۸۷)، ریشه‌های رومانتیسم، ترجمهٔ عبداللّه کوثری، تهران، ماهی.

مقاله: نام خانوادگیِ نویسنده، نام کوچک نویسنده (سال)، نام مقاله درون گیومه، نام نشریّه به‌صورتِ مایل، دورهٔ نشریّه، شمارهٔ پیاپی (با نشانهٔ اختصاریِ «ش»)، فصل نشر، شمارهٔ صفحهٔ آغاز و پایان مقاله. مثال:

فتوحی، محمود (۱۳۹۲)، «تعامل مولانا جلال‌الدّین بلخی با نهادهای سیاسی قدرت در قونیّه»، زبان و ادبیّات فارسی، سال ۲۱، ش ۷۴، بهار، ۴۹-۶۸.

- اگر تعداد نویسندگان مقاله دو نفر باشد، ابتدا نام خانوادگی مؤلّفِ اوّل و سپس ویرگول و نام مؤلّفِ اوّل می‌آید و دربابِ نویسندهٔ دوم ابتدا نام و سپس نام خانوادگی مؤلّف ذکر می‌شود؛ مثال: کریمی، احمد و علی محمّدی ...
- اگر تعداد نویسندگان مقاله بیش از دو نفر باشد، ذکر نام نویسندهٔ اوّل کافی است و پس از آن، در مقالات فارسی عبارتِ «و همکاران» و در مقالات انگلیسی عبارتِ «et al» می‌آید؛

پایان‌نامه/ رساله: نام خانوادگیِ دانشجو، نام کوچک دانشجو (سال)، عنوان پایان‌نامهٔ ارشد درون گیومه و رسالهٔ دکتری ایتالیک، نام و نام خانوادگیِ استاد راهنما و ذکر عبارت «به راهنمایی» قبل از آن، مقطع تحصیلی، نام دانشگاه. مثال:
امین‌پور، قیصر (۱۳۷۶)، سنّت و نوآوری در شعر معاصر، به راهنمایی محمّدرضا شفیعی کدکنی، دانشگاه تهران.

نسخ خطّی و اسناد: نام مشهور مؤلّف (سال کتابت نسخه)، عنوان کتاب یا رسالهٔ خطّی یا نسخهٔ عکسی (با حروف مایل)، شمارهٔ نسخه، محلّ نگهداری.
- در ارجاع به اسناد تاریخی، این موارد ذکر می‌شود: عنوان سند، شمارهٔ طبقه‌بندی و دسترسی، نام بایگانی؛
- در ارجاع به میکروفیلم‌ها، افزون بر مشخّصات کتاب، ذکر شمارهٔ میکروفیلم و محلّ نگهداری نیز لازم است؛
- چنانچه نام نویسندهٔ نسخهٔ خطّی نامشخّص باشد، عنوان سند در آغاز قرار می‌گیرد و ایتالیک می‌شود.

دانشنامه‌ها و مجموعه مقالات: نام خانوادگیِ مؤلّف، نام کوچک مؤلّف (سال)، عنوان مدخل یا مقاله (درون گیومه)، عنوان دانشنامه یا مجموعه مقالات (با حروف کج/ مایل)، نام سرپرست یا گردآورنده یا سرویراستار، شمارهٔ جلد، محلّ نشر، ناشر، شمارهٔ صفحات آغاز و پایان مدخل یا مقاله.

وبگاه‌های اینترنتی: نام خانوادگیِ مؤلّف، نام کوچک مؤلّف (سال)، عنوان مقاله یا نوشته (داخل گیومه)، نام وبگاه، نشانی الکترونیکیِ آن، تاریخ درج مطلب در وبگاه (ماه و روز).
- ارجاع به مطالب اینترنتی در حدّ ضرورت و زمانی است که منابع مکتوب در آن زمینه موجود نباشد.

فهرست مطالب

عنوان	صفحه
تحلیل روایت‌پژوهانهٔ رمان نوین تاریخی مریم شریف‌نسب، مولود مدنی	۱
شگردهای خلق روایت و معنای جدید از داستان‌های ماقبل در مثنوی معنوی (مطالعه موردی داستان توبه فیل‌بچه خوار در فرج بعد از شدت و داستان پیل‌بچه خوران در مثنوی) / الیاس نورایی	۲۷
سبک‌شناسی قطعات سعدی و نویافته‌هایی از زندگانی شخصی او امید مجد، عاطفه احمدی	۴۳
روش‌های اقناع مخاطب در غزل‌های تعلیمیِ تک‌مضمونی حافظ طاهره ایشانی	۶۷
سرشت هتروتوپیک (دگرفضایی) غزل قلندری (با تاکید بر غزلی از فخرالدین عراقی) / فاطمه رحیمی، هاتف سیاه‌کوهیان، حسین حسن‌رضایی	۸۹
تحلیل ساختارهای دوگانه و نشانه‌های اسطوره‌ای در شعر «چاووشی» اخوان ثالث بر اساس نظریه‌های کلود لوی استروس / رضا قنبری عبدالملکی	۱۰۷
معرّفی نسخهٔ خطّی «دستور الشّعراء» اثر محمّد امانی مازندرانی علی‌محمد موذنی، بهزاد گرانمایه	۱۳۳
میرگل محمد زیب مگسی (شاعر توانمند بلوچ) و سبک عراقی مجیب عبدالرحمن دهانی، عباس نیکبخت، عبدالله واثق عباسی	۱۵۹
بررسی تمثیلات «وحدت وجود» در رباعیات نجفی استرآبادی رضا زکی‌زاده، رضا برزویی، شراره الهامی، جمال احمدی	۱۷۹

University of Tehran Prees

Persian Literature

Online ISSN: 2676-4113

https://jpl.ut.ac.ir/

Narrative analysis of modern historical novel

(Case study: historical novels after the victory of the revolution)

Molood Madani Lonbani[1] **Maryam Sharifnasab**[2]

1. Ph.D. Student of Persian Language and Literature Institute for humanities and cultural studies. E-mail: madanimolood@gmail.com

2.Corresponding Author, Associate professor of Persian Language and Literature Institute for Humanities and cultural studies. E-mail:msharifnasab@yahoo.com

Article Info

Article Type:
Research Araticle

Article History:

Received:
18, April, 2024

In Revised form:
22, July, 2024

Accepted:
29, July, 2024

Published Online:
18, September, 2024

Keywords:
Historical Novel, Meta history, Narrative Inquiry, Hayden White, Gerard Genette.

ABSTRACT

One of the first steps writers took in crafting their contemporary stories was the writing of historical novels. Traditionally, historical novels are grounded in the events of a specific period in history, exploring the ontology of the people of that time; they reflect those individuals' psychological, emotional, and behavioral characteristics, and reconstruct the social and political conditions of the era. These early novels were primarily written to reflect a character's life or a historical event and had a more educational aspect (raising awareness about history) for their audiences .However, the philosophical perspectives of the twentieth century cast doubt on the existence of a singular truth (and consequently, on the existence of only one possible narrative). Therefore, it must be acknowledged that as the definition of history changes, so too does the definition of the historical novel, leading to a new genre of historical fiction that is not limited to representing historical events as they appear in historical accounts. Instead, contemporary writers strive to focus on individuals' perceptions of reality, the impact of various perspectives on historical events, skepticism towards history, and a critical view of historical occurrences .Additionally, with the advancement of storytelling, the elements of narrative in these new historical novels have evolved, distancing themselves from the traditional forms that resembled tales and stories of classical literature. This research is a descriptive-analytical study that aims to demonstrate, using the overarching historical approach of Hayden White (an American historian and philosopher) and the narrative theory of Gérard Genette (a French theorist and semiotician), that with the transformation of the historical novel's definition, both its formal and content characteristics also change .Thus, this study analyzes six historical novels written after the Islamic Revolution in terms of content and some narrative and structural features, such as narrative order, frequency, perspective (focalization), characterization, and time and place in the story. Based on this redefinition, three types of historical novels have been identified in the four decades following the victory of the Islamic Revolution, based on content: novels that address neglected aspects of history; novels that reflect the individual and social identity of Iranians while detailing historical events in the traditional historical novel format; and novels that question historical events and approach history with a critical perspective .The structural and narrative characteristics of these three types of novels include the use of first-person narration and internal focalization, which allows the author to present events from the viewpoint of a character in the story, highlighting that individual's perspective on the historical event. There is also a non-linear narrative structure, the use of analepsis, and a modern narrative style that distances these stories from traditional storytelling. The abundance of characters and the focus on overlooked figures in historical accounts, such as women and marginalized individuals, as well as the significance of non-historical characters in shaping events and a novel approach to the elements of time and place, are also pivotal features.

Cite this The Author(s): Madani Lonbani, M .Sharifnasab, M.: 2024. Narrative analysis of modern historical novel (Case study: historical novels after the victory of the revolution), Vol. 14, No. 1, Serial No. 33- Spring- Summer, (1-25).
DOI: 10.22059/jpl.2024.371400.2230

CC BY

Publisher: University of Tehran Press

ادب فارسی
شاپای الکترونیکی: ۴۱۱۳-۲۶۷۶
https://jpl.ut.ac.ir/

تحلیل روایت‌پژوهانهٔ رمان نوین تاریخی (مطالعهٔ موردی: رمان‌های تاریخی پس از پیروزی انقلاب)

مولود مدنی لنبانی[۱] مریم شریف‌نسب[۲]✉

۱. گروه زبان و ادبیات فارسی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، تهران، ایران. رایانامه: madanimolood@gmail.com

۲. نویسندهٔ مسئول،گروه زبان و ادبیات فارسی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، تهران، ایران. رایانامه: msharifnasab@yahoo.com

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
علمی- پژوهشی

تاریخ دریافت:
۱۴۰۳/۰۱/۳۰

تاریخ بازنگری:
۱۴۰۳/۰۵/۰۱

تاریخ پذیرش:
۱۴۰۳/۰۵/۰۸

تاریخ انتشار:
۱۴۰۳/۰۶/۲۸

واژه‌های کلیدی: رمان تاریخی، فراتاریخ، روایت‌پژوهی، هایدن وایت، ژرار ژنت.

چکیده

در نگاه سنتی، رمان تاریخی بر شالودهٔ رویدادهای یک دوره از تاریخ بنا می‌شود. این گونه از رمان به هستی‌شناسیِ مردمانِ یک دوره از تاریخ می‌پردازد، ویژگی‌های روانی و عاطفی و رفتاری آن‌ها را بازتاب می‌دهد و شرایط اجتماعی و سیاسی آن دوره را بازسازی می‌کند. از آن‌جا که دیدگاه‌های فلسفی قرن بیستم به وجود یک حقیقت واحد (وجود فقط یک روایت ممکن) تردید می‌کنند باید پذیرفت که دگرگونی در تعریف تاریخ خودبه‌خود به دگرگونی در تعریف رمان تاریخی می‌انجامد. پژوهش حاضر با رویکرد فراتاریخ‌نگارانه هایدن وایت (مورخ و فیلسوف امریکایی) و روایت‌پژوهی ژرار ژنت (نظریه‌پرداز و نشانه‌شناس فرانسوی) قصد دارد نشان دهد که با دگرگونی در تعریف رمان تاریخی، ویژگی‌های صوری و محتوایی رمان تاریخی نیز تغییر می‌یابد. بر اساس این بازتعریف، در چهار دهه پس از پیروزی انقلاب اسلامی، سه گونه رمان تاریخی را شناسایی کرده و دگرگونی‌های ساختاری و محتوایی آن‌ها را کاویده‌ایم. ویژگی‌های ساختاری و روایی این سه گونه رمان عبارتند از: زمان‌پریشی و نبود سیر خطی در روایت، راوی اول‌شخص، گذشته‌نگربودن روایت، کانونی‌سازی بیرونی، فراوانی شخصیت‌ها، اهمیت نقش شخصیت‌ها در پیدایش رخدادها و رویکرد نوین به دو عنصر زمان و مکان. رمان‌های تاریخی پس از پیروزی انقلاب، اغلب با این محتوا نوشته شده‌اند: پرداختن به بخش‌های مغفول تاریخ، بازتاب هویت فردی و اجتماعی و تردید در تاریخ و نگاه انتقادی به آن.

استناد: مدنی لنبانی، مولود؛ شریف‌نسب، مریم. (۱۴۰۳)، تحلیل روایت‌پژوهانهٔ رمان نوین تاریخی (مطالعهٔ موردی: رمان‌های تاریخی پس از پیروزی انقلاب)، ادب فارسی، سال ۱۴، شمارهٔ ۱، بهار و تابستان ۱۴۰۳، پیاپی ۳۳. (۲۵-۱)
DOI: 10.22059/jpl.2024.371400.2230.

ناشر: مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران

CC BY

۱. مقدمه

رمان فارسی با رواج صنعت نشر و آشنایی روشن‌فکران با ادبیات اروپا و گسترش روزنامه‌ها و نشریات پا گرفت. نخستین رمان‌های فارسی در سال‌های آغازین مشروطیت و در واکنش به دگرگونی‌های سیاسی و اجتماعی پدید آمدند. این رمان‌ها با دستمایه‌های تاریخی و اشاراتی به وقایع باستانی پیش از اسلام نوشته می‌شدند و می‌کوشیدند روح ملّی و علاقهٔ مفرط به سنت‌ها و افتخارات گذشته را در خواننده احیا کنند (نک. آرین‌پور، ۱۳۷۲، ج۲: ۲۳۸). در تاریخ ادبیات معاصر ایران، این رمان‌ها را با نام «رمان تاریخی» می‌شناسیم.

بحث در باب ارتباط میان داستان و تاریخ، پیشینه‌ای طولانی دارد. ارسطو معتقد بود «داستان، بازنمایی فعل است به کمک یک طرح» (استنفورد، ۱۳۸۶: ۱۴۴). بنا بر سخن ارسطو، داستان و تاریخ، هردو مربوط به عملی هستند که به‌واسطهٔ آن می‌توان حوادث تاریخی را با اندکی تغییر به داستان بدل کرد. «در زبان فارسی میان دو واژهٔ «تاریخ» و «داستان» هیچ شباهت صوری‌ای وجود ندارد اما در زبان لاتین Storia به هر دو معنای داستان و روایت تاریخی به‌کار می‌رفته است. همچنین امروز در زبان فرانسوی واژهٔ Histoire و در زبان ایتالیایی واژهٔ Storia به هر دو معنا به‌کار می‌روند. در انگلیسی هم میان History و Story نزدیکی و شباهت آشکاری است» (احمدی، ۱۳۸۴: ۱۴۰). شاید بنا بر همین نزدیکی‌ها است که اولین رمان‌ها، چه در اروپا و چه در ایران، تحت عنوان «رمان تاریخی» نگاشته شده‌اند.

در تعریفی کلی، رمان تاریخی «رمانی است که به یک دورهٔ تاریخی می‌پردازد و می‌کوشد تا اوضاع روحی، رفتاری و اجتماعی عصر گذشته را با جزئیات واقع‌گرایانه و پایبندی به حقایق تاریخی انتقال دهد» (Webster.1995: 948). در پژوهش‌های مختلف در باب رمان تاریخی در ایران، نظر غالب بر این است که رمان تاریخی از نخستین سال‌های مشروطیت آغاز شده و در سال‌های پایانی پهلوی اول رو به افول رفته و دوران نگاشتن این نوع ادبی به پایان رسیده چراکه زمینه و بستر لازم برای تولید چنین آثاری از میان رفته است (نک.غلام، ۱۳۸۱: ۱۴۳ و ۱۴۴). پژوهش حاضر در پی آن است که نشان دهد رمان تاریخی نیز مانند سایر انواع ادبی، در طول تاریخ از میان نمی‌رود و با تغییر فرم یا محتوا (یا هردو) در شکل‌های دیگری ظهور و بروز پیدا می‌کند؛ بنابراین، پژوهش حاضر، با بازنگری در تعریف رمان تاریخی، رمان‌های تاریخی پس از انقلاب اسلامی را مورد مداقه قرار می‌دهد و شش رمان را با جزئیات بررسی می‌کند و می‌کوشد تمایزات فرمی و محتوایی رمان‌های تاریخی پس از انقلاب اسلامی را با دوره‌های پیشین رمان تاریخی بررسی و تحلیل کرده و سپس دلیل بروز و ظهور این انواع جدید فرمی و محتوایی را شرح دهد. این پژوهش با روش روایت‌پژوهانه و مبتنی بر دیدگاه‌های ژرار ژنت و هایدن وایت خواهد بود.

۱-۲. پیشینه پژوهش

در باب رمان تاریخی بر اساس تعریف قدیم آن، کارهایی صورت گرفته است که مهم‌ترین آن‌ها عبارتند از:

– اسماعیلی، حبیب‌الله (اسفند ۱۳۸۹). «*مورخان و رمان تاریخی*». مجلهٔ تاریخ و جغرافیا، شمارهٔ ۱۵۴، ص ۲–۷

در این مقاله پژوهشگر ابتدا بحثی مقدماتی دربارهٔ چیستی رمان تاریخی و عناصر حاضر در این گونهٔ ادبی را پیش می‌کشد، سپس به بررسی سیر تاریخی نگارش رمان تاریخی در ایران می‌پردازد. او این سیر تاریخی را به سه دوره تقسیم می‌کند: الف) ۱۲۸۴– ۱۳۲۹ ب) ۱۳۳۲ تا ۱۳۴۰ ج) ۱۳۴۰ تا ۱۳۵۷.

اهمیت مقالهٔ حبیب‌الله اسماعیلی از این جهت است که برخلاف بسیاری از پژوهش‌ها، رمان تاریخی را تا سال ۱۳۳۲ بررسی نمی‌کند و معتقد است این نوع ادبی تا پس از سال ۱۳۳۲ نیز در ادبیات فارسی جریان دارد. با این حال خود او هم سیر رمان تاریخی را فقط تا سال ۱۳۵۷ دنبال کرده است. نکتهٔ دیگری که باید به آن اشاره کرد این است که این مقاله به تحلیل و بررسی جنبه‌های روایی آثار نپرداخته و فقط چندنمونه از رمان‌های تاریخی در دوره‌های مختلف را معرفی کرده است.

– ایندورین، کارلوس ماتا. (اسفند ۱۳۸۹). «*تعریف و توصیف مختصر رمان تاریخی*». ترجمهٔ نرجس‌بانو صبوری، مجلهٔ تاریخ و جغرافیا، شمارهٔ ۱۵۴، ص۲۸– ۳۰

در این مقاله نویسنده ابتدا تعریفی از رمان تاریخی می‌دهد و سپس شباهت‌های روایی رمان تاریخی با تاریخ را بررسی می‌کند. اهمیت این پژوهش از این جهت است که پرداختن به شباهت‌های روایی رمان تاریخی با تاریخ، به‌ویژه در حوزهٔ تعاریف روایت‌پژوهی رمان تاریخی، می‌تواند دریچه‌های تازه‌ای بگشاید.

– پایدار نوبخت، فرشته و محمدجعفر یوسفیان کناری (۱۴۰۱). *فراتاریخ نگاری در درام ایرانی*. تهران: لوگوس.

در این کتاب پژوهشگران ابتدا به توضیح رویکرد هایدن وایت در حوزهٔ روایت و زبان می‌پردازند و سپس چندنمونه از نمایشنامه‌های فارسی (از بهرام بیضایی، محمد چرمشیر، نغمه ثمینی و...) را با موضوع تاریخ و با رویکرد وایت بررسی می‌کنند. با توجه به مبانی نظری مشترک میان این کتاب با پژوهش حاضر، می‌توان آن را در بخش پیشینهٔ پژوهش گنجاند. تفاوت کار این کتاب با پژوهش حاضر در دو نکته است: نخست اینکه جامعهٔ آماری کتاب مذکور فقط نمایش‌نامه‌های تاریخی پس از انقلاب اسلامی را شامل می‌شود و دوم، کتاب فقط با رویکرد وایت به به بررسی متن‌ها پرداخته‌است اما پژوهش حاضر در کنار نظریهٔ وایت از نظریهٔ ژنت هم سود برده است. باید خاطرنشان کرد که رویکرد وایت به تاریخ‌نگاری نوین یا فراتاریخ‌نگاری، در حوزهٔ داستان‌های تاریخی مدرن است و خود او رمان‌های نویسندگانی همچون وولف و جویس را بررسی کرده است؛ به‌همین‌دلیل نظریهٔ وایت برای بررسی رمان‌های تاریخی راهگشاتر است.

–سپهران، کامران (۱۳۹۶). *بررسی ادبی و جامعه‌شناختی رمان‌های تاریخی ایران در سال‌های ۱۳۰۰ تا ۱۳۲۰*. انتشارات شیرازه.

کتاب دربارهٔ رمان‌های تاریخیِ دو دههٔ نخستین قرن چهاردهم شمسی است و به آثار پس از ۱۳۲۰ نمی‌پردازد. سپهران معتقد است پس از سال ۱۳۲۰ رمانی که مؤلفه‌های بنیادین رمان تاریخی را در خود داشته باشد نوشته نشده؛ بنابراین پس از ۱۳۲۰ اثری که بتوان آن را «رمان تاریخی» نامید وجود ندارد.

-غلام، محمد (۱۳۸۱). رمان تاریخی. تهران: چشمه.

کتاب به بررسی سیر رمان تاریخی در فاصلهٔ سال‌های ۱۲۸۴ تا ۱۳۳۲ می‌پردازد. این کتاب رمان تاریخی را از نظر زمانی به سه دوره تقسیم می‌کند: سال‌های پیدایش رمان تاریخی (۱۲۸۴ تا ۱۳۰۰)، دورهٔ شکوفایی رمان تاریخی (۱۳۰۰ تا ۱۳۲۰) و دورهٔ زوال رمان تاریخی که با پایان سلطنت رضاشاه و آغاز پهلوی دوم (۱۳۲۰– ۱۳۳۲) هم‌زمان است. محمد غلام همچنین چند رمان تاریخی را بررسی کرده و به ویژگی‌های رمان‌های تاریخی به‌تفکیک پرداخته است.

– فرهانی‌فرد، رقیه (اسفند ۱۳۸۹). «بازآفرینی خلاقانهٔ تاریخ». مجلهٔ تاریخ و جغرافیا، شمارهٔ ۱۵۴، ، ص ۳۱–۳۶

در این مقاله مقدمه‌ای از سیر رمان تاریخی در ادبیات فارسی آورده می‌شود و پس از آن رمان‌های تاریخیِ حمزه سردادور بررسی می‌شود. نویسنده در بررسی رمان‌های سردادور ابتدا به برابرسنجیِ رویدادهای رمان با رویدادهای تاریخی می‌پردازد و سپس رویدادها را با واقعیت مطابقت می‌دهد. چنانچه روشن است در این مقاله فقط به رمان‌های یکی از نویسندگان رمان تاریخی پرداخته شده؛ به‌همین‌دلیل مقالهٔ فراهانی‌فرد جنبهٔ روایت‌پژوهی ندارد.

-لوکاچ، گئورگ (۱۳۹۳). رمان تاریخی. ترجمهٔ امید مهرگان. تهران: ثالث.

کتاب در چهار فصل تنظیم شده: فرم کلاسیک رمان تاریخی، رمان تاریخی و درام تاریخی، رمان تاریخی و بحران رئالیسم بورژوایی و رمان تاریخی اومانیسم دموکرات. این کتاب، که یک پژوهش همه‌جانبه دربارهٔ رمان‌های تاریخی است، به بررسی سیر رمان تاریخی در اروپا می‌پردازد. البته لوکاچ فقط به ویژگی‌هایی رمان‌های تاریخی در اروپا پرداخته و به‌طبع کتاب او رمان‌های تاریخی ایران را در بر نمی‌گیرد.

-نیکیتین، بی. (فروردین و اردیبهشت ۱۳۸۶). «*رمان تاریخی در ادبیات فارسی کنونی*». ترجمهٔ احمد سمیعی گیلانی. ادبیات داستانی، شماره ۱۰۷.

مقاله فهرستی از نخستین رمان‌های تاریخی ادبیات فارسی را ارائه می‌کند و به‌طور مشخص به ویژگی‌های تاریخی رمان‌های «*مانی* نقاش» صنعتی‌زاده و «*عروس مدی*» آرین‌پور می‌پردازد.

۱-۳. بنیان‌های مفهومی و چارچوب نظری پژوهش

رمان تاریخی در تعریف سنتی و معهودِ آن «روایتی داستانی از بازسازی تاریخ و بازآفرینی تخیلی آن است که شخصیت‌های داستانی و تاریخی در آن حضور می‌یابند. مطالعهٔ تاریخی و سعی در راست‌نمایی، از وظایف چنین رمانی است.» (کادن، ۱۳۸۰: ۱۷۹) رمان‌های تاریخی غالباً در شرایط فرهنگی و اجتماعی‌ای تولید

می‌شوند که جمهور جامعه برای تاب‌آوری در مقابل شرایط محتوم اقتصادی، سیاسی، فرهنگی، اجتماعی، ایدئولوژیک نیاز به تقویت روحیهٔ ملّی داشته باشد. کارکرد اجتماعی این رمان‌ها اغلب ارجاع مردم به پیشینهٔ درخشان و فرهنگِ غنی یا روایت داستان‌هایی تاریخی مبتنی بر پیروزی‌ها (یا حتی شکست‌های) واقعی یا خیالی‌ای است که در پس‌زمینه‌ای تاریخی–واقعی شکل گرفته و به خواننده در شناخت ریشه‌های فرهنگی خود و عبرت‌گرفتن از رخدادهای گذشته کمک می‌کند. بدیهی است که با مرتفع‌شدن آن شرایط ویژهٔ اجتماعی و دگرگونی در جامعه، کارکرد این نوع متون و لزوم تولید آنها نیز از میان می‌رود؛ به‌همین‌سبب اغلب پژوهشگران معتقدند در اواخر دورهٔ پهلوی نخست و پس از جنگ جهانی دوم، با تغییر بستر اجتماعی، سیاسی، ایدئولوژیک، اقتصادی و... در ایران (یعنی پس از سال ۱۳۳۲)، شرایط لازم برای تولید این نوع رمان‌ها از میان رفته است. (نک. غلام، ۱۳۸۱: ۱۴۳– ۱۵۸)[۱]

پیش‌فرض این پژوهش چنین است که بهره‌گیری از رخدادها یا شخصیت‌های تاریخی در رمان، افزون بر آنچه گفته شد، کارکردهای دیگری نیز دارد؛ به‌همین‌سبب است که در دوره‌های بعدی، رمان‌های تاریخی با فلسفه و فرم و محتوای متفاوتی نوشته شده‌اند. در قرن بیستم، که عصر پیدایش نظریه‌های بنیادین علمی در فیزیک، اخترشناسی و... است، نگرش تاریخ‌نگاران به تاریخ باز هم دگرگون می‌شود. پژوهشگران در رویکرد نوین‌شان به تاریخ گواهی می‌دهند آنچه تاریخ می‌نامیم درواقع بیان چند روایت از یک رویداد است که ممکن است حقیقت نداشته باشند. آن‌ها بر اساس دیدگاه‌های فلسفی رایج در غرب حتی به وجود یک حقیقت واحد تردید می‌کنند؛ بنابراین با تغییر تعریفِ تاریخ، تعریف رمان تاریخی نیز لاجرم دستخوش دگرگونی می‌شود. اگر تاریخ، در نگاه جدید، فاقد چارچوب‌های لایتغیر و ثابت باشد، اگر هر کتاب یا متن تاریخی صرفاً «یک روایت» از میان «بی‌شمار روایت ممکن» از آن رخداد تلقی شود (نک. تایسن، ۱۳۹۲: فصل ۹) پس چرا ویژگی‌های صوری و محتواییِ رمان تاریخی مبتنی بر این نگاه نوین تغییر نیابد؟ بر این اساس است که رمان تاریخی در این پژوهش «بازتعریف» می‌شود.

در تعریف عملیاتی این پژوهش، از این پس رمانی «تاریخی» خوانده می‌شود که واجد این ویژگی‌ها باشد: نخست– به یک حادثهٔ سیاسی، اجتماعی، مذهبی و... اشاره کند؛ دوم– این حادثه، هستهٔ مرکزی رمان را شکل بدهد؛ به بیان دیگر کنش‌های اصلی رمان در ارتباط با این رخداد یا حول محور آن شکل بگیرد؛ سوم– فاصلهٔ زمانی رخداد مورد نظر با زمان زیست مؤلف آن‌قدر باشد که

۱ . البته محمد غلام اشاره کرده است که پس از افول رمان تاریخی، پاورقی‌ها هنوز اغلب در بستری تاریخی نوشته می‌شده‌اند؛ اما دربارهٔ رمان‌های تاریخی پس از سال ۱۳۳۲ و انواع آن سکوت کرده است.

فرصت کافی برای ثبت در اسناد مختلف خبری و تاریخی و همچنین امکان تحلیل و تفسیر از ابعاد مختلف را یافته باشد[۱].

با این تعریف متوسّع جدید، دست‌کم سه گونه رمان تاریخی قابل حصول است: نخست- رمان‌هایی که کفهٔ تاریخ در روایت آن‌ها سنگین‌تر است و هدف غایی‌شان ارائهٔ روایتی از رخدادی تاریخی است. در این گونه از رمان تاریخی، رمان و روالِ روایی آن صرفاً ابزاری است برای ارائهٔ «ماهیت» تاریخی که موجب جذاب‌ترشدن تاریخ برای خواننده می‌شود. این رمان‌ها با اسناد تاریخی مکتوب و موجود تطابق کامل دارند و به نظر می‌رسد که با اهداف آموزشی یا بازسازی و احیای تاریخ نوشته شده‌اند. اغلب رمان‌های تاریخی دورهٔ مشروطه و پهلوی نخست، از این گونه‌اند؛ هرچند در دوره‌های بعدی نیز آثاری با این رویکرد نوشته شده است. از این زمره، رمان *تو در قاهره خواهی مرد* نوشتهٔ حمیدرضا صدر در جامعهٔ آماری این پژوهش قرار دارد.گونهٔ دوم- رمان‌هایی که کفهٔ داستان و شگردهای روایی و ادبی در آن‌ها سنگین‌تر است و تاریخ در آن‌ها صرفاً پس‌زمینه یا بستری برای شکل‌گیری کنش‌های داستانی یا جولان‌دادن کاراکترهاست. در این رمان‌ها تاریخ تحریف نمی‌شود اما جزئیات تاریخ، مورد نظر اصلی نویسنده نیست و مسائل اجتماعی و انسانی شخصیت‌ها در اولویت است. اغلب رمان‌های تاریخی دورهٔ پهلوی دوم از این گونه‌اند؛ هرچند این رویکرد در دوره‌های بعدی نیز مورد اقبال بوده است. از این دسته، رمان *کیمیاخاتون* نوشتهٔ سعیده قدس و رمان *دکتر نون زنش را بیش‌تر از مصدق دوست دارد* نوشتهٔ شهرام رحیمیان در این پژوهش مورد بررسی قرار گرفته است. گونهٔ سوم- رمان‌هایی که تاریخ در آن‌ها متناسب با روحیات، جهان‌بینی یا اهداف نویسنده، روایت و «دستکاری» می‌شود. این رمان‌ها اساساً با اسناد، به‌مثابه «حقیقت تاریخی» تباین دارند و تاریخ (به‌ویژه تاریخ دور از دسترس) را روایتی تخیلی از رخدادهای ممکن (نه واقعیتی محتوم و قطعی) می‌دانند که می‌تواند دستمایهٔ روایتی معاصر برای بیان اهداف خاص قرار گیرد. بسیاری از رمان‌های تاریخی پس از پیروزی انقلاب از این دسته‌اند و آن‌ها را به سبب تفاوت ماهوی‌ای که با دو دستهٔ دیگر دارند «رمان نوینِ تاریخی» نامیده‌ایم. از این دسته، رمان‌های *بی‌کتابی* نوشتهٔ محمدرضا شرفی خبوشان، رمان *حدیث مرده بر دار کردن آن سوار که خواهد آمد* نوشتهٔ هوشنگ گلشیری و *من منچستر یونایتد را دوست دارم* نوشتهٔ مهدی یزدانی خرم بررسی شده است.

این پژوهش بنا دارد تغییرات ساختاری و محتوایی این سه گونه رمان را در طول چهار دهه پس از پیروزی انقلاب اسلامی مورد بررسی قرار دهد. برای این منظور و به جهت بررسی تکنیک‌های

۱ . تاریخ موسوم به «تاریخ حی و حاضر»، که هم‌زمان با روایت رخ می‌دهد، مورد نظر نیست زیرا ثبت وقایع در لحظهٔ وقوع غالباً قابلیت بررسی صدق و کذب ندارد؛ مضافاً تاریخِ در لحظه، اغلب مشمول حساسیت‌های سیاسی، اجتماعی، ایدئولوژیک، فرهنگی و... می‌شود.

روایی و فرمی رمان‌ها، از رویکرد فراتاریخ‌نگارانهٔ هایدن وایت[1] و روایت‌شناسی ژرار ژنت[2] بهره گرفته شده است.

«رویکرد فراتاریخ‌نگاری، بیش از هرچیز نقدی است که وایت بر شیوه‌های مرسوم تاریخ‌نگاری وارد می‌کند و سپس فرم ادبی را پیشنهاد می‌دهد.» (پایدار نوبخت و یوسفیان کناری، ۱۴۰۱: ۴۱) به بیان دیگر، وایت، فرم ادبی را نوعی راهکار برای پرهیز از ایدئولوژی مسلط و نتیجه‌گیری‌های عبرت‌آموز و اخلاقی از واقعیت‌های تاریخی می‌داند. وایت روایت‌گری را یکی از شفاف‌ترین روش‌ها برای درک تاریخ و هویت هر جامعه می‌پندارد: «ممکن است ما به سختی قادر باشیم الگوهای تفکر را در یک فرهنگ خاص درک کنیم اما داستان‌ها و روایت‌ها همیشه آماده‌اند تا ما را در این مورد یاری کنند و در قالب قصه، پدیده‌ها را برای ما قابل فهم سازند» (White. 1987: 5).

از مهم‌ترین نکاتی که وایت برای راوی درنظر دارد عنصر «انتخاب» است. او معتقد است راوی همواره آنچه را که با اهداف، آرمان‌ها، جهان‌بینی یا نیاز او هم‌راستا و هم‌خوان است در روایت خویش می‌آورد و سایر اجزا و مؤلفه‌های رخداد را کم‌رنگ یا اساساً حذف می‌کند. وایت دربارهٔ نقش و حضور ضمنیِ «خود» در بطن روایت باور دارد که «در گفتمان آزاد، اصل انتخاب بر اساس توانایی فردیِ انسان‌ها در خیال‌ورزی و اندیشیدن پیرامون رخدادها قرار می‌گیرد؛ بنابراین با وجود آن‌که وایت بارها از اصالت عمل انسان در طول تاریخ سخن به میان می‌آورد و فراتاریخ‌نگاری را راه شناخت انسان از رهگذر اعمالی می‌داند که در تاریخ انجام داده است اما همواره ذهنیت یا حضورِ ضمنیِ «خود» راوی را در روایت بر عینیت یا همان قدرتی رجحان می‌بخشد که از طریق غیاب مراجع شکل می‌گیرد و همواره قواعدی پیش‌گفتمانی و محدودکننده فراهم می‌آورد؛ ترجیحی که طبیعتاً نتیجهٔ غلبهٔ فرم ادبی است. او هرچند تاریخ را در قالب داستانی که روایت می‌شود معنادار می‌داند اما از کنار عناصری مانند شخصیت و کارکردهای درونیِ کنش‌ها و همچنین شیوهٔ روایت‌گری، که نتیجهٔ چنین غلبه‌ای است، به‌آسانی نمی‌گذرد» (White. 1978: 39). نکتهٔ مهم دربارهٔ رویکرد وایت این است که علی‌رغم اینکه باور دارد تاریخ‌نگار، همچون نویسندهٔ داستان، ایده و طرح انضمامی خلق می‌کند و با وقایعِ هدف‌دار به آن‌ها سمت‌وسو می‌بخشد اما عملاً فقط داستان‌نویسی است که قادر است از درون پیرنگی تاریخی مفاهیمی را کشف کند که قابل درک باشند یا در کم‌ترین حالت، حقیقتی پنهان را بازنمایی کند. به‌عبارتی «در چارچوب این چالش‌ها و رهیافت‌ها بود که وایت توانست سروسامانی به ایدهٔ اولیهٔ خود، یعنی فراتاریخ یا فرا روایت[3] تاریخی بدهد و دست‌کم به نظریه‌های خود نظم و وضوح مشخص‌تری ببخشد» (پایدار نوبخت و یوسفیان کناری، ۱۴۰۱: ۴۳).

حاصل کلام آنکه وایت معتقد است همواره در هر روایتی ردِّ پای راوی وجود دارد و همین نکته است که «واقعیت مطلق تاریخی» را خدشه‌دار می‌کند: «تاریخ‌نگاران در هرصورت به تأویل و تفسیر تارخ می‌پردازند چراکه همیشه حقایق زیادی وجود دارد که آن‌ها بتوانند در روایت خود بیاورند؛ تاریخ‌نگاران می‌توانند با پر

1 . Hayden White

2 . Gerard Genette

3 . Meta narrative

کردن خلأهایی که در اطلاعات تاریخی خود دارند نظریه‌های شخصی و ارتباطی خود را بگنجانند» (White. 1978: 56).در بحث روایت‌گری تاریخ، کنش‌گریِ راوی در زمینه و بافت اثر نکته‌ای بی‌اندازه پراهمیت است زیرا این‌که چه کسی در چه زمانی و از کجا (کدام منظر زمانی/جغرافیایی) به روایت یک رخداد پرداخته است از دو جهت مؤثر است: ماهیت و کیفیت روایتِ رخداد. ژنت در یکی از مهم‌ترین کتاب‌های خود، «*گفتمان حکایت: جستاری در تبیین روش*»، از واژهٔ «حکایت» به‌مثابه روایت بهره می‌جوید. او می‌نویسد: «در معنای نخست، که امروز نزد مردم بدیهی و اصلی‌ترین معناست، حکایت یعنی گزارهٔ روایی-گفتمانیِ شفاهی یا مکتوب که عهده‌دار بازگویی رخداد یا سلسله‌ای از رخدادهاست. [...] اما تحلیل‌گران و نظریه‌پردازان معاصرِ مبحثِ روایت، حکایت را بیش‌تر در معنای دوم آن به‌کار می‌برند: حکایت به سلسله‌ای از رخدادهای واقعی یا تخیلی اطلاق می‌شود که انواع توالی پیوندها، تقابل‌ها، تکرارها و مانند این‌ها را تشکیل می‌دهد. از این‌رو، تحلیل حکایت یعنی بررسی مجموعه‌ای از کنش‌ها و وضعیت‌ها که ما را با حکایت آشنا می‌کند بدون در نظر گرفتن مسألهٔ میانجی که یا از جنس زبان‌شناسی است یا چیزهای دیگری نظیر آن. در معنای سوم، که به‌ظاهر بیش از دو معنای دیگر قدمت دارد، حکایت باز هم بازگویی یک رخداد معنی می‌دهد، البته نه به مفهوم آن رخدادی که تعریفش می‌کنند بلکه به مفهوم نقل‌شدن از سوی کسی، یا به بیان بهتر: خودِ کنشِ روایت‌کردن» (ژنت، ۱۴۰۰: ۳۰). ژنت برای بررسی روایت‌ها پنج موضوع محوری را مطرح می‌کند. در ادامه به‌طور مختصر به مباحث محوری روایت‌شناسی ژنت پرداخته می‌شود.

نظم‌وترتیب: به بررسی انضباطِ رویدادها نسبت به نظم روایت می‌پردازد. ژنت هرگونه نابسامانی در ترتیب بیان و چینش عناصر روایت نسبت به نظام وقوعِ رخدادهاد را زمان‌پریشی یا درهم‌گسیختگی زمانی می‌خواند. «روایت می‌تواند موقتاً از ترتیب زمانی تقویمیِ رخدادها عقب بیفتد، مانند آنچه در گذشته‌نمای رویدادها مشاهده می‌شود. روایت می‌تواند با رخدادها هم‌زمان باشد یا از آنها جلو بیفتد، مانند زمانی که راوی دربارهٔ آینده سخن می‌گوید» (برسلر، ۱۳۹۱: ۸۷). یاکوب لوته «ترتیب» را از دیدگاه ژنت چنین تعریف می‌کند: «مقصود از ترتیب، ترتیب زمانی رخدادهای داستان نسبت به ارائهٔ همین رخدادها در گفتمان روایی است» (لوته، ۱۳۸۶: ۷۲). از سوی دیگر، «بررسی نظم زمان‌مندانهٔ روایت مبتنی است بر مقایسهٔ میان دوگونه ترتیب: ترتیب رخدادها یا بخش‌های زمان‌مند در سخن روایی و ترتیب زنجیره‌ایِ رخدادها یا بخش‌های زمان‌مند در داستان. این مقایسه به‌گونه‌ای است که نظم‌وترتیب زمانیِ مربوط به داستان، به دو گونه صورت می‌گیرد: اشارهٔ خود روایت یا از طریق سرنخ‌ها» (قاسمی‌پور،۱۳۸۷: ۹۲).

تداوم: به بررسی مبحث زمان در روایت می‌پردازد. در «تداوم» رابطهٔ میان زمان وقوع رخدادها (دقیقه و ساعت و روز و...) با طول متنِ اختصاص‌داده‌شده به این زمان‌ها (برمبنای خط و صفحه) بررسی می‌شود. نویسنده برای این کار از تکنیک‌هایی همچون حذف، تلخیص، مکث و توصیف سود می‌برد. از دیدگاه ژنت، یکی از اساسی‌ترین بخش‌های تحلیل زمانِ روایت، مؤلفهٔ تداوم است: «رابطهٔ مدت، یعنی زمانی که رویدادی معین در داستان اتفاق می‌افتد با تعداد صفحاتی از روایت که به توصیف رویداد می‌پردازد به تداوم مربوط است. به عبارت دیگر، تداوم نسبت میان طول مدت زمان داستان و زمان بیان روایت است» (ریمون کنان. ۱۳۸۷: ۷۳). اساسی‌ترین کاربرد تداوم، تعیین ضرباهنگ و شتاب داستان است. چنانچه زمان و کمیّتِ حجمیِ متن ثابت باشند بدین‌معناست که داستان با شتابی ثابت روایت

می‌شود. درواقع تخصیص بخش‌های زیادی از متن داستان به مدت زمانی کوتاه از زندگی شخصیت‌های داستان، موجب شتاب منفی آن می‌شود و به‌طبع عکس آن نیز صادق است. «تداوم نشان می‌دهد که کدام حادثه قابل گسترش است و کدام واقعه را می‌توان حذف کرد. نکته این‌جاست که مفهوم «دیرش» و «تداوم زمانی» پیچیده‌تر از مفاهیم «ترتیب» و «بسامد زمانی» است چراکه گسترهٔ زمانیِ روی‌دادن واقعی حوادث نسبت به حجم متن اختصاص‌یافتهٔ همان رویداد، مشکل‌تر از دیگر موارد است. دیرش و طول سخن روایی، یا بر مبنای کنش روایت‌گریِ آن است یا بر مبنای خوانش آن» (قاسمی‌پور، ۱۳۸۷: ۱۲۵). بحث مربوط به تداوم در نتیجه‌گیری پژوهش ما تأثیر چندانی نداشت؛ لذا در بحث از مؤلفه‌های روایت در رمان‌های مورد بررسی به آن نپرداختیم. طبیعی است که در رمان‌های تاریخی پرداختن به وقایع تاریخ و تأثیر و تأثرات آن به صورت مفصل و با مکث بیان می‌شوند و بخش‌های دیگر داستان با خلاصه و حذف، روایت می‌گردد.

بسامد: به بررسی میزان تکرار حوادث و دفعاتِ روی‌دادن آن در داستان می‌پردازد. «بسامد به بیان تعداد رخدادها و رویدادها و همچنین تعداد تکرار و دفعات بیان آن‌ها مربوط است. ژنت بسامد را در شکل‌های مختلف مطرح می‌کند: ۱. روایت مفرد: واقعه‌ای که یک‌بار رخ می‌دهد و یک‌بار نقل می‌شود. ۲. روایت بازانجام (بازگو): واقعه‌ای که چندین‌بار رخ می‌دهد و یک‌بار نقل می‌شود. ۳. روایت تکراری (مکرر): واقعه‌ای که یک‌بار رخ می‌دهد و چندین‌بار نقل می‌شود. تکرار چندبارهٔ یک رویداد می‌تواند از نظر داستانی دلیل خاصی داشته باشد: یا چند راوی در داستان حضور دارند یا برای ایجاد توجه و حساسیت نسبت به موضوع» (احمدی، ۱۳۸۴: ۶۴۴). لوته به نقل از ژنت دربارهٔ «بسامد» چنین آورده: «بسامد جزء زمانیِ مهمی از داستان روایی است. از نظر ژنت، بسامد عبارت است از رابطهٔ میان تکرار رخداد و تعداد روایت‌شدن آن در متن؛ بنابراین بسامد به تکرار ربط دارد که خود مفهومی مهم در روایت است» (لوته، ۱۳۸۶: ۸۰). ریمون کنان نیز شکل‌های مختلف بسامد را تعریف کرده است: «بسامد مفرد یا تک‌محور: یک‌بار گفتن آنچه که یک‌بار در داستان اتفاق افتاده است متداول‌ترین نوع روایت است. روایتِ nمرتبهٔ آنچه nمرتبه اتفاق افتاده است. بسامد مکرر: نقل nمرتبهٔ چیزی است که یک‌بار اتفاق افتاده است. بسامد بازگو: نقل یک‌بار از آنچه nبار اتفاق افتاده است» (ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۸۰).

وجه: همان چیزی است که در سنت ادبی «زاویهٔ دید» نامیده می‌شود. «وجه به‌معنای دید یا نحوهٔ نگرش راوی به داستان است. وجه همچنین به‌معنی نوع گفتمانی است که راوی از آن استفاده می‌کند» (ژنت، ۱۴۰۰: ۳۴).

لحن: عمل روایت‌کردن «لحن» خوانده می‌شود. لحن با احساسات خواننده رابطهٔ مستقیم دارد. مضمون‌ها و موقعیت‌های مختلف داستانی امکان ایجاد لحن‌های گوناگونی را به نویسنده می‌دهد. لحن را می‌توان «روش بیان» نامید.پژوهش حاضر با این رویکرد به بررسی رمان‌های تاریخی پس از انقلاب اسلامی خواهد پرداخت. از آنجا که بررسی همهٔ رمان‌های تاریخی پس از انقلاب اسلامی در این مجال نمی‌گنجد، از میان رمان‌ها به بررسی شش رمان اکتفا شده است. در انتخاب جامعهٔ آماری رمان‌ها تلاش شده نمونه‌ای از رمان‌هایی که برندهٔ جوایز ادبی بوده‌اند، رمان‌هایی که اقبال خوانندگان به آن‌ها زیاد بوده و نوبت چاپ آن‌ها بیش از ده بار بوده است و رمان‌هایی که در جوامع علمی و دانشگاهی به آن‌ها پرداخته شده است، وجود داشته باشد. از میان رمان‌های تاریخی برندهٔ

جوایز ادبی *بی‌کتابی* نوشتهٔ محمدرضا شرفی خبوشان و *من منچستر یونایتد را دوست دارم* نوشتهٔ مهدی یزدانی خرم انتخاب شده‌اند. در میان رمان‌هایی با نوبت چاپ بالای ده‌بار *کیمیا خاتون* نوشتهٔ سعیده قدس و *تو در قاهره خواهی مرد* نوشتهٔ حیمدرضا صدر انتخاب گشته‌اند. از میان رمان‌های مطرح‌شده در جوامع دانشگاهی نیز رمان *دکتر نون زنش را بیش‌تر از مصدق دوست دارد* نوشتهٔ شهرام رحیمیان و *حدیث مرده بر دار کردن آن سوار که خواهد آمد* نوشتهٔ هوشنگ گلشیری را برگزیده‌ایم. خلاصهٔ رمان‌های مذکور در پایان مقاله پیوست است.

۲. بحث

در این بخش به بررسی رمان‌های مورد نظر در جامعهٔ آماری این پژوهش از منظر وایت و ژنت خواهیم پرداخت و مؤلفه‌های مربوط به روایت را در این آثار بررسی و تحلیل خواهیم کرد.

۲-۱. نظم‌وترتیب

به‌عقیدهٔ ژنت حکایت پی‌رفتی است با دو نوع زمان: نخست، زمانِ آنچه تعریف می‌شود؛ دوم: زمان حکایت (ژنت،۱۴۰۰: ۴۱). ژنت متن‌هایی را که روایت آن‌ها به‌گونه‌ای است که از ترتیب گاه‌شمارانهٔ داستان دور می‌شوند دارای اختلاف می‌داند و این اختلاف را «زمان‌پریشی» می‌نامد. براین‌اساس، در رمان‌های مورد نظر این پژوهش، روایت مورد بررسی قرار گرفته است:

جدول. ترتیب

روایت خطی	***روایت غیرخطی***	
کیمیاخاتون	گذشته‌نگر	آینده‌نگر
	دکتر نون زنش را بیش‌تر از مصدق دوست دارد	بخش‌هایی از رمان تو در قاهره خواهی مرد
	بخش‌هایی از رمان تو در قاهره خواهی مرد	
	حدیث مرده بر دار کردن آن سوار که خواهد آمد	
	بی‌کتابی	
	من منچستر یونایتد را دوست دارم	
	دکتر نون زنش را بیش‌تر از مصدق دوست دارد	

همان‌طور که از جدول بالا مشخص است تعداد قابل توجهی از رمان‌های مورد بررسی این پژوهش در روایت خود از سیر غیرخطی استفاده می‌کنند و حتی رمان *کیمیاخاتون* که سیر خطی دارد نیز در فصل نخست خود یک‌بار این سیر خطی را شکسته و تلاش‌هایی برای غیرخطی‌کردن سیر داستان داشته است. وایت در رویکرد خود دو تفاوت مهم میان سال‌شماری، وقایع‌نگاری و فراتاریخ‌نگاری مطرح می‌کند: «سال‌شماری» سیاههٔ رویدادهاست بی‌آن‌که میان رویدادها ارتباطی منسجم جریان داشته باشد اما برخلاف سال‌شماری، وقایع‌نگاری تمایل به بیان داستان دارد و تعهد به روایت در آن مهم است. آنچه وقایع‌نگاری ندارد چارچوب روایی است؛ به‌این‌معنی که چگونگی پایان آن روشن نیست. «وقایع‌نگاری آغاز دارد اما در میانه و بدون بسترِ روایی به پایان می‌رسد و رخدادها را بی‌سرانجام و بی‌پایان رها می‌کند. سال‌شماری، رویدادهای تاریخی را چنان که هست فهرست می‌کند و وقایع‌نگاری

رویدادها را چنان که بر انسان پدیدار می‌شود ترسیم می‌کند» (Paule. 2004: 20). وقایع‌نگاری در واقع می‌کوشد گزارش روایی رویدادهای واقعی را شفاف کند. این رویدادها واقعیت دارند و به‌همین‌دلیل در یاد می‌مانند و در نظامی که توالی گاه‌شمارانه دارند جایگاه مستحکمی می‌یابند.

با این حال «برای آن‌که گزارش این رویدادها تاریخی تلقی شود فقط کافی نیست که بر پایهٔ سیر وقوع خود مرتب شوند بل‌که ممکن است با سامانی دیگر هم گزارش شوند که «سامان روایی» نام دارد. گزارش تاریخی به واقعیت شکل می‌دهد و به‌میانجی آن و از رهگذر تحمیل انسجام صوری خاص داستان‌ها، واقعیت را خواستنی و دلپذیر می‌کند. روایت تاریخی با خواستنی‌کردن واقعیت، امر واقع را به ابژهٔ میل بدل می‌کند. این کار با تحمیل انسجام صوری داستان‌ها بر رویدادها انجام می‌شود؛ رویدادهایی که به‌صورت واقعی بازنمایی می‌شوند» (ibid: 21)؛ بنابراین در گونهٔ ادبیِ تاریخ‌نگاری که همان فراتاریخ‌نگاری از دیگاه وایت است، مورخ سیر خطی ماجرا را آن‌گونه که در واقعیت اتفاق افتاده در هم می‌ریزد و آن را به گونهٔ دلپذیرتر به خواننده ارائه می‌دهد.

بدیهی است که برای این درهم‌ریختگی لازم است توجیهی روایی وجود داشته باشد؛ لذا در رمان‌های جامعهٔ آماری این پژوهش نیز نویسندگان با توجیهی روایی (برای مثال روان‌پریشی راوی در رمان *دکتر نون زنش را بیش‌تر از مصدق دوست دارد* یا انتخاب راوی‌های غیر انسانی که از حافظه و نظم انسان پیروی نمی‌کند نظیر رمان *تو در قاهره خواهی مرد* و *من منچستر یونایتد را دوست دارم* و یا عدم اطلاع کامل راوی از آنچه دربارهٔ آن می‌نویسد مثل *حدیث مرده بر دار کردن آن سوار که خواهد آمد*) روایت را با سیر غیرخطی پیش می‌برند.

هم‌چنین همان‌طور که از جدول برمی‌آید سیر غیرخطی غالب رمان‌های مورد بررسی گذشته‌نگر است. دلیل این امر را می‌توان در این نکته جست‌وجو کرد که تاریخ در واقع بیان گذشته است؛ بنابراین راویِ بیش‌تر رمان‌ها در زمان حال ایستاده‌اند و نگاهی به گذشتهٔ خود می‌اندازند که این گذشته با حادثه‌ای سیاسی، اجتماعی و فرهنگی گره خورده است.

2_2. وجه

وجه از دیدگاه ژنت همان چیزی است که در سنت ادبی «زاویهٔ دید» نامیده می‌شود. «وجه به‌معنای دید یا نحوهٔ نگرش راوی به داستان است. وجه همچنین به‌معنی نوع گفتمانی است که راوی از آن استفاده می‌کند» (ژنت، ۱۴۰۰: ۳۴).

وجه را می‌توان به دو زیرمجموعهٔ «منظر» و «کانونی‌سازی» در داستان تقسیم کرد:

2_2_1. منظر

آن‌چه «منظر روایی» می‌نامیم درواقع شیوه‌ای از تنظیم اطلاعات است که از اتخاذ دیدگاهی محدود ناشی می‌شود. در این تعریف، راوی، یا به‌عنوان شخصی در درون داستان به تحلیل رخدادها از درون داستان می‌پردازد یا رخدادها را از بیرون داستان برای خواننده ارائه می‌دهد (ژنت،۱۴۰۰: ۲۵۴–۲۵۵).

جدول.منظر

اول شخص	سوم شخص	دگرگونی در منظر داستان
بی‌کتابی	–	دکتر نون زنش را بیش‌تر از مصدق دوست دارد
–	–	کیمیاخاتون
–	–	من منچستر یونایتد را دوست دارم
–	–	حدیث مرده بر دار کردن آن سوار که خواهد آمد

همان‌طور که جدول نشان می‌دهد هیچ رمانی به صورت کامل در شکل روایت سوم‌شخص بیان نمی‌شود و همهٔ رمان‌های مورد بررسی در این پژوهش، یا روایت‌های اول‌شخص دارند یا با ترکیبی از اول‌شخص و سوم‌شخص روایت شده‌اند. مطابق تقسیم‌بندی ژنت، منظر روایت‌ها به اول‌شخص و سوم‌شخص تقسیم می‌شوند؛ این در حالی است که رمان *تو در قاهره خواهی مرد* از منظر دوم‌شخص روایت شده است. روایت داستان‌ها از منظر دوم‌شخص شیوهٔ نسبتاً جدیدی در داستان‌نویسی است. در کتاب‌های عناصر داستان، روایت دوم‌شخص را زیرمجموعه‌ای از روایت اول‌شخص بیان کرده‌اند زیرا در این گونه روایت نیز راوی اول‌شخص مخاطبی را مورد خطاب قرار می‌دهد؛ بنابراین می‌توان رمان *تو در قاهره خواهی مرد* را نیز زیرمجموعه‌ای از منظر روایت اول‌شخص بدانیم. شاید بتوان دلیل استفادهٔ نویسندگان پس از انقلاب اسلامی از راوی اول‌شخص در رمان‌های تاریخی را همان نکته‌ای دانست که وایت از آن به عنوان «حضور ضمنی خود» یاد می‌کند. همان‌طور که پیشتر اشاره کردیم وایت معتقد است «فراتاریخ‌نگاری راه شناخت انسان از رهگذر اعمالی است که در تاریخ انجام داده است اما همواره ذهنیت یا حضورِ ضمنیِ «خود» راوی در روایت بر عینیت رجحان دارد» (White. 1978: 39)؛ لذا فراتاریخ‌نگاری یا بیان رمان تاریخی، صرف پرداختن به واقعیتی بیرونی که در گذشته اتفاق افتاده است نیست بل‌که تأثیر دید و ذهنیت اشخاص نسبت به یک واقعه یا تأثیر یک واقعه بر ذهنیت اشخاص است؛ بنابراین استفاده از منظر سوم‌شخص که صرفاً به بیان رویدادهایی که اتفاق افتاده‌اند می‌پردازد، برای نویسندهٔ فراتاریخ‌نگار مناسب نیست.

۲-۲-۲-کانونی‌سازی

کانونی‌سازی در داستان با توجه به شیوهٔ روایت می‌تواند درونی باشد؛ این درونی‌بودن می‌تواند ثابت باشد (یعنی همه‌چیز از دید یکی از اشخاص حاضر در داستان بیان شود) یا می‌تواند متغیر باشد (مثل رمان‌های مکاتبه‌ای که در آن‌ها رخدادی واحد، بسته به دید چندین شخصیتِ نویسندهٔ نامه، روایت می‌شود). نوع دیگر، کانونی‌سازی بیرونی است که در این نوع، قهرمان در برابر چشمان ما (بی‌آن‌که بتوانیم اندیشه‌ها یا احساساتش را دریابیم) عمل می‌کند (ژنت، ۱۴۰۰: ۲۶۰).

جدول. کانونی‌سازی

تو در قاهره خواهی مرد	کیمیاخاتون	حدیث مرده بر دار کردن آن سوار که خواهد آمد	دکتر نون زنش را بیش‌تر از مصدق دوست دارد	من منچستر یونایتد را دوست دارم	بی‌کتابی
درونی	درونی	درونی– بیرونی	درونی	درونی– بیرونی	درونی

این مسأله که آیا امکان تغییر دیدگاه و زاویه‌دید در خلال روایت امری صحیح است یا نیست، از دیرباز مورد اختلاف پژوهش‌گران حوزهٔ روایت بوده است. باید گفت که دگرگونی زاویه‌دید در داستان امری معمول نیست اما نباید فراموش کرد که روایت به‌نوعی هنر است و در هنر تعیین قاعدهٔ صددرصد برای همهٔ انواع امکان‌پذیر نیست؛ لذا تغییر کانونی‌سازی روایت نیز با وجود آن‌که امری معمول نیست در برخی روایت‌ها، به‌ویژه در داستان‌های مدرن، به چشم می‌خورد. ژنت زیر پا گذاشتن قانونِ کانونی‌سازیِ کل اثر را در این‌جا و آن‌جا و به صورت پراکنده، دگرگونی می‌نامد (ژنت،۱۴۰۰: ۲۲۶). برای دگرگونی زاویه‌دیدِ داستان و دگرگونی کانونی‌سازی لازم است نویسنده دلیل معقولی داشته باشد، در غیر این صورت این کار صرفاً به بازی روایی‌ای که سبب گیج‌شدن خواننده می‌شود بدل می‌گردد.

۲-۳. بسامد

در مفهوم بسامد به تکرار یک اتفاق در داستان یا در واقعیت بیرونی پرداخته می‌شود. برای بسامد می‌توان چهار حالت کلی در نظر گرفت: الف. چیزی را که یک‌بار اتفاق افتاده یک‌بار تعریف کنیم. ب. چیزی را که یک‌بار اتفاق افتاده nبار تعریف کنیم. ج. چیزی را که nبار اتفاق افتاده یک‌بار تعریف کنیم. د. چیزی را که n بار اتفاق افتادهn بار تعریف کنیم.

می‌توان چنین گفت که اهمیت بسامد در روایت به مواردی بازمی‌گردد که نویسنده چیزی را nبار اتفاق افتاده است فقط یک‌بار بیان کند یا چیزی را که یک‌بار اتفاق افتاده است nبار بیان کند. بیان چندبارهٔ اتفاقی که فقط یک‌بار در داستان افتاده است نشانهٔ اهمیت این اتفاق برای راوی و نقطهٔ مهم و تکرارشوندهٔ داستان است. بیان یک‌بارهٔ چیزی که چندبار اتفاق افتاده است می‌تواند به‌نوعی حذف واقعه باشد که در روایت‌های مدرن حذفیات نیز جای تأمل دارند و به‌نوعی نقاطی مهم و تأثیرگذار در روایت محسوب می‌شوند. می‌توان گفت واقعهٔ تکرارشونده در داستان می‌تواند دلیل بیان و روایت داستان باشد و هرجا راوی از روایت بازمی‌ماند یادآوری واقعهٔ مهم و تأثیرگذار در روایتِ او می‌تواند او را دوباره بر سر روایت بازگرداند؛ نمونهٔ این نوع تکرار را می‌توان در رمان *دکتر نون زنش را بیش‌تر از مصدق دوست دارد* دید. در این روایت، شهرام رحیمیان واقعهٔ مرگ ملکتاج همسر دکتر نون و دزدیده‌شدنش به دست افرادی که دکتر نون آن‌ها را برای این کار اجیر کرده است را چندبار بیان می‌کند (این اتفاق درواقع فقط یک‌بار رخ داده است). این واقعه نقطهٔ شروع روایت و نقطهٔ حائز اهمیت برای راوی داستان است. مرگ ملکتاج نقطه‌ای است که دکتر نون را به یادآوری تمام خاطرات گذشته وامی‌دارد: خوشی‌های زندگی این زوج پیش از کودتای بیست‌وهشتم مرداد، ناخوشی‌های آن‌ها پس از کودتا، اسیر شدن دکتر نون، مصاحبه‌ای که علیه مصدق انجام می دهد آنگاه که او را با صحنه‌سازی تجاوز به همسرش مورد آزار و شکنجهٔ روحی قرار می‌دهند، آزادی دکتر نون از زندان و افسردگی شدید دکتر او و رفتار نادرستش با ملکتاج. یادآوری تمام این خاطرات در ذهن دکتر نون به‌واسطهٔ مرگ ملکتاج است؛ بنابراین هرجا دکتر نون از بیان حوادث گذشته

بازمی‌ماند یک‌بار دیگر یادآوری مرگ ملکتاج و جنازهٔ بی‌جانش که روی تخت افتاده است عاملی برای ادامهٔ روایت می‌شود.

در برخی از رمان‌های تاریخی پس از انقلاب اسلامی آنچه به عنوان «بسامد» بخشی از داستان را پررنگ‌تر به تصویر می‌کشد تکرار جمله یا واژگان و عباراتی است که به تثبیت آن حادثه در ذهن خواننده کمک می‌کند. به‌عبارتی شیوهٔ بلاغیِ واژه‌آرایی در کلام است که اهمیت آن واقعه را برای خواننده روشن می‌کند. نمونهٔ این بسامد را می‌توان در رمان *تو در قاهره خواهی مرد* حمیدرضا صدر و رمان *بی‌کتابی* خبوشان دید. برای نمونه، ترس از تبعید که در ذهن محمدرضا پهلوی است و مدام همراه اوست در همین چند جملهٔ آغازین *تو در قاهره خواهی مرد* به چشم می‌خورد:

«ملک‌فاروق در تبعید مرده. در ایتالیا. در رم. دور از خانه‌اش. دور از سرزمینش. شبیه پدرت که در ژوهانسبورگ درگذشت. در تبعید. دور از خانه و سرزمینش. دور... دور... دور...

از اینکه ملک‌فاروق دور از سرزمینش درگذشت نفرت داری. تو از تبعید نفرت داری. تبعید... تبعید... تبعید... نفرت... نفرت... نفرت...» (صدر، ۱۴۰۱: ۹)

دربخش کشتن ناصرالدین‌شاه، در نقطهٔ بحرانی حملهٔ مردم به میرزارضا کرمانی، جملات کوتاه و ضرباهنگ تند کلام و از سویی تکرار مدام واژهٔ «می‌زنند» علاوه بر اینکه بر اثرگذاری نقطهٔ بحرانی داستان می‌افزاید، اهمیت جهل مردم در مقابل روشنفکری و روشنگری میرزارضا را به‌خوبی به تصویر می‌کشد:

«میرزا محمدرضا: در مظلومیت، عموم مردم ایران با من شریک هستند. من در بی‌غیرتی با آن‌ها شریک نبودم.» می‌زنند مردم لگد می‌اندازند به کمرش، بر کولش سوار شده‌اند. دادوهوار و فحش فراش‌ها بلند است. «میرزا محمدرضا: می‌بایست همه با من در رفع ظلم او و سایر ظالمان شریک شوند.» دندان انداخته‌اند دو نفر از مردم به پشت دستش، یک نفر نیزهٔ فرنگیِ سر عصا را به پشتش فرو می‌کند. «میرزامحمدرضا: لکن مردم چنان عادت به مظلومیت کرده‌اند...» مشت می‌خورد به آبگاهش، خون از جای نیزهٔ فرنگی بیرون می‌زند، از کله‌اش، از جای خراش‌های پشت گردنش خون راه می‌افتد... «میرزامحمدرضا: که تصور نمی‌کنندکه ظلم چیزی است که آن را رفع می‌توان کرد» چوب می‌کوبند بر دوش و بازویش یک دستش از ضریح منفصل می‌شود، سر هنوز در ضریح دارد. «میرزا محمدرضا: من اگرچه با کشتن این شاه...» هرهر خون از دماغش می‌ریزد. می‌زنند مردم. «میرزا محمدرضا: رفع ظلم نکردم...» می‌زنند، «لکن به مردم فهماندم...» می‌زنند، «شاه هم مثل این مردم...» می‌زنند، «یک نفر بشر است...» می‌زنند، «ممکن است یک نفر رعیت...» می‌زنند، «مردم را از شر او...» می‌زنند، «خلاص کنند و...» می‌زنند، «مردم بفهمند...» می‌زنند«اصل و منشأ ظلم را» می‌زنند، «می‌توان قطع کرد و...» می‌زنند، آن‌وقت فروعات را...» می‌زنند، «بهتر می‌توان...» می‌زنند، «برید.» (خبوشان، ۱۳۹۸: ۲۴۳و ۲۴۲)

گاهی تکرار یک تصویر در داستان بیانگر اهمیت موضوعِ آن تصویر برای راوی است. در شروع رمان *من منچستر یونایتد را دوست دارم*، یزدانی خرم داستان را با دانشجوی تاریخی که در خیابان انقلاب راه می‌رود آغاز می‌کند. دانشجوی تاریخ در چراغ قرمز عابر پیاده، پشت سر خانمی قرار می‌گیرد که موهای بیرون‌زده از روسری‌اش را موخوره فرا گرفته است:

«رشته‌های نازک و کم‌رمقی که اگر چشم بیندازی و دقیق شوی می‌بینی بعضی‌هاشان دو شاخه و سه شاخه شده‌اند. تکثیر. موخوره. دانشجوی تاریخ دوست دارد با دست به شانهٔ دختر بزند و بگوید باید برود سلمانی و بدهد موخوره‌ها را از بیخ بزنند وگرنه مرض کل موها را می‌گیرد و خیلی ناجور می‌شود.» (یزدانی خرم،۱۳۹۰: ۱۴)

به فاصلهٔ چندخط در همان صفحه باز به موخورهٔ دختر اشاره می‌شود:

«دختر اصلا حواسش به موهای موخوره‌گرفته‌اش نیست و یا اصلا وقت نمی‌کند برود آرایشگاه زنانه‌ای که با خط نستعلیق بالایش نوشته‌اند سالن زیبایی ناتاشا.» (یزدانی خرم، ۱۳۹۰: ۱۴)

این تأکید بر موخورهٔ دختر و همچنین اشاره به سرطان خون دانشجوی تاریخ، که آن هم چندبار در داستان تکرار می‌شود، به‌نوعی یادآور فراگیری آفت است؛ پیش‌رویِ مرض که کل موها یا کل بدن را فرا می‌گیرد؛ این ماجرای نمادین بسامددار در داستان به‌نوعی با تکثر روایت‌های داستان نیز ارتباط دارد و نشانه‌ای از موضوع کلی داستان است: بیماری، فقر، خشونت و سیاست‌زدگی در دوره‌های مختلف تاریخ آرام‌آرام در تمام بدنهٔ کشور پخش می‌شود.

۲-۴. لحن

راوی همواره میان زمان وقوع روایت و زمان روایت ماجرا در نوسان است؛ بنابراین از این دیدگاه با چند نوع روایت‌گری مواجه هستیم که مرسوم‌ترین آن‌ها این اقسام است: «روایت پس از داستان (وضعیت کلاسیک روایت مربوط به گذشته که بی‌شک از زمان‌های خیلی دور متداول بوده است)، روایت پیش از داستان (روایت پیش‌گویی، که عموماً مربوط به زمان آینده است) و روایت هم‌زمان با داستان (روایت هم‌زمان با کنش داستان)» (ژنت، ۱۳۹۸: ۱۶۳). استفاده از فراداستان یا حضور چند راوی در داستان و میزان مشارکت خواننده در داستان نیز در مقولهٔ صدا بررسی می‌شود» (ژنت، ۱۳۹۸، ۱۷۲–۱۷۸).

چنان‌چه در مبحث مربوط به ترتیب نیز مشاهده شد، روایتِ مربوط به داستان‌های تاریخی پس از انقلاب اغلب «پس از داستان» است. در این نوع روایت، راوی پس از آن‌که واقعهٔ داستانی اتفاق افتاده است، به بیان آن‌چه در گذشته رخ داده است می‌پردازد. می‌توان دلیل روایت‌های پس از داستان در این رمان‌ها را تاریخی‌بودن روایات دانست. تاریخ، به بیان روایت‌های رخ‌داده در گذشته می‌پردازد؛ لذا داستان‌ها وقایعِ رخ‌داده در گذشته را بیان می‌کنند. تنها رمانی که در جامعهٔ آماری این پژوهش روایتِ پیش از داستان دارد رمان *تو در قاهره خواهی مرد* است که با آن‌که زمان ماجرا در سال ۱۳۴۲ اتفاق می‌افتد، گاهی راوی در باب اتفاق‌های پس از سال ۱۳۴۲ سخن می‌گوید. درمیان نمونهٔ داستان‌های مورد بررسی در این پژوهش، هماهنگ‌ترین داستان با واقعیت‌های تاریخی، رمان *تو در قاهره خواهی مرد* است. نویسنده در این رمان تلاش دارد با استفاده از تکنیک‌های روایی متفاوت به بیان روایت تاریخی بپردازد.

در میان داستان‌ها گاه نشانه‌هایی از فراروایت نیز دیده می‌شود. برای نمونه، در رمان *من منچستر یونایتد را دوست دارم* به سطور زیر برمی‌خوریم:

«حتی دانای کل این متن هم دقیق نمی‌داند چرا این زوج بی‌آزار و خوشبخت به هتل نرسیده‌اند و جنازهٔ سلاخی‌شده‌شان توی قبرستان ارمنی‌ها و لای تابوت‌های تازه‌رنده‌شده‌ای پیدا شده که پشت ساختمان مرکزی

قبرستان انبار شده بوده‌اند. دانای کل تمام مسیر حرکت آن‌ها را در زمستان ۱۳۳۱ تهران تعقیب کرده و چیزی گیرش نیامده.» (یزدانی خرم، ۱۳۹۱: ۱۲۶–۱۲۷)

یا در رمان *حدیث مرده بر دار کردن آن سوار که خواهد آمد*:

«اما وصف آن نقش به ایجاز آورده است، چه مردمان دور او را اشارتی بسنده می‌بود، گو که از خم طره‌ای می‌گفت یا نمی‌گفت، اما راقم این دور پوست باز کرده و به شرح خواهد گفت، چه سکهٔ سخن را هر دوری به نامی می‌زنند مصلحت خلق را، که سخن بوالمجد یا بوالفضلی بدان طرز و تکلف و آن ایجاز و صناعت و آن همه تلمیحات و ملمعات هیچ عاقلی نخرد و این طرز که ما خواهیم نهاد به‌ضرورت احتمال ابنای زمانه است، گو که راوی این دور ما باشیم یا نه. و از پس ما راویان هر دور خود دانند که این حدیث چگونه بایست گزارد و هر قصه به چه طرز بایست نوشت.» (گلشیری، ۱۳۹۶: ۵)

۲-۵. شخصیت‌پردازی

در جدول مربوط به اشخاص داستان، تعداد شخصیت‌ها و میزان تطابق شخصیت‌ها با واقعیت مورد بررسی قرار گرفته است:

جدول. شخصیت

نام داستان	کیمیا خاتون	تو در قاهره خواهی مرد	من منچستر یونایتد را دوست دارم	دکتر نون زنش را بیش‌تر از مصدق دوست دارد	بی‌کتابی	حدیث مرده بر دار کردن آن سوار که خواهد آمد
تعداد اشخاص	حدوه پانزده شخصیت	حدود صد شخصیت	حدود پنجاه شخصیت	حدود ده شخصیت	حدود بیست شخصیت	حدود سی شخصیت
درصد اشخاص تاریخی	۰ درصد	۱۰۰ درصد	۱۰ درصد	۴۰درصد	۱۵ درصد	۲۰ درصد
درصد اشخاص برخاسته از تخیل نویسنده	۵۰ درصد	صفر	۹۰ درصد	۶۰ درصد	۸۵ درصد	۸۰ درصد

چنان‌چه از جدول مربوط به اشخاص داستان برمی‌آید، در بیش‌تر رمان‌های تاریخی پس از انقلاب تعداد شخصیت‌ها نسبتاً زیاد هستند. تعدد شخصیت‌ها در داستان از ویژگی‌های رمان‌های مدرن و پست‌مدرن است. حضور اشخاص در داستان به داستانی‌ترشدن واقعهٔ تاریخی کمک می‌کند؛ علاوه بر آن تأثیر پیشرفت علم روان‌شناسی در داستان‌های مدرن جهان کاملا مشهود است، تا جایی که داستان مدرن بازنمود واقعیت نیست بلکه بازنمود واقعیتی است که در ذهن شخصیت–هاست؛ بنابراین حضور اشخاص و بیان واقعهٔ حاضر در داستان از دید و نظرگاه آن‌ها در رمان

تاریخی مدرن به وضوح دیده می‌شود. فروید، پدر علم روان‌شناسی، چنین می‌گوید: «من کاشف ناخودآگاه نیستم. شعرا ناخودآگاه را کشف کردند. کاری که من کردم فقط این بود که روشی علمی برای بررسی ناخودآگاه ابداع کردم» (پاینده، ۱۳۸۲: ۷۱)؛ لذا حضور اشخاص در داستان و بررسی واقعیت بیرونی از نگاه آن‌ها از ویژگی‌های داستان مدرن است که در داستان‌های تاریخی مورد بررسی در این پژوهش نیز دیده می‌شود.

از دیگر سوی، حضور اشخاص برخاسته از تخیل نویسندگان در رمان‌های تاریخی موجب می‌شود که بر وجه تخیلی و داستانی تاریخ افزوده گردد و داستان از تاریخ صرف فاصله بگیرد. همان‌طور که از جدول برمی‌آید در بیش‌تر رمان‌های تاریخی مورد بررسی در این پژوهش نیز درصد وجود شخصیت‌های خیالی و برخاسته از تخیل نویسنده قابل توجه است و تنها رمانی که هیچ شخصیت خیالی‌ای ندارد و بر پایهٔ اشخاص واقعی تاریخ پیش می‌رود *رمان تو در قاهره خواهی مرد* حمیدرضا صدر است.

۲-۶. زمان و مکان

از عناصر مهم روایی در داستان‌ها می‌توان به زمان و مکان اشاره کرد. این عنصرِ روایت در داستان‌های تاریخی که زمان گذشته در آن‌ها نقشی محوری ایفا می‌کند اهمیت فراوانی دارد. شخصیت داستان‌های تاریخی با کمک‌گرفتن از عنصر زمان و مکان به جست‌وجوی هویت خود برمی‌آید. نویسندگان داستان‌های مدرن و پست‌مدرن با سودبردن از تکنیک‌هایی هم‌چون گذشته‌–نما، تقطیع زمانی و یادآوری خاطرات، سعی در پررنگ‌کردن نقش عنصر زمان در پیدا کردن هویت شخصیت‌های داستانی دارند. در بخش مربوط به «ترتیب» در مورد استفاده از تکنیک‌های روایی غیرخطی رمان‌های مورد بررسی شرح داده شد و مشخص شد که در جامعهٔ آماری این پژوهش رمان‌ها اغلب از تکنیک‌های روایی غیرخطی استفاده می‌کنند و زمان روایت در آن‌ها درهم‌ریخته است. در برخی رمان‌های مدرن زمان و مکان مبهم است و یا نویسنده، زمان و مکانی فرضی و تخیلی می‌آفریند. علت این ابهام، درونی‌بودن این نوع ادبیات است. در آثار مدرن آن‌چه بیش از هرچیز برای نویسنده اهمیت دارد سیر درونی داستان است؛ به‌همین‌دلیل عناصر بیرونی و ملموسی مانند زمان و مکان در درجهٔ دوم اهمیت قرار می‌گیرد (گرگانی،۱۳۸۸: ۳۱). نمونهٔ زمان و مکان تخیلی در داستان تاریخی را می‌توان در رمان *حدیث مرده بردار کردن آن سوار که خواهد آمد* نوشتهٔ هوشنگ گلشیری یافت که نویسنده در آن به ذکر شهری تاریخی می‌پردازد که مردم در آن به انتظار ظهور منجی‌ای هستند که تصویرش بر کتیبه‌ای در بیرون از شهر کشیده شده است. این شهر می‌تواند در هر دورهٔ تاریخی و در هرجایی از کشور باشد. حالت نمادین مکان‌های داستان را می‌توان در پایان رمان *بی‌کتابی* نیز مشاهده کرد که راوی به‌همراه چندتن از شخصیت‌ها به محل زندانی‌شدن ضحاک می‌روند و ضحاکِ در بند را می‌بینند. تصویر پایانی داستان به‌گونه‌ای است که

گویی این غار خیالی، دیوارهایی آیینه‌گون دارد و راوی و شخصیت‌ها در این آینه‌ها به تصویری از حرص و طمع و خصال دیوسیرت خویش به شکل ضحاک می‌نگرند.

از میان شش رمان مورد بررسی در این پژوهش، مکان چهار داستان در تهران می‌گذرد که نشان‌دهندهٔ اهمیت تاریخی و اجتماعی این شهر در حوادث تاریخی معاصر است، به‌طوری که رویکرد اغلب رمان‌نویسان تاریخی که به واقعه‌ای سیاسی، اجتماعی و فرهنگی در تاریخ معاصر می‌پردازند به این شهر معطوف شده است.

۳. نتیجه

از بررسی رمان‌های حاضر در جامعهٔ آماری این پژوهش چنین برمی‌آید که:

۱. رمان‌های تاریخی فارسی پس از پیروزی انقلاب اسلامی، همگی دارای ویژگی زمان‌پریشی هستند. حتی رمان *کیمیاخاتون* سعیده قدس که از سیرخطی رویدادها پیروی می‌کند، در فصل نخست خود این سیرخطی را شکسته است. روایت‌های زمان‌پریش رمان‌های تاریخی پس از انقلاب اغلب گذشته‌نگر هستند زیرا بنا به تعریف عملیاتی این پژوهش، آثاری در زمرهٔ رمان‌های تاریخی قرار می‌گیرند که از واقعهٔ تاریخیِ مرکزی آن‌ها آن‌قدر زمان گذشته باشد که آن حادثه قابلیت تحلیل و بررسی از منظر اجتماعی، سیاسی و فرهنگی را یافته باشد. در بیش‌تر رمان‌ها، روایت در زمان حال می‌گذرد اما رویداد اصلی در گذشته رخ داده و راوی با نگاهی واپس‌نگر رویداد را برای خواننده روایت می‌کند.

۲. به لحاظ منظر روایت، هیچ‌یک از رمان‌ها از منظر سوم‌شخص روایت نشده‌اند بل‌که روایت‌ها یا به شیوهٔ اول‌شخص یا به‌صورت ترکیبی از اول‌شخص و سوم‌شخص است. هم‌چنین هیچ‌کدام از کانونی‌سازی‌ها به صورت کامل بیرونی نیست، یعنی ماجرا یا با کانونی‌سازی درونی یا با کانونی‌سازی درونی–بیرونی روایت شده است. این‌جا باید خاطرنشان کرد که رویدادهای واقعی عینیت دارند اما رخدادهای داستانی ذهنی هستند. در روایت رویدادهای واقعی، که راوی آن‌ها سوم‌شخص است، درواقع خود رویدادها هستند که موقعیت خود را شرح می‌دهند، درحالی‌که روایت–کننده و شرح‌دهندهٔ روایت‌های ذهنیت‌محور، راوی اول‌شخص است. در روایت‌های تاریخی مدرن‌تر فقط اتفاقی که رخ داده است روایت نمی‌شود بل‌که بازتاب رویدادها بر راوی و بر شخصیت‌ها نیز نشان داده می‌شود؛ بنابراین در رمان‌های تاریخی مدرن، جز اهمیت خود اتفاق، آنچه برای نویسنده مهم است بازتاب تأثیر آن اتفاق بر راوی و شخصیت‌ها و هم‌چنین بر خواننده است.

۳. بنابر آن‌چه گفته شد، رمان‌های تاریخی پس از پیروزی انقلاب اسلامی با اهداف زیر نوشته شده‌اند:

الف. پرداختن به بخش‌هایی از تاریخ که کم‌تر به آن‌ها پرداخته شده؛ نظیر زندگی زنان (کیمیاخاتون) و افراد شکست‌خوردهٔ تاریخ (دکتر نون زنش را بیش‌تر از مصدق دوست دارد)

ب. پرداختن به مسألهٔ یافتنِ هویت فردی و اجتماعی (بی‌کتابی و من منچستر یونایتد را دوست دارم)

ج. شک به تاریخ و نگاه انتقادی به آن (حدیث مرده بر دار کردن آن سوار که خواهد آمد)

د. بازتاب تأثیر یک واقعهٔ تاریخی بر شخصیت‌ها و نفوذ آن واقعه در ذهن و روان آن‌ها (دکتر نون زنش را بیش‌تر از مصدق دوست دارد).

۴. تعدد شخصیت‌ها در رمان‌های تاریخی پس از انقلاب نشان‌دهندهٔ اهمیت ویژهٔ اشخاص در شکل‌گیری اتفاقات تاریخی است. دو مقولهٔ «رخدادهای تاریخی» و «رخدادهای طبیعی مقوله‌های متفاوتی هستند. حوادث طبیعی مانند زلزله، سیل و طوفان می‌تواند دنیای طبیعی را دچار دگرگونی کند اما در حادثهٔ تاریخی افراد جامعه هستند که موجب دگرگونی و خلق تاریخ می‌شوند. تفاوت اصلی این دو در نقشی است که انسان ایفا می‌کند. درواقع آن‌چه حادثهٔ تاریخی را از حادثهٔ طبیعی جدا می‌کند نقش شخصیت‌های انسانی در حوادث تاریخی است. تعداد زیاد اشخاص در داستان‌های مورد نظر و نگاه به حوادث داستان از منظر اشخاص، از ویژگی‌های داستان‌های تاریخی مدرن پس از انقلاب است.

۵. درصد زیادی از شخصیت‌های رمان‌های تاریخیِ مورد بررسی این پژوهش، غیرواقعی و برخاسته از تخیل نویسندگان هستند. این اشخاص می‌توانند به وجه داستانی و تخیلی داستان کمک و داستان را از صرف بیان واقعیت تاریخی خارج کنند.

۶. توجه به زمان و مکان در روایت داستان‌های تاریخی اهمیت بنیادین دارد زیرا داستان قرار است به حادثه‌ای تاریخی بپردازد که در زمان مشخصی رخ داده است؛ لذا اغلب رمان‌های تاریخی مدرن نیز مانند رمان‌های تاریخی کلاسیک به ذکر دقیق و همراه با جزئیات از زمان و مکان واقعه می‌پردازند. از نمونهٔ این داستان‌ها می‌توان به *کیمیاخاتون*، *دکتر نون زنش را بیش‌تر از مصدق دوست دارد*، *من منچستر یونایتد را دوست دارم* و *تو در قاهره خواهی مرد* اشاره کرد.

۷. در برخی رمان‌های مدرن، زمان و مکان در حالت مبهم و خیالی قرار دارند؛ دلیل این امر را می‌توان اهمیت بیش‌تر جنبه‌های درونیِ راوی و شخصیت‌ها نسبت به واقعیت بیرونی نزد نویسندگان مدرن دانست. چنان‌چه می‌دانیم، داستان مدرن پس از پیشرفت علم روان‌شناسی در اروپا و به‌دنبال آن در سایر کشورها از جمله در ایران رواج یافت. در این نوع روایت، پرداختن به جنبه‌های درونی و ناخودآگاه اشخاص و بازتاب تأثیر ذهنیت افراد بر واقعیت یا تأثیر واقعیت بر ذهنیت افراد، موضوع داستان قرار می‌گیرد. این جنبهٔ داستان‌نویسی مدرن به رمان تاریخی نیز راه یافته است و گاه توصیفی که از زمان و مکان ارائه می‌شود توصیف زمان و مکانی واقعی نیست بل‌که چیزی برساخته از درونیات ذهن راوی یا اشخاص داستان است. نمونهٔ این نوع داستان‌های تاریخی را می‌توان رمان بی‌*کتابی* دانست.

۸. در برخی از رمان‌های تاریخی، واقعهٔ داستان جنبه‌ای نمادگونه دارد و گاه حتی با تحریف تاریخ همراه است. در این رمان‌ها زمان و مکان نیز ممکن است واقعی نباشد. نمونهٔ این دست رمان‌ها *حدیث مرده بر دار کردن آن سوار که خواهد آمد* است.

پیوست

*شرفی خبوشان. محمدرضا. (۱۳۹۴). *بی‌کتابی*. تهران: شهرستان ادب.

میرزا یعقوب خاصه‌فروش، در کار خریدوفروش عتیقه‌جات و به‌ویژه کتاب‌های قدیمی است. او ناپدری‌ای داشته که اهل کتاب بوده و میرزا یعقوب از کودکی با عشق و علاقه به کتاب بزرگ شده و آشنایی ویژه‌ای با انواع کاغذ و خط و جلد و نگارگری و رنگ و مرکب دارد. میرزا یعقوب آرزومند دستیابی به برخی کتاب‌های کتابخانهٔ شاهنشاهی است که برخی نسخه‌های ویژه در آن‌جا نگهداری می‌شوند. لسان‌الدوله، شخصیت دیگر داستان، کتابدار کتابخانهٔ پادشاه است. او کتاب‌ها را از کتابخانه می‌دزدد و به دست دلالان کتاب می‌دهد. لسان‌الدوله از طریق یک واسطه (زنی به نام زکیه) میرزا یعقوب را به کتابخانهٔ سلطنتی می‌برد. میرزا یعقوب پس از تعقیب‌کردن زکیه آدرس خانهٔ او را پیدا می‌کند و با خود فکر می‌کند که حتما لسان‌الدوله بخشی از کتاب‌هایی را که از کتابخانه می‌دزدد و به دلالان و خریداران کتب عتیقه و قیمتی می‌دهد در خانهٔ زکیه مخفی می‌کند. پس از ماجرای مرگ مظفرالدین‌شاه و روی کار آمدن محمدعلی‌شاه و فرمان به‌توپ‌بستن مجلس، میرزا یعقوب به خانهٔ زکیه می‌رود و با جسد زکیه مواجه می‌شود. او چون در مسیر خانهٔ زکیه دیده شده، تصمیم می‌گیرد جسد را جایی دفن کند که به اتهام قتل گرفتار نشود. میرزا یعقوب هنگام دفن جسد در باغچه، صندوقی می‌یابد که کتابی درونش است به نام *جای‌نامهٔ ضحاک*؛ کتابی به خط رمز که احتمالاً به هوس یافتن گنج در جایگاه ضحاک افراد زیادی به‌دنبال آن هستند؛ از جمله آن افراد لسان‌الدوله است. میرزا یعقوب کتاب جای‌نامهٔ ضحاک را با خود به خانه می‌برد و در این راه جان خود را به خطر می‌اندازد. او از جانب لسان‌الدوله و هم‌دستانش تهدید می‌شود و کتک می‌خورد و سرانجام مجبور می‌شود جای کتاب را لو بدهد. چون کتاب به رمز نوشته شده و تنها کسی که از رمز کتاب سردرمی‌آورد خود میرزایعقوب است، لسان‌الدوله او را همراه افرادش با خود می‌برد تا محل اسارت ضحاک را که در کتاب آمده به آن‌ها نشان دهد. لسان‌الدوله خودش به حضور ضحاک اعتقاد ندارد و فکر می‌کند مطالب کتاب دروغی بیش نیست اما آن‌ها در کمال ناباوری در غاری ضحاک را می‌بینند.

*یزدانی خرم، مهدی. (۱۳۹۱). *من منچستر یونایتد را دوست دارم* . تهران: چشمه

رمان *من منچستر یونایتد را دوست دارم* با روایت یک دانشجوی تاریخِ مبتلا به سرطان خون که در سال ۱۳۸۳ در خیابان انقلاب تهران در حال حرکت به سمت دانشگاه است شروع می‌شود و در ادامه، روایت‌هایی متعدد از سال‌های ۱۳۲۰ و ایران تحت اشغال در زمان جنگ جهانی دوم می‌آید. نویسنده می‌کوشد سلسله روایتی درهم‌تنیده و جدا از هم را به یکدیگر متصل کند و با ساختاری دایره‌وار دوباره به نقطهٔ ابتدای داستان و شخصیت دانشجو بازمی‌گردد. به نظر می‌آید یزدانی خرم سعی دارد در این پازلِ چندین‌هزار تکه، فضای سیاسی و تاریخی ایران دهه‌های ۲۰ و ۳۰ را بیان کند و آن را به دههٔ ۸۰ پیوند بزند.

*قدس، سعیده. (۱۳۸۳). *کیمیاخاتون*. تهران: چشمه

مولانا جلال‌الدین بلخی پس از مرگ همسرش، با زنی به نام کِراخاتون، که پیشتر همسر محمدشاه ایرانی بوده است، ازدواج می‌کند. کراخاتون از محمدشاه دو فرزند به نام کیمیاخاتون و شمس‌الدین دارد. او پس از ازدواج با مولانا، مفتی قونیه، زمینه‌ساز ورود دو فرزندش به خانهٔ مولانا می‌شود؛ محیطی که از لحاظ فکری با آن بیگانه است. محیط بستهٔ حرمسرای مفتیِ قونیه با زنانی پیر و فرسوده، که کاملاً سنتی و مذهبی‌اند، آزادی‌های کیمیا را از او سلب می‌کند. مادرش کراخاتون هم وقت خود را بیش‌تر با مولانا می‌گذراند. مولانا از همسر قبلی خود دو پسر با نام‌های علاءالدین و بهاءالدین دارد. دو عامل تنهایی و شرایط روحی نامناسب موجب می‌شود کیمیا به علاءالدین، برادر ناتنی خود، دل ببندد و پنهانی به او عشق بورزد.

پس از گذشت چند سال از ازدواج کراخاتون و مولانا، شمس تبریزی وارد قونیه می‌شود، او شیخ زاهد شهر را از پای درس و منبر به مجلس سماع و عرفان می‌برد. بعد از رویارویی شمس و مولانا، محوریت داستان سعیده قدس از کیمیا برداشته شده و به شمس اختصاص می‌یابد. شمس از بزرگ‌ترین عارفان عصر مولانا، عارفی مسافر و آفاقی است که ۶۰ سال دارد. او از همان ابتدای دیدار با کیمیا، عاشق او می‌شود و بعد از دوره‌ای هجرت و بازگشت به قونیه، کیمیا را از مولانا خواستگاری می‌کند. مولانا پیشنهاد ازدواج را قبول می‌کند و قول دخترش را به مراد خود می‌دهد. خواستگاری شمس شصت‌ساله از کیمیای جوان، باعث دل‌آشوبه و گریه و زاری اهل حرم می‌شود؛ هیچ‌کس جز مولانا به این وصلت راضی نیست. کیمیا وقتی می‌بیند علاءالدین، که در خفا عاشق اوست، هیچ تلاشی برای رهایی کیمیا از این وصلت نمی‌کند سرانجام تن به ازدواج با شمس می‌دهد. با ورود شمس به زندگی کیمیا، دورهٔ اسارت و بردگی او آغاز می شود. کیمیا اجازهٔ معاشرت با دیگران را ندارد. عبور و مرور علاءالدین، رقیب عشقی شمس، از مقابل حجرهٔ شمس و کیمیا بر شدت محدودیت های کیمیا از جانب شمس می افزاید. در پایان، مرگ مظلومانهٔ کیمیا در پی مشاجره‌ای که با شمس دارد رخ می‌دهد. پس از آن، شمس برای همیشه قونیه را ترک می‌کند.

*صدر، حمیدرضا. (۱۳۹۳). *تو در قاهره خواهی مرد*. تهران: چشمه

این داستان روایتی از زندگی محمدرضا پهلوی در سال ۱۳۴۴است. *تو در قاهره خواهی مرد* از زمان مرگ ملک‌فاروق در مصر، قبل از فروردین ۱۳۴۴ شروع می‌شود و به روایت خاطرات و زندگی محمدرضا پهلوی می‌پردازد که در تلاش است به قدرتی در منطقه تبدیل شود. در اسفند سال ۱۳۴۳ ملک‌فاروق پادشاه سابق مصر در تبعید می‌میرد. مرگ ملک‌فاروق در تبعید بهانه‌ای می‌شود برای روایت نویسنده از زندگی محمدرضا پهلوی. سرنوشت محمدرضا پهلوی، که به‌شدت از تبعید نفرت دارد و در خاطراتش مدام تبعید پدرش رضاشاه را به یاد می‌آورد، با تبعید گره خواهد خورد. او در قاهره و تبعید خواهد مرد. همانطور که از این توضیح مختصر برمی‌آید، رمان *تو در قاهره خواهی مرد* روایتی سرشار از

گذشته‌نماها و آینده‌نماهایی دربارهٔ زندگی محمدرضا پهلوی است. مرگ ملک‌فاروق در اواخر اسفند ۱۳۴۳و جان به در بردن محمدرضاشاه از تروری نافرجام در فروردین سال ۱۳۴۴ مقدمه‌ای می‌شود بر سفری به ترس‌ها و تردید به اطرافیان، که شاه به آن دچار است. نویسنده می‌کوشد با نگاهی مستند و با ارائه جزئیات، وقایع تاریخی زمان محمدرضا پهلوی را برای خواننده تصویر نماید.

*رحیمیان، شهرام. (۱۳۸۰). *دکتر نون زنش را بیش‌تر از مصدق دوست دارد*. تهران: نیلوفر

رمان حول خاطرات روانی شخصیت اول داستان، دکتر محسن نون، می‌گذرد. دکتر نون مشاور و دوست نزدیک دکتر مصدق است. او دانش‌آموختهٔ حقوق در فرانسه است که با نوشتن مقاله‌های سیاسی، زمینه‌ساز به قدرت رسیدن دکتر مصدق شده. در جریان مخالفت‌هایی که در زمان نخست‌وزیری مصدق می‌شود، دکتر نون و دکتر فاطمی، که از یاران نزدیک مصدق هستند، با مصدق عهد می‌بندند که به او وفادار بمانند. بعد از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ دکتر نون و دکتر فاطمی هر دو به زندان می‌افتند. مأموران که به علاقهٔ شدید دکتر نون به همسرش ملکتاج پی برده‌اند، او را با صحنه‌سازیِ تجاوز به همسرش مورد شکنجه و آزار روحی قرار می‌دهند و مجبورش می‌کنند به سخنرانی علیه مصدق تن بدهد. دکتر فاطمی (وزیر خارجهٔ کابینهٔ مصدق) زیر شکنجه مقاومت می‌کند و به اعدام محکوم می‌شود. پس از آزادی، ننگ تهمت و خیانت گریبان دکتر نون را می‌گیرد و دست از سر او برنمی‌دارد. دکتر نون حالا راهی جز پناه‌بردن به الکل پیدا نمی‌کند. او منزوی می‌شود، خود را در خانه حبس می‌کند، به‌مرور سلامت روحی خود را از دست می‌دهد و احساس گناه و عذاب وجدان موجب توهم حضور دکتر مصدق در تنهایی و افکارش می‌گردد، که حاصلی جز آزار و شکنجه برای خودش و ملکتاج ندارد. ملکتاج در همهٔ این سال‌ها در کنار دکتر نون زندگی می‌کند و تمام تلاشش را برای نجات او از منجلاب افسردگی به کار می‌گیرد اما تلاش‌هایش بی‌نتیجه می‌ماند. روزی ملکتاج، که برای خرید از خانه بیرون رفته، در اثر تصادف با موتورسیکلت جان خود را از دست می‌دهد. دکتر نون که نمی‌تواند مرگ ملکتاج را باور کند، دو نفر را اجیر می‌کند تا جنازهٔ زنش را از سردخانهٔ بیمارستان بدزدند و به خانه بیاورند. دو روز بعد، مأموران به خانهٔ دکتر نون هجوم می‌آورند و او را خفته در کنار جسد ملکتاج می‌یابند. آن‌ها جنازه را پس گرفته و دکتر نون را دستگیر می‌کنند. ماجرای داستان از این نقطه شروع می‌شود که مأموران از دکتر نون می‌خواهند علت دزدیدن جنازهٔ همسرش را شرح دهد و دکتر نون در ذهنش شروع به بیان روایت زندگی‌اش با ملکتاج و یادآوری خاطراتش می‌کند.

*گلشیری، هوشنگ. (۱۳۹۵). (*معصوم پنجم*) *حدیث مرده بردار کردن آن سوار که خواهد آمد*. چاپ دوم. تهران: نیلوفر.

داستان *معصوم پنجم*، داستان شهری را روایت می‌کند که در انتظار موعود است. مردم این شهر در طی ادوار مختلف در انتظار ظهور منجی و موعود روزگار می‌گذارند. راوی کوشیده با جمع‌آوری روایت‌های ادوار مختلف، داستان ظهور منجی و باورهای مربوط به آن را بیان کند. مردم این شهر هر روز صبح اسبی را با شور و اشتیاق تا دروازه‌های مشرق می‌برند تا اگر آن سوار آمد، بتواند بر اسب سوار شود. در پایان هر دورهٔ دوازده‌ساله، اسب را در طلوع آفتاب سنگسار می‌کنند و تکه‌ای از گوشتش را به نشانه تبرک به خانه‌هایشان می‌برند به این امید که با این مقدمات، روزی آن سوار خواهد آمد. حکومت ظالم وقت همواره تلاش می‌کند که ظهور موعود را برای مردم منتفی نشان دهد و کسانی را که در این راستا تلاش می‌کنند از بین ببرد. «معصوم پنجم در واقع نشان‌دهندهٔ نمونه‌ای از مبارزات مردم در طول تاریخ برای تحقق‌یافتن آرمان‌های خود در یک حکومت فاسد و ستمکار است. در این رمان، جامعه‌ای به تصویر کشیده می‌شود که با اسبی زین‌کرده به انتظار موعود، نور امیدی را در دل‌های مردمی که سال‌ها رنج و شکنجهٔ حکومت ظالم را با جسم و جان تحمل کرده‌اند روشن می‌کند و موجب خیزش قیام‌هایی در میان آن‌ها و تکاپوی گروه‌های سیاسی مختلف می‌شود. باید گفت این قیام‌ها به‌رغم تفاوت‌های ظاهری در نام و طرح تفکر، همگی بر یک هدف استوارند: ادامه‌دادن مسیر مبارزه تا رسیدن به تغییر و تکامل و براندازی حکومت ستمکار و رسیدن به جامعه‌ای آرمانی» (بازتاب تاریخ‌نگری در داستان معاصر، قهرمان شیری، فصل‌نامهٔ ادبیات داستانی، سال اول، شمارهٔ ۲، بهار ۱۳۹۲). در سال پنجم از هفتمین دورهٔ بردنِ اسب تا دروازهٔ شرقی، پادشاه خوابی می‌بیند که در تعبیر آن چنین می‌گویند که پادشاه را از اسبی سیاه آسیب خواهد رسید. شاه دستور می‌دهد تمام اسبان سیاه را از بین ببرند. مأموران حکومت به مردم فشار می‌آورند که قبل از پایان دورهٔ دوازده‌ساله، اسب را سنگسار کنند و جای آن اسب دیگری بگذارند. مردم که این ماجرا را شوم می‌دانند، به دربار شاه سرازیر می‌شوند و دادخواهی می‌کنند اما پادشاه بی‌توجه به خواستهٔ آنان، نظر خود را اعمال می‌کند و با کشتن چند نفر، زهر چشمی از مردم می‌گیرد. اقدامات ظالمانهٔ شاه ادامه می‌یابد تا شبی که اسبی به دربار می‌آید و شاه اصرار می‌کند که می‌خواهد سوار بر اسب شود و خود را به عنوان موعودی که مردم انتظارش را می‌کشند به آن‌ها معرفی کند. با وجود مخالفت‌های درباریان، شاه با خودسری و لجبازی سوار اسب شده و اسب شاه را به زمین می‌زند و به این شکل دورهٔ پادشاه به پایان می‌رسد؛ اما آیا با پایان دورهٔ این پادشاه، ستم از میان رفته است؟ مسلماً نه؛ هم‌چون ادوار دیگر تاریخ، ظلم هم‌چنان در شهر ادامه می‌یابد و مردم در انتظار موعود، به بند کشیده می‌شوند و به قتل می‌رسند.

منابع

آرین‌پور، یحیی (۱۳۷۲)، *از صبا تا نیما*، جلد دوم، چ هفتم، تهران: زوار.

احمدی، بابک (۱۳۸۴)، *از نشانه‌های تصویری تا متن (به‌سوی نشانه‌شناسی ارتباط دیداری)*، چ پنجم، تهران: مرکز.

استنفورد، مایکل (۱۳۸۶) ، *درآمدی بر تاریخ‌پژوهی*، ترجمهٔ مسعود صادقی، چ سوم، تهران: سمت.
برسلر، چارلز (۱۳۹۱)، *درآمدی بر نظریه‌ها و روش‌های ادبی*، ترجمهٔ مصطفی عابدینی‌فرد، تهران: نیلوفر.
پایدار نوبخت، فرشته و محمدجعفر یوسفیان کناری (۱۴۰۱)، *فراتاریخ‌نگاری در درام ایرانی*، تهران: لوگوس.
پاینده، حسین (۱۳۸۲)، *گفتمانی در نقد*، تهران: نیلوفر.
تایسن، لوییس (۱۳۹۲)*نظریه‌های نقد ادبی معاصر*، ترجمهٔ مازیار حسین‌زاده و فاطمه حسینی، به‌سرپرستی حسین پاینده، تهران: نگاه امروز و حکایت قلم نوین.
رحیمیان، شهرام (۱۳۸۳)، *دکتر نون زنش را بیش‌تر از مصدق دوست دارد*، چ دوم، تهران: نیلوفر.
ریمون کنان، شلومیت (۱۳۸۷)، *روایت داستانی؛ بوطیقای معاصر*، ترجمهٔ ابوالفضل حری، تهران: نیلوفر.
ژنت، ژرار (۱۳۹۸)، *گفتمان روایت: جستاری در باب روش*، ترجمهٔ معصومه زورایان، تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت).
ژنت، ژرار (۱۴۰۰)، *گفتمان حکایت*، ترجمهٔ آذین حسین‌زاده و کتایون شهپرراد، تهران: نیلوفر.
شرفی خبوشان، محمدرضا(۱۳۹۸)، *بی‌کتابی*، چ ششم، تهران: شهرستان ادب.
صدر، حمیدرضا (۱۴۰۱)، *تو در قاهره خواهی مرد*، چاپ نهم، تهران: چشمه.
غلام، محمد (۱۳۸۱)، *رمان تاریخی: سیر و نقد و تحلیل رمان‌های تاریخی فارسی ۱۲۸۴ تا ۱۳۳۲*، تهران: چشمه.
قاسمی‌پور، قدرت (۱۳۸۷)، « زمان و روایت»، *مجلهٔ نقد ادبی*. دورهٔ یک. شمارهٔ دو. صص۱۲۳-۱۴۴
قدس، سعیده (۱۴۰۰)، *کیمیاخاتون*، چ پنجاه‌ویکم، تهران: چشمه.
کادن، جان آنتونی(۱۳۸۰) *فرهنگ توصیفی ادبیات و نقد*، ترجمهٔ کاظم فیروزمند، تهران: شادگان.
گرگانی،گیتا (۱۳۸۸) ، « نقش زمان و مکان در داستان»، *آزما*، مهر ۸۸، شمارهٔ ۶۷ صص ۳۰-۳۲
گلشیری، هوشنگ (۱۳۹۶)، *حدیث مرده بر دار کردن آن سوار که خواهد آمد*، چ دوم، تهران: نیلوفر.
لوته، یاکوب (۱۳۸۶)، *مقدمه‌ای بر روایت در ادبیات و سینما*، ترجمهٔ امید نیک‌فرجام، تهران: مینوی خرد.
یزدانی خرم، مهدی (۱۳۹۱)، *من منچستریونایتد را دوست دارم*، تهران: چشمه.
Paul, Herma (2004), Metahistorical Prefiguration's: Towards a Reinterpretation of tropology in Hayden White, Journal of Interdisciplinary Studies in History and Archaeology, 1-2. Pp.1-19
Webster, Merriam (1995), Encyclopedia of literature., Merriam Webster.
White, Hayden (1978), The Content of the form: narrative discourse and historical representation, John Hopkins University press.
Arianpour, Yahya (1993), *From Saba to Nima*, second volume, seventh chapter, Tehran, Zavvar. [In Persian].
Ahmadi, Babak (2005), *From visual signs to text* (toward the semiotics of visual communication), 5th edition, Tehran, Markaz. [In Persian].
Stanford, Michael (2007), *An introduction to historical research*, translated by Masoud Sadeghi, 3rd edition, Tehran, Samt. [In Persian].
Bresler, Charles (2012), *An introduction to literary theories and methods*, translated by Mustafa Abedini Fard, Tehran, Niloufar. [In Persian].
Padayar Nobakht, Fereshteh and Mohammad Jaafar Yousefian Kenari (2022), *Transhistorical Writing in Iranian Drama*, Tehran, Logos. [In Persian].
Payandeh, Hossein (2003), *Discourse in criticism*, Niloufar, Tehran. [In Persian].

Tyson, Louis (2012), *Theories of Contemporary Literary Criticism*, translated by Maziar Hosseinzadeh and Fatemeh Hosseini, under the supervision of Hossein Payandeh, Tehran, Negah-e emrouz and Hekayat-e Qalam-e Novin. [In Persian].

Rahimian, Shahram (2004), *Dr. Noon loves his wife more than Mossadegh*, 2nd edition, Niloufar, Tehran. [In Persian].

Raymond Kenan, Shlomit (2007), *Narrative narrative; Contemporary boutiques*, translated by Abolfazl Hari, Tehran, Niloufar. [In Persian].

Genet, Gerar (2018), *Narrative Discourse of Research on Method*, translated by Masoumeh Zorarian, Tehran, Organization for the Study and Compilation of Humanities Books of Universities (Samt). [In Persian].

Genet, Gerar (2021), *Discourse of Tales*, translated by Azin Hosseinzadeh and Katayoun Shahpar rad, Tehran, Niloufar. [In Persian].

Sharifi Khabushan, Mohammad Reza (2018), *Bi-Ketabi*, 6th edition, Tehran, Shahrestan-e Adab. [In Persian].

Sadr, Hamidreza (2022), *You will die in Cairo*, 9th edition, Tehran, Cheshmeh. [In Persian].

Gholam, Mohammad (2002), *historical novel: history and criticism and analysis of Persian historical novels from 1284 to 1332*, Tehran, Cheshmeh. [In Persian].

Ghasemipour, Qodrat (2008), "Time and Narration", Literary Criticism Magazine. Period one. No.2. [In Persian].

Qods, Saeedeh (2021), *Kimia Khaton*, 50th edition, Tehran, Cheshmeh. [In Persian].

Kaden, John Anthony (2001), *Descriptive Dictionary of Literature and Criticism*, translated by Kazem Firouzmand, Tehran, Shadgan. [In Persian].

Gorgani, Gita (2009), "The role of time and space in the story", Azma, Mehr 1388, No. 67. [In Persian].

Golshiri, Houshang (2017), *The 5th Masoum*, 2nd edition, Tehran, Niloufar. [In Persian].

Lote, Yacob (20۰7), *An Introduction to Narration in Literature and Cinema*, translated by Omid Nik-Farjam, Tehran, Minou-ye Kherad. [In Persian].

Yazdani Khorram, Mehdi (2012), *I love Manchester United*, Tehran, Cheshmeh. [In Persian].

University of Tehran Prees

Persian Literature

Online ISSN: 2676-4113

https://jpl.ut.ac.ir/

Narrative creation techniques and new meaning of pre-spiritual stories in Mathnavi(A case study of the story of the repentance of the child-eating elephant in the Faraj after the severity and the story of the child-eater pil in Mathnavi)

Elyas Nooraei ✉[1]

1. Associate Professor of Persian Language and Literature,, University of Razi, Kermanshah, Iran.
2. ·E-mail:nooraei@razi.ac.ir

Article Info

Article Type:
Research Araticle

Article History:

Received:
29, April, 2024

In Revised form:
6, August, 2024

Accepted:
18, August, 2024

Published Online:
18, September, 2024

Keywords: Pyrang, action, ability, creation of meaning, Masnavi, Faraj after intensity

ABSTRACT

The spiritual figure is a text of pre-existing texts that Molana, motivated by the creation of a new meaning, has undergone a change in the structure of the narrative pirang. Contemplating the pirang changes of stories in Masnavi shows that Molana has the tools such as: the expansion of narrative actions, the creation of Hol and Vela in crisis, the multiplicity of suspense episodes ، Metamorphosis in the genre of narratives, the reduction and addition of the levers of the ability of activists and the change in the type of narrative actions to change the pirang of narratives, has used to achieve a new meaning. The purpose of this study is to examine and compare the structure of the pirang in two stories of the elephant-eater in the vulva after its intensity and reflection under the name of the story of the child-eating pile in the third office of Masnavi. The author is determined to analyze the changing tools of the narrative by Molana, by studying the levels of the narrative, to explain how the process of creating a new meaning from this narrative is. The results of the present study show that Molana, by modulating the levers of empowerment and changing the action of characters, by converting the tension narrative to Shushi ،It has succeeded in creating a mystical and mystical meaning of a realistic text. And with the change of narrative situations, it has succeeded in creating a narrative in the new genre.

Cite this The Author(s): Nooraei, E: 2024. Narrative creation techniques and new meaning of pre-spiritual stories in Mathnavi(A case study of the story of the repentance of the child-eating elephant in the vulva after the severity and the story of the child-eater pil in Mathnavi), Vol. 14, No. 1, Serial No. 33- Spring- Summer, (27-41).
DOI: 10.22059/jpl.2025.381712.2266

CC BY

Publisheder: Unversity of Tehran Press

ادب فارسی
شاپای الکترونیکی: ۴۱۱۳-۲۶۷۶
https://jpl.ut.ac.ir/
انتشارات دانشگاه تهران

شگردهای خلق روایت و معنای جدید از داستان های ماقبل در مثنوی معنوی (مطالعه موردی داستان توبه فیل‌بچه خوار در فرج بعد از شدت و داستان پیل‌بچه خوران در مثنوی)

الیاس نورایی[۱] ✉

۱. نویسندهٔ مسئول، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه رازی کرمانشاه، کرمانشاه، ایران. رایانامه: nooraei@razi.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
علمی- پژوهشی

تاریخ دریافت:
۱۴۰۳/۰۲/۱۰

تاریخ بازنگری:
۱۴۰۳/۰۵/۱۶

تاریخ پذیرش:
۱۴۰۳/۰۵/۲۸

تاریخ انتشار:
۱۴۰۳/۰۶/۲۸

واژه‌های کلیدی: پیرنگ، کنش، توانش، خلق معنا، مثنوی، فرج بعد از شدت.

چکیده

مثنوی معنوی متنی مشحون از داستان های برگرفته از متون ماقبل است که مولانا به انگیزه خلق معنایی جدید، به تغییر در ساختار پیرنگ روایت اقدام کرده است. تعمق در تغییرات پیرنگ داستان ها در مثنوی نشان می دهد که مولانا از ابزارهایی چون: بسط کنش های روایت، ایجاد هول و ولا در بحران، تعدد اپیزود های تعلیق مدار، دگردیسی در ژانر روایت ها، کاستن و افزودن اهرم های توانشی کنشگران و تغییر در نوع کنش های روایی جهت تغییر پیرنگ روایت ها استفاده کرده است تا به معنای جدیدی دست یابد. هدف پژوهش حاضر بررسی و مقایسه ساختار پیرنگ در دو داستان توبهٔ فیل خوار در فرج بعد از شدت و انعکاس دیگرگونهٔ آن تحت عنوان داستان پیل بچه خوران در دفتر سوم مثنوی است. نگارنده بر آن است تا ضمن تحلیل ابزارهای تغییر دهندهٔ روایت توسط مولانا، با مطالعه سطوح روایت، چگونگی فرایند خلق معنای جدید از این روایت را تبیین نماید. نتایج پژوهش حاضر نشان می دهد که مولانا با تعدیل اهرم های توانشی و تغییر در کنش شخصیت ها، با تبدیل روایت تنشی به شوشی، موفق به خلق معنایی عرفانی و رمزی از یک متن واقع گرا گردیده است. و با تغییر موقعیت های روایی موفق به خلق روایتی در ژانر جدید شده است.

استناد: نورایی، الیاس (۱۴۰۳)، شگردهای خلق روایت و معنای جدید از داستان های ماقبل در مثنوی معنوی (مطالعه موردی داستان توبه فیل بچه خوار در فرج بعد از شدت و داستان پیل بچه خوران در مثنوی)، ادب فارسی، سال ۱۴، شمارهٔ ۱، بهار و تابستان ۱۴۰۳، پیاپی ۳۳. (۲۷-۴۱).
DOI: 10.22059/jpl.2025.381712.2266

CC BY

ناشر: مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.

۱. مقدمه

مثنوی معنوی یک متن روایی است و هر متن روایی دارای کارکردهایی است. بازنمود این کارکردها منوط به ساختار پیرنگ روایت است. پیرنگ«اصطلاح ادبی ای است که برای ساختار روایت به کار می رود»(والاس، ۱۳۸۲: ۵۷). مهم‌ترین عنصر یک روایت پیرنگ آن است که وحدت ساختاری را در داستان به وجود می‌آورد. پیرنگ می‌تواند با عناصر دیگری غیر از خود ارتباط و پیوند برقرار کند. وظیفهٔ پیرنگ این است که دیگر عناصر را با نظم به یکدیگر متصل کند. با برقراری ارتباط بین اجزای روایت وحدتی به وجود می‌آید. که بنیان و معنای متن روایی بر آن تکیه دارد. هر روایت به انگیزه خلق معنایی متفاوت شکل گرفته است و اگر چه ممکن است از یک روایت چندین معنا برداشت شود، ولی معنای غالب در متن سیطرهٔ بیشتری دارد. اگرچه تمام روایت های کلاسیک فارسی ساختاری متشابه و خطی دارند و به قول دیوید هرمن:«ماجراهایی را نقل و مجال تجربهٔ احوالی را فراهم می کند که در شرایطی خاص بر کسانی معین گذشته و به پیامدهای مشخصی انجامیده است»(هرمن، ۱۳۹۳: ۱۰)، اما آنچه باعث تمایز پیرنگ آن ها می شود، تغییر ارکان مختلف پیرنگ از جمله شخصیت ها، مکان، حادثه، زمان، کنش، توانش و ... است.

مولانا در مثنوی معنوی از شگردهای مختلفی برای خلق معنا استفاده می کند. یکی از شگردهای بارز، تغییر پیرنگ روایت در داستان و خلق معنایی جدید است. وی با هوش داستانی وافر، حداقل ترین روایت ها را به شکل گسترده ای بسط می دهد، می پروراند و با ساختاری جدید تحویل مخاطب می دهد. گویا مولانا پیرنگ داستان های گذشتگان را چون ماشینی عتیقه می یابد، آن را تعمیر و تزئین می کند و با رنگی متفاوت عرضه می نماید. وجه امتیاز جهان روایت های پرورش یافته در مثنوی از دیگر جهان[۵] های ماقبل، ساختارِ چند وجهی آن ها است؛ ساختاری که گاه حقیقی به شمار می رود و گاه افکار، رویاها و آرزوهای شخصیت های روایت را نشان می دهد و این ذهن مخاطب است که در کانون این روایت با آرزوها و رؤیاهای شخصیت های داستان گره می خورد و تجربه ای جدید را در جهان روایی تجربه می کند. یکی از داستان های دفتر سوم مثنوی، داستان پیل بچه خوران» است که مولانا به صورت نمادین و با برداشت عرفانی هر یک از شخصیت های قصه را دارای نمادی دانسته است، از منابعی که قبل از مثنوی این داستان در آن ذکر شده است، فرج بعد از شدت است. این داستان در باب نهم(حکایت کسانی که به حیوانی مهلک گرفتار آمدند و امید از حیات بریدند، ولی به خواست خداوند از ورطه هلاک نجات یافتند) آمده است و ما از سر قرابت موضوع و مضمون، عنوان «داستان توبه پیل بچه خوار» بر آن نهادیم. آنچه اساس پژوهش حاضر را تشکیل می دهد این است که می خواهیم بدانیم مولانا با چه شگردها و ابزارهایی پیرنگ این روایت را تغییر داده و به معنای جدیدی دست یافته است.

۱-۱. مسألهٔ پژوهش

شگردها و ابزارهای روایی مولانا در تغییر و تقلید از روایت توبه پیل بچه خوار چیست و با چه فرایندی موفق به خلق معنایی جدید گردیده است؟

۱-۲. پیشینهٔ پژوهش

در باب مقایسه روایت های متشابه در مثنوی و دیگر متون ماقبل آن پژوهش هایی انجام شده است. به عنوان مثال بدیع الزمان فروزانفر در کتاب«ماخذ آیات و قصص مثنوی» به صورت جامع به ماخذ و منبع مولانا در هر داستان اشاره کرده است و گاه برای یک قصه چندین ماخذ نیز برشمرده است،منتهی این کتاب سوای از ارزش بی نظیری که دارد، فقط به نقل آبشخورهای مولانا می پردازد و به صورت تخصصی و از دیدگاههای نقد ادبی به شگردهای تقلید و تغییر روایت اشاره نمی کند. علی عباسی(۱۳۹۱) در مقاله ای با عنوان:«کارکرد روایی پیرنگ در دو روایت قدیم و جدید»، به صورت تطبیقی روی موقعیت های روایی و عنصر پیرنگ در روایت خرگوش و شیر در مثنوی معنوی و روایت شیر درنده و خرگوش باهوش از قصه های شیرین مثنوی اثر جعفر ابراهیمی شاهد پرداخته است و چگونگی فرایند تغییر پیرنگ در روایت بازنویسی شده را با رویکردهای جدید روایت شناسی تحلیل نموده است. وی در مقاله دیگری(۱۳۹۱) با عنوان:«بررسی زایش معنا در ساختار روایی حکایت نماز فروش از هزار و یک شب و روایت سه تار از جلال آل احمد، به بررسی شباهت های دنیای روایت در دو داستان پرداخته است و معتقد است دو متن در فیکسیون با هم شباهت دارند. حمید رضا توکلی (در بخش مقالات آماده انتشار) در مقاله ای با عنوان :«شاه در لباس ناشناس: نگاهی به قصه سلطان محمود و شب‌دزدان مثنوی»، به بررسی این داستان خاص از چشم‌اندازهای روایت‌شناختی، روان‌شناختی، جامعه‌شناختی و تمثیل پردازی عرفانی پرداخته است. محمد فولادی(۱۳۷۸)، در مقاله ای با عنوان: «تحقیق و تقلید از دیدگاه مولانا در مثنوی معنوی»، به بررسی تقلید و روش های آن در قصه های مثنوی پرداخته است و آبشخورهای کلام مولانا را مورد بررسی قرار می دهد. همچنین زهره ماجدی(۱۳۹۷)، در پایان نامه کارشناسی ارشد خود با عنوان«تصرفات ادبی عرفانی مولانا در روایات های تاریخی با تاکید بر سه دفتر اول»، به بررسی تغییر و تحولات ایجاد شده توسط مولانا در قصه های سه دفتر اول مثنوی مثنوی می پردازد. منوچهر نباتی پوراصل(۱۴۰۰)، در پایان نامه کارشناسی ارشد خود با عنوان: «بررسی خلاقیت‌های مولانا در سرایش داستان های مثنوی برگرفته از کلیله و دمنه»، به تحلیل افزوده های هنرمندانه مولانا بر روی داستان های تقلیدی از کلیله و دمنه پرداخته است. آنچه از پیشینه پژوهش بر می آید، نشانگر تعدد پژوهش هایی با موضوع بررسی تقلید های مولانا از منابع پیشین در مثنوی معنوی است، اما آنچه سبب تمایز یک تحقیق از سایرین می گردد، در وهلهٔ اول نگاه تخصصی آن به یک مقوله است و در ثانی، رویکرد نظریه محور آن، باعث افتراق آن با پژوهش های قبلی می گردد.

۱-۳. چارچوب نظری پژوهش

آنچه چارچوب نظری پژوهش حاضر را شکل می دهد، مبتنی بر یک الگوی روایی چند وجهی است. این الگو زمینه های تغییر ساختار روایت ها اعم از ایجاد اهرم های احساسی، کنش های تجویزی منجر به داوری، تلاش کنشگران به انگیزه القای یک عمل به کنشگری دیگر، خلق اپیزود های جدید، نوع پایان و ارتباط آن با ژانر و معنا، کنش مرکزی تاثیر گذار در معنا و ... را در بر می گیرد. به عبارت ساده تر تمام موارد ذکر شدهٔ فوق را می توان از ابزارهای مولانا در خلق روایت و معنای جدید دانست. ما در این پژوهش با تمسک به این چهارچوب نشان خواهیم داد که چگونه مولانا روایت های حداقل را تبدیل به کلان روایت ها می کند و معنایی جدید به دست می دهد.

۲. بحث

۲-۱. ابزارهای کارکردی روایت در ساختار متون روایی متشابه

از زمانی که آثار ادبی جهان خلق شده، همواره داوری و نظر پیرامون ساختار و محتوی آنها نیز سایه به سایه همراه آنها حرکت کرده و در هر زمانی منتقدان و نظریه پردازان ادبی در پی واکاوی و کشف سازه های ساختاری روایت ها بوده و هستند و « این از آن نوع سوال هایی است که هر نسلی به طریق خاص خود به آن پاسخ می گوید، زیرا ادبیات پدیده ای پیچیده است که وجوه مختلف آن به اقتضای اعصار مختلف مورد ملاحظه و توجه مخصوص واقع می شود» (دیچز، ۱۳۷۹: ۲۸). یکی از رویکرد هایی که در حوزهٔ نقد ادبی از آغاز قرن بیستم سر برآورد، بررسی ساختمان اثر ادبی بود. این رویکرد نوین دریچهٔ جدیدی بر روی تحلیل ساختار آثار ادبی گشود به گونه ای که بعدها زمینه ساز مطرح شدن نظریه های ساختارگرایی و در دوران معاصر روایت شناسی ساختارگرا شد. روایت شناسی ساختارگرا با تمرکز بر مطالعه ساختار روایت ها، ضمن واکاوی سطوح و کارکردهای روایت، نوع راوی، دنیای روایت، ابزارها، رمزها و نمادهای منجر به معنا، سیر خط روایت و گسست های ایجاد شده عمدی، اپیزودها، عنوان و عمل شخصیت ها، ارتباط مضمون و عمل، نوع پایان و... را جهت بررسی ساختار بنیادین روایت ها مورد بررسی قرار می دهد.

وقتی از ساختار روایی متشابه سخن می گوییم، منظور شباهت صرف در اپیزودهای دو روایت نیست، بلکه از دیدگاه روایت شناسی ساختارگرا این تشابه می تواند مبتنی بر ***مضمون متشابه***(روایت گجسته دژ اثر صادق هدایت و گردنبند اثر موپاسان/ مضمون مشابه: طلا بلاست. چرا که در هر دو روایت شخصیت ها عمر خود را در راه رسیدن به طلا تلف می کنند)، ***شخصیت ها و عمل متشابه***(روایت سیاوش در شاهنامه و داستان آب از مجید قیصری، در هر دو روایت شخصیت محوری فردی به نام سیاوش است. در هردو روایت سیاوش با گذر از آب خود را قربانی و بانی صلح می کند: در شاهنامه سیاوش با گذر از رودخانه جیحون جان گروگان ها را نجات می دهد و در داستان آب، رزمنده ای به نام سیاوش با گذر از چشمه ای پر آب، باعث ایجاد صلح قرار دادی بین رزمندگان دو جبهه ایران و عراق می شود)، ***پیام متشابه***(در روایت های کوری اثر ساراماگو، کرگدن از اوژن یونسکو و طاعون، شاهد خلق پیام هایی در باب انسان معاصر و دغدغه های وی هستیم. ترسیم وضعیت آخرالزمانی و خلق معنا از شگردهای این

روایات است، در کوری پیام روایت مبتنی بر این است که جهل زودتر از دانایی همه گیر می شود، در طاعون سردرگمی های فکری انسان معاصر به نمایش گذاشته شده است و کرگدن گذر از شخصیت انسانی و استحاله ای مدرن است که شخصیت تمام افراد جامعه را به شکل کرگدن می بیند) و ***ساختار متشابه***(روباه و زاغ اثر حبیب یغمایی و حکایت روباه و زاغ در دیوان ایرج میرزا)باشد. دامنه مطالعات تشابهات ساختاری روایت ها بس عظیم است و در نقد ادبی قدیم و جدید رویکردهای متعددی پیرامون این مقوله مطرح شده است.

ژرار ژنت با بینامتنیت، تودوروف با پی رفت های متوالی، ولادیمیر ناباکوف با خویشکاری و دیگر نظریه پردازان با رویکردی دیگر به این مقوله اشاره کرده اند؛ اما به قول دیوید هرمن آنچه در تمام این رویکرد ها مشترک می نماید، «جهان پردازی داستانی» است. منظور وی«بازنمود ذهنی فراگیری است که خواننده در قالب آن به تفسیر موقعیت ها، شخصیت ها و رویدادهای آشکار یا نهفته در متن یا گفتمان روایی می پردازد. ذهنیتی برساخته از موقعیت ها و رویدادهای روایت شده که در آن کسی به کمک دیگری کاری را در زمان و مکان معین، و به قصد وشیوه ای مشخص در حق کسی انجام می دهد»(حدادی و درودگران، ۱۳۹۹: ۱۴۵.به نقل از هرمن).

مولانا در مثنوی معنوی با تغییر هر یک از عناصر داستان و بسط اپیزودهای روایت، در جهان پردازی روایت تغییر ایجاد می کند و در یک شرایط بافتی جدید، معنایی جدید خلق می کند. چرا که به زعم وین بوت «هر واقعیت داستانی، بیانگر یک شرایطی بافتی است»(بوت، ۱۳۸۹: ۱۱۷).

مولانا در بسیاری از داستان های ماقبل، بافت روایت را با دیدگاه غالب عرفانی به سمت معنای مورد نظر خود هدایت می کند و قدرت بالای او در تغییربافت، باورپذیری و تاثیرگذاری روایت را افزایش می دهد. «از نظر مولانا نطق نیروی اندیشه است که مثل رودخانه ای در وجود انسان جاری است و انسان را از سایر موجودات متمایز می کند. ظهور این اندیشه در درجهٔ اول از طریق سخن اظهار می شود» (موذنی، ۱۳۹۸: ۱۲۵).

به عنوان مثال در حکایت پیل بچه خوران، با تغییر بافت– در مقایسه با فرج بعد از شدت– معنا و کارکرد روایی داستان را تغییر داده است. این روایت برگردانی از روایت فرج بعد از شدت است. این دو روایت در ظاهر حادثه ای مشابه دارند، اما دلالت معنایی آنها متفاوت است، یعنی علی رغم ظاهر مشابه، القای معنایی متفاوتی دارند و پیرنگ دو روایت یکی نیست. حال سوالی که پیش می آید این است که مولانا چرا و چگونه پیرنگ این روایت را عوض کرده است؟ در ادامه ضمن پاسخ به چرایی تغییر پیرنگ، چگونگی آن(که هدف اصلی مقاله حاضر نیز می باشد) را تشریح خواهیم کرد. ابتدا مقایسه ساختار پیرنگ دو روایت:

۲-۱-۱. ساختار روایی داستان «توبه پیل بچه خور در فرج بعد از شدت»

این داستان از زبان یکی از ثقات و عرفای اهل تصوف به نام ابراهیم خواص این گونه روایت می شود:

«وقتی با جمعی از متصوفه در کشتی بودیم. آن کشتی از تلاتم امواج دریا شکسته شد و گروحی از ما بر لوحی از الواح کشتی به ساحل افتادیم و به موضعی که از عمارت مردم در آن مکان نشانه ای ندیدیم، چند روزی در آن موضع سرگردان بودیم و یقین داشتیم که زنده نخواهیم ماند! هیچ خوردنی ای پیدا نمی شد و با یکدیگر گفتیم بیایید هر یک به جهت اخلاص نذری کنیم و از معصیتی که بین ما و خداست

توبه کنیم، باشد که خداوند به واسطه آن توبه ما را از این ورطه هلاک نجات بخشد. یکی گفت: من نیت کردم که همه عمر روزه گیرم، دیگری گفت: چندین حج پیاده به جای آورم، هر یک نذری کردند تا نوبت به من رسید. گفتم من نیت کردم که گوشت فیل نخورم! گفتند: چه جای شوخی و مسخرگی است؟! ما در اینجا گرفتار شده ایم و تو مطایبه می کنی؟ گفتم: خیر. والله نذری است از ته دل! گفتم خدای این اندیشه را بر زبان من راند و من به جد سخن گفتم. گفتند مصلحت آن است که در این جزیره پراکنده شویم و غذایی بیابیم. درختی بود آن را میعادگاه خود ساختیم و قرار شد هر کس چیزی یافت با دیگران قسمت کند. همگی پراکنده شدیم، ناگهان دیدم که دوستان بچه پیلی گرفته اند و می آورند تا او را بکشند و از گوشتش تناولی کنند. بعد از این که غذا آماده شد، مرا گفتند چیزی بخور. گفتم من به سبب نذری که کرده ام نمی توانم. همه خوردند به غیر از من. بعد از آن هر یک زیر درختی به خواب رفتند، ناگهان دیدم که فیلی بزرگ چون اژدهایی غران بیامد و یکی یکی آنها را بو می کرد و زیر دست و پا له می کرد تا نوبت به من رسید، کلمه را بر زبان جاری کردم. فیل بالای سرم آمد، چند دفعه مرا بو کرد، بعد مرا به عاج برداشت و بر پشت خود گذاشت و شب تا صبح می برد. صبحگاهان در زمینی ناشناس مرا بر زمین گذاشت و برفت. کمی سرگردان بودم ناگهان صدای آدمیان شنیدم، به سمتشان رفتم و غذایی به من دادند، سپس به شهر خود مراجعت کردم و به اذت خدا از آن گرفتاری خلاص شدم»(تنوخی، ۱۳۸۸: ۴۴۹-۴۴۷).

۲-۲. ساختار روایی داستان «پیل بچه خوران» در مثنوی معنوی

گروهی از مسافران به سرزمین هند رسیدند و چون گرسنه بودند خواستند حیوانی شکار کنند در این اثنا مردی دانا و خردمند با آن ها روبه رو شد و از سر دلسوزی و راهنمایی به آن ها گفت که در این سرزمین پهناور گله های فیل بسیار یافت می شود، ولی مبادا هوس شکار آن ها بسرتان بزند زیرا فیل ها بوی فرزندان خویش را به خوبی تشخیص می دهند و اگر شما فیلی شکار کنید و بخورید قطعاً گرفتار انتقام پیلان مست خواهید شد. مرد دانا پس از گفتن این سخنان با آنان وداع کرد و رفت کم‌کم گرسنگی بر ایشان چیره شد و در این هنگام کنار جاده بچه فیلی فربه دیدند و بی‌درنگ او را شکار کردند و گوشتش را کباب کردند و خوردند. ولی تنها یک نفر از میان آن جمع بر هوس خود غالب شد و دهان به خوردن گوشت بچه فیل نیالوود. آن جمع به خوابی گران فرو رفتند و آن مرد بیدار ماند. در این اثنا پیلی خشمگین آسیمه‌سر آمد و ابتدا دهان آن مرد را بویید و سپس به سوی جمع خوابیدگان رفت و از بوی دهان آن‌ها دریافت که قاتلان فرزندش همان‌ها هستند و بی‌درنگ آن جمع را به هلاکت رسانید. (مولانا،۱۳۹۲: ۳۹).

۲-۲-۱. ابزارها و شگردهای به کار رفته توسط مولانا در تقلید و تغییر ساختار روایی داستان

۲-۲-۱-۱-اهرم های تجویزی در روایت فرج بعد از شدت و اهرم های احساسی در روایت مثنوی

اولین نکته ای که در مقایسه پیرنگ دو روایت خود نمایی می کند، تمایز در چگونگی شکل گیری کنش اصلی روایات است. کنش اصلی آن است که «خود در خدمت تغییر وضعیت کنشگران و همچنین معنا است»(شعیری، ۱۳۹۵: ۱۹). کنش اصلی در دو روایت«منع خوردن گوشت فیل» است. منتهی چگونگی انجام این کنش در دو روایت متمایز است. در روایت فرج بعد از شدت، این کنش بر حسب یک عامل تجویزی به وجود می آید. در واقع خداوند(القا کننده به زبان ابراهیم خواص) نخوردن گوشت پیل را عاملی بر نجات ابراهیم خواص می داند و ساختار

روایت از نوع تجویزی است. در این گونه ساختار یک نیروی درونی یا یک شخصیت، از شخصیتی دیگر می خواهد(به او تجویز می کند) که عملی (کنشی) را انجام دهد. ممکن است شخص پس از انجام آن کنش به هدفش برسد یا نرسد، اما بعد از انجام کنش، می تواند کار خود را داوری کند و نتیجه را مورد ارزیابی قرار دهد.

شکل ۱: ساختار روایت تجویزی
مآخذ: شعیری، ۱۳۹۵: ۳۲

در روایت فرج بعد از شدت، ابراهیم خواص، انجام کنش(نخوردن گوشت فیل) را اهرمی جهت نجات خویش می یابد و معتقد است چون خداوند این خواسته را بر زبانش جاری کرده است، اگر در انجام و حفظ آن مداومت کند، نجات خواهد یافت(ارزیابی نهایی). «و این کلمه بی قصدی در دل من آمد و بی نیتی بر زبان برفت و شاید خدای تعالی را در القای این اندیشه در دل و اجرای این کلمه بر زبان من حکمتی تواند بود»(تنوخی، ۱۳۸۸: ۴۹۸).

چون روایت فرج بعد از شدت، یک روایت رئال است، ساختار پیرنگ آن به گونه ایست که تمام عناصر روایت به سمت یک هدف خاص یعنی نوع ژانر کتاب و معنای مورد نظر هدایت شود، بر همین اساس تمام اجزای روایت در اختیار پیرنگ آن است. «یکی از وظایف پیرنگ این است که بین عناصر دیگر روایت، ارتباط برقرار کند. با برقراری ارتباط بین اجزاء روایت، وحدتی به وجود می آید که این وحدت خود را در مابقی عناصر ساختار روایت نشان می دهد»(عباسی، ۱۳۹۱: ۱۳۹).

جفری رابرتز پیرنگ را این گونه تعریف می کند:«نقل حوادث است با تکیه بر روابط علت و معلولی»(رابرتز، ۱۳۸۹: ۱۸). رابطه علّی و معلولی در این داستان باید به این سمت حرکت کند که «حتما انسانی گرفتار در چنگ حیوانی مهلک نجات یابد» و این چارچوب اساس پیرنگ داستان را تشکیل می دهد. در روایت فرج بعد از شدت کلیت ساختار پیرنگ در اختیار این معنا و پیام است و به گفته مانفرد یان: «پیرنگ پاسخ بنیادینی به سوال: چرا این اتفاق افتاد؟ است»(یان، ۱۳۹۸: ۱۱۰). تمام اتفاقات این روایت در اختیار این معنا است و تمام اجزای داستان در تلاش اند تا آن را متجلی کنند، اما در مثنوی معنوی ساختار پیرنگ به گونه ای دیگر است و معنای روایت فرج بعد از شدت را القا نمی کند.

در مثنوی معنوی اهرم انجام کنش روایت، یک اهرم احساسی است. هم گوینده و هم شنونده درون متنی، بر اساس احساسات درونی عمل می کنند. گوینده از روی دلسوزی جمع را از خوردن بچه فیل منع می کند؛

آن شنیدی تو که در هندوستان دید دانایی گروهی دوستان
گرسنه مانده شده بی برگ و عور می رسیدند از سفر از راه دور
مهر داناییش جوشید و بگفت خوش سلامیشان و چون گلبن شکفت

گفت دانم کز تجوّع وز خلاء جمع آمد رنجتان زین کربلا
لیک الله الله ای قوم جلیل تا نباشد خوردتان فرزند پیل
پیل هست این سو که اکنون می روید پیل زاده مشکنید و بشنوید
(مولانا، ۱۳۹۲: ۴۱).

و تنها یک نفر در جمع پند او را می پذیرد و از خوردن گوشت بچه پیل حذر می کند. در واقع در ساختار روایت مثنوی با گونه روایت مجابی مواجهیم، در این ساختار یکی از کنشگران در صدد است تا با تمسک بر احساسات، دیگری را به انجام کنشی وادار کند. شخصیت اول با ابزار تهدید، رجزخوانی، تطمیع، رشوه، تشویق یا تحریک بر آن است تا شخصیتی دیگر را از انجام عملی منصرف یا به انجام عملی وادار کند و در مرحله نهایی به هدف خود می رسد یا نمی رسد که در هر صورت، کار خود را پیش داوری می کند و جنبه های مثبت و منفی آن را بررسی می نماید(شعیری، ۱۳۹۵: ۳۰).بر خلاف روایت فرج بعد از شدت که کنش مرکزی جنبهٔ تجویزی داشت، در روایت مثنوی کنش مرکزی(نخوردن پیل)، جنبهٔ احساسی و توصیه ای دارد. به زبان ساده تر می توان گفت روایت فرج بعد از شدت کنشی دستوری و مثنوی کنشی حسی و مشورتی دارد. یعنی در مثنوی گوینده با نشانه قرار دادن حس شخصیت(ترساندن/ توصیه کردن) او را به انجام کنش وادار می کند، یعنی رابطه موازی است و دو کنشگر داریم و هیچ موقعیتی برای دستور و دیکته کردن کنش وجود ندارد و انجام کنش به توافق و مجاب کردن کنشگران وابسته است و یکی از کنشگران در تلاش است تا دیگری را مجاب کند که کنشی را انجام دهد و «در این حالت قدرت استدلال و تأثیرگذاری یکی بر دیگری امری مهم جلوه می‌کند»(شعیری، ۱۳۹۵: ۳۰). در حالی که در فرج بعد از شدت، گوینده از جایگاه بالا و با خرد توانا، به شخصیت دستور می دهد که کنشی را انجام دهد. اگر در نظام گفتمان تجویزی[1] دستور از یک مقام بالاتر و نیروی مافوق انجام کنشی را حتمی می‌سازد، در نظام گفتمان القایی «قدرت استدلال یکی بر دیگری، امری مهم جلوه می‌کند» (همان: ۳۰). در این روایت فرایند خلق معنا به واسطه کنش ها و توانش های کنشگران روایت شکل می گیرد و چون داستان رمزی و در زیر ژانر عرفانی قرار داد، پیری خردمند کنشگران را تهدید می کند که اگر پیل بچه(پیامبر زادگان) را بخورند(اذیت کنند)، مادر پیل بچه ها(خداوند) آنان را به سزای عملشان می رساند. بر همین اساس چون متن صبغه عرفانی دارد، در کنش کنشگران منوط به احساسات و حالات درونی آنان است. مولانا داستان رئال فرج بعد از شدت را تبدیل به داستانی عرفانی با برداشت رمزی کرده است و با هوش داستانی وافر، موقعیت روایی را به سمت خلق معنایی جدید هدایت کرده است.

۲-۲-۲- کنش مرکزی تاثیر گذار و نقش آن خلق معنای روایت ها

طرح[2] در لغت به معنی نقاشی، صورت و پیکر است و در اصطلاح داستان شکل خاصی از داستان نویسی است که به طور مشخص جنبهٔ توصیفی دارد. به تعبیری طرح، داستان یا نمایشنامه ای است که به لحاظ پیرنگ گسترش نیافته اش نمی تواند در جرگهٔ هیچ یک از این دو نوع قرار بگیرد و به جای تاکید بر حوادث بر اوضاع و احوال و چگونگی چیزی دلالت دارد، یا حول محور

۱ . مختص ژانر حماسه که در ادامه به آن خواهیم پرداخت.

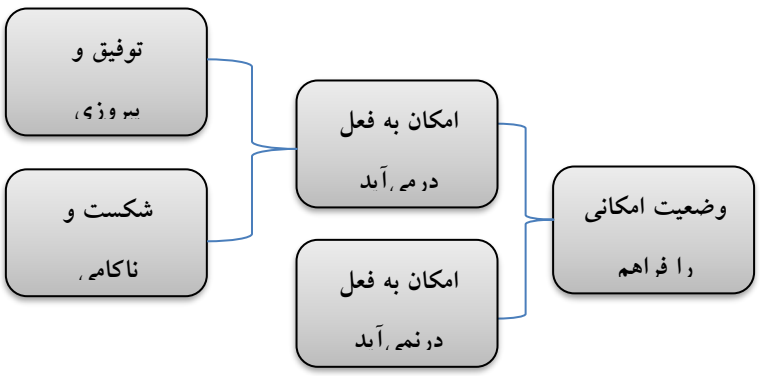
2 . Sketch

صحنهٔ مجرد یا شخصیتی که خصوصیات ممتاز و قابل توجهی دارد، می گردد(رک. داد، ۱۳۸۷: ۳۳۸). در هر دو روایت فوق شاهد یک کنش مرکزی تاثیرگذار در نوع معنای روایت هستیم. در هر دو داستان کنش مرکزی نقش مهمی در هدایت روایت ها به سمت معنای خاص دارد. و عناصری چون: موقعیت روایی و توانش روایی نقش بسزایی در قوام بخشی آن دارند. کلود برمون (cloud Bremond) زبان شناس و روایت شناس ساختارگرای فرانسوی، صاحب دو مقالهٔ «پیام داستانی» و «منطق ممکن های داستانی» و نیز کتاب منطق قصه از دیگر پژوهشگران ساختارگرایی است که در پی یافتن منطقی جهانی برای داستان، به الگوهای فراگیر و ثابتی در این زمینه دست یافت(اخوت، ۱۳۷۱: ۶۷). بنا بر دیدگاه او هر پی رفت[۳] بر سه پایه استوار است:

الف) وضعیتی که امکان دگرگونی را در خود دارد.

ب). حادثه یا دگرگونی رخ می دهد.

ج). وضعیتی که محصول تحقق یا عدم تحقق آن امکان، پدید می آید(نک، شکل پایین). در طرح هر داستان، پی رفت ها و به عبارت دیگر، روایت های فرعی وجود دارند. هر پی رفت، داستان کوچکی است و هر داستان پی رفت کلی یا اصلی است(احمدی، ۱۳۸۰: ۱۶۶). الگوی ساختاری کلود برمون دارای سه مرحله است: «نخستین مرحله فاقد کنش است، روایت زمینه ای را می چیند تا امکان پذیری کنش را فراهم آورد. در دومین مرحله عناصری به روایت افزوده می شودند و آن را به جریان می اندازند(+) و یا افزوده نمی شوند و در این صورت اتفاقی رخ نخواهد داد(−) دو حالت برای رسیدن به مرحلهٔ سوم یا همان دستاورد قابل تصور است، ممکن است روایت دنبال شود یا نشود، زیرا ممکن است، گذار به کنش به هدفش دست یابد و یا نیابد» (برتنس، ۱۳۸۴: ۸۳



همان گونه که از ساختار فوق بر می آید، برمون قائل به وجود یک کنش اصلی در هر روایت است و همچنین معتقد است که در هر ساختار داستانی سه مرحله وجود دارد. وی مرحله نخستین را فاقد کنش می داند که بیشتر حالت فضاسازی، معرفی شخصیت ها و زمینهٔ روایت را شامل می

3 . sequence

شود. در این مرحله موقعیت روایی در مرحلهٔ مقدماتی است و با کدها و ابزارهای روایی به سمت موقعیتی خاص هدایت می شود. همان گونه که در نظریه برمون گفته شد، آغاز روایت فاقد کنش است.

مولانا از چند روش برای ترسیم پیرنگ روایت استفاده می کند«گاه یک صحنه از قصه، روایت را به صحنه های مشابهی در قصه های دیگر پیوند می دهد» (توکلی، ۱۳۸۹: ۵۰۸). در روایت مولانا و همچنین در فرج بعد از شدت، با این ساختار مواجهیم. در ابتدای روایت با آغاز حادثه(یکی گرفتاری در طوفان و افتادن به جزیره و دیگری رفتن به هندوستان و غلبهٔ گرسنگی) روبرو می شویم، اما آنچه باعث تمایز دو روایت می شود، هسته مرکزی تاثیر گذار است. در روایت فرج بعد از شدت، هسته مرکزی در پی یک شرط و قرار داد روایی درونی شکل می گیرد که رهایی شخصیت از چنگ حیوان مهلک را منوط به انجام آن کنش(نخوردن فیل) دانسته است و بر اساس نظریه برمون در مرحله دوم، موقعیت داستانی امکانی را فراهم می کند تا آن کنش متجلی شود. روایت شناسان معتقدند در شکل گیری یک داستان، و قوام بخشی کنش اصلی آن وجود یک قرار داد به صورت زبانی یا درونی غیر قابل اجتناب است. این قرار داد قبل از انجام کنش اصلی شکل می گیرد و سه مرحله دارد:

در روایت فرج بعد از شدت، در مرحله دوم این امکان فراهم می شود، ابراهیم خواص نذر می کند که گوشت فیل نخورد، گویا نوعی قرار داد در درونش با خود می بندد:«من با نفس خود در مناظره و مباحثه بودم، جمله عبادات و تمامت لذات بر او عرضه داشتم. به ترک هیچ لذت و اتیان هیچ طاعت مطاوعت ننمود و موافقت نکرد و این کلمه(نخوردن پیل) بی قصدی در دل من آمد و بی نیتی بر زبان برفت و شاید خدای تعالی را در القای این اندیشه در دل و اجرای این کلمه بر زبان من، حکمتی تواند بود»(تنوخی، ۱۳۸۸: ۴۹۷). وی این کنش را به انجام می رساند+ و اتفاقات روایت طوری به جلو برده می شود که در راستای ساختار کلی کتاب فرج بعد از شدت(شخصیت حتما تا یک قدمی مرگ می رود، ولی به خواست خدا نجات می یابد)باشد.

اما در شکل گیری کنش اصلی روایت در مثنوی معنوی این قرار داد وجهه شرطی ندارد و یکی از اشخاص به توصیه پیر خردمند و تصمیم خودش بر آن است که گوشت فیل نخورد و چنین می کند و از خطر فیل نجات می یابد. مولانا در این داستان می خواهد با واسطه قرار دادن پیر و عالم عرفان، انجام کنش داستانی را منوط به وجود پیر کند تا از خلق موقعیت داستانی به معنایی نمادین و رمزی دست یابد. بنابراین به زعم ژپ لینت ولت، برای پیش برد موقعیت داستانی به سمت معنای مورد نظر و حرکت در قالب ژانر، از شگرد روایی«پیوند میان مقدمه و برون متن» استفاده می کند. لینت ولت معتقد است:«گاه عنوان روایت نشان می دهد که داستان واقعی در صدد است توهمی از واقعیت به وجود آورد. در این خصوص راوی به واقعیت های فرا ادبی تمسک می جوید و دانش فرهنگی خواننده را به مشارکت می طلبد و از صحنه هایی که برای خواننده آشنا تلقی می شود، استفاده می کند» (لینت ولت، ۱۳۹۸: ۱۳۰). مولانا در داستان تقلید

شده از فرج بعد از شدت، از همین شگرد استفاده می کند و مردی دانا و خردمند، سرزمین هندوستان، پیل و مامن او در هندوستان / ضعیف بودن بچه فیل و قوی بودن و انتقام گیری مادرش را در داستان می آورد، چیزهایی که مورد تایید همگان است و داستان را واقعی جلوه می دهد:

آن شنیدی تو که در هندوستان دید دانایی گروهی دوستان...
پیل بچگان اند اندر راهتان صید ایشان است بس دلخواهتان
بس ضعیف اند و لطیف و بس سمین لیک مادر هست طالب در کمین
از پی فرزند صد فرسنگ راه او بگردد در حنین و آه و آه
(مولانا، ۱۳۹۲: ۴۱).

کدهای رمزی نهفته در روایت مولانا مثل: پیر، پیل بچه، ضعیف و نحیف بودن بچه فیل، گرسنگی،انسان های حریص و کور دل، مادر بچه فیل و ... موقعیت روایت را به سمت عرفان می برد و وی با چینش این رمزها به مطلوب خود دست می یابد. در روایت مولانا شخصیت مختار است که گوشت فیل بخورد یا نخورد(همان ایجاد امکان در نظریه برمون) ولی نمی خورد و گرسنگی هم در اینجا گرسنگی نسبت به غذا نیست، بلکه پستی و حرص و آز بشری و میل بدکاران به رفتار های ناشایست با پیامبران(بچه فیلان) است. مولانا می گوید امت های قدیم اکثرا به پیامبران خود بدی روا داشتند و هلاک شدند، البته کسانی هم بودند که نجات یافتند و به این دلیل بچه فیلان(پیامبران) را نحیف می خواند که هیچ ابزار و امکانی جز صبر و دعا در برابر بدکاران نداشتند، ولی مادرشان(خدا) پشتوانه آنان است که گاه بر حسب موقعیت بسیار تندخو می شود، اما در روایت فرج بعد از شدت، ابراهیم خواص به صورت موکد نباید گوشت پیل را بخورد، چرا که نجات وی منوط به انجام این عمل است. اگر او هم مثل دیگران از گوشت می خورد، داستان ابتر بود و به نتیجه دلخواه نمی رسید، اما اگر شخصیت داستان مثنوی همچون دیگران می خورد، خللی در داستان ایجاد نمی شد و همگان مورد خشم خدا قرار می گرفتند، چنان چه قوم لوط اینگونه شدند و داستان باز هم به معنا می رسید. این مقوله را در مبحث بعدی به صورت مفصل تر به بحث خواهیم گذاشت.

۳. پیرنگ و ارتباط آن با نوع پایان، ژانر و معنا

در این مقوله تاکید ما بر نوع پایان روایت در فرج بعد از شدت و مثنوی معنوی با تاکید بر دو داستان مورد بررسی است. هر دو روایت از نظر نوع پایان شبیه به هم اند. در هردو روایت یک نفر از مهلکه ای سخت جان سالم به در می برد. این دو نوع پایان مختص دو نوع ژانر است، فرج بعد از شدت از طرفی ژانری تعلیمی است و از طرفی صبغهٔ روانشناسانه دارد، در حالی که مثنوی یک متن تعلیمی- عرفانی است. بنابراین چون هر ژانر مختصات خاص خود را دارد، در فرج بعد از شدت به دلیل چربش صبغه اعتقادی و رویکرد روانشناسانه، پایان روایت با جزئیات و دستاوردهای بیشتری همراه است و برای اینکه اراده خدا در انجام عمل را برجسته تر نشان دهد، از امکانات و امتیازات بیشتری سخن به میان می آید. مشاهده می شود که در روایت فرج بعد از شدت، فیل نه تنها ابراهیم خواص را نکشت، بلکه او را به پشت خود گذاشت، تا صبح می برد و به آبادی امنی رساند:«او مرا برداشت و بر پشت خویش نهاد و من بر پشت او راست بنشستم،

چنان که خود را نگاه توانستم داشت. پس او روان شد به تعجیل تمام . گاه می دوید و گاه به شتاب می رفت تا آنکه صبح طلوع کرد و روز روشن شد پس مرا بر زمین نهاد و بازگشت...مدتی در آن شهر بودمتا از عنای سفر و شدت راه برآسودم. پس به سلامت و عافیت به وطن خود بازگشتم»(تنوخی، ۱۳۹۵: ۴۹۹). در اینجا سوالی که پیش می آید این است که پیل پس از اینکه همراهان ابراهیم را کشت، می توانست او را در همان جزیره رها کند، اما چرا او را بر پشت خود نهاد و نجات داد؟ آیا این غیر از قدرت روایت پردازی و چینش ساختار روایت به سمت هدف مورد نظر است؟ چون پیام روایت وابستگی شدیدی به نوع پایان آن دارد، نویسنده پایان را به شکلی خاص و با جزئیات به پایان برده است تا بر نکته ای خاص(لطف خداوند در آخرین لحظات شامل حال گرفتاران می شود) تاکید نماید. ولی داستان در مثنوی معنوی به این شکل پایان می یابد:

دید پیلی سهمناکی می رسید — اولا آمد سوی حارس دوید
بوی می کرد آن دهانش را سه بار — هیچ بویی زو نیامد ناگوار
چند باری گرد او گشت و برفت — مر ورا نازرد آن شه پیل مست
مر لب هر خفته ای را بوی کرد — بوی می آمد ورا زان خفته مرد
از کباب پیل زاده خورده بود — بر درانید و بکشتش پیل زود
بر هوا انداخت هر یک را گزاف — تا همی زد بر زمین می شد شکاف

(مولانا، ۱۳۹۲: ۶۰).

و مولانا به روش دیگری داستان را به پایان می برد، چرا که اغراض عرفانی دارد و معنای پیام منوط به نوع پایان آن نیست، چرا که بار معنایی در حین روایت و با قطع داستان منتقل گردیده است، مولانا فقط پوستهٔ داستان فرج بعد از شدت را لازم داشته است، ولی تزئینات و اضافات را به روش خود به آن افزوده است و مانند فرج بعد از شدت پایانی موکد بر پیام و با جزئیات ندارد.

۴. نتیجه

مولانا داستان های مثنوی معنوی را از متون ماقبل برداشته و با تغییراتی در پیرنگ روایت ها معنا و ساختار جدیدی ترسیم کرده است. در واقع هوش داستانی بالای مولانا این امکان را در اختیارش گذاشته است که مباحث عرفانی را با ابزار داستان و قصه به خورد مخاطب خویش دهد. این پژوهش به بررسی شگردهای تقلید و تغییر پیرنگ روایت های ماقبل در مثنوی معنوی پرداخته است و به عنوان مطالعه موردی داستان پیل بچه خوران در دفتر سوم که برگرفته از متون ماقبل من جمله فرج بعد از شدت است، با هم مقایسه شدند که نتایجی ثمربخش به شکل ذیل حاصل گردید: دستاورد اول پژوهش حاضر این است که مولانا گاها پوسته ظاهری داستانی را بر می دارد و با تغییراتی در حادثه، موقعیت مکانی، فضا، شخصیت ها، نوع پایان و ...به طرقی دیگر تولید معنا می کند. در این داستان نیز مولانا پوسته ای از روایت را برداشته و با تغییراتی چون: تغییر کنش اصلی، ارتباط پایان و معنا، تغییر نوع روایت از تجویزی به القایی و اقتضای نوع ژانر موفق به خلق معنای جدید شده است.

منابع

اخوت، احمد. (۱۳۸۲)، دستور زبان داستان، اصفهان: فردا.

برتنس، هانس. (۱۳۸۴)، مبانی نظریه ادبی، ترجمه محمد رضا ابوالقاسمی، تهران: ماهی.
بوت، وین.(۱۳۸۹)، نقب هایی به جهان داستان، ترجمه حسین صافی، تهران: رخ داد نو.
تنوخی، قاضی محسن.(۱۳۹۵)، فرج بعد از شدت، به سعی محمد قاسم زاده، تهران: نیلوفر.
توکلی، حمید رضا.(۱۳۸۹)، از اشارت های دریا –بوطیقای روایت در مثنوی، تهران: مروارید.
حدادای، الهام و درودگران، فرهاد.(۱۳۹۹)، روایت شناسی و نقد روایت، تهران: نیلوفر.
داد، سیما.(۱۳۸۷)، فرهنگ اصطلاحات ادبی، چاپ چهارم، تهران: مروارید.
دیچز، دیوید. (۱۳۷۹)، شیوه های نقد ادبی، ترجمهٔ محمد تقی صدیقیانی، و غلامحسین یوسفی، چاپ پنجم، علمی، تهران.
رابرتز، جفری.(۱۳۸۹)، تاریخ و روایت، ترجمه جلال فرزانه دهکردی، تهران: دانشگاه امام صادق ع.
سلدن، رامان. (۱۳۷۲)، راهنمای نظریه ادبی معاصر، ترجمه عباس مخبر، تهران: طرح نو.
شعیری، حمیدرضا. (۱۳۹۵)، نشانه– معناشناسی ادبیات(نظریه و روش تحلیل گفتمان ادبی)، تهران: دانشگاه تربیت مدرس.
عباسی، علی.(۱۳۹۱)، بررسی زایش معنا در ساختار روایی حکایت نمازفروش از هزار و یک شب و روایت سه تار از جلال آل احمد، جستارهای زبانی، د۴، ش۱، پیاپی ۱۳، صص۱۰۴-۸۹.
عباسی، علی.(۱۳۹۳)، روایت شناسی کاربردی، تهران: دانشگاه شهید بهشتی.
لینت ولت، ژپ.(۱۳۹۸)، ابعاد روایت پردازی، مضمون، ایدئولوژی، هویت، ترجمه نصرت حجازی، تهران: علمی فرهنگی.
مارتین، والاس.(۱۳۸۲)، نظریه های روایت، ترجمه محمد شهبا، تهران: هرمس.
موذنی، علی محمد. (۱۳۹۸)، بازشناسی مفهوم نطق در مثنوی مولانا با تکیه بر نظریات زبان شناسی معاصر،مجله متن پژوهی ادبی، سال ۲۳، ش۷۹، صص۱۳۱-۱۰۴.
مولانا، جلال الدین محمد.(۱۳۹۲)، مثنوی معنوی، به تصحیح کریم زمانی، تهران: خوارزمی.
هرمن، دیوید.(۱۳۹۳)، عناصر بنیادین روایت ها، ترجمه حسین صافی پیرلوچه، تهران: گام نو.
یان، مانفرد.(۱۳۹۸)، روایت شناسی، ترجمه محمد راغب، تهران: ققنوس.
Abbasi, ali.(2012) Review of the birth of meaning in the narrative structure of the prayer story of the thousand and one nights and the three-tare narrative of Jalal Al-Ahmad, linguistic searches, D4, Sh1, successively 13, pp104-89. [In Persian].
Abbasi, ali.(2014), Applied Narrative, Tehran: Shahid Beheshti University.
Akhut, ahmad. (2003), The Grammar of the Story, Isfahan: Farda. [In Persian].
Bertens, hans. (2005), Basics of Literary Theory, Translation of Mohammad Reza Abolghasemi, Tehran: Fish. [In Persian].
BOOT, VIENNA.(2011), Naqibs to the world of fiction, translation of Hossein Safi, Tehran: New Happened. [In Persian].
Deutsch, david. (2000), Literary critique, translation of Mohammad Taghi Sedighi, and Gholamhossein Yousefi, fifth edition, scientific, Tehran. [In Persian].
Dodd, sima. (2008), Literary terminology culture, fourth edition, Tehran: Pearl. [In Persian].
Haddadai, Inspiration and Salutators, Farhad.(2020) Narrative and narrative criticism, Tehran: Niloufar. [In Persian].
Herman, david.(2018), fundamental elements of narratives, translation of Hossein Safi Pirlucheh, Tehran: New Step. [In Persian].
Ian, manfred.(2018) Narrative, translation of Mohammad Raghb, Tehran: Phoenix. [In Persian].
LINT VOLT, JAP.(2019) Narrative dimensions, themed, ideology, identity, translation of Nusrat Hejazi, Tehran: Scientific Cultural. [In Persian].
martin, wallace (2008)Narrative theories, translated by Mohammad Shahba, Tehran: Hermes. [In Persian].

Moazni, ali mohammad. (2016), Recognition of the Concept of Speech in Molana's Mathnavi, Relying on Contemporary Linguistic Theories, Journal of Literary Research, 23, Sh79, P. 131-104. [In Persian].
Molana, jalaluddin mohammad.(2017), Masnavi Spiritual, Correction of Karim Zamani, Tehran: Kharazmi. [In Persian].
Roberts, jeffrey (2010), History and narration, Jalal Farzaneh Dehkordi Translation, Tehran: Imam Sadiq University. [In Persian].
Selden, raman. (1993), Guide to Contemporary Literary Theory, Translation of Abbas Mokhber, Tehran: New Design. [In Persian].
shairi, hamidreza. (2016), Semantics - Semantics of Literature & Theory and Method of Analysis of Literary Discourse, Tehran: Tarbiat Modares University. [In Persian].
Tanukhi, judge mohsen (2016), Faraj after the intensity, to the efforts of Mohammad Qasemzadeh, Tehran: Niloufar. [In Persian].
Tavakoli, hamid reza.(2019), From the sea oars, ^the narration in Mathnavi, Tehran: Pearl. [In Persian].

University of Tehran Prees

Persian Literature

Online ISSN: 2676-4113

https://jpl.ut.ac.ir/

The stylistics of Sa’di's pieces and mentioning some new points from his personal life

Omid Majd[✉][1], **Atefeh Ahmadi**[2]

1. Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, University of Tehran, Tehran, Iran. Email: majdomid@ut.ac.ir

2. PhD in Persian Language and Literature, Faculty of Literature, Al-Zahra University, Tehran, Iran, and Secretary of Education. Email: atefeh_a_910@yahoo.com

Article Info

Article Type:
Research Araticle

Article History:

Received:
2, June, 2024

In Revised form:
13, August, 2024

Accepted:
4, September, 2024

Published Online:
18, September, 2024

Keywords: stylistics, fragment, Sa’di,7th century poetry, personal life

ABSTRACT

Background and purpose: This research aims to examine the fragments of Saadi's divan for two purposes. The first purpose of this article is the stylistic analysis of the poet's pieces on three levels, linguistic, literary and intellectual, using a descriptive and analytical method, and the second purpose is to discover new points of his personal life through the content of the pieces.

Method: The method of this research is library, induction and statistics.

Findings: The distinctive feature of Saadi in the composition of the piece is its simplicity and fluency in all three levels. He inspires the audience with the most meaning in his compositions with the least expression. In terms of his personal life, new information was obtained about his jobs, his presence and absence in government courts, his travels, his children and his mood. Also, the similar themes of the pieces have been compared with his other works.

Conclusion: Based on the research done in terms of linguistic level, the words used in the pieces are in the field of politics, sharia, wisdom, and admonition codes, and on the other hand, we are not faced with lyrical codes. This statistical community leads us to the conclusion that Saadi's speech is more with the government institutions and then with the conscious human conscience. At the literary level, the original designs are very simple and straightforward. The amount of similes and metaphors is small and all of them are noticeable. At the intellectual level, he was in the service of court affairs for some time and boasted of his poverty, and sometimes used threats and satire to advance his demands.

Cite this The Author(s): Majd, O.; Ahmadi, A.: 2024. The stylistics of Sa’di's pieces and mentioning some new points from his personal life, Vol. 14, No. 1, Serial No. 33- Spring- Summer. (43-66).
DOI: 10.22059/jpl.2025.380360.2261

CC BY

Publisher: University of Tehran Press

ادب فارسی
شاپای الکترونیکی: ۲۶۷۶-۴۱۱۳
https://jpl.ut.ac.ir/
انتشارات دانشگاه تهران

سبک‌شناسی قطعات سعدی و نویافته‌هایی از زندگانی شخصی او

امید مجد[۱]✉ ، عاطفه احمدی[۲]

۱. دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه تهران، تهران، ایران. رایانامه: majdomid@utac.ir

۲. دانش‌آموخته دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات، دانشگاه الزهرا(س)، تهران، ایران و دبیر آموزش و پرورش. رایانامه: atefeh_a_910@yahoo.com

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
مقالهٔ پژوهشی

تاریخ دریافت:
۱۴۰۳/۰۳/۱۳

تاریخ بازنگری:
۱۴۰۳/۰۵/۲۳

تاریخ پذیرش:
۱۴۰۳/۰۶/۱۴

تاریخ انتشار:
۱۴۰۳/۰۶/۲۸

کلیدواژه‌ها: سبک‌شناسی، قطعه، سعدی، شعر قرن هفتم، زندگی شخصی

چکیده

زمینه و هدف:این پژوهش بر آن است تا به دو منظور قطعات دیوان سعدی را بررسی کند. منظور نخست بررسی سبک‌شناسانهٔ قطعات شاعر در سه سطح زبانی، ادبی و فکری به روش توصیفی – تحلیلی است و منظور دوم کشف نکاتی جدید از زندگانی شخصی او از خلال محتوای قطعات است.

روش: روش‌این پژوهش به صورت کتابخانه‌ای، استقرا و آمارگیری است.

یافته ها: ویژگی بارز قطعات سعدی، سادگی و روانی آن در هر سه سطح است. او با کمترین بیان بیشترین معنا را به مخاطب القا می‌کند. از نظر زندگی فردی او نیز اطلاعات تازه‌ای چون شغلهای او، حضور و عدم حضورش در دیوانهای دولتی، سفرها، فرزندان و خلق و خوی او بدست آمد. همچنین مضامین مشابه قطعات با دیگر آثار او مقایسه شدند.

نتیجه‌گیری: بر اساس بررسی‌های انجام شده از نظر سطح زبانی، در قطعات، واژگان به کار رفته در حوزهٔ رمزگان سیاست و شریعت و حکمت و اندرز بیشترین بسامد را دارند و در مقابل با رمزگان تغزلی روبرو نیستیم.این جامعهٔ آماری نشان می‌دهد که روی سخن سعدی بیشتر با نهادهای حکومتی و پس از آن با وجدان آگاه انسانی است. در سطح ادبی صورخیال و صنایع بدیعی بسیار ساده و زودیاب هستند. در سطح فکری غلبهٔ اصلی فکر شاعر مباحث اخلاقی است. همچنین او مدتی در خدمت کارهای دیوانی بوده و از تنگدستی شکوه کرده و گاه برای پیشبرد خواسته هایش زبان تهدید و هجو هم بکار برده.

استناد: مجد، امید؛ احمدی، عاطفه. (۱۴۰۳)، سبک‌شناسی قطعات سعدی و نویافته‌هایی از زندگی شخصی او، ادب فارسی، سال ۱۴، شمارهٔ ۱، بهار و تابستان ۱۴۰۳، پیاپی ۳۳. (۶۶-۴۳).
DOI: 10.22059/jpl.2025.380360.2261

CC BY

ناشر: مؤسسهٔ انتشارات دانشگاه تهران

۱. مقدمه

سعدی در دوران حیاتش آثار ارزشمندی از خود در نظم و نثر به جای گذاشت و در همهٔ انواع ادبی و شعر طبع‌آزمایی کرد. «سعدی را می‌توان بزرگترین شاعر جامع‌الاطراف زبان فارسی دانست. زیرا هم در انواع نظم استادی خود را نشان داده‌است و هم در انواع نثر و هم در موضوعهای گوناگون.» (خالقی راد، ۱۳۷۵: ۳۳۷) این شاعر بزرگ قالب قطعه را برای بیان مسائل اخلاقی برگزید زیرااین قالب به دلیل کوتاهی و آسانی و نیز وحدت موضوع بسیار مناسب بود. دراین پژوهش شاخصه‌های سبکی و هنری سعدی در قطعه‌سرایی را بررسی خواهیم نمود.

۱-۱. ضرورت پژوهش

گرچه مقالات و کتاب‌های زیادی دربارهٔ سعدی نوشته شده‌است اما دربارهٔ بررسی سبک شعری او در قالب قطعه پژوهشی صورت نگرفته‌است. با توجه به‌اینکه مسایل سیاسی و اجتماعی و نیز شخصی دراین قالب بروز می‌کند، نیاز به پژوهش محسوس است.

۱-۲. پیشینهٔ پژوهش

دربارهٔ آثار سعدی تاکنون مقالات و کتابهای زیادی نوشته شده‌است. اما هیچیک از آنها قطعات سعدی را به طور اختصاصی بررسی نکرده‌اند. قدیمی‌ترین پژوهش مقاله‌ای با نام «قطعه در شعر فارسی، سعدی شاعر قطعه سرا» از ضیاء موحد (۱۳۷۳) است که در آن توضیح مختصری دربارهٔ قطعه‌سرایی سعدی آمده اما بیشتر، قطعات گلستان را بررسی نموده‌است. مقالهٔ «سعدی و هنر قطعه‌سرایی» نوشتهٔ عبدالعلی ادیب برومند (۱۳۹۵). دراین مقاله نویسنده قطعات دیوان را تنها از منظر محتوایی و اخلاقی بررسی کرده و به دیگر جنبه‌های سبک‌شناسی قطعات نپرداخته‌است. حسین خالقی راد کتاب «قطعه و قطعه سرایی در شعر فارسی» (۱۳۷۵) را تألیف کرده و در آن ضمن بررسی قالب شعری قطعه از گذشته تا کنون در بخشی از کتاب، قطعه‌سرایان فارسی را معرفی کرده و در بخش سعدی قطعه‌های گلستان را از نظر محتوایی توضیح داده‌است. بنابراین با توجه توضیحات بالا، انجام پژوهشی که سبک‌شناسی قطعات را واکاوی کند لازم است.

۱-۳. فرضیهٔ پژوهش: از خلال محتوای قطعات میتوان به نکات تازه‌ای در اندیشه و زندگی سعدی رسید و از نظر سبکی نیز باید فضای کلی زبانی و فکری و ادبی سعدی با تفاوتهای مختصری در قطعات نیز دیده شود.

۲. قطعه و قطعه سرایی در ادب فارسی

دربارهٔ تعریف قالب شعری قطعه، سخنوران بسیاری داد سخن داده‌اند. در همهٔ تعاریف ارائه شده قول مسلم آن است که ابیات قطعه دارای وحدت موضوع و محتوا است. همچنین قطعه شعری است که ابیات آن متحدالوزن و متحدالقافیه است. اما سخن استاد همایی در تعریف قطعه: «نوع ابیاتی است بر یک وزن و قافیت، بدون مطلع مصرّع ...» (همایی، ۱۳۸۴: ۱۴۸) و قول زین العابدین مؤتمن: «چند بیت متحدالوزن و متحدالقافیه که بر خلاف قصیه و غزل دارای مطلع

مصرع نباشد قطعه می‌گویند.» (مؤتمن، ۱۳۷۲: ۴۲) در همهٔ قالب‌های قطعه، قطعیت ندارد. و قطعاتی با مطلع مصرّع هرچند اندک دیده می‌شود. دلیل‌این مطلب آن است که خواسته‌اند قطعه را از قالب غزل و قصیده جدا سازند. در میان قطعات سعدی نیز، قطعه با مطلع مصرّع دیده می‌شود:

جوشن بیار و نیزه و برگستوان ورد / تا روی آفتاب معفر کنم بگرد

گر بردبار باشی و هشیار و نیکمرد / دشمن گمان برد که بترسیدی از نبرد (سعدی:کلیات: ۸۱۸)

۱-۲ موضوعات قطعه:

قالب قطعه از نظر درون‌مایه و محتوا بسیار تنوع دارد. از مباحث اخلاقی گرفته تا قطعات تغزلی و مدح و هجو و هزل همگی در قطعه‌های شاعران فارسی دیده می‌شود. مهمترین موضوعات قالب قطعه عبارتند از:

۱. پندهای اخلاقی و سخنان حکمی. امااین پندآموزی در همهٔ شعرا یکسان نیست. «بعضی از پندها همچون سخنان حکیمان و پیشوایان کوتاه و صریح است، بعضی دیگر بلند و مفصل و دارای چند پند.» (خالقی راد، ۱۳۷۵: ۲۲)

۲. انتقادهای اجتماعی و سیاسی.این موضوع می‌توان گفت که خاص قالب قطعه است و مخاطب در واقع با مطالعهٔ قطعه‌های فارسی انبوهی از اطلاعات سیاسی و اجتماعی را کسب می‌کند.

۳. هجو، طنز و ذمّ. آنچه روح شاعر را متأثر می‌سازد خواه یک اتفاق کوچک و ساده باشد خواه اتفاقی دردناک و بزرگ، در شعر شاعر قطعه‌سرا خود را آشکار می‌سازد.

۴. مدح. در مقابل هجو و ذمّ قرار دارد. مدح در بیشتر انواع شعر به چشم می‌خورد اما در قطعه هم نمود فراوانی دارد.این ستایش یا در وصف خداوند یا انسانهای راستین همچون پیامبران و امامان است یا مدح دروغین افراد ناشایست و سلاطین جور و طاغوت است. البته باید گفت مورد دوم به احتمال زیاد از سر اجبار بوده‌است. زیرا شاعران جیره‌خوار شاهان بوده‌اند و مخارج زندگیشان ازاین راه تأمین می‌شده‌است.

۵. مسائل اعتقادی، مذهبی عرفانی و علمی و ...

۲-۲ ویژگی‌های قطعه:

۱. یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های قطعه، سادگی و روانی آن و نزدیک بودن به زبان محاوره است. شاعر قطعه‌سرا در پی گفتن داستان یا اندیشهٔ مشخصی است و برای بیان‌این اندیشه «اغلب از زبان فاخر و ادیبانهٔ قصیده و زبان محتاط و محدود غزل خود به خود فاصله می‌گیرد و به زبان محاوره نزدیک می‌شود.این زبان طبیعی، نزدیک و بسیار غنی است.» (موحد، ۱۳۷۳: ۱۷۷)

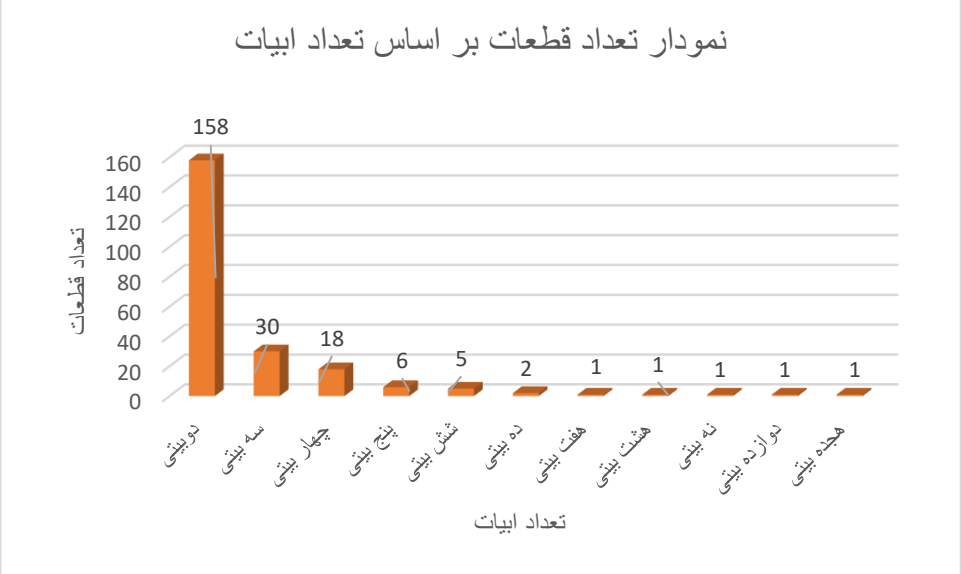
۲. ویژگی دیگراین قالب، تنوع‌طلبی و نوآوری آن نسبت به دیگر قالب‌های شعری است.

۳. معرفی قطعات سعدی

شهرت سعدی در ادب فارسی بیشتر به واسطهٔ غزل‌های ناب اوست. اما آنچنان که باید به مقام شاعری او در قطعه‌سرایی نپرداخته اند. ضیاء موحد دراین باره می‌گوید: «سعدی استاد مسلّم قطعه‌سرایی است و بیش از هر شاعر دیگر قطعه‌های او در دهان مردم افتاده‌است. اگر از سعدی تاکنون به عنوان قطعه‌سرا نام نبرده‌اند، شاید به‌این دلیل بوده‌است که گمان برده‌اند عنوان قطعه سرا در برابر غزل‌سرا چیزی به شأن او نخواهد افزود.این اشتباه خاسته از غفلت از اهمیت و ارزش قطعه سرایی در شعرایران است.» (موحد، ۱۳۷۳: ۱۷۸) سعدی در سرایش قالب قطعه از انوری بسیار تأثیر پذیرفته‌است. «سعدی بیش از آنکه متأثر از زبان غزل انوری باشد، متأثر از مجموعهٔ ویژگی های زبانی او به ویژه زبان قطعه های اوست.» (همان: ۱۷۷)

قطعه های سعدی در دو بخش از آثارش مشاهده می‌شود. یکی در میانهٔ متن گلستان و دیگری جایی جداگانه در دیوان شعری او یا کلیات. مجموع قطعات چیزی حدود پانصد قطعه است که نزدیک به سیصد قطعهٔ آن در گلستان و بیش از دویست قطعهٔ دیگر در بخش جداگانه دیده می‌شود. سعدی در دیوان خود ۲۲۴ قطعه دارد. «از خصوصیات ممتاز و انحصاری قطعه‌های سعدی‌این است که بسیاری از قطعه‌های او دوبیتی است، خصوصاً قطعه‌های گلستان که نود درصد آن‌ها دو بیت دارد.این ویژگی را در هیچ شاعر دیگر نمی‌بینیم.» (خالقی راد، ۱۳۷۵: ۳۴۳)

در بخش جداگانه قطعات در کلیات، تعداد ۱۵۸ قطعه دوبیتی، ۳۰ قطعه سه بیتی، ۱۸ قطعه چهاربیتی، ۶ قطعه پنج بیتی، ۵ قطعه شش بیتی، ۲ قطعه ده بیتی است و قطعه هفت بیتی، هشت بیتی، نه بیتی، دوازده بیتی و هجده بیتی هرکدام یک نمونه آمده‌است. بیشترین تعداد ابیات مربوط به قطعه هجده بیتی است.



۴. سبک شناسی قطعات

۴-۱ سطح زبانی: در سبک‌شناسی هر اثر بررسی سطح زبانی اهمیت ویژه‌ای دارد. شمیسا سطح زبانی را به سه گروه سطح آوایی، لغوی و نحوی تقسیم کرده‌است. «به سطح آوایی می‌توان سطح موسیقایی متن نیز گفت زیرا دراین مرحله متن را به لحاظ ابزار موسیقی‌آفرین بررسی می کنیم. موسیقی بیرونی (و کناری) از بررسی وزن و قافیه و ردیف معلوم می‌شود.» (شمیسا، ۱۳۷۳: ۱۵۳)

۴-۱-۱ ساختار قافیه در قطعات سعدی

الگوی ساختاری هجای قافیه در جدول زیر آمده است:

صامت+ مصوت کوتاه	صامت+ مصوت کوتاه + صامت	صامت + مصوت کوتاه+ صامت + صامت	صامت + مصوت بلند	صامت + مصوت بلند + صامت	صامت + مصوت بلند + صامت + صامت
۱	۴۵	۳۷	۳۵	۱۰۳	۷

قطعات چهارقافیه‌ای: از میان قطعات، تعداد ۸ قطعه چهارقافیه‌ای است.

۴-۱-۲. ردیف در قطعات سعدی: تعداد ۷۷ قطعه دارای ردیف است. ازاین تعداد تنها ۴ ردیف از نوع اسم و ۴ ردیف از نوع حرف و مابقی ردیف ها فعلی می‌باشد. ردیف‌هایی که سعدی در قطعات به کار برده بسیار کوتاه و ساده هستند و در جایهای گوناگون تکرار شده‌اند. برای نمونه فعل ربطی «است» ۱۵ بار و فعل ربطی «باش» و مشتقات آن ۱۴ بار تکرار شده‌است. فعل های دیگری که به عنوان ردیف آمدند عبارتند از: خواهم گفت، دارد، گردد، دهاد، ببرد، بگذرد، نیرزد، نگسلد، نچکد، اندیشد، بن فعلی کن و مشتقات آن (می کنی، باید کرد، نکرد، کند، نکند و ...)، باید بود، خواهد بود، می‌اید.

۳-۱-۴. قطعات مصرّع: به قطعاتی می‌گویند که بیت اول با مصراعهای زوج هم قافیه هستند و از نظر شکل ظاهری همانند قصیده یا غزل می باشند. تعداد ۱۰ قطعه دارای مطلع مصرّع می‌باشد.

۲-۴. سطح لغوی یا سبک شناسی واژه‌ها:

یکی از عوامل مهم شناخت و بررسی سبک هر شاعر، بررسی واژگان آثار اوست که مخاطب را با نوع اندیشهٔ او آشنا می‌سازد. «گاهی بسامد برخی لغات در آثار کسی توجه برانگیز است و ازاین رو در تعیین سبک شخصی راهگشاست. یا می توان گفت برخی نویسندگان به لغات خاصی علاقه دارند. اسم اعضای بدن و ترکیبات آن در سعدی بسامد بالایی دارد. چون آن لغات در آثار دیگر چندان معمول نیست ازاین رو به چشم می‌آید.» (شمیسا، ۱۳۷۳: ۱۵۴) از نظر واژگانی، آنچه در قطعات سعدی دیده می‌شود، عبارتند از:

- مجموعه‌ای از مباحث اخلاقی و پندها و اندرزها، رمزگان شریعت و سیاست با درون‌مایه‌ای پرتکرار.
- نبودِرمزگان تغزلی و خراباتی بر خلاف غزلیات و رباعیات. در میان قطعات دیوان، دو سه قطعه عاشقانه و خراباتی وجود دارد.
- استفاده از قالب قطعه برای شرح احوال شخصی و گفتن تجربه‌های فردی.
- قراردادن طبقهٔ حاکمیت جامعه زیر ذره بین نقد، همچون یک حکیم اخلاق گرا.
- استفاده از واژگان حوزهٔ شریعت برای بیان مباحث اخلاقی و کم بودن رمزگان نهاد تصوف نسبت به دیگر نهادها.

۱-۲-۴. رمزگان نهاد سیاست: سعدی در قطعاتش بیشتر روی سخنش با طبقهٔ حاکم و پادشاه است. گاهی رفتار همراه با تدبیر و رای را می ستاید و گاهی طبقهٔ حاکمیت جامعه را به باد انتقاد می‌گیرد. واژگانی که دراین قسمت به کار رفته اند عبارتند از: صاحب دولتان، خواجه، ملک، تاج، تخت، قاضی، ملوک و صدور، خداوندگار (در معنای پادشاه)، شه، کدخدا، فرماندهان، شاه، حاکم ظالم، مملکت، امیر، جهانبانی، تخت کیخسروی، محتسب، سلطان، شهریار، رعیت، لشکر، پادشاه، تاج خسروی، بارگه، صفه، کاخ، خسروان، شحه، عسس، بارگاه و نیز آوردن نام پادشاهان مانند کسری، پرویز، جمشید، سلیمان، نوشیروان، سکندر، فریدون، پرویز، ضحاک،ایبک و سنقر و ...

۲-۲-۴. رمزگان حکمت و اخلاق: قناعت، جوانمردی، ادب، عالم و عادل، به راه راست رفتن، معرفت، دستگیری درماندگان، نیکی کردن، غمّاز نبودن، صاحب هنر بودن، خاموشی و سکوت، پند مصلحت آموز، طمع نداشتن، بردبار، نیکمرد، کرم، دولت معنی، خردمندی، حکمت، سیرت زیبا، آدمی سان، نیک محضر، عقل و خرد، رفق، مدارا، تواضع، صاحب نظر، لطف و خوی، سیرت آزادگان، دل نبستن به دنیا، با فرهنگ و هوش و ...

۳-۲-۴. رمزگان نهاد شریعت: قضا و قدر، دوزخ، آتش، سرّ صنع الهی، نامه (اعمال) خواندن، دین، خراج، جزیت، مسلمانی، حشر، رسول علیه السلام، بنده فرمان حق، عقبی، آخرت، ابلیس، دیو، ملحد، رمضان، کفر، اسلام، قرآن، نامه سیه کرده، عقوبت، روز شمار، حلال، حرام، شرع، کافی المهمّات، عالم السرّ، خالق الارض، مجیب دعوات، سعادت، پارسایی، مهیمن غفّار، پیمبران، وقف، فقیه، پیمبر عربی، محمد مختار، رحمت و عفو خدای، سعادت جاوید، کعبه، خدا، بهشت، دنیا و آخرت، روز محشر، بار گناهان، دینداری، دعا، شکر نعمت، معبود، خطیب، تسبیح گوی و ...

۴-۲-۴. رمزگان نهاد تصوف: درویش، صومعه، دراعه، دستار، خانگاه، کنیسه، ریاضت، سهل تستری، شبلی، معروف کرخی.

۵-۲-۴. واژه های بابسامد در قطعه‌های سعدی

۱-۵-۲-۴ به کارگیری اعضای بدن: سعدی در قطعه‌های خود از اعضای بدن بسیار استفاده می‌کند. برای مثال پربسامدترین عضو بدن در شعرش به ترتیب «دست» ۴۰ بار، «سر» ۲۹ بار، «دل» ۱۷ بار، «روی» ۱۶ بار، «چشم» ۱۵ بار، «پا» ۱۲ بار، «گوش» ۱۰ بار، صورت و دیده هرکدام ۵ بار و واژه هایی چون کف، کمر، پشت، زبان، لب و دهان هرکدام ۴ بار آمده اند. بقیهٔ اعضای بدن مانند رگ، بدن، موی، پوست، پیشانی، رخ، بالا،تن، زنخ، سینه، شکم، دندان، ابرو و قامت یک یا دو بار آمده اند. نکته‌اینکه شاعر با هنرمندی خود در محور همنشینی، واژه ها را در کنار هم می‌گذارد:

بس **دست** دعا بر آسمان بود / تا **پای** برآمدت به سنگی

ای گرگ نگفتمت که روزی / ناگه به **سر** افتدت پلنگی (سعدی:کلیات: ۸۳۸)

در شعر زیر نیز با توصیف اعضای بدنش از پیری شکوه می‌کند:

طبیبی را حکایت کرد پیری / که می گردد سرم چون آسیایی
نه گوشی ماند فهمم را نه هوشی / نه دستی ماند جهدم را نه پایی
نه دیدن می توانم بی تأمل / نه رفتن می توانم بی عصایی
روان دردمندم را بیندیش / اگر دستت دهد تدبیر و رایی
و گر دانی که چشمم را بسازد / بساز از بهر چشمم توتیایی
گرم پای سفر بودی و رفتار / تحول کردمی زینجا به جایی
طبیب محترم درماند عاجز/ ز دستش تا به گردن در بلایی ...(همان: ۸۳۶)

برخی دیگر از کلمات (ضمیر، اسم و فعل) در قطعات پرتکرار آمدند که نشان دهندهٔ نوعی نظام فکری در شاعر هستند.

۲-۵-۲-۴. ضمیر «تو»: ضمیر «تو» به صورت جدا و پیوسته حدوداً ۱۲۸ بار آمده است. سعدی در قطعاتی که به مدح و ستایش خدا و یا پادشاهی پرداخته، یا زبان به انتقاد از کسی گشوده، یا به مخاطب پند و اندرز داده است، ازاین ضمیر استفاده می‌کند:

آن را که تو دست پیش داری / کس تیغ بلا زدن نیارد
ما را که تو بیگنه بکشتی / کس نیست که دست پیش دارد (همان: ۸۱۸)

در پند و اندرز:

آدمی سان و نیک محضر باش / تا تو را بر دواب فضل نهند
تو به عقل از دواب ممتازی / ورنه‌ایشان به قوت از تو بهند (همان: ۸۲۳)

۳-۵-۲-۴. فعل های اسنادی: فعلهای اسنادی است، باشد، گردد و شود (دربردارندهٔ همهٔ صیغه‌های فعلی و نفی و نهی) بابسامد است. کاربرداین فعلها بیشتر برای توصیف امری است یا زمانی که یک حقیقت کلی را آورده سپس برای اثبات آن از تمثیل استفاده کرده‌است:

هرگز به مال و جاه نگردد بزرگ نام / بدگوهری که خبث طبیعیش در رگ است
قارون گرفتمت که شوی در توانگری / سگ نیز با قلادهٔ زرین همان سگ است (همان: ۸۱۴)

۲-۴. سطح ادبی

بررسی صور خیال و صنایع ادبی هر اثر برای شناخت و تحلیل آن لازم و ضروری است. زیرا هر اثر ادبی با خیال و تصاویر شاعرانه ارتباطی تنگاتنگ دارد. «اگر از هر شعر مؤثر و دل‌انگیزی جنبهٔ خیالی آن را بگیریم، جز سخنی ساده و عادی که از زبان همه کس قابل شنیدن هست چیزی باقی نمی‌ماند.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۶: ۵) سعدی از جمله شعرایی است که سخنش سهل ممتنع است. شعرش نه خالی از صنایع ادبی است که آن را خشک و بی طراوت کند و نه آنقدر زیاد است که دشوار و دیریاب شود. «سعدی علاوه برآنکه زبان فصیح و شیوای او در حدّ کمال است، از هنرها و آرایه‌های شعری نیز در کلام خود به کار می‌برد، امّا کاربرد آرایه در شعر

سعدی برای زینت دادن عبارات و پس از آن تفاخر به کلام مصنوع و متصنّع نیست. او از آرایه های ادبی و شعری برای قوّت کلام خود از یک سو و برای آشنایی خوانندهٔ سخنش با معانی متنوع سخن بهره می‌جوید.» (دانش پژوه، ۱۳۸۸: ۱۳۴)

۱-۲-۴. تشبیه: در میان ۲۲۴ قطعهٔ موجود در کلیات، حدود ۴۲ تشبیه به کار رفته‌است. که نسبت به تعداد کل قطعات کم است. از میان انواع تشبیه، ۲۵ تشبیه بلیغ، ۱۳ تشبیه مفصل، ۲ تشبیه مرکب و ۲ تشبیه مجمل هستند. بیشترین سهم در تشبیهات مربوط به تشبیه بلیغ است. طبیعی است که‌این شیوه با ساختار کوتاه قالب قطعه هماهنگی دارد. تقریباً تمامی تشبیه ها محسوس هستند. دراین تشبیه، مشبهٌ‌به از اصطلاحات جنگ و پادشاهی است مانند: تاج دولت، ملک شعر، کلاه بخت، تیر آه، تیر جفا، کمان حکم، پیکان آه، سنان قلم، تیغ بلا و ...

۲-۲-۴. استعاره: در میان آرایه‌های یافته شده در قطعات، سهم استعاره کمتر از تشبیه و چیزی حدود ۳۰ مورد است. در میان انواع استعاره، ۷ استعارهٔ مصرحه وجود دارد و بقیه اضافهٔ استعاری ۱۶و تشخیص ۷ مورد می باشد. استعاره‌های به کار رفته نیز همچون تشبیهات محسوس هستند واین سادگی سبک سعدی در سرایش قطعه را می‌رساند که بدون آرایش کلامی پیچیده سعی در انتقال مطلب به مخاطب دارد.

۱-۲-۲-۴ استعاره مصرحه: کم است. زیرا همانطور که گفته شد در قطعات اشعار تغزلی بسیار کم است و به همین ترتیب استعاره مصرحه که ابزار بیان عشق و تغزل است نیز کم یافت می‌شود. در ستایش شمس‌الدین صاحبدیوان او را آفتاب توصیف می‌کند:

جز آستانهٔ فضلت که مقصد اممست / کجاست در همه عالم وثوق اهل بها

متاع خویشتنم در نظر حقیر آمد / که پرتوی ندهد پیش آفتاب سها (سعدی:کلیات: ۸۱۲)

۲-۲-۲-۴. اضافهٔ استعاری: نسبت به مصرحه بیشتر است و یک طرف آن اعضای بدن است مانند دست سلطنت، پای ریاضت، چشم ارادت، صورت دنیا و ...

۳-۲-۴. کنایه: در میان صنایع ادبی، سعدی از کنایه بیشترین بهره را برده‌است. قطعات سعدی سرشار از مباحث اخلاقی و حکمی است و از نظر او بهترین روش برای بیان مضامین اخلاقی بهره‌مندی از کنایه است. کنایه‌های موجود در قطعات ضمن اینکه متن را خیال انگیز و جاندار می‌کنند، بسیار ساده، زودیاب و زیبا هستند. در ۲۲۴ قطعه چیزی حدود ۱۴۵ کنایه وجود دارد که چشمگیر است. از انواع کنایه، کنایه از فعل یا مصدر بیشتر به کار رفته‌است. و اندکی از آنها کنایه از صفت هستند.

برخی از عبارات کنایی بکار رفته در قطعات عبارتند از: خون خلق خوردن، کار از دست رفتن، پشت خم کردن، به ریش خود خندیدن، سر تسلیم بر زمین داشتن، دل بر چیزی بستن، آب از سر گذشتن، جان به لب رسیدن، رخت بربستن، بند از خاطر کسی گشودن، روی در سر مالیدن و ...

جهانبانی و تخت کیخسروی / مقامی بزرگ است کوچک مدار
که گر پای طفلی برآید به سنگ / خدای از تو پرسد به روز شمار (سعدی:کلیات: ۸۲۸)

بهره‌مندی از کنایات تمثیلی شعر را دلپذیرتر و اثرگذارتر کرده‌است. این کنایات را اغلب به هنگام نصیحت و یا انتقاد به حاکم زمانه بیان می‌کند:

ره نمودن به خیر ناکس را / پیش اعمی چراغ داشتنست
نکویی با بدان و بی ادبان / تخم در شوره بوم کاشتنست (همان: ۸۱۵)
ترک کردیم خدمت و خلعت / نه دیار عرب نه شیر شتر (همان: ۸۲۷)

اندکی از کنایه ها نیز صفت هستند:

دامن آلوده اگر خود همه حکمت گوید / به سخن گفتن زیباش بدان به نشوند
وانکه پاکیزه رود گر بنشیند خاموش / همه از سیرت زیباش نصیحت شنوند (همان: ۸۲۳)

صفاتی چون سیه‌گلیم (۸۲۶)، تاریک طبع (۸۲۴)، بلنداختر (۸۱۷)، نمونه‌های دیگری ازاین نوع کنایه هستند.

۴-۲-۴. تلمیح: بر روی هم ۱۸ تلمیح در قطعات دیوان است که همگی بر محوریت مباحث اخلاقی و پند و اندرز می‌باشد. در قطعات سعدی تلمیح به احادیث، آیات قرآن و داستانهای قرآنی دیده می‌شود. کاربرد این تلمیحات بیشتر در وصف ناپایداری و بی وفایی دنیا، نصیحت به پادشاه دربارهٔ رعیت‌پروری و مردم‌نوازی و نکوهش ثروت‌اندوزی و ... است.

۱-۴-۲-۴. تلمیح به احادیث و آیات قرآن:

- «کلّکم راعٍ و کلّکم مسئولٌ عن رعیّته»:

تلمیح به‌این حدیث ۳ بار آمده که نشان از اهمیت موضوع رعیت نوازی نزد سعدی است.

شهی که پاس رعیت نگاه می دارد/ حلال باد خراجش که مزد چوپانیست
وگرنه راعی خلقست زهرمارش باد / که هرچه می‌خورد او جزیت مسلمانیست(همان: ۸۱۵)

نمونه های دیگر در (۸۲۹ قطعهٔ ۷ و ۸) دیده می‌شود.

- «و مکروا و مکرالله و الله خیرُ الماکرین»:

جزای نیک و بد خلق با خدای انداز/ که دست ظلم نماند چنین که هست دراز
تو راستی کن و با گردش زمانه بساز / که مکر هم به خداوند مکر گردد باز (همان: ۸۲۹)

- «إنّک أنت علاّم الغیوب»:

در سرای بهم کرده از پس پرده / مباش غرّه که هیچ آفریده واقف نیست
از آن بترس که مکنون غیب می‌داند / گرش بلند بخوانی و گر نهفته یکیست (همان: ۸۱۵)

- «حاسَبوا قبلَ أن تُحاسَبوا»:

به سکندر نه ملک ماند و نه مال / به فریدون نه تاج ماند و نه تخت
پیش از آن کن حساب خود که تو را / دیگری در حساب گیرد سخت (همان: ۸۱۲)

- تلمیحات داستانی:

داستان حضرت یوسف (۸۲۶، ق۴)، قارون (۸۳۷)، حضرت داود (۸۲۴، ق۴)، حضرت سلیمان (۸۱۹، ق۴)، داستان ابلیس (۸۲۱، ق۷)، داستانهای شاهنامه (۸۱۴، ق۶/ ۸۲۱، ق۳/ ۸۲۰، ق۸) و

۵-۲-۴. تمثیل: یکی از ابزارهای پیام‌رسانی سعدی در حوزهٔ مباحث اخلاقی به کارگیری تمثیل است. «تمثیل آن است که عبارت نظم یا نثر را به جمله‌ای که مثل یا شبیه مثل و متضمّن مطلبی حکیمانه است بیارایند، واین صنعت همه جا موجب آرایش و تقویت بنیهٔ سخن می‌شود.» (همایی، ۱۳۸۴: ۲۹۹)

«برای بیان مفاهیم قطعه بیشتر از حکایت و تمثیل و محاوره استفاده می‌شود. این نکته به قطعه امتیاز خاص می‌بخشد و آن را به میان مردم می‌برد.» (اسلم بیگ، ۱۳۸۶: ۱۶)

سعدی در قطعات دیوان حدود ۳۰ بار از تمثیل و حکایت برای پروراندن مطلب بهره برده‌است. تمثیلها ساده، روان، عامیانه و ناشی از تجربیات روزمرهٔ زندگی است. در بکارگیری تمثیل‌ها دو روش دارد. گاهی موضوع اصلی را بیان می‌کند و سپس با تمثیلی آن را روشن‌تر می‌سازد:

خون دار اگرچه دشمن خردست زینهار / مهمل رها مکن که زمانش بپرورد

تا کعب کودکی بود آغاز چشمه سار / چون پیشتر رود ز سر مرد بگذرد (سعدی:کلیات: ۸۱۸)

روش دوم «سعدی گاه برای‌اینکه توجه مخاطب را به طرز مؤثری به خود معطوف کند، ابتدا مثال را ذکر می‌کند و سپس در ادامه به‌ایضاح آن می‌پردازد.» (آقاحسینی، ۱۳۹۲: ۱۷) برای مثال در قطعهٔ زیر ابتدا در بیت اول دو مثال ذکر می‌کند و در مصراع سوم توضیح می‌دهد و باز در مصراع پایانی تمثیل دیگری می‌آورد:

هرگز پر طاووس کسی گفت که زشتست / با دیو کسی گفت که رضوان بهشتست

نیکی و بدی در گهر خلق سرشته ست / از نامه نخوانند مگر آنچه نوشته است (همان: ۸۱۳)

نمونه‌ای دیگر:

دیو اگر صومعه داری کند اندر ملکوت / همچو ابلیس همان طینت ماضی دارد

ناکسست آنکه به دراعه و دستار کسست / دزد دزدست وگر جامهٔ قاضی دارد (همان: ۸۱۸)

در برخی از قطعه‌ها نیز چندین مثال پی‌درپی در پنج یا شش بیت ذکر می‌کند و پس از آن در بیت پایانی از مفهوم اصلی پرده برمی‌دارد. (همان: ۸۳۰)

۶-۲-۴. تضاد: یکی دیگر از پربسامدترین صنایع بدیعی در قطعات، تضاد است. سعدی در قطعات خود بیش از ۱۲۰ تضاد آورده تا موضوع خود را با تأکید بیشتری به مخاطب القا کند. آوردن واژه‌های متضاد به تنهایی معیار زیبایی نیست اما گذاشتن آنها در محور همنشینی در کنار یکدیگر درجهٔ اهمیت آن را بالا می‌برد واین صنعت ادبی نه تنها در قطعات بلکه در آثار دیگر سعدی شاخصهٔ سبکی او به شمار می‌رود. در واقع «آنچه بر زیبایی شعر سعدی افزوده تنها تضاد واژگان نیست بلکه آمیزش‌این ناسازهاست.» (حسن لی، ۱۳۹۴: ۱۰۱) تضادهایی که در قطعات

سعدی دیده می‌شود از نظر دستوری و نوع کلمه چند گونه‌اند: تقابل افعال، تقابل اسمها، تقابل صفات. (وحیدیان کامیار، ۱۳۹۵: ۹۸)

۱-۶-۲-۴. تقابل افعال: این نوع تقابل در قطعات دیوان بسیار کم است و به چند مورد اندک محدود می‌شود:

مظلوم دست بستهٔ مغلوب را بگوی / تا چشم بر قضا کند و صبر بر جفا

کان دست بسته را بگشایند عاقبت / وان گشاده باز ببندند بر قفا (سعدی:کلیات: ۸۱۱)

تقابل فعل‌های نشست و برخاست/ است و نیست / بده و بستان/ بخشاید و رباید / نماند و بماند / توانی و نتوانی/

کنی و نکنی از دیگر نمونه‌های تضاد فعلی است.

۲-۶-۲-۴. تقابل صفات: در مقایسه با تضادهای فعلی بسامد بیشتری دارد:

نه نیکان را بد افتادست هرگز / نه بدکردار را فرجام نیکو

بدان رفتند و نیکان هم نماندند / چه ماند؟ نام زشت و نام نیکو (همان: ۸۳۵)

صفاتی چون پیر و جوان (۸۱۵، ۸۱۸، ۸۲۰، ۸۲۱، ۸۲۹، ۸۳۹)، کهتر و مهتر (۸۳۳)، تنگ و فراخ (۸۱۶)، بلند و کوتاه (۸۱۶)، گرم و سرد (۸۱۸)، چپ و راست (۸۲۰)، خرد و درشت (۸۲۱)، بزرگ و کوچک (۸۲۸) نمونه های دیگری از تقابل صفات هستند.

۳-۶-۲-۴. تقابل اسمها: بیشترین تضادها مربوط به اسم هستند. تضاد دوست و دشمن بیش از همه به چشم می خورد(۸۱۴، ۸۱۵، ۸۱۹، ۸۲۰، ۸۳۲).

۷-۲-۴. جناس: از انواع گوناگون جناس، جناس افزایشی، جناس اختلافی، اشتقاق و دو نمونه جناس مرکب دیده می‌شود.

۱-۷-۲-۴. جناس افزایشی:

بسا بساط خداوند ملک دولت را / که آب دیدهٔ مظلوم درنورداند

چو قطره قطرهٔ باران خرد بر کهسار / که سنگهای درشت از کمر بگرداند (همان: ۸۲۱)

۲-۷-۲-۴. جناس اختلافی:

بر تربت دوستان ماضی / بگذشت بسی ز بوستان یاد

گر بر سر خاک ما رود نیز / سهلست بقای دوستان باد (همان: ۸۱۷)

۳-۷-۲-۴. جناس اشتقاق: «قدما به کلماتی که از یک خانواده باشند، جناس اشتقاق می‌گفتند.» (شمیسا، ۱۳۸۳: ۶۴)

علاج واقعه پیش از وقوع باید کرد / دریغ سود ندارد چو رفت کار از دست

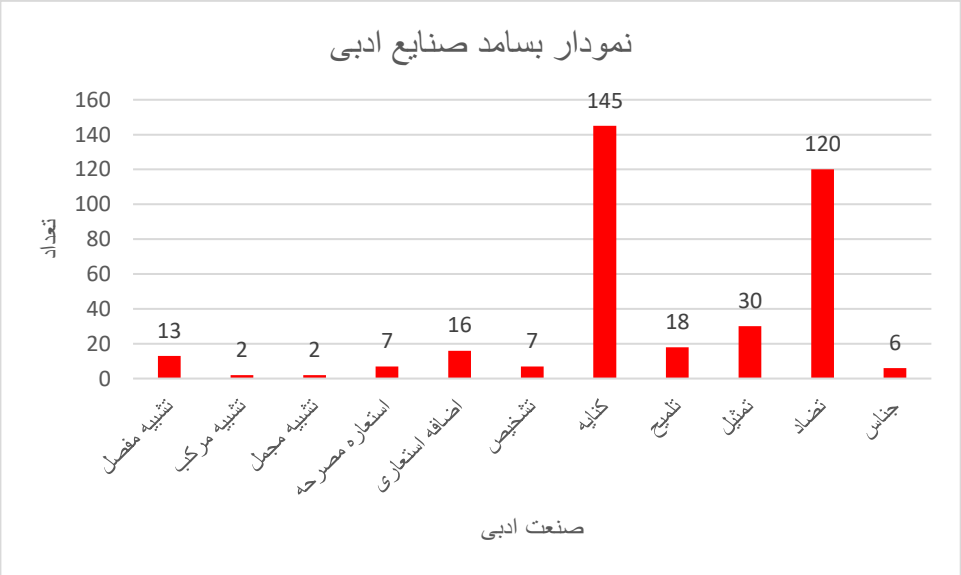
بروزگار سلامت سلاح جنگ بساز / وگرنه سیل چو بگرفت سد نشاید بست (سعدی:کلیات: ۸۱۲)

۴-۲-۷-۴. جناس مرکب: «گاهی کلمهٔ جناس را (چه مرکب باشد و چه مفرد) به دو قسمت معنی‌دار تقسیم می‌کنند و هر قسمت را جداگانه و در معنی مستقل به کار می‌برند.» (شمیسا، ۱۳۸۳: ۵۷)

ز دست ترشروی خوردن تبرزد / چنان تلخ باشد که گویی تبر زد (سعدی:کلیات: ۸۱۹)

۴-۲-۸. تناسب یا مراعات النظیر: سعدی از این صنعت بدیعی نیز فراوان استفاده کرده‌است. «تناسب از مهم‌ترین عوامل در تشکّل و استحکام فرم درونی شعر است و دقّت در آن منجر به یافته‌های دقیق سبک شناسانه می‌شود.» (شمیسا، ۱۳۸۳: ۱۱۶)

تناسب‌های شعر سعدی برخی در زمرهٔ رمزگان نهاد سیاست و قدرت هستند مثل بارگاه و صفه و کاخ (۸۱۶)، تاج و تخت (۸۱۲)، اقبال و دولت و شرف (۸۱۷)، شحنه و عسس (۸۲۰) و برخی در حوزهٔ شریعت هستند مانند دراعه و دستار (۸۱۸)، قضا و قدر (۸۲۵)، حلال و شرع (۸۲۶) ابلیس و کفر (۸۲۱). در برخی از ابیات تناسب بین اعضای بدن است. بنابراین سعدی تفکر اصلی خود را به واسطهٔ برجسته سازی با تضادها و تناسب‌ها بیان می‌کند.



۴-۳. سطح فکری

از نظر محتوایی سعدی تقریباً همهٔ موضوعات را در شعر خود آورده است. اما بیش از همه مباحث و اندرزهای اخلاقی نمود دارند. «سعدی شاعری است که تعلیم اخلاق می‌دهد. تعلیم دهندهٔ اخلاق به معنی دقیق کلمه یعنی مصنّفی است که رسوم، عادات، افعال و خلقیات معاصران خود را مطالعه می‌کند و در نتیجه برخی اندیشه‌های عمومی به دست می‌آید.» (هانری ماسه، ۱۳۴: ۱۶۷)

۱-۳-۴. درون مایهٔ قطعات سعدی

۱-۱-۳-۴. ستایش خداوند: قطعات با ستایش خداوند آغاز شده‌است و در مجموع هشت قطعه در ستایش و توصیف خداوند و یک قطعه در ستایش پیامبر است. در قطعهٔ زیر شرط پادشاهی را بندگی خدا می‌داند.

ای که گر هر سر مویت زبانی دارد / شکر یک نعمت از انعام خدایی نکنی
حق چندین کرم و رحمت و رأفت شرط است / که به جای آوری و سست وفایی نکنی
پادشاهیت میسر نشود روز به خلق / تا به شب بر در معبود گدایی نکنی (همان: ۸۳۹)

۲-۱-۳-۴. ستایش پادشاه: دربارهٔ ستایش پادشاه حدود ۱۰ قطعه دارد که توضیح آن در بالا داده شد.

۳-۱-۳-۴. نکوهش پادشاه: بیشترین خطاب سعدی در قطعات حاکمان، پادشاهان، افراد صاحب جاه و قدرت هستند. به همان اندازه که گاهی آنها را ستایش کرده، گاهی نیز تند و بی پروا آنها را سرزنش می‌کند.

حاکم ظالم به سنان قلم / دزدی بی تیر و کمان می‌کند
گلهٔ ما را گله از گرگ نیست /این همه بیداد شبان می‌کند (همان: ۸۲۲)

۴-۱-۳-۴. توصیه و نصیحت به پادشاه

- **توصیه به رعیت پروری:** در میان نصایح پادشاه بیش از همه توصیه به رعیت نوازی و رعیت پروری دیده می شود.

گر از خراج رعیت نباشدت باری / تو برگ حاشیت و لشکر از کجا آری؟
پس آنکه مملکت از رنج بُرد او داری / روا مدار که بر خویشتن بیازاری (همان: ۸۳۷)

- **پرهیز از آه مظلومان**

هان‌ای نهاده تیر جفا در کمان حکم / اندیش کن ز اوک دلدوز در کمین
گر تیر تو ز جوشن فولاد بگذرد / پیکان آه بگذرد از کوه آهنین (همان: ۸۳۴)

- **ستایش خرد و خردمندی**

مشمر برد ملک آن پادشاه / که وی را نباشد خردمند پیش
خردمند گو پادشاهش مباش / که خود پادشاهست بر نفس خویش (همان: ۸۳۰)

- **ستایش و نکوهش ثروت:** در میان قطعات سعدی اندکی با تضادهای فکری و مفهومی مواجه می شویم. گاهی در ستایش ثروت داد سخن می دهد:

چو دولت خواهد آمد بنده‌ای را / همه بیگانگانش خویش گردند
چو برگردید روز نیکبختی / در و دیوار بر وی نیش گردند (همان: ۸۲۱)

و گاهی در نکوهش ثروت بدون نام نیک:

دیگران در ریاضتند و نیاز / ای که در کام نعمت و نازی
چه خبر دارد از پیاده سوار/ او همی تیزد و تو می تازی (همان: ۸۳۷)

۵-۱-۳-۴. ستایش فقر: در جای دیگر موضعی متفاوت دارد و فقر را می ستاید:

در چشمت ار حقیر بود صورت فقیر / کوته نظر مباش که در سنگ گوهرست
کیمخت نافه را که حقیر است و شوخگن/ قیمت بدان کنند که پر مشک اذفر است (همان: ۸۱۴)

۶-۱-۳-۴. نکوهش فقر: گاهی فقر و نیازمندی را نکوهش می‌کند و همانطور که در بالا گفته شد و از ابیات برمی‌اید، خودش چندی تهیدست بوده و از آن گله کرده‌است.

از دست تهی کرم نیاید / هرچند دلش جواد باشد
مسکین چه کند سوار چالاک / چون اسب نه بر مراد باشد (همان: ۸۱۹)

۷-۱-۳-۴. ناپایداری دنیا: به مقولهٔ بی وفایی و ناپایداری دنیا فراوان پرداخته و انسان را از دل بستن به آن برحذر داشته‌است.

دانی که بر نگین سلیمان چه نقش بود / دل در جهان مبند که با کس وفا نکرد
خرم تنی که حاصل عمر عزیز را / با دوستان بخورد و به دشمن رها نکرد (همان: ۸۱۹)

۸-۱-۳-۴. جبرگرایی و تسلیم: نوعی جبرگرایی و جای پای تفکر اشاعره را در شعر او می بینیم. هرچند این عقیده همیشگی نیست.«اشاعره هرگونه تفکر خارج از دایرهٔ تعالیم شرعی را گمراهی می دانند و معتقدند عقل محدود و ضعیف بشر جایزالخطاست پس اچار باید به شرع متشبث شد.» (دشتی، ۳۶۹)

یکی از بخت کامران بینی / دیگری تنگ عیش و کوته دست
آن در آن چاه خویشتن نفتاد / وین برین تخت خویشتن نشست
تاج دولت خدای می بخشد / هرکه را این مقام و رتبت هست (همان: ۸۱۳)

۹-۱-۳-۴. شکایت از پیری:

دل منه بر جهان که دور بقا / می ورد همچو سیل سر در زیر
پیر دیگر جوان نخواهد شد / پیریش نیز هم نماند دیر (همان: ۸۲۹)

۱۰-۱-۳-۴. پند و اندرز و مباحث اخلاقی

- **توصیه به نیکنامی**

وفا با هیچکس کرده‌است گیتی / که با ما بر قرار خود بماند
چو میدانی که جاویدان نمانی / روا داری که نام بد بماند؟ (همان: ۸۲۱)

- **توصیه به قناعت ورزی**

خدایا فضل کن گنج قناعت / چو بخشیدی و دادی ملک‌ایمان
گرم روزی نماید تا بمیرم / به از نان خوردن از دست لئیمان (همان: ۸۳۴)

- **اول اندیشه بعد گفتار**

سخن گفته دگر باز نیاید به دهن / اول اندیشه کند مرد که عاقل باشد
تا زمانی دگر اندیشه نباید کردن / که چرا گفتم و اندیشهٔ باطل باشد (همان: ۸۲۰)

- **مدارا با دشمن**

دامن جامه که در خار مغیلان بگرفت / گر تو خواهی که به تندی برهانی بدری
یار مغلوب که در چنگ بداندیش افتاد / یاری آنست که نرمی کنی و لابه گری (همان: ۸۳۶)

- **لزوم تربیت**

خر به سعی آدمی نخواهد شد / گرچه در پای منبری باشد
وآدمی را که تربیت نکنند / تا به صدسالگی خری باشد (همان: ۸۲۰)

- **هرچه برای خود نمی پسندی برای دیگران نپسند**

یاد دارم ز پیر دانشمند / تو هم از من بیاد داراین پند
هرچه بر نفس خویش نپسندی / نیز بر نفس دیگری مپسند (همان: ۸۲۱)

- **توصیه به رازداری**

پدر که جان عزیزش به لب رسید چه گفت / یکی نصیحت من گوش دار جان عزیز
به دوست گرچه عزیزست راز دل مگشای / که دوست نیز بگوید به دوستان عزیز (همان: ۸۲۹)

- **حاجت به ناسزایان و سفلگان نبردن**

صبر بر قسمت خدا کردن / به که حاجت به ناسزا بردن
تشنه بر خاک گرم بردن به / کاب سقای بی صفا خوردن (همان: ۸۳۴)

- **نکوهش بی ادبی**

هرکه مشهور شد به بی ادبی / دگر از وی امید خیر مدار
آب کز سر گذشت در جیحون / چه بدستی چه نیزه‌ای چه هزار (همان: ۸۲۸)

- **در پی معنا بودن**

هرکه مقصود و مرادش خور و خوابست از عمر / حیوانیست که بالاش به انسان ماند
هرچه داری بده و دولت معنی بستان / تا چواین نعمت ظاهر برود آن ماند (همان: ۸۲۱)

- **توصیه به جوانمردی**

آدمی فضل بر دگر حیوان / به جوانمردی و ادب دارد
گر تو گویی به صورت آدمیم / هوشمنداین سخن عجب دارد (همان: ۸۱۸)

- **توصیه به مشورت در کارها**

ضمیر مصلحت اندیش هرچه پیش‌اید / به تجربت بزنند بر محک دانایی
اگرچه رای تو در کارها بلند بود / بود بلندتر از رای هرکسی رایی (همان: ۸۳۶)

- **نکوهش سخن چینی**

غمّاز را به حضرت سلطان که راه داد/ هم صحبت تو همچو تو باید هنروری
امروز اگر نکوهش من کرد پیش تو / فردا نکوهش تو کند پیش دیگری (همان: ۸۳۷)

۱۱-۱-۳-۴. زن ستیزی

تهیدست با هیبت و بانگ و نام / زن زشتروی نکو چادر است (همان:۸۱۴)
چو دینارش ندادم لعنتم کرد / که شرم از روی مردانت چو زن باد (همان: ۸۱۷)
پیدا شود که مرد کدام است و زن کدام / در تنگنای حلقهٔ مردان به روز جنگ (همان: ۸۳۱)

۱۲-۱-۳-۴. نکات فقهی

حلال نیست که صورت کنند بر دیوار/ که ردّ شرع بود زو خلل بیفزاید (همان: ۸۲۶)

۱۳-۱-۳-۴. نکات پزشکی

جامع هفت چیز در یک روز / عجب است ار نمیرد آن دابه
سیر بریان و جوز و ماهی و ماست / تخم مرغ و جماع و گرمابه (همان: ۸۳۵)

۱۴-۱-۳-۴. طنز و ظرافت: یکی از ابعاد مهم سخن سعدی بعد طنزپردازی اوست که جنبهٔ اجتماعی شعرش را شیرین و دلپذیر کرده‌است. سعدی در آثار خود سخنش را با صفات طرب‌انگیز و طیبت آمیز توصیف می‌کند. اما هدفش طنزپردازی صرف نیست بلکه در مقام مصلح اجتماعی است که ناسازگاری های اجتماع را می بیند و آنها را با ظرافت خاصی بیان می‌کند تا جامعهٔ هدف خود را آگاه سازد. سعدی در بیان طنزگونهٔ خود نیز راه میانه را می پیماید و کلامی نرم و متین دارد. طنز را از دیدگاه های مختلف تعریف و بررسی کردند اما آنچه سعدی در شعرش به کار می برد طنزی است بر اساس نوع درونمایهٔ آن. فتوحی دربارهٔ طنز درون مایه‌ای می‌گوید: «براین اساس جوهرهٔ طنز را بیان زشتی ها، مفاسد اجتماعی، عیوب افراد، نمایش رسم ها و عادات نادرست و ناروا می شمارند. طبق‌این تعریف طنزپرداز از منظری آرمانی با به سخره گرفتن پستی بلاهت و نقص فرد یا اجتماع قصد هشدار و اصلاح جامعه را دارد.» (فتوحی، ۱۳۹۰: ۳۷۸)

الحق امنای مال‌ایتام / همچون تو حلال زاده بایند
اطفال عزیز نازپرورد / از دست تو دست بر خدایند
طفلانن ترا پدر بمیراد/ تا جور وصی بیازمایند (سعدی:کلیات: ۸۲۴)

در پرهیز از بدصدایی می‌گوید:

بدین الحان داوودی عجب نیست / که مرغان هوا حیران بمانند
خدای‌این حافظان ناخوش آواز / بیامرزاد اگر ساکن بخوانند (همان: ۸۲۲)

۵. مضامین مشابه در آثار سعدی

سعدی در آثارش برخی از مضامین را مکرراً آورده است. گاهی برخی از ابیات عیناً تکرار شده اند و گاهی شبیه همان مضمون را با اندکی تغییر آورده است. ابراهیم قیصری در کتاب «قند مکرر» دلیل مشابهت درون مایه‌ای آثار سعدی را یکی تقارب زمانی تصنیف گلستان و بوستان و دیگر

علاقهٔ شیخ به بعضی از نکته ها و شاخصیت برخی اندیشه ها و آرمانها ذکر کرده‌است. (قیصری، ۱۳۷۷: ۲۰)

۱-۵. عیب را هنر دیدن

ز دشمنان شنوای دوست تا چه می گویند / که عیب در نظر دوستان هنر باشد (سعدی:کلیات: ۸۲۰)

کو دشمن شوخ چشم ناپاک / تا عیب مرا به من نماید

۲-۵. اول اندیشه بعد گفتار

سخن گفته دگر بازنیاید به دهن / اول اندیشه کند مرد که عاقل باشد (همان: ۸۲۰)

نباید سخن گفت ناساخته / نشاید بریدن نینداخته (بوستان: ۱۷۸)

۳-۵. لزوم اتحاد

صدهزاران خیط یکتو را نباشد قوتی / چون بهم برتافتی اسفندیارش نگسلد (همان: ۸۲۰)

نه موری که مویی کزان کمتر است / چو پر شد ز زنجیر محکمتر است (بوستان: ۵۷)

۴-۵. دیگر مضامین

نکوهش بدصدایی (کلیات: ۸۲۲) و (گلستان: ۱۲۱)/ برتری آدمی بر چهارپایان (کلیات: ۸۲۴)و (گلستان: ۵۶) و (بوستان: ۱۵۵) / جور ترشروی (کلیات: ۸۱۹) و (بوستان: ۱۴۷) و(گلستان: ۱۱۲) / چو در کاری دودل باشی (کلیات:) و (گلستان: ۱۷۲) / دانای نهان و آشکارا (کلیات: ۸۱۵) و (گلستان: ۹۶)/ زمین شوره سنبل برنیارد (کلیات: ۸۱۵) و(گلستان: ۶۲) و (بوستان: ۷۲ و ۱۲۵)/ شب پره و آفتاب (کلیات: ۸۱۵) و (گلستان: ۶۳ و ۱۲۸) / فرزند نامهربان (کلیات: ۸۳۹) و (بوستان: ۱۷۲) و (گلستان: ۱۵۲)، گرگ و پلنگ (کلیات: ۸۳۸) و (بوستان: ۶۳) / نام نیک رفتگان ضایع مکن (کلیات: ۸۲۸) و (بوستان: ۴۵) و (کلیات، قصاید: ۲۸)/ نقش آدمی و نقش دیوار (کلیات: ۸۱۸) و (گلستان: ۱۵۹) و (کلیات، قصاید: ۳۵) / نکویی با بدان کردن وبالست (کلیات: ۸۳۳) و (گلستان: ۶۲و ۱۷۹ و ۱۷۳).

۵-۵. ابیاتی که دقیقاً تکرار شده اند

سنگ بی قیمت اگر کاسه زرین بشکست / قیمت سنگ نیفزاید و زر کم نشود(کلیات: ۸۲۵) (غزلیات: ۲۲۸)

سفله گو روی مگردان که اگر قارونست / کس ازو چشم ندارد کرم نامعهود (کلیات: ۸۲۴) (کلیات، قصاید: ۲۰)

دوش مرغی به صبح می نالید / عقل و صبرم ببرد و طاقت و هوش (کلیات: ۸۳۰) و (گلستان: ۷۰)

۶. بخش دوم مقاله: نکاتی تازه یافته از زندگی سعدی با نگاه به درونمایهٔ قطعات او

با مطالعهٔ قطعات سعدی می توان به بخشی از اعتقادات شخصی و زندگی او پی برد. زیرا قالب قطعه را برای ذکر درونیات و شخصیت شاعر و سرنوشت او مناسب دانسته‌اند. «برای مطالعه در شرح احوال و اطلاع بر روحیات و افکار و معتقدات و اخلاق و زندگی خصوصی شاعر و حوادثی که درایام حیات بر او گذشته و فراز و نشیبی که دیده و دانش‌هایی که آموخته و تجربتهایی که اندوخته است هیچ قسمتی از آثار او مناسبتر از بخش قطعات نیست.» (مؤتمن، ۱۳۷۲: ۴۶)

با استناد به‌این سخن، سعدی بخشی از حوادث عمر و نیز باورهایش را در قطعات خود بیان کرده‌است. مهم‌اینکه نوعی نوسان در آرا و اندیشه های او دیده می شود. علی دشتی دراین باره گفته است: «این نوسانی که در آرای سعدی مشاهده می شود، ممکن است ناشی از کثرت مشاهدات و انبوهی مطالب متفرقه باشد.» (دشتی، ۲۶۷).

۱-۶. یافته هایی از زندگی سعدی

- در قطعه‌ای مشخص میشود که پسری داشته که مایل به حضور وی در دستگاه دیوانی حاکم وقت بوده و همچنین آشکارا پدرش را بندهٔ پادشاه دانسته:

پدرم بندهٔ قدیم تو بود / عمر در بندگی بسر بردست
بنده زاده که در وجود آمد / هم به روی تو دیده بر کردست (همان، ۸۱۳)

- در ازای مدح خود گاهی تقاضای پول از صاحبدیوان کرده‌است:

به سمع خواجه رسانید اگر مجال بود / که‌ای خزانهٔ ارزاق را کف تو کلید
به لطف و خوی تو در بوستان موجودات / شکوفه‌ای نشکفت و شمامه‌ای ندمید
چنانکه سیرت آزادگان بود کرمی / به من رسید که کردی ولی به من نرسید (همان: ۸۲۵)

- از خواجه‌ای ناشناس، پول دریافت کرده و مبلغ آن را در شعر آورده است:

خواجه تشریفم فرستادی و مال / مالت افزون باد و خصمت پایمال
هر بدیناریت سالی عمر باد / تا بمانی ششصد و پنجاه سال (همان: ۸۳۱)

مضمون درخواست پول چندبار تکرار شده‌است. حتی از قطعه‌ای چنین استنباط می شود که برای شخصی و یا بخش دولتی کار می کرده و در ازای آن تقاضای پول داشته‌است:

نظر که با همه داری به چشم بخشایش / درر که بر همه باری ز ابر کفّ کریم
مرا دوبار نوازش کن و کرم فرما / یکی به موجب خدمت یکی به حقّ قدیم

- برخلاف چند قطعه بالا در یکی از قطعات پیداست که بی پول بوده و اطرافیان به او پیشنهاد داده اند که شاعری کن و در ازای آن پول دریافت کن. اما او نمی پذیرد:

گویند سعدیا به چه بطال مانده‌ای / سختی مبر که وجه کفافت معینست
یکچند اگر مدیح کنی کامران شوی / صاحب هنر که مال ندارد تغابن است ...

در ادامهٔ شعر، پاسخ می‌گوید:

آری مثل به کرکس مردارخور زدند / سیمرغ را که قاف قناعت نشیمن است
از من نیاید آنکه به دهقان و کدخدای / حاجت برم که فعل گدایان خرمن است
گر گوییم که سوزنی از سفله‌ای بخواه / چون خارپشت بر بدنم موی سوزنست
صد گنج شایگان به بهای جوی هنر / منت بر آنکه می دهد و حیف بر منست (همان: ۸۱۵)

- در بخشی از اشعار به فقر و بی پولی خود اشاره می‌کند چنانکه از لاغری اسبش گله دارد:

مرکب از بهر راحتی باشد / بنده از اسب خویش در رنجست
گوشت قطعاً بر استخوانش نیست / راست خواهی چو اسب شطرنج است (سعدی: کلیات، ۸۱۳)

- زبان تهدید هم داشته: در قطعه‌ای به قول خودش دربارهٔ پول خواستن از کسی بی رودربایستی و اندکی تهدید گونه می‌گوید:

بیا که پرده برانداختم ز صورت حال / من آن نیم که سخن در غلاف خواهم گفت
دعای خیر تو گویم گرم نواخت کنی / وگر خلاف کنی بر خلاف خواهم گفت (همان: ۸۱۶)

مشابه این مضمون در صفحهٔ ۸۱۵ (خواست تا عیبم کند پروردهٔ بیگانگان ...) و نیز صفحهٔ ۸۱۶ (به تماشای میوه راضی شو ...)

۲-۶. سفرهای سعدی

در قطعات نام دو شهر را می برد که گویا سفری به آن مکانها داشته‌است.

- **سفر به ری:** یکی از قطعات او حاکی از آن است که علاوه بر سفرهایی که به غرب رفته به ری نیز سفری داشته‌است:

در حدود ری یکی دیوانه بود / سال و مه کردی بکوه و دشت گشت ... (همان: ۸۱۶)

- **سفر به سمرقند:**

مردکی غرقه بود در جیحون / در سمرقند بود پندارم ... (همان: ۸۳۲)

- تجربه تجارت کردن و شکست خوردن هم داشته:

طمع خام که سودی بکنم / سود سرمایه به یکبار ببرد
خر دعا کرد که بارش ببرند / سیل بگرفت و خر و بار ببرد (همان: ۸۱۸)

۷. نتیجه

بر اساس بررسی‌های انجام شده از نظر سطح زبانی، واژگان به کار رفته در قطعات در حوزهٔ رمزگان سیاست و شریعت و حکمت و اندرز بیشترین بسامد را دارند و در مقابل با رمزگان تغزلی روبرو نیستیم. این جامعهٔ آماری به این معنی است که روی سخن سعدی بیشتر با نهادهای حکومتی و پس از آن با وجدان آگاه انسانی است. برخی از واژگان بسامد بالایی دارند که شاخصهٔ سبکی او محسوب می شود. در سطح ادبی صورخیال و صنایع بدیعی بسیار ساده و زودیاب

هستند. از کنایه، تناسب، تضاد و تمثیل بیشتر استفاده کرده‌است. میزان تشبیهات و استعارات اندک و همگی محسوس هستند. در سطح فکری غلبهٔ اصلی فکر شاعر مباحث اخلاقی است. طوری که می توان گفت یک منشور اخلاقی و اجتماعی برای همهٔ انسانها در طول تاریخ تدوین کرده‌است. اما در مضامینی چون مدح و ستایش پادشاه، نکوهش پادشاه و حاکمان و صاحبان قدرت، نکوهش انسانهای سفله، ستایش و نکوهش ثروت و ستایش و نکوهش فقر، آرای گوناگون و گاه متفاوتی دارد. یکی از برجسته ترین ویژگی های سبکی قطعات، سادگی و روانی آنهاست. از زبانی استفاده می‌کند که برخاسته از تجربیات اوست و این انتقال تجربه به روشی قابل فهم برای عموم مردم است.این سادگی و روانی نه تنها از ارزش ادبی اثر نمی کاهد بلکه به تأثیرگذاری آن بیشتر کمک می‌کند. در باب زندگی شخصی اش از محتوای قطعات بر می‌آید که فرزندی داشته که سعدی او را خادم حاکم دوران میدانسته است. گاه اظهار بی نیازی میکند و گاه کاملا برعکس تقاضای پول از ممدوح یا دیگران دارد. و در پایان اهل تجارت و سفر نیز بوده‌است.

تعارض منافع

نویسندگان متعهد می‌شوند مقاله تعارض منافع ندارد. مسئولیت گزارش تعارض احتمالی منافع و حامیان منالی پژوهش به عهدهٔ نویسندهٔ مسئول است.

منابع و مآخذ

آقاحسینی، حسین؛ سیدان، الهام (۱۳۹۲)، بررسی جایگاه تشبیه و تمثیل در اندیشه های تعلیمی سعدی، پژوهشنامهٔ ادبیات تعلیمی، سال پنجم، شماره ۱۹.

اسلم بیگ، شکیل (۱۳۸۶)، قطعه سرایی در ادب فارسی شبه قاره، تهران: بنیاد موقوفات دکتر محمود افشار.

حسن لی، کاووس (۱۳۹۴)، دریچهٔ صبح: بازشناسی زندگی و سخن سعدی، تهران: انتشارات خانهٔ کتاب.

خالقی راد، حسین (۱۳۷۵)، قطعه و قطعه سرایی در شعر فارسی، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

دانش پژوه، منوچهر (۱۳۸۸)، استاد سخن سعدی (مروری بر زندگی و آثار مصلح الدین سعدی شیرازی)، تهران: انتشارات همشهری.

دشتی، علی (۱۳۵۴)، در قلمرو سعدی، تهران: انتشارات امیرکبیر.

زرین کوب، عبدالحسین (۱۳۷۹)، حدیث خوش سعدی، تهران: انتشارات سخن.

سعدی، مصلح بن عبدالله (۱۳۶۹)، کلیات، تهران:انتشارات امیرکبیر

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۳)، موسیقی شعر، تهران: انتشارت آگاه.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۶)، صور خیال در شعر فارسی، تهران: انتشارات آگاه .

شمیسا، سیروس (۱۳۷۳)، کلیات سبک شناسی، تهران: انتشارات فردوس.
شمیسا، سیروس(۱۳۸۳)، نگاهی تازه به بدیع، تهران: انتشارات فردوس.
فتوحی، محمود (۱۳۹۰)، سبک شناسی نظریه ها، رویکردها و روش ها، تهران: انتشارات سخن.
قیصری، ابراهیم (۱۳۷۷)، قند مکرر: تکرار مضمون در آثار سعدی، انتشارات روزنه.
ماسه، هانری (۱۳۶۴)، تحقیق دربارهٔ سعدی، ترجمهٔ دکتر محمدحسن مهدوی اردبیلی، دکتر غلامحسین یوسفی، تهران: انتشارات توس.
مؤتمن، زین العابدین (۱۳۷۲)، تحول شعر فارسی، تهران: انتشارات طهوری
موحد، ضیاء (۱۳۷۳) قطعه در شعر فارسی، سعدی شاعر قطعه سرا، مجلهٔ نشر دانش، خرداد و تیر، شماره ۸۲، ص ۱۷۶-۱۷۹.
وحیدیان کامیار، تقی/ نادری پیکر، مرتضی (۱۳۹۵)، شگردهای خاص سعدی در دو صنعت بدیعی «تضاد» و «متناقض نما»، فصلنامهٔ بهار ادب، سال نهم، شمارهٔ۱.
همایی، جلال الدین(۱۳۸۴)، فنون بلاغت و صناعات ادبی، تهران: مؤسسهٔ نشر هما.
یوسفی، غلامحسین (۱۳۶۳)، بوستان سعدی تصحیح و توضیح، تهران: انتشارات خوارزمی.
یوسفی، غلامحسین (۱۳۶۸)، گلستان سعدی تصحیح و توضیح، تهران: انتشارات خوارزمی.

REFERENCES

Agha Hosseini, Hossein; Seidan, Elham (2012), Examining the Place of Simile and Allegory in Saadi's Educational Thoughts, Research Journal of Educational Literature, Year 5, Number 19.[In Persian].
Aslam Beyg, Shakil (2006), A piece of writing in the Persian literature of the subcontinent, Tehran: Dr. Mahmoud Afshar Endowment Foundation. [In Persian].
Hasan Lee, Kavoos (2014), Morning Door: Recognizing Saadi's Life and Words, Tehran: Khane Ketab Publications. [In Persian].
Khaleghi Rad, Hossein (1996), Fragments and Fragments of Poetry in Persian Poetry, Tehran: Scientific and Cultural Publishing Company. [In Persian].
Scholar, Manouchehr (2009), Professor Sokhn Saadi (a review of the life and works of Moslehuddin Saadi Shirazi), Tehran: Hamshahri Publications. [In Persian].
Dashti, Ali (1975), in the realm of Saadi, Tehran: Amirkabir Publications. [In Persian].
Zarin Koob, Abdul Hossein (2000), Khosh Saadi Hadith, Tehran: Sokhn Publications. [In Persian].
Saadi, Mosleh bin Abdullah (1990), Keliat, Tehran: Amir Kabir Publications. [In Persian].
Shafi'i Kadkani, Mohammad Reza (1994), Poetry Music, Tehran: Aghah Publishing. [In Persian].
Shafiei Kadkani, Mohammad Reza (2006), Imaginations in Persian Poetry, Tehran: Aghat Publications. [In Persian].
Shamisa, Siros (1994), Generalities of Stylistics, Tehran: Ferdous Publications. [In Persian].

Shamisa, Siros (2004), A New Look at Badi, Tehran: Ferdous Publications. [In Persian].
Fatuhi, Mahmoud (2017), Theories, Approaches and Methods Stylology, Tehran: Sokhan Publications. [In Persian].
Qaysari, Ebrahim (1998), Repetitive Sugar: Repetition of Themes in Saadi's Works, Rozeneh Publications. [In Persian].
Maseh, Henry (1985), research on Saadi, translated by Dr. Mohammad Hassan Mahdavi Ardebili, Dr. Gholamhossein Yousefi, Tehran: Tos Publications. [In Persian].
Motaman, Zain al-Abidin (1993), The Evolution of Persian Poetry, Tehran: Tahori Publications. [In Persian].
Mohed, Zia (1994) Fragments in Persian poetry, Saadi Shaher, fragment poet, Danesh publishing magazine, June and July, No. 82, pp. 176-179. [In Persian].
Vahidian Kamiyar, Taghi/ Naderi Pikar, Morteza (2015), Saadi's special techniques in two innovative industries "Contradiction" and "Contradiction", Bahar Adab Quarterly, Year 9, Number 1. [In Persian].
Homai, Jalaluddin (2005), Rhetorical Techniques and Literary Industries, Tehran: Homa Publishing Institute. [In Persian].
Yousefi, Gholamhossein (1984), Bostan Saadi correction and interpretation, Tehran: Kharazmi Publishing House. [In Persian].
Yousefi, Gholamhossein (1989), Golestan Saadi corrected and explained, Tehran: Kharazmi Publications. [In Persian].

University of Tehran Prees

Persian Literature

Online ISSN: 2676-4113

https://jpl.ut.ac.ir/

Methods of Audience Persuasion in Hafez's Didactic Monothematic Ghazals

Tahereh Ishany[1]✉

1. Department of Persian language and literature, Institute for Humanities and Cultural Studies, Tehran, Iran.
E-mail: tahereh.ishany@gmail.com.

Article Info

Article Type:
Research Araticle

Article History:

Received:
6, June, 2024

In Revised form:
5, September, 2024

Accepted:
11, September, 2024

Published Online:
18, September, 2024

Keywords: Hafez, Didactic Ghazal, Rhetorical Criticism, Rhetorical Techniques, Audience Persuasion.

ABSTRACT

Although thematic diversity reaches its peak in Hafez's ghazals, single-themed ghazals with mystical, didactic, and laudatory themes, among others, can also be found in his works. Among these, didactic themes hold particular significance. Beyond their educational messages, these ghazals employ a variety of artistic and rhetorical techniques that enable profound impact. This study aims to examine Hafez's single-themed didactic ghazals. Using a descriptive-analytical and statistical approach and employing rhetorical criticism, this study seeks to answer the following question: What methods and didactic-rhetorical strategies did Hafez employ to communicate more effectively with his audience, and which of these strategies were most prominent? The research findings reveal that in his single-themed didactic ghazals, Hafez employs an encouraging tone as his primary and most frequent persuasive tool. Additionally, he complements this with less frequent tones, including cautionary, reproachful, and compassionate tones, in descending order of usage, creating an artistic balance between emotional and logical persuasion. Among the didactic methods, conditional statements in implicit teaching and reasoned discourse—sometimes accompanied by a cautionary tone—are most frequently used for argumentation. On the other hand, the analysis of rhetorical techniques in Hafez's didactic ghazals indicates that metaphor, followed by simile, plays a key role in conveying didactic messages. These devices create profound and tangible imagery, enriching the poem's semantic layers.This artistic diversity and combination demonstrate Hafez's mastery in purposefully employing didactic strategies and rhetorical tools to persuade and inspire reflection in his audience.

Cite this The Author(s): Ishany, Tahereh: 2024. Methods of Audience Persuasion in Hafez's Didactic Monothematic Ghazals, Persian Literature. Vol. 14, No. 1, Serial No. 33. Spring- Summer. (67-88).
DOI: 10.22059/jpl.2025.380360.2261

CC BY

Publisher: Unversity of Tehran Press

انتشارات دانشگاه تهران

ادب فارسی

شاپای الکترونیکی: ۴۱۱۳-۲۶۷۶

https://jpl.ut.ac.ir/

روش‌های اقناع مخاطب در غزل‌های تعلیمیِ تک‌مضمونی حافظ

طاهره ایشانی[۱] ✉

۱. پژوهشکده زبان و ادبیات فارسی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، تهران، ایران. رایانامه: Tahereh.ishany@gmail.com

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
علمی- پژوهشی

تاریخ دریافت:
۱۴۰۳/۰۳/۱۷

تاریخ بازنگری:
۱۴۰۳/۰۶/۱۵

تاریخ پذیرش:
۱۴۰۳/۰۶/۲۱

تاریخ انتشار:
۱۴۰۳/۰۶/۲۸

واژه‌های کلیدی: حافظ، غزل تعلیمی، نقد بلاغی، شگردهای بلاغی، اقناع مخاطب.

چکیده

اگرچه تنوّع مضمون در غزل‌های حافظ به اوج خود می‌رسد؛ ولی غزل‌های تک‌مضمونی با مضامین عرفانی، تعلیمی، مدحی و ... نیز در میان غزلیّات او دیده می‌شود. در میان این غزل‌ها، مضامین تعلیمی که اغلب با بهره‌گیری از حکمت، اخلاق، و اندیشه‌های عرفانی همراه است، از اهمیتی خاص برخوردارند. این غزل‌ها علاوه بر پیام‌های تعلیمی خود، از شگردهای تعلیمی و بلاغی متنوّع و هنرمندانه‌ای استفاده می‌کنند که تأثیرگذاری عمیق بر مخاطب را ممکن می‌سازند. از این رو، در این جستار بر آن هستیم ضمن اشاره به غزل‌های تک‌مضمونیِ تعلیمیِ حافظ؛ به روش توصیفی‌تحلیلی و آماری، و با استفاده از نقد بلاغی به این پرسش پاسخ دهیم که حافظ برای ارتباط مؤثّرتر با مخاطبان خود، از چه روش‌ها و شگردهای تعلیمی و بلاغی بهره گرفته و کدام شگردها در این میان برجسته‌تر بوده‌اند؟ نتایج پژوهش نشان می‌دهد که حافظ در غزلیات تک‌مضمونی تعلیمی خود با بهره‌گیری از لحن تشویقی به‌عنوان اصلی‌ترین و پربسامدترین ابزار اقناع، و استفاده تکمیلی ولی کمتر از لحن‌های تحذیری، توبیخی، و مشفقانه –به ترتیب بسامد– تعادلی هنری میان اقناع عاطفی و منطقی ایجاد کرده است. در روش‌های تعلیمی، کاربست شرط در آموزش ضمنی و سپس کلام مستدل که گاه با لحن تحذیری همراه شده؛ بیشترین استفاده را در استدلال‌سازی داشته‌اند. از سوی دیگر، بررسی روش‌های بلاغی غزلیات تعلیمی حافظ نشان می‌دهد استعاره و سپس تشبیه با ایجاد تصاویری عمیق و ملموس با افزایش لایه‌های معنایی، نقشی کلیدی در انتقال پیام‌های تعلیمی دارند. این تنوّع و ترکیب هنری، نشان‌دهندهٔ مهارت حافظ در استفاده هدفمند از شگردهای تعلیمی و ابزارهای بلاغی برای اقناع و برانگیختن تفکر مخاطب است.

استناد: طاهره ایشانی (۱۴۰۳)، روش‌های اقناع مخاطب در غزل‌های تعلیمیِ تک‌مضمونی حافظ، ادب فارسی، سال ۱۴، شمارهٔ ۱، بهار و تابستان ۱۴۰۳، پیاپی ۳۳. (۶۷-۸۸).

DOI: 10.22059/jpl.2024.367653.2212

ناشر: مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.

۱. مقدّمه

حافظ، شاعر سرشناس تمام اعصار –پس از عصر خویش– به‌واسطهٔ غزلیاتش که از تنوّع مضامین سرشار است، یکی از برجسته‌ترین چهره‌های ادبیات غنایی به شمار می‌رود. در باب سیر تنوّع مضمون در غزل می‌توان گفت از قرن ششم به بعد که غزل به کمال خود از نظر شکل و قالب رسیده بود، تغییر و تحوّل در مضمون غزل نیز کم کم ایجاد شد. به تدریج، مضامین تازه‌ای وارد غزل گردید و آن را از یکنواختی و تک مضمونی دور ساخت. اوّلین گام‌های تغییر در مضمون با ورود عرفان و تصوّف در ادبیّات ایران و به ویژه غزل فارسی، برداشته شد و غزل‌هایی با مضامینی جز مضمون عاشقانه، سروده شد؛ غزلیاتی با مضامین قلندری، عرفانی، تعلیمی، مدحی و ... . اگرچه مؤتمن بر این عقیده است که:

> حق این است که سعدی را مبتکر و به‌وجود آورنده و استاد مسلّم این‌گونه غزل‌ها بدانیم، چه گذشته از دقایق حکمی و اخلاقی که گاه‌گاهی در خلال غزلیات عاشقانه آورده، غزل‌های تمام اخلاقی نیز سروده و در حقیقت این باب تازه را در ادبیات منظوم ایران گشوده است. دیگران نیز در این شیوه از او تقلید کردند ولی هرگز بدو نزدیک نشدند (۱۳۳۹: ۲۹۲)؛

ولی به جرأت می‌توان گفت؛ اوّلین رگه‌های غزل تعلیمی، در غزلیات سنایی مشاهده شده است. چنان‌که در غزل زیر(سنایی: ۹۸۴) از او دیده می‌شود:

ای بـرادر خـویش را زیـن جمع خودبینان مکن — کـار دشوار است تـو بر خـویشتن آسـان مکن
صحـبت هـر ناکسی مگـزین و رنـــج دل مبـین — روی بـر ایشان مدار و پـشت بـر ایشـان مکن
عقـل سلطانست و فـرمانش روان بـر جان ودل — رو چو مردان‌روزوشب جزخدمت سلطان مکن
هفت چرخ و چار طبع و پنج حس محروم نینـد — روی جـز در حـق مدار و حکم جز قرآن مکن

از سوی دیگر، غزل حافظ را که در اوج تنوّع مضمون در دوره‌ی مورد بحث قرار دارد، می‌توان مجموعه‌ای از کلّ غزلیّات شاعران مذکور دانست. البتّه، اگرچه غالب غزل‌های او به‌صورت چندمضمونی سروده شده‌اند، غزل‌های تک‌مضمونی نیز جایگاه ویژه‌ای در میان اشعار او دارند. در میان این غزل‌ها، مضامین تعلیمی که اغلب با بهره‌گیری از حکمت، اخلاق، و اندیشه‌های عرفانی همراه است، از اهمیتی خاص برخوردارند. با توجّه به این که موضوع پژوهش حاضر «غزل تعلیمی» است؛ ضروری است ابتدا به تعریف این نوع از غزل بپردازیم.

غزل با مضمون تعلیمی به غزلی گفته می‌شود که شاعر احساسات خود را به صورت تعلیم و آموختنِ مطلبی یا روشی به مخاطب خویش بیان می‌کند. این غزل‌ها علاوه بر پیام‌های تعلیمی خود، از شگردهای بلاغی متنوّع و هنرمندانه‌ای استفاده می‌کنند که تأثیرگذاری عمیق بر مخاطب و اقناع او را ممکن می‌سازد. پرسش اصلی این جستار آن است که حافظ برای ارتباط مؤثّرتر با مخاطبان خود، از چه روش‌ها و شگردهای تعلیمی و بلاغی بهره گرفته و کدام شگردها در این میان برجسته‌تر بوده‌اند؟ فهم این مسئله می‌تواند درک عمیق‌تری از زیبایی‌شناسی شعر حافظ و شیوه‌های اقناع مخاطب در غزل‌های تعلیمی او ارائه دهد. بنابراین این پژوهش تلاش

دارد با بررسی غزل‌های تک‌مضمون تعلیمیِ حافظ، به تحلیل شگردهای مورد استفاده در انتقال پیام و تأثیرگذاری بپردازد و سهم هر یک از این روش‌ها را در برقراری ارتباط با مخاطب روشن سازد.

از سوی دیگر، پیشینهٔ پژوهش در دو حوزه، شایستهٔ بررسی است. یکی پژوهش‌هایی که دربارهٔ «اقناع مخاطب» انجام شده، و دیگری تحقیقاتی است که در ارتباط با «اقناع در غزلیّات حافظ» نوشته شده که در ادامه به آن‌ها اشاره می‌شود:

الف. پژوهش‌های مرتبط با اقناع مخاطب

موضوع اقناع مخاطب در متون ادبی همواره مورد توجه پژوهشگران قرار گرفته و تاکنون تحقیقات متعددی در این زمینه انجام شده است. بررسی‌هایی در مورد اقناع در متون ادبی مختلف انجام شده که زمینه‌های نظری مرتبط با موضوع را تقویت می‌کند. در ادامه به برخی از این آثار اشاره می‌شود:

- مقاله با عنوان «درآمدی بر جایگاه فرایند اقناع در فن خطابه و مطالعات ادبی» (۱۳۹۳) از مؤذّنی و احمدی.

  این مقاله به بررسی اهمیت فرایند اقناع در ارتباطات ادبی و نقش آن در نفوذ به مخاطبان پرداخته و مفاهیمی نظری دربارهٔ ارتباطات ادبی و اقناع ارائه داده است.
- مقالهٔ «استفاده از مناظره و جدل برای اقناع مخاطب در مثنوی معنوی» (۱۴۰۰) از مینا شاکر و همکاران

  این پژوهش به تحلیل شیوه‌های بحث و جدل در حکایات مثنوی مولوی پرداخته و نشان داده است که این شگردها چگونه در اقناع مخاطب و انتقال پیام تأثیر دارند.
- مقاله با عنوان «روش‌های اقناع مخاطب در گلستان سعدی»(۱۳۹۸) از مجد و غلامی شعبانی

  در این مقاله، شیوه‌های مختلف سعدی در تسخیر ذهن خواننده و طبقه‌بندی این شیوه‌ها بررسی شده است.
- مقالهٔ «شیوه‌های اقناع مخاطب در کشف‌المحجوب هجویری در آیینهٔ نقد رتوریکی» (۱۴۰۰) از طاهری و بیرجندی

  این پژوهش به تحلیل روش‌های اقناع مخاطب در کشف‌المحجوب پرداخته و با تکیه بر نقد رتوریکی، ساختارهای اقناعی این اثر را بررسی کرده است.
- مقاله با عنوان «شگردهای بلاغی اقناع در سوانح‌الافکار (مکاتبات) رشیدی» (۱۴۰۲) از ایشانی

نویسندهٔ این پژوهش به تحلیل نامه‌های رشیدالدین فضل‌الله همدانی، وزیر دانشمند دورهٔ ایلخانان مغول، از منظر بهره‌گیری از شگردهای بلاغی برای اقناع مخاطب، بر اساس کاربست اغراض ثانوی کلام در علم معانی پرداخته است.

این مطالعات نشان می‌دهد که شگردهای اقناع در متون ادبی فارسی دارای جایگاه مهمی هستند و روش‌های مختلفی برای تأثیرگذاری بر مخاطب در این متون همواره مورد توجّه ادیبان بوده است.

ب. پژوهش‌های مرتبط با اقناع مخاطب در غزلیّات حافظ

غزلیات حافظ به دلیل ویژگی‌های خاص بلاغی و هنری، یکی از مهم‌ترین منابع برای مطالعهٔ شگردهای اقناع به شمار می‌رود. چندین پژوهش به بررسی این موضوع پرداخته‌اند که در ادامه به برخی از مهم‌ترین آن‌ها اشاره می‌شود:

- مقاله با عنوان «مخاطب‌شناسی در غزلیات حافظ شیرازی با تکیه بر نقش ترغیبی» (۱۳۹۸) از ازاری و باقری خلیلی

نویسندگان این جستار به تحلیل نحوهٔ خطاب‌های حافظ به مخاطبان خاص و عام پرداخته و تأثیر ترغیبات او بر آنان را مورد بررسی قرار داده است. نویسنده در این پژوهش نشان داده است که چگونه حافظ با استفاده از زبان ترغیبی و خطاب مستقیم، تأثیری عمیق بر ذهن و احساس مخاطبان خود می‌گذارد.

- مقالهٔ «لحن تعلیمی در دیوان حافظ» (۱۳۹۲) از رضی و فرهنگی

نویسندگان در این جستار، صرف نظر از مضمون غزل که تعلیمی است یا عاشقانه و یا قلندرانه و یا چندمضمونی است یا تک‌مضمونی؛ لحن تعلیمی در دیوان حافظ –بدون ذکر تعداد غزل‌ها و یا ابیات مورد بررسی– بررسی کرده‌اند. تفاوت پژوهش حاضر با این مقاله آن است که در جستار پیش‌رِو، تنها غزلیات تک‌مضمونی تعلیمی حافظ که فقط با هدف تعلیم و آموزش به مخاطب سروده شده‌اند؛ بررسی و تحلیل شده است. در واقع، این نکتهٔ مهم مورد نظر است که هدف حافظ از سرایش این غزل‌ها، آموزش مطالب و یا نکته‌هایی بوده که خود می‌خواسته آن را به مخاطب خاص و یا عامّ خویش انتقال دهد. افزون بر آن، هدف نویسندگان پژوهش یادشده؛ معرّفی انواع لحن در دیوان حافظ بوده است و نه بررسی روش‌های بلاغی حافظ برای اقناع مخاطب در غزلیاتی– تک‌مضمونی– با مضمون تعلیمی.

۲. مبانی نظری پژوهش

نقد بلاغی از جمله شاخه‌های مهم نقد ادبی است که به بررسی و تحلیل شگردهای هنری و بلاغی متن می‌پردازد. «در این گونه نقد، علاوه بر توجّه به ذات اثر ادبی، به تجزیه و تحلیل عناصری که باعث تأثیر و نفوذ اثر ادبی در خواننده می‌شوند، می‌پردازند. پس مطالعهٔ ابزاری که

نویسنده به وسیلهٔ آن‌ها نقطه‌نظرهای خود را به خواننده القا یا تحمیل می‌کند، در این گونه نقد اهمّیّت دارد» (شمیسا، ۱۳۹۳: ۱۰۴). همچنین صالحی و همکاران (۱۴۰۱: ۴۹) در تعریف این نوع نقد بر این باور هستند که: «نقد بلاغی را می‌توان چگونگی بهره‌گیری از دانش بلاغت در راستای تولید معانی و تخییل در مخاطب در متن تعریف کرد». بر اساس این تعریف، آنان دو روش برای نقد بلاغی در نظر می‌گیرند:

> روش نخست که نقد توصیفی نام‌گذاری شده است؛ به بررسی صنایع بلاغی به‌کاررفته در متن اختصاص دارد، و روش دوم که از آن با عنوان نقد کاربردی-تحلیلی یادشده، به بررسی چگونگی استفاده از آرایه‌های ادبی و شگردهای بلاغی و زیبایی‌شناختی در خلق معنا و تقویت گفتمان‌های موجود در متن پرداخته می‌شود (همان).

بنابراین، نقد بلاغی، ابزارهایی را که نویسنده یا شاعر برای ایجاد تأثیر، اقناع مخاطب، و انتقال پیام به‌کار گرفته، بررسی می‌کند. در واقع، نقد بلاغی به فهم این نکته کمک می‌کند که چگونه ساختارهای زبانی و زیبایی‌شناختی به هدف ارتباطی متن یاری می‌رسانند. از آن‌جاکه یکی از مهم‌ترین اهداف شاعران و سخنوران در ادبیات تعلیمی —به طور عام- و شعر تعلیمی —به طور خاص- *اقناع مخاطب* است، و در نقد بلاغی نیز به اقناع مخاطب توجّه ویژه‌ای وجود دارد؛ ضروری است نگاهی اجمالی به این کلیدواژهٔ مهم در نقد بلاغی داشته باشیم.

اقناع در فرهنگ اصطلاحات منطقی عبارتست از: «قانع کردن و متقاعد ساختن، نظر و عقیده‌ای را به شنونده قبولاندن» (خوانساری، ۱۳۷۶: ۲۸). همچنین حسینی پاکدهی اقناع را این‌گونه تعریف کرده است: «نفوذ یافتن در مخاطبان، به‌منظور نیل به مقاصد خاصی با بررسی و ارزیابی افکار و احساسات آن‌ها» (حسینی پاکدهی، ۱۳۸۱: ۱۰). لسر نیز تعریفی نزدیک به هدف این جستار ارائه داده و گفته است: «اقناع، فرایندی است که در آن، هر نوع پیامی به قصد شکل‌دادن، تقویت کردن یا تغییر دادن کنش دیگران به وجود می‌آید» (۲۰۱۱: ۲ به نقل از مؤذّنی و احمدی، ۱۳۹۳: ۹۴). به عبارتی اقناع در نقد بلاغی را می‌توان به معنای همراهی مخاطب با پیام یا اندیشه‌ای دانست که کاربر زبان در متن ادبی ارائه می‌دهد.

بنابراین، نقد بلاغی از این جهت ارزشمند است که به بررسی دقیق شیوه‌هایی می‌پردازد که شاعر یا نویسنده از طریق آن‌ها به اقناع مخاطب دست می‌یابد. در این رویکرد، متن ادبی نه صرفاً اثری هنری، بلکه وسیله‌ای برای تعامل فعال با ذهن و احساس مخاطب در نظر گرفته می‌شود.

۳. بررسی و تحلیل شگردهای اقناع در غزل‌های تعلیمی حافظ

چنان‌که پیش‌تر اشاره شد؛ حافظ افزون بر غزلیات چندمضمونی، غزل‌های تک‌مضمونی نیز سروده است. مطلع غزل‌های تعلیمی تک‌مضمونی حافظ -که در آن، کلّ غزل با هدف «تعلیم و آموزش» سروده شده- به شرح زیر هستند:

به سرّ جام‌جم آن‌گه نظر توانی کرد | که خاک میکده کحل بصر توانی کرد (حافظ: ۱۷۱)
بهار و گل طرب‌انگیز گشت و توبه‌شکن | به شادی رخ گل بیخ غم ز دل برکن (حافظ: ۳۰۵)
نوبهار است در آن کوش که خوشدل باشی | که بسا گل بدمد باز و تو در گل باشی (حافظ: ۳۴۶)
ای دل آن دم که خراب از می گلگون باشی | بی‌زر و گنج به صد حشمت قارون باشی (حافظ: ۳۴۷)

در ادامه به روش‌های تعلیمی و بلاغی‌ای که حافظ برای اقناع مخاطب در غزل‌های یادشده برگزیده؛ اشاره می‌شود و سپس تحلیلی کلّی از انواع این روش‌ها و شگردها بیان می‌شود.

۱-۳ بررسی روش‌های اقناع مخاطب در غزل‌های تعلیمیِ تک‌مضمونیِ حافظ

پیش از پرداختن به شیوه‌های اقناعی حافظ، گفتنی است حافظ در غزل‌های یادشده، برای تعلیم مخاطب از دو روش مستقیم و غیرمستقیم بهره برده که ضمن اشارهٔ کوتاه به این دو روش و نمونه‌هایی از هریک؛ به بررسی شگردهای اقناع در تمام غزل‌های تعلیمیِ تک‌مضمونی حافظ می‌پردازیم.

-آموزش مستقیم

حافظ، گاه در غزلیات تعلیمی از روش آموزش مستقیم بهره برده و آموزش‌های او به‌صورتی صریح و روشن به مخاطب ارائه می‌شود. به طور نمونه در بیتِ:

طریق صدق بیاموز از آب صافی دل | به راستی طلب، آزادگی ز سرو چمن (حافظ، ۱۳۶۸: ۳۰۵)

وی به صراحت از مخاطب می‌خواهد که صداقت را از آب صاف دل بیاموزد. در واقع، به صورتی آشکار از مخاطب می‌خواهد تا رفتاری نیکو را انتخاب کند و به‌طور عملی از این آموزه پیروی کند. همچنین در بیت زیر از غزلی تعلیمی دیگری:

در ره منزل لیلی که خطرهاست در آن | شرط اول قدم آن است که مجنون باشی (حافظ، ۱۳۶۸: ۳۴۷)

آموزش مستقیم به کار رفته و حافظ به مخاطب می‌گوید که برای رسیدن به کمال و حقیقت باید از خودگذشتگی و جنون عشق را تجربه کند.

-آموزش غیرمستقیم

حافظ در غزل‌های تعلیمیِ تک‌مضمونی خویش از ترفندهایی همچون «استفاده از شرط» و «بهره‌گیری از آرایه‌های ادبی» در آموزش غیرمستقیم بهره برده است که در ذیلِ شگردهای اقناع مخاطب نیز در نظر گرفته می‌شوند. در ادامه به آن‌ها می‌پردازیم.

الف. کاربست «شرط» درآموزش غیرمستقیم

حافظ گاه از روش شرط برای هدایت مخاطب به مسیر عرفانی استفاده می‌کند. شرطی که باید انجام شود تا نتیجه‌ای مطلوب به دست آید. این شیوه به مخاطب فرصت می‌دهد که خود به لزوم تغییر رفتار و نگرش خود پی ببرد و آن را درک کند. چنان‌که در ابیات زیر این شیوه به کار رفته است:

گُلِ مرادِ تو آنگه نقاب بُگْشاید | که خدمتش چو نسیمِ سحر توانی کرد ...
گدایی درِ میخانه طُرفه اِکسیریست | گر این عمل بِکُنی، خاکْ زر توانی کرد (حافظ، ۱۳۶۸: ۱۷۱)

حافظ در این ابیات با استفاده از شرط به مخاطب می‌گوید که اگر در مسیر خدمت و گدایی درِ میخانه (در معنای مسیر عرفانی و جستجوی حقیقت) گام بردارد، به مراد و نتیجه نهایی خواهد رسید. این نوع آموزش، مخاطب را به کشف نتیجه از طریق عمل خود ترغیب می‌کند. این امر را در بیت زیر نیز می‌توان مشاهده کرد:

به عزمِ مرحلهٔ عشق پیش نِه قدمی که سودها کنی ار این سفر توانی کرد (همان)

افزون بر آن که حافظ در این بیت از «شرط» برای آموزش غیرمستقیم استفاده کرده؛ به مخاطب می‌گوید به قصد دستیابی و رسیدن به سرمنزل عشق الهی، قدمی پیش بگذار. در این بیت، عزم به معنای «قصد» (ر.ک. لغتنامهٔ دهخدا)، مرحله در معنای «منزل» (ر.ک. لغتنامهٔ دهخدا) به کار رفته و سفر نیز استعاره از گام نهادن در مسیر سیر و سلوک عرفانی است.

همچنین در غزل (۱۳۶۸: ۳۴۶) مشاهده می‌کنیم حافظ، مخاطب را به‌طور غیرمستقیم ولی مشروط به شرایطی، دعوت به انجام کاری و یا پرهیز از انجام کاری سوق می‌دهد:

من نگویم که کنون با که نشین و چه بنوش که تو خود دانی اگر زیرک و عاقل باشی
چنگ در پرده همین می‌دهدت پند ولی وعظت آن گاه کند سود که قابل باشی
در چمن هر ورقی دفتر حالی دگر است حیف باشد که ز کار همه غافل باشی
نقد عمرت ببرد غصه دنیا به گزاف گر شب و روز در این قصه مشکل باشی

به طور مثال، در بیتِ:

من نگویم که کنون با که نشین و چه بنوش که تو خود دانی اگر زیرک و عاقل باشی

از مخاطب می‌خواهد که زیرک و عاقل باشد تا خود بداند با چه کسی نشست و برخاست کند. این نوع آموزش غیرمستقیم که مشروط به «زیرکی» و «عاقلی» است، از نوع آموزش‌هایی است که به‌طور غیرمستقیم و با شرطی خاص، توانایی و آگاهی مخاطب را می‌سنجد. از این طریق، حافظ به مخاطب می‌آموزد که تصمیم‌گیری در مسایل زندگی بستگی به خرد و تدبیر فردی دارد.

او در غزلی دیگر (۱۳۶۸: ۳۴۷) جملات شرطی را به‌ویژه برای تشویق مخاطب به تأمل و تفکر بیشتر، به کار برده است. چنان‌که در ابیات زیر دیده می‌شود:

تاج شاهی طلبی، گوهر ذاتی بنمای ور خود از تخمهٔ جمشید و فریدون باشی
حافظ از فقر مکن ناله که گر شعر این است هیچ خوشدل نپسندد که تو محزون باشی

ب. استفاده از «صور خیال» درآموزش غیرمستقیم

آموزش‌های غیرمستقیم حافظ اغلب به‌وسیله استعاره‌ها و تصاویر شعری برای انتقال پیام‌های معنوی یا اخلاقی مورد استفاده قرار می‌گیرند. در ابیاتِ:

ز دستبرد صبا گرد گل کلاله نگر شکنج گیسوی سنبل ببین به روی سمن
عروس غنچه رسید از حرم به طالع سعد بعینه دل و دین می‌برد به وجه حسن
صفیر بلبل شوریده و نفیر هزار برای وصل گل آمد برون ز بیت حزن (حافظ، ۱۳۶۸: ۳۰۵)

حافظ، مخاطب را به تأمّل و تفکّر دعوت می‌کند. این نوع آموزش به‌طور تلویحی به مخاطب می‌گوید که باید از طبیعت و دنیای پیرامون خود بیاموزد، بدون اینکه به‌طور آشکار به این مسئله اشاره کند. همچنین در بیت زیر، عمر را به نقد تشبیه کرده است:

نقد عمرت ببرد غصّهٔ دنیا به گزاف گر شب و روز در این قصّهٔ مشکل باشی (حافظ، ۱۳۶۸: ۳۴۶)

تشبیه عمر به نقد در اینجا مخاطب را به تحلیل بهتر زندگی وادار می‌کند. چنین تشبیهی می‌تواند به صورت ضمنی به مخاطب بیاموزد که غصّه خوردن دربارهٔ دنیا به معنای هدر دادن عمر است و او را به تفکّر بیشتر در مورد ارزش زمان و زندگی وادار نماید. نیز در بیتِ:

کاروان رفت و تو در خواب و بیابان در پیش کی روی ره ز که پرسی چه کنی چون باشی؟
(حافظ، ۱۳۶۸: ۳۴۷)

آموزش غیرمستقیم استفاده شده و حافظ از سوال، استعاره و تصاویری مانند «کاروان» و «خواب» استفاده می‌کند تا به مخاطب بفهماند که در مسیر عرفان باید هوشیار و بیدار باشد و از بی‌توجهی پرهیز نماید. حافظ برای بیان مفاهیم عرفانی از استعاره بیش از هر آرایهٔ دیگری بهره می‌برد تا مخاطب را درگیر تفکّر و تأمّل نماید. در واقع، حافظ با استفاده از استعاره، پیچیدگی‌های موضوعات عرفانی را به گونه‌ای ساده‌تر و قابل فهم‌تر برای مخاطب بیان می‌کند. بنابراین، می‌توان گفت استعاره یکی از مؤلفه‌های کلیدی در غزل حافظ است که به عنوان ابزاری برای تصویرسازی و به منظور انتقال مفاهیم عرفانی به کار رفته و در اقناع مخاطب تأثیرگذار است. چنان‌که در بیت زیر برای آموزش ضمنی مخاطب از از استعارهٔ مکنیّه بهره می‌برد:

چنگ در پرده همین می‌دهدت پند ولی وعظت آن گاه کند سود که قابل باشی
(حافظ، ۱۳۶۸: ۳۴۶)

استفاده از استعارهٔ مکنیه «چنگ» در «چنگ در پرده همین می‌دهدت پند...» به‌عنوان نمادی از پند و اندرز، می‌تواند تأثیر زیادی بر مخاطب داشته باشد و این استعاره با بار معنایی خود، به آموزش و هشدار حافظ جنبه‌ای هنری و عمیق می‌بخشد.

افزون بر کاربست تشبیه و استعاره، در یکی از ابیات غزل‌های تعلیمی حافظ، شاهد بهره‌گیری وی از کنایه در کنار سوال –به عنوان ابزارهایی برای آموزش ضمنی – نیز هستیم. چنان‌که در بیتِ:

ساغری نوش کن و جرعه بر افلاک فشان چند و چند از غم ایام جگرخون باشی
(حافظ، ۱۳۶۸: ۳۴۷)

حافظ به صورت کنایی به مخاطب یادآوری می‌کند که برخلاف غم‌ها و مشکلات دنیا، باید در مسیر عشق و شادی گام بردارد.

ج. بهره‌گیری از کلام مستدل و مستند

حافظ در بسیاری از ابیات با کلام مستدل، مخاطب را به گام نهادن در مسیر عشق و عرفان تشویق می‌کند. چنین کلامی که گاه با تشویق – ضمنی و یا آشکار– همراه است؛ باعث می‌شود

مخاطب احساس کند باید این مسیر را بپیماید تا به حقیقت برسد. چنان‌که در بیت زیر دیده می‌شود:

به عزمِ مرحلهٔ عشق پیش نِه قدمی که سودها کنی ار این سفر توانی کرد (حافظ، ۱۳۶۸: ۱۷۱)

این روش تعلیمی همچنین در بیت زیر به کار رفته است:

بیا که چارهٔ ذوقِ حضور و نظم امور به فیض‌بخشیِ اهلِ نظر توانی کرد (حافظ، ۱۳۶۸: ۱۷۱)

بنابراین، این کلام مستدل به‌طور آشکار مخاطب را تشویق می‌کنند که در مسیر سلوک قدم بگذارد و از فیض اهل نظر بهره‌مند شود.

او همچنین در برخی از ابیات با استناد به حکمت‌های عرفانی یا فتوای پیر صاحب‌فن، به‌طور غیرمستقیم مخاطب را به سخن گفتن از خوبان و شادی دعوت می‌کند. این نوع استناد می‌تواند تأثیر بیشتری بر مخاطب داشته باشد:

حدیث صحبت خوبان و جام باده بگو به قول حافظ و فتوی پیر صاحب فن (حافظ، ۱۳۶۸: ۳۰۵)

حافظ در این بیت با استناد بر کلام خود – که همان اشعار اوست که تأکید بر شاد بودن دارد– و همچنین فتوای پیر صاحب‌فن، به صورت ضمنی مخاطب را به بیان کلامی خوش در ارتباط با خوبان و شادی حاصل از جام باده، تشویق می‌نماید. به عبارت بهتر، بر شاد بودن و سخن از خوبان زدن تأکید می‌نماید.

د.استفاده از تنبیه و عبرت

در غزل‌های تعلیمی حافظ، دو مفهوم تنبیه و عبرت نقش مهمی در انتقال پیام‌های اخلاقی و حکمی او دارند. این دو مفهوم از دیرباز در ادبیات فارسی و سنت عرفانی ایران جایگاهی ویژه داشته‌اند و حافظ با مهارت خاص خود، آن‌ها را در قالب مضامین شاعرانه بیان کرده است تنبیه در شعر حافظ به معنای بیدار کردن انسان از خواب غفلت و آگاهی دادن به او دربارهٔ حقیقت زندگی است. این مفهوم معمولاً با نقد بی‌توجّهی نسبت به دیگر امور همراه است. به طور مثال، حافظ در بیت زیر در کنار استفاده از لحن مشفقانه، از این دو مفهوم برای هشدار دادن به مخاطب استفاده می‌کند:

در چمن هر ورقی دفتر حالی دگر است حیف باشد که ز کار همه غافل باشی (حافظ، ۱۳۶۸: ۳۴۶)

در واقع، او مخاطب را از غفلت نسبت به تغییرات طبیعت و زندگی برحذر می‌دارد و به‌طور غیرمستقیم از او می‌خواهد که توجّه بیشتری به اطراف خود داشته باشد. این نوع تعلیم به‌طور خاص از روش تنبیه و عبرت بهره می‌برد و به مخاطب نشان می‌دهد که اگر غافل باشد، فرصت‌های مهم زندگی را از دست خواهد داد. نیز در بیت زیر، توجّه و آگاهی دادن به مخاطب با آموزش غیرمستقیم و با هدف «تنبیه و عبرت» مورد نظر حافظ است.:

ز دستبرد صبا گرد گل کلاله نگر شکنج گیسوی سنبل ببین به روی سمن (حافظ، ۱۳۶۸: ۳۰۵)

حافظ از گل و کلاله برای اشاره به چیزی زودگذر و شکننده استفاده می‌کند. این تصاویر استعاری به مخاطب می‌گوید که دنیا و لذت‌های مادی به‌سرعت از دست می‌روند و باید از غفلت نسبت به آن‌ها آگاه بود. از این رو، حافظ در این بیت به‌طور غیرمستقیم، او را آگاه می‌نماید و از او می‌خواهد از این زاویه به جهان بنکرد و عبرت بگیرد. این هشدار به مخاطب کمک می‌کند تا از دلبستگی‌های دنیوی بپرهیزد و به ارزش‌های بالاتر توجه نماید.

ه. بهره‌گیری از لحن تحذیری صریح و مستدل

حافظ در برخی از ابیات غزل (۱۳۶۸: ۳۴۷) برای آموزش به مخاطب و با هدف جلب توجّه وی به خطرات یا اشتباهاتِ ممکن از لحن تحذیری استفاده کرده است. یه طور مثال، در بیتِ:

نقطهٔ عشق نمودم به تو هان سهو مکن ور نه چون بنگری از دایره بیرون باشی

(حافظ، ۱۳۶۸: ۳۴۷)

با به‌کارگیری دو شبه‌جمله و جملهٔ هشداری «هان، سهو مکن» او را از خطراتی که ممکن است در مسیر عشق الهی پیش بیاید، آگاه می‌کند. در واقع، این لحن هشداردهنده به عنوان ابزاری برای آگاهی مخاطب از خطرات استفاده می‌شود؛ زیرا «یکی از شیوه‌های تأثیرگذار در مخاطب می‌تواند انذار باشد» (اصفهانی، ۱۴۱۲: ۷۹۷).

گاه نیز از تحذیر مستدل برای هشدار دادن به مخاطب بهره می‌گیرد، به‌ویژه زمانی که وی را از دوری از می و مطرب (که در معنای استعاری به معرفت و مرشد اشاره دارد) نهی می‌کند. این هشدارها اغلب همراه با دلایل منطقی یا مفاهیم عمیق‌تر برای ترغیب مخاطب به پذیرش توصیه‌ها است:

مباش بی می و مُطرب که زیرِ طاقِ سپهر بدین ترانه غم از دل به در توانی کرد

(حافظ، ۱۳۶۸: ۱۷۱)

در اینجا حافظ به مخاطب هشدار می‌دهد که تا زمانی که از می و مطرب دور باشد، به آرامش و کشف حقیقت نخواهد رسید. این نوع تحذیر همراه با دلایل عقلی و ضمنی است که به مخاطب آموزش می‌دهد چرا باید به این مسیر وارد شود.

و. کاربست لحن تشویقی ضمنی یا آشکار

لحن تشویقی به‌عنوان یکی از مؤثرترین ابزارهای اقناعی حافظ، در غزل با مطلع:

بـهار و گـل طرب‌انگیز گشت و توبـه‌شکن بـــه شـادی رخ گـل بیخ غم ز دل برکن(حافظ: ۳۰۵)

به‌طور برجسته‌ای دیده می‌شود. حافظ در بسیاری از ابیات از عباراتی استفاده می‌کند که مخاطب را به سوی رفتارهای نیک و فضائل اخلاقی سوق می‌دهد. این لحن تشویقی گاه به‌طور مستقیم و آشکار، و گاه به‌طور ضمنی در ابیات جاری است. چنان‌که در بیت زیر دیده می‌شود:

بـهار و گـل طرب‌انگیز گشت و توبـه‌شکن بـــه شـادیِ رخ گـل، بیخ غم ز دل برکن

(حافظ، ۱۳۶۸: ۳۰۵)

در این بیت، حافظ مخاطب را به‌طور مستقیم و با استفاده از واژه‌هایی چون «شادی»، «گل» و «طرب‌انگیز» به سوی احساس خوشحالی و دوری از غم ترغیب می‌کند. این تشویق به‌شکلی ضمنی در قالب «رخ گل» و «طرب‌انگیز» معنا می‌یابد که دربردارنده تصویری از شادمانی و نشاط است. حافظ با این نوع تشویق درصدد است تا مخاطب را به یک نگرش مثبت به زندگی هدایت کند. بنابراین، حافظ در اینجا از لحن تشویقی برای ایجاد انگیزه در مخاطب برای دوری از غم و پذیرش شادی و سُرور بهره می‌برد. این نوع تشویق به‌ویژه در ادبیات تعلیمی برای تأثیرگذاری بر مخاطب، بسیار کار می‌رود.

او در ابیاتی از دیگر غزل تعلیمی‌اش، مخاطب را به پذیرش مفاهیم عرفانی، مانند فقر، عشق الهی، و پرهیز از دلبستگی‌های دنیوی دعوت می‌کند. به عنوان مثال، در بیتِ:

ای دل آن دم که خراب از می گلگون باشی　　بی‌زر و گنج به صد حشمت قارون باشی

(حافظ، ۱۳۶۸: ۳۴۷)

مخاطب خاصّ حافظ در این غزل، «دل» است که می‌تواند در معنای مجازی «دوست» و یا «خود حافظ» به کار رفته باشد. او به طور ضمنی در این بیت، بر نوشیدن شراب عشق الهی و سرمستی و از خودبیخودشدن از آن تأکید دارد. این لحن تشویقی در واقع تلاشی است برای برانگیختن مخاطب به عمل. همچنین در بیت زیر:

در مقامی که صدارت به فقیران بخشند　　چشم دارم که به جاه از همه افزون باشی

(حافظ، ۱۳۶۸: ۳۴۷)

هرچند این بیت به ظاهر توصیف است؛ ولی در بطن آن، تشویق مخاطب است به رسیدن به مقام فقر در عرفان. حافظ با کاربست کلمات انگیزشی همچون «چشم دارم»، سعی در ایجاد احساس انگیزه و امید در مخاطب دارد؛ بدون آن که او را به طور مستقیم بر انجام کاری وادارد.

حافظ به شکل‌های مختلف به ترغیب مخاطب می‌پردازد. از جمله آن که گاه به صورت ضمنی و با استفاده از استعاره‌ها و تشبیهات، مخاطب را به ادامه مسیر عرفانی و شناخت حقیقت تشویق می‌نماید. به طور نمونه در بیت زیر:

گلِ مرادِ تو آنگه نقاب بُگْشاید　　که خدمتش چو نسیمِ سحر توانی کرد (حافظ، ۱۳۶۸: ۱۷۱)

کاربست تشبیه «گل مراد» و همچنین تصویرآفرینی در مصراع اول که هر کدام دربردارندهٔ مفاهیمی مثبت و مشوّق هستند، تشویقی ضمنی است برای مخاطب تا او را به توجّه بیشتر به ادامهٔ کلام خود ترغیب نماید. او در این بیت به مخاطب می‌گوید اگر که همچون نسیم سحر در خدمت گل مرادت باشی، به مقصودت که با توجه به بیت اول[۱] همان دستیابی به اسرار الهی (سرّ

[۱]. به سرّ جام جم آن‌گه نظر توانی کرد　　که خاک میکده کحل بصر توانی کرد (حافظ، ۱۳۶۸: ۱۷۱)

جام جم) است؛ دست خواهی یافت. بنابراین، حافظ در این بیت به آموزش غیرمستقیم مفاهیم عرفانی می‌پردازد که در اینجا منظور از خدمت کردن، همان «خاک میکده را کحل بصر کردن» است. بنابراین، این آرایه‌های بلاغی همچون ابزارهایی برای ساده‌تر و جذّاب‌تر شدنِ مفاهیم پیچیدهٔ عرفانی با هدف ترغیب مخاطب به کار گرفته می‌شوند.

همچنین در بیتِ:

گدایی درِ میخانه طُرفه اِکسیریست گر این عمل بِکُنی، خاکْ زر توانی کرد (حافظ، ۱۳۶۸: ۱۷۱)

میخانه در اینجا همان میکدهٔ بیت نخست این غزل[۱] و استعاره از کشف شهود است. حافظ در این بیت نیاز بردن به این مکان مقدّس را برابر با اکسیری طرفه می‌داند که اگر هر کسی به این جایگاه یعنی «طلب» دست یابد؛ ارزشمندترین و گرانبهاترین چیزها را به دست خواهد آورد. در اینجا «خاک» می‌تواند استعاره از وجود انسان قبل از رسیدن به این جایگاه و «زر» استعاره از وجود انسان بعد از دستیابی به این جایگاه باشد. چنان‌که مشاهده می‌شود در این بیت حافظ از استعاره بهره جسته تا اهمّیّت «نیازبردن به در میخانه» را برای مخاطب مورد نظر خویش آشکار نماید.

ز. استفاده از لحن توبیخی همراه با استفهام انکاری

در برخی ابیات، حافظ از لحن توبیخی و سرزنشی استفاده می‌کند تا مخاطب را به تغییر مسیر وادار کند. این شیوه اغلب با استفهام انکاری همراه است که مخاطب را مجبور می‌کند نسبت به رفتار خود بازنگری کند و به این نتیجه دست یابد که باید در مسیر درست قرار گیرد. چنان‌که در ابیات زیر مشاهده می‌شود:

تو کز سرایِ طبیعت نمی‌روی بیرون کجا به کویِ طریقت گذر توانی کرد (حافظ، ۱۳۶۸: ۱۷۱)

در ابیات پیش‌تر از این بیت، حافظ با لحن و کلامی همراه با تشویق، مخاطب خود را به گام نهادن در مسیر عرفان ترغیب می‌نماید ولی ناگهان در این بیت لحن کلام او تغییر می‌یابد و مخاطب را توبیخ و سرزنش می‌نماید. این لحن توبیخی در بیت زیر – بدون کاربست استفهام انکاری– دیده می‌شود:

ولی تو تا لبِ معشوق و جامِ مِی خواهی طمع مدار که کارِ دگر توانی کرد (حافظ، ۱۳۶۸: ۱۷۱)

لحن حافظ در این بیت کمی تند و تلخ همراه با توبیخ و سرزنش است. در واقع، لحن کلام او از تشویق در بیت پیشین[۲] به توبیخ در این بیت می‌گراید. لب معشوق و جام می – کنایه است از وصال زودگذر و لحظه‌ای. حافظ بر این عقیده است که سالک مسیر عشق الهی نباید در اوّل مسیر بماند و به جام می و حضور لحظه‌ای معشوق الهی اکتفا نماید. هدف او باید دستیابی به اسرار جام جم (اسرار الهی) باشد. بهره‌گیری حافظ از این توبیخ‌ها و سرزنش‌ها، مخاطب را به فکر فرو می‌برد و او را به تغییر مسیر ترغیب می‌کند.

---

[۲] . بیا که چارهٔ ذوقِ حضور و نظم امور به فیض‌بخشیِ اهلِ نظر توانی کرد (حافظ، ۱۳۶۸: ۱۷۱)

از سوی دیگر، استفاده از استفهام انکاری باعث می‌شود مخاطب به انتقاد از رفتار خود پرداخته و به تغییر نگاه و دیدگاه خود سوق داده شود. البتّه «هدف از سوال در اقناع مخاطب، اغراض ثانوی آن است؛ زیرا سوال در معنای حقیقی خود به کار نمی‌رود و ابزاری مؤثّر در ترغیب افراد به حساب می‌آید» (میلر، ۱۳۹۰: ۸۶). در بیت زیر نیز هدف حافظ از سوال، پرسیدن نیست؛ بلکه سوالی است که نه تنها دربردارندهٔ ضمنی پاسخی منفی در خود است؛ بلکه ضمن توبیخی ضمنی، مخاطب را به اندیشیدن دربارهٔ عملکرد خود و در نتیجه تغییر رفتار وا می‌دارد:

ساغری نوش کن و جرعه بر افلاک فشان چند و چند از غم ایام جگرخون باشی

(حافظ، ۱۳۶۸: ۳۴۷)

ح. بهره‌گیری از لحن مقتدر

حافظ گاه با لحن مقتدرانه و رهبری به مخاطب توصیه‌هایی می‌کند که باید آنها را جدّی بگیرد. لحن او در بیت زیر:

گر این نصیحتِ شاهانه بشنوی حافظ به شاهراهِ حقیقت گذر توانی کرد (حافظ، ۱۳۶۸: ۱۷۱)

کاملاً مقتدرانه و به اصطلاح والامقام است. در این بیت، حافظ از جایگاه بالاتر مخاطب را نصیحت می‌کند و به او می‌گوید در صورتی که او این نصیحت را بپذیرد، قادر خواهد بود به مسیر حقیقت وارد شود. در واقع، او از موضعی بالا، نصیحت خود –که در اینجا منظور از آن، این غزل تعلیمی است– را شاهانه می‌نامد؛ هر چند که از سویی، با فروتنی مخاطب را با خود یکی می‌داند و همچون همیشه خود را خطاب قرار می‌دهد و بر این باور است که تشویق‌ها، تحذیرها، عتاب و توبیخ‌ها در کلامش، اوّل خطاب به خودش است در جایگاه سالک تازه‌گام‌نهاده در مسیر شناخت حقیقت؛ از سوی دیگر، چون خود گویندهٔ این نصایح شاهانه است؛ به‌عنوان یک معلم یا مرشد، راه درست را نشان می‌دهد و مخاطب را به پذیرش نصیحت‌های خود دعوت می‌کند.

ط. کاربست لحن صمیمانه و مشفقانه

در برخی ابیات، گاهی حافظ از لحن صمیمانه برای ارتباط با مخاطب استفاده می‌کند که باعث ایجاد حسّ نزدیکی و اعتماد می‌شود. این شیوه باعث می‌شود که مخاطب احساس کند حافظ به‌عنوان یک راهنمای صادق در کنار او قرار دارد:

دلا ز نورِ هدایت گر آگهی یابی چو شمع، خنده‌زنان تَرکِ سر توانی کرد (حافظ، ۱۳۶۸: ۱۷۱)

در این بیت حافظ با خطاب صمیمانه «دلا» و استفاده از تصویر شمع، به مخاطب، دلسوزانه توصیه می‌کند که در صورت دریافت نور هدایت، قادر خواهد بود به روشنایی و حقیقت دست یابد.

حافظ همچنین در بیت زیر از غزلی دیگر، از لحن تشویقی و مشفقانه استفاده می‌کند تا مخاطب را به رفتار مثبت ترغیب کند:

نوبهار است در آن کوش که خوشدل باشی که بسی گل بدمد باز و تو در گل باشی

(حافظ، ۱۳۶۸: ۳۴۶)

در اینجا، او با اشاره به تغییر فصل و ظهور بهار، مخاطب را مشفقانه، به خوشدل بودن و شادمانی ترغیب می‌کند. استدلال حافظ مبتنی بر طبیعت است که به مخاطب می‌گوید که شاد بودن در این زمان، طبیعی است و باید از فرصت بهار بهره برد. این روش در اقناع مخاطب مؤثر است زیرا حافظ از یک تغییر طبیعی که به‌طور عمومی پذیرفته شده است؛ استفاده می‌کند تا از مخاطب بخواهد که شاد باشد.

از سوی دیگر، حافظ در بیتی دیگر از همین غزل، با لحنی مشفقانه به صورت ضمنی از مخاطب می‌خواهد غصّهٔ دنیا را نخورد و به صورت ضمنی‌تری او را تشویق به شادمانی می‌کند.

نقد عمرت ببرد غصّهٔ دنیا به گزاف گر شب و روز در این قصّهٔ مشکل باشی

(حافظ، ۱۳۶۸: ۳۴۶)

او همچنین در بیت زیر، از لحن مشفقانه برای هشدار دادن به مخاطب استفاده می‌کند:

در چمن هر ورقی دفتر حالی دگر است حیف باشد که ز کار همه غافل باشی

(حافظ، ۱۳۶۸: ۳۴۶)

۲-۳ تحلیل روش‌های اقناع مخاطب در غزل‌های تعلیمی تک‌مضمونی حافظ

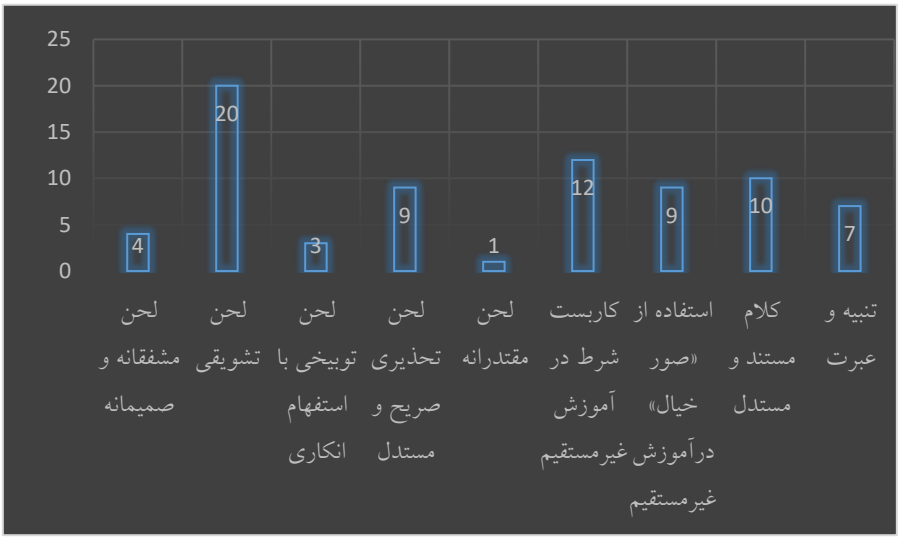
در مبحث پیشین روش‌ها و شگردهایی که حافظ برای اقناع مخاطب در هریک از غزل‌های تعلیمی استفاده نموده است؛ بررسی شد. در این قسمت به تحلیل این شگردهای اقناعی می‌پردازیم.

بر اساس داده‌های به‌دست‌آمده، با توجّه به نمودار ۱، بررسی روش‌های تعلیمی و بلاغی حافظ در غزلیات تک‌مضمونیِ تعلیمی نشان می‌دهد که او با به‌کارگیری متنوّع و هنرمندانه لحن‌های متنوّع و شگردهای اقناعی، نظامی پیچیده و کارآمد از اقناع را ایجاد کرده که در ادامه به آن‌ها اشاره می‌شود:

الف. لحن‌های متنوّع: از تشویق تا هشدار

- ✓ یکی از مواردی که می‌تواند در اقناع مخاطب مؤثّر باشد؛ لحن است. زیرا «لحن بیشتر نقش بلاغی دارد و از عوامل برقراری ارتباط مؤثّر با مخاطب است. از طریق لحن، احساسات و عواطف گوینده نیز همراه معانی و مضامین منتقل می‌شود. ... همچنین قدرت انتقال مفاهیم و تجربیات را افزایش می‌دهد و موجب می‌شود تا معانی ضمنی کلام بهتر فهمیده شود» (رضی و فرهنگی، ۱۳۹۲: ۸۲). بررسی داده‌ها در غزل‌های تک‌مضمونی تعلیمی حافظ نیز نشان می‌دهند که لحن تشویقی (ضمنی و آشکار) با ۲۰ بار تکرار، اصلی‌ترین ابزار حافظ برای تأثیر بر مخاطب و در نتیجه اقناع اوست. این لحن به شکل مستقیم و غیرمستقیم پیام‌هایی مانند تأیید رفتارهای مثبت یا تشویق به تغییر نگرش را منتقل می‌کند.

- ✓ در مقابل، لحن تحذیری صریح و مستدل (۹ بار) و لحن توبیخی (۳ بار) بیشتر نقش تکمیلی دارند و در موقعیت‌هایی به کار رفته‌اند که نیاز به تأکید بر خطری خاص یا نقد صریح رفتارهای ناپسند بوده است. این امر نشان‌دهنده اعتدال حافظ در استفاده از لحن‌های منفی است، چرا که زیاده‌روی در این لحن‌ها ممکن است در اقناع مخاطب تأثیر چندانی نداشته باشد و حتّی به به مقاومت مخاطب منجر شود.



نمودار ۱- بسامد روش‌های اقناع مخاطب در غزل‌های تعلیمی تک‌مضمونی حافظ

- ✓ لحن صمیمانه و مشفقانه (۴ بار) نیز به شکل محدودتر اما مؤثر، به ایجاد پیوند عاطفی با مخاطب و تقویت تأثیر پیام‌ها کمک کرده‌اند.
- ✓ لحن مقتدرانه هرچند کمتر استفاده شده (تنها ۱ بار)، نشان‌دهنده قاطعیت حافظ در انتقال پیام است که نیازمند چارچوبی روشن و الزام‌آور بوده‌اند.

ب. روش‌های تعلیمی: تعادل بین منطق و احساس

روش‌های تعلیمی در غزلیات تعلیمی تک‌مضمونی حافظ، شیوه‌های مستقیم و غیرمستقیم را شامل می‌شود:

- ✓ کاربست شرط در آموزش غیرمستقیم (۱۲ بار) نشان‌دهنده تأکید بر اقناع منطقی مخاطب از طریق ایجاد رابطه علّی و معلولی بین رفتارها و پیامدها هستند. استفاده مکرّر از جملهٔ شرط، مفاهیم را قابل درک‌تر کرده و توجّه مخاطب را به نتایج عمل جلب می‌کند.
- ✓ کلام مستدل و مستند (۱۰ بار) یکی از ویژگی‌های متمایز غزلیات تک‌مضمونی تعلیمی حافظ است. او کلام خود را با دلیل و توضیح، شفّاف‌تر و قابل‌درک‌تر برای مخاطب

می‌نماید و همین امر در اقناع مخاطب تأثیرگذارتر خواهد بود. چنان‌که پراتکانیس و آرنسون در این‌باره بر این اعتقاد هستند که «مجذوب کردن عرصهٔ پیام همراه با استدلال و انباشتن مخاطب از احساس، از وظایف اصلی خطیب در اقناع مخاطبان است» (۱۳۸۴: ۳۰).

- ✓ تنبیه و عبرت (۷ بار) نیز ابزاری برای برانگیختن تأمّل و هشدار دادن به مخاطب هستند. این روش به‌طور غیرمستقیم مخاطب را وادار به بازاندیشی دربارهٔ نگرش‌ها و رفتارهای خود می‌کند.

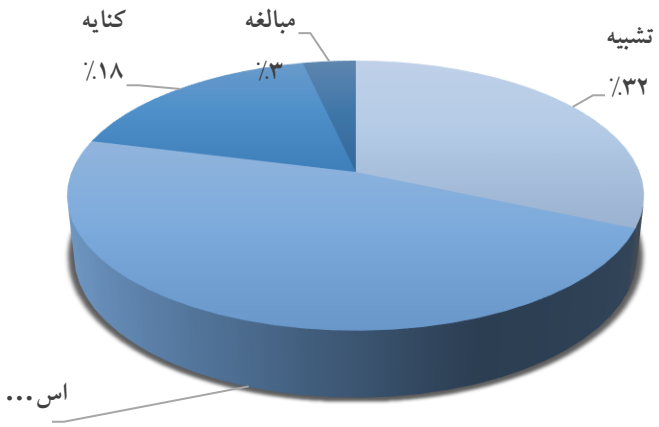
بنا بر این تحلیل، آشکار می‌شود که حافظ در غزلیات تک‌مضمونی تعلیمی خود از ترکیب ظریف لحن‌ها و روش‌های مختلف بهره می‌گیرد. برای مثال، در یک غزل، ممکن است ابتدا با لحنی تشویقی مخاطب را جذب کند، سپس با لحنی هشداردهنده او را نسبت به پیامدهای رفتارهای نادرست آگاه سازد، و در نهایت با لحنی صمیمانه پیام را ماندگار کند. روش‌های غیرمستقیم با استفاده از تصویرسازی و جملات شرط نیز به‌صورت مکمّل به‌کار رفته‌اند تا اشعار او بتوانند بر ذهن و احساس مخاطب تأثیر بگذارند.

از سوی دیگر، در بررسی روش‌های غیرمستقیم با استفاده از تصویرسازی بلاغی در غزلهای تعلیمی حافظ و بر اساس نمودار زیر، نتایج زیر به دست آمد:

- ✓ **استعاره (۲۷ بار)**

استعاره با بیشترین بسامد در میان ابزارهای بلاغی، نزدیک به نیمی از غزل‌های تعلیمی حافظ را دربرگرفته است. این امر به ویژه با کاربست بیشتر استعاره نسبت به تشبیه، زیبایی اشعار تعلیمی حافظ را بیشتر می‌کند. همان‌طور که کزّازی نیز معتقد است: «استعاره از تشبیه، هنری‌تر و پرورده‌تر است» (۱۳۸۷: ۹۷). در واقع، این میزان کاربست استعاره، نشان‌دهنده و مؤیّد مهارت حافظ در ایجاد تصاویری عمیق و چندلایه است. این ابزار به او امکان می‌دهد تا از سویی مفاهیم تعلیمی را به‌صورتی هنری بیان کند، و از سوی دیگر با پنهان کردن بخشی از معنای صریح، مخاطب را به تفسیر و درک عمیق‌تر تشویق می‌کند.

همچنین، از جمله مهم‌ترین کارکردهای استعاره در این غزل‌های تعلیمی حافظ «انگیزش و اقناع» است. در واقع، حافظ برای این‌که بتواند در مخاطب ایجاد انگیزه نماید، او را به آنچه مورد نظرش است؛ سوق دهد و او را نسبت به انجام کاری و یا هر چیز دیگری اقناع نماید؛ به‌وفور از استعاره استفاده نموده است. چنان‌که فتوحی رودمعجنی نقش‌های استعاره در هر متن را شامل «انگیزش و اقناع، کتمان و پوشیدگی، نقش زیبایی‌شناسیک، آفرینشگری، تأویل و تفسیر، شناخت و معرفت‌بخشی، گسترش زبان و شخصی‌سازی آن» می‌داند (۱۳۹۰: ۳۰۳-۳۴۴).



نمودار ۲- درصد کاربست تصویرسازی بلاغی حافظ در غزل‌های تعلیمیِ تک‌مضمونی

✓ **تشبیه (۱۸ بار)**

تشبیه، یکی از پرکاربردترین ابزارهای بلاغی حافظ، در ۳۲ درصد غزل‌های تعلیمی حافظ به‌کار رفته است. این روش، پیام‌های تعلیمی را به شکل ملموس و زیباشناختی به مخاطب منتقل می‌کند. چنان‌که کارکرد بلاغی تشبیه آن است که مفاهیم انتزاعی را به پدیده‌های محسوس نزدیک کرده و درک پیام را آسان‌تر می‌کند.

✓ **کنایه (۱۰ بار)**

کنایه یکی دیگر از ابزارهای بلاغی حافظ است که با ۱۰ مورد استفاده –حدود یک‌پنجم غزل‌های تعلیمی حافظ را شامل می‌شود– پیام‌های ضمنی را منتقل می‌کند. این روش، زیبایی خاصی به اشعار می‌بخشد و عمق معنایی آن‌ها را افزایش می‌دهد. چنان‌که کارکرد بلاغی کنایه آن است که با ایجاد ابهام هنری، مخاطب را به تفکر و کشف لایه‌های پنهان پیام ترغیب می‌کند.

بنابراین، همهٔ موارد یادشده، نشان‌دهندهٔ مهارت حافظ در استفادهٔ هدفمند از ابزارهای بلاغی برای اقناع و برانگیختن تفکّر مخاطب و در نتیجه تأثیر بر او است. چنان‌که ابن سینا ویژگی‌های کلام مؤثر را این گونه بیان می‌کند: «نفس الکلام الواعظ من قائل ذکیٍ بعباره بلیغه و نغمه رهیمه و سمت رشیدٍ» (۱۳۶۸: ۴۴۷). این عبارات دیدگاه فلسفی و روان‌شناسی ابن سینا دربارهٔ تأثیر کلام و ویژگی‌های یک واعظ موفّق است؛ به این معنا که که کلام واعظ تنها زمانی می‌تواند اثربخش باشد که گوینده آن فردی باهوش، با بیانی بلیغ و زیبا، لحنی مهربان و آرامش‌بخش، و شخصیتی هدایت‌گر و شایسته باشد. در واقع، ابن سینا به تأثیر ترکیب این عوامل بر قدرت کلام و جذب مخاطب تأکید دارد. به طوری‌که می‌توان همهٔ این موارد را در اشعار تعلیمی حافظ درک کرد.

۴. جمع‌بندی و نتیجه‌گیری

روش‌های اقناع مخاطب حافظ در غزلیات تعلیمیِ تک‌مضمونی، ترکیبی از لحن‌های متنوّع، شگردهای بلاغی و روش‌های تعلیمی مستقیم و غیر مستقیم است. این روش‌ها به‌شکلی هدفمند طراحی شده‌اند تا بتوانند تأثیری پایدار بر ذهن مخاطب بگذارند. در پاسخ به پرسش‌های این پژوهش و در بررسی و تحلیل داده‌ها، نتایج این تحلیل به صورت زیر جمع‌بندی و نتیجه‌گیری می‌شود:

- **تسلّط بر تنوّع لحن‌ها:** حافظ از لحن‌های مثبت (تشویقی و صمیمانه) به‌مراتب بیشتر از لحن‌های منفی (توبیخی و هشداردهنده) استفاده کرده است. این امر نشان‌دهنده رویکرد سازنده و مثبت او در اقناع مخاطب است.
- **تکیه بر عقلانیّت: کاربست** روش‌های تعلیمی مانند جملات شرط و کلام مستدل نشان می‌دهد که حافظ به‌دنبال اقناع منطقی مخاطب است و از ابزارهای استدلالی برای تقویت پیام خود بهره گرفته است.
- **درگیر کردن احساسات:** لحن تشویقی و آموزش غیرمستقیم، با تأکید بر عاطفه و تخیّل، مفاهیم را به شیوه‌ای جذاب و دلنشین منتقل می‌کنند. آگاهی حافظ بر این امر، پیام‌های تعلیمی او را تأثیرگذار و ماندگار ساخته است.
- **اعتدال در استفاده از لحن‌ها:** حافظ به‌ندرت از لحن‌های توبیخی یا مقتدرانه استفاده می‌کند و این لحن‌ها را تنها در موارد ضروری به‌کار می‌گیرد، که نشان‌دهندهٔ هوش بلاغی او در تنظیم پیام‌هاست.
- **ترکیب هنری لحن‌ها و روش‌های تعلیمی:** حافظ با ترکیب هنری لحن‌ها و روش‌های تعلیمی، پیام‌هایی با بار معنایی عمیق خلق می‌کند که نه‌تنها ارزش‌های اخلاقی و عرفانی را منتقل می‌کنند، بلکه مخاطب را به تفکّر مفاهیم وامی‌دارند.
- **تلفیق هنری ابزارها**

حافظ از ترکیب ابزارهای مختلف بلاغی برای تأثیرگذاری بیشتر استفاده کرده است. استعاره و تشبیه اغلب در کنار یکدیگر ظاهر می‌شوند تا تصاویر غنی‌تری خلق کنند. همچنین، استعاره و کنایه که به‌طور غالب به‌کار رفته‌اند، از سویی بیانگر تمرکز حافظ بر زیبایی‌شناسی معنوی است و از سوی دیگر، نشان‌دهنده تمایل حافظ به استفاده از تصاویر چندلایه و نمادین برای انتقال پیام‌های عرفانی است. این روش‌ها مخاطب را از سطح ظاهری کلام فراتر می‌برند و او را به کشف عمق مفاهیم دعوت می‌کنند. البتّه، با وجود تأکید بر ابزارهای تلویحی مانند استعاره و کنایه، تشبیه با بسامد بالا به‌عنوان ابزاری ساده‌تر و صریح‌تر نقش مکمّل دارد. این تعادل، تأثیر بر مخاطبان را تسریع می‌کند. در واقع، حافظ در بهره‌گیری از روش‌های بلاغی صریح و تلویحی تعادل برقرار نموده است. از سوی دیگر، در حالی که تشبیه بیشتر برای برانگیختن احساسات

مخاطب به‌کار رفته؛ استعاره و کنایه ذهن مخاطب را به تأمل و درک عقلانی سوق می‌دهند و این امر اثرگذاری عاطفی و عقلانی را در غزل حافظ تقویت می‌نماید.

بنابراین، در یک جمع‌بندی کلّی، نتایج پژوهش نشان می‌دهد که حافظ در غزلیات تعلیمی خود با بهره‌گیری از لحن تشویقی به‌عنوان اصلی‌ترین و پربسامدترین ابزار اقناع، و استفاده تکمیلی ولی کمتر از لحن‌های تحذیری، مشفقانه، توبیخی و مقتدرانه—به ترتیب بسامد– تعادلی هنری میان اقناع عاطفی و منطقی ایجاد کرده است. همچنین، کاربست جملات شرط و سپس کلام مستدل بیشترین استفاده را در استدلال‌سازی داشته‌اند. از سوی دیگر، بررسی کاربست روش‌های بلاغی غزلیات تعلیمی حافظ نشان می‌دهد که استعاره و سپس تشبیه با ایجاد تصاویری عمیق و ملموس با افزایش لایه‌های معنایی، نقشی کلیدی در انتقال پیام‌های تعلیمی دارند. این تنوع و ترکیب هنری، نشان‌دهندهٔ مهارت حافظ در استفاده هدفمند از شگردهای تعلیمی و ابزارهای بلاغی برای اقناع و برانگیختن تفکر مخاطب است.

منابع

ابن سینا، حسین (۱۳۶۸). *اشارات و تنبیهات*، نگارش حسن ملکشاهی، تهران: سروش.

اصفهانی راغب (۱۴۱۲). *المفردات فی غریب القرآن*. صفوان عدنان داوودی. بیروت: دارالعلم الشامیه.

پراتکانیس، آنتونی؛ الیوت آرنسون (۱۳۸۴). *عصر تبلیغات: استفاده و سوء استفاده روزمرّه از اقناع*. ترجمهٔ کاووس سیّدامامی و مخمّدصادق عبّاسی. تهران: سروش.

حافظ، شمس‌الدّین. (۱۳۶۸). *دیوان حافظ؛ قزوینی/ غنی*. با مجموعه تعلیقات و حواشی علامه محمّد قزوینی. به اهتمام عبدالکریم جربزه‌دار. چاپ دوم. تهران: اساطیر.

حسینی پاکدهی، علی. (۱۳۸۱). *مبانی اقناع و تبلیغ*. تهران: آن.

خوانساری، محمد. (۱۳۷۶). *فرهنگ اصطلاحات منطقی*. چ دوم. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

رضی، احمد؛ سهیلا فرهنگی (۱۳۹۲). «لحن تعلیمی در دیوان حافظ»، *ادبیات تعلیمی*، سال پنجم، ش ۱۸، تابستان، ۷۹–۱۰۲.

سنایی، مجدود بن آدم. (۱۳۶۲). *دیوان حکیم ابوالمجد بن آدم سنایی غزنوی*. با مقدمه و حواشی و فهرست به سعی و اهتمام مدرّس رضوی. تهران: سنایی.

شمیسا، سیروس (۱۳۹۳). *بیان و معانی*. چ چهارم. تهران: میترا.

صالحی، نرگس و همکاران (۱۴۰۱). «نقد بلاغی؛ چیستی و روش‌ها»، *فنون ادبی*، سال چهاردهم، ش ۳۸، بهار، ۳۵–۵۲.

فتوحی رودمعجنی، محمود (۱۳۹۰). *سبک‌شناسی؛ نظریّه‌ها، رویکردها و روش‌ها*. تهران: سخن.

کزّازی، میرجلال‌الدّین (۱۳۸۷). *زیباشناسی سخن پارسی۱ (بیان)*. تهران: مرکز.

موتمن، زین‌العابدین. (۱۳۳۹). *تحوّل شعر فارسی*. تهران: به سرمایه‌ی کتابفروشی حافظ و کتابفروشی مصطفوی.

مؤذّنی، علی محمّد؛ محمّد اجمدی (۱۳۹۳). «درآمدی بر جایگاه فرایند اقناع در فنّ خطابه و مطالعات ادبی». *نقد ادبی و بلاغت*. سال سوم. ش ۲. پاییز و زمستان. ۹۳-۱۱۱.

میلر، جورج آرمیتاژ (۱۳۶۸). *روان‌شناسی و ارتباط*. ترجمهٔ محمّدرضا طالب‌نژاد. تهران: نشر دانشگاهی.

Ibn Sina, H. (1989). *Al-Isharat wa al-Tanbihat*, edited by Hassan Malekshahi. Tehran: Soroush. [In Persian].

Isfahani, R. (1991). *Al-Mufradat fi Gharib al-Qur'an*, edited by Safwan Adnan Dawoodi. Beirut: Dar al-Ilm al-Shamiya. [In Arabic].

Pratkanis, A. & Aronson. E (2005). *Age of Propaganda: The Everyday Use and Abuse of Persuasion*, translated by Kavous Seyed-Emami & Mohammad Sadegh Abbasi. Tehran: Soroush. [In Persian].

Hafez, Sh. M. (1989). *Divan of Hafez*, edited by Qazvini & Ghani, with annotations and footnotes by Allameh Mohammad Qazvini, compiled by Abdolkarim Jarbozedar, 2nd edition. Tehran: Asatir. [In Persian].

Hosseini Pakdehi, A. (2002). *Principles of Persuasion and Propaganda*. Tehran: Aan. [In Persian].

Khansari, M. (1997). *Dictionary of Logical Terms*, 2nd edition. Tehran: Institute for Humanities and Cultural Studies. [In Persian].

Razi, A. & Farhangi, S. (2013). "Didactic Tone in Hafez's Divan," *Didactic Literature*, Vol. 5, No. 18, Summer, pp. 79-102. [In Persian].

Sanai, M. (1983). *Divan of Hakim Abu al-Majd ibn Adam Sanai Ghaznavi*, with introduction, footnotes, and index compiled by Modarres Razavi. Tehran: Sanai. [In Persian].

Shamisa, S. (2014). *Bayan and Ma'ani* (Rhetoric and Meaning), 4th edition. Tehran: Mitra. [In Persian].

Salehi, N. et al. (2022). "Rhetorical Criticism: Definition and Methods," *Literary Techniques*, Vol. 14, No. 38, Spring, pp. 35-52. [In Persian].

Fotuhi Rudmajani, M. (2011). *Stylistics: Theories, Approaches, and Methods*. Tehran: Sokhan. [In Persian].

Kazazi, M. (2008). *Aesthetics of Persian Speech 1 (Bayan)*. Tehran: Markaz. [In Persian].

Motamen, Z. (1960). *The Evolution of Persian Poetry*. Tehran: Hafiz Bookstore & Mostafavi Bookstore. [In Persian].

Mo'azzeni, A. M & Ahmadi, M. (2014). "An Introduction to the Role of the Persuasion Process in Rhetoric and Literary Studies,"

Literary Criticism and Rhetoric, Vol. 3, No. 2, Fall & Winter, pp. 93-111. [In Persian]

Miller, G. (1989). *Psychology and Communication*, translated by Mohammad Reza Talebnejad. Tehran: University Press.[In Persian].

University of Tehran Prees

Persian Literature

Online ISSN: 2676-4113

https://jpl.ut.ac.ir/

The Heterotopic Nature of Qalandari Ghazal (With Emphasis on a Ghazal by Fakhruddin Araqi)

Hatef Siahkuhian[1] Fatemeh rahimi[2] Hossein hassanrezaei

1 Department of Religions and Mysticism, Takestan Branch, Islamic Azad University, Takestan, Iran. E-mail: siyahkoohiyan@iau.ac.ir
2.Corresponding Author, Department of Islamic Philosophy and Theology, Payame Noor University, Tehran, Iran. E-mail: Fatemeh.rahimi@pnu.ac.ir
3.Department of Persian Language and Literature, Farhangian University, Tehran, Iran.E-mail: Hossein.hassanrezaei@cfu.ac.

Article Info

Article Type:
Research Araticle

Article History:

Received:
21, May, 2024

In Revised form:
10, August, 2024

Accepted:
19, August, 2024

Published Online:
18, September, 2024

Keywords: Fakhruddin Araqi, Qalandari ghazal, mystical poetry, Foucault's heterotopia

ABSTRACT

The Qalandari ghazal, as an anti-genre, directly and indirectly critiques and challenges the symbolic values and general methods of other literary genres by subverting the conventions established in previous literary traditions. This research examines the interaction of Qalandari ghazal with two traditional genres, "didactic poetry" and "praise poetry," analyzing the heterotopic identity and inter-generic structure of this type of poetry. Finally, focusing on a ghazal by Fakhruddin Araqi, it demonstrates how this heterotopic ghazal, through the use of parodic strategies and carnival-like imagery, imitates other traditional genres of Persian poetry, while simultaneously developing them in new directions and challenging them within a complex literary game, thus creating new layers of intertextuality.

Cite this The Author(s): Siahkuhian. H, Rahimi. F, Hassanrezaei. H: 2024. The Heterotopic Nature of Qalandari Ghazal (With Emphasis on a Ghazal by Fakhruddin Araqi). Vol. 14, No. 1, Serial No. 33- Spring, Summer, (89-106).
DOI: 10.22059/jpl.2025.389105.2291

CC BY

Publisher: Unversity of Tehran Press

ادب فارسی
شاپای الکترونیکی: ۴۱۱۳-۲۶۷۶
https://jpl.ut.ac.ir/
انتشارات دانشگاه تهران

سرشت هتروتوپیک (دگرفضایی) غزل قلندری (با تاکید بر غزلی از فخرالدین عراقی)

هاتف سیاه‌کوهیان[۱] فاطمه رحیمی[۲] ✉ حسین حسن‌رضایی[۳]

۱. گروه ادیان و عرفان، واحد تاکستان، دانشگاه آزاد اسلامی، تاکستان ایران. رایانامه: siyahkoohiyan@iau.ac.ir

۲. نویسندهٔ مسئول، گروه فلسفه و کلام اسلامی، دانشگاه پیام نور، تهران، ایران. رایانامه: Fatemeh.rahimi@pnu.ac.ir

۳. گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه فرهنگیان، تهران، ایران. رایانامه: Hossein.hassanrezaei@cfu.ac.

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
علمی- پژوهشی

تاریخ دریافت:
۱۴۰۳/۰۳/۰۱

تاریخ بازنگری:
۱۴۰۳/۰۵/۰۲

تاریخ پذیرش:
۱۴۰۳/۰۵/۲۹

تاریخ انتشار:
۱۴۰۳/۰۶/۲۸

واژه‌های کلیدی: فخرالدین عراقی، غزل قلندری، شعر عرفانی، هتروتوپیای فوکو

چکیده

غزل قلندری به مثابه یک ضدژانر، با وارونه‌سازی قراردادهای موجود در سنت‌های ادبی پیشین، به طور مستقیم و غیرمستقیم ارزش‌های نمادین و روش کلی دیگر ژانرهای ادبی را به نقد و چالش می‌کشد. این پژوهش با بررسی تعامل غزل قلندری با دو ژانر سنتی شعر وعظی و شعر مدحی، به تحلیل هویت هتروتوپیک و ساختار بین‌ژانری این نوع شعر پرداخته، و در پایان با تمرکز بر غزلی از فخرالدین عراقی نشان داده است که غزل هتروتوپیک قلندری چگونه با بهره‌گیری از استراتژی‌های پارودیک و تصویرپردازی‌های کارناوالی، ضمن هم‌گرایی با دیگر ژانرهای سنتی شعر فارسی و توسعه آنها در جهت‌های جدید، همزمان آنها را در یک بازی ادبی پیچیده به چالش کشیده و لایه‌های جدیدی از بینامتنیت را خلق می‌کند.

استناد: سیاه‌کوهیان، هاتف؛ رحیمی، فاطمه؛ حسن‌رضایی، حسین. (۱۴۰۳)، سرشت هتروتوپیک (دگرلفظی) غزل قلندری (با تاکید بر غزلی از فخرالدین عراقی)، ادب فارسی، سال ۱۴، شمارهٔ ۱، بهار و تابستان ۱۴۰۳، پیاپی ۳۳. (۸۹-۱۰۶).
DOI: 10.22059/jpl.2025.389105.2291

CC BY

ناشر: مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.

۱. مقدمه

قلندریات به گونه‌ای از شعر اطلاق می‌شود که گوینده آن تلاش می‌کند ارزش‌های رسمی و عرفی در جامعه را به چالش کشیده و زیر سوال برد و در عوض ارزش‌های دیگری را جایگزین آن‌ها کند؛ ارزش‌هایی که در عرف جامعه و نزد ارباب شریعت نه تنها به عنوان ارزش شناخته نمی‌شوند، بلکه ضد ارزش محسوب می‌گردند (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۶: ۲۹۷). مهم‌ترین مضمون غزل قلندری، نفی ارزش‌های اخلاقی و اجتماعی متداول و تأیید ضد ارزش‌هاست که موجب شکل‌گیری تقابل کلیدی در قطب «ظاهر و باطن» در این نوع شعر می‌شود. شاعران این نوع شعر، با خلق شخصیت‌های هنجارشکن رند، قلندر، عیار و...، و برجسته‌ساختن چهره‌های جنجالی طبقات اجتماعی مطرود مانند زرتشتیان، مسیحیان و حتی کفار که در تبعید خودخواسته از جامعه اسلامی به سر می‌برند، به نقد ساختارهای اجتماعی و دینی می‌پرداختند. در واقع شاعران قلندری با سرودن این نوع شعر جهان متفاوتی را خلق می‌کردند که در آن ارزش‌ها و هنجارهای اجتماعی و دینی جامعه وارونه می‌شد (Miller, 2022: 2-3). هسته مرکزی این جهان وارونه، تحقیر مناسبات و آداب رسمی اجتماعی بود که سهروردی آن را **تخریب العادات** نامیده است (سهروردی، ۲۰۰۶: ۸۹؛ دوبروین، ۱۳۷۵: ۱۰۶). این تخریب عادات معمولاً به تحریک معشوقی صورت می‌گرفت که در چهره یک اقلیت دینی حاشیه‌دار (مغ‌بچه، ترسابچه، گبر، کافربچه و...) نمایان می‌شد و شاعر را به نوعی زندگانی بی‌قید و بند که هدفش براندازی و وارونه‌سازی تمامی هنجارها و ارزش‌های مقبول در جامعه بود، دعوت می‌کرد. این هنجارشکنی و وارونه‌سازی در شعر قلندری گاهی تا حد ستایش «کفر» و نکوهش والاترین اصل اسلام یعنی «توحید» و تلقی آن به عنوان «کفر» نیز پیش می‌رفت (ر.ک. سنایی غزنوی، ۱۳۸۸: ۶۵۴-۶۵۳).

فضای اصلی این هنجارشکنی‌های نمادین در غزل قلندری، دگرمکانی به نام **خرابات** است که می‌توان آن را شبیه **هتروتوپیا** در اندیشه فوکو یا **کارناوال** در نگرش باختین دانست؛ دگرمکان‌هایی که تمامی ارزش‌ها و هنجارهای اجتماعی و فرهنگی در آنها وارونه می‌شود. کارناوال در فرهنگ غربی برای اشاره به فضاهایی واقعی یا خیالی است که در آن ارزش‌ها، نهادها و قوانین هنجاری اجتماعی، فرهنگی، سیاسی و مذهبی مورد تمسخر قرار می‌گیرند؛ زیر پا گذاشته می‌شوند و به یک **دنیای وارونه** تغییر می‌یابند. میخائیل باختین کارناوال را به عنوان یک ضد فرهنگ، یک فضای آزاد و بی‌قید و بند در مقابل نظم اجتماعی حاکم در نظر می‌گیرد؛ در این فضای وارونگی نمادین، هنجارها زیر سوال می‌روند؛ سلسله مراتب اجتماعی بر هم می‌ریزد و هر آنچه والا و مقدس است، مورد تجاوز و تقلید تحقیرآمیز قرار می‌گیرد. باختین به مفهوم کارناوال به عنوان جشن **وارونگی و آزادی** اهمیت زیادی می‌دهد و معتقد است که کارناوال فضایی را فراهم می‌کند که در آن صداهای مختلف به طور مساوی شنیده می‌شود و سلسله مراتب اجتماعی موقتاً از بین می‌رود (Bakhtin, 1984: 26). تقریباً همانند کارناوال باختینی، هتروتوپیا در اندیشه فوکو فضاها، مکان‌ها یا موقعیت‌هایی هستند که از نظم و ترتیب معمول جامعه خارج شده و قوانین و هنجارهای اجتماعی رایج در آن‌ها به چالش کشیده می‌شوند. این دگرفضاها جهان‌هایی درون جهان‌های دیگر هستند که با برهم زدن نظم هنجاری موجود

چیزهای بیرونی را بازتاب می‌دهند و آنها را آشفته می‌سازند. از نظر فوکو قبرستان‌ها، می‌خانه‌ها، فاحشه‌خانه‌ها، زندان‌ها، باغ‌های باستانی، موزه‌ها و... نمونه‌هایی از هتروتوپیاها هستند. در واقع این فضاهای متفاوت برای آن ایجاد می‌شوند که انسان‌ها دگرجای مطلوب خود را بازسازی کرده و از فضاهایی که برای آنها **عادت** شده، فاصله گیرند تا به تجربه‌های جدیدی دست یابند (Foucault, 1986: 22–27; Johnson, 2013: 790-803).

در غزل قلندری نیز هنجارشکنی‌ها و تجاوز به نظم نمادین هژمونیک در دگرفضاهایی مانند **خرابات**، **صومعه** یا **دیر مغان** که غالباً در حاشیه شهرها و فضاهایی بیرون از اجتماعات صورت می‌گیرد، قابل مقایسه با جهان وارونه کارناوال و هتروتوپیاست (Miller, 2022: 3). این نوع دگرفضاهای صوفیانه را اگرچه نمی‌توان همیشه و طابق النعل بالنعل با مفهوم هتروتوپیا یا **مکان‌های متضاد** میشل فوکو مطابقت داد، اما سرشت حاشیه‌ای این مکان‌ها، و رفتارهای نامتعارف کنشگران آن (قلندر، رند، عیّار، خراباتی و...) در تجاوز به تابوهای مقدس و نادیده انگاشتن احساسات و هنجارهای دینی رایج، نشان می‌دهد که آنها در ناسازگاری و تضاد با فضای عمومی جامعه همانند هتروتوپیای فوکو عمل می‌کنند.(۱) این دگرفضاها –همانند تصور باختین از کارناوال– فضاهایی برزخی هستند که می‌توان شخصیت‌ها، رفتارها و پدیده‌ها را با سرشتی کاریکاتورگونه، نمایشی، مضحک و انحراف‌یافته در آنها به نمایش گذاشت و مناسبات متعارف جامعه را در آن وارونه کرد (Foucault, 1986: 24–26).

۲. پیشینهٔ پژوهش

درباره قلندریات و جنبه‌های ادبی و عرفانی آن پژوهش‌هایی صورت گرفته است؛ از آن جمله دهقان و صدیقی لیقوان (۱۳۹۴) در مقاله «از قلندر عطار تا رند حافظ» با بررسی اشعار قلندری عطار و غزلیات رندانهٔ حافظ، وجوه اشتراک دو تیپ شخصیتی«رند» و «قلندر» را بررسی کرده‌اند. همچنین شرافتی و نوروزی (۱۳۹۸) به بررسی صفات و خصوصیات قلندران در شعر فارسی از جمله ترک تعلقات دنیوی، کافری، رندی، ترک ظاهر شریعت، باده نوشی و... می‌پردازد. ماحوزی و قاسمی (۱۳۹۲) با بررسی سیر تاریخی پدیده ملامت و ملامتی‌گری به بررسی بعد اجتماعی غزل قلندری پرداخته‌اند. برخی از پژوهش‌های اخیر تحلیل‌های شعرشناختی ارزشمندی درباره قلندریات، و توسعه و تحول ژانری آن ارائه داده‌اند؛ از آن جمله میلر (۲۰۲۳) در مقاله «ژانر در شعر فارسی کلاسیک» با طبقه‌بندی و تعیین جایگاه قلندریات در میان سایر ژانرهای ادبی در صدد پاسخ به این مساله است که قلندریات چه جایگاهی در ادبیات فارسی دارد و چه ویژگی‌هایی آن را از سایر ژانرهای ادبی متمایز می‌کند و آیا قلندریات را می‌توان یک ژانر مستقل و منسجم دانست یا این نوع شعر زیرمجموعه‌ای از ژانرهای دیگر است؟ میلر (۲۰۲۲) همچنین در مقاله دیگری با عنوان «بوطیقای صوفیانه کارناوالی غزل قلندری» ضمن بررسی قلندریات به عنوان یک ضدژانر در سیستم ژانری شعر اولیه فارسی، به بررسی تاریخی و ادبی بوطیقای قلندریات در درون نظام اولیهٔ شعر فارسی پرداخته است؛ هر دو پژوهش ارزشمند میلر، مقاله حاضر را در طرح چهارچوب نظری بحث و تحلیل داده‌های پژوهش یاری فراوان داده است و تحقیقات میلر در این باب حق بزرگی بر گردن پژوهش حاضر دارد. همچنین قادری و شمس (۱۴۰۱) در مقاله «گونه–

شناسی غزل قلندری با محوریت غزل قلندری عطار و عراقی» به مختصات و ویژگی‌های گونه‌شناختی قلندریات هم از نظر مضامین اصلی و هم از نظر ساختاری و بلاغی پرداخته و انواع شعر قلندری را اعم از غزل قلندری مستقل، وجه قلندری و زیرگونهٔ غزل قلندری اجتماعی سیاسی بررسی کرده‌اند. مقاله حاضر بر اساس مباحث طرح شده در پژوهش‌های پیشین بر جنبه دیگری از قلندریات تمرکز دارد که غالباً در این تحقیقات مغفول مانده و آن بررسی بوطیقای متمایز، و سرشت هتروتوپیایی قلندریات و شکل‌گیری آن در روند یک بازی بین‌ژانری است. پژوهش حاضر با تأکید بر غزلی مشهور از عراقی، در پی اثبات این مدعاست که قلندیات در درون نظام اولیه شعر فارسی پیش و بیش از هر چیزی یک ژانر هتروتوپیک، و در تقابل با شعر وعظی (زهدیات و مواعظ)[۲] و شعر مدحی (مدحیات) است که در روند یک بازی پیچیده بین‌ژانری قراردادهای سایر ژانرها را تغییر داده و بوطیقای متمایز خود را می‌سازد.

۳. دیالکتیک شعر قلندری و سنت‌های شعری پیشین

ژانرها چه به لحاظ مضمون و چه از نظر ساختار، ریشه در سنت‌های ادبی پیشین دارند؛ آنها نه در خلاء متولد می‌شوند و نه همانند یک شکل کهن‌الگویی افلاطونی یکباره وارد یک سنت ادبی می‌شوند؛ بلکه در درون نظام‌های شعری خاص، و در دوره‌های تاریخی معین رشد می‌کنند و به تدریج از طریق پذیرش و اصلاح قراردادهای موجود در سنت‌های ادبی پیشین، هویتی مستقل و ضمناً انعطاف‌پذیر برای خود کسب می‌کنند (Miller, 2022: 6). قلندریات نیز از این قاعده مستثنی نیست؛ این ژانر در واقع حاصل گفتگوی سرایندگان این نوع شعر با دیگر ژانرهای مهم اولیه شعر فارسی به‌ویژه شعر مدحی و زهدیات و مواعظ بوده است. بنابراین شاعران قلندری با فرض آشنایی مخاطبان خود با دیگر ژانرها، از طریق وارونه‌سازی قراردادهای آنها و دخل و تصرف در آنها به این ژانرها پاسخ می‌داده‌اند. بر این اساس شعر قلندری را می‌توان یک ژانر متضاد یا ضدژانر در برابر سایر ژانرهای رایج در نظر گرفت که با ایجاد یک گفتگوی مداوم و پویا با ژانرهای سنتی، به بازتعریف و دگرگونی مفاهیم و ارزش‌های ادبی کمک کرده است. اصطلاح **ضدژانر** اگرچه نسبتاً جدید است، اما آنچه که با این عنوان شناخته می‌شود، از دیرباز در ادبیات جهان وجود داشته است و سابقه آن به یونان باستان باز می‌گردد؛ بسیاری از محققان معتقدند که نویسندگان برای خلق ژانرهای جدید، به طور آگاهانه سازوکارهای ژانرهای قدیمی را وارونه می‌کردند و این شیوه در ادبیات جهان معمول بوده است. در مطالعات ادبی، ضد ژانر به ژانری گفته می‌شود که آگاهانه به دنبال وارونه کردن ویژگی‌های اصلی ژانری دیگر در سطوح نمادین و ساختاری آن مانند طرح، روایت، گستره زمانی و مکانی، شخصیت شاعرانه، شکل و فرم شخصیت‌های داستان و مواردی از این قبیل است (Guillen, 1971: 135-158). در واقع زمانی که ژانری به ژانر دیگری پاسخ می‌دهد، یک موقعیت **ضد** نسبت به آن می‌یابد و با وارونه کردن قراردادهای ژانری، ارزش‌های نمادین و روش کلی آن را به چالش می‌کشد. اگرچه این وارونه‌سازی ممکن است گاهی تلویحاً یا به صراحت اهمیت سیاسی یا فرهنگی پیدا کند (Miller, 2023)، اما ضدژانرها در درجه اول بازی‌های ادبی پیچیده‌ای هستند که نظام ژانری سنت‌های ادبی دیگر را –به طور همزمانی و در زمانی– در جهت‌های جدید توسعه می‌دهند.

در آثار ادبی متقدم اگرچه معادل دقیقی برای اصطلاح ضدژانر وجود نداشته، اما از شیوه‌های مشابه آن مانند تضاد یا مطابقه (طباق) بحث شده است (نک. رازی، ۱۳۷۳: ۳۰۵؛ وطواط، ۱۳۶۲: ۲۴؛ گرگانی، ۱۳۷۲: ۲۶۴؛ نجفقلی میرزا، ۱۳۶۲: ۲۰۹) که نشان می‌دهد برخی شاعران و ادیبان متقدم، منطق این شگرد بلاغی را –فراتر از یک آرایه ادبی– تا سطح ژانر گسترش داده‌اند. برای مثال، کیکاوس بن وشمگیر در *قابوس‌نامه* خطاب به فرزندش می‌نویسد: «اگر هجا خواهی که بگویی و ندانی، همچنان که در مدح کسی را بستایی، ضد آن مدح بگوی؛ که هر چه ضد مدح بود، هجا بود و غزل و مرثیت هم چنین بود» (کیکاوس بن وشمگیر، ۱۳۱۲: ۱۹۱)؛ واعظ کاشفی نیز در مقدمه *بدایع‌الافکار* اظهار می‌دارد که هجو ضد مدح است (واعظ کاشفی، ۱۳۶۹: 82). همانطور که ملاحظه می شود در این سخنان مدح و هجو –همچنین غزل و مرثیه– به عنوان دو ژانر متضاد مطرح شده است؛ این گونه اظهارات نشان می‌دهد که در آثار ادبی پیشین، اگرچه تعریف صریح و دقیقی از ضدژانر وجود ندارد، اما نویسندگان و شاعران گذشته از تضادهای تماتیک در شعر، و نقش سازنده‌ای که وارونگی موضوعی می‌تواند در خلق گونه جدید از شعر داشته باشد، آگاه بوده‌اند.

بررسی روابط ژانرهای مختلف ادبی با یکدیگر در دوره‌های متقدم شعر فارسی نشان می‌دهد که شاعران در خلق ژانرهای جدید، به طور آگاهانه انتظارات و قواعد ژانرهای پیشین را زیر پا گذاشته و آنها را وارونه می‌کرده‌اند. برخی از پژوهشگران با تاکید بر تاثیر این نوع وارونگی در توسعه ژانرهای تک‌موضوعی در دوره‌های بعدی، به بررسی این موضوع پرداخته‌اند که چگونه اشعاری مانند خمریات، غزلیات، زهدیات و هزلیات به عنوان ژانرهایی متقابل (هم در مقابل قصیده سنتی و هم در مقابل یکدیگر) عمل کرده و به تعبیر میثمی، یک «بازی ادبی خوش‌ساخت» را پدید آورده‌اند؛ بازی‌ای که در آن درون‌مایه‌ها، صور خیال و ویژگی‌های سبکی هر یک از گونه‌های شعر، در تقابل با یکدیگر، لایه‌های جدیدی از بینامتنیت را خلق می‌کند (Meisami, 1993: 17-18; Miller. 2022: 9). شمیسا در خصوص این تقابل ژانری معتقد است که غزل می‌تواند به طور سازنده‌ای به عنوان یک **ژانر مخالف** یا **نوع مخاصم** در برابر قصیده مدحی کلاسیک مطرح شود (شمیسا، ۱۳۷۰: ۲۸۶). همچنین میثمی در بررسی روابط ضدژانری در اشعار زهدیات، حبسیات، هزلیات و هجویات نشان داده است که این ژانرها می‌تواند پاسخ‌هایی به ژانرهایی با مضامین مدحی، عرفانی، حماسی و عاشقانه تلقی شود (Meisami, 1996: 172–73; idem, 2003:181-189). بر اساس چنین دیدگاهی قلندریات نیز می‌تواند محصول مناظره و گفتگوی ادبی با ژانرهای دیگر در روند یک بازی پیچیده بین‌ژانری و پاسخی بین‌ژانری تلقی شود.

۴. ویژگی‌های کلی شعر مدحی و شعر وعظی

چنان که گفته شد، شناخت کامل قلندریات نیازمند شناخت کلی از ژانرهای موازی آن و ویژگی‌های آنهاست. در این بخش برای درک بهتر چشم‌انداز ژانری وسیعی که قلندریات در آن قرار دارد، ویژگی‌های اصلی دو گونه موازی و رایج در زمان شکل‌گیری قلندریات، یعنی شعر مدحی و شعر زاهدانه را به اختصار بیان می‌کنیم.

۱.۴. ویژگی‌های کلی قصاید مدحی

در سنت شعر فارسی، قصیده مدحی به سه شکل سروده می‌شد: سه‌بخشی (شامل نسیب، رحیل و مدح)، دوبخشی (نسیب و مدح) و تک‌بخشی (تنها مدح). یک مدیحه دو یا سه‌بخشی معمولاً پیش از

رسیدن به بخش اصلی مدح، با توصیفی از باغ، طبیعت، بیابان یا یک صحنه عاشقانه (نسیب) آغاز می‌شد. در مدایح سه‌بخشی، پس از نسیب، بخشی به سفر یا توصیف موضوع دیگری اختصاص می‌یافت (رحیل) و غالباً با دعایی پایان می‌پذیرفت. شخصیت محوری شعر مدحی **ممدوح** است که می‌تواند پادشاه، مقام درباری یا شخصیت مذهبی مهمی باشد. شعر مدحی بر ستایش قدرت، شجاعت و دستاوردهای حماسی ممدوح تمرکز دارد. این ستایش می‌تواند در زمینه‌های مختلفی مانند میدان جنگ، تفریحات سلطنتی (مانند شکار و چوگان)، جشن‌های درباری و حتی حوزه‌های معنوی باشد. اگر ممدوح یک رهبر سیاسی باشد، شاعر معمولاً او را به عنوان یک رهبر اسلامی ایده‌آل می‌ستاید که در دربارش خرد، تقوا، ایمان، عدالت، شجاعت، رحمت و سخاوت حاکم است. او همچنین به عنوان مدافع دین، در میدان‌های نبرد داخلی و خارجی در برابر همه دشمنان اسلام می‌جنگد.[۳] قدرت ممدوح موهبتی الهی، و قلمرو حکومت او کل جهان (هفت اقلیم) تصویر می‌شود و عظمت حکومت او در شکوه متعلقات سلطنتی وی، از جمله دربار، گنجینه، تاج و تخت، رزمیاران و سپاهیان فراوان او نمایان است (رک. صفا، ۱۳۸۸: ۱/ ۳۶۸-۳۶۷ و ۲/ ۳۵۴-۳۵۳؛ شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۳: ۱۰۶- ۸۳؛ شمیسا، ۱۳۷۰: ۲۴۷-۲۴۴و ۲۷۳-۲۸۲).

شعر مدحی تنها به ستایش شاهان و نخبگان سیاسی محدود نمی‌شود؛ بلکه بسیاری از مدایح به نخبگان مذهبی اختصاص دارد که «مدایح مذهبی» نامیده می‌شود. مدایح مذهبی را می‌توان تقلیدی مستقیم از مدایح سلطنتی دانست. شاعر در مدح مذهبی، ممدوح خود را به عنوان حاکم مطلق قلمرو معنویت می‌ستاید و تصویری ایده‌آل از کمال و اقتدار روحانی وی ارائه می‌دهد. در این اشعار قدرت، قلمرو و دستاوردهای ممدوح، حتی اگر ماهیتی کاملاً معنوی داشته باشد، از نظر عظمت کمتر از اقتدار شاهان در مدایح سلطنتی نیست و مهم‌تر این که، محور اصلی این اشعار همچنان شخص **ممدوح** است. قابل ذکر است که به دلیل اشتراک در برخی ارزش‌های معنوی، همپوشانی قابل توجهی بین نمادها و مفاهیم مدایح مذهبی و قصاید وعظی وجود دارد.[۴]

۲.۴. ویژگی‌های کلی قصاید وعظی

نخستین مراحل شکل‌گیری یک ژانر مستقل در مقابل شعر مدحی، در شعر وعظی نمایان می‌شود. محور اصلی این نوع شعر، نه دربار زمینی شاهان، بلکه درگاه آسمانی خداست که در آن لذت‌ها و دستاوردهای دنیوی در مقایسه با ارزش‌های معنوی، بسیار ناچیز و بی‌اهمیت تلقی می‌شود. این نوع شعر با تاکید بر ارزش‌های معنوی و بی‌اعتباری دنیا، در تقابل با شعر مدحی قرار می‌گیرد. شاعر زهدیات و مواعظ، همانند یک واعظ، پیروزی‌های نظامی پادشاهان گذشته و بناهای تاریخی باشکوه را نه برای ستایش این افراد، بلکه برای یادآوری ماهیت گذرا و فانی زندگی دنیوی به مخاطبان خود یادآور می‌شود. به همین دلیل، مرگ و نمادهای مرتبط با آن مانند گورستان‌ها و ویرانه‌ها، بن‌مایه‌های غالب و تکرارشونده این نوع شعر است. شاعران این نوع شعر اغلب به شکل دریغاسرایی (به کارگیری متوالی عبارت «کجایند؟» در ابتدای ابیات) بر گذرا بودن مطلق زندگی دنیا تأکید می‌کنند. این شاعران در حالی که از ویرانی‌ها، بدی‌ها و لذت‌های فریبنده دنیا شکایت می‌کنند، مخاطبان خود را به پرهیزکاری، توبه، طلب آمرزش و انجام کارهای نیک دعوت می‌کنند تا بتوانند در درگاه ابدی خداوند جایگاهی شایسته به دست آورند. شیوه پارسایی و پرهیزکاری که در این شعر ترویج می‌شود، تمام جذابیت‌ها و دستاوردهای جهان مادی را نفی، و خواننده را به داشتن یک زندگی ساده و مطابق با سنت نبوی ترغیب می‌کند. این

شعر کفر و شرک را نکوهش کرده و خواننده را به توکل محض در برابر خدا، صبر، پرهیز از گناه و خوف از عذاب الهی در روز قیامت فرا می‌خواند. شعر وعظی در کنار این مضامین، غالباً به صورت **یک رشته طولانی از پندها و اندرزها** موضوعات دیگری مانند توحید، ایمان، عمل نیک، طاعت و عبادت، هدایت، خرد، عدل الهی را نیز دنبال می‌کند (صفا، ۱۳۸۸: ۱/ ۳۶۸؛ ۲/ ۳۵۶-۵۷؛ ۳/ ۳۳۲-۳۳ شفیعی کدکنی، ۱۳۷۵: ۵۵۰- 563؛ همو، ۱۳۷۲: ۲۱۹و ۵۲-۴۷).

۵. ویژگی‌های شعر قلندری

قلندریات را می‌توان نمونه‌ای بارز از ژانرهای سیال و منعطف دوره میانی شعر فارسی در نظر گرفت که قابلیت دربرگیرندگی موضوعات متنوعی دارد. دوبروین در مطالعه اولیه خود قلندریات را در سه دسته طبقه‌بندی می‌کند: (۱) اشعاری که بر خرابات تمرکز دارد؛ (۲) اشعار حکایتی با محوریت مضامین قلندری؛ (۳) اشعار اندرز با عناصر قلندری (دوبروین، ۱۳۷۵: ۱۱۱). تحقیق او درباره تنوع داخلی قلندریات اگرچه مختصر، ولی مهم و ارزشمند، و پایه تحقیقات بعدی است. بر این اساس در اشعار شاعران اولیه قلندری الگوهای شعری تکرارشونده‌ای وجود دارد که می‌توان آنها را به عنوان ویژگی‌های قلندریات رده‌بندی کرد. البته این رده‌بندی‌ها مرزهای مشخصی ندارند و ممکن است با هم هم‌پوشانی داشته باشند. در این مقاله از میان ویژگی‌های مختلف شعر قلندری چهار الگوی شعری تحت عنوان **ستایش هنجارشکن**، **وصف فتنه‌گر شهر**، **لاف‌زنی قلندرانه** و **خطاب قلندرانه** در اشعار سه شاعر برجسته قلندری یعنی سنایی، عطار و عراقی شناسایی، و سپس الگوی **خطاب قلندرانه** در شعری از عراقی بررسی شده است.

۱.۵. ستایش هنجارشکن

این اشعار بر یکی از شخصیت‌های متمرد جهان شعر قلندری مانند **ترسابچه**، **مغ‌بچه**، **ترک قلندر**، **کافربچه**، **پیر قلندر**، **پیر رسوا**، **پسر**، **غلام** و **ساقی** و... تمرکز دارد؛ این نوع اشعار را به جهت تجلیل از اعمال هنجارشکنانه شخصیت‌های ضد قهرمان و تمسخر ارزش‌ها و قراردادهای رسمی، می‌توان **مدیحه‌های کارناوالی** نامید. غزل‌هایی با مطلع‌های زیر نمونه‌هایی از این نوع شعر هستند:

انعم‌الله صباح ای پسرا وقت صبح آمده راح ای پسرا
(دیوان سنایی: ۲۵)

معشوق مرا ره قلندر زد زان راه به جانم آتش اندر زد
(همان: ۱۳۵)

بردیم باز از مسلمانی زهی کافر بچه کردیم بندی و زندانی زهی کافر بچه
(همان: ۱۰۰۸)

ترسابچه‌ای ناگه قصد دل و جانم کرد سودای سر زلفش رسوای جهانم کرد
(دیوان عطار: ۱۵۸)

ترسا بچه شکر لبم دوش صد حلقه زلف در بناگوش
(دیوان عطار: ۳۶۰)

ترسا بچه‌ای کشید در کارم بربست به زلف خویش زنارم
(دیوان عطار: ۴۳۵)

ترسا بچه‌ای به دلستانی در دست شراب ارغوانی
(دیوان عطار: ۶۶۶)

غلام روی توام ای غلام باده بیار که فارغ آمدم از ننگ و نام باده بیار
(کلیات عراقی:۱۰۱)

یاد آن شیرین پسر خواهیم کرد کام جان را پر شکر خواهیم کرد
(کلیات عراقی: ۲۳۷)

ساقی قدح شراب در دست آمد ز شرابخانه سرمست
(کلیات عراقی: ۲۴۵)

۲.۵. وصف فتنه‌گر شهر

این نوع شعر به شیوه‌های گوناگون، معشوقی زیباروی و بازی‌گوش را توصیف می‌کند که به شهر (بازار) آمده و با شیطنت و عشوه‌های خود دل همه را می‌رباید و به سبب هنگامه‌ای که به پا می‌کند، تمام شهر و فضاهای اجتماعی (مانند بازارها، میخانه‌ها) را به آشوب می‌کشد؛ تحت تاثیر چنین معشوق فتنه‌گری مردم عقل خود را از دست می‌دهند و تعهدات مذهبی خود را رها می‌کنند و عاشقان واقعی حاضرند بر سرعشق او که به پای چوبه دار بروند (ر.ک. گلچین معانی، ۱۳۴۶؛ Bruijn, 2012). این نوع اشعار، به یک معنا می‌تواند به عنوان زیرمجموعه‌ای از **ستایش هنجارشکن** (نوع۱) نیز در نظر گرفته شود؛ زیرا در آن‌ها نیز عمدتاً بر اعمال هنجارشکنانه یک شخصیت قلندری، و پیامدهای مخرب حضور او در اجتماع تاکید می‌شود. غزل‌هایی با مطلع‌های زیر نمونه‌هایی از **وصف فتنه‌گر شهر** در شعر شاعران اولیه قلندری است:

شور در شهر فکند آن بت زُنّارپرست چون خرامان ز خرابات برون آمد مست
(دیوان سنایی: ۸۹)

روزی بت من مست به بازار برآمد گرد از دل عشاق به‌یک‌بار بر آمد
(دیوان سنایی: ۱۴۱)

ترسابچه مستم گر پرده براندازد بس سر که ز هر سویی بر یکدگر اندازد
(دیوان عطار:۱۷۷)

نگارم دوش شوریده درآمد چو زلف خود بشولیده درآمد
(دیوان عطار: ۲۲۷)

از میکده تا چه شور برخاست؟ کاندر همه شهر شور و غوغاست
(کلیات عراقی: ۷۶)

ناگه بت من مست به بازار برآمد شور از سر بازار به یکبار برآمد
(کلیات عراقی: ۱۵۱)

ساقی قدح شراب در دست آمد ز شرابخانه سرمست
(کلیات عراقی: ۲۴۵)

۳.۵. لاف‌زنی قلندرانه

در این دسته از اشعار شاعر همانند یک قلندر لاابالی، رفتارهای خلاف عرف و خارج از هنجار خود را توصیف، و به آنها فخر می‌کند و با مباهات، و به عنوان بخشی از هویت قلندری خود، فهرستی از گناهان و اعمال ناشایست خود را با لحنی حماسی و نوعی رجزخوانی که مناسب اشعار مدحی است، برمی‌شمرد. این نوع اشعار که یکی از گسترده‌ترین زیرژانرهای قلندریات محسوب می‌شود، اغلب با قافیه‌های پایانی «ام» یا «ایم» –که نشانه تأکید بر این فخر و مباهات است– به پایان می‌رسد. غزل‌هایی با مطلع‌های زیر نمونه‌هایی از **لاف‌زنی قلندرانه** است:

ما عاشق همت بلندیم دل در خود و در جهان چه بندیم
(دیوان سنایی: ۴۰۱)

ما مرد کلیسیا و زناریم گبری کهنیم و نام برداریم
(همان: ۴۹۹) در دیر

ما ترک مقامات و کرامات گرفتیم مغان راه خرابات گرفتیم
(همان: ۴۹۱) عمری

ما ننگ وجود روزگاریم به نفاق می‌گذاریم
(دیوان عطار: ۴۹۸)

اکنون که نشانه ملامیم انگشت‌نمای خاص و عامیم
(همان: ۵۰۵)

ما گبر قدیم نامسلمانیم نام‌آور کفر و ننگ ایمانیم
(همان: ۵۰۶)

من آن قلاش رند بی‌نوایم که در رندی مغان را پیشوایم
(کلیات عراقی: ۱۰۶)

ما دگربار توبه بشکستیم وز غم ننگ و نام وارستیم
(همان: ۱۸۳)

من باز ره خانه خمار گرفتم ترک ورع و زهد به یکبار گرفتم
(همان: ۲۹۷)

۴.۵. خطاب قلندرانه

این نوع شعر عمدتاً به طور مستقیم یک فرد خاص –معمولاً محبوب یا ساقی– را مورد خطاب قرار می‌دهد. در این اشعار، شاعر غالباً با لحن دستوری و گاه به شیوه‌ای شبیه التماس، از شخصیت مورد نظر خود درخواست شراب یا توجه و عنایت می‌کند که این نوع گفتگو بیشتر یادآور شگرد بلاغی **خطاب** در شعر مدحی است. در برخی موارد، این خطاب‌ها جنبه تعلیمی و صبغه واعظانه دارد و نوعی **پند قلندرانه** به شمار می‌رود. غزل‌هایی با مطلع‌های زیر نمونه‌هایی از این نوع شعر هستند:

ای پسر میخواره و قلاش باش در میان حلقه اوباش باش
(دیوان سنایی: ۳۱۲)

آن جام لبالب کن و بردار مرا ده اندک تو خور ای ساقی و بسیار مرا ده
(همان: ۵۸۶)

بیا تا رند هرجایی بباشیم سر غوغا و رسوایی بباشیم
(دیوان عطار: ۵۰۴)

ساقی قدحی می مغان کو مطرب غزل تر روان کو
(کلیات عراقی: ۹۸)

غلام روی توام ای غلام باده بیار که فارغ آمدم از ننگ و نام باده بیار
(همان: ۱۰۱)

پسرا می مغانه بده ار حریف مایی که نماند بیش ما را سر زهد و پارسایی

(همان: ۱۰۸)

در دسته‌بندی فوق موارد دیگری مانند حکایت قلندرانه، پند قلندرانه دریغاسرایی قلندرانه، توبه در میکده و .... را می‌توان جای داد. این دسته‌بندی‌ها اگرچه نسبی و سیال است، اما می‌تواند ابزاری مفید برای درک بهتر قلندریات در شعر فارسی باشد؛ زیرا به ما کمک می‌کند تا با تجزیه این نوع شعر گسترده، الگوهایی را بیابیم که فقط از این طریق خود را بر ما آشکار می‌سازد؛ مانند کثرت اشعار سنایی در دسته پند قلندرانه، گرایش عطار به شخصیت‌های هنجارشکن و تمایل عراقی به شعر شهرآشوب. این دسته‌بندی‌ها علاوه بر آن که می‌تواند نشانگر ویژگی‌های شخصیتی شاعران این نوع شعر باشد، درک ما را از نظام ژانری شعر فارسی در دوره‌های میانی غنی‌تر می‌کند و زوایای مهمی را در بررسی قلندریات به عنوان گونه‌ای مهم در نظام ژانری دوره‌های میانی شعر فارسی نشان می‌دهد. در هر حال برای درک کامل قلندریات، باید آن را نه به عنوان یک ژانر واحد، بلکه به عنوان مجموعه‌ای از زیرژانرهای هتروتوپیک بررسی کرد که در پاسخ به شعر مدحی و شعر وعظی شکل گرفته است.

۶. خطاب قلندرانه در شعر عراقی

اگرچه عراقی از نظر زمانی پس از سنایی و عطار قرار دارد، اما اغلب به دلیل داستان مشهور – هرچند احتمالاً تخیلی– که در شرح حال وی درباره گرویدن او به طریقت قلندریه به دست یک جوان زیباروی قلندری آمده است (ر.ک. زرین‌کوب، ۱۳۷۶: ۳۶۴؛ براون، ۱۳۵۱: ۱۳۷؛ مقدمه نفیسی بر *دیوان عراقی*: بیست و نه)، به عنوان یک شاعر تمام‌عیار قلندری شهرت دارد. شعر زیر که احتمالاً عراقی آن را هنگام پیوستن به قلندران برای این پسر سروده است، نمونه‌ای از الگوی **خطاب قلندرانه** در شعر قلندری است:

۱) پسرا، میِ مغانه بده ار حریف مایی — که نماند بیش ما را سرِ زهد و پارسایی
۲) کم‌خانگه گرفتم سر مصلحی ندارم — قدحی شراب پر کن به من آر چند پایی؟
۳) نه زر و نه سیم دارم نه دل و نه دین نه طاعت — منم و حریف کنجی و نوای بی‌نوایی
۴) نه‌ام اهل زهد و تقوی به من آر ساغر می — که به صِدق توبه کردم ز عبادت ریایی
۵)میِ صاف ار نداری به من آر تیره دردی — که ز دردِ تیره یابد دل و دیده روشنایی
۶) به قمارخانه رفتم همه پاکباز دیدم — چو به صومعه گذشتم همه یافتم دَغایی
۷) چو شکست توبه من مشکن تو عهد باری — ز من شکسته بررس که چگونه و کجایی
۸) تو مرا شراب در ده که ز زهد توبه کردم — چو ز زاهدی ندیدم جز لاف و خودنمایی
۹) ز غمِ زمانه ما را برهان به می زمانی — که نیافت جز به می کس ز غمِ جهان رهایی
۱۰) چو ز باده مست گشتم، چه کلیسیا چه کعبه — چو به ترکِ خود بگفتم، چه وصال و چه جدایی
۱۱) به طواف کعبه رفتم، به حرم رهم ندادند — که برو، تو خود که باشی که درون کعبه آیی
۱۲) درِ دیر مـی زدم شب ز درون ندا شنیـدم — که درون درآی عراقـی که تـو هم حریـف مـایـی

این شعر بر دو ویژگی اصلی بنا شده است؛ خطاب‌های مکرر شاعر به ساقی جوان، و پذیرفته شدن یا طرد شدن شاعر در فضاهای مختلف؛ لحظاتی که –گرچه با جزئیات دقیق بیان نشده–

حاکی از رحیل‌های نمادین ضمنی است. در این شعر خطاب‌های مکرر شاعر به پسر ساقی، به تمام شعر رنگ و بوی خرابات می‌دهد و پیوسته به خواننده یادآوری می‌کند که خانه واقعی یک قلندر خرابات است؛ حتی اگر او در جاهای دیگری مانند حرم کعبه (بیت ۱۱) به سر ببرد. در این شعر اگرچه «پسر ساقی» به اندازه «کافربچه» در شعر سنایی (رک. سنایی، ۱۳۸۸: ۱۰۰۸) حضور فراگیر ندارد، اما همچنان جایگاه ممتازی را در سراسر شعر به خود اختصاص داده است. او با اولین کلمه شعر (پسرا) مورد خطاب و توجه شاعر قرار می‌گیرد و تمام شعر اساساً یک گفتگو و خطاب مداوم با اوست؛ البته این خطاب مستقیم (ابیات ۲-۱، ۵-۴، ۹-۷) به طور تقریباً منظمی با ابیاتی (۳، ۶، ۱۰، ۱۲-۱۱) قطع می‌شوند که حاکی از احوالات و تجربه‌های درونی خود شاعر است. شخصیت پسر ساقی در این شعر نباید به عنوان یک فرد دون‌پایه که عراقی به او دستور می‌دهد، در نظر گرفته شود؛ خطاب‌های مکرر عراقی به او در درخواست شراب و...، همانند خطاب شاعر مدحی به ممدوح خود، بیشتر التماس هستند؛ و نه مطالبه یا دستور. پسر ساقی در واقع معشوق شاعر، پادشاه نمادین و نماینده خدا در جهان کارناوالی خرابات است که عراقی با او «عهد» جدیدی می‌بندد (بیت ۷). استفاده عراقی از اصطلاح عهد در اینجا قابل توجه و بیانگر اهمیت شخصیت «پسر ساقی» و رابطه عراقی با اوست. عهد هنجاری برای مسلمانان، -همان طوری که در شعر وعظی نیز بیان می‌شود- عهد استواری است که میان خدا و مومنان بسته می‌شود (بقره/۲۷؛ احزاب/۲۳)؛ اما عراقی در اینجا این عهد را می‌شکند و آن را در اعلام وفاداری به ارباب جدید خود، یعنی شاه خرابات به گونه‌ای دیگر بازسازی و تقلید می‌کند.

کل این شعر، به یک معنا، درخواست عاشقانه عراقی برای کسب جایگاه رعیت در قلمرو پادشاهی پسر ساقی است. شاعر با درخواست می مغانه در آغاز شعر روشن می‌کند که مسیر او از **راه زهد و پارسایی** به **راه میکده** تغییر یافته و بدینسان وفاداری او به ارباب میکده (ساقی) ثابت شده است. عراقی بارها و بارها از ارباب جدید خود تقاضای شراب می‌کند؛ زیرا نوشیدن شراب، به نوعی تأیید آیینی وفاداری به ساقی و کلید تقرب به اوست. این اشارات تا اندازه‌ای می‌تواند توصیف شراب را در خمریات و قصاید سنتی شاعرانی مانند منوچهری و عنصری و فرخی در ذهن خوانندگان تداعی کند؛ همچنین پاسخی به شعر وعظی باشد که مخاطب خود را به شدت از شراب‌خواری نهی می‌کند. البته شراب مورد نظر عراقی در اینجا **می مغانه** است؛ عنوانی که در ظاهر با در برداشتن عنصری دیگر از تمرد مذهبی، شدت هنجارشکنی عمل شریعت‌ستیز شرب خمر را تشدید می‌کند. **شراب** و **مستی** (ابیات ۴-۵، ۸-۱۰، ۱۲) و تا حدی **میکده** و **قمارخانه** و **دیر** (ابیات ۳، ۶، ۱۲) تصاویر اصلی این شعر هستند. آنها به طور نمادین در تضاد با تصاویر و مفاهیمی هستند که با دین هنجاری مردم مرتبط است؛ تصاویر و مفاهیمی مانند زهد و پارسایی، عبادت، زاهد، دین، مُصلحی، طاعات، تقوا، توبه، صومعه (عبادتگاه)،[۵] کعبه که به کرات در شعر وعظی ستوده می‌شود. عراقی با به کارگیری مضمون توبه پارودیک، کناره‌گیری خود را از این جهان هنجاری تشدید می‌کند و به مخاطبش می‌گوید که از **عبادت ریایی** (بیت ۴) و **زهد** (بیت ۸) توبه کرده است. همچنین او با شکستن توبه دینی خود (بیت ۷) وفاداری خود را به عهد شریعت‌ستیزانه‌ای که جدیداً با ساقی بسته است، اعلام می‌کند. تاکید عراقی بر مضمون توبه

پارودیک در این شعر قابل توجه است؛ زیرا مستقیماً دغدغه اصلی شعر زاهدانه –یعنی دعوت به توبه– را به سخره می‌گیرد.

عراقی در این شعر یک دربار هتروتوپیک را به تصویر می‌کشد که عناصر سازنده آن به شدت در تضاد با جهان شعر زهدیات و مدایح مذهبی است: میکده و شراب رهایی‌بخش مغانه (ابیات ۱-۲، ۴-۵، ۸-۱۰، ۱۲) نوای موسیقی (بیت ۳) بی‌طاعتی و بی‌دینی (بیت ۳) توبه‌شکنی (بیت ۷)، قمارخانه و قماربازی (بیت ۶) و زهدستیزی و عبادت‌گریزی (بیت ۴). شاعر این دربار نمادین، قلندری است که آشکارا به دنبال سرزنش ارزش‌ها و هنجارهای اجتماعی–مذهبی است و در نهایت قصد دارد خود را در یک حالت مستی رها کند (بیت ۱۰)؛ زیرا مستی امکان رهایی از **غم جهان** و **غم زمانه** را فراهم می‌کند (بیت ۹) و حتی در ته مانده‌های تیره و تلخ شراب (دُرد) می‌توان به **روشنایی** دست یافت (بیت ۵). شراب و مستی شاید بنیادی‌ترین عنصر جهان شاعرانه قلندریات باشد؛ زیرا عاملی است که ماهیت واهی نظم اجتماعی و مذهبی هنجاری را که در شعر مدحی و زاهدانه به وفور ستایش می‌شود، آشکار می‌کند. همانطور که عراقی در سه بیت آخر تصریح می‌کند، این عامل می‌تواند سلسله مراتب اجتماعی به ظاهر تغییرناپذیر و تمایزات مذهبی تثبیت شده را تا جایی واژگون کند که دیگر تفاوتی بین کلیسا و کعبه و میخانه باقی نماند.

عراقی شعر خود را با دو بیت مؤثر که متضمن تصاویری از حج پارودیک (رحیل نمایشی) و کعبه نمادین است، به پایان می‌رساند؛ تصاویری که هم در بیت اول و هم در بیت ششم پیشاپیش به طور تلویحی ترسیم شده است. در بیت آغازین، در این مدعا که شاعر راه زهد و پارسایی را رها کرده است، یک رحیل نمادین ضمنی وجود دارد؛ زیرا او بعداً این راه را با مکان‌های فیزیکی دیگری که بازدید و مشاهده کرده است –مانند کعبه، خانقاه و صومعه (ابیات ۲، ۶، ۱۱)– مرتبط می‌کند. بنابراین، به نظر می‌رسد خطاب آغازین او (**پسرا**) نشانه‌ای است که خروج وی از این مکان‌های هنجاری، و ورود او به یک میکده را در پایان سفر اعلام می‌کند؛ سفری که او را به محله خوشایندتر **قمارخانه** در بیت ۶ در میانه شعر برده است.

تصویر کلی سرگردانی‌های عراقی در این دو بیت نشان می‌دهد که چگونه تلاش او برای رفتن به حج و طواف کعبه، که بر همه مسلمانان واجب است، شکست خورده است؛ شکست او در این سفر به دلیل فقدان عزم معنوی او نبوده است؛ بلکه راه حرم بر او توسط کسانی بسته شده است که در این شعر می‌توان آنها را نمایندگان دنیای شعر زاهدانه تلقی کرد (مثلاً زاهد در بیت ۸، اهل زهد و تقوی در بیت ۴، صوفیان و زاهدان ریاکار خانقاه و صومعه در ابیات ۲ و ۶). این گروه متشرع علاوه بر آن که به طور ضمنی بر اهمیت و حقانیت خود تأکید می‌کنند (متضاد با **ترک خود** یک قلندر که در بیت ۱۰ مطرح است)، عراقی را از کعبه دور می‌کنند و از او به صورت بلاغی (که متضمن انکار و تحقیر و سرزنش است) می‌پرسند: «که برو تو خود که باشی که درون کعبه آیی؟». عراقی که طرد شده، شبانه به دیر می‌رود. برخلاف کعبه مسلمانان، در دیر (خانقاه–میکده) او با آغوش باز به عنوان یک **حریف** (هم‌نشین و هم‌پیاله) مورد استقبال قرار می‌گیرد (بیت ۱۲). دیر در بیت پایانی به میکده ضمنی در بیت آغازین اشاره می‌کند و شخصیتی که در بیت آخر عراقی را به عنوان **حریف**

خطاب می‌کند، با پسر ساقی که عراقی در بیت اول او را با عنوان **حریف ما** مورد خطاب قرار می‌دهد، یکسان یا حداقل متناظر است. در پایان شعر، ساقی خانقاه عراقی را شایسته پذیرش در قلمرو پادشاهی خود می‌داند و شعر با استقبال رسمی او از عراقی به پایان می‌رسد؛ او خطاب به عراقی می‌گوید: «که درون درآی عراقی که تو هم حریف مایی» و با این خطاب به همگان اعلام می‌کند که این شاعر دربار کارناوالی، حریف (هم‌نشین و هم‌پیاله) شاه شده است. بنابراین وفاداری شاعر به عهدی که با ساقی بسته، کامل شده است؛ او از کعبه هنجاری رویگردان شده و مسیرش را به سوی خانه معنوی هتروتوپیک خود (میکده) تغییر داده و در آن ساکن شده است.

۷. نتیجه

شعر عراقی به ویژه تصویر پایانی آن، به طور کلی ماهیت هتروتوپیک شعر قلندری را نشان می‌دهد؛ در این تصویر که شاعر توسط زاهدان متکبر، صوفیان رسمی و دیگر نگهبانان نظم هنجاری از حریم کعبه منع شده است، به جای توبه و بازگشت به **جامعه هنجاری**، برعکس از آنها جدا می‌شود و به دگرفضای **دیر** پناه می‌برد. او همانند شخصیت‌های شعری در قلندریات سنایی و عطار، در نهایت نه به جامعه هنجاری زمینی، و نه به آرمانشهر آسمانی، بلکه به فضاهای هتروتوپیک در خارج از جامعه اسلامی، که مورد قبول عام نیستند، می‌پیوندد و در آنها پذیرفته و جذب می‌شود. در این شعر شاعر به عنوان راوی تجربه‌های قلندری نمایندگان مختلف نظم هنجاری را هم طرد می‌کند و هم از سوی آنان طرد می‌شود. بدینسان تعارض میان جامعه هنجاری و شاعر در اینجا امری دوسویه است؛ به میزانی که نمایندگان جامعه هنجاری، عراقی را طرد می‌کنند، او نیز همراهی با آنها را نفی می‌کند و همه آنها را به عنوان افرادی ریاکار، فریبکار، متظاهر، لاف‌زن و در نهایت به عنوان افراد مصلحت‌اندیشی که فقط نگران ظواهر دینداری هستند، محکوم می‌کند. بنابراین تنها امکان بازگشت به جامعه برای شاعر قلندر، پیوستن به مکان‌های هتروپیایی خارج از جامعه مانند مکان‌هایی متعلق به اقلیت‌های مذهبی غیراسلامی یا مکان‌هایی است که افراد متمرد و هنجارشکن در آن به سر می‌برند. این مکان‌های حاشیه‌ای و ضداجتماعی برای قلندر هدف نهایی نیستند؛ بلکه آنها دروازه‌هایی هستند که او را، فراتر از بهشت زاهد (آرمانشهر شعر زهدیات) به یک وحدت نهایی با خدا می‌رساند؛ مقصدی که تنها از طریق فروپاشی نفس زمینی می‌تواند برای وی محقق شود.

پی‌نوشت‌ها

۱.تفاوت‌های اساسی میان هتروتوپیای فوکو و دگرفضاهای شعر قلندری را نمی‌توان نادیده گرفت؛ مثلاً یکی از تفاوت‌های مهم این است که هدف نهایی هنجارشکنی‌های به ظاهر کفرآمیز در دگرفضاهای قلندری ایجاد نوعی شوک و ناگهانگی در ذهن مخاطب برای عبور از ظاهر دین به حقیقت آن، از طریق فنای فردیت و حصول وحدت حقیقی میان انسان و خداست؛ در حالی که هتروتوپیا یا دگرفضای فوکو فضاهای موازی، متفاوت، غیر منطبق و مشوش‌کننده چیزهای بیرونی برای اعتباربخشی به تفاوت‌ها (چندصدایی)، و گریز از اقتدارگرایی و سرکوب حکومت‌های توتالیتر در جامعه است (Foucault,1986:22-27; Johnson, 2006:75-90).

۲.اگرچه در مباحث پیشامدرن و مدرن درباره مرزبندی ژانریک میان زهدیات و مواعظ اختلاف نظر وجود دارد (Miller.2022: 5-6)، با این حال این دو نوع شعر را در اغلب مطالعات مدرن و سنتی یکسان یا دست‌کم نزدیک به هم در نظر می‌گیرند؛ مثلاً دوبروین در پژوهش خود شعر زهدی و شعر وعظی را یکسان دانسته (دوبروین، ۱۳۷۵: ۱۰۵–۱۱۹) و شمیسا به هر دو شعر زهدیات و مواعظ، به عنوان شعر حکمت و اخلاق اشاره کرده و هر دو را اساساً دارای ماهیت تعلیمی

می‌داند (شمیسا، ۱۳۷۰: ۵۵). لویزون نیز مواعظ را در آثار شاعران صوفی مانند سنایی، با اشعار حکمی و زهدیات در آثار شاعرانی مانند ناصرخسرو دارای لحن و طنین مشترک می‌داند (Lewisohn, 2012: 54-55). پژوهشگرانی مانند میثمی از این اصطلاحات طوری استفاده کرده‌اند که نشان می‌دهد بین آن‌دو تفاوت قائلند (Meisami,1996: 173-174). در هر حال منتقدان ادبی مدرن این دو اصطلاح ژانریک را در مطالعات خود گاهی تقریباً هم‌معنی دانسته و گاهی نیز موضع خود را با تأکید بر ارتباط عمیق آنها، هرچند نه لزوماً وحدت مطلق آنها، تعدیل کرده‌اند؛ گاهی نیز خواننده احساس می‌کند که نویسنده در یک متن بین این دو موضع در نوسان است. در مقاله حاضر این دو نوع شعر به عنوان یک سنت شعری واحد مورد بحث قرار گرفته است؛ اگرچه ممکن است پژوهش‌های آینده، تمایزاتی را بین این دو دسته شعر در زمینه‌های تاریخی و ادبی آشکار کند، اما در هر حال این دو نوع شعر در سنت فارسی و عربی تقریبا یکسان و با هم مرتبط، و به طور کلی شامل مجموعه‌ای مشابه از نمادها، موتیف‌ها و دغدغه‌های موضوعی مشترک هستند.

۳.به عنوان مثال فرخی سیستانی در مدح سلطان محمود غزنوی، لشکرکشی‌های وی علیه کفار و تخریب بتکده‌های آنها را می‌ستاید (نک. *دیوان فرخی سیستانی*: ۶۶).

۴.حتی برخی از اشعار مدحی –به ویژه مدیحه‌های مربوط به مشایخ صوفیه یا برخی حاکمان صوفی‌مآب– با مضامین قلندری هم‌پوشانی دارد. یک نمونه جالب در این زمینه را می‌توان در مدح امیر معزی از شرفشاه جعفری یافت که با یک نسیب قلندری آغاز می‌شود (Miller, 2022: 521-549). همچنین نمونه‌های دیگری در *دیوان سنایی* غزنوی (۳۸۸–۳۹۲، ۵۸۹–۵۸۷)، *کلیات عراقی* ویرایش سعید نفیسی (۶۹–۷۰) و ویرایش محتشم (۳۱۱–۳۱۴) دیده می‌شود.

۵. برخلاف شعر برخی از شاعران قلندری مانند عطار، که صومعه در آن مکانی حاشیه‌ای و هتروتوپیایی است، در این شعر صومعه مکانی هنجاری با زاهدان و صوفیان ریاکار است.

منابع

قرآن کریم

براون، ادوارد (۱۳۵۱)، *از سعدی تا جامی*، ترجمه علی‌اصغر حکمت، چ۳، تهران: ابن‌سینا.

خاقانی شروانی (۱۳۷۳)، *دیوان خاقانی شروانی*، به تصحیح و تعلیقات ضیاءالدین سجادی تهران: زوار.

دوبروین، جی.تی.پی (۱۳۷۵)، «قلندریات در شعر عرفانی فارسی از سنایی به بعد»، ترجمه هاشم بناءپور، *مجله معارف*، ش۳۷، صص۱۱۹–۱۰۵.

رازی، شمس‌الدین محمد بن قیس (۱۳۷۳)، *المجم فی معاییر اشعار العجم*، به کوشش سیروس شمیسا، چ۱، تهران: فردوس.

زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۷۶)، *جستجو در تصوف ایران*، چ ۵، تهران: امیرکبیر.

سنایی غزنوی (۱۳۸۸)، ابوالمجد مجدود بن آدم، *دیوان حکیم ابوالمجد مجدود بن آدم سنایی غزنوی*، به اهتمام محمدتقی مدرس رضوی، تهران: سنایی.

سهروردی، ابوحفص عمر (۲۰۰۶)، *عوارف المعارف*، به اهتمام احمد عبدالرحیم سیح و توفیق علی وهبه، قاهره: مکتبۀ الثقافه الدینیه.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۲)، *تازیانه‌های سلوک* ، چ۱، تهران: آگاه.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۵)، *صور خیال در شعر فارسی*، تهران: آگاه.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۶)، *قلندریه در تاریخ: دگردیسی‌های یک ایدیولوژی*، تهران: سخن.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۳)، *مفلس کیمیافروش: نقد و تحلیل شعر انوری*، چ۵، تهران: سخن.

شمیسا، سیروس (۱۳۷۰)، *انواع ادبی*، تهران: میترا.

صفا، ذبیح‌الله (۱۳۸۸)، *تاریخ ادبیات در ایران و در قلمرو زبان پارسی*: جلد ۱ و۲، تهران: فردوس.

عراقی، فخرالدین (۱۳۷۲)، *کلیات فخرالدین عراقی*، به تصحیح نسرین محتشم، تهران: انتشارات زوار.

عراقی، فخرالدین (۱۳۷۰)، *کلیات دیوان شیخ فخرالدین عراقی*، با مقدمه سعید نفیسی، تهران: جاویدان.

عطار نیشابوری (۱۳۷۵)، *دیوان عطار*، ویرایش تقی تفضلی، تهران: شرکت انتشارات علم و فرهنگ.

فرخی سیستانی (۱۳۷۱)، *دیوان حکیم فرخی سیستانی*، به کوشش محمد دبیرسیاقی، تهران: زوار.

کارا مصطفی، احمد تارگون (۱۳۹۹)، *تاریخ کهن قلندریه*، ترجمه مرضیه سلیمانی، چ۲، تهران: فرهنگ معاصر.
کیکاوس‌بن‌قابوس‌بن‌وشمگیر. (۱۳۱۲). *قابوس‌نامه*. به‌تصحیح سعید نفیسی. تهران: چاپخانهٔ مجلس.
گرگانی، حاج محمدحسین شمس‌العلماء (۱۳۷۷)، *ابدع البدایع*، به اهتمام حسین جعفری، تبریز: احرار.
گلچین معانی، احمد (1346) *شهرآشوب در شعر فارسی*، تهران: امیرکبیر.
نجفقلی میرزا، آقاسردار (۱۳۶۲)، *دره نجفی*، با تصحیح و حواشی حسین آهی، چ۱، تهران: فروغی.
واعظ کاشفی کمال‌الدین حسین (۱۳۶۹) *بدایع‌الافکار فی صنایع‌الاشعار*، به اهتمام جلال‌الدین کزازی، تهران: مرکز.
وطواط، رشیدالدین محمد (۱۳۷۷)، *حدائق‌السحر فی دقائق‌الشعر*، به تصحیح عباس اقبال آشتیانی، تهران: کتابخانه سنایی و کتابخانه طهوری.

Holy Quran

‘Attar Nishaburi (1996). *Divan-e ‘Attar*. Edited by Taqi Tadhkiri, Tehran: Elmi va Farhangi. [In Persian].

‘Iraqi, Fakhr al-Din (1993). *Kulliyat-e Fakhr al-Din ‘Iraqi*. Edited by Nasrin Mohtasham (Khaza’i), Tehran: Zavar. [In Persian].

Bakhtin, Mikhail (1984). *Rabelais and His World*. Bloomington: Indiana University Press.

Brown, Edward (1972). *From Saadi to Jami*, translated by Ali-Asghar Hikmat, Chapter 3, Tehran: Ibn Sina. [In Persian].

Bruijn, J. T. P (2012). “Shahrangīz 1. In Persian.” In *Encyclopaedia of Islam*, 2nd ed., edited by P. Bearman, Th. Bianquis, C. E. Bosworth, E. van Donzel, and W. P. Heinrichs. Leiden: Brill Online. http://dx.doi.org/10.1163/1573-3912_islam_COM_1026.

de Bruijn, J.T.P (1996). “Qalandariyat in Persian Sufi Poetry from Sana’i Onwards.” Translated by Hashem Banapoor, *Ma’arif*, no. 37. [In Persian].

Farkhi Sistani (1992). *Divan-e Hakim Farrokhi Sistani*. Edited by Mohammad Dabir-e Siyaqi, Tehran: Zavvar. [In Persian].

Foucault, Michel; Miskowiec, Jay (1986). "Of Other Spaces". Diacritics. 16 (1): 22–27. doi:10.2307/464648. ISSN 0300-7162

Gorgani, Haj Muhammad Hussein Shams al-Ulama (1998), *Abdaʿ al-Badāʾiʿ*, edited by Hossein Jafari, Tabriz: Ahrar. [In Persian].

Gulchin-e Ma’ani, Ahmad (1967). *Shahr-ashub dar she’r-e farsi*. Tehran: Amir Kabir. [In Persian].

Iraqi, Fakhr al-Din (1991), *The Collected Works of Sheikh Fakhr al-Din Iraqi*, with an introduction by Saeed Nafisi, Tehran: Javidan. [In Persian].

Johnson, Peter (2006). "Unravelling Foucault's 'different spaces'". History of the Human Sciences. 19 (4): 75–90. doi:10.1177/0952695106069669. ISSN 0952-6951

Johnson, Peter (2013). “The geographies of heterotopia”. Geography Compass. Nov; 7(11).

Kara Mustafa, Ahmad Targun (2020). *Tarikh-e qahen-e qalandariya*. Translated by Marziyeh Solimani. 2nd ed, Tehran: Farhang-e Mo’aser. [In Persian].

Kaykavus ibn Qabus ibn Vushmgir (1933). *Qabus Nama*, edited by Saeed Nafisi. Tehran: Majles. [In Persian].

Khaqani Shervani (1994). *Divan-e Khaqani Shervani*. Edited by Zia' al-Din Sajjadi, Tehran: Zavvar. [In Persian].
Leonard Lewisohn (2012) "Nāṣir-i Khusraw's Ode to the Universal Soul and Intellect," in Pearls of Persia: The Philosophical Poetry of Nāṣir-i Khusraw, ed. Alice C. Hunsberger, New York: I. B. Tauris and Institute of Ismaili Studies, 53–70.
Meisami, Julie Scott (1993). "Arabic *Mujūn* Poetry: The Literary Dimension," in *Verse and the Fair Sex: Studies in Arabic Poetry and the Representation of Women in Arabic Literature*, ed. Frederick de Long, Utrecht: M. Th. Houtsma Stichting. 8–30.
Meisami, Julie Scott (1996). "Poetic Microcosms: The Persian Qasida to the End of the Twelfth Century." In *Qasida Poetry in Islamic Asia and Africa*, edited by Stefan Sperl and Christopher Shackle, 1:137–82. New York: E. J. Brill.
Meisami, Julie Scott (2003). *Structure and Meaning*, 181–89 *Structure and Meaning in Medieval Arabic and Persian Poetry: Orient Pearls*.New York: RoutledgeCurzon.
Miller, Matthew Thomas (2022). "The Poetics of the Sufi Carnival: The Rogue Lyrics (Qalandariyyāt) as Heterotopic Countergenre(s)" In Al-ʿUṣūr al-Wusṭā, 30 (2022): 1-46.
Miller, Matthew Thomas (2023). "Genre in Classical Persian Poetry." In *Routledge Handbook of Ancient, Classical and Late Classical Persian Literature*, edited by Kamran Talattof. New York: Routledge.
Najafqoli Mirza, Aqa Sardar (1983), *Dorr-ye Najafi*, edited and annotated by Hosein Ahi, Volume 1, Tehran: Forughi. [In Persian].
Razi, Shams al-Din Muhammad bin Qais (1994), *Al-Mu'jam Fí Ma'áyíri Ash'ári 'L-'Ajam*, edited by Sirus Shamisa, Volume 1, Tehran: Ferdows. [In Persian].
Safa, Zabih Allah (2009). *Tarikh-e adabiyat dar Iran va dar qalamru-ye zaban-e farsi*. Vols. 1 & 2. Tehran: Ferdows. [In Persian].
Sana'i Ghaznavi, Abu'l-Majd Majdud ibn Adam (2009). *Divan-e Hakim Abu'l-Majd Majdud ibn Adam Sana'i Ghaznavi*. Edited by Mohammad Taghi Modarres Razavi, Tehran: Sana'i. [In Persian].
Shafi'i Kadkani, Mohammad Reza (1993). *Taziyaneh-hay-e saluk*. Tehran: Agah. [In Persian].
Shafi'i Kadkani, Mohammad Reza (1996). *Sovar-e khayal dar she'r-e farsi*. Tehran: Agah. [In Persian].
Shafi'i Kadkani, Mohammad Reza (2007). *Qalandariya dar tarikh: Degardisi-hay-e yak ideoloji*. Tehran: Sokhan. [In Persian].
Shafi'i Kadkani, Mohammad Reza (2014). *Maflis-e kimiyafurush: Naqd va tahlil-e she'r-e Anvari*. 5th ed, Tehran: Sokhan. [In Persian].
Shamisa, sirus (1991). *Anva'-e adabi*. Tehran: Mitra. [In Persian].
Suhrawardi, Abu Hafs 'Umar (2006). *'Awarif al-ma'arif*. Edited by Ahmad 'Abd al-Rahim Sih and Tufayl 'Ali Wahba.Cairo: Maktabat al-Thaqafa al-Dinia. [In Arabic].

Vatawat, Rashid al-Din Muhammad (1998), *Hadāʾiq al-Siḥr fi Daqāʾiq al-Shiʿr*, edited by Abbas Iqbal Ashtiyani, Tehran: Sana'i Library and Tahouri Library. [In Persian].

Wa'iz Kashfi Kamal al-Din Husayn (1990). *Bada'i' al-afkar fi sana'i' al-ash'ar*. Edited by Jalal al-Din Kazzazi, Tehran: Markaz. [In Persian].

Zarrinkoub, Abdolhossein (1997), *A Search in Iranian Sufism*, Volume 5, Tehran: Amir Kabir. [In Persian].

University of Tehran Prees

Persian Literature

Online ISSN: 2676-4113

https://jpl.ut.ac.ir/

Analysis of Dual Structures and Mythical Signs in the Poem "Chavoshi" by Mehdi Akhavan Sales Based on Claude Lévi-Strauss's Theories

Reza Ghanbari Abdolmaleki

Assistant Professor of Persian Language and Literature, Faculty of Humanities, Damghan University, Damghan, Iran, abdolmaleki@du.ac.ir

Article Info

Article Type:
Research Araticle

Article History:

Received:
18, May, 2024

In Revised form:
20, August, 2024

Accepted:
27, August, 2024

Published Online:
18, September, 2024

Keywords: Akhavan-Sales, Chavoshi poem, Lévi-Strauss, binary oppositions, structuralism

ABSTRACT

This article applies Claude Lévi-Strauss's theory of binary oppositions to conduct a structural analysis of Mehdi Akhavan-Sales's poem *Chavoshi*. The aim of the study is to identify and examine the fundamental oppositions embedded in the poem's semantic structure and to explore how these oppositions are organized within the narrative and linguistic framework. The central research question addresses how binary oppositions function in *Chavoshi* and what role they play in shaping the poem's semantic, mythological, and semiotic structure. This study employs a qualitative content analysis method, focusing on oppositions such as "journey vs. stillness," "hope vs. despair," and "freedom vs. captivity" as structural elements within the poem. The findings indicate that Akhavan-Sales, through the use of mythological patterns, cultural symbols, and binary structures, constructs a semantic system that not only reimagines ancient narratives but also elevates the poem beyond a purely personal experience. In this analysis, *Chavoshi* is understood not merely as a reflection of individual emotion, but as a constellation of signs and cultural structures that derive their meaning through oppositional relationships and mythic codes.

Cite this The Author(s): Ghanbari Abdolmaleki, Reza: 2024. Analysis of Dual Structures and Mythical Signs in the Poem "Chavoshi" by Mehdi Akhavan Sales Based on Claude Lévi-Strauss's Theories. Vol. 14, No. 1, Serial No. 33- Spring, Summer, (107-131). DOI: 10.22059/jpl.2025.390665.2295

CC BY

Publisher: Unversity of Tehran Press

ادب فارسی
شاپای الکترونیکی: ۴۱۱۳-۲۶۷۶
https://jpl.ut.ac.ir/
انتشارات دانشگاه تهران

تحلیل ساختارهای دوگانه و نشانه‌های اسطوره‌ای در شعر «چاووشی» اخوان ثالث بر اساس نظریه‌های کلود لوی استروس

رضا قنبری عبدالملکی✉[۱]

۱.گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه دامغان، دامغان، ایران. رایانامه: abdolmaleki@du.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
علمی- پژوهشی

تاریخ دریافت:
۱۴۰۳/۰۲/۲۹

تاریخ بازنگری:
۱۴۰۳/۰۵/۳۰

تاریخ پذیرش:
۱۴۰۳/۰۶/۰۶

تاریخ انتشار:
۱۴۰۳/۰۶/۲۸

واژه‌های کلیدی: اخوان ثالث، شعر چاووشی، لوی استروس، تقابل‌های دوگانه، ساختارگرایی

چکیده

این مقاله با بهره‌گیری از نظریهٔ تقابل‌های دوگانه کلود لوی-استروس به تحلیل ساختاری شعر «چاووشی» اثر مهدی اخوان ثالث می‌پردازد. هدف پژوهش، شناسایی و تحلیل تقابل‌های بنیادین موجود در ساختار معنایی شعر و بررسی چگونگی سازمان‌دهی این تقابل‌ها در بستر روایت و زبان است. پرسش محوری این پژوهش آن است که تقابل‌های دوگانه در شعر «چاووشی» چگونه عمل می‌کنند و چه نقشی در ساختار معنایی، اسطوره‌ای و نشانه‌شناختی شعر دارند؟ در این پژوهش، روش تحلیل محتوای کیفی به‌کار گرفته شده است و تقابل‌هایی چون «سفر و توقف»، «امید و ناامیدی»، «آزادی و اسارت» و دیگر دوگانگی‌های معنایی، به‌عنوان عناصر سازندهٔ ساختار درونی شعر مورد بررسی قرار گرفته‌اند. یافته‌ها نشان می‌دهند که اخوان ثالث از طریق بهره‌گیری از الگوهای اسطوره‌ای، نمادهای فرهنگی و ساختارهای متقابل، نظامی معنایی می‌آفریند که ضمن بازآفرینی روایت‌های کهن، شعر را به سطحی فراتر از تجربه شخصی ارتقا می‌دهد. شعر «چاووشی» در این تحلیل، نه بازتاب احساسات فردی، بلکه منظومه‌ای از نشانه‌ها و ساختارهای فرهنگی است که معانی خود را از طریق روابط تقابلی و رمزگان‌های اسطوره‌ای شکل می‌دهد.

استناد: قنبری عبدالملکی، رضا. (۱۴۰۳)، تحلیل ساختارهای دوگانه و نشانه‌های اسطوره‌ای در شعر «چاووشی» اخوان ثالث بر اساس نظریه‌های کلود لوی استروس، ادب فارسی، سال ۱۴، شمارهٔ ۱، بهار و تابستان ۱۴۰۳، پیاپی ۳۳. (۱۰۷-۱۳۱).
DOI: 10.22059/jpl.2025.390665.2295

CC BY

ناشر: مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران

۱. مقدمه

شعر فارسی، به‌ویژه در دوره معاصر، بستری فراخ برای تحلیل‌های ساختارگرایانه، نشانه‌شناختی و اسطوره‌شناختی فراهم می‌آورد. یکی از نمونه‌های برجسته این نوع شعر، *چاووشی* اثر مهدی اخوان ثالث است که در آن می‌توان به‌وضوح ساختارهای دوگانه، تقابل‌های معنایی و نشانه‌های اسطوره‌ای را مشاهده کرد.

از میان رویکردهای مختلف در تحلیل متون ادبی، نظریه‌های کلود لوی-استروس[1]، انسان‌شناس ساختارگرا، امکان تحلیل دقیق‌تری از تقابل‌های دوتایی ارائه می‌دهند. در نظریه ساختارگرایی، مفهوم تقابل‌های دوگانه از اصول بنیادین تحلیل به شمار می‌رود و بر بررسی روابط معنایی میان عناصر متضاد تمرکز دارد. این تقابل‌ها، نه در نسبت با ذهنیت مؤلف، بلکه در نسبت با ساختار کلی متن و نظام‌های معنایی حاکم بر آن بررسی می‌شوند.

مسئله اصلی این پژوهش، بررسی چگونگی کارکرد تقابل‌های دوگانه در ساختار شعر *چاووشی* است. تقابل‌هایی همچون سفر و توقف، امید و ناامیدی، نور و تاریکی، و زمین و آسمان، با تکرار در بافت شعر، نقش مهمی در شکل‌گیری سازمان معنایی متن ایفا می‌کنند. این مقاله می‌کوشد نشان دهد که این تقابل‌ها چگونه در سطح روایی و معنایی شعر عمل می‌کنند و چه جایگاهی در نظام ساختاری آن دارند.

هدف این پژوهش، تحلیل ساختارهای تقابلی و نشانه‌های اسطوره‌ای در *چاووشی* بر اساس رویکرد ساختارگرایی لوی-استروس است. برخلاف رویکردهایی که متن را در نسبت با روان‌شناسی یا زندگی‌نامه مؤلف تفسیر می‌کنند، این تحقیق از منظری بینامتنی و ساختارمحور به بررسی عناصر معنایی شعر می‌پردازد تا روابط میان عناصر متضاد را در قالب ساختاری جامع بازشناسی کند.

این مقاله به سه پرسش بنیادین پاسخ می‌دهد:

۱. چگونه تقابل‌های دوگانه در ساختار شعر *چاووشی* پدیدار شده‌اند و چه نقشی در سازمان‌دهی معنای شعر دارند؟
۲. چگونه می‌توان نشانه‌های اسطوره‌ای و نمادین موجود در شعر را بر اساس الگوهای تحلیلی لوی-استروس تفسیر کرد؟
۳. چگونه تقابل‌های معنایی مانند سفر/توقف، نور/تاریکی، و امید/یأس به انسجام ساختار روایی شعر کمک می‌کنند؟

فرضیه پژوهش بر آن است که این تقابل‌ها صرفاً منعکس‌کننده تجربه فردی یا عاطفی شاعر نیستند، بلکه در قالب نظام‌های نشانه‌ای و ساختارهای فرهنگی گسترده‌تری عمل می‌کنند که متن را به سوی یک نظم ساختارمند سوق می‌دهند. هدف، شناخت سازوکارهای درونی متن از طریق تحلیل این روابط تقابلی است، نه واکاوی ذهنیت یا زیست‌جهان شاعر.

1 Claude Lévi-Strauss

۲. پیشینه پژوهش

بحث تقابل‌های دوگانه در تحلیل شعر فارسی یک رویکرد نوین به شمار می‌آید و نقد ساختارگرایی، به‌ویژه نظریه‌های کلود لوی–استروس، از جمله رویکردهای مدرن نقد ادبی محسوب می‌شود. تاکنون بیشتر متونی که با این رویکرد مورد تحلیل قرار گرفته‌اند، متعلق به شعر کلاسیک ایران، به‌ویژه شاهنامه فردوسی، بوده‌اند. در حالی که شعر نو فارسی کمتر با این رویکرد مورد بررسی دقیق قرار گرفته است. پژوهش حاضر یکی از نخستین تحقیقاتی است که با بهره‌گیری از رویکرد ساختارگرایانه استروس و تأکید بر تقابل‌های دوگانه، به تحلیل یکی از مهم‌ترین اشعار نو فارسی می‌پردازد. در ادامه به برخی از پژوهش‌های مرتبط در این زمینه اشاره می‌شود:

حسینی و محمدزاده (۱۳۸۵) در پژوهش خود به بررسی ساختار تقابل رستم و اسفندیار در شاهنامه بر اساس نظریه تقابل لوی–استروس پرداخته‌اند. همچنین، ابراهیمی (۱۳۹۱) ساختار داستان درخت آسوریک را بر مبنای دیدگاه لوی–استروس تحلیل کرده است. عبادی جمیل و همکاران (۱۳۹۵) نیز در پژوهش خود اسطوره ضحاک را بر اساس ساختار تقابل‌های دوگانه کلود لوی–استروس بررسی کرده‌اند.

در ادامه، چهارمحالی و همکاران (۱۳۹۶) ساختار تقابلی داستان سیاوش را در شاهنامه مورد مطالعه قرار داده‌اند و ذبیحی و پیکانی (۱۳۹۶) تحلیل ساختار اسطوره گیومرد را بر اساس نظریه لوی–استروس انجام داده‌اند. همچنین، چهارمحالی و همکاران (۱۳۹۶) در پژوهشی دیگر تقابل‌های دوگانه در داستان جمشید را تحلیل کرده‌اند.

طایفی و محبی (۱۳۹۷) نیز به واکاوی اسطوره کیومرث در شاهنامه از دیدگاه ساختارگرایی اساطیری لوی–استروس پرداخته‌اند. پیکانی و همکاران (۱۳۹۹) در تحلیل خود به ساختار داستان‌های سهراب، سیاوش و فرود بر اساس نظریه استروس توجه کرده‌اند. در نهایت، ایرانمنش (۱۴۰۱) و علوی و همکاران (۱۴۰۱) در پژوهش‌های خود به بررسی تقابل‌ها در بخش تاریخی شاهنامه، با تأکید بر داستان‌های بهرام گور و خسرو انوشیروان پرداخته‌اند.

به‌طور کلی، این پژوهش‌ها نشان‌دهندهٔ استفاده گسترده از رویکرد ساختارگرایی در تحلیل ادبیات کلاسیک ایران هستند و لزوم توجه بیشتر به شعر نو فارسی را در این زمینه نمایان می‌سازند.

در بررسی ادبیات تحقیق مرتبط با شعر *چاووشی* اخوان ثالث، تنها یک پژوهش به‌طور خاص به تحلیل این اثر پرداخته است. این کمبود در پژوهش‌های عمیق‌تر، نشان‌دهنده خلأ اساسی در مطالعات مربوط به این اثر برجسته است و بر اهمیت و ضرورت تحقیق حاضر به‌طور قابل توجهی می‌افزاید.

پژوهش اشاره شده، مقاله‌ای از اسداللهی و یحیایی (۱۳۹۶) است که به تحلیل مؤلفه سفر در اشعار اخوان ثالث، با تأکید بر شعر *چاووشی*، می‌پردازد و سعی دارد نقش سفر را به‌عنوان یک عنصر کلیدی در این اثر برجسته مورد بررسی قرار دهد. این مقاله به ابعاد سفر و رمانتیسم در شعر اخوان تمرکز دارد و در عین حال، تنها به بررسی مختصری از شعر *چاووشی* محدود

می‌شود. همچنین، محمد خاکپور (۱۳۹۲) نیز در مقاله خود تحت عنوان «جلوه‌های نمادپردازی اخوان در مجموعه زمستان» به بررسی شعر *چاووشی* پرداخته است، اما تحلیل او در این زمینه بیشتر از یک صفحه نیست و به‌طور کلی به بُعد نمادپردازی در شعر اخوان می‌پردازد.

با توجه به اینکه این تحقیقات بیشتر بر روی بُعد سفر و نمادپردازی در شعر اخوان متمرکز هستند، تحقیق نگارنده بر روی ساختارهای دوگانه و نشانه‌های اسطوره‌ای در شعر *چاووشی* متمرکز است. این تحقیق به پرکردن خلأهای موجود در شعر نو فارسی کمک می‌کند و فهم بهتری از ساختارهای معنایی و نشانه‌های اسطوره‌ای در این اثر ادبی فراهم می‌آورد. این رویکرد می‌تواند به تحلیل‌های بیشتری از آثار اخوان ثالث و تأثیرات آن بر فرهنگ و ادبیات ایران منجر شود.

۳. روش پژوهش

این پژوهش به بررسی ساختارهای دوگانه و نشانه‌های اسطوره‌ای در شعر «چاووشی» مهدی اخوان ثالث می‌پردازد و از آرای کلود لوی–استروس به عنوان چارچوب نظری اصلی بهره می‌گیرد. روش پژوهش بر مبنای تحلیل ساختارهای تقابلی درون‌متنی سامان یافته است و شامل مراحل زیر می‌شود:

در گام نخست، تقابل‌های دوگانه کلیدی موجود در شعر شناسایی می‌شوند. سپس، هر یک از این تقابل‌ها با تمرکز بر نقش آن‌ها در ساختار روایی و نظام اسطوره‌ای شعر تحلیل می‌گردند. مفاهیمی مانند مبارزه، حرکت، و تغییر، در چارچوب تحلیل اسطوره‌ای مورد واکاوی قرار می‌گیرند. در مرحله بعد، ساختار روایی شعر و روابط میان عناصر متقابل آن بررسی می‌شود تا الگوهای تکرارشونده و ساختارهای فرهنگی‌ای که این شعر از آن‌ها بهره می‌برد، مشخص گردد. به‌ویژه، پیوند این ساختارها با الگوهای اسطوره‌ای رایج در فرهنگ ایرانی مورد توجه قرار می‌گیرد. همچنین، نمادهای کلیدی و شخصیت‌های موجود در شعر بر اساس تقابل‌های رایج در اسطوره‌های ایرانی تحلیل می‌شوند تا کارکرد آن‌ها در تولید معنا و انسجام ساختاری شعر روشن شود.

در نهایت، پژوهش به بررسی نقش این تقابل‌ها در نظام فرهنگی بازتاب‌یافته در متن می‌پردازد تا سازوکارهای شکل‌گیری معنا در شعر «چاووشی» و بازنمایی ارزش‌ها و باورهای فرهنگی در بستر این ساختارها را نشان دهد. این رویکرد، با تمرکز صرف بر عناصر درون‌متنی و پرهیز از ارجاع به زندگی‌نامه یا حالات روانی شاعر، امکان تحلیلی ساختارگرایانه و نظام‌مند از شعر را فراهم می‌سازد.

۴. چارچوب نظری پژوهش

کلود لوی–استروس (۱۹۰۸– ۲۰۰۹)، انسان‌شناس و فیلسوف برجسته فرانسوی، در سال ۱۹۵۵ با مقاله «تحلیل ساختاری اسطوره» نگاه جدیدی به بررسی اسطوره‌ها بخشید. سپس در سال ۱۹۵۹، در کتاب چهار جلدی خود به نام «منطق اساطیر» نظریه خود را به صورت علمی بنیان نهاد. او در این اثر به بررسی بیش از هشتصد اسطوره از سرخ‌پوستان آمریکای شمالی و جنوبی پرداخت.

استروس با پژوهش‌های ارزنده خود در زمینه اسطوره‌ها و قرار دادن آن‌ها در چارچوب یک سیستم ساختاری با بهره‌گیری از مباحث زبان‌شناسی ساختاری فردینان دو سوسور، نظریه‌ای جامع ارائه کرد که مورد استقبال بسیاری از ساختارگرایان قرار گرفت.

روش لوی–استروس برای شناخت ساختار اسطوره‌ها مبتنی بر تجزیه آن‌ها به واحدهای سازنده و بازچینی مجدد این واحدها برای کشف دلالت‌های پنهان و عمیق است. این رویکرد او به مسائل انسان‌شناسی تحت تأثیر تحولات در رشته زبان‌شناسی، به ویژه نظریات ساختاری فردینان دو سوسور، شکل گرفته است. آشنایی و ارتباط لوی–استروس با رومن یاکوبسن نیز نقش مهمی در این نگاه ساختاری داشته است. او در کتاب «انسان‌شناسی ساختاری» اشاره می‌کند که روش او با زبان‌شناسی ساختاری یاکوبسن پیوند دارد (Lévi-Strauss, 1963: 233).

لوی–استروس به پدیده‌های مردم‌شناسی فرهنگی از منظر یک منتقد ساختارگرا می‌نگرد، به‌گونه‌ای که گویی این پدیده‌ها همچون متن‌هایی هستند که روش ساختاری می‌تواند دلالت‌های پنهان آن‌ها را آشکار کند. در نقد ساختاری، سه نکته کلیدی– استخراج اجزای اثر، کشف ارتباط میان آن‌ها، و نمایاندن دلالت کلی اثر– اهمیت ویژه‌ای دارند (گلدمن، ۱۳۹۶: ۱۰). در بررسی توتمیسم، که یکی از مهم‌ترین پدیده‌های جوامع ابتدایی است، استروس ابتدا این پدیده را به‌عنوان رابطه‌ای میان چند عنصر تعریف می‌کند. سپس، با ارائه جدولی، انواع دگرگونی‌های ممکن میان این عناصر را نشان می‌دهد و در نهایت، با تحلیل این جدول، ارتباطات ضروری میان عناصر را روشن می‌سازد (استروس، ۱۳۸۶: ۵۱).

روش تحلیلی لوی–استروس در بررسی اسطوره‌ها، در مقایسه با تحلیل او از توتمیسم، اندکی متفاوت است. در تحلیل اساطیر، تأثیر تحولات زبان‌شناسی بر شیوه خاص او به‌طور محسوسی برجسته‌تر است. یکی از مفاهیمی که در آرای رومن یاکوبسن برجسته بوده و تأثیر آن بر روش ساختاری لوی–استروس به‌خوبی دیده می‌شود، ایده «تقابل‌های دوگانه» در زبان و مفاهیم انتزاعی است. یاکوبسن معتقد بود که واحدهای زبانی توسط نظامی از تقابل‌های دوتایی به یکدیگر مرتبط و محدود می‌شوند. این تقابل‌ها در تولید معنا نقش اساسی دارند؛ به‌عنوان مثال، معنای «تاریک» تنها در تقابل با معنای «روشن» قابل درک است (چندلر، ۱۳۸۶: ۱۶۰).

لوی–استروس از تقابل‌های دوگانه به‌عنوان ابزاری برای مرتب‌سازی و سازمان‌دهی عناصر مختلف در جدول‌های تحلیلی هر اسطوره استفاده کرده است. اما تأثیرپذیری او از زبان‌شناسی تنها به بهره‌گیری از تقابل‌های دوگانه محدود نمی‌شود. او همچنین از بسیاری از اصطلاحات زبان‌شناسی استفاده کرده است. به‌عنوان مثال، تقسیم دوگانه «لانگ[۲]» و «پارول[۳]» که سوسور برای تمایز میان نظام قواعد زبان (لانگ) و گفتار (پارول) مطرح کرده بود، به لوی–استروس کمک کرد تا ساختار کلی اسطوره را از روایت‌های متنوع و متفاوت آن تفکیک کند.

2 Langue
3 Parole

مقصود اصلی از مطالعات زبانی، تحلیل گفتار فردی نیست، بلکه بررسی نظامی است که شالوده تمامی اعمال دلالی انسانی را تشکیل می‌دهد. به این معنا که اگر به بررسی اشعار یا اسطوره‌ها می‌پردازیم، هدف ما کشف قوانین یا دستور زبانی است که در آن‌ها به کار رفته است (سلدن و ویدسون، ۱۳۸۸: ۱۳۵). لوی–استروس برای کشف این قوانین کلی در اساطیر، آن‌ها را همچون یک نظام زبانی تحلیل می‌کرد. همان‌طور که زبان به واحدهای سازنده کوچک‌تری تقسیم می‌شود، اساطیر نیز از واحدهای سازنده خاصی به نام «اسطوره‌واج‌ها» تشکیل شده‌اند. این اسطوره‌واج‌ها از تجزیه اسطوره به کوچک‌ترین واحدهای معنایی آن به دست می‌آیند. معنای اسطوره‌واج‌ها، مشابه واج‌ها در زبان، از طریق روابط میان آن‌ها در درون ساختار اسطوره‌ای حاصل می‌شود. قواعد حاکم بر ترکیب این اسطوره‌واج‌ها، همان ساختار یا دستور زبان اسطوره را شکل می‌دهد (برسلر، ۱۳۸۶: ۱۳۳).در این ترکیب نهایی، شباهت‌ها و تقابل‌ها نقش محوری دارند. لوی–استروس در تحلیل هر اسطوره، اسطوره‌واج‌ها را بر اساس کارکردهای یکسان یا مشابه در ستون‌های جدول قرار می‌دهد. این ستون‌ها به‌صورت دو به دو در تقابل با یکدیگر قرار می‌گیرند و معنای نهایی هر اسطوره از این تقابل‌های دوگانه به دست می‌آید.به‌طور خلاصه، روش تحلیل ساختاری اسطوره بر اساس نظریه لوی–استروس به این شکل است: ابتدا تمامی روایت‌های مربوط به یک اسطوره جمع‌آوری می‌شود. سپس، واحدهای سازنده اسطوره (اسطوره‌واج‌ها) استخراج و بر اساس تقابل‌های دوگانه در جدولی مرتب می‌گردند. جدول به صورت افقی روایت اسطوره را تا حدی بیان می‌کند و به صورت عمودی نشان‌دهنده تقابل‌های موجود در آن است. محقق با استفاده از این جدول به معنای نهفته در اسطوره پی می‌برد و در نهایت، الگوی ریاضی ساختار اسطوره را بررسی می‌کند.

۵ـ تحلیل شعر *چاووشی*

در این تحلیل، ابتدا به شناسایی تقابل‌های دوگانه در شعر پرداخته و ساختار اسطوره‌ای آن‌ها بررسی می‌شود. سپس «الگوی سفر قهرمان» تحلیل شده تا تحولات معنوی و فکری آن آشکار گردد. نمادهای اسطوره‌ای و شخصیت‌های تاریخی نیز بر اساس دلالت‌های فرهنگی‌شان مورد بررسی قرار می‌گیرند. در پایان، ارتباط تقابل‌های شعر با تاریخ و فرهنگ ایران تحلیل می‌شود تا تأثیر آن‌ها بر هویت و جامعه روشن شود. این مراحل نشان می‌دهند که چگونه شعر اخوان ثالث به ساختاری پیچیده و فرهنگی تبدیل می‌شود و به ما امکان می‌دهد شعر *چاووشی* را از نظر روایی، فرهنگی و اسطوره‌ای با دقت بیشتری تحلیل کنیم و به عمق مفاهیم آن پی ببریم.

۵ـ۱. شناسایی و تحلیل ساختاری تقابل‌های دوگانه

۵ـ۱ـ۱. شناسایی تقابل‌ها

در شعر «چاووشی»، تقابل‌های دوگانه‌ای میان مفاهیم بنیادین شکل گرفته است که به عنوان بنیان ساختار روایی، معنایی و فرهنگی شعر عمل می‌کنند. این تقابل‌ها بخشی از نظام بازنمایی جهان در متن هستند و نشان‌دهنده کارکردهای معنایی درون‌متنی‌اند که از خلال تقابل‌های دودویی سامان می‌گیرند. از جمله برجسته‌ترین این تقابل‌ها می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

۵ـ۱ـ۱ـ۱. سفر / توقف

«بیا ره توشه برداریم،
قدم در راه بی‌برگشت بگذاریم؛
ببینیم آسمانِ «هر کجا» آیا همین رنگ است؟»

شعر بر اساس تقابل میان حرکت و سکون، ساختاری روایی می‌سازد که در آن «سفر» به‌عنوان نشانه‌ای از گسست، جست‌وجو و امکان دگرگونی مطرح می‌شود. در مقابل، «توقف» نماد وضعیت ثابت، رکود و ماندگاری است. این دوگانگی، ساختاری دیالکتیکی به متن می‌بخشد و فضای درونی شعر را حول محور تنش میان پویایی و ایستایی سازمان می‌دهد.

۵ـ۱ـ۱ـ۲. امید / ناامیدی

«به سوی سرزمین‌هایی که دیدارش،
به سان شعلهٔ آتش،
دواند در رگم خونِ نشیطِ زندهٔ بیدار
[...]

و می‌بیند صدایی نیست، نور آشنایی نیست، حتی از نگاه مرده‌ای هم ردپایی نیست».

نظام معنایی شعر با بهره‌گیری از تقابل امید و یأس، فضایی چندلایه می‌سازد که در آن هیچ‌یک از قطب‌های معنایی به‌تنهایی مسلط نیست. در این تقابل، امید در قالب نشانه‌هایی چون "سرزمین‌های نو"، "خونِ نشیط" و "هوای تازه" ظاهر می‌شود، در حالی که ناامیدی در فقدان نور، صدا و نشانه‌های آشنایی تجسد می‌یابد. این تنش، کارکردی ساختاری دارد که باعث تولید معنا در سطوح گوناگون روایت می‌شود.

۵ـ۱ـ۱ـ۳. زمین / آسمان

«ببینیم آسمانِ "هر کجا" آیا همین رنگ است؟
[...]
تو دانی کاین سفر هرگز به‌سوی آسمان‌ها نیست».

این تقابل، کارکردی اسطوره‌ای و نشانه‌شناختی دارد و فضای شعر را در محور عمودی معنا می‌سازد. آسمان، در معنای نشانه‌ای خود، قلمرو فراز، تعالی و امکان گریز از وضع موجود است و زمین به‌عنوان فضای مادی، بستری برای محدودیت و اسارت. حضور این تقابل در متن، به آن کارکردی استعاری و الگوساز می‌دهد که روایت را به‌سوی نوعی معناگریزی و دلالت ضمنی سوق می‌دهد.

۵ـ۱ـ۱ـ۴. نور / تاریکی

«صدایی نیست الاّ پت پتِ رنجور شمعی در جوار مرگ.
ملول و با سحر نزدیک و دستش گرم کار مرگ».

نور و تاریکی به‌مثابه نشانه‌هایی تقابلی، یکی از شالوده‌های تصویری شعر را تشکیل می‌دهند. نور در این متن، هرچند در جایگاه معنا و کشف ظاهر می‌شود، اما همواره در وضعیت تزلزل و ضعف قرار دارد، که این خود ساختاری پارادوکسیکال به متن می‌دهد. تاریکی، در مقابل، حضوری

پررنگ‌تر و غالب دارد و ساخت معنایی شعر را به سوی فضایی خفقان‌آور سوق می‌دهد. چنین تقابلی، کارکردی دلالتی دارد و نظام معنایی متن را چندلایه می‌کند.

۵ـ۱ـ۱ـ۵. آزادی / اسارت

«وز آن‌سو می‌رود بیرون، به‌سوی غرفه‌ای دیگر
به امّیدی که نوشد از هوای تازهٔ آزاد
[...]
بدان سان باز می‌پرسد سر اندر غرفهٔ با پرده‌های تار
کسی اینجاست؟
و می‌بیند همان شمع و همان نجواست»

این تقابل، در سطح تماتیک شعر، نشان‌دهنده تنشی درونی در نظام روایی است. نشانه‌هایی چون "هوای تازه"، "غرفه‌ی دیگر"، و "راه بی‌برگشت" سویه‌های آزادی را بازنمایی می‌کنند، در حالی‌که تصاویر بازگشت به وضعیت نخست یا تکرار وضعیت‌های پیشین (مثلاً بازدید دوباره از شمع و نجوا) دلالت بر اسارت دارند. این تقابل، نه تنها عنصر معناساز بلکه عاملی برای پیشبرد روایت در سطح ساختاری است.

۵ـ۱ـ۱ـ۶. حضور / غیاب

«کسی اینجا پیام آورد؟
نگاهی، یا که لبخندی؟
فشارِ گرم دستِ دوست‌مانندی؟
و می‌بیند صدایی نیست، نور آشنایی نیست...»

نظام بازنمایی معنا در شعر «چاووشی»، از طریق بازی میان حضور و غیاب شکل می‌گیرد. در این تقابل، "پیام"، "نگاه"، "فشار گرم دست" در جایگاه نشانه‌های حضور قرار می‌گیرند و "نبود صدا"، "فقدان نور آشنا" در سویه غیاب. این دوگانگی، بنیان تأخیری معنا در متن را می‌سازد که در آن هیچ نشانه‌ای به‌تمامی حاضر نیست و معنا همواره در حالت معلق باقی می‌ماند.

۵ـ۱ـ۲. تحلیل ساختاری تقابل‌ها

در این بخش، هر یک از تقابل‌های شناسایی‌شده به‌مثابه عناصر بنیادین در نظام معنایی شعر بررسی می‌شوند. این تقابل‌ها به خلق ساختاری دوگانه در شعر منجر می‌شوند که دلالت‌هایی اسطوره‌ای و فرهنگی در بستر زبان و روایت شعر ایجاد می‌کنند. تقابل‌هایی چون سفر/توقف، امید/ناامیدی، زمین/آسمان، نور/تاریکی و آزادی/اسارت، در چارچوبی از تکرار، بافت‌مندی و دلالت ضمنی، نقش کلیدی در سازمان‌دهی معنای متن دارند و موجب پیوستگی و انسجام روایی می‌شوند.

۵ـ۱ـ۲ـ۱. سفر و توقف

این تقابل در سطح ساختاری، مکانیسم حرکت معنایی در شعر را فعال می‌سازد. «سفر» و «توقف» به‌مثابه نشانه‌هایی متضاد، مفاهیم پویایی/ ایستایی را در متن نهادینه می‌کنند. تقابل مذکور در بطن روایت شعر، ساختار یک مسیر روایی را می‌سازد که حول تضاد میان حرکت و

سکون سازمان یافته است. چنین الگویی را می‌توان در بسیاری از روایت‌های اسطوره‌ای نیز مشاهده کرد، جایی که کنش قهرمان مبتنی بر ترک وضعیت نخست و جستجوی وضعیتی دیگر تعریف می‌شود.

۵ـ۱ـ۲ـ۲. امید و ناامیدی

در نظام معنایی شعر، مفاهیم امید و ناامیدی در نسبت متقابل با یکدیگر ساختار معنایی شعر را شکل می‌دهند. این دوگانگی در بافت واژگان و تصاویر شعری به‌گونه‌ای عمل می‌کند که حضور یکی، دلالت ضمنی بر دیگری دارد. به‌عبارتی، حضور امید در متن، تنها در سایهٔ ناامیدی معنا می‌یابد و بالعکس. چنین ساختاری، نوعی کنش تعلیقی در معنا ایجاد می‌کند که به انسجام دراماتیک متن کمک می‌کند.

۵ـ۱ـ۲ـ۳. زمین و آسمان

تقابل زمین/ آسمان در سطحی نمادین، از یک‌سو در پیوند با ساختارهای فرهنگی تثبیت‌شده (مثلاً تقابل میان دنیای محسوس و ماوراء) عمل می‌کند، و از سوی دیگر به خلق نظامی دلالتی می‌انجامد که معنای مکان و جغرافیای ذهنی را در شعر سازمان می‌دهد. این ساختار دوگانه، در بسیاری از متون اسطوره‌ای نیز دیده می‌شود و نشان‌دهنده نوعی جابه‌جایی معنایی میان ساحت مادی و ساحت آرمانی است.

۵ـ۱ـ۲ـ۴. نور و تاریکی

نور و تاریکی در شعر چاووشی نه به‌عنوان عناصر طبیعی، بلکه در قامت نشانه‌هایی فرهنگی و دلالتی ظاهر می‌شوند که در تقابل با یکدیگر به ساختار معنایی شعر جهت می‌دهند. این تقابل، در سطحی استعاری، ساختار گذار از جهل به آگاهی یا از مرگ به زندگی را تداعی می‌کند؛ اما این گذار در متن، همواره با وقفه و شکست همراه است. چنین الگویی موجب شکل‌گیری نوعی تکرار ساختاری در سرتاسر شعر می‌شود.

۵ـ۱ـ۲ـ۵. آزادی و اسارت

تقابل آزادی/ اسارت در سطوح مختلف معنایی متن بازتاب می‌یابد. در اینجا، «آزادی» به‌صورت نشانه‌ای از گریز، و «اسارت» به‌مثابه نماد تکرار و ایستایی بازنمایی شده‌اند. این تقابل، همانند دیگر ساختارهای دوگانه شعر، از طریق انتخاب واژگان، تصویرسازی‌ها و تنش روایی در سرتاسر متن بسط یافته و انسجام معنایی شعر را شکل می‌دهد.

۵ـ۱ـ۲ـ۶. حضور و غیاب

«حضور» و «غیاب» در شعر، در سطحی دلالتی عمل می‌کنند و به ساختار تنش‌زای شعر جهت می‌دهند. تقابل این دو مفهوم، به تولید معانی متکثر در سطح واژگان و تصاویر منجر می‌شود و خلأ و امکان را هم‌زمان در بافت شعر پدیدار می‌سازد. چنین ساختاری، نوعی گفتمان غیاب را سامان می‌دهد که در بسیاری از متون فرهنگی و اسطوره‌ای نیز قابل پیگیری است.

تقابل‌های موجود در شعر چاووشی، نه بازتاب ذهن فردی شاعر، بلکه بخشی از ساختار زبانی و روایی متن هستند. این تقابل‌ها همچون واحدهایی نشانه‌ای عمل می‌کنند که درون یک نظام

کلی‌تر، معنا تولید می‌کنند. از این منظر، تحلیل ساختاری تقابل‌ها به ما امکان می‌دهد تا بدون ارجاع به زندگی‌نامه یا روان شاعر، به رمزگشایی از سازوکارهای معنایی درون‌متنی بپردازیم و منطق روایی و تقابلی متن را در بستری فرهنگی و اسطوره‌ای تحلیل کنیم.

۵ـ۲. تحلیل ساختار روایی و الگوی سفر

۵ـ۲ـ۱. الگوی سفر اسطوره‌ای

در شعر «چاووشی»، الگوی سفر قهرمانی به طور برجسته‌ای قابل تشخیص است. شخصیت اصلی، با «کولبار» و «چوبدست» در دست، آماده است تا سفری را آغاز کند که ویژگی‌های آن شباهت زیادی به سفرهای اسطوره‌ای دارد. این سفر در قالب سه مسیر اصلی نمایان می‌شود: «راه نوش و راحت»، «راه نیمه ننگ و نیمه نام»، و «راه بی‌برگشت و بی‌فرجام». انتخاب «راه بی‌برگشت»، که به وضوح مسیری پرخطر و فاقد بازگشت است، به طور آشکار به الگوی سفرهای قهرمانان اسطوره‌ای اشاره دارد. قهرمانان در این نوع سفرها با خطرات و چالش‌های عظیمی روبه‌رو می‌شوند که مسیر آنها را به یک ماجراجویی اسطوره‌ای تبدیل می‌کند. در این شعر، این مفهوم با عبارت‌هایی چون «قدم در راه بی‌برگشت بگذاریم» به خوبی مطرح می‌شود.

در ادامه، شاعر به جستجوی سرزمینی می‌پردازد که مفهوم «خودآگاهی» و کشف حقیقت را در خود نهفته دارد. این سفر، برخلاف سفر به سوی «آسمان‌ها»، به سوی «پهن‌دشت بی‌خداوندی» است که نمادی از استقلال و رهایی از جهان‌های معنوی سنتی به نظر می‌رسد. این انتخاب می‌تواند به معنای رهایی از جهان‌های افسانه‌ای و معنوی که پیش از این بر زندگی انسان‌ها سلطه داشت، تعبیر شود.

تحلیل ساختار روایی و الگوی سفر قهرمانی در این شعر می‌تواند با نمونه‌های اسطوره‌ای دیگری مانند سفر «اولیس» در اساطیر یونانی یا سفرهای قهرمانان ایرانی مقایسه شود. انتخاب «راه بی‌برگشت» در اینجا بازتاب‌دهنده‌ی سفرهای تراژیک در اساطیر است، جایی که قهرمان با وجود در پیش گرفتن مسیر نابودی، به‌نوعی به باززایی معنوی یا فرهنگی می‌رسد. نمادهایی مانند «کولبار» و «چوبدست»، که به دوش قهرمان حمل می‌شوند، می‌توانند به عنوان نمادهایی از بار مسئولیت‌های سنگین و چالش‌های بزرگ در مسیر سفر تعبیر شوند.

در بخش‌هایی از شعر، شاعر به تقابل میان دنیاهای مادی و معنوی اشاره می‌کند. به‌ویژه در مقابل «پهن‌دشت بی‌خداوندی» که یک فضای بی‌نهایت و گم‌شده است، تقابل آن با «آسمان‌ها» نمادی از جستجوی قهرمان برای حقیقت و خودآگاهی است. این تقابل‌ها می‌توانند به کشمکش‌های درونی انسان مدرن و همچنین تلاش‌های او برای رهایی از نظام‌های معنوی سنتی اشاره داشته باشند.

علاوه بر این، انتخاب «راه بی‌برگشت» می‌تواند به بحران‌های فرهنگی و اجتماعی در دوران معاصر ایران اشاره داشته باشد. از این رو، این مسیر می‌تواند به طور نمادین تحولات و تضادهای اجتماعی و فرهنگی جامعه ایران را در سطوحی عمیق‌تر بازتاب دهد. نظریات کلود لوی–استروس و تحلیل‌های مربوط به ساختارهای دوگانه، مانند تقابل «راه نوش و راحت» با

«راه بی‌برگشت»، می‌توانند به تحلیل این تضادها و کشمکش‌های درونی شخصیت‌ها کمک کنند و بینش‌های جدیدی از ساختارهای ذهنی و فرهنگی شاعر ارائه دهند.

۵ـ۲ـ۲. تحول و گذار

تحلیل ساختار روایی و الگوی سفر در شعر «چاووشی» می‌تواند با استفاده از نظریه کلود لوی–استروس، و با تأکید بر مفاهیم «تحول» و «گذار» اسطوره‌ای، به‌طور عمیق‌تری مورد بررسی قرار گیرد. در این شعر، سفر نه تنها یک حرکت فیزیکی، بلکه بیشتر یک جابجایی روانی و معنوی است که بازتاب‌دهنده گذار از یأس به آگاهی و خودشناسی است. در این راستا، اخوان به توصیف سفر شاعرانه‌ای می‌پردازد که در آن تحول به عنوان فرآیندی اسطوره‌ای و رهایی‌بخش جایگاه مرکزی دارد. این تحول در نهایت به دنیای جدیدی از امید، بیداری، و زندگی تازه منتهی می‌شود.

در آغاز، شاعر از وضعیت ناامیدی و دل‌تنگی که نمادی از بحران‌های فردی و اجتماعی است، شکایت می‌کند: «من اینجا بس دلم تنگ است». این وضعیت، نماد درهم‌ریختگی روانی و یأس است که نیازمند رهایی و تغییر است. در تحلیل لوی–استروس، این وضعیت منفی، نقطه آغازین تحول است و نقطه عطفی در گذار به وضعیت جدید. شاعر از جایی صحبت می‌کند که هنوز ناآشنا و بکر است؛ مکانی که مملو از انرژی و بیداری است:

«به‌سوی سرزمین‌هایی که دیدارش،
به‌سان شعلهٔ آتش،
دواند در رگم خونِ نشیطِ زندهٔ بیدار.»

در این بخش، سرزمین‌های بکر و ناشناخته به‌عنوان نمادهای یک آغاز جدید و رهایی از گذشته تلخ معرفی می‌شوند. این سرزمین‌ها به معنای ورود به مرحله‌ای از زندگی است که در آن، گذشته با تمامی بحران‌هایش پشت سر گذاشته می‌شود و فرد به سمت آگاهی و رهایی حرکت می‌کند.

از منظر لوی–استروس، این نوع سفر و تحول با الگوی گذار اسطوره‌ای تطابق دارد، که در آن عبور از یک وضعیت به وضعیت دیگر، نه تنها نشانگر دگردیسی فردی، بلکه دگردیسی فرهنگی است. در این شعر، تحول نه تنها در سطح فردی بلکه در سطح جمعی نیز بازتاب می‌یابد، زیرا سفر شاعر به نوعی نماد تحول جامعه‌ای است که در پی رهایی از بن‌بست‌های اجتماعی و فرهنگی خود است. این سفر، همانند سفرهای قهرمانان اسطوره‌ای، مسیری است که در آن فرد پس از عبور از مصائب، به آگاهی و نجات می‌رسد.

تقابل‌های متعدد که در متن مشاهده می‌شود، نظیر «زندگی و مرگ»، «امید و یأس»، و «حرکت و سکون»، بیانگر همان گذار از یک وضعیت به وضعیت دیگر است که شاعر در آن قرار دارد. به‌عنوان نمونه، شاعر از سرزمین‌هایی که در آن هر چیزی «بکر و دوشیزه» است، سخن می‌گوید:

«به‌سوی سبزه‌زارانی که نه کس کشته نِدْروده.»

این تقابل میان گذشته‌ای که در آن بحران و تاریکی وجود دارد و آینده‌ای که نمایانگر حیات نوین و بیداری است، از مفاهیم کلیدی تحلیل ساختار روایی و الگوی سفر در شعر «چاووشی»

است. گذشته که به‌عنوان نماد بحران‌های فردی و اجتماعی شناخته می‌شود، به‌عنوان دلیلی برای جستجوی آینده‌ای نو و روشن به تصویر کشیده شده است.

در مجموع، شعر «چاووشی» را می‌توان به‌عنوان نوعی روایت اسطوره‌ای از تحول و گذار معنوی تفسیر کرد که نه تنها تجربه فردی شاعر، بلکه تجربه جمعی یک جامعه در بحران را به تصویر می‌کشد. این شعر به‌وضوح از ناهنجاری‌های وضعیت موجود فرار می‌کند و به‌دنبال یافتن جهانی تازه و امیدبخش است. در این مسیر، سفر شاعر به‌طور نمادین به معنای جستجوی آزادی و تحقق خودآگاهی در سطح فردی و اجتماعی است.

۵ـ۳. تحلیل نمادها و شخصیت‌های اسطوره‌ای

۵ـ۳ـ۱. نمادها

در این بخش، نمادهای شعر «چاووشی» تحلیل می‌شوند تا نشان داده شود چگونه این نمادها با ساختارهای اسطوره‌ای و دوگانگی‌های فرهنگی همخوانی دارند و به مفاهیم عمیق‌تری اشاره می‌کنند. با تمرکز بر ساختارهای دوگانه لوی–استروس، می‌توان تقابل‌هایی نظیر آسمان و زمین، خون و زندگی، و سفر و جستجو را شناسایی کرد که به کشف لایه‌های پنهان معنا در شعر کمک می‌کنند. این تحلیل بر اساس تقابل‌های بنیادین در اسطوره‌های ایرانی و ساختارهای نمادین شعر اخوان شکل گرفته و به مخاطب امکان می‌دهد به عمق مفاهیمی چون جهان قدسی و مادی، خشونت و زندگی، و جستجوی معنوی در بستر تجربه انسانی دست یابد.

۵ـ۳ـ۱ـ۱. آسمان

آسمان در شعر اخوان نماد جهان ماورایی، فراسوی انسانی و نیروهای خدایانه است که دسترسی به آن برای انسان زمینی غیرممکن به نظر می‌رسد. در این شعر، آسمان به‌عنوان مکانی مقدس معرفی می‌شود که شخصیت‌هایی چون بهرام، ناهید، مسیح، و دیگران در آن جای دارند. این فضا نماد بی‌پایانی است که هم‌زمان بر فاصله و جدایی میان جهان انسانی و جهان الهی تأکید می‌کند. اخوان در بخشی از شعر می‌گوید:

«بهل کاین آسمان پاک،
چراگاه کسانی چون مسیح و دیگران باشد.»

در این عبارت، آسمان به‌عنوان فضایی معرفی می‌شود که در آن موجودات الهی و پاک قرار دارند و از جهان انسانی جدا هستند. این اشاره به تضاد میان دنیای قدسی و دنیای مادی، فضای اسطوره‌ای آسمان را به‌عنوان جهانی سرشار از قدرت‌های خدایی و معنوی به تصویر می‌کشد، جایی که انسان‌ها به دلیل محدودیت‌های وجودی خود نمی‌توانند به آن دست یابند.

۵ـ۳ـ۱ـ۲. زمین

زمین در شعر اخوان نماد واقعیت زمینی و محدودیت‌های انسانی است که انسان در آن سرنوشت خود را تجربه می‌کند. این نماد در تقابل با آسمان قرار دارد و نمایانگر روزمرگی و تجربهٔ زیستی است که انسان به‌طور اجتناب‌ناپذیر با آن مواجه است. در تقابل «آسمان» و «زمین»، اخوان به محدودیت‌ها، تناقضات، و تضادهای زندگی انسانی اشاره می‌کند. زمین به‌عنوان نمادی از واقعیت‌های دردناک و بی‌رحم زندگی است که از جنس گذرا و پر از رنج‌های دنیوی است. این

تضاد بین زمین و آسمان از یک‌سو فاصله میان بشر و کیهان را نشان می‌دهد و از سوی دیگر، انسان را در موقعیت جستجو و تلاش برای رهایی از این محدودیت‌ها قرار می‌دهد.

۵ـ۳ـ۱ـ۳. خون

خون در این شعر نماد زندگی و انرژی حیاتی است، اما در عین حال، به خشونت و مرگ نیز پیوند می‌خورد. از یک سو، خون با «شعلهٔ آتش» مقایسه می‌شود که نشانگر قدرت و زایش است. این نماد در تحلیل لوی–استروس می‌تواند به‌عنوان نماینده نیروی حیات و انرژی خلاق در نظر گرفته شود. اما از سوی دیگر، در اشاره به بهرام به‌عنوان «جاویدِ خون‌آشام»، خون به معنای خشونت، مرگ و نابودی نیز تداعی می‌شود. این تضاد در مفهومی چون خون، هم‌زمان قدرت و نابودی را در خود جای داده است، و این امر ریشه در اسطوره‌های ایرانی و بسیاری دیگر از فرهنگ‌ها دارد که خون هم نماد حیات و هم نماد خشونت و مرگ است.

۵ـ۳ـ۱ـ۴. سفر

سفر در شعر «چاووشی» نه تنها به‌عنوان حرکت فیزیکی، بلکه به‌عنوان نماد جستجوی معنوی و شناخت خود مطرح می‌شود. سفر در این شعر به‌ویژه به‌عنوان «راه بی‌برگشت» تعبیر می‌شود که می‌تواند نمادی از مرگ یا تغییر بنیادین باشد. این مسیر ناپایدار و پر از مخاطرات، استعاره‌ای از زندگی انسان است که در آن نمی‌توان به پیش‌بینی دقیق آینده دست یافت. اخوان از این استعاره برای نشان دادن ناپایداری و عدم قطعیت زندگی استفاده می‌کند و به مخاطب می‌آموزد که انسان‌ها مجبورند به‌سوی ناشناخته‌ها حرکت کنند. این سفر به‌سوی سرزمین‌های بکر و دست‌نیافتنی، نماد تلاش برای یافتن معنا در جهانی بی‌فرجام است. در این جستجو، هدف نهایی ممکن است رسیدن به حقیقت، رهایی، یا یافتن هویتی جدید باشد، ولی در عین حال، این سفر نمی‌تواند از خطرات و چالش‌های متعدد و اجتناب‌ناپذیر برکنار باشد.

۵ـ۳ـ۲. شخصیت‌ها

شعر «چاووشی»، با بهره‌گیری از شخصیت‌ها و نمادهای غنی تاریخی و اسطوره‌ای، زمینه‌ای مناسب برای تحلیل ساختارگرایانه بر اساس نظریات کلود لوی–استروس فراهم می‌کند. لوی–استروس با تأکید بر تقابل‌های دوگانه در اسطوره‌ها و روایت‌ها، رویکردی ارائه می‌دهد که به کمک آن می‌توان شخصیت‌ها و نمادهای این شعر را به‌طور دقیق‌تر مورد بررسی قرار داد. در این تحلیل، شخصیت‌ها به‌عنوان نمایندگان تضادهای اساسی فرهنگی و اسطوره‌ای در نظر گرفته می‌شوند که انعکاس‌دهنده بحران‌ها و کشمکش‌های اجتماعی، فلسفی، و فرهنگی هستند.

۵ـ۳ـ۲ـ۱. حافظ و خیام

در شعر «چاووشی»، اخوان به‌طور مستقیم به دو شاعر بزرگ ایرانی، حافظ و خیام، اشاره می‌کند:

«سوی ناهید، این بدبیوه گرگِ قحبه بی‌غم،
که می‌زد جام شومش را به جام حافظ و خیام؛»

این دو شاعر نماد دو نگرش متفاوت به جهان و زندگی‌اند که در تقابل‌های اساسی همچون «یأس و امید»، «مرگ و زندگی»، و «مادی و معنوی» قرار دارند. خیام، با دیدگاه‌های فلسفی و

بدبینانه‌اش درباره سرنوشت و مرگ، نماینده جبر و فنا در فرهنگ ایرانی است. در مقابل، حافظ به‌عنوان نمادی از معنویت، امید و جستجوی عرفانی شناخته می‌شود، جایی که انسان با عشق و شعر به حقیقت و کمال می‌رسد. در رویکرد ساختارگرایانه لوی–استروس، این دو شخصیت می‌توانند به‌عنوان نمایندگان دوگانگی‌های بنیادین و ساختاری تحلیل شوند. تقابل میان خیام و حافظ، بازتاب‌دهنده تقابل‌های عمیق فرهنگی و فلسفی در ذهنیت ایرانی است، جایی که بین باور به تقدیر و جستجوی آزادی درونی جنگی پیوسته وجود دارد.

۵ـ۳ـ۲ـ۲. بهرام

بهرام گور، پادشاه ساسانی، در این شعر به‌عنوان شخصیتی خون‌ریز و جاوید معرفی می‌شود:

«سوی بهرام، این جاویدِ خون‌آشام»

بهرام، نماینده قدرت مطلق و قهرمانانه است که به خشونت و خون‌ریزی پیوند خورده است. در چارچوب نظریه لوی–استروس، شخصیت بهرام می‌تواند به‌عنوان نماد تقابل‌های اساسی همچون «حیات و مرگ» و «نظم و خشونت» در نظر گرفته شود. او نماینده نوعی قدرت نابودگر است که با سلطه بر جهان اطراف پیش می‌رود، اما در نهایت خود نیز بخشی از چرخه مرگ و فنا است. این تضاد در شخصیت بهرام، نماد گسست‌های فرهنگی و اجتماعی است، جایی که قدرت و خشونت به‌طور اجتناب‌ناپذیر با مرگ و فساد همراه هستند. شخصیت بهرام به‌نوعی نماینده فرهنگ‌هایی است که بر اساس سلطه و قدرت عمل می‌کنند، اما در نهایت نمی‌توانند از روند طبیعی فناء و ناپایداری جهان بگریزند.

۵ـ۳ـ۲ـ۳. ناهید

در شعر، ناهید به‌عنوان یک شخصیت منفی و فریبنده توصیف می‌شود:

«سوی ناهید، این بدبیوه گرگِ قحبه بی‌غم»

این توصیف تضادی آشکار با تصور معمول ناهید به‌عنوان ایزدبانوی آب و باروری در اساطیر ایرانی دارد. در نظریه لوی–استروس، شخصیت‌ها و نمادها اغلب دارای وجوه دوگانه‌ای هستند که معنای آن‌ها با تضادهای ذاتی در فرهنگ و اسطوره‌ها تقویت می‌شود. ناهید در این شعر هم نماد زایش و باروری است و هم نماد نابودی و بی‌رحمی. این تضاد به‌خوبی با ساختار دوگانه‌ی «زایش و مرگ» که یکی از محورهای اصلی اسطوره‌شناسی ساختارگرایانه است، همخوانی دارد. ناهید در اینجا نمایانگر قدرت‌های زنانه است که در عین حال، می‌تواند برای انسان‌ها فریبنده و مخرب باشد، مانند طبیعتی که در عین زیبایی و توانایی تولید حیات، قادر به ویرانی نیز هست. تضاد در شخصیت ناهید به‌وضوح در برساخته‌های اسطوره‌ای نشان داده می‌شود که موجودات و قدرت‌های زنانه همواره در میان دو قطب «زایش» و «مرگ» در نوسان هستند.

شخصیت‌ها و نمادهای موجود در شعر «چاووشی» به‌خوبی در چارچوب نظریه‌های ساختارگرایانه لوی–استروس قابل تحلیل هستند. از طریق این رویکرد، می‌توان مشاهده کرد که اخوان با استفاده از شخصیت‌هایی چون حافظ، خیام، بهرام، و ناهید، تقابل‌های بنیادی در فرهنگ و اسطوره‌های ایرانی را به تصویر می‌کشد. این شخصیت‌ها هرکدام به‌نحوی نمایانگر تضادهای درونی جامعه ایرانی هستند؛ تضادهایی چون «مرگ و زندگی»، «قدرت و خشونت»، «زایش و

نابودی»، که در سطحی عمیق‌تر به تحلیل شرایط انسانی و فرهنگی می‌پردازند. این تحلیل‌ها به‌وضوح نشان می‌دهند که چگونه شخصیت‌ها در شعر «چاووشی» نه تنها بازتاب‌دهنده تمایلات فردی بلکه بازتاب‌دهنده تضادهای فرهنگی و اجتماعی در جامعه ایران هستند.

۵ـ۴. نقد تقابل‌ها و کارکرد فرهنگی

در شعر «چاووشی»، تقابل‌های دوگانه به‌طور برجسته‌ای بازتاب‌دهنده فرهنگ و هویت ایرانی و تجربیات تاریخی آن است. نظریات کلود لوی–استروس، که بر تقابل‌های بنیادین و دوتایی در اسطوره‌ها و روایت‌ها تأکید دارند، ابزار مناسبی برای تحلیل این عناصر در شعر فراهم می‌آورند. در این شعر، تقابل‌هایی همچون آزادی و اسارت، سفر و سکون، رهایی و ناامیدی، به‌وضوح نشان‌دهنده تضادهای عمیق اجتماعی، فرهنگی و تاریخی هستند که ریشه در تاریخ و هویت ایرانی دارند. این تقابل‌ها نه تنها بازتاب‌دهنده بحران‌های اجتماعی و سیاسی بلکه نمادی از جستجوی معنای جدید در جهان مدرن‌اند.

۵ـ۴ـ۱. کارکرد فرهنگی تقابل‌ها

تقابل‌های مطرح‌شده در شعر «چاووشی» نمایانگر کشمکش‌های دائمی در جامعه ایران است، جایی که تاریخ و فرهنگ به‌طور پیوسته میان امید و یأس، نوگرایی و سنت، حرکت و سکون در نوسان بوده است. از خلال این تقابل‌ها، اخوان می‌کوشد تا نه‌تنها وضعیت کنونی ایران، بلکه روند تاریخی آن را نیز در برابر چشمان مخاطب قرار دهد. از این منظر، تحلیل این تقابل‌ها در چارچوب نظریات ساختارگرایانه، به‌ویژه دیدگاه‌های لوی–استروس، ابزار مؤثری برای فهم این کشمکش‌های فرهنگی است.

۵ـ۴ـ۱ـ۱. تقابل بین آزادی و اسارت

تقابل آزادی و اسارت یکی از مهم‌ترین تقابل‌هایی است که در این شعر به‌طور برجسته مطرح می‌شود. سفر به‌عنوان نمادی از «آزادی» و رهایی از شرایط محدود و سخت زندگی روزمره، اشاره‌ای مستقیم به اشتیاق تاریخی مردم ایران برای آزادی و رهایی از ظلم و سرکوب دارد. در این شعر، آزادی و رهایی از قیود اجتماعی و سیاسی به‌عنوان اهدافی آرمانی به تصویر کشیده می‌شود:

«بیا ره توشه برداریم،
قدم در راه بی‌برگشت بگذاریم؛»

این سفر نمادین به‌سوی «سرزمینی آزاد»، تنها به معنای فرار از محدودیت‌های اجتماعی و سیاسی نیست، بلکه به‌نوعی جستجوی معنایی جدید و احیای هویت فردی و اجتماعی است. در مقابل، «اسارت» به‌عنوان نمادی از محدودیت‌های اجتماعی و سیاسی و سرخوردگی از وضعیت موجود در شعر، وضعیت فعلی شاعر را نشان می‌دهد:

«من اینجا بس دلم تنگ است.»

این تقابل نشان‌دهنده تجربیات تاریخی ایران است؛ از دوران‌های طولانی استبداد و جنگ تا مبارزات مردم برای آزادی و تغییر. در طول تاریخ، مردم ایران همواره در جستجوی رهایی از ظلم

و سرکوب بوده‌اند، اما همواره با محدودیت‌های سیاسی و اجتماعی مواجه شده‌اند. دوگانه میان امید به آزادی و ناامیدی از وضعیت موجود، هسته مرکزی شعر «چاووشی» را تشکیل می‌دهد و بازتاب‌دهنده کشمکش‌های اجتماعی و سیاسی مداوم در جامعه ایران است.

۵ـ۴ـ۱ـ۲. تقابل سنت و نوگرایی

در کنار تقابل آزادی و اسارت، تقابل سنت و نوگرایی نیز در شعر به‌خوبی نمایان است. در این شعر، اخوان با استفاده از اسطوره‌های ایرانی همچون «بهرام» و «ناهید»، که نمادهای فرهنگی و تاریخی به‌شمار می‌آیند، سعی دارد تا چالش‌های فرهنگی و فکری میان میراث سنتی و نیاز به تغییر و نوآوری را به تصویر بکشد. این تقابل نه تنها بازتاب‌دهنده کشمکش‌های فکری در جامعه ایران، بلکه همچنین نمایانگر تلاش برای ایجاد تعادل میان حفظ هویت فرهنگی و پذیرش تغییرات نوین در دنیای مدرن است.

۵ـ۴ـ۱ـ۳. تقابل امید و ناامیدی

یکی دیگر از محورهای اصلی شعر «چاووشی»، تقابل امید و ناامیدی است. این تقابل به‌خوبی وضعیت جامعه ایرانی در دوران بحران‌های تاریخی و اجتماعی را به تصویر می‌کشد. در شعر، امید به آینده‌ای روشن و سرزمینی بکر و پر از تازگی، نماد آرزوی ایرانیان برای رهایی از وضعیت موجود و ایجاد تغییرات مثبت در جامعه است:

«به‌سوی سرزمین‌هایی که دیدارش،
به‌سان شعلهٔ آتش،
دواند در رگم خونِ نشیطِ زنده‌ی بیدار.»

این امید بازتاب‌دهنده تمایل جامعه برای نوزایی فرهنگی و عبور از ناکامی‌های تاریخی است. از سوی دیگر، ناامیدی از شرایط فعلی، نمایانگر شکست‌ها و تلخی‌هایی است که در مواجهه با مشکلات اجتماعی و تاریخی تجربه شده است. بیان این ناامیدی در قالب تصاویری همچون «حتی از نگاه مرده‌ای هم ردپایی نیست»، به‌طور مؤثر بن‌بست روانی و فرهنگی جامعه را نشان می‌دهد.

تقابل امید و ناامیدی در این شعر فراتر از تصویرسازی‌های فردی است؛ بلکه به‌نوعی بازتاب‌دهنده کشمکش‌های دائمی در تاریخ ایران است، جایی که مردم همواره بین واقعیت‌های تلخ و آرمان‌های بلندپروازانه خود گرفتار شده‌اند. دوگانه‌هایی چون آزادی و اسارت، حرکت و سکون، در ساختار شعر بیانگر کشمکش میان آرزوی تغییر و سرنوشت محتوم است.

استعاره «خونِ نشیطِ زندهٔ بیدار» در مقابل «خونِ پیر و سرد و تیره و بیمار»، به تضاد میان جوانی و پویایی فرهنگی در برابر کهولت و رکود اشاره دارد. این تقابل نمادی از امید به زایش دوباره و احیای جامعه در برابر افول تاریخی است که جامعه ایران بارها آن را تجربه کرده است.

همچنین، استفاده از شخصیت‌های اسطوره‌ای مانند بهرام و ناهید در شعر، این تقابل‌ها را تقویت می‌کند. بهرام به‌عنوان نماد جنگ و سرنوشت تلخ و ناهید به‌عنوان نماد زایش و عشق، به‌نوعی دو نیروی متضاد هستند که همواره در تاریخ و فرهنگ ایرانی به چشم می‌خورند. این

شخصیت‌ها در شعر نه تنها به ابعاد اسطوره‌ای، بلکه به بعد اجتماعی و فرهنگی ایرانیان نیز اشاره دارند؛ ایرانیانی که در تلاش برای فرار از تکرار تراژدی‌های گذشته، به دنبال تغییر و تحول‌اند.

در پایان، شاعر با جملهٔ «من اینجا بس دلم تنگ است» به‌نوعی به نتیجه‌گیری ناامیدکننده‌ای می‌رسد. این جمله بیانگر سرخوردگی نهایی است که شخصیت شعر پس از عبور از مراحل مختلف ناامیدی و جست‌وجوهای بی‌فرجام به آن می‌رسد. این پایان‌بندی، تضاد میان امید به تغییر و واقعیت تلخ تاریخی و اجتماعی ایران را بیش از پیش برجسته می‌سازد و مخاطب را با حقیقت دردناک جامعه ایرانی روبرو می‌کند.

۵ـ۴ـ۲. تحلیل تأثیر شعر «چاووشی» بر مخاطب ایرانی

شعر «چاووشی» به‌عنوان یک اثر عمیق ادبی با تقابل‌های دوگانه‌ای که در خود دارد، تأثیری شگرف بر مخاطب ایرانی می‌گذارد. این تقابل‌ها، از جمله موضوعاتی چون «آزادی و اسارت»، «امید و ناامیدی»، «نور و تاریکی»، و «سفر و توقف»، هرکدام به‌طور مستقیم مخاطب را به تأمل در وضعیت هویت، سرنوشت و جامعه خود وا می‌دارند. این تأملات، علاوه بر بازتاب شرایط اجتماعی و فرهنگی، به مخاطب ایرانی فرصتی می‌دهند تا نسبت به واقعیت‌های موجود و مسیرهای ممکن برای تغییر آگاه‌تر شود.

۵ـ۴ـ۲ـ۱. تقابل‌های هویتی

الف) آزادی و اسارت

این دوگانگی نه‌تنها به چالش‌های فردی بلکه به مشکلات اجتماعی و سیاسی نیز اشاره دارد. مخاطب با مواجهه با این مفهوم، به‌ویژه در تاریخ معاصر ایران، متوجه می‌شود که مفهوم آزادی همواره در بستر محدودیت‌های سیاسی و اجتماعی قرار داشته است. شعر «چاووشی» با تصویر کردن آرزوی آزادی و کشمکش‌های اجتماعی، به مخاطب ایرانی این پیام را منتقل می‌کند که جستجوی آزادی از سیطره استبداد و فشارهای اجتماعی به یک مبارزه مستمر تبدیل شده است. این تقابل می‌تواند مخاطب را به سمت بازنگری در وضعیت خود و جامعه وادار کرده و او را به‌سوی جستجوی تحولی مثبت در زندگی فردی و اجتماعی سوق دهد.

ب) سفر و توقف

سفر در این شعر نماد حرکت، پویایی و تغییر است. سفر به‌عنوان راهی برای رهایی از وضعیت موجود، به مخاطب یادآوری می‌کند که زندگی در حال تحول است و انسان‌ها باید برای تغییر و پیشرفت تلاش کنند. این مفهوم به‌ویژه در فرهنگ ایرانی، نماد جستجو برای آزادی و بهبود وضعیت است. مخاطب با مواجهه با این تقابل ممکن است به فکر بیافتد که چگونه می‌تواند در جستجوی تغییرات مثبت در زندگی خود و جامعه‌اش باشد. توقف به‌عنوان نقطه مقابل، به مفهوم سکون و تسلیم در برابر شرایط اجتماعی و سیاسی اشاره دارد و این نیز مخاطب را به تأمل در ناتوانی‌ها و محدودیت‌های موجود وا می‌دارد.

۵ـ۴ـ۲ـ۲. ابعاد آگاهی و ناآگاهی

الف) نور و تاریکی

این تقابل به‌طور مستقیم با مفاهیم آگاهی و ناآگاهی ارتباط دارد. نور، به‌عنوان نماد آگاهی، رهایی و حقیقت، در برابر تاریکی قرار می‌گیرد که نمادی از جهل، ناآگاهی و سرگشتگی است. مخاطب با این دوگانگی می‌تواند به تفکر درباره وضعیت آگاهی اجتماعی و فردی خود بپردازد و احساس کند که برای عبور از تاریکی‌های تاریخی و اجتماعی، باید به دنبال روشنایی و آگاهی باشد. این تقابل نه تنها به‌عنوان یک استعاره برای رشد فردی، بلکه به‌عنوان دعوتی به بیداری اجتماعی عمل می‌کند و مخاطب را به تلاش برای تغییر و تحول در جهت دستیابی به آگاهی و حقیقت ترغیب می‌کند.

۵ـ۴ـ۲ـ۳. درگیری با چالش‌های اجتماعی

شعر «چاووشی» نه تنها یک بیان فردی، بلکه به‌طور عمیق‌تر یک فراخوان به تفکر دربارهٔ هویت، فرهنگ و تاریخ جامعه ایرانی است. این شعر با تقابل‌هایی همچون آزادی و اسارت، امید و ناامیدی، سفر و توقف، و نور و تاریکی، به‌خوبی نمایانگر کشمکش‌های اجتماعی و فرهنگی است که مخاطب ایرانی در مواجهه با آن‌ها قرار دارد. شعر به مخاطب این فرصت را می‌دهد که درباره وضعیت کنونی جامعه‌اش و چالش‌های آن تأمل کند و به این بیندیشد که چگونه می‌تواند در جستجوی تغییرات مثبت در زندگی فردی و اجتماعی خود باشد.این درگیری با چالش‌های هویتی و فرهنگی در نهایت باعث می‌شود که مخاطب به‌دنبال معنای عمیق‌تری از زندگی و مسیر آینده‌اش باشد. شعر «چاووشی» به‌عنوان یک وسیله ارتباطی، احساسات و تفکرات عمیق را در مخاطب برمی‌انگیزد و او را به تفکر و تجدید نظر دربارهٔ هویت خود و جامعه‌اش ترغیب می‌کند.شعر «چاووشی» با استفاده از تقابل‌های دوگانه و نمادین، تأثیرات عمیقی بر مخاطب ایرانی می‌گذارد. این تأثیرات به‌ویژه از طریق تقابل‌هایی چون آزادی و اسارت، امید و ناامیدی، نور و تاریکی، و سفر و توقف، به مخاطب این امکان را می‌دهند که با وضعیت هویتی، اجتماعی و سیاسی خود بیشتر آشنا شود و در جستجوی آگاهی و تحول قرار گیرد. این شعر به‌عنوان یک اثر ادبی، نه‌تنها احساسات و تفکرات مخاطب را برمی‌انگیزد، بلکه او را به چالش‌های اجتماعی و فرهنگی جامعه‌اش دعوت می‌کند تا به‌دنبال معنا و تغییر در زندگی و مسیر آینده باشد.

۵ـ۵. ارزش ساختارگرایانه شعر «چاووشی» بر اساس نظریه‌های کلود لوی-استروس

شعر «چاووشی» به‌عنوان یکی از آثار برجسته مهدی اخوان ثالث، نمونه‌ای برجسته از به‌کارگیری موفق نظریه‌های ساختارگرایانه در ادبیات معاصر ایران به‌شمار می‌رود. این شعر با استفاده از تقابل‌های دوگانه، نمادهای اسطوره‌ای و تصاویر غنی، به تحلیل وضعیت فرهنگی، اجتماعی و تاریخی جامعه ایرانی می‌پردازد و با الگوهای نظری کلود لوی-استروس در تحلیل ساختارهای فرهنگی و اسطوره‌ای همخوانی دارد. در این بخش، به‌طور خاص به عناصر ساختارگرایانه‌ای که اخوان در شعر خود به‌کار برده است پرداخته می‌شود.

۵ـ۵ـ۱. تقابل‌های دوگانه به‌مثابه ساختارهای فرهنگی

یکی از مهم‌ترین عناصر ساختارگرایانه در آثار لوی–استروس، مفهوم «تقابل‌های دوگانه[۴]» است که در شعر «چاووشی» به‌وضوح نمایان است. اخوان ثالث با بهره‌گیری از تقابل‌هایی چون «نور و تاریکی»، «زمین و آسمان»، «حرکت و سکون»، «زندگی و مرگ»، و «امید و ناامیدی»، به ساختارهای فرهنگی و اجتماعی در فرهنگ ایرانی اشاره می‌کند. این تقابل‌ها نماد دوگانگی‌های بنیادین در اسطوره‌ها و افسانه‌های ایرانی هستند که در بطن شعر قرار دارند. به‌طور خاص، در ابتدای شعر، راهی که به شهر و باغ و آبادی ختم می‌شود، نماد تمایل به زندگی دنیوی و مادی است. در مقابل، راه بی‌فرجام نمایانگر جستجو برای دنیای معنوی و ناپیدا است. این تقابل‌ها به مخاطب این امکان را می‌دهند که درک کند چگونه دوگانگی‌های بنیادین در اسطوره‌ها و افسانه‌ها با واقعیت‌های اجتماعی و فرهنگی معاصر ایران در هم‌آمیخته‌اند. این‌گونه تحلیل تقابل‌ها، نه‌تنها مخاطب را با اسطوره‌های کهن مواجه می‌کند، بلکه به‌طور غیرمستقیم چالش‌های زندگی معاصر ایرانیان را نیز به تصویر می‌کشد.

۵ـ۵ـ۲. اسطوره و قهرمان در بستر فرهنگ ایرانی

اخوان ثالث در این شعر با ارائه الگوی «سفر قهرمانی»، که یکی از مفاهیم اصلی در نظریه‌های ساختارگرایانه لوی–استروس است، به نوعی بازآفرینی فرهنگی از اسطوره‌ها و داستان‌های کهن ایرانی دست می‌زند. سفر قهرمانی در این شعر نه‌تنها به‌صورت فیزیکی، بلکه به‌صورت سفری معنوی و ذهنی است. شخصیت اصلی شعر که به دنبال راهی «بی‌برگشت و بی‌فرجام» است، نماد قهرمانی است که در پی شناخت و رهایی از زنجیرهای اجتماعی و تاریخی می‌باشد. این سفر معنوی و انتقادی نه‌تنها به مخاطب امکان می‌دهد تا به وضعیت موجود و هویت خویش فکر کند، بلکه ریشه در روایت‌های اسطوره‌ای و فرهنگی دارد که از دیرباز در ذهنیت ایرانیان وجود داشته است. در این تحلیل ساختارگرایانه، سفر قهرمانی نماد جستجوی آزادی و تحول در میان محدودیت‌های تاریخی و اجتماعی است.

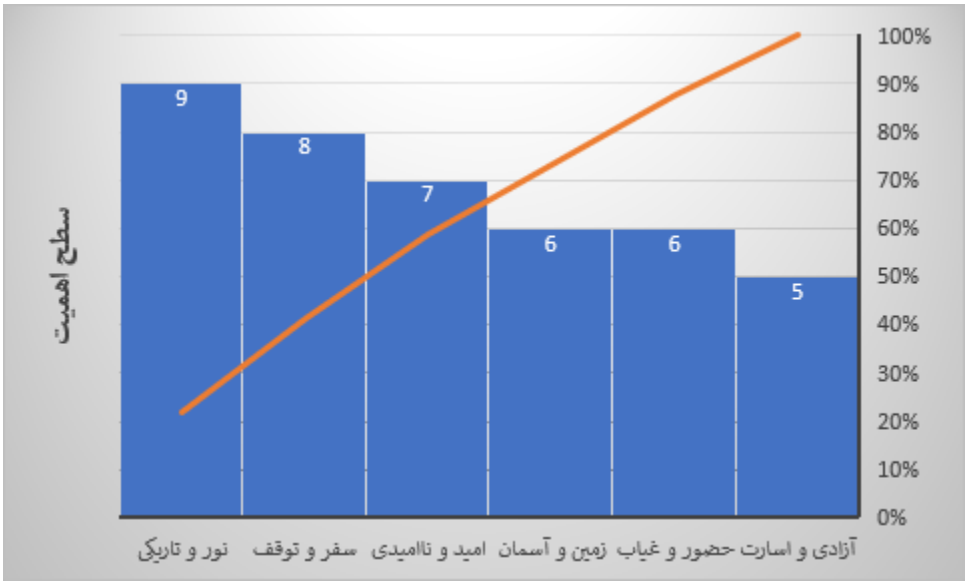
۵ـ۵ـ۳. بازخوانی فرهنگی و بازتولید نمادها

اخوان ثالث با استفاده از نمادهای تاریخی و اسطوره‌ای مانند «بهرام»، «ناهید» و اشاره به «جام حافظ و خیام»، به نوعی بازخوانی و بازتولید فرهنگی دست می‌زند. این نمادها در بستر معاصر بازتولید شده و به چالش‌های جدید اجتماعی و سیاسی متصل می‌شوند. از منظر ساختارگرایانه، این بازتولید نمادین به‌عنوان چرخه‌ای معنایی در فرهنگ ایران عمل می‌کند که به‌طور مستمر در حال بازآفرینی است. نمادهایی مانند بهرام و ناهید که از اسطوره‌های ایرانی نشأت گرفته‌اند، در این شعر از نو خوانده می‌شوند و به‌طور انتقادی با مشکلات معاصر جامعه ایران در ارتباط قرار می‌گیرند. این بازخوانی فرهنگی نه‌تنها نشان‌دهنده تسلط اخوان بر ادبیات کهن ایران است، بلکه به پیوند عمیق او با مفاهیم فرهنگی و تاریخی جامعه ایران نیز اشاره دارد.شعر «چاووشی»، به‌عنوان یک اثر برجسته در ادبیات معاصر ایران، از نظریه‌های ساختارگرایانه کلود لوی–استروس پیروی می‌کند. این پیروی از نظریه‌های ساختارگرایانه از طریق «تقابل‌های اسطوره‌ای»، «الگوی

4 Binary opposition

سفر قهرمانی» و «بازتولید فرهنگی» در شعر «چاووشی» به اخوان این امکان را می‌دهد که به تحلیل چالش‌های هویتی، فرهنگی و اجتماعی ایران بپردازد. استفاده از ساختارهای نمادین و اسطوره‌ای در این شعر، آن را به یک اثر پیچیده و تأمل‌برانگیز تبدیل کرده است که از نظر زیبایی‌شناختی و معنایی بسیار ارزشمند است. این تحلیل ساختارگرایانه به مخاطب کمک می‌کند تا هم از جنبه‌های فرهنگی و اجتماعی و هم از لحاظ معنایی با شعر «چاووشی» درگیر شود و به عمق بیشتری از تجربیات انسانی و فرهنگی در تاریخ ایران دست یابد.

شکل ۱. نمودار تقابل‌های دوگانه در شعر چاووشی



نمودار بالا تقابل‌های دوگانه موجود در شعر *چاووشی* را نشان می‌دهد. هر یک از این تقابل‌ها با توجه به اهمیت نسبی آن‌ها در شعر به صورت گرافیکی نمایش داده شده‌اند.

۶ـ نتیجه‌گیری

شعر *چاووشی* با بهره‌گیری از نمادها و اسطوره‌های ایرانی و تحلیل تقابل‌های دوگانه، به شکلی عمیق با نظریه‌های ساختارگرایانه کلود لوی–استروس همخوانی دارد. این شعر با استفاده از تقابل‌هایی چون سفر و توقف، امید و ناامیدی، زمین و آسمان، نور و تاریکی، آزادی و اسارت، و حضور و غیاب، به بررسی ساختارهای فرهنگی و اجتماعی پرداخته و نه تنها وضعیت ذهنی شاعر، بلکه پیچیدگی‌های اجتماعی و فرهنگی جامعه ایرانی را به تصویر می‌کشد. تحلیل این تقابل‌ها نشان می‌دهد که اخوان ثالث چگونه از طریق تلفیق عناصر فرهنگی، تاریخی و اسطوره‌ای، به بازتولید و بازخوانی مفاهیم عمیق اجتماعی در قالب شعری ساختارمند پرداخته است.

در این تحلیل ساختارگرایانه، تقابل سفر و توقف نمایانگر کشمکش‌های فرهنگی و اجتماعی در جستجوی تغییر و رهایی از وضعیت موجود است. این تقابل نشان می‌دهد که حرکت و توقف، هم به‌طور فردی و هم جمعی، از عناصر بنیادی در فرهنگ ایرانی است که درون یک

ساختار معنادار قرار دارد. همچنین، تقابل امید و ناامیدی در این شعر به‌خوبی به تصویر کشیده شده است و نشان‌دهنده تضادهای درون‌مایه‌های فرهنگی و اجتماعی است که انسان‌ها در آن زندگی می‌کنند، نه صرفاً درگیری‌های فردی شاعر.

نمادهای زمین و آسمان به‌عنوان نمایندگان دو جهان واقعیت و آرمان، فاصله میان این دو را به‌طور نمادین نشان می‌دهند و به ساختارهای فرهنگی و تاریخی اشاره دارند که در شعر به‌وضوح بازنمایی شده‌اند. تقابل نور و تاریکی به‌عنوان نمادهای سنتی و اسطوره‌ای در این شعر، به‌طور ساختاری به بررسی وجودی انسان و بحران‌های جمعی اجتماعی می‌پردازد. در این چارچوب، امید و ناامیدی نه به‌عنوان احوال درونی یک فرد، بلکه به‌عنوان وضعیت‌های تاریخی و اجتماعی در فرهنگ ایرانی در نظر گرفته می‌شوند.

تضاد آزادی و اسارت نیز به‌عنوان جنبه‌ای کلیدی در شعر، ابعاد اجتماعی و فرهنگی آن را برجسته می‌کند و نشان می‌دهد که چگونه این ساختارهای اجتماعی و فرهنگی به‌طور سیستماتیک انسان‌ها را در وضعیت‌های مختلف اسارت و آزادی قرار می‌دهند. در نهایت، تقابل حضور و غیاب به ابعاد اجتماعی و انسانی از نیاز به ارتباط و پیوند میان انسان‌ها اشاره دارد، نه صرفاً به تنهایی یک فرد خاص.

منابع

ابراهیمی، سیدمحمد (۱۳۹۱)، ساختار داستان (درخت آسوریک) بر مبنای دیدگاه لوی استروس، فصلنامه مطالعات ادبیات تطبیقی، دوره ۶، شماره ۲۲، صص ۱۴۷– ۱۶۰

اخوان ثالث، مهدی (۱۳۷۰)، زمستان، تهران: انتشارات مروارید

استروس، کلوی لوی (۱۳۸۶)، توتمیسم، ترجمه مسعود راد، تهران: انتشارات توس

اسداللهی، خدابخش؛ یحیایی، محمد (۱۳۹۶)، بررسی مولفه سفر در اشعار اخوان ثالث، فصلنامه مطالعات زبان و ادبیات غنایی، دوره ۷، شماره ۲۲، صص ۲۱– ۳۲

ایرانمنش، زهرا (۱۴۰۱)، بررسی تقابل ها در پنج داستان منتخب از بخش تاریخی شاهنامه (بهرام گور، خسرو انوشیروان، یزدگرد سوم، اردشیر بابکان، بهمن) بر مبنای رویکرد تقابل لویی استروس، فصلنامه تفسیر و تحلیل متون زبان و ادبیات فارسی، دوره ۱۴، شماره ۵۴، صص ۲۹۳– ۳۱۸

برسلر، چارلز (۱۳۸۶)، درآمدی بر نظریه ها و روش های نقد ادبی، ترجمه مصطفا عابدینی فرد، تهران: انتشارات نیلوفر

پیکانی، پروین؛ ذبیحی، رحمان؛ شوهانی، علیرضا؛ جهانی، محمدتقی (۱۳۹۹)، تحلیل ساختار داستان های سهراب، سیاوش و فرود بر اساس نظریه استروس، فصلنامه پژوهشنامه ادب حماسی، دوره ۱۶، شماره ۳۰، صص ۶۱– ۸۴

حسینی، روح الله؛ محمدزاده، اسدالله (۱۳۸۵)، بررسی ساختار تقابل رستم و اسفندیار در شاهنامه بر اساس نظریه تقابل لوی استروس، فصلنامه پژوهش زبان های خارجی، دوره ۱۱، شماره ۳۱، صص ۴۳– ۶۴

چندلر، دنیل (۱۳۸۶)، مبانی نشانه شناسی، ترجمه مهدی پارسا، تهران: انتشارات سوره مهر

چهارمحالی، محمد؛ شعبانزاده، مریم؛ حسن آبادی، محمود (۱۳۹۶)، ساختار تقابلی داستان سیاوش در شاهنامه بر اساس نظریه لوی استروس، فصلنامه ادبیات عرفانی و اسطوره شناختی، دوره ۱۳، شماره ۴۹، صص ۷۵– ۱۰۷

چهارمحالی، محمد؛ شعبانزاده، مریم؛ حسن آبادی، محمود (۱۳۹۶)، تحلیل تقابل دوگانه در داستان جمشید برپایه نظریه لوی استروس، فصلنامه متن شناسی ادب فارسی، دوره ۱۱، شماره ۴۱، صص ۱۵– ۳۵

خاکپور، محمد (۱۳۹۲)، زبان نمادین شعر اخوان، محملی برای ارتقای قوّت بیان و تأثیر در ذهن مخاطب، فصلنامه مطالعات زبانی و بلاغی، دوره ۴، شماره ۸، صص ۴۱– ۶۸

ذبیحی، رحمان؛ پیکانی، پروین (۱۳۹۶)، تحلیل ساختار اسطوره «گیومرد» بر اساس نظریه لوی استروس، فصلنامه پژوهش زبان و ادبیات فارسی، دوره ۱۵، شماره ۴۷، صص ۲۷– ۵۰

سلدن، رامان؛ ویدسون، پیتر (۱۳۸۸)، راهنمای نظریه ادبی معاصر، ترجمه عباس مخبر، تهران: انتشارات طرح نو

طایفی، شیرزاد؛ محبی، ابوالفضل (۱۳۹۷)، واکاوی اسطوره کیومرث در شاهنامه از دیدگاه ساختارگرایی اساطیری لوی استروس، فصلنامه متن شناسی ادب فارسی، دوره ۱۰، شماره ۴۰، صص ۷۱– ۸۴

عبادی جمیل، سعید؛ رضایی دشت ارژنه، محمود؛ قلعه خانی، گلنار (۱۳۹۵)، بررسی اسطوره ضحاک بر اساس ساختار تقابل های دوگانه کلود لوی استروس، جستارهای نوین ادبی، شماره ۱۹۵، زمستان، صص ۹۲ –۶۷

علوی، مریم؛ مشهور، پروین دخت؛ فاضلی، محمد (۱۴۰۱)، بررسی تقابل در بخش تاریخی شاهنامه از نظر رویکرد ساختارگرایانه استروس (مطالعه موردی داستان بهرام گور، خسرو انوشیروان، و بهمن)، فصلنامه سبک شناسی نظم و نثر فارسی، دوره ۱۵، شماره ۸۰، صص ۲۱۳– ۲۲۹

گلدمن، لوسین (۱۳۶۹)، نقد تکوینی، ترجمهٔ محمدتقی غیاثی، تهران: انتشارات نگاه

Akhavan Sales, M. (1991). Winter. Tehran: Morvarid Publishing. [In Persian].

Alavi, M., Mashhoor, P., & Fazeli, M. (2022). An analysis of opposition in the historical section of the Shahnameh from Lévi-Strauss's structuralist approach (Case studies: Bahram Gur, Khosrow Anushirvan, Bahman). *Persian Verse and Prose Stylistics Quarterly, 15*(80), 213–229. [In Persian].

Asadollahi, K., & Yahyaei, M. (2017). An analysis of the journey motif in Akhavan Sales' poetry. *Lyric Language and Literature Studies Quarterly, 7*(22), 21–32. [In Persian].

Bressler, C. (2007). Literary criticism: An introduction to theory and practice (M. Abedini Fard, Trans.). Tehran: Niloufar Publishing. [In Persian].

Chaharmahali, M., Shabanzadeh, M., & Hassanabadi, M. (2017). Analysis of dual opposition in the story of Jamshid based on Lévi-Strauss's theory. *Persian Literature Text Analysis Quarterly, 11*(41), 15–35. [In Persian].

Chaharmahali, M., Shabanzadeh, M., & Hassanabadi, M. (2017). The dual structure of Siavash's story in the Shahnameh based on Lévi-Strauss's theory. *Journal of Mystical and Mythological Literature, 13*(49), 75–107. [In Persian].

Chandler, D. (2007). Semiotics: The basics (M. Parsa, Trans.) (in Persian). Tehran: Soore Mehr Publishing.

Ebadi Jamil, S., Rezaei Dasht Arzhaneh, M., & Gholnarkhani, G. (2016). An analysis of the Zahhak myth based on Claude Lévi-Strauss's theory of binary oppositions. *Modern Literary Studies, (195)*, 67–92. [In Persian].

Ebrahimi, S. M. (2012). The structure of the story (The tree of Assur) based on Lévi-Strauss's perspective. *Comparative Literature Studies Quarterly, 6*(22), 147–160. [In Persian].

Goldman, L. (1990). Genetic structuralism (M. T. Ghiasi, Trans.). Tehran: Negah Publishing. [In Persian].

Hosseini, R., & Mohammadzadeh, A. (2006). Analysis of the structural opposition between Rostam and Esfandiyar in the Shahnameh based on Lévi-Strauss's dual opposition theory. *Foreign Language Research Quarterly, 11*(31), 43–64. [In Persian].

Iranmanesh, Z. (2022). Analysis of dualities in five selected stories from the historical section of the Shahnameh (Bahram Gur, Khosrow Anushirvan, Yazdgerd III, Ardashir Babakan, Bahman) based on Lévi-Strauss's approach. *Persian Language and Literature Text Interpretation and Analysis Quarterly, 14*(54), 293–318. [In Persian].

Khakpour, M. (2013). The symbolic language of Akhavan Sales’s poetry: A means of enhancing expressive power and impact on the audience's mind. *Language and Rhetoric Studies Quarterly, 4*(8), 41–68. [In Persian].

Lévi-Strauss, C. (1963). Structural anthropology (C. Jacobson & B. G. Schoepf, Trans.). New York: Basic Books.

Lévi-Strauss, C. (2007). Totemism (M. Rad, Trans.) (in Persian). Tehran: Toos Publishing.

Peikani, P., Zabihi, R., Shohani, A., & Jahani, M. T. (2020). Structural analysis of the stories of Sohrab, Siavash, and Forood based on Lévi-Strauss’s theory. *Epic Literature Research Journal, 16*(30), 61–84. [In Persian].

Selden, R., & Widdowson, P. (2009). A reader's guide to contemporary literary theory (A. Mokhber, Trans.). Tehran: Tarh-e-No Publishing. [In Persian].

Tayefi, S., & Mohebbi, A. (2018). A structural analysis of the Gayomarth myth in the Shahnameh from Lévi-Strauss’s mythical structuralism perspective. *Persian Literature Text Analysis Quarterly, 10*(40), 71–84. [In Persian].

Zabihi, R. (2020). Structural analysis of dualities in the myth of Gayomarth in the Shahnameh based on Lévi-Strauss's theory. *Journal of Iranian Cultural Studies, 9*(32), 119–135. [In Persian].

Zabihi, R., & Peikani, P. (2017). Analysis of the Gayomard myth based on Lévi-Strauss's structural theory. *Persian Language and Literature Research Quarterly, 15*(47), 27–50. [In Persian].

University of Tehran Prees

Persian Literature

Online ISSN: 2676-4113

https://jpl.ut.ac.ir/

Introducing the manuscript of "Dastor al-Shu'ara" by Mohammad Amani Mazandarani

Alimohammad Moazzeni[1] **Behzad Geranmaye** ✉[2]

1. Department of Persian language and literature, University of Tehran, Tehran, Iran…E-mail: moazzeni@ut.ac.ir
2. Corresponding Author, Department of Persian language and literature, University of Tehran, Tehran, Iran, E-mail: behzad.geranmaye@ut.ac.ir

Article Info

Article Type:
Research Araticle

Article History:

Received:
1, June, 2024

In Revised form:
14, August, 2024

Accepted:
23, August, 2024

Published Online:
18, September, 2024

Keywords:
Amani Mazandarani, Rhetoric, Dastor al-Sho`ara, Prosody, Poetic, Rhyme, Manuscript

ABSTRACT

The book Dastur al-Shu'ara is one of the comprehensive and instructive works in the field of literary sciences and the art of poetry. This book was authored in 1048 AH by Amani Mazandarani and dedicated to Mirza Muhammad Taqi, a minister of the time. The core discussions of the book revolve around the definition of poetry and the poet, as well as chapters on various topics such as prosody (aruz), rhyme (qafiya), rhetorical devices (badi'), and issues related to poetic plagiarism (saraqat-e shi'ri). The comprehensive and detailed information provided on each of these topics adds to the significance of the book. It can be confidently stated that this book was capable of addressing the needs of poets in understanding the formal and structural aspects of poetry, and it remains highly relevant even today. The book includes numerous poetic examples, containing a wealth of verses from poets contemporary to the author, which can serve as a reflection of the poetic standards of that era. The linguistic and stylistic features of Dastur al-Shu'ara largely follow the scientific prose style of the Safavid period. In this article, out of the twenty-four existing manuscripts of the book, twenty-three are briefly introduced, and manuscript No. 4342 from the Astan Quds Library, which was transcribed during the author's lifetime, is examined in detail. This article not only introduces the manuscript of the book but also provides a structural and content analysis, offering insights into its various aspects and critiques.

Cite this The Author(s): Moazzeni, A., Geranmaye, B: 2025. Introducing the manuscript of "Dastor al-Shu'ara" by Mohammad Amani Mazandarani, Persian Literature. Vol. 14, No. 1, Serial No. 33- Spring-Summer, (133-158).
DOI: 10.22059/jpl.2025.387989.2289

CC BY

Publisher: Unversity of Tehran Press

ادب فارسی
شاپای الکترونیکی: ۴۱۱۳-۲۶۷۶
https://jpl.ut.ac.ir/
انتشارات دانشگاه تهران

معرّفی نسخهٔ خطّی «دستورالشّعراء» اثر محمّد امانی مازندرانی

علی‌محمّد مؤذّنی[۱] بهزاد گرانمایه[۲]✉

۱. گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تهران، تهران، ایران. رایانامه: moazzeni@ut.ac.ir

۲. نویسندهٔ مسئول، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تهران، تهران، ایران. رایانامه: behzad.geranmaye@ut.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
علمی- پژوهشی

تاریخ دریافت:
۱۴۰۳/۰۳/۱۲

تاریخ بازنگری:
۱۴۰۳/۰۵/۲۴

تاریخ پذیرش:
۱۴۰۳/۰۶/۰۲

تاریخ انتشار:
۱۴۰۳/۰۶/۲۸

واژه‌های کلیدی:
امانی مازندرانی،
بلاغت، *دستورالشّعراء*،
عروض، فنّ شعر،
قافیه، نسخهٔ خطّی.

چکیده

کتاب *دستورالشّعراء* یکی از کتب جامع و آموزنده در علوم ادبی و فنّ شعر است. این کتاب در سال ۱۰۴۸ ﻫ توسّط امانی مازندرانی تألیف و به میرزا محمّدتقی وزیر تقدیم شده‌است. بحث پیرامون تعریف شعر و شاعر، فصولی در ابواب مختلف علم عروض، قافیه، بدیع و مطالبی پیرامون سرقات شعری، اساس مباحث این کتاب را تشکیل می‌دهد. اطّلاعات جامع و کامل هریک از مباحث مطرح شده در این کتاب به اهمّیّت آن می‌افزاید. می‌توان به‌جرئت گفت که این کتاب نیاز شاعران را در خصوص شناخت مباحث پیرامون فرم و صورت شعری را می‌توانسته پاسخ بدهد و امروزه نیز کاربرد فراوانی می‌تواند داشته باشد. این کتاب با دارا بودن شاهد مثال‌های شعری، دربردارندهٔ ابیات زیادی از شعرای هم‌عصر مؤلّف است که می‌تواند بازتابی از سطح شعری آن دوران باشد. ویژگی‌های زبانی و سبکی *دستورالشّعراء* عمدتاً پیرو سبک نثرهای علمی دورهٔ صفویّه است. در این مقاله از بیست و چهار نسخهٔ موجود از کتاب، بیست و سه نسخه به‌صورت اجمالی معرّفی و نسخهٔ شمارهٔ ۴۳۴۲ کتابخانهٔ آستان قدس که در زمان خود مؤلّف کتابت شده به‌صورت مفصّل مورد بررسی قرار گرفته‌است. این مقاله ضمن معرّفی نسخهٔ خطّی این کتاب به بحث و بررسی ساختاری و محتوایی آن می‌پردازد و اطّلاعاتی از جنبه‌های مختلف و نقد آن در اختیار قرار می‌دهد.

استناد: مؤذّنی، علی‌محمّد؛ گرانمایه، بهزاد. (۱۴۰۳)، معرّفی نسخهٔ خطّی «دستورالشّعراء» اثر محمّد امانی مازندرانی، ادب فارسی، سال ۱۴، شمارهٔ ۱، بهار و تابستان ۱۴۰۳، پیاپی ۳۳. (۱۳۳-۱۵۸).
DOI: 10.22059/jpl.2025.387989.2289

CC BY

ناشر: مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.

۱. مقدمه

نسخ خطّی، معادن ارزشمند تاریخ، تمدّن، فرهنگ و سنن یک ملّت است. این گنجینهٔ غنی از آثار پیشینیان رسالتی عظیم بر دوش پژوهشگران نهاده‌است که باید در پی کشف و نمایش این تراث پر ارج باشند. از این میان کتاب *دستورالشّعراء* امانی مازندرانی یکی از گنج‌های ارزشمندی است که در حوزهٔ بلاغت و فنّ شعر نگارش شده‌است. فنّ شعر و معاییر آن بارها در طول تاریخ مورد رجوع علما و محقّقان این حوزه قرار گرفته که تا به امروز یکی از مباحث مهم و پرچالش ادبیّات و زبان‌شناسی است. بررسی ماهیّت و کیفیّت شعر از نظر ادبی، نه به‌عنوان یافتن پاسخ برای این پرسش، بلکه برای تقریب به اصل شعر لازم است که پژوهش‌های این‌چنینی در جغرافیای علم بلاغت صورت می‌گیرد. موضوع بوطیقا، بررسی معیارها و چارچوب‌های آفرینش اثر ادبی است (گرانمایه، ۱۴۰۳: ۱۱-۱۷). قدیمی‌ترین کتاب در زمینهٔ علوم بلاغی که به زبان فارسی نوشته شده‌است، *ترجمان‌البلاغه* اثر «محمّد بن عمر رادویانی» متعلّق به قرن پنجم هجری قمری است (صفوی، ۱۳۷۳: ۶۷-۱۰۶).

کتاب *دستورالشّعراء* یکی از کتب نوشته شده در اواخر دوران صفویّه است. ایران در دورهٔ صفویّه به تمدّن عظیمی دست یافت. قلمرو زبان فارسی از شبه‌قارّهٔ و ماوراءالنّهر گرفته تا قلب حکومت عثمانی گسترده بود. از این دوره آن‌قدر کتب خطّی در گوشه و کنار به‌جا مانده‌است که قابل سنجش با هیچ دورهٔ دیگر نیست. کتب تاریخی، عرفانی، دینی، ادبی، علمی، هنری و غیره که ارزش تصحیح و انتشار داشته باشند در این میان کم نیست (شمیسا، ۱۳۸۷: ۲۳۰). نثر دوران صفویّه عموماً دارای لفظ سست یا به عبارتی ضعف تألیف و سخافت نسبی فکر بود. سبب این اتّفاق عدم آشنایی کامل تحصیل‌کرده‌ها به زبان فارسی بود. عمدتاً هرچه فنّ و صنعت در نثر به کار می‌بستند، قریب به اتّفاق جهت اظهار فضل و یا آرایش ظاهری کلام بوده‌است (صفا، ۱۳۶۹: ۱۴۴۲-۱۴۴۴). عیب بزرگ نثر علمی این دوره جز کتب برخی از نویسندگان، آن است که جمله‌بندی کاملاً عربی است و به فارسی شبیه نیست (بهار، ۲۵۳۵: ۲۶۰).

این مقاله سعی در تبیین مختصّات ظاهری و محتوایی کتاب *دستورالشّعراء* دارد که یکی از منابع عروضی و بلاغی ادبیّات فارسی است. اگرچه در منابع مختلف چندان به جنبهٔ شاعری امانی مازندرانی اشاره نشده‌است، امّا تمام منابعی که از او یاد کرده‌اند شهرت وی را به سبب کتاب *دستورالشّعراء* ذکر کرده‌اند که اهمّیّت شناخت و بهره‌برداری از این کتاب را مضاعف می‌کند. این کتاب که شامل مثال‌های شعری فراوانی از شعرای هم‌دورهٔ نویسنده است اطّلاعات قابل توجّهی از سبک شعری آن دوران را در بر دارد که به اهمیّت آن می‌افزاید. همچنین از محتوای کتاب می‌توان نیازسنجی نویسنده از مطلوب شعرای آن دوران را متوجّه شد و پرداخت این کتاب به عروض، قافیه و بدیع پرداخت کاملی است که نیاز به این علوم را در دوران کنونی نیز به طور

کامل می‌تواند رفع کند. این موارد اهمّیّت و ضرورت زیاد پرداخت به *دستورالشّعراء* امانی مازندرانی را تقویت می‌کند.

۱-۱- دستورالشّعراء

کتاب *دستورالشّعراء* اثر ملّا محمّد مازندرانی است. این کتاب در تاریخ ۱۰۴۸ هجری قمری در اصفهان به شمس الملّه و الدّین محمّدتقی وزیر تألیف و تقدیم شده‌است (طاهری‌شهاب، ۱۳۸۱: ۳۷۴). در خصوص محمّدتقی چنین آورده‌اند که: چون شاه عبّاس کاردانی و آثار رشد و ترقّی در او دیده در پرورش او کوشش ورزید تا به وزارت کلّ تبرستانش رسانید (برزگر، ۱۳۸۰: ۱۶۶). شامل مقدّمه‌ای در تعریف شعر و سه مقالت است که مقالت اوّل در علم عروض، مقالت دوّم در علم قافیه و مقالت سوّم در بدیع و خاتمهٔ کتاب شامل مباحثی در حوزهٔ سرقات شعری است (طهرانی، بی تا: ۱۶۰-۱۶۱). چندان اطّلاعات جانبی زیادی در خصوص این کتاب داده نشده‌است و عموماً مطالبی که ذکر شد در تمام کتبی که از این کتاب سخن گفته‌اند تکرار شده‌است.

۱-۲- امانی مازندرانی

محمّدصالح بن احمد مازندرانی که با عناوینی چون شیخ محمّد مازندرانی، ملّا محمّد مازندرانی، ملّا محمّد امانی از او یاد کرده‌اند، متوفّی ۱۰۶۱ از شعرا و نویسندگان قرن یازدهم هجری است که شرح حالش را هیچ‌یک از تذکره‌نویسان ننوشته‌اند (همان: ۳۶۹). او را از اهالی ساری و مردی مورّخ و دانشمند معرّفی کرده‌اند و این بیت را نیز به وی نسب داده‌اند:

خیالت چو بر جانم آرد شبیخون شبی آبم از دیده ریزد شبی خون

(برزگر، ۱۳۸۰: ۱۵۵)

در فرهنگ سخنوران نیز از وی به‌عنوان مؤلّف کتاب *دستورالشّعراء* یاد شده‌است (خیّام‌پور، ۱۳۷۲: ۸۹). آقابزرگ طهرانی در *طبقات اعلام الشّیعه* گفته شاید محمّد مازندرانی متخلّص به امانی که در ۱۰۷۲ق در حیدرآباد هند بوده و کتاب *الألفین* علّامهٔ حلّی در تاریخ را تصحیح و با نسخ دیگر مقابله کرده‌است، همان امانی مازندرانی باشد (انوشه، ۱۳۹۹: ۲۴۳-۲۴۴).

۲- روش تحقیق

این پژوهش با روش توصیف تحلیلی به معرّفی مؤلّف، نسخ خطّی می‌پردازد. داده‌های پژوهش با مطالعهٔ اسنادی و کتابخانه‌ای گردآوری شده‌است. تصحیح این نسخه بر پایهٔ نسخهٔ اقدم و اساس صورت گرفته‌است که البتّه سایر نسخ موجود در دست نیز برای تطبیق محتوا استفاده شده‌است. اگرچه نسخهٔ اقدم را نمی‌توان نسخهٔ اصحّ دانست؛ امّا به دلیل نگارش این نسخه در زمان حیات مؤلّف، حداقلّ غلط‌های املایی را داراست؛ بنابراین واجد سه عنصر قدمت، صحّت و استقلال است که سه شاخص مهم مصحّحین در ارزش‌گذاری نسخ خطّی محسوب می‌شود (جهانبخش، ۱۳۷۸: ۱۷و۱۸). کتاب *دستورالشعراء* به روش انتقادی معرفی شده است؛ زیرا نسخهٔ اقدم در

زمان خود مؤلّف نوشته شده‌است که این نسخه به‌عنوان نسخهٔ اساس قرار می‌گیرد و از ویژگی‌های اصلی این نسخه، کم‌غلط بودن و وضوح کتابت آن است. همچنین می‌توان در تصحیح این نسخه به روش التقاطی نیز به دلیل تعدّد نسخ عمل کرد.

۳- پیشینهٔ پژوهش

تنها برخی از پژوهشگران و مورّخان مطالبی کوتاه در خصوص امانی مازندرانی و کتاب *دستورالشّعراء* نوشته‌اند که نمی‌توان به‌عنوان معرّفی این کتاب در نظر گرفت. جلد نهم «*الذّریعه إلی تصانیف الشّیعه*» تألیف شیخ آقابزرگ طهرانی (بی تا، دار الأضواء بیروت)، جلد دوّم «*تاریخ ادبیّات مازندران*» نوشتهٔ سیّد محمّد طاهری شهاب و تصحیح و پژوهش زین‌العابدین درگاهی (۱۳۸۱، نشر رسانش)، کتاب «*دانشنامهٔ مازندران*» به سرپرستی حسن انوشه (۱۳۹۹، نشر چشمه)، کتاب «*شعرای گرگان و مازندران*» تألیف علی زمانی شهمیرزادی (۱۳۷۱، نشر مؤلّف)، دانشنامهٔ زبان و ادب فارسی به سرپرستی اسماعیل سعادت (۱۳۹۷، نشر فرهنگستان زبان و ادب فارسی با همکاری انتشارات سخن)، کتاب «*تاریخ تبرستان*» تألیف اردشیر برزگر (۱۳۸۰، نشر رسانش) و مقالهٔ «*ملّا محمّد امانی مازندرانی*» نوشتهٔ سیّد محمّد طاهری شهاب (۱۳۴۷، مجلّهٔ ارمغان) نمونه‌هایی از این منابع هستند. در خصوص کتاب *دستورالشّعراء*، فهرست نسخ خطّی ایران (فنخا) و فهرست سازمان اسناد و کتابخانهٔ ملّی ایران و سایر فهرست‌ها ۲۴ نسخه از این کتاب را فهرست‌بندی کرده‌اند.

۴- یافته‌های پژوهش

۴-۱-اطّلاعات نسخه‌شناسی دستورالشّعراء (موضوع: فنّ شعر)

از این کتاب ۲۴ نسخه موجود است که اطّلاعات ۲۳ نسخهٔ آن (به‌جز نسخه‌ای که به تفصیل بررسی خواهد شد) به‌شرح زیر است:

۱- نسخهٔ شمارهٔ ۵۱۴، کتابخانهٔ ملک، کتابت بخطّ نستعلیق قرن ۱۲ قمری، ۱۷۹ برگ (۱۴ سطر)

• آغاز: ستایش وافر کاملی را که بارگاه سپهر نیلی‌چهر را...
• انجام: و از جمله سرقات نیستند والله العالم.
• نوع کاغذ: فستقی اسلامبولی
• نوع و تزیینات جلد: میشن آلبالویی/ رنگ: نخودی
• صفحهٔ اوّل دارای سرلوح، کلّ صفحه‌ها به‌جز صفحه‌های ۲، ۳ و دو برگ آخر که نونویس است دارای جدول زرّین است.
• عنوان و نشان شنگرف، دارای یادداشت ابتیاع در صفحهٔ اول متن به تاریخ ۱۲۸۹.
• ابعاد: طول ۱۹/۵cm و عرض ۹/۷cm

۲- نسخهٔ شمارهٔ ۵۴۵، کتابخانهٔ ملک، کتابت بخطّ نسخ ۱۲۷۴ قمری توسّط غلامحسین طبیب خراسانی، ۱۰۴ برگ (۱۷ سطر)

• آغاز: ستایش وافر کاملی را که بارگاه سپهر نیلی‌چهر را...
• انجام: و از جمله سرقات نیستند والله العالم.
• نوع کاغذ: ترمه
• نوع و تزیینات جلد: میشن لایی یشمی نو
• علایم و عناوین: شنگرف
• ابعاد: طول ۱۹/۸cm و عرض ۱۲/۲cm

۳- نسخهٔ شمارهٔ ۸۲۰، کتابخانهٔ ملک، کتابت بخطّ شکسته نستعلیق جمادی‌الاخره ۱۳۱۶ قمری توسّط محمّدتقی جلال‌الأطبّاء، ۱۰۱ برگ (۱۵ سطر)

• آغاز: ستایش وافر کاملی را که بارگاه سپهر نیلی‌چهر را...
• انجام: و از جمله سرقات نیستند والله العالم.
• نوع کاغذ: فرنگی
• نوع و تزیینات جلد: میشن آلبالویی
• برای معتمد السّلطان میرزا مهدی خان، عنوان شنگرف
• ابعاد: طول ۱۷/۷cm و عرض ۱۱cm

۴- نسخهٔ شمارهٔ ۱/۱۵۶۵۴، کتابخانهٔ مجلس شورا، کتابت بخطّ نستعلیق جمعه ۲ رمضان قرن ۱۳ قمری، ۸۱ برگ (۱۸ سطر)

• آغاز: ستایش وافر کاملی را که بارگاه سپهر نیلی‌چهر را...
• انجام: و از جمله سرقات نیستند و الله العالم بالصواب.
• نوع و تزیینات جلد: تیماج مشکی فرسودهٔ ساده
• عناوین و نشانی‌ها قرمز.
• با حواشی از مرحوم لطفعلی بن محمّدکاظم صدرالافاضل بعضاً به تاریخ سال ۱۳۰۸ و ۱۳۱۱.
• تملّک لطفعلی بن محمّدکاظم صدرالافاضل نیز در چند جای نسخه ثبت شده‌است.
• یادداشت‌های مربوط به خلاصه یا چکیده: در عروض و قوافی و بدیع و سرقات.
• صحافی شده در این جلد: جذوات/ میرداماد محمّدباقر بن محمّد حسینی استرآبادی ۸۵ پ – ۱۶۹ پ.
• ابعاد: طول ۲۱/۲cm و عرض ۱۴cm

۵- نسخهٔ شمارهٔ ۸۷۷، کتابخانهٔ مجلس شورا، کتابت بخطّ نستعلیق اواخر قرن ۱۳ قمری، ۸۶ برگ (۱۵ سطر)

- آغاز: ستایش وافر کاملی را که بارگاه سپهر نیلی‌چهر را...
- انجام: و از جمله سرقات نیستند والله العالم.

- نوع کاغذ: فرنگی
- نوع و تزیینات جلد: تیماج
- قطع خشتی
- نویسنده نام خود و سال نگارش را ننوشته‌است.
- ابعاد: طول ۲۲cm و عرض ۱۶cm

۶- نسخهٔ شمارهٔ ۱۰۴/۱، کتابخانهٔ دانشکدهٔ ادبیّات تهران، کتابت بخطّ نسخ قرن ۱۳ قمری

- آغاز: ستایش وافر کاملی را که بارگاه سپهر نیلی‌چهر را...
- انجام: و از جمله سرقات نیستند والله العالم.

۷- نسخهٔ شمارهٔ ۱۳۷، کتابخانهٔ دانشگاه تهران، کتابت بخطّ نستعلیق زیبا ۱۰۴۸ قمری، ۱۱۵ برگ (۱۴ سطر)

- آغاز افتاده؛ آغاز آنچه هست: خاطر قریب و غریب مضارع و مشاکل آسمان...
- انجام: و از جمله سرقات نیستند والله العالم.

- نوع کاغذ: ترمهٔ نخودی
- نوع و تزیینات جلد: تیماج سبز مقوائی
- تزیینات متن: عناوین به قرمز یا شنگرف، روی عنوان‌های درجهٔ دوّم خطّ شنگرفی کشیده، دائرهٔ عروض نیز با شنگرف است. در متن و به مشکی در حاشیه، تصحیح شده.
- نام نویسنده و تاریخ ندارد؛ پیداست که بدستور نگارنده برای پیش‌کش بمحمّدتقی که کتاب را برای وی نگاشته نوشته شده است.
- همهٔ رویه‌ها لاژورد و زر جدول‌بندی شده.
- ابعاد: طول ۱۹/۵cm و عرض ۹cm

۸- نسخهٔ شمارهٔ ۵-۱۲۲۸۲، سازمان اسناد و کتابخانهٔ ملّی ایران، کتابت بخطّ نستعلیق محتملاً ۱۳ قمری توسّط غلامحسین طبیب خراسانی، ۹۴ برگ (۱۵ سطر)

- آغاز: بسمله، ستایش وافر کاملی را که بارگاه سپهر نیلی‌چهر را...
- انجام: و از جمله سرقات نیستند.

- نوع کاغذ: فرنگی
- نوع و تزیینات جلد: تیماج ماشی یک‌لایی
- تزیینات متن: سرفصل‌ها با مرکّب قرمز، روی پاره‌ای از کلمات و عبارات عربی با مرکّب قرمز خط‌کشی شده، جدول دور سطور زر و سیاه و آبی، جدول خارجی قرمز.
- ابعاد: طول ۱۴۰cm و عرض ۹۰cm

۹- نسخهٔ شمارهٔ ۳۹۸۶۴/۱– ۵، سازمان اسناد و کتابخانهٔ ملّی ایران، کتابت بخطّ نسخ قرن ۱۳ قمری، ۵۶ برگ (۱۹ سطر)

- آغاز: بسمله. ستایش وافر کاملی را که بارگاه سپهر نیلی‌چهر را...
- انجام: و از جمله سرقات نیستند والله اعلم.

- نوع کاغذ: فرنگی شکری، آهار مهره
- نوع و تزیینات جلد: تیماج قهوه‌ای سوخته یک‌لای
- حواشی اوراق: توضیحات و تصحیحاتی اندک با نشان «ص و صح» دارد.
- نسخهٔ بررسی شده. پوسیدگی برخی اوراق، لکّه، پاشیدگی مرکّب، برگ ۵۶ نانوشته، خط‌خوردگی.
- خریداری شده از مریم نصرتی
- ابعاد: طول ۱۹/۵cm و عرض ۱۳cm

۱۰- نسخهٔ شمارهٔ ۱۲۲۸۲، کتابخانهٔ ملّی ایران، کتابت بخطّ نستعلیق محتملاً قرن ۱۳ قمری، ۹۴ برگ (۱۵ سطر)

- آغاز: بسمله، ستایش وافر کاملی را که بارگاه سپهر نیلی‌چهر را...
- انجام: و از جمله سرقات نیستند.

- نوع کاغذ: فرنگی
- نوع و تزیینات جلد: تیماج ماشی یک‌لایی
- تزیینات متن: سرفصل‌ها با مرکّب قرمز، روی پاره‌ای از کلمات و عبارات عربی با مرکّب قرمز خط‌کشی شده، جدول دور سطور زر و سیاه و آبی، جدول خارجی قرمز.
- ابعاد: طول ۱۴cm و عرض ۹cm

۱۱- نسخهٔ شمارهٔ ۷۲، کتابخانهٔ دانشسرای عالی_کتابخانهٔ میرزاعبدالعظیم‌خان قریب گرکانی، کتابت بخطّ نستعلیق ربیع‌الأوّل ۱۳۰۹ قمری توسّط حاجی محمّدتقی متطبّب اصفهانی گل‌سرخی

- آغاز: ستایش وافر کاملی را که بارگاه سپهر نیلی‌چهر را...
- انجام: و از جمله سرقات نیستند والله العالم.

۱۲- نسخهٔ شمارهٔ ۱/۷۷۴، کتابخانهٔ نوربخش (خانقاه نعمت‌اللهی)، کتابت بخطّ نستعلیق ۱۲۵۱ قمری، ۷۲ برگ (۱۸ سطر)

- آغاز: ستایش وافر کاملی را که بارگاه سپهر نیلی‌چهر را...
- انجام: و از جمله سرقات نیستند والله العالم.

- نوع کاغذ: فرنگی سفید
- نوع و تزیینات جلد: تیماج مشکی یک‌لا
- عناوین شنگرف
- ابعاد: طول ۲۰cm و عرض ۱۵/۵cm

۱۳- نسخهٔ شمارهٔ ۹۷۹۵، کتابخانهٔ مرعشی، کتابت بخطّ نستعلیق ۱۲۸۹ قمری در شیراز، ۱۳۱ برگ (۱۳ سطر)

- آغاز: ستایش وافر کاملی را سزد که بارگاه سپهر نیلی‌چهر را...
- انجام: و ازجمله سرقات نیستند.

- نوع و تزیینات جلد: تیماج مشکی فرسوده
- تزیینات متن: عناوین و نشانی‌ها در متن و حاشیه شنگرف، در حاشیه تصحیح شده و مطالبی افزوده شده است، در صفحهٔ آخر مهرهای مربع «مینا» و «الواثق بالله الغنی عبده سلطانعلی» دیده می‌شود
- ابعاد: طول ۲۱cm و عرض ۱۲cm

۱۴- نسخهٔ شمارهٔ ۱/۱۰۴۱۳، کتابخانهٔ مجلس شورا، کتابت بخطّ نستعلیق ۱۷ رمضان ۱۲۹۶ قمری توسّط سیّدعلی، ۱ پ–۵۷ ر برگ (۲۰ سطر)

- آغاز: ستایش وافر کاملی را که بارگاه سپهر نیلی‌چهر را...
- انجام: و از جمله سرقات نیستند والله العالم.

- نوع و تزیینات جلد: تیماج مشکی
- تزیینات متن: عناوین و نشانی‌ها شنگرف
- ابعاد: طول ۲۲/۵cm و عرض ۱۷/۵cm

۱۵- نسخهٔ شمارهٔ ۶۸ سرود، کتابخانهٔ مجلس شورا، کتابت بخطّ نستعلیق ۱۲۷۹ قمری توسّط حاجی محمّد در قوچان (خبوشان)، ۵۸ برگ (۲۰ سطر)

- آغاز: ستایش وافر کاملی را که بارگاه سپهر نیلی‌چهر را...
- انجام: و از جمله سرقات نیستند والله العالم.

- نوع کاغذ: فرنگی شکری آهار مهره
- نوع و تزیینات جلد: تیماجی سبزرنگ
- در کنار رقم کاتب نوشته در خراسان در بلده قوچان استکتاب نمود.

۱۶- نسخهٔ شمارهٔ ۱/۳۴۴۸، کتابخانهٔ مسجد اعظم قم، کتابت بخطّ نستعلیق ۱۲۷۸ قمری توسّط علی بنّا بن محمّدحسین معمار کرمانی، ۷۱ برگ (۱۹ سطر).

۱۷-

- آغاز: ستایش وافر کاملی را که بارگاه سپهر نیلی‌چهر را...
- انجام: و ازجمله سرقات نبشتند والله اعلم

- نوع و تزیینات جلد: تیماج سبز مجدول
- تزیینات متن: عناوین شنگرف، جای دوایر و اشکال خالی و سفید
- ابعاد: طول ۱۷cm و عرض ۱۱cm

۱۸- نسخهٔ شمارهٔ ۱/۲۳۵۹، کتابخانهٔ مسجد اعظم قم، کتابت بخطّ نستعلیق ۱۷ ذیقعده ۱۲۴۱ قمری، ۵۹ برگ (۱۷ سطر)

- آغاز: بسمله، ستایش وافر کاملی را که بارگاه سپهر نیلی‌چهر را...
- انجام: و از جمله سرقات نیستند.

- نوع و تزیینات جلد: تیماج سیاه اسلیمی سرخ
- تزیینات متن: عناوین و خطوط متن و هامش شنگرف، تملک با تاریخ ۱۲۵۴ قمری با مهر بیضوی با سجع «رضا قلی».
- ابعاد: طول ۲۱cm و عرض ۱۴cm

۱۹- نسخهٔ شمارهٔ ۱۸/۱۳-۳۴۹۳، کتابخانهٔ گلپایگانی قم، کتابت بخطّ شکسته‌نستعلیق اواخر شوّال ۱۱۸۹ قمری توسّط محمّدعلی، ۸۱ برگ (۱۵ سطر)

- آغاز: بسمله ستایش وافر کاملی را که بارگاه سپهر نیلی‌چهر را...
- انجام: و از جمله سرقات نیستند والله اعلم.

- نوع و تزیینات جلد: شومیز
- تزیینات متن: عناوین و نشانی‌ها و الفاظ مشروحه شنگرف
- ابعاد: طول ۲۹/۵cm و عرض ۱۹cm

۲۰- نسخهٔ شمارهٔ ۳۶۶۶، کتابخانهٔ مرکز احیاء میراث اسلامی قم، کتابت بخطّ نستعلیق پنجشنبه سلخ ذی‌حجّه ۱۲۹۲ قمری، ۷۶ برگ (۱۷ سطر)

- آغاز: ستایش وافر کاملی را که بارگاه سپهر نیلی‌چهر را...
- انجام: و از جمله سرقات نیستند والله العالم.

- تزیینات متن: عناوین به قرمز یا شنگرف در متن و به مشکی در حاشیه، تصحیح شده.
- در دو برگ آخر یادداشتی در عروض آمده‌است. بدون جلد.
- ابعاد: طول ۲۲cm و عرض ۱۵/۵cm

۲۱- نسخهٔ شمارهٔ ۴۵۶۵، کتابخانهٔ آستان قدس رضوی، کتابت بخطّ نسخ و نستعلیق جمادی‌الثّانیه ۱۲۹۷ قمری توسّط محمّدحسن خوسفی، ۱۱۴ برگ (۱۶ سطر)

- آغاز: بسمله، الحمدلله ربّ العالمین
- انجام: و از جمله سرقات نیستند... بجودک یا اجود الاجودین.

- نوع کاغذ: سفید فرنگی
- نوع و تزیینات جلد: تیماج مشکی
- احتمال داده‌اند نسخه اصل باشد و چنین نیست؛ ولی یک صفحه خطبه و براعت

استهلال که در آن نسخه هست در این‌یک نیست [برای ملاحظه نسخه‌های دیگر، رک: فهرست مجلس (ج۳ص۱۲۶ش۸۷۷) و فهرست مشکوه (ج۲ص ۳۸۷) و کتابخانهٔ ملّی ملک شماره‌های ۵۴۵ و ۸۲۰ و ۵۱۴]. برای میرزا علینقی مجتهد نوشته‌است و مجتهد نوشته‌است و مجتهد مزبور چهار صفحه در آغاز و سی و چهار صفحه در پایان نسخه به خطّ شکسته‌نستعلیق خوش و به‌طرز چلیپا اشعاری از شعرای دورهٔ قاجار و بیشتر از قاآنی در مناقب اهل بیت درج کرده و در ذیل نخستین قصیدهٔ قاآنی می‌نویسد: اغلبها من ابکار افکار الحبیب قاآنی الحکیم الّذی کان شریکی فی مباحثه الاسفار و المبداء و المعاد فی دارالخلافه طهران فی سنه ۱۲۶۵ من الهجره.

- عناوین به شنگرف.
- خریداری آستان قدس در ۱۳۱۱ شمسی
- ابعاد: طول ۱۱/۵cm و عرض ۸/۵cm

۲۲- نسخهٔ شمارهٔ ۲۸۸، کتابخانهٔ مدرسهٔ صدر بازار اصفهان، کتابت بخطّ نستعلیق قرن ۱۲ یا ۱۳ قمری، ۱۰۱ برگ (۱۳ سطر)

- آغاز: ستایش وافر کاملی را که بارگاه سپهر نیلی‌چهر را...
- انجام: و از جمله سرقات نیستند والله العالم.

- نوع و تزیینات جلد: تیماج مشکی بدون مقوّا
- تزیینات متن: عناوین و اشکال هندسی به قرمز.
- چند برگ آغازین در سدهٔ چهارده بازنویسی شده‌است. روی برگ اوّل یادداشت خرید کتاب در کربلا به سال ۱۳۱۸ دیده می‌شود.
- ابعاد: طول ۲۱cm و عرض ۱۵/۵cm

۲۳- نسخهٔ شمارهٔ ۱/۱۱۸، کتابخانهٔ صدوبیست‌وپنج نسخهٔ سبزوار، کتابت بخطّ نسخ قرن ۱۴ قمری، ۵۸ برگ (۲۰ سطر)

- آغاز: ستایش وافر کاملی را که بارگاه سپهر نیلی‌چهر را...
- انجام: و از جمله سرقات نیستند والله العالم.

- نوع کاغذ: شکری آهار مهره
- نوع و تزیینات جلد: تیماج مستعمل
- تزیینات متن: عناوین و برخی اوزان و بحور شعری به شنگرف، مثال‌های بحور با خطّ ممتدّ شنگرف کتابت و مشخّص شده‌است.
- ابعاد: طول ۲۰cm و عرض ۱۳cm

۲۴- نسخهٔ شمارهٔ ۳۵۵، کتابخانهٔ گنجینهٔ نبی بخش خان بلوچ (آرشیو سند) کراچی، کتابت بخطّ نستعلیق خوش ۷ ربیع‌الأوّل ۱۱۹۰ قمری توسّط محمّدکاظم بن محمّدرضا، ۸۲۰ برگ (۱۷ سطر).

- آغاز: ستایش وافر کاملی را که بارگاه سپهر نیلی‌چهر را...
- انجام: و از جمله سرقات نیستند والله العالم.

- خطّ: نستعلیق خوش
- تزیینات متن: عنوان‌ها شنگرف
- ابعاد: طول ۲۳cm و عرض ۱۴cm

این کتاب به‌لحاظ این‌که کتابی علمی است و همچنین نثر ساده‌ای دارد، کاتبان نسخ مختلف چندان دخل و تصرّف ادیبانه‌ای در آن نداشتند و نسخ مختلف اختلافی بنیادین با یکدیگر ندارند. همچنین وجود برخی اختلافات واژگانی نیز به‌دلیل رویکرد علمی کتاب چندان دارای اهمّیّت نیست؛ چرا که آن اختلاف ایجاد یک تفکّر، نگاه و مسیر دیگری نمی‌کند. با استناد به این منطق، این مقاله به معرّفی یکی از نسخ پرداخته و موارد اختلافی در برخی نسخ را به‌عنوان سندی بر برهان فوق آورده‌است.

مطابق کتاب *تاریخ ادبیّات مازندران*، نسخهٔ شمارهٔ ۴۷ موجود در آستان قدس در سال ۱۰۴۸ قمری تحریر شده‌است که می‌توان بیان کرد که این نسخه، اقدم نسخ موجود است. این نسخه، به شمارهٔ بازیابی ۴۳۴۲، اهدایی نادرشاه افشار در سال ۱۱۴۵ قمری به کتابخانهٔ آستان قدس است. مبنای معرّفی این کتاب، همین نسخه خواهد بود:

۲-۴- رسم‌الخطّ دستورالشّعراء

۱- در این نسخه، «کاف» به‌جای «گاف» مانند: کفته‌اند به‌جای گفته‌اند و کرسنکی به‌جای گرسنگی، گاه متّصل نوشتن «کاف» و «ب» به کلمات پس از خود مانند: بسکون به‌جای به‌سکون، بجهت به‌جای به‌جهت، دیده می‌شود. پیوستن «را» به کلمهٔ پس از خود مانند: آنرا به‌جای آن را و گاه حذف «ا» از حرف ربطی (فعل ربطی) «است» در جملاتی که ماقبل «است» صامت وجود دارد مانند: همچنانست به‌جای همچنان است، واجبست به‌جای واجب است، از مواردی است که در این نسخه به چشم می‌خورد.

۲- نوشتن «ای» نکره یا وحدت پس از کلمات مختوم به «ه» غیرملفوظ به صورت «ۀ». برای نمونه: رساله‌ای به‌صورت رسالۀ و نامۀ گاه به همین شکل و گاه بدون «ء» نوشته شده‌است.

۳- عدم رعایت تنوین، همزه، تشدید در اکثر موارد و عدم اعمال علایم سجاوندی کار خوانش متن را با دشواری مواجه کرده‌است.

۴- بخش دوّم واژه‌هایی همچون «یکحرف» به‌صورت سرهم نوشته شده‌است.

۵- نوشتن یک یا دو کلمهٔ آغازین صفحهٔ بعد در پایان صفحهٔ قبل، به‌منظور جلوگیری از تشتّت و پراکندگی نسخه.

۶- تفکیک اشعار با متن به‌وسیلهٔ یک دایرهٔ کوچک قرمز صورت گرفته‌است.

۷- لحق

در این نسخه کاتب اغلاط املایی خود را به‌صورت «لحق» در حاشیهٔ کتاب با علامت «صح» آورده‌است. همچنین برخی از کلمات غلط نوشته‌شده را نیز به‌عنوان «بدل» در

حاشیه، تصحیح کرده‌است که به‌عنوان نمونه در اوراق ۱۴، ۲۲، ۲۹، ۵۱، ۸۰، ۱۱۳ و ۱۵۳ می‌توان مشاهده کرد.

۸- محو

کاتب در این نسخه کلمات زائد نوشته‌شده را به‌طریق «محو» از متن پاک کرده‌است که به‌عنوان نمونه در اوراق ۱۵۰، ۱۵۸ و ۱۶۰ می‌توان مشاهده کرد. در برگهٔ ۱۵۹ موردی مشابه محو وجود دارد؛ امّا محو نیست. در این نسخه تمریض وجود ندارد.

۳-۴- ویژگی‌های ظاهری

- این نسخه در ۱۶۶ برگ و هر برگ در ۱۴ سطر بخطّ نسخ زیبا تنظیم شده‌است.
- ابعاد: قطع رقعی به طول ۱۹/۵ سانتی‌متر و عرض ۱۱ سانتی‌متر. طول ابعاد کادر متن نیز ۱۲/۵ سانتی‌متر و عرض آن ۵ سانتی‌متر است.
- اشعاری که خود مؤلّف در کتاب خود آورده‌است با چنین اشاراتی است: «لمؤلّفه، لراقمه، راقم گوید، مؤلّف گوید».
- برگه‌های این نسخه دارای «رکابه» هستند.
- کلماتی که در برخی از صفحات کتاب در حاشیه نوشته شده، صورت صحیح اغلاط موجود در متن کتاب است.

۴-۴- معرّفی کتاب

- آغاز نسخه:

> ستایش وافر کاملی را که بارگاه سپهر نیلی‌چهر را بی هواداری چوب و طناب صدر و عروض و ابتدا و ضرب در صحرای طویل و مدید امکان برافراشت و اوتاد و فواصل جبال را سبب ادام بسیط زمین ساخت... (گ: ۲).

- انجام نسخه:

> و تضمین و اقتباس و عقد و حلّ و تلمیح از جملهٔ صنایع شعرند چنانکه دانستی و از جملهٔ سرقات نیستند. تمّت هذه الرّساله الشریفه یوم السبت اثنین شهر جمادی الاول سنه ۱۰۴۸ (گ: ۱۶۶).

۱-۴-۴- مهدی الیه

دستورالشّعراء مصدر است به نام میرزا محمّدتقی وزیر. مؤلّف در سبب تألیف آن می‌نویسد:

> امّا بعد چنین کوید فقیر حقیر جانی محمد مازندرانی المتخلص بالأمانی که در زمانی که این کمینه بتحصیل علوم دینیه و غیر ذالک اشتغال داشت در بعضی اوقات از علم عروض و قوافی و صنایع و بدایع شعری نیز مباحثه مینمود دران وقت عزیزی از عزیزان که مسندآرای ایوان فصاحت و چابک‌سوار میدان بلاغت بود التماس نمود که بنده رساله در این فنّ ترتیب دهد که مستفیدان از مطالعهٔ آن بهره‌ور شوند. بنده قبول التماس نمود که بنده رسالهٔ درین فن ترتیب دهد که مستفیدان از مطالعه آن بهرور شوند بنده قبول

التماس نموده بدستیاری فروغ التفات مهر ذرّه‌پرور سپهر جاه و جلال عالی‌حضرت من خصه الله تعالی بالنفس القدسیه والریاسه الانسیه و جعله بحیث تتصاعد بتصاعد رتبته مراتب الدنیاء و الدین و تتطّاطاء دون سرادقات دولته رقاب الملوک و السلاطین نور حدقهٔ بینش نور حدیقهٔ آفرینش مؤسّس قواعد فضل و دانش لمؤلّفه نکشتی اکر طبع فضل آفرینش ^ کلید در مخزن نکته‌دانی ^ شدی در سواد جهان علم بیقدر ^ چو خال و خط روی هندوستانی ^ کل کلشن لفظ را کر خیالش ^ ندادی طراوت ز ابر معانی ^ ز بی رونقی آنچنان خوار بودی ^ که کلزار در وقت باد خزانی ^ ممهّد ملت ربّانی بانی مبانی دولت سلطانی و هو المخدوم الاعظم دستور اعاظم الوزرا فی العالم صاحب السیف و القلم لمؤلفه ز کف چو تیغ رباید به کف قلم کیرد ^ کرفت کیر چنین از کس چنان آید ^ شمس المله و الدوله و الدین میرزا محمدتقی لازال اعلام العدل فی ایام دولته عالیه و قیمته العلم من آثار تربیته غالیه و ایادیه علی اهل الحق فایضه و اعادیه بین الخلق غایضه رساله موسوم بدستورالشعرا ترتیب داده (گ: ۲و۳).

۴-۵- مختصّات نثر کتاب

۴-۵-۱- استفاده از القاب احترام‌آمیز

در مقدّمهٔ کتاب و در تقدیم آن به میرزا محمّدتقی وزیر، القاب احترام‌آمیز و مدح بلندبالایی نوشته شده که در بخش مهدی‌الیه کتاب به‌صورت کامل آمده‌است.

۴-۵-۲- درآمیختگی نظم و نثر

به‌لحاظ اقتضای کتاب که از عنوان آن نیز مشخّص است؛ یعنی *دستورالشّعراء*، ایجاب می‌کند که مثال‌ها نظم باشد و این را نمی‌توان آمیختگی نظم و نثر دانست؛ امّا در ابتدا و در تقدیم کتاب مدحی آمیخته از نظم و نثر نگارش شده‌است:

نگشتی اگر طبع فضل آفرینش کلید در مخزن نکته‌دانی
شدی در سواد جهان علم بی‌قدر چو خال و خط روی هندوستانی
گل گلشن لفظ را گر خیالش ندادی طراوت ز ابر معانی
ز بی‌رونقی آن‌چنان خوار بودی که گل‌زار در وقت باد خزانی

۴-۵-۳- آراستگی نثر

نویسنده در جاهایی که صرفاً به توضیحات علمی نمی‌پردازد سعی در نگارش متنی آراسته دارد. مثلاً

۱- توجیه و براعت استهلال در آغاز کتاب:

«ستایش وافر کاملی را که... نطق سریع البیان منسرح التّبیان انسان را رجزخوان معرکهٔ ازدواج وصول و امتزاج ارکان کرده‌اند.»

۲- تشبیه در متن کتاب:

«عزیزی از عزیزان که مسندآرای دیوان فصاحت و چابک‌سوار میدان بلاغت بود»

۳- تضمین المزدوج در آغاز خاتمه:

«اتّفاق ارباب بلاغت و اصحاب فصاحت آن است که اگر...»

۴- اطناب به سبب تتابع اضافات

اطناب در مقام تعریف و تمجید به‌خاطر تتابع اضافات نیز در این متن به چشم می‌خورد که از مختصّات نثر این دوره است و در این کتاب نیز مشهود.

«بدستیاری فروغ التفات مهر ذرّه‌پرور سپهر جاه و جلال عالی‌حضرت... مؤسّس قواعد فضل و دانش» (گ: ۳).

۵- سجع و موازنه

«مسندآرای ایوان فصاحت و چابک‌سوار میدان بلاغت بود» (گ: ۲و۳).

۴-۵-۴- افعال

۱-استعمال افعالی چون گشتن و نمودن در معنای مجازی

نمونه: «در بعضی اوقات از علم عروض و قوافی و صنایع و بدایع شعری نیز مباحثه می‌نمود» (گ: ۲).

۲-از بین رفتن مختصّات زبانی فارسی کهن چون آوردن «ب» بر سر افعال، همی، اندر، افعال پیشاوندی، جابه‌جایی مضارع اخباری و التزامی، انواع یاء و غیره.

۵-۵-۴- لغات، ترکیبات، دستور و سبک زبان و ادبیّات عربی

امانی در این کتاب مطابق سبک همان دوران از لغات، ترکیبات، دستور و سبک زبان و ادبیّات عربی نیز بهره جسته‌است.

۱- لغات مانند: نفوس، قسم، مشتق، تتبّع، استماع، استفسار، وحدان، سقیم، المتخلّص و غیره.

۲- ترکیبات مانند: غیر مشهورالتّرکیب، دستور اعاظم الوزراء، متساوی الآخر، کثیر الوقوع، بکسر العین و غیره.

۳- دستور زبان

الف) تبعیّت صفت از موصوف:

تبعیّت صفت از موصوف در زبان عربی جزء قواعد است؛ امّا در فارسی چنین نیست. ظاهراً در متون دورهٔ قاجار این قاعده در زبان فارسی نیز رایج بوده‌است. چنان‌که در متن *دستورالشّعراء* نیز می‌بینیم: «این کمینه به تحصیل علوم دینیّه و غیر ذلک اشتغال داشت...» (گ: ۲) و نیز «آنرا بحور مفرده خوانند...» (گ: ۲۵).

ب) آوردن «بدان‌که...» در آغاز برخی فصول که معادل «اعلم...» در ادبیّات عربی است که معمولاً در ابتدای بحث می‌آورند. مانند: «بدان‌که مجموع بحور را بر پنج قسم نهاده‌اند...» (گ: ۴۴).

ج) آوردن فعل در ابتدای جمله نه به‌خاطر تأخّر و تقدّم برای حصول معانی خاص، بلکه به سیاق جملهٔ فعلیّهٔ عربی. مانند: «شعر در لغت دانستن و دریافتن است و در اصطلاح سخنی است موزون که دلالت کند بر معنی و قافیه داشته‌باشد»

د) علاوه بر موارد فوق، وجود برخی نشانه‌های مختصّ زبان عربی است.

۱- استعمال «ات» برای جمع مؤنّث سالم. مانند: «اشارات، و حرکات»

۲- وجود جمع مکسّر. مانند: «اواخر»

۳- وجود صفات تفضیلی افعل و فعلی. مانند: «زیرا اقلّ شعر یک بیت باشد»

۶-۵-۴- استفاده از جملات وصفی

جملات وصفی مورد استفاده در این کتاب چندان در متن علمی آن مشهود نیست؛ امّا در ابتدای کتاب که نثری آراسته دارد چنین موردی مشاهده می‌شود. مثال: «بنده قبول التماس نموده بدستیاری فروغ التفات مهر ذرّه‌پرور سپهر جاه و جلال... رساله موسوم بدستورالشّعراء ترتیب داده مشتمل بر مقدّمه و سه مقاله و خاتمه» (گ: ۳).

۷-۵-۴- عدم به‌کاربردن ممیّز

در سبک نوشتاری این دوره، یکی از ویژگی‌ها عدم به‌کاربردن ممیّز است. در این کتاب نیز می‌توان به نمونه‌های این ویژگی برخورد کرد. مانند: «و امّا زحافات مفاعلتن هشت است».

۷-۵-۴- به‌کار بردن اصطلاحات عامیانه

متن کتاب به‌لحاظ علمی بودن، فاقد اصطلاحات عامیانه است؛ امّا در اشعاری که امانی از خود و شعرای هم‌عصر خویش آورده‌است، معمولاً شاهد اصطلاحات عامیانه هستیم. به‌عنوان مثال از امانی:

پیوسته ز موی تو به‌خود می‌پیچم وز تندی خوی تو به‌خود می‌پیچم
مانند خم زلف سیاهت دایم از آتش روی تو به‌خود می‌پیچم

اصطلاح «به‌خود پیچیدن»، عامیانه است. همچنین این نمونه از امانی:

شد حسن تو باعث کمال عاشق آشفته ز جعد توست حال عاشق
زلف سیه تو کوته آمد آری کوتاه بود شب وصال عاشق

«کوتاه آمدن» نیز اصطلاحی عامیانه است.

۶-۴-ساختار محتوایی کتاب و تقسیمات نسخه

باتوجّه به این‌که بخشی از آغاز کتاب و همچنین بخش پایانی مقالهٔ اوّل، کلّ مقالهٔ دوّم و بخش‌هایی از آغاز مقالهٔ سوّم در این نسخه وجود ندارد، ساختار محتوایی کتاب و تقسیمات نسخه با توجّه به نسخ در دسترس تنظیم شده‌است:

۱-۶-۴- آغاز کتاب

تحمیدیّه است که با صنعت توجیه[۱] آن را مزیّن کرده‌است و نثری متکلّف دارد.

و این بخش چنین پایان می‌پذیرد:

«و درود بی قیاس نثار مطلع قصاید نبوّت و مقطع غزلیّات رسالت و اهل بیت اطهارش باد.

ز دست عتابت برم چون امانی شکایت به درگاه شاه خراسان»

بدیهی است که چنین تحمیدیّه‌ای که نعت رسول (ص) و منقبت ائمّهٔ اطهار را نیز در پی دارد و نیز بیت فوق که در متن کتاب است، مذهب تشیّع اثنی‌عشری صاحب کلام را آشکارا بیان می‌کند.

۲-۶-۴- معرّفی و سبب تألیف

خود را معرفی کرده‌است و مختصری از پیشینهٔ علمی خود ارائه داده‌است. همچنین به بیان سبب نگارش این مجموعه پرداخته‌است.

> در آن وقت عزیزی از عزیزان که مسندآرای دیوان فصاحت و چابک‌سوار میدان بلاغت بود التماس نمود که بنده رساله در این فنّ ترتیب دهد که مستفیدان از مطالعهٔ آن بهره‌ور شوند. بنده قبول التماس نموده به دستیاری فروغ التفات مهر ذرّه‌پروری سپهر جاه و جلال عالی‌حضرت... و هم مخدوم الاعظم دستور الاعاظم الوزراء فی العالم صاحب السّیف و القلم... شمس الملّه و الدّوله و الدّین میرزا محمّدتقی لازال اعلام العدل فی ایّام دولته عالیه... رساله ترتیب دادم موسوم به *دستورالشّعراء*.

۳-۶-۴- توضیح عناوین و فصول

توضیحی مختصر در عناوین فصول که به‌نوعی فهرست کتاب محسوب می‌شود.

> مشتمل بر مقدّمه و سه مقاله و خاتمه؛ مقدّمه در تعریف شعر و بیان شاعر؛ مقالهٔ اوّل در بیان علم عروض؛ مقالهٔ دوّم در بیان علم قوافی؛ مقالهٔ سوّم در بیان صنایع و بدایع شعری؛ خاتمه در بیان سرقات شعری.

۴-۶-۴- مقدّمه

در مقدّمه از تعریف شعر آغاز می‌کند: «بدان که شعر در لغت دانستن و دریافتن است و در اصطلاح سخنی است موزون که دلالت کند بر معنی و قافیه داشته باشد و قائل قصد موزونی آن کرده باشد». همچنین مطالبی در خصوص عدم شعر بودن قرآن و احادیث بیان شده‌است: «آن‌چه در کلام مجید و حدیث رسالت پناهی صلی الله علیه و آله موزون واقع شده‌است آن شعر نیست.» تعریفی از شعر و شاعر آورده‌است و تاریخچه‌ای از اوّلین شعر بشر و نیز عرب و

---

۱. صنعت توجیه آن است که نویسنده یا شاعر کلماتی را که در بافت کلّی متن انتظار می‌رود که در معنای اصطلاحی خود بیاید، از معنای اصطلاحی خارج کرده و در معنای لغوی به کار ببرد.

فارس بیان می‌دارد: «بعضی از اصحاب تواریخ گفته‌اند که اوّل کسی که شعر گفت آدم علیه‌السّلام بود و می‌گویند که لغت آدم به‌اتّفاق اهل علم سریانی بوده‌است.»

۵-۶-۴- مقالهٔ اوّل: در بیان علم عروض و این مقاله مشتمل بر بیست و یک فصل است:

فصل اوّل، در تعریف عروض و بیان حاجت به علم عروض و وجه تسمیهٔ آن و تعریف وزن و حقیقت آن است.

فصل دوّم، در بیان حرکات و حروف و بیان ملفوظ و مکتوب است.

فصل سوّم، در بیان حروف که در تقطیع ساکن (ساقط[۲]) می‌شوند.

فصل چهارم، در بیان نون ساکن و بعضی از حروف ساکن مکتوب که در تقطیع ساقط شوند یا متحرّک شوند و یا همچنان ساکن معتبر باشد.

فصل پنجم، در بیان اسباب و اوتاد و فواصل که آن را اجزای شعر گویند.

فصل ششم، در بیان وجه تسمیهٔ مصراع و اجزاء آن.

فصل هفتم، در بیان ارکان اصلی بحور.

فصل هشتم، در بیان عدد بحور.

فصل نهم، در بیان اجزاء بحور.

فصل دهم، در بیان تقطیع.

فصل یازدهم، در بیان ازاحیف که مستعمل اهل عرب و عجم است و حقیقت آن.

فصل دوازدهم، در بیان فروع که از اجزاء که به‌سبب استعمال ازاحیف متولّد شود.

فصل سیزدهم، در بیان بحور که از ترکیب ارکان منبعث می‌شوند و نقش دوایر و مثال متحرّک و ساکن که بر کنار دایره نمایند.

فصل چهاردهم، در بیان بیت و دایره و فکّ بحور از یکدیگر.

فصل پانزدهم، در تفصیل بحور اصلی و فروع آن.

فصل شانزدهم، در بیان بحور دایرهٔ مشبّهه.

فصل هفدهم، در بیان تفکیک بحور دایرهٔ منتزعه.

فصل هجدهم، در بیان تفکیک بحور دایرهٔ مؤتلفه.

فصل نوزدهم، در بیان تفکیک بحور دایرهٔ متّفقه.

فصل بیستم، در بیان تفکیک بحور دایرهٔ مختلفه.

فصل بیست و یکم، در بیان اوزان رباعی.

۶-۶-۴- مقالهٔ دوّم: در بیان علم قوافی و آن مشتمل بر نه فصل است:

فصل اوّل، در بیان تعریف قافیه.

---

۲ W۱۳۷ : ساقط

فصل دوّم، در بیان حروف قافیه.
فصل سوّم، در بیان حرکات قافیه.
فصل چهارم، در بیان انواع روی و اوصاف این انواع و القاب قافیه به اعتبار این اوصاف.
فصل پنجم، در بیان انواع قافیه و القاب آن به اعتبار تقطیع.
فصل ششم، در بیان عیوب ملقّبهٔ قافیه.
فصل هفتم، در بیان قافیه که آن را شایگان خوانند.
فصل هشتم، در بیان عیوب غیرملقّبه.
فصل نهم، در بیان حاجب و ردیف.

۷-۶-۴- مقالهٔ سیّم: در بیان صنایع و بدایع شعری و این مشتمل بر بیست و دو فصل است:
فصل اوّل، در بیان ترصیع.
فصل دوّم، در بیان تجنیسات.
فصل سوّم، در بیان مقلوبات.
فصل چهارم، در بیان سجع.
فصل پنجم، در بیان ردّ العجز علی الصّدر.
فصل ششم، در بیان تضمین مزدوج و طردالعکس و اعنات و اقتباس.
فصل هفتم، در بیان استعاره و مدح موجّه و حسن تخلّص و حسن طلب.
فصل هشتم، در بیان حسن مطلع و حسن مقطع و کلام جامع و ایهام.
فصل نهم، در بیان تأکید المدح بما یشبه الذّم.
فصل دهم، در بیان تشبیهات.
فصل یازدهم، در بیان تجاهل العارفین، جمع مفرد و جمع منفرد و جمع التّفریق و تفریق تقسیم و جمع التّقسیم و الجمع و التّفریق و التّقسیم.
فصل دوازدهم، در بیان تفسیر جلی و خفی و سحر حلال و تنسیق الصّفات و سیاقه الاعداد و حشو ملیح و حشو متوسّط و ارسال المثل و ارسال المثلین.
فصل سیزدهم، در بیان ذوقافیتین و سؤال و جواب و موشّح و مسمّط و ملمّع و مقطّع.
فصل چهاردهم، در بیان حذف و رقطاء و منقوط و خیفا.
فصل پانزدهم، در بیان لغز و معمّا و تضمین و اغراق الصّفتین.
فصل شانزدهم، در بیان ملوّن و اعراض کلام قبل از اتمام و اضمار قبل الذّکر و تبرّع صفات.
فصل هفدهم، در بیان متزلزل و مردّف و استدراک و تعجّب.
فصل هجدهم، در بیان حسن تعلیل و لفّ و نشر و موقوف.

فصل نوزدهم، در بیان کلام زاید مکرّر و استفهام.
فصل بیستم، در بیان تلمیح و الحاق و مسلسل.
فصل بیست و یکم، در بیان مدیل و مستزاد و مسبّع و مثمّن.
فصل بیست و دوّم، در بیان مربّع و مغلطه.

۸-۶-۴- خاتمه: در بیان سرقات شعری.

۷-۴-ویژگی‌های فکری نویسنده و کتاب

۱- ملّا محمّد امانی اشعار بسیاری از سرایندگان گمنام معاصر خود به‌عنوان شاهد مثال در رسالهٔ خود ثبت نموده‌است که در جایی دیگر آن آثار یافت نمی‌شود. او خود نیز شاعر متوسّطی بوده‌است و شعر زیر نمونهٔ نظم اوست که از رسالهٔ *دستورالشّعرای* او انتخاب شده‌است:

در بیان حسن تخلّص:

ستم بیش از این بر من خسته مپسند وگرنه بر آنم که با چشم گریان
ز دست عتابت برم چون امانی شکایت به درگاه شاه خراسان

این غزل در یک سفینه‌ای که در قرن یازدهم نوشته شده‌است، به نام امانی مازندرانی به‌نظر رسید که ذیلاً ثبت می‌شود:

شد خجل آفتاب پیش رخش نرگس از شوخ‌چشم فتنه‌گرش
شکرش کرد عالمی پر شور شورش عالمی است از شکرش
شمع را سوخت دل مگوی چو من آتش شعله می‌رود به سرش
شد «امانی» چو خاک در بر او تا مگر افکند به رهگذرش

(طاهری شهاب، ۱۳۴۷: ۳۷۲-۳۷۰).

اشعار معاصرین امانی که در کتاب وی آمده، چندان از لحاظ شعری، در سطح خیلی بالایی نیستند. کاستی‌های فراوانی به‌سبب آسیب‌های موجود در ادبیّات آن روزگار وجود دارد. نمونه:

دلدار ما وقت سحر کردش نظر در کار ما ای صدهزاران آفرین بر منظر دلدار ما

سوای بررسی معنایی بیت، اشکال دستوری در ساختار مصراع اوّل یا وجود «ش» در «کردش» ایجاد شده‌است که نشان از سستی ابیات در سطوح ظاهری کلام دارد.

۲- همان‌طور که در بخش‌های قبلی اشاره شد، امانی مازندرانی مطالبی به‌صراحت بیان کرده‌است که نشان‌دهندهٔ مذهب تشیّع این نویسنده دارد.

۳- امانی همچنین به اذعان خود، تحصیلات علوم دینی داشته‌است؛ امّا باتوجّه به متن کتاب که هم در خصوص علوم ادبی است و هم اشعار خود را نیز به‌عنوان نمونه

آورده‌است، می‌توان دریافت که از ذوق ادبی نیز برخوردار بوده و به قدر قابل توجّهی اشراف بر علوم ادبی داشته‌است.

۴- نویسنده کتاب را باتوجّه به عنوانی که دارد مخصوصاً برای شعرا نوشته‌است.

۵- باتوجّه به مطالبی که در کتاب آمده‌است، چنین برداشت می‌شود که نویسنده نیز تحت تأثیر جریانات ادبی زمان خود بوده‌است. رویکرد نویسنده در نوشتن این کتاب تمرکز در صورت شعر دارد. انحراف او از خطّ فکری اندیشمندانی مانند عبدالقاهر جرجانی (متوفّی ۴۷۱ ه) ناشی از انحراف ادبی عصر خود است. جرجانی در نظریّهٔ نظم خود اساس زیبایی کلام را در تألیف مطابق معنا می‌بیند (گرانمایه، ۱۴۰۳: ۷۹-۷۲)؛ امّا پرداخت امانی و امثالهم به صرف بدیع در بلاغت، برخلاف مکتب جرجانی است.

۶- با عنایت به اشعاری که مؤلّف از خود در متن کتاب آورده‌است پی به سطح او می‌توان برد. به‌عنوان مثال رباعی زیر از امانی مازندرانی:

پیوسته ز موی تو به خود می‌پیچم وز تندی خوی تو به خود می‌پیچم
مانند خم زلف سیاهت دایم از آتش روی تو به خود می‌پیچم

چنان‌که معلوم است شاعر جز ساخت یک تصویر که باز به همان نکتهٔ شمارهٔ ۵ مربوط می‌شود، معنایی را نپرورانده‌است. «به خود پیچیدن» همان‌طور که اشاره شد، اصطلاحی عامیانه است. امثال چنین ابیاتی از خود نویسنده و شاعران معاصر او کم نیست. یکی علل اصلی آن توجّه بیش از حدّ ادبا و شعرای این دوره به بدیع در بلاغت و مغفول ماندن نسبی معانی است.

۸-۴-کاستی‌های کتاب و نقد آن

- در این نسخه گاه غلط نقطه‌گذاری مشاهده می‌شود. به‌طور مثال در برگهٔ ۷، «موزون» را «مورون» و در برگهٔ ۱۵۶، «ذم» را «دم» نوشته‌است. در برگهٔ ۱۵۷ نیز بیت به‌صورت ناقص نوشته شده‌است.
- در این کتاب از لحاظ محتوایی به بخشی از علم بلاغت پرداخت شده‌است. به‌طور کلّی قسمت معانی و نیز بخشی عظیم از بیان را نیاورده‌است.
- از شعرایی که اشعار ایشان را در کتاب استفاده کرده‌است نامی نبرده‌است.
- عدم ذکر منابعی که تئوری عروض، قافیه، بدیع و سرقات را از ایشان نقل کرده‌است، از کاستی‌های آن است.

۴. نتیجه

- امانی مازندرانی (متوفّی ۱۰۶۵ ه) از شعرا و ادبای قرن یازدهم هجری است. وی مؤلّف کتاب «دستورالشّعرا» است که در این مقاله به بررسی آن پرداخته شده‌است. این

کتاب مشتمل بر یک بخش آغازی است که در آن تحمیدیّه، سبب تألیف و تقدیم کتاب نگارش شده و نیز یک مقدّمه در بیان تعریف شعر و شاعر و سه مقاله در بحث عروض، قافیه و بدیع و یک خاتمه در بیان سرقات شعری است. هر یک از مقاله‌ها نیز دارای فصول متعدّدی هست که نویسنده مطالب را طبقه‌بندی کرده‌است.

- این کتاب در حال حاضر دارای ۲۴ نسخه است که در این مقاله مشخّصات تمام ۲۳ نسخه به‌صورت اجمالی بیان شده‌است؛ امّا به‌طور اختصاصی نسخهٔ متعلّق به زمان حیات خود نویسنده مورد بررسی تفصیلی قرار گرفته‌است. این نسخه در کتابخانهٔ آستان قدس موجود است و به خطّ نسخ کتابت شده‌است.
- از ویژگی‌های این کتاب می‌توان اشاره کرد که اوّلاً کتابی است جامعه در علم عروض و قافیه و نیز شامل بخش بدیع بلاغت که در آن مفصّلاً به این مباحث پرداخت شده و در نوع خود کتابی مفید است که به زبانی روان و سلیس نگارش شده‌است.
- بخش آغازین کتاب دارای نثری آراسته است که قدرت‌نمایی ادبی امانی را در آن بخش می‌توان ملاحظه کرد. همچنین نثر کتاب مطابق سبک نثری قرن یازدهم بسیاری از ویژگی‌های سبکی آن دوران را در خود دارد.
- با بررسی فهرست و محتوای مطالب *دستورالشّعراء* چنین بر می‌آید که در اندیشهٔ امانی مازندرانی و شاید هم‌عصران او دستوراتی که برای شعراء باید صادر کرد برای این‌که ارتقاء شعر و اعتلای کلام در ایشان اتّفاق بیفتد، قریب به‌اتّفاق دستوراتی در خدمت صورت و فرم شعر است. پرداخت صرف به وزن، قافیه و حتّی در بلاغت نیز به مسائل بدیعی و تا حدّ کمی بیان، نشان غفلت از معانی دارد. چنین رویکردی را در سبک‌شناسی عصر قاجار می‌بینیم که تفنّن غلبهٔ خوبی پیدا کرده‌است و این انحطاط شعری حاصل نگاه صورت‌گرایانهٔ شعرای آن دوره به شعر بوده‌است و خلأ معنا بسیار در اشعار آن دوران احساس می‌شود.
- چنین می‌توان نتیجه گرفت که محتوای نه‌چندان قابل و ثقیل، معانی سطحی و مضامین مبتذل و همچنین تقلید از پیشینیان به‌جای ابداع یا تعالی‌بخشی علوم یا معنا، باعث به‌وجود آمدن چنین اوضاعی شده‌است که شعر نیز کم از نثر در دارا بودن این صفات نیست. برای همین در فنّ شعر امانی مازندرانی، موسوم به *دستورالشّعراء*، شاهد بلاغتی از جنس بلاغت معناگرایان نیستیم. بخش معانی و بیان در کتاب او موجود نیست. دربارهٔ ارتباط صنایع بدیعی با معنا نیز سخنی به میان نیامده‌است.

- نگارش تحمیدیّه‌ای چنین که آمیخته با صناعات مختلف همچون توجیه است، تفنّنی است بر نمایش تسلّط و اثبات کارآمدی محتوای کتاب.
- امانی در نگارش این کتاب رویکرد محقّقانهٔ مفرط دارد؛ در جای‌جای کتاب اصطلاحاتی مانند «گفته‌اند» به‌کار رفته که از جنبهٔ پژوهشی ارزشمند است؛ امّا جایگاه تفکّر و تعمّق مؤلّف بسیار خفیف است. چنین برداشت می‌شود که علوم ادبی و بلاغی چندان غور نکرده و به دانسته‌هایی که از کتب آموخته اکتفا و اتّکا می‌کند.
- این مطلب را نیز می‌توان بیان کرد که با توجّه به سیاق تألیف و همچنین تنظیم و تفصیل کتاب می‌توان چنین گفت که امانی ذهن معلّمی داشته و کتاب را بسیار متناسب با روش تدریس، طبقه‌بندی کرده‌است. شاید مقصود از نوشتن این کتاب، ارائهٔ ایضاحات و روش تدریس شفّاف باشد که الحق چنین نیز است.
- همچنین از کاستی‌های کتاب می‌توان به این مطلب اشاره کرد که او از نام شعرایی که از شعرشان به‌عنوان شاهد مثال استفاده کرده نام نبرده و اغلب از اشعار متوسّط و ضعیف استفاده کرده‌است. نیز منابع مورد استفاده در مباحث عروض، قافیه و بلاغت را نیز ذکر نکرده‌است. اشتباهات سهوی ناشی از ناآگاهی علمی – ادبی کاتب نیز از کاستی‌های این نسخه محسوب می‌شود.

تشکّر و قدردانی

از استاد بزرگوارم دکتر علی‌محمّد مؤذّنی و استاد زین‌العابدین درگاهی، بابت راهنمایی‌های ارزنده، دقیق و علمی تشکّر و قدردانی می‌کنم. همچنین از کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه تهران و مسئول محترم بخش نسخ خطّی (خانم حرّی) بابت همکاری خوبشان سپاس‌گزارم.

منابع

انوشه، حسن (۱۳۹۹). دانشنامهٔ مازندران. تهران: چشمه.
بهار، محمّدتقی (۲۵۳۵). سبک‌شناسی. (۳ جلد)، تهران: امیرکبیر.
برزگر، اردشیر (۱۳۸۰). تاریخ تبرستان، دانشوران تپوری. (۳ جلد)، به تصحیح و پژوهش محمّد شکری فومنی، تهران: رسانش.
جهان‌بخش، جویا (۱۳۷۸). راهنمای تصحیح متون. تهران: میراث مکتوب.
خیّام‌پور، ع (۱۳۷۲). فرهنگ سخنوران. تهران: طلایه.
شمیسا، سیروس (۱۳۸۷). سبک‌شناسی نثر. تهران: میترا.
صفا، ذبیح‌الله (۱۳۶۹). تاریخ ادبیّات در ایران. (۸ جلد)، تهران: فردوس.
صفوی، کورش (۱۳۷۳). از زبان‌شناسی به ادبیّات. (۲ جلد)، تهران: چشمه.
طاهری شهاب، سیّد محمّد (۱۳۸۱). تاریخ ادبیّات مازندران. (۲ جلد)، به تصحیح و پژوهش زین‌العابدین درگاهی، تهران: رسانش.
طاهری شهاب، سیّد محمّد (۱۳۴۷). «ملّا محمّد امانی مازندرانی». ارمغان، دورهٔ ۳۷، شمارهٔ ۷،

صص ۳۶۹-۳۷۲.
طهرانی، شیخ آقابزرگ (بی تا). الذّریعه إلی تصانیف الشّیعه. (۲۵ جلد)، بیروت: دارالأضواء.
گرانمایه، بهزاد (۱۴۰۳). «بررسی آراء عبدالقاهر جرجانی در باب فنّ شعر». به راهنمایی سیاوش حق‌جو، دانشگاه مازندران.
Anushe, H. (2020). Mazandaran Encyclopedia. Tehran: Cheshmeh. [In Persian].
Bahar, M.T. (1976). Stylistics (3 volumes). Tehran: Amir Kabir. [In Persian].
Barzegar, A. (2001). History of Tabaristan, Tapuri Scholars (3 volumes). edited by M. Shokri Foumani, Tehran: Resanesh. [In Persian].
Garanmaye, B. (2024). Examining the opinions of Abdul Qahir Jurjani about the poetics (Unpublished master's thesis). Mazandaran University, under supervision of S. Haghjou. [In Persian].
Jahanbakhsh, J. (1999). Guide to Texts Correction. Tehran: Miras-e Maktoub. [In Persian].
Khayyampour, A. (1993). Sokhanvaran Culture. Tehran: Talaye. [In Persian].
Safavi, K. (1994). From Linguistics to Literature (2 volumes). Tehran: Cheshmeh. [In Persian].
Safa, Z. (1990). History of Literature in Iran (8 volumes). Tehran: Ferdows. [In Persian].
Shamisa, S. (2008). Stylistics of Prose. Tehran: Mitra. [In Persian].
Taheri Shahab, S. M. (1968). Molla Mohammad Amani Mazandarani. *Armaghan*, Vol. 37, No. 7, pp. 369–372. [In Persian].
Taheri Shahab, S. M. (2002). History of Mazandaran Literature (3 volumes). edited by Z. Dargahi, Tehran: Resanesh. [In Persian].
Tehrani, Aqa Bozorg. (n.d.). Al-Zari'a ila Tasaneef al-Shi'a (25 volumes). Beirut: Dar al-Adwa'. [In Persian].

پیوست:

تصویر برگهٔ آغازین نسخهٔ *دستورالشّعراء*، ۴۳۴۲ کتابخانهٔ آستان قدس رضوی

تصویر برگهٔ پایانی نسخهٔ *دستورالشّعراء*، ۴۳۴۲ کتابخانهٔ آستان قدس رضوی

University of Tehran Prees

Persian Literature

Online ISSN: 2676-4113

https://jpl.ut.ac.ir/

Gul Mohammad Zeib Magsi (Baluch poet) and Iraqi style

Mojob AL Rahman Dehani[1] Abbas Nikbakht ✉[2] Abdullah Vaceqh Abbasi[3]

1. PhD student, Department of Persian Language and Literature, University of Sistan and Baluchistan, Zahedan, Iran. Email: dehanimojib72@gmail.com

2.Corresponding Author, Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, University of Sistan and Baluchistan, Zahedan, Iran. Email: nikbakht_a@lihu.usb.ac.ir

3. Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, University of Sistan and Baluchistan, Zahedan, Iran. Email: Vacegh40@yahoo.com

Article Info

Article Type:
Research Araticle

Article History:

Received:
7, April, 2024

In Revised form:
14, July, 2024

Accepted:
21, July, 2024

Published Online:
18, September, 2024

Keywords:
Iraqi style, imitation, language, theme, innovation.

ABSTRACT

Since the second half of the 6th century, Persian poetry underwent changes due to the emergence of political and social issues, which gave it special characteristics. In fact, since the end of the 6th century, we have witnessed the emergence of great poets. In this period, the structure and content of the poem have many contrasts and contradictions compared to the previous poems. The poetry of this period is stronger in terms of language, with Arabic and Turkish words and combinations, and the abundance of Literary devices, and it does not have the simplicity of the Khorasan period, and in terms of content, it is introverted and includes mysticism and Sufism. Many poets in later periods also followed this style and used the language and theme of prominent poets of this period. Gol Mohammad Khan Zib Magsi is one of the powerful and renowned Baloch poets, one of the contemporary poets who widely benefited from the thoughts, language and expression of the Iraqi style poets, and the poetic themes and characteristics of this period are abundantly evident in his poems. This research has been done in a descriptive-analytical way using library sources and a comparison between the poetry style of Gol Mohammad Khan Zib Magsi, a famous Baloch poet, and famous Iraqi poets. In his poems, Zib Magsi is more inclined towards the Iraqi style and has imitated the language and themes of the great poets of this period by guaranteeing the sonnets. In addition to having many innovations in the field of music, language and theme, Zib Magsi's poetry also has many similarities in terms of the use of words, combinations and specific themes with the powerful poets of the late 6th century to the 9th century AH, which shows his imitation of prominent poets of the style is Iraqi.

Cite this The Author(s): Dehani, M.R., Nikbakht, A, Vaceqh Abbasi, A.: 2024. Gul Mohammad Zeib Magsi (Baluch poet) and Iraqi style, Vol. 14, No. 1, Serial No. 33- Spring- Summer, (159-178).
DOI: 10.22059/jpl.2024.374372.2241

CC BY

Publisheder: Unversity of Tehran Press

ادب فارسی
شاپای الکترونیکی: ۴۱۱۳-۲۶۷۶
https://jpl.ut.ac.ir/
انتشارات دانشگاه تهران

گل محمد زیب مگسی(شاعر بلوچ) و سبک عراقی

مجیب الرحمن دهانی [۱] عباس نیکبخت [۲] ✉ عبدالله واثق عباسی

۱. دانشجوی دکتری، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه سیستان و بلوچستان، زاهدان، ایران. رایانامه: dehanimojib72@gmail.com
۲. نویسندهٔ مسئول، دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه سیستان و بلوچستان، زاهدان، ایران. رایانامه: nikbakht_a@lihu.usb.ac.ir
۳. دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه سیستان و بلوچستان، زاهدان، ایران. رایانامه: Vacegh40@yahoo.com

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
علمی- پژوهشی

تاریخ دریافت:
۱۴۰۳/۰۱/۱۹

تاریخ بازنگری:
۱۴۰۳/۰۴/۲۴

تاریخ پذیرش:
۱۴۰۳/۰۴/۳۱

تاریخ انتشار:
۱۴۰۳/۰۶/۲۸

واژه‌های کلیدی:
سبک عراقی، تقلید، زبان، مضمون، نوآوری.

چکیده

شعرای سنتی سرای معاصر را در معنا و مضمون،ساختار و محتوا بایدادامه دهنده شاعران نهضت بازگشت ادبی دانست که با تقلید و پیروی از اسلواب شاعری شاعران طراز اول و برجسته شعر فارسی همچون سعدی،مولوی،حافظ ،عطار،عراقی وجامی اقدام به بازگشت و احیای سبک عراقی کرده اند.گل محمّد خان زیب مگسی از شاعران توانمند و بلند آوازهٔ بلوچ، یکی از شعرای معاصر است که به شکل گسترده‌ای از فکر و اندیشه، زبان و بیان شاعران سبک عراقی بهره‌ها برده و مضامین و ویژگی‌های شعری این دوره در اشعارش به وفور مشهود است.زیرا که شعر فارسی از حدود نیمهٔ دوم قرن ششم به دلیل پدید آمدن مسایل سیاسی و اجتماعی دچار تحوّلاتی شد که ویژگی‌های خاصّی را برای آن رقم زد. در واقع از اواخر قرن ششم شاهد ظهور و بروز شاعرانی بزرگ هستیم. در این دوره ساختار و محتوای شعر نسبت به شعر پیش از آن تقابل و تضّاد بسیاری دارد. شعر این دوره از نظر زبانی قوی‌تر و همراه با واژه‌ها و ترکیبات عربی و ترکی و فراوانی آرایه‌های ادبی است و سادگی دورهٔ خراسانی را ندارد و از نظر مضمون درونگرا و مشتمل بر عرفان و تصوف است.این پژوهش به روش توصیفی-تحلیلی با استفاده از منابع کتابخانه‌ای و مقایسه‌ای میان سبک شعرگل محمّد خان زیب مگسی شاعر شهیر بلوچ و شاعران مطرح سبک عراقی انجام شده است. زیب مگسی که در اشعارش بیشتر متمایل به سبک عراقی است با تضمین غزلیات شاعران بزرگ این دوره از زبان و مضمون آنها تقلید کرده است. غزلیات وی از نظر مضمون پردازی نوآوری ندارد؛ اما از نظر کاربرد صنایع فراوان، مبتکرانه است. شعر زیب مگسی علاوه بر این که نوآوری‌های بسیاری در زمینه موسیقی و زبان و مضمون دارد، شباهت‌های بسیاری نیز از نظر کاربرد واژگان، ترکیبات و مضامین خاص با شاعران توانمند اواخر قرن ششم تا قرن نهم هجری دارد که نشان از تقلید وی از شاعران مطرح سبک عراقی است. در این مقاله برآنیم تا شیوه نمود و پدیدار شدن مشخصات و ویژگی های شعر سبک عراقی را در شعر و اندیشه زیب مگسی بیان داریم.

استناد: دهانی، مجیب الرحمن؛ نیکبخت، عباس؛ واثق عباسی، عبدالله. (۱۴۰۲)، ریش گل محمد زیب مگسی(شاعر بلوچ) و سبک عراقی، ادب فارسی، سال ۱۴، شمارهٔ ۱، بهار و تابستان ۱۴۰۳، پیاپی ۳۳. (۱۷۸-۱۵۹).
DOI: 10.22059/jpl.2024.374372.2241

CC BY

ناشر: مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران .

۱. مقدمه

شعر فارسی در دوره‌های مختلف دارای ویژگی‌های گوناگونی بوده است که از آن با عنوان سبک یا دوره یاد می‌شود. سبک عراقی دوّمین دورهٔ شعر فارسی پس از دورهٔ خرسانی است که با دگرگونی‌های مهمّی نسبت به دوره قبل همراه است. در این دوره شاعران بسیاری ظهور کردند که برخی از آنان مانند سعدی، حافظ، مولوی، عراقی و جامی مضامین نوآورانه‌ای را پرورده‌اند که در دوره‌های بعدی از آن تقلید شده است.«میرگل محمّد خان زیب مگسی شاعر بلوچ است که اصل وی از قبیلهٔ تمندار از قبابل بزرگ بلوچستان پاکستان است» (مصاحب، ۱۳۸۳، ج۲: ذیل مگس) از وی دو دیوان به نام‌های زیب‌نامه و خزینه‌الاشعار چاپ شده و دیوان ارمغان عاشقان وی تاکنون تصحیح و چاپ نشده است (کوثر،۱۹۶۸: ۱۶۰). وی شاعران ایرانی پیش از خود را به خوبی می‌شناخته و از اشعار آنها بهره فراوان برده است به طوری که کتاب خزینه‌الاشعار وی سراسر تضمین غزل‌های شاعران در سبک‌های مختلف است که او در مخمسات خود به کار برده است، بنابراین تاثیر این شاعران بر لفظ و محتوای آثار وی به خوبی قابل مشاهده است. کتاب غزلیات وی با عنوان زیب‌نامه نیز مشحون از مضامین عاشقانه و عارفانه است که متأثّر از سبک عراقی بوده و نشانه‌هایی از شاعرانی که از آنها تاثیر پذیرفته یافت می‌شود. در مواردی تقلیدهای وی را در زبان و موسیقی می‌توان دید مانند این بیت حافظ:

دل ما به دور رویت ز چمن فراغ دارد　　که چو سرو پای بند است و چو لاله داغ دارد

(حافظ، ۱۳۹۱: ۱۱۷)

که زیب مگسی به این شکل آن را تقلید کرده است:

غافل کند به عهد توسیر بهار و باغ　　دارد دلم به دور رخت از چمن فراغ

(زیب مگسی،۱۹۹۵م:۱۱)

پیداست که مصراع دوم شعر گل محمّد تفاوت جزئی با مصراع اول بیت حافظ دارد. زبان شعری وی نیز در کتاب خزینه‌الاشعار تحت تاثیر غزلیاتی است که در مخمّسات خود تضمین کرده است. به طوری که این تأثیر را در کاربرد واژه‌ها و آرایه‌های ادبی می‌توان دید. در این مقاله در صدد هستیم با توجه به ویژگی‌های سبک عراقی به طور عام و سبک شاعران معروف این دوره به طور خاص، به بررسی تأثیر پذیری زیب مگسی از ویژگی‌ها و سبک شاعران عراقی در دو کتاب خزینه‌الاشعار و زیب‌نامه بپردازیم.

۱-۱. پرسش‌های پژوهش

۱. کدام یک از مؤلّفه‌های سبک عراقی در شعر زیب مگسی بیشتر دیده می‌شود؟
۲. سبک عراقی در شعر میر گل محمّد زیب مگسی به چه صورت بازتاب یافته است؟
۳. شعرگل محمّد زیب مگسی از کدام یک از شاعران سبک عراقی بیشتر تاثیر پذیرفته است؟
۴. تقلید از ذهن و زبان شاعران سبک عراقی در شعر زیب مگسی به چه نحوی دیده می‌شود؟

۱-۲. فرضیات پژوهش

۱. به نظر می‌رسد عرفان و عشق آسمانی بیشترین مضمون شعر گل محمّد زیب مگسی باشد.
۲. به نظر می‌رسد کاربرد آرایه‌های فراوان و مضامین عشق و عرفان نشانه‌های سبک عراقی باشد.
۳. به نظر می‌رسد وی بیشتر از شاعران عارف تاثیر پذیرفته است.
۴. زیب مگسی از آرایه‌های لفظی و ترکیبات زبانی شاعران سبک عراقی تقلید کرده است.

۱-۳. پیشینهٔ پژوهش

علی شاه(۱۳۸۹)در مقاله بازتاب غدیر خم در قصاید زیب مگسی، به بررسی بازتاب این واقعه در شعر گل محمّد خان پرداخته است. بر اساس این مقاله، در دیوان خزینه‌الجواهر ۵۱ قصیده در شأن امام علی سروده شده است.

علی شاه(۱۳۸۳)در مقاله «زیب مگسی سخن سرای برجستهٔ قرن چهاردهم هجری» به معرفی این شاعر و آثار او پرداخته است.

همچنین شجاع زاده(۱۳۹۵) در پایان نامه کارشناسی ارشد خود با عنوان«بررسی عناصر پنجگانه شعری در دیوان گل محمّد خان زیب مگسی»عناصر شعری آثار این شاعر را از جهات مختلف بررسی نموده و با نمودارهایی بسامد آنها را نشان داده است. این عناصر عبارتند از: تخیل، عاطفه، موسیقی، زبان و شکل شعر.

دهانی و همکاران(۱۴۰۳)در مقاله«تحلیل بنمایه های سبکی اشعار گل محمد خان زیب مگسی» به روش توصیفی-تحلیلی به بررسی آماری سبک اشعار گل محمد پرداخته و به این نتیجه رسیده‌اند که شعر وی در عین سادگی،سرشار از کاربردهای هنرمندانه صنایع ادبی است و بحور تازه‌ای که ابداع کرده در خدمت بیان مضامین عاشقانه، عرفانی و تعلیمی است.

۱-۴. اهداف پژوهش

۱. شناخت جایگاه شاعران سبک عراقی در شعر و اندیشه گل محمّد خان زیب مگسی.
۲. بررسی نحوه تقلید گل محمّد زیب مگسی از شاعران سبک عراقی.

۱-۵. روش پژوهش

این پژوهش به روش توصیفی-تحلیلی بر اساس منابع کتابخانه‌ای انجام می‌گیرد و تمرکز آن بر تاثیر پذیری گل محمّد زیب مگسی از چند شاعر مطرح سبک عراقی(مولوی، سعدی، حافظ و جامی) است.

۲. بحث

۲-۱. سبک عراقی

سبک حاصل نگاه خاص هنرمند به جهان درون و بیرون است که در شیوه خاص بیان نمود پیدا می‌کند (شمیسا، ۱۳۸۴ :۱۸). به بیانی دیگر سبک حاصل گزینش و آرایش زبان است که با انتقال معنا نیز مرتبط است(ولک، ۱۳۷۹: ۲۳۷).

شعر فارسی بر اساس دگرگونی‌های فرهنگی، اجتماعی و سیاسی که در دوره‌های مختلف ایجاد شده دچار تغییرات لفظی و درونمایه‌ای شده و سبک دوره‌های مختلف را تشکیل داده است. دگرگونی‌ها به تدریج در شعر روی می‌دهد و سبکی جایگزین سبکی دیگر می‌شود. «سبک عراقی را می‌توان حاصل حوادث سیاسی و اجتماعی ناشی از حملات مغول دانست که حدوداً از نیمه دوم قرن ششم آغاز شده است و تأثیرات آن را بیشتر در قرن هفتم به بعد شاهد هستیم. در این دوره به دلیل تضعیف روحیه ایرانیان، مرگ اهل علم و ادب، بی ثباتی اوضاع و احوال و آشوب‌ها و عدم توجه حاکمان به شعر و شاعری، شعر فارسی از تعقل و منطق فاصله گرفته به سمت درونگرایی و تخیّل و عرفان و تصوف و عشق آسمانی گرایش پیدا کرد» (غلامرضایی، ۱۳۹۱: ۱۴۵-۱۴۶). «با این حال در این دوره شاعران بزرگی ظهور کردند که با استفاده از تجربیات گذشته شعر فارسی و یافته‌های دوره جدید شعر را اعتلا بخشیدند. شاعرانی چون سعدی، حافظ و مولوی از جمله قله‌های ادب فارسی هستند و تأثیر آنها را بر شعر و اندیشه اهالی ادب را نمی‌توان انکار کرد، ویژگی‌های صوری و زبانی این دوره عبارت است از: تازگی لفظی، افزایش ترکیبات و واژه‌های عربی و ترکی، ملمعات، زبان نرم و لطیف، از نظر قالب نیز غزل بیشترین بسامد را در کاربرد قالب‌ها دارد» (همان: ۱۴۸-۱۴۷). از نظر درونمایه و مضمون نیز سوز و گداز عاشقانه حاکم است و معشوق شخص معینی نیست و ویژگی‌های زمینی ندارد، مضامین عرفانی رواج یافته و تخیلات دور و دراز جای واقعیت را گرفته است.

۲-۲.تاثیر درونمایه‌های سبک عراقی بر شعر گل محمّد زیب مگسی

در این بخش به بررسی ویژگی‌های مضمونی سبک عراقی در شعر زیب مگسی می‌پردازیم که وی دنباله رو و ادامه دهنده اسلوب شعری شاعران مطرح این دوره است و اشعار آنها را در کتاب خزینه‌الاشعار تضمین کرده است.

۲-۲-۱. مضامین عرفانی

یکی از مهمترین مضامین شعر گل محمّد، مضامین عرفانی است که بیشتر در کتاب خزینه‌الاشعار وی نمود پیدا کرده است، این مضامین را در کتاب زیب‌نامه نیز در میان اشعار عاشقانه می‌توان یافت و در واقع عشق و عرفان در مخمسات و غزلیات وی به هم آمیخته است، در این جا به نمونه‌هایی از این مضامین که تبعیت از شاعران دوره عراقی است اشاره می‌کنیم.

الف. وحدت وجود

مؤسّس عرفان نظری و طرّاح نظریهٔ وحدت وجود در اسلام ابن عربی است (بهارنژاد، ۱۳۸۵: ۹۳). اعتقاد وحدت وجود را در غزلیات مولوی نیز می‌بینیم. وی همه چیز را خدا و خدا را همه چیز می‌داند. جلال‌الدین مولوی به پیروی از فلاسفه نامدار یونان و عرفای طرفدار مکتب وحدت

وجود معتقد بود که جمال تامّ و ابدی از آن پروردگار است و پیوندش با حقیقت به سان اتصال و رابطه نور خورشید است با خورشیدجهانتاب (تدین، ۱۳۷۲: ۱۳۱).

گل محمّد در باب وحدت وجود بیاناتی دارد که یادآور اشعار مولوی است. او همه عناصر را خدا می‌داند و می‌گوید:

تـویی خـود گـوهر و هـم مـوج دریـا تویی خـود گلشـن و هـم کـوه و صـحرا
تـویی خـود آسـمان و مـاه و بیضـا چـو خورشـید جمالـت گشـت پیـدا
(زیب مگسی، ۱۹۹۶م" ۲۹)

این ابیات زیب یادآور ابیاتی از مولوی است:

قطره تویی بحر تویی لطف تویی قهر تـویی قنـد تـویی زهـر تـویی بـیش میـازار مـرا
حجـره خورشـید تـویی خانـه ناهیـد تـویی روضـه امیـد تـویی راه ده ای یـار مـرا
روز تویی روزه تویی حاصـل دریـوزه تـویی آب تویی کوزه تـویی آب ده ایـن بـار مـرا
(مولوی، ۱۳۸۴: ۶۳)

همچنین وی در بیت دیگری وحدت را چنین توصیف می کند که درآن نیک و بد فرقی ندارند و همه چیز یکی است و نشانه ایمان وهوش یکی دانستن همه چیز است:

بـه وحـدت نیسـت فـرق نیـک و هـم بـد یکـی دان سـنگ خـارا و زبرجـد...
ز وحـدت می‌شـود کثـرت فرامـوش یکـی دانسـتن ایمـان اسـت و هـم هـوش
(زیب مگسی، ۱۹۹۶م: ۲۹)

ب. پیر و مراد

در نزد عارفان پیر و مراد اهمیت بسیاری دارد و بدون دست دادن به پیر و مراد نمی‌توان به نتیجه رسید. زیب هم معتقد است که با توسل به پیر و مراد می‌توان به کمال رسید و عشق معنوی و وصال را تجربه کرد:

ولای حـق ز حـب پیـر در دل می‌شـود پیـدا ز شغل دم کلیـد قفـل مشـکل می‌شـود پیـدا
مراد وصل یار از شـیخ واصـل می‌شـود پیـدا صفای دل ز فـیض پیـر کامـل می‌شـود پیـدا
(زیب مگسی، ۱۹۹۶م: ۲۳)

بدرقه در این جا به معنی راهنماست که زیب مگسی اعتقاد دارد بدون آن نمی توان راه را یافت و سالک گمراه می شود. در بیت بعدی هم خضر نمادی از راهنماست برای کسانی که راه را گم کرده اند:

حزم را از کف مده گر پات بر تخـت شـهی سـت ره بغیر از بدرقه رفـتن نشـان گمرهـی سـت
(همان : ۱۰)
پیوسـته بـوده ره مقصـود کـرده گـم اکنـون چـو یـافتی خضـر رهنمـا مخسـپ
(زیب مگسی، ۱۳۹۵م: ۲)

ج. تقابل عقل و عشق

بر خلاف شعر دوره خراسانی که بر تعقّل استوار است در این دوره عقل جایی ندارد و عشق بسیار بالاتر است. شاعران سبک عراقی عقل و عشق را در تقابل با هم قرار می‌دهند و عقل همیشه خوار و زبون است. فلسفه و عرفان دو راهی هستند که برای شناخت خدا به کار گرفته می‌شوند یکی مبتنی بر عقل و دیگری مبتنی بر دل است. عرفا معتقدند دست عقل کوتاه است، ولی عشق حد و مرز ندارد. سعدی می‌گوید:

عقل را با عشق خوبان طاقت سرپنجه نیست　　با قضای آسمانی برنتابد جهد مرد
(سعدی، ۱۳۸۵: ۶۲۲)

حافظ نیز می‌گوید:

حریم عشق را درگه، بسی بالاتر از عشق است　　کسی آن آستان بوسد که جان در آستین دارد
(حافظ، ۱۳۹۱: ۱۲۱)

در شعر زیب مگسی نیز همین مضمون به کار رفته که مشخصاً عقل را در برابر عشق همچون غلام می‌داند:

به عشق عقل چه لافد که از اشاره او　　غلام بنده خود تاجدار را بنگر
(زیب مگسی، ۱۹۹۵م: ۱۸).

او عقل و شعور را در طی منازل عشق لنگ می داند و به جای آن صدق و یقین را لازمه رسیدن به وصال یار می داند:

شعور و عقل را لنگ است پا در منزل عشقش　　یقین و صدق باید تازنی دستی بدامانش
(همان: ۱۳۹۵: ۸)

همچنین عقل را در برابر عشق بی وقار می خواند که این نوع مضامین را از دوره عراقی به بعد می توان یافت که اشعار متضمن مفاهیم عاشقانه و عارفانه است:

قرار ورع به وقت وصال ممتنع است　　وقار عقل ندیدیم در زمانهٔ عشق
(همان: ۱۲)

۲-۲-۲. مضامین عاشقانه

الف.معشوق آسمانی

عشق در دوره عراقی از مضامین پر بسامد است که با عرفان آمیخته است. معشوق این دوره دارای ویژگی‌های خاصی است که عاشق را مدام در حال نیاز نگه داشته و ناز بسیار دارد و شاعر دائما از جور و جفای او به فریاد است و همچنان خریدار ناز اوست و سر تسلیم و رضا داردزیب مضامین عاشقانه بسیاری سروده است و در شعر او می‌توان توصیفات بسیاری از زیبایی‌های ظاهری و باطنی معشوق را یافت.گاهی نیز مستقیما به معشوق حقیقی اشاره می کند:

چون مسیح از عشق معشوق حقیقی زنده ام　　عمر در عشق بتان دادن نمی آید مرا
(زیب مگسی، ۱۳۹۵م: ۱۷۱)

معشوق حقیقی بی همتاست و هیچکس شبیه او نیست. توصیف زیب مگسی از معشوق این پیام را منتقل می کند که او به معشوق حقیقی عشق می ورزد این محبوب در هیچ کجای دنیا نظیر ندارد و ویژگی های اخلاقی او هم منحصر بفرد هستند:

بکنـد قامـت محبـوب خجـل طـوبی را　　آب خجلـــت بـــود از روش گـــل رعنـــا را
(زیب مگسی،۱۹۹۶م : ۶)

ای که تو افزونتری از مهر با حسن چنین　　زیب سان کس نیست در عشق تو مفتون و حزین
(همان: ۸)

ب.جور و جفای معشوق

در شعر زیب مگسی گلایه از جور و جفای یار جایگاه خاص خود را دارد، وی نیز متاثر از نظریات سایر شاعران است و معنی و مضمون تازه‌ای در این باره در اشعارش یافت نمی شود،معشوق همواره ناز دارد و به عاشق جفا می‌کند و این موضوع در همه ادوار یکسان است تنها تعامل عاشق است که گاهی در سبک‌های مختلف تغییر می‌کند؛ امّا زیب مگسی چنین دگرگونی را ندارد و همانند سعدی در عین عاشقی و تمنای وصال، با جفا هم می‌سازد.

من به تو مایل جهان با مال و زر مایل بسی　　من تو را ذاکر بسی و تو ز مـن غافـل بسـی
(همان: ۳۶)

از این نوع ابیات در غزل سعدی فراوان می‌توان یافت. بیان وفا و بی‌وفـایی در غـزل سـعدی بسته به شرایط روحی او متفاوت است. گاه جفا را عین وفا می‌شمارد و گاهی از بی‌وفـایی شـکوه می‌کند. بیت زیر دارای مفهوم پارادوکسی است:

از هـــر جفـــات بـــوی وفـــایی همی‌دهـــد　　در هـــر تعنتیـــت هـــزار اســـتمالت اســـت
(سعدی، ۱۳۸۵: ۵۵۴)

آن همـــه دلـــداری و پیمـــان و عهـــد　　نیـــک نکـــردی کـــه نکـــردی وفـــا
(همان: ۵۲۲)

در حالی که عاشق تمایل به معشوق دارد او نظرش در جای دیگری است:

مرا چشم سو تسـت تـو را میـل بـا اغیـار　　مـرا عمـر نشـاط تـو توراسـت از مـن بـار
تو را خنـده از عـیش مـرا گریـه از طـیش　　تـــو را نـــاز و اقبـــال مـــرا عجـــز ز اوبـــار
(زیب مگسی، ۱۹۹۵م: ۴۲)

در این ابیات نیز به یار التماس می‌کند که جفاکار نباشد به این دلیل که دنیا به کسی وفا نکرده است. در برخی ابیات گلایه همراه با تهدید و ترساندن از عاقبت کار است که خود می‌تواند یکی از موارد اختلاف با سعدی باشد :

جفـــا مکـــن کـــه ســـپهر بلنـــد بـــازیگر　　کمـــر ربـــوده ز کـــاوس وز فریـــدون تـــاج
جوان من مگرت از قصـاص مـا غـم نیسـت　　کـــه گـــاه تیـــر زدن می‌کنـــی جگـــر آمـــاج
(همان: ۳۵)

ج.سوز و گداز عاشقانه

در کتاب زیب‌نامه که غزلیات زیب را تشکیل میدهد تاثیر پذیری بیشتر وی را از دیگر شاعران می‌بینیم زیرا مضمون اغلب اشعار وی مباحث عرفانی و عاشقانه است و همچنین درونگرایی و غم و اندوه حاصل از عاشقی که ویژگی دوره عراقی است.

از فراقت صد تعدی بر ما مکن روزهای عمر ما را شبها مکن
عمر شیرین زهر باشد بی تو مرا بیش زینم دردمند و رسوا مکن
(همان: ۱۱۶)

از عشق تو باده خوارم و هم بدنام از هجر تو دردمندم و بی آرام
(همان: ۱۲۰)

عاشق همواره بی صبر و آشفته حال است و در حال گریه و زاری،این ویژگی در شعر زیب کلیشه‌ای است و نمی‌توان تفاوتی میان شعر وی و شاعران سبک عراقی قائل شد. اشعار زمینی وی غالبا همین مضمون را دارد، زیرا معشوق توجهی به وی ندارد و او در هجران نالان و گریان است.در ابیات شاعر با استفاده از صور خیال تشبیه و استعاره صبر را چون خرمنی می‌داند که با برق چهره سوخته است و فراقش همچون باد گرمی است که او را همچون گیاه زرد و رنجور کرده است، اشک را به طفلی تشبیه کرده که با یاد یار به صحرا می‌رود و چنان می‌گرید که صحرا را دریا می‌کند:

برق رخسار تو کرده خرمن صبرم تباه از سموم فرقت تو زرد گشتم چون گیاه
هر شب از یاد تو بیرون دیده دریا آورد طفل اشکم گر به بازی رو به صحرا آورد
(زیب مگسی، ۱۹۹۶م: ۱۱)

این زیب می‌ماند حزین هم روز وشب گریان همی دمدم تصور می‌کند شکل شکرخندان همی
(همان: ۱۵)

د.معشوق مذکر

در شعر فارسی معشوق مذکر و توصیف او نیز فراوان است وصف «خط»نشان از معشوق مذکر دارد و گاه مستقیما با لفظ«پسر» اشاره می‌گردد به نظر دکتر شمیسا«در جامعه آن روزگار این نوع اخلاقیات امری معمولی بود و اساسا لغت غلامباره در متون قدیم بیش از زن باره به چشم می‌خورد» (شمیسا، ۱۳۸۰: ۵۰). به قولی دیگر اگر چنین حالتی در نظر ما مطرود و منفور است امّا در آن زمان امری طبیعی و مرسوم بوده است به گونه‌ای که بعضی سلاطین به این عمل دست می‌زدند از آن جمله ماجرای سلطان محمود و ایاز است » (آذر، ۱۳۷۵: ۶۹) در دوره معاصر معشوق ادبیات می‌تواند زن باشد و محدودیتی در آن وجود ندارد؛ امّا گاه شاعران با توجه به اشعار پیشینیان، معشوق مرد را نیز در نظر داشته‌اند در دوره عراقی شاعران به وضوح از ویژگی‌های معشوق مذکر سخن می‌گویند:

خوش می‌رود این پسر که برخاست سرویست که می‌رود چنین راست
(سعدی، ۱۳۸۵: ۵۴۸)

و زیب مگسی نیز بر همین اساس چنین می‌سراید:

از حال زارم سر بـه سـر دانـایی و داری خبـر افسوس‌ای شـیرین پسـر سـویم نمی‌آیـی چـرا؟
(زیب مگسی، ۱۹۹۵م: ۵۵)

همچنین توصیف خط معشوق نشان از مذکر بودن او دارد اما این بدان معنا نیست که شاعر تمایلات همجنس گرایانه داشته باشد بلکه این سبکی است که در غزل فارسی رایج بوده و بی هیچ غرضی به توصیف ظاهر شاهدان مذکر می پرداختند و در شعر عرفانی هم این مضمون وارد شده است:

خط یاقوت از خط یاقوت توخـوار وخجـل مهر فرما مهـر مـن شـو بهـر بـی آرام رام
(زیب مگسی،۱۳۹۵م: ۱۸۸)

۲-۲-۳. آمیختگی فارسی و عربی

در دوره عراقی علاوه بر فراوانی واژه‌های عربی در اشعار، استفاده از جملات و مصراع‌های عربی نیز رواج داشته است و ملمعات بسیاری در اشعار شاعران این دوره دیده می‌شود. نمونه‌های بسیاری از حافظ، سعدی و مولوی می‌توان ذکر نمود که در میان ابیات فارسی مصراع یا بیتی عربی افزوده‌اند. زیب مگسی که با اشعار همه شاعران مانوس بوده از این ویژگی بسیار استفاده کرده است:

مده از فراق سوزش مکـن از لقـاب محـروم ففـــراقکم عـــذابی و لقـــاءکم شـــفایی
از حسـن و زنگاهـت هسـتم بحیـرت انـدر حسـنک یزیـد شـوقی ثـم النظـر هـوائی
(همان:۷۸)

بـــه قلـــم راســـت نیایـــد صـــفت مشـــتاقی ســادَتی اِحْتَــرقَ القَلْــبُ مِــنَ الاَشْــواقِ
نشـــود دفتـــر درد دل مجـــروح تمـــام لَــوْ اَضـافوا صُـحُفَ الـدَّهْرِ اِلـی اَوْراقـی
(سعدی،۱۳۹۵: ۸۸)

ومـــن المـــاء کـــل شـــی حـــی زیســـت ماســـت زیـــب عـــالم آب
(زیب مگسی، ۱۹۹۵م: ۱۱۱)

لـن تـرانی مـانع مـوسی نـگشته در طلـب نایـد از انکـار شـاهد بـر دل عاشـق مـلال
(همان: ۱۴)

۲-۲-۴. بسامد بالای ردیف

ردیف در دوره خراسانی به کار می‌رفت امّا در دوره عراقی توجه به ردیف اهمیت بیشتری یافته است. جالب توجه است که بدانیم از میان ۱۸۵ غزل شاعر، فقط ۲۲ غزل بدون ردیف و ۱۴۳ غزل مردف است که موسیقی کناری غزل‌ها را غنا بخشیده و بخصوص با استفاده از ردیف‌هایی مانند: آهسته آهسته، میماند بجا، می‌آییم ما، هیچ نیست، کردم ندانستم، کم نشد، که من کردم، برنتابد بیش از این، می‌داریم ما، چه شد اگر، گر می‌بود می‌دیدیم ما و. . . که ردیف‌هایی بلند و

اغلب جمله‌ای هستند موجب توسعهٔ حوزهٔ موسیقیایی کلام خود شده است. نمونه ای از کاربرد ردیف را در این ابیات می بینیم:

ردیف فعلی

پهلو تهی کن از غفلت در سرا مخسپ بیدار باش ای دل بهر خدا مخسپ
(زیب مگسی، ۱۳۹۵م: ۲)

ردیف اسم

ثاقب رخت شرر به دل و جان زد الغیاث چشمت به سینه ام صد پیکان زد الغیاث
(همان: ۳)

صفت مبهم

چاره دردم وصل تو بود دیگر هیچ شجره عمر مرا نیست به جز غم بر هیچ
(همان: ۴)

ضمیر و فعل

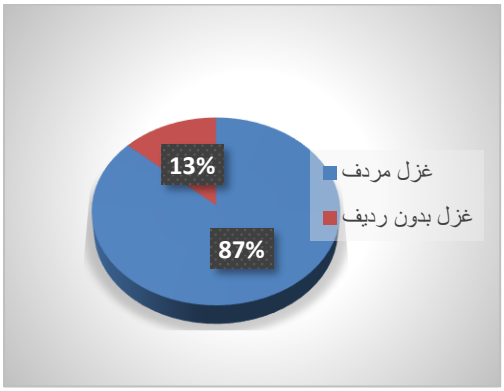
دل آرام نگاهم سوی تو باد دماغم تازه‌تر از بوی تو باد
(همان: ۵)

دو فعل و حرف ربط

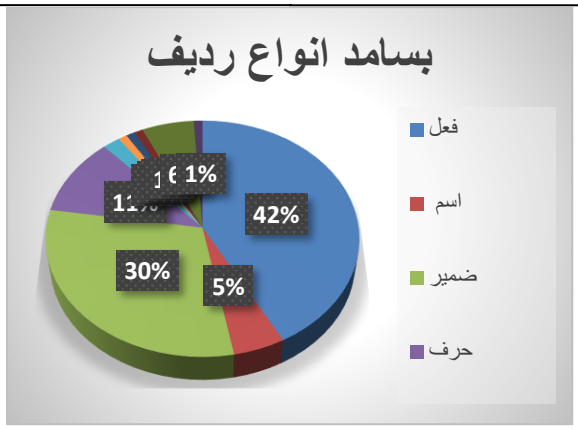
مرید عشق گشتم نذر ایمان دادم و رفتم به کفر زلف نقد دین چون ضمان دادم و رفتم
(همان: ۱۴)

ضمیر

واله کرده بلیلان را شکرین گفتار تو خار خار گل بود حسن گل رخسار تو
(همان: ۱۵)



نمودار ۱. بسامد ردیف



نمودار ۲. بسامد انواع ردیف

۲-۲-۵. شکل قالب شعر

بحث شکل در شعر زیب بسیار قابل توجه است. شکل غزل‌های وی ساختار غزل‌های سبک عراقی را داشته و نقش اساسی و غیر قابل انکاری در مقبولیت و موفقیت شعر وی دارد شکل ظاهری اشعار نواب میر گل محمّدخان زیب مگسی را قالب‌هایی چون: غزل، قصیده و دوبیتی تشکیل داده‌اند. هر غزل به طور متوسط شامل ۱۰ تا ۱۶ بیت است، که گاهی این تعداد زیاد شده و به ۳۰ بیت میرسد و قالب غزل قصیده را به وجود می‌آورد.زیب اغلب قوالب شعری را آزموده است؛ امّا در کتاب زیب‌نامه بیشتر غزل‌های وی درج شده است و در کتاب خزینه‌الاشعار فقط قالب مسمط به کار رفته است. در کتاب زیب‌نامه برخی قوالب دیگر را هم می‌بینیم. یکی از بخش‌های این کتاب«کتاب الصنایع ترجیع بند» نام دارد، که در آن اشعاری در قوالب ترجیع بند، ترکیب بند، مستزاد، مثلث، مربع، مخمس، مسدس، مسبع، مثمن، متسع، معشر و همچنین غزل در صنایع مختلف از جمله:جمع، تقسیم، تفریق، جمع و تفریق، جمع و تقسیم، جمع و تفریق و تقسیم، صنعت طباق، صنعت اطراد، ارصاد، سیاقه الاعداد، قول بالموجب، مقابله، مراعات النظیر، لف و نشر و قصیده بی نقطه، قصیده کاملا فارسی و قصیده مصنوع آمده است که این موارد نشان دهنده کاربرد بالای آرایه‌های ادبی است که از دوره عراقی در شعر وارد شده است و در شعر زیب مگسی بسامد بالایی دارد.

نمونه هایی از این صنایع:

غزل در صنعت ترک الباء:

زیب مگسی با همه الفبا چنین بازیی کرده است و با ترک هر یک از حروف غزلی سروده است تا هنر شاعری خود را نشان دهد:

زهـــی از روی تـــو شـــرمنده اختـــر ز شـــفتینت خجـــل تســـنیم و کـــوثر

(زیب مگسی، ۱۹۹۵م: ۱۷)

غزل در صنعت مقابله

در این صنعت، شاعر دو چیز متضاد را در مقابل هم قرار می دهد:

ز روی روشـنت ای مـه سـیاه مهـر منیـر　　دل تو سخت و تن توست نرم مثـل حریـر
مطیـع حضـرت حسـن تـو عـالم و جاهـل　　اسـیر حلقـه گیسـوی تـو امیـر و فقیـر
(همان: ۱۶۲)

غزل صنعت رجوع

در این صنعت نیز شاعر مطلبی را اثبات و سپس نفی می کند:

شهد لذت می دهد اما نـه چـون گفتـار او　　معجزه عبرت دهد امـا نـه چـون رفتـار او
ژالـه باشـد سـردتر امـا نـه مثـل مهـر او　　لاله باشد نرم‌تـر امـا نـه چـون رخسـار او
(همان: ۱۶۶)

۲-۲-۶. تقلید مضامین خاص شاعران

الف. ملامت

ملامت طریقه خاصی است که برخی صوفیان بنیاد نهادند که ظاهرا ابوحفص حداد نیشابوری و احمد خضرویه از پیشروان این طریقه بوده‌اند. هجویری به صراحت دربارهٔ احمد خضرویه گفته است : «پسندیده ی خاص و عام بود و طریقش ملامت بودی» (هجویری،۱۳۸۳: ۱۴۹). صوفیان ملامتی گمان داشتند صوفیان دیگر به کبر و ریا دچار گشته و در ستیز با این دو آفت بر سیر و سلوک اصرار می‌ورزند (سلمی،۱۳۶۴ق: ۱۰۸). «در میان شاعران سبک عراقی حافظ از شاعران ملامتی است که در اشعارش خود را چنان می‌نماید که اهل فسق و فجور است. از شهرت گریختن و در گمنامی زیستن، یکی از پایه‌های اصلی طریقت ملامتیان است، این روش در اواسط قرن سوم پدید آمد و یا کمال یافت و مرکز پیروان این طریقه شهر نیشابور بود. موسّس آن بنا بر اقوال مشهور ابو حفص حداد (فو:۲۶۴یا ۲۶۵یا۲۶۶یا۲۶۸ه. ق) بود که پیروان او روش ملامتی را انتشار دادند. مبدأ نخستین این فکر، دقت در صدق و اخلاص است » (فروزانفر،۱۳۸۴: ۷۳۳).

زیب نیز به صراحت می‌گوید:

از عشـــق ملامـــت اســـت مـــا را　　وز توبـــه نـــدامت اســـت مـــا را
مکـــــروه دلســـــت نیکنـــــامی　　مقبـــول ملامـــت اســـت مـــا را
(زیب مگسی، ۱۹۹۵م: ۱۹).

ب. رندی

رند از شخصیت‌های خاص شعر حافظ است. حافظ در مکتب خود که آمیزه‌ای از ملامتیه، قلندریه و حلاجیه است مخالفت با معتقدات معمول در جامعه و مبارزه با ریا را از ملامتیه، وارستگی را از قلندریه و بی باکی و جسارت و جان فشانی در عشق را از حلاجیه گرفته است. در هر حال

شکافتن ماهیت رند حافظ از نظر ظاهر یعنی تخریب عادات از یک طرف و تظاهر به خلاف رسوم و عقیده ی مردم از سوی دیگر شبیه قلندریه و ملامتی است. از لحاظ جوهر و هدف نه قلندر است و نه صوفی زیرا هدف رند حافظ، مبارزه و تربیت و تنبیه دیگران با استفاده از روش قلندریه و ملامتیه و حفظ سلامت باطن با بی اعتنایی محض به مردم و افکار و عقاید آنان است ولی هدف قلندریه و ملامتی تحصیل امکان تهذیب شخصی و بریدن از خلق و پرداختن به حق است (مرتضوی،۱۳۶۵: ۱۴۸). رند چهرهٔ محبوب شعر حافظ است که مخالفت او را با ریا و زهد خشک آشکار می‌سازد:

در خرقـه چـوآتش زدی‌ای عـارف سـالک جهدی کن و سر حلقـه ی رنـدان جهـان بـاش
(حافظ،۱۳۹۱: ۲۷۲)

بـــر در میکـــده رنـــدان قلنـــدر باشـــند کـــه ســـتانند و دهنـــد افســـر شاهنشـــاهی
(همان: ۴۸۸)

زیب مگسی در غزل خود اذعان می‌کند که رند شراب نوش است و عابد بودن خود را نفی می کند که این مضمون همان تداعی کننده اعتقاد ملامتی نیز هست البته آنچه زیب مگسی سروده بر اساس اعتقاد قلبی او نیست و این مضمون را همچون سایر مضامین از شعرای پیشین وام گرفته است:

عابـد نـیم نـه زاهـد رنـدم شـراب نـوش عشـــاق راچـــه کـــار بـــه تقـــوی واتبـــاع
(زیب مگسی، ۱۹۹۶: ۱۰)

گـــاه رنـــد گمـــراهم گـــه فقیـــر آگـــاهم گه شـراب می‌خـواهم گـه کتـاب می‌خـوانم
گه به دیر می‌پـویم گـاه کعبـه می‌جـویم گـــاه کلمـــه می‌گـــویم گـــه غـــلام اوشـــانم
(زیب مگسی، ۱۹۹۵: ۱۰۷)

ج. مضامین قلندری

قلندریه فرقه‌ای از صوفیه است که در حدود قرن هفتم در خراسان، هند، شام، مصر و بعضی سرزمین‌های دیگر فعالیت داشتند و با این که پیش از این نیز سابقه داشته‌اند شهرت آنها در این زمان است (زرینکوب،۱۳۷۸: ۸۶). قلندریه آداب خاصی داشتند از جمله تجرد و آزادی و عدم ریاضت کشی و عدم افراط در زهد فروشی، سهروردی قلندران را افرادی می‌داند که پاکی بر قلب آنها چیره شده و عادات و رسوم را زیر پا گذاشته‌اند و قید و بند التزام به آداب همنشینی و هم سخنی را از خود دور کرده‌اند (سهروردی،۱۳۷۵: ۷۶). در این نوع اشعار توصیه به شرابخواری و رفتن به میکده رواج دارد و به نوعی ترویج خوشباشی و غنیمت دم است که در اشعار عارفانی چون حافظ نیز بسیار دیده می‌شود. زیب نیز از این دست ابیات در غزلیات خود فراوان دارد:

شراب نـوش کـه شـور شـهان نخواهـد مانـد مـــدام مرتبـــه دشـــمنان نخواهـــد مانـــد
شـبی بـه مجلـس جمشـید می‌زدنـد سـرود بگیر جام که جم در جهـان نخواهـد مانـد
(زیب مگسی، ۱۹۹۵م: ۱۴)

ساقی در مسرت برمن زباده بگشا که دلم گرفت والله از رنج پارسانی
(همان:۲۲)

می نوشی:

از اوج گررساندت دور زمانه پستی می‌نوش کن که دانم اندوه خلق رستی
آئین پهلوانان صدق ست می‌پرستی هنگام تنگدستی در عیش کوش و مستی
(زیب مگسی، ۱۹۹۶م: ۲۴)

سر برهنه در بر خمار رفتن جاه ماست یابی اندر باده خانه رهن دستار مرا
(همان: ۱۰۲)

آزادی از قید همه چیز

عجب بی بخت قلاشم، برهنه رند و او باشم ز عز و جاه بیزارم ز ملک و مال آزادم
(همان :۱۵۵)

د. ناپایداری دنیا

زیب به دنیا می‌تازد در دیدگاه زیب دل بستن به دنیا نامعقول و مایه بیخردی است. زیرا دل بستن‌های زودگذر انسان را سرگردان میکند و در نهایت در این بیت جهان غدار را مانند علفزاری میداند. دیدگاه منفی و تحقیر آمیز عارفان نسبت به دنیا و حیات دنیوی برکسی پوشیده نیست.

در شعر زیر مضمونی که به کار برده در گلستان سعدی یافت می‌شود:

عمر برف است و آفتاب تموز اندکی ماند و خواجه غره هنوز
(سعدی، ۱۳۸۵: ۸)

چیست دنیاراحت ظل سحاب زندگی برف ست و گیتی آفتاب
دور دارا و سکندر درگذشت کرد حالت نوبت افراسیاب
تاج وتخت و فرسلطانی گذشت گر فریدون گشت فائق فتحیات
(زیب مگسی،۱۳۹۵: ۲۶)

۲-۲-۷. تقلید از اشعار خاص شاعران سبک عراقی

برخی از اشعار گل محمّد زیب مگسی از نظر وزن و قافیه و مضمون مشابه اشعار شاعران پیشین است، امّا اغلب نوآوری‌های وی مانع تشخیص شباهت می‌شود مگر این که شعر بسیار معروف باشد و به محض خواندن شعر زیب در ذهن تداعی شود. مضامین حافظ را در بسیاری از غزلیات وی می‌توان یافت. برای نمونه می‌توان به این بیت اشاره نمود:

تمنائیست دل را بهر دیدار گل رویت خوشاگر در دماغ دل رسد تفریح از بویت
(همان:۵۴)

که از نظر وزن و قافیه با غزل حافظ به این مطلع شباهت دارد و مضمون هر دو غزل گیسوی یار است و تمام ابیات خطاب به یار سروده شده است.

مدامم مست می‌دارد نسیم جعد گیسویت خرابم می‌کند هر دم فریب چشم جادویت
(حافظ، ۱۳۹۱: ۹۵)

همچنین گل محمّد با تاثیر پذیری از غزل حافظ با ردیف «الغیاث»:

درد مـــا را نیســـت درمـــان الغیـــاث هجـــر مـــا را نیســـت پایـــان الغیـــاث
(همان: ۹۶)

غزلی به این مطلع دارد:

ثاقب رخت شرر بـه دل و جـان زد الغیـاث چشـمت بـه سـینه ام صـد پیکـان زد الغیـاث
(زیب مگسی،۱۳۹۵: ۳)

با وجود اینکه هر دو غزل بیانگر مضمون شکوه و شکایت هستند،اما از نظر وزن و قافیه با هم تفاوت دارند.در همین غزل مصراع«ثبت است بر جریده دل‌های اهل عشق» مشخصا از این مصراع حافظ:«ثبت است بر جریده عالم دوام ما» (حافظ، ۱۳۹۱: ۱۱) تاثیر پذیرفته است،

همچنین تاثیر غزل حافظ با مطلع:

ای فروغ ماه حسن از روی رخشـان شـما آبـــروی خـــوبی از چـــاه زنخـــدان شـــما
عـزم دیـدار نـو دارد جـان بـر لـب آمـده باز گـردد یـا برایـد چیسـت فرمـان شـما
(حافظ،۱۳۹۱: ۱۲)

بر دو غزل گل محمّد کاملا هویداست. در هر دو غزل ردیف«شما» تکرار شده که یکی از آنها در قافیه با غزل مشترک است و یکی دیگر در وزن عروضی و از نظر محتوا و مضمون غزل‌ها با آنچه حافظ سروده مشابهت دارد و خطاب به شخصی خاص سروده شده است:

قیـــد آزادان بـــود زنجیـــر گیســـوی شـــما قاتـــل ســـنگین مزاجـــان تیـــغ ابـــروی شـــما
بهـر دیـدار گـل روی تـو نـالان عنـدلیب گـل گریبـان چـاک کـرده از غـم بـوی شـما
(زیب مگسی، ۱۹۹۵م: ۲۴)

ای گـوهر انـدر آب گـم از دُرّ دنـدان شـما یـاقوت را دل گشـته دم از لعـل خنـدان شـما
افکنده رستم داسـتان از تیـغ ابرویـت کمـان وز بهر قتل عاشـقان صـف بسـته مژگـان شـما
(همان: ۴۸)

زیب در کتاب خزینه‌الاشعار چندین غزل از حافظ تضمین کرده که در این گونه موارد نیز سعی در تقلید از وزن و قافیه و سبک زبانی دارد، در این مخمس‌ها مضمون هر بند با بیتی از حافظ همگونی دارد، امّا با توجه به این که زبان زیب مگسی از نظر زمانی با حافظ تفاوت‌هایی دارد کلمات تازه تری مانند سیخ کباب در شعر وی دیده می‌شود:

می خـوردن بـر نغمـه طنبـور و ربـاب اولـی در فصل بهـار افضـل در ظـل سـهاب اولـی
بر رسم کیـان صـهبا بـا سـیخ کبـاب اولـی «این خرقه که من دارم در رهن شراب اولـی
وین دفتر بی معنی غرق می‌ناب اولی»
(زیب مگسی، ۱۹۹۶: ۵۱)

همچنین در تضمین غزل جامی زبان خود را نیز با او هماهنگ نموده است که دلیل آن نزدیک‌تر بودن زبان جامی در قرن نهم با زبان زیب مگسی است:

ای برتـر از خلیـل و کلـیم و حبیـب رب ذاتـــت ظهـــور عـــالم اســـباب را ســـبب

نعـت تـو بـر زبـان دلـم از خـدا وهـب «روحـی فـداک‌ای صـنم ابطحـی لقـب
آشوب ترک شور عجم فتنه عرب»

(همان: ۵۲)

نمونه‌ای دیگر از تضمین غزل جامی نشان می‌دهد که زیب در اغلب مخمسات خود علاوه بر وزن و قافیه زبان و مضمون را نیز تقلید نموده است:

شـیرین دهنـا دل طلبـا کـام بـرارا نـازک بـدنا نشـو لبـا نغـز نگـارا
تقـوی شـکنا ماهوشـا شاهسـوارا سـیمین ذقنـا سـنگ دلا لالـه عـذارا
خوش کن به نگاهی دل غمدیده ما را

(همان: ۴۵)

مضمون یکی از ابیات زیب مگسی را در شعر سعدی و عراقی نیز می‌بینیم. ردیف «کیستی» در این غزل و سوالی بودن آن تداعی گر غزلی از فخرالدین عراقی است که از نظر عروضی نیز تفاوتی با هم ندارند و تنها تفاوت آنها در قافیه است.

ابیات میرگل محمّدخان زیب:

کـام مـن سـت تلخ‌تـر در پـی کـام کیسـتی جامه شدست زاشـک تردسـت بجـام کیسـتی
بسته شدم بموی تـو خسـته شـدم زخـوی تـو زیـب غـلام روی توگـو تـوغلام کیسـتی
(زیب مگسی، ۱۹۹۵م: ۴۹)

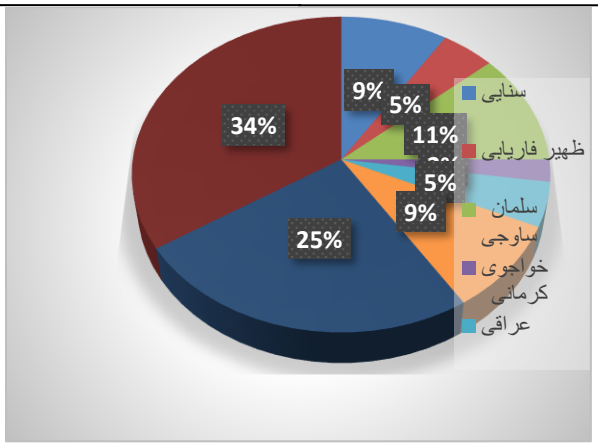
ابیات عراقی:

ای به تو زنده جسم وجـان مـونس جـان کیسـتی ای دو جهان غـلام تـو جـان و جهـان کیسـتی
یـافتمی بـه روز و شـب از لـب لعـل تـو رطـب هـیچ نـدانم از دو لـب شـهد فشـان کیسـتی
بر سر کویت چو سـگان هـر سـحری کـنم فغـان هـیچ نگـویی‌ای فـلان تـو ز سـگان کیسـتی
(عراقی، ۱۳۷۵: ۲۷۲).

از سویی مصراع دوم بیت دوم با مصراع دوم این بیت سعدی از نظر مضمون کاملا مشابه است:

هر لحظه در برم دل از اندیشـه خـون شـود تا خود غلام کیست کـه سـعدی غـلام اوسـت
(سعدی، ۱۳۸۵: ۵۷۷)

این گونه شباهت‌ها نشان دهندۀ این است که زیب مگسی به اشعار شاعران پیش از خود به ویژه شاعران سبک عراقی به حدی تسلط داشته، که هنگام سرودن شعر نه تنها از مضامین بلکه از زبان آنها نیز تبعیت کرده است.



نمودار۳. بسامد تضمین غزل شاعران دوره عراقی در خزینه‌الاشعار

۳. نتیجه

گل محمّدخان زیب مگسی شاعر توانمند اما کمتر شناخته شده معاصر که مطالعه بسیاری در آثار شاعران پیش از خود داشته است به طوری که بسیاری از اشعار آنها را در حافظه سپرده و در دیوان‌های خود از آنها سود برده است. در این مقاله که تاثیر سبک عراقی و شعر این دوره را بر اشعار وی بررسی کردیم، مشخص شد که وی هم در مخمسات و هم در غزلیات به اشعار دوره عراقی به ویژه شاعران بزرگی چون حافظ سعدی، عراقی مولوی و جامی نظر داشته و در مواردی عین الفاظ آنها را را شعر خود آورده و یا از وزن و قافیه و مضمون آنها تقلید کرده است، بیشتر غزل‌های شاعران دوره هندی و شاعرانی که گل محمّد در وطن خود می‌شناخته تضمین شده مانند میر جان محمّد لوهری که بسامد بالایی در مخمسات وی دارد و همچنین میرزا گل محمّد خان ناطق مکرایی و در این میان شاعران دیگری از دوره خراسانی مانند عنصری، نظامی و برخی شاهان مانند شاه شجاع و محمود غزنوی هم در مخمسات وی تضمین شده است، در مجموع حدود ۱۵ درصد مخمسات وی حاوی تضمین غزلیات شاعران مطرح دوره عراقی است که در این میان جامی و حافظ در درجه اول قرار دارند. مضامین سبک عراقی که شامل مباحث عشق و عرفان است بیشترین کاربرد مضمون را در شعر وی دارد که اغلب مضامین وام گرفته از شاعران مطرح این دوره به ویژه حافظ است.زبان و بیان زیب اگرچه متاثر از شعر سبک عراقیست اما واژه‌هایی که او به کار می گیرد تازه‌تر از زبان دوره عراقی است و نوآوری‌های ادبی نیز در حوزه بحور شعری دارد که شائبه مقلّد صرف بودن را از وی زدوده است؛ امّا با توجه به این که بسیاری از غزلیات وی را در وزن و قافیه با غزل‌های معروف دوره عراقی پیوند یافته و مشترک می‌بینیم به نظرمی رسد اگر بتوانیم به طور دقیق اشعار وی را با شاعران دوره عراقی مقایسه کنیم، نمونه‌های فراوانی از تقلیدهای وی را از ترکیبات به کار رفته در شعر شاعران پیشین و

همچنین مضامین آنها بیابیم. به گونه ای که دربیان کلی می‌توان گفت شعر وی وابسته به شاعران پیشین است و از نظر پرورش مضمون شعری شاعر مستقلی به شمار نمی‌رود.

منابع

آذر، امیر اسماعیل (۱۳۷۵)، *سعدی شناسی*، تهران: میترا.

بهارنژاد، زکریا (۱۳۸۵)، «وجودشناسی عرفانی»، *پژوهش‌های فلسفی کلامی*، دوره ۸، شماره ۲، صص۱۴۶-۱۲۷.

تدین، عطاءالله (۱۳۷۴)، *جلوه‌های تصوف و عرفان در ایران و جهان*، تهران: تهران.

حافظ، شمس الدین محمّد (۱۳۹۱)، *دیوان حافظ*، تهران: فکر روز.

دهانی، مجیب الرحمن و عباس نیکبخت و عبدالله واثق عباسی (۱۴۰۳)، «بنمایه های سبکی اشعار گل محمد خان زیب مگسی»، *ماهنامه علمی سبک شناسی و تحلیل متون نظم و نثر فارسی(بهار ادب)*، سال۱۷، شماره ۶، صص ۴۱-۶۵.

زرین کوب، عبدالحسین (۱۳۷۸)، *حدیث خوش سعدی درباره زندگی و اندیشه سعدی*، تهران: سخن.

زیب مگسی، گل محمّد (۱۹۹۶م)، *خزینه‌الاشعار*، با مقدمه پروفسور عباس شرافت، انجمن فارسی بلوچستان.

---------- (۱۹۹۵م)، *زیب‌نامه*، مقدمه پروفسور عباس شرافت، بلوچستان: انجمن فارسی بلوچستان.

سعدی، مصلح الدین (۱۳۸۵)، *کلیات سعدی*، به تصحیح محمّد علی فروغی، تهران: هرمس.

سلمی، ابوعبدالرحمان (۱۳۶۴ق)، *رساله الملامتیه*، قسم الثانی، ابوالعلاء عفیفی، مصر.

شمیسا، سیروس (۱۳۸۴)، *کلیات سبک شناسی*، تهران: میترا.

---------- (۱۳۸۰)، *انواع ادبی*، چاپ ۹، تهران: فردوس.

عراقی، فخرالدین (۱۳۷۵)، *کلیات عراقی*، به کوشش سعید نفیسی، چاپ ۸، تهران: کتابخانه سنایی.

غلامرضایی، محمّد (۱۳۹۱)، *سبک شناسی شعر پارسی از رودکی تا شاملو*، چاپ ۴، تهران: جامی.

فروزانفر، بدیع الزمان (۱۳۸۴)، *شرح مثنوی شریف*، تهران: علمی فرهنگی.

مرتضوی، منوچهر (۱۳۶۵)، *مکتب حافظ یا مقدمه‌ای بر حافظ شناسی*، چاپ دوم، انتشارات توس.

مصاحب، غلامحسین (بیتا)، *دایره المعارف فارسی*، جلد دوم بخش دوم، چاپ سوم، تهران: امیرکبیر.

مولانا جلال‌الدین محمّد بلخی (۱۳۸۴)، *دیوان شمس*، تهران: طلایه.

ولک، رنه (۱۳۷۹)، *تاریخ نقد ادبی جدید*، جلد ۲، ترجمه ارباب شیروانی، تهران: نیلوفر.

هجویری، ابوالحسن علی بن عثمان (۱۳۸۳)، *کشف المحجوب*، محمود عابدی، تهران: سروش.

Azar, Amir Ismail (1995), Saadilogni, Tehran: Mitra. [In Persian].

Baharnjad, Zakaria (2005), "Mystical Ontology", Theological Philosophical Researches, Volume 8, Number 2, pp. 127-146. [In Persian].

Dehani, Mojib AL Rahman, Abbas Nikbakht, and Abdullah Vaceqh Abbasi (1403), "The stylistic features of Gul Mohammad Khan Zeib Magsi's poems", scientific monthly of stylistics and analysis of Persian poetry and prose texts (Bahar Adab), year 17, Number 6, pp. 41-65. [In Persian].

Tadin, Ataullah (1994), Effects of Sufism and Mysticism in Iran and the World, Tehran: Tehran. [In Persian].

Hafez, Shamsuddin Mohammad (2011), Divan Hafez, Tehran: Fekr Rooz. [In Persian].

Zarin Koob, Abdul Hossein (1998), Khosh Saadi Hadith about Saadi's life and thought, Tehran: Sakhan. [In Persian].

Zeib Magsi, Gul Mohammad (1996), Khazineh al-Ashaar, with an introduction by Professor Sharaft Abbas, Balochistan Persian Society. [In Persian].

---------- (1995), Zibnameh, introduction by Professor Sharaft Abbas, Balochistan: Balochistan Persian Society. [In Persian].

Saadi, Mosleh al-Din (2005), Saadi's generalities, edited by Mohammad Ali Foroughi, Tehran: Hermes. [In Persian].

Solami, Abu Abd al-Rahman (1364), Risalah al-Mulamatiyyah, second part, Abul Alaa Afifi, Egypt. [In Persian].

Shamisa, Siros (1384), Generalities of stylistics, Tehran: Mitra. [In Persian].

——————— (2001), Literary types, Chapter 9, Tehran: Ferdous. [In Persian].

Iraqi, Fakhreddin (1991), Iraqi generalities, by the efforts of Saeed Nafisi, Ch8, Tehran: Sanai Library. [In Persian].

Gholamrezaei, Mohammad (2012), Persian poetry stylistics from Rudaki to Shamlu, Chapter 4, Tehran: Jami. [In Persian].

Farouzanfar, Badi al-Zaman (1984), Sharh Masnavi Sharif, Tehran: Alami Farhani. [In Persian].

Mortazavi, Manochehar (1985), School of Hafez or an introduction to Hafezology, second edition, Tos Publications. Musaheb, Gholam Hossein, Persian Encyclopedia, second volume, second part, third edition, Tehran: Amirkabir. [In Persian].

Maulana Jalaluddin Mohammad Balkhi (2004), Divan Shams, Tehran: Talaiyeh. [In Persian].

Volek, Rene (1999), History of New Literary Criticism, Volume 2, translated by Arbab Shirvani, Tehran: Nilufar. [In Persian].

Hojviri, Abulhasan Ali ebn Othman (2003), kashf o lmahjoub, Mahmoud Abedi, Tehran: Soroush. [In Persian].

University of Tehran Press

Persian Literature

Online ISSN: 2676-4113

https://jpl.ut.ac.ir/

A study of the allegories of "unity of existence" in the quatrains of Najafi Esterabadi

Reza zakizadeh[1] Reza borzoiy ✉[2] Sharare Elhame[3] Jamal Ahmadi[4]

1. Department of Persian language and literature, of Sanandaj Branch, Islamic Azad University,Sanandaj, Iran…E-mail: reat220@Gmail.com

2.Corresponding Author, Department of Persian Language and Literature, Sanandaj Branch, Islamic Azad University of Sanandaj, Iran. E-mail: reza.borzoiy@iau.ac.ir

3. Department of Persian Language and Literature, Sanandaj Branch, Islamic Azad University of Sanandaj, Iran. E-mail:sharare.elhame@iau.ac.ir

4. Department of Persian Language and Literature, Sanandaj Branch, Islamic Azad University of Sanandaj, Iran. E-mail:Jahmady@iau.ac.ir

Article Info

Article Type:
Research Araticle

Article History:

Received:
11, April, 2024

In Revised form:
9, August, 2024

Accepted:
16, August, 2024

Published Online:
18, Septeber, 2024

Keywords:
Sehabi Estar Abadi, Allegory, Quarter, Mystery, Unity of Existence

ABSTRACT

The meaning and concept of unity of existence has been of interest to mystical poetry since ancient times and before Ibn Arabi, although they did not use the specific term of unity of existence. Abu Sa'id Kamal al-Din Najafi Estarabadi, known as Sahabi, is a poet and mystic of the tenth century AH and one of the philosophical quatrain poets who has expressed the mystical-philosophical thought of Ibn Arabi's unity of existence with the language of metaphor. The present study is the result of examining 480 quatrains out of 4000 quatrains of Sahabi Estarabadi, which reflected the issue of unity of existence in some way, and among them, the quatrains that expressed the mystical metaphors of the unity of existence more clearly were separated and analyzed. It was determined that Sahabi used the metaphors of " particle (light) and sun", "shadow", "sea", "image and mirror", "illusion", "squint", "dream", "number", "alif and letters" and "color and colorlessness" to make the idea of unity of existence tangible and portrayed his mystical and intellectual themes in the best possible way for the audience. Estarabadi also used other metaphors to express the unity of existence, but he refrained from mentioning them because there were only one or two quatrains of his poetry as examples. The research method is library-based and analysis of Estarabadi's quatrains, and the aim is to introduce Najafi Estarabadi as one of the greatest quatrain poets of Persian literature to the society, and to access his philosophical thoughts by examining the quatrains that have reached us from him.

Cite this The Author(s): Zakizadeh, R, Borzoiy, R, Elhame, Sh, ahmadi, J: 2024. A study of the allegories of "unity of existence" in the quatrains of Najafi Esterabadi, Persian Literature. Vol. 14, No. 1, Serial No. 33- Spring-Summer, (179-206). DOI: 10.22059/jpl.2024.371850.2232

CC BY

Publisher: Unversity of Tehran Press

ادب فارسی
شاپای الکترونیکی: ۴۱۱۳-۲۶۷۶
https://jpl.ut.ac.ir/
انتشارات دانشگاه تهران

بررسی تمثیلات «وحدت وجود» در رباعیات نجفی استرآبادی

رضا زکی زاده[۱] رضا برزویی[۲] ✉ شراره الهامی[۳] جمال احمدی[۴]

۱. گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد سنندج، سنندج، ایران. رایانامه: reat220@Gmail.com
۲. نویسندهٔ مسئول، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد سنندج، سنندج ، ایران. رایانامه: reza.borzoiy@iau.ac.ir
۳. گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد سنندج، سنندج، ایران. رایانامه: sharare.elhame@iau.ac.ir
۴. گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد سنندج، سنندج، ایران. رایانامه: Jahmady@iau.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
علمی- پژوهشی

تاریخ دریافت:
۱۴۰۳/۰۱/۲۳

تاریخ بازنگری:
۱۴۰۳/۰۵/۱۹

تاریخ پذیرش:
۱۴۰۳/۰۵/۲۶

تاریخ انتشار:
۱۴۰۳/۰۶/۲۸

واژه‌های کلیدی:
سحابی استرآبادی، تمثیل، عرفان، رباعی، وحدت وجود

چکیده

معنا و مفهوم وحدت وجود از دیرباز و قبل از ابن عربی مورد توجه شعر عرفانی بوده است هر چند که از اصطلاح خاص وحدت وجود استفاده نکردند. ابوسعیدکمال الدین نجفی استرآبادی متخلص به سحابی شاعر و عارف قرن دهم هجری و یکی از رباعی سرایان فلسفی است که با زبان تمثیل به بیان اندیشه‌ی عرفانی – فلسفی وحدت وجود ابن عربی پرداخته است. تحقیق حاضر نتیجه بررسی ۴۸۰ رباعی از بین ۴۰۰۰ رباعی سحابی استرآبادی است که مساله وحدت وجود در آنها به نوعی انعکاس یافته، که از این بین رباعی هایی که تمثیل های عرفانی مسئله وحدت وجود را با وضوح بیشتری بیان می‌کردند جدا و مورد تحلیل قرار گرفت و مشخص شد که سحابی برای ملموس نمودن اندیشه وحدت وجود از تمثیل های «ذره (نور) و خورشید»، «سایه»، «دریا»، «تصویر و آینه»، «خیال»، «احول»، «خواب»، «عدد»، «الف و حروف» و «رنگ و بی رنگی» بهره تمام برده است و مضامین عرفانی و اندیشه‌ای خود را به بهترین شکل ممکن برای مخاطب به تصویر کشیده است. استرآبادی تمثیل‌های دیگری را نیز برای بیان وحدت وجود به کار گرفته که به خاطر اینکه نمونه‌های شعری آنها در حد یکی دو رباعی بیشتر نبود از ذکر آنها خودداری شد.

روش تحقیق به شکل کتابخانه‌ای و تجزیه و تحلیل مجموعه رباعیات استرآبادی است و هدف از این پژوهش علاوه بر معرفی نجفی استرآبادی به عنوان یکی از بزرگترین رباعی سرایان ادب فارسی به جامعه، دسترسی به اندیشه‌های فلسفی وی با بررسی رباعیاتی است که از او به دست ما رسیده.

استناد: زکی زاده، رضا؛ برزویی، رضا؛ الهامی، شراره؛ احمدی، جمال. (۱۴۰۳)، بررسی تمثیلات «وحدت وجود» در رباعیات نجفی استرآبادی، ادب فارسی، سال ۱۴، شمارهٔ ۱، بهار و تابستان ۱۴۰۳، پیاپی ۳۳. (۱۷۹-۲۰۶).
DOI: 10.22059/jpl.2024.371850.2232

CC BY

ناشر: مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.

۱.مقدمه:

۱-۱. بیان مسأله:

یکی از گفتمان‌های رایج در سیر تاریخ فکری و اندیشه عرفان اسلامی در طی ادوار مختلف، حرکت به سمت وحدت و وحدت یابی در تجلیات مختلف هستی بوده است که به صورت پراکنده در قالب شعر و یا سخنانی با مفاهیمی در زمینه اعتقاد به وحدت در خالق و مخلوق بیان شده که بعدها با عنوان «وحدت وجود» شهرت پیدا نمود. در عرفان نظری با وجود اینکه ابن عربی اصطلاح وحدت وجود را در آثار خود به کار نبرده است اما او را واضع این اندیشه می دانند. ابن عربی در کتاب فصوص الحکم معتقد است که در نزد اهل کشف و تحقیق، وجود مطلق یکی بیش نیست و آن وجود حق است. (پارسا، ۱۳۶۶: ۶).

اولین کسی که عبارت «وحدت وجود» را به عنوان یک اصطلاح فنی به کار برد، سعدالدین فرغانی، نسل سوم از مکتب ابن عربی بود.(چیتیک، ۱۳۹۳: ۱۰۵) برخی نیز بر این باورند که احتمالا نخستین بار ابن تیمیه (متوفی۷۲۸ق) اصطلاح وحدت وجود را به کار برده و ابن عربی و صدرالدین قونوی را «اهل الوحده» نامید.(خراسانی،۲۸۴/۲۲۶)

البته نظریه وحدت وجود مختص به عرفان اسلامی نیست و سابقه ی آن به هند و یونان بر می‌گردد، «هراکلیتوس[1]» (هراکلیت) فیلسوف یونانی که در اواخر قرن ششم پیش از میلاد می‌زیسته می‌گوید: « در ورای این تخالف و تضادی که در اشیاء است، نوعی توافق و همسازی وجود دارد و قانون واحدی که عبارت از عدل عالم است، بر آن‌ها حکومت می‌کند(ضیاءنور، ۱۳۶۹: ۲۷و۲۸). اندیشمندان اسلامی اعم از شعرا، فلاسفه و عرفای اسلامی بحث «وحدت وجود» را به عنوان یک گفتمان غالب در مسیر حرکت به سمت وحدت که «از واحد جز واحد صادر نمی‌شود»(طاهرزاده، ج ۱: ۵۱) به تبیین اندیشه‌های خود پرداختند.

ابوسعیدکمال الدین نجفی استرآبادی متخلص به سحابی آخرین رباعی سرای فلسفی قرن دهم هجری است که خوش‌ترین و دلنشین‌ترین قالب شعر فارسی یعنی «رباعی» را برای بیان وسیع اندیشه های فلسفی که حاصل تجربه در اتصال به عالمی غیر از عالم حس و شهادت است برگزید و برای این امر از زبان «تمثیل» که ویژگی اصلی آن ملموس کردن امر نامحسوس در شکل محسوس می باشد به کار گرفت تا بیان نماید آنچه هست یک ذات است و مابقی چیزها قابل آن نیستند که با هستیش نام هستی یابند و این نردبان ابتدایی تئوری «وحدت وجود» است که در اندیشه ابن عربی ترسیم و در آراء عرفا ترقی کرده تا به این جا می‌رسد که در حقیقت غیر از او وجودی نیست.

1 . Herakleit

نگارنده بر آن است که با استفاده از تحلیل رباعیات نجفی سحابی به بررسی تمثیلات «وحدت وجود» بپردازد و برخی از تمثیلات پر کاربرد به ترتیب از تمثیلات پر بسامد که در تصویر سازی و ملموس کردن مفاهیم انتزاعی فلسفی و عرفانی تئوری «وحدت وجود» و به قول شیخ محمود شبستری صاحب گلشن راز «ظهور حق در مظاهر ممکنات»(لاهیجی، ۸:۱۳۷۴) بیان نماید.

۲-۱.پیشینه پژوهش:

در خصوص اندیشه‌های عرفانی نجفی استرآبادی به ویژه در زمینه رباعیات وی تا کنون تحقیق و پژوهشی علمی صورت نگرفته است. تنها کاری که در خصوص رباعیات استرآبادی انجام گرفته دو مقاله است یکی در خصوص تجلی آیات و احادیث و دیگری در خصوص سبک شناسی رباعیات استرآبادی هر دو از هیوا حسن پور که هیچکدام ارتباطی با بحث اندیشه عرفانی وحدت وجود ندارد.

۱-مقاله با عنوان سبک شناسی رباعیات سحابی استرآبادی، از هیوا حسن پور(۱۳۹۰) که در آن به بیان برخی از ویژگی های سبکی شعر وی پرداخته است.

۲- مقاله دیگری با عنوان تجلی آیات و احادیث در رباعیات سحابی استرآبادی از هیوا حسن پور (۱۳۹۰) که در آن به انعکاس آیات و احادیث به کار رفته در اشعار استرآبادی پرداخته است.

اما در زمینه اندیشه های ابن عربی و به خصوص نظریه «وحدت وجود» کتاب‌ها و مقالات بسیار زیادی نگاشته شده است که ذکر همه‌ی آن ها در این پژوهش ضروری و مقدور نمی‌باشد برخی از آنها عبارتند از:

-جریان شناسی عرفان ابن عربی در ادبیات فارسی تا جامی، حیدری، مهدی، استاد راهنما علی محّمد موذّنی، شهریور ۱۳۹۴، نویسنده در این رساله که در سال ۱۳۹۸ به صورت کتاب نیز چاپ شد به دنبال ترسیم اصول و فراز و نشیب‌های مکتب ابن عربی در حوزه زبان و ادبیات فارسی است تا پیوستگی اعضای مکتب ابن عربی را به عنوان یک جریان بررسی و عناصر مشترک و متفاوت آثار آن را تحلیل و سهم افکار ایرانی را در ابتکارات ادبی وی مشخص کند.

-التقای دو دریا، صدوقی(سها)، منوچهر، کیهان اندیشه، شماره ۶۱ ،سال ۱۳۷۴. که در آن علاوه بر شمردن برخی از اندیشه‌های مشترک فکری مولانا و ابن عربی به زمینه های آشنایی مولوی با شیخ اکبر نیز می‌پرداز.

-بحثی نوین نظریه‌ی وحوت وجود. صحابی، شهربانو، فصلنامه علمی پژوهشی ادبیات فارسی، سال سیزدهم، شماره ۳۴، زمستان ۱۳۹۵، ص ۴۵ – ۶۰.

- وحدت وجود به روایت ابن عربی و اکهارت، کاکائی، قاسم، انتشارات هرمس، چاپ اول، ۱۳۸۱.

-تحقیق در اندیشه‌های مولوی و ابن عربی و تحلیل دیدگاه آنها در باب مراتب موسی(با تکیه بر فصوص الحکم و آثای منظوم مولوی)، نشریه عرفان پژوهی در ادبیات، پیاپی۲، پاییز و زمستان ۱۴۰۱.

-بررسی و تحلیل اندیشه‌ها و نظریات مولوی و ابن عربی در باب مراتب انبیاء، حسینی، سید محمدرضا، رساله دکترا، سال ۱۴۰۰، دانشگاه تهران.

-سرشت الوهی عیسی در نگاه ابن عربی (بررسی تطبیقی آرای ابن عربی در باره ماهیت الهی، ولایت و نبوت حضرت عیسی و مقایسه آن با آیات قرآن و آرای مسیحیان»، حیدری، حسین، مجله مطالعات عرفانی، ش،۱۲ پاییز و زمستان ۱

-وحدت وجود یا وحدت موجود. کاشف الغطاء، محمد حسین. مترجم: سعید رحیمیان، نشریه‌ی کیهان اندیشه، مرداد و شهریور ۱۳۷۳، شمارهٔ ۵۵، صص ۱۹-۳ .

-وحدت وجود و وحدت شهود. اخلاقی، مرضیه. نشریهٔ فلسفه و کلام، پاییز و زمستان ۱۳۸۳ ، شماره ۲۶ و ۲۷ صص ۸۶-۱۱۱ .

-وحدت وجود در حکمت متعالیه صدرالمتالهین شیرازی(ره). مرتضایی، بهزاد. نشریهٔ مصباح، پاییز و زمستان ۱۳۷۱، شماره ۳و۴ صص ۳۱-۴۴

-و... .

۲. بحث و بررسی

۱-۲.نگاهی به زندگی استرآبادی

ابوسعیدکمال الدین نجفی استرآبادی متخلص به سحابی از شاعران، فقیهان و عارفان مشهور سده دهم هجری قمری، اصل وی از استرآباد(گرگان) است. درباره‌ی تاریخ تولد و سرگذشتش آگاهی چندانی در دست نیست، ولی در تذکره‌های مختلف از شرح حال او نوشته اند که بعد از تحصیل به سیر و سیاحت پرداخت، کربلا را زیارت کرد، و به نجف آمد. شیرعلی خان لودی در تذکره مرآت الخیال درباره وی می‌نویسد: «مظهر اسرار جلی و خفی مولانا سحابی نجفی محقق و صاحب حال بود. در مطاوی چهار مصراع رباعی هزاران معانی بلند و مطلب ارجمند ودیعت نهاده و از نعمت خانه‌ی معنی بهره‌ی تمام به گرسنه چشمان روشن پیرای بینش رسانیده به وقت موعود سر در پرده‌ی اختفا کشید و رباعی عناصر اربعه‌اش از صدمه‌ی پنجه‌ی اجل مصرع مصرع بل حرف حرف از هم ریخت، اصلش از خاک نجف است و تا آخر عمر از آن خطه‌ی متبرکه عزم خروج نکرد». (لودی، بی تا، قرن۱۳) لودی بیان می‌کند که دوازده هزار رباعی در یک مجلد از سحابی دیده و مدعی است که: «اصلا غزل از وی مسموع نشده». (همان) گوپا موی درباره‌ی سحابی می‌نویسد که: «مولانا سحابی استرآبادی، که سحاب دریابار طریقت است و گوهر خوش آب بحر حقیقت، طبع شریفش در اقسام سخن به فکر رباعی خوش افتاده و مضامین رنگین را به احسن اسالیب جلوه داده. سال‌های دراز به جاروب کشی عتبه‌ی علیه‌ی نجف اشرف، شرف اندوز

سعادت بوده و از روضه‌ی مطهره به طرفی عزیمت نموده. گویند هفتاد هزار رباعی گفته بود، من جمله قریب بیست هزار رباعی باقی مانده و صاحب مرآت نوشته که محرّر این سطور دوازده هزار رباعی از مولانا در یک جلد دیده. آخر کار در سنه‌ی عشر و الف (۱۰۱۰) در همان بقعه‌ی مبارک به خُلد برین شتافت». (گوپا موی، ۱۳۸۷: ۳۸۵) امین احمد رازی در سال تالیف هفت اقلیم درباره‌ی او می‌نویسد: «سی سال است در مسجدی که در مجاور ضریح امیرالمومنین علی(ع) است، معتکف می‌باشد و به جارو کشی آن آستان اشتغال دارد.(رازی،۱۳۸۹: ۱۱۱-۱۱۳). صفا در تاریخ ادبیات خود سال وفات سحابی را ۱۰۱۰ می‌داند.(صفا،۱۳۶۹: ۸۶۰). براساس آنچه در تذکره‌ها بیان شد اصل وی از استرآباد گرگان بوده و در شوشتر متولد شد؛ به نجف اشرف عزیمت کرد و در همان جا ساکن شد. دارای طبع روان بود و قالب رباعی را برای بیان «اسرار جلی و خفی» انتخاب نمود و « نعمت خانه‌ی معنی» را برای بهره‌ی «گرسنه چشمان روشن پیرای بینش» رسانید. تمام آنچه در تذکره ها در مورد سحابی بیان شده کم و بیش همین مقدار است با برخی از داستان‌ها که در خصوص عارفان ذکر می‌شود.

از سحابی علاوه بر مجموعه رباعیات که در برخی از منابع و تذکره ها تعداد ابیات آن از دوازده هزار، بیست هزار و تا هفتاد هزار ذکر شده است و گویا این افزایش روزافزون نتیجه تصرفات ناسخان باشد، رساله ای به نام عروه الوثقی در چهار بخش: ۱- در بی بصریست ۲- در الهامست و آن هم در بصارت تمامست ۳- در شراب و کیفیت ظهور اوست ۴- در رجعت به الله تبارک و تعالی و همچنین دیوان غزل‌ها شامل ۲۸۰۰ بیت به جا مانده است.(همان) و شهرتش به خاطر سرایش رباعی است، اقبال لاهوری رباعیات سحابی را بر خیام ترجیح می‌نهد و تاسف می‌خورد که خاورشناسان او را نشناخته‌اند وگرنه رباعیات او شاید بیش از رباعیات خیام مورد تمجید و توجه قرار می گرفت. (رادمنش، ۱۳۹۱: ۱۲۶)

۲-۲.نظریه «وحدت وجود»:

یکی از مفاهیم مهم فلسفی – عرفانی، تئوری وحدت وجود است، «سُبحان مَن اَظهَرَ الاَشیاءَ وَ هوَ عَینها»(پاکا کسی که همه چیز را پدید آورد و خود عین آنها بود) (موحد، ۱۳۸۵: ۶۹)؛ به این معنا که همه‌ی عالم از ابتدا تا آنجا که برای آن نهایتی نیست، همه تجلی یک حقیقت واحدند. عارف اسلامی به این سطح از معرفت رسیده است که عالم و همه‌ی کائنات تجلی خداست، و از خود هستی ندارند.

از فـرع بـه اصـل خویشـتن بینـا کـرد　　وانگـاه ز خلـق دو جهـان یکتـا کـرد
ای شخص تو تمثیل وجودی نـه وجـود　　یعنـی ز خـود از خلـق خـود در وا کـرد

(استرآبادی، رباعی۱۰۳)

ابن عربی در فصل بیست و چهارم از باب هفتاد و سه فتوحات می‌نویسد: «در مقابل وجود حق تعالی، اعیان ثابتی است که برای آنها وجودی نیست، مگر به طریق استفاده از وجود حق. پس مظاهرش در اتصاف به وجود است و این اتصاف برای ذاتش اعیان است نه برای علت». (طباطبایی،۱۳۹۲: ۲۰۴) عبدالغنی نابلسی متوفای ۱۱۴۳هـ معتقد است «وجودی که موجود به آن است در هر لمحه‌یی همان وجود خداوند است نه وجودی دیگر غیر از خداوند. (طباطبایی، ۱۳۹۲: ۲۷۵) بنابراین وجود حقیقی از آن خداوند است بسان «آفتاب» و ماسوای آن «سایه‌ی» این آفتاب. در عقاید نسفیه روایتی روشن‌تر و ساده‌تر بیان کرده است با این مضمون که: « اهل وحدت می‌گویند که وجود یکی بیش نیست و آن وجود خدای تعالی و تقدس است و به غیر وجود خدای، وجودی دیگر نیست و امکان ندارد که باشد.» (موحد، ۱۳۸۵: ۷۱) بر این اساس تمام مخلوقات سایه‌ی وجود خداوند هستند و وجود آنها موهوم و خیالی بیش نیست، آنچه هست فقط خداوند متعال است و بس. عقیدۀ وحدت وجود یا وحدت واقعیت، به آن صورت که توسط محی‌الدین ابن عربی و دیگر متصوفه بیان شده، نه عقیده همه خدایی است و نه همه در خدایی، نه وحدت جوهری وجود، و نیز ثمرۀ یک تصوف طبیعی نیست که از تعالی بر سلسله‌ی مراتب عالم مخلوقات عاجز است و از هدایت سالم حکمت وابسته‌ی به وحی و برکت و فیض الهی تهی است، بلکه معنی آن این است که در عین آنکه خداوند نسبت به جهان، تعالی مطلق دارد، جهان کاملاً از وی جدا نیست. این است که جهان به صورتی اسرار آمیز غوطه ور در خداوند است. معنی آن این است که معتقد بودن به هر نوع حقیقتی، مستقل و جدا از حقیقت مطلق، افتادن در گناه بزرگ اسلام یعنی شرک است و انکار لا اله الا الله و این عبارت یعنی هیچ حقیقتی جز حقیقت مطلق وجود ندارد. (نصر، ۱۳۷۱:۲۷۹)

۳-۲.وحدت شهود:

نکته دیگری که نمی توان به سادگی از کنار آن گذشت و ارتباط تنگاتنگی با نظریه وحدت وجود دارد، بحث «وحدت شهود» است. به عقیده برخی مبدع نظریه‌ی وحدت شهود، احمد بن محمد بن احمد بیابانکی معروف به علاءالدوله سمنانی (۷۳۶ – ۶۸۳ ه.ق) است. برخی دیگر معتقدند وحدت شهود در مقابل وحدت وجود و برای رهایی از انتقادات امثال ابن تیمیه توسط شیخ احمد سرهندی وضع شده است.(کاکایی: ۱۳۷۹: ۱۵۹) برخی وحدت وجود را بالاتر از وحدت شهود می‌دانند «وحدت شهود، مرتبط با فنا و وحدت وجود مربوط به بقای پس از فناست.(ابراهیمی دینانی و جلالی پندری:۱۳۸۹: ۳۰) هر چند در کنکاش آرا و اندیشه‌های فیلسوفان و عارفان نمی‌توان تعریف دقیقی از وحدت شهود ارائه نمود با این حال شمس الدین محمد لاهیجی در شرح گلشن راز وحدت شهود را به این شکل بیان می‌کند: «شهود، رویت حق است به حق. یعنی در این مشهد که سالک واصل، بساط هستی مجازی که وجود کثرات و تعینات است، طی کرده، دید که هر چه هست اوست» (لاهیجی، ۱۳۸۸: ۲۰۲) بر اساس این تعریف که تعریف جامع‌تری

نسبت به سایر تعاریف می‌باشد، عارف با عبور از تعینات مختلف غیر حق چیز دیگری را نمی‌بیند هر چه هست فقط اوست، یکی می‌بیند «رویت حق به حق» و جز یکی چیز دیگری را نمی‌بیند «دید که هر چه هست اوست». یعنی عارف آن قدر اوصاف بشری را از خود دور داشته است که در عالم هستی جز خدا چیزی را نمی‌بیند، نه اینکه حقیقتاً چیزی وجود نداشته باشد. به تعبیر دیگر، عارف آن قدر خدا را عظیم می‌یابد و به قدری خلق در نظر او حقیر و ناچیز می‌شود که در مقام مقایسه خلق و خالق، اذعان می‌کند که خلق هیچ است و آن ذره‌ای است که در حساب نمی‌آید و شایستگی توجه ندارد.(قنبری، ۱۳۸۶: ۴۵)

۴-۲.وحدت وجود در اندیشه استرآبادی

وحدت وجود با پارادوکسهای منطقی که ایجاد می‌کند، عرفا را دچار مشکل تعبیر می‌سازد و عقل را به حیرت می‌افکند؛ لذا به عقیده برخی از علم احوال نبوده بلکه به علم اسرار تعلق دارد. (کاکایی،۱۳۸۰ :۸۵) از نظر ابن عربی وجود حق و حقیقی، خاص الله است، اسم الله دلالت دارد بر آن وجود حقیقی که حق مطلقش می‌دانیم و چون «الله» می‌گوییم ذات و عین آن وجود حقیقی را قصد می‌کنیم.(موحد،۱۳۸۵:۴۶۶) استرآبادی همین تعبیر ابن عربی را در رباعیات خود بارها تکرار کرده است. او نیز همانند شیخ اکبر معتقد است که وجود حقیقی از آن «الله» است که ربّ هر چیزی است، و هر چه غیر اوست، آیت و نشانه‌ای است برای آن وجود حقیقی. و هیچ چیز قبل و بعد از او وجود ندارد، هر چه هست در واقع دلیل و نشانه وجود آن «رب» جلیل است. اگر چه «هست»های ظاهری زیادی می‌بینیم، اما همه‌ی اینها دلیل و نشانه و راهنمای ماست به یکتایی او.

موجود یکی است رب هر چیزی و بس　　جز آیت چند ازو نه هر پیشی و پس
بی هستی نیست شخص او چون دیدی　　ور باشد هم دلیل شخص تو و بس
(همان، رباعی ۱۴۰۱)

تمام هستی برقی از وجود حقیقی است. در واقع کثرتی در این عالم هستی وجود ندارد و هرچه که «هست» یافته «وحدت» است. تمام این «هست»ها در واقع شعاع نور آن منبع اصلی هستند و چون نیک بنگریم، کثرتی وجود ندارد، هر چه هست عین وحدت است.

جز نکتهٔ چند من ز خویشش سامع　　برقی کم شد ز ابر عالم لامع
در وحدت نیست حاجتم با کثرت　　همراز خطیب فارغست از جامع
(همان، رباعی ۱۶۴۵)

موجود حقیقی یکی بیش نیست که اصل و اساس همه چیز است. سر رشته تمام امور به دست اوست و اوست که آغاز و انجام هر کار و هر چیزی است.

موجود یکیست اصل هر کارم ازو　　هر دار و ندار یار و اغیارم ازو

گـــر او اینســـت کانچـــه گـــویم نکنـــد عمریســـت کـــه بـــی نیـــاز و بیـــزارم ازو

(همان، رباعی ۲۴۷۷)

انسان وقتی که «من» و «او» به کار می‌برد در واقع دو وجود مستقل را در خلقت قائل شده است. با این مفهوم که «من» یک موجودم و «او» موجود دیگر. یعنی برای خودش در مقابل حق تعالی قائل به وجود و هستی شده است. در صورتی که اصل موجود یکی بیش نیست؛ اندیشه وحدت و حق بینی در خالق و خلقت زمانی شکل می گیرد که ما از وجود «من» و «او» خلاص شده و به همه «او»یی یا همان اندیشه‌ی همه خدایی برسیم. و اصل هم همین است، همان طور که در کاسه‌ی چشم گنجایش یک تار مو نیست در وجود نیز بجز یکی، ظرفیت وجود دیگری نیست.

موجود یکی‌ســت گـر تـو صـد سـو گـردی جهدی که خـلاص ازیـن مـن و او گـردی

در خلـوت وصـل همچـو کاشـانه‌ی چشـم گنجـــایش نیســـتت اگـــر مـــو گـــردی

(همان، رباعی ۲۷۸۹)

در نزد عرفا اختلاف مذاهب چیزی نیست، تمام مذاهب را بر حق و مقصود را یکی می‌دانند. می‌گویند در تعبیر یا فهم اگر خطا شده باشد، این خطا تاثیری در نتیجه نمی‌بخشد. وقتی که همه یکی را جستجو می‌کنند و یکی را جویان و طالبند از اختلاف عبارت و نام در مسمی هیچ فرقی پیدا نمی‌شود. هندو بت را می‌پرستد لیکن او را معبود اصلی نمی‌داند بلکه می‌گوید که مطلوب حقیقی وی در او پرتو انداخته است و بالاخره او را بعنوان مظهریت ستایش می‌کند(نعمانی، ۱۳۱۷: ۱۶۷) سحابی همین دیدگاه عرفا را پی می‌گیرد و معتقد است که همه‌ی فرقه ها و مذاهب مانند سیل به دریای بیکران حق می‌پیوندند.

جز جانب عشق نیست هر میـل کـه هسـت هر نیـــک و بـد و ترنّم و ویل که هست

هفتـاد و دو فرقـه را طلبکـار یکـی اسـت سـوی بحر است سیر هر سیل که هست

(همان، رباعی ۱۰۰۹)

۳.تمثیلات وحدت وجود در رباعیات استرآبادی:

گفتمان وحدت وجود بحثی کاملاً پیچیده و متفاوت از تعبیرهای منطقی و فلسفی است که تنها به وسیله‌ی قوه‌ی خیال می‌توان آن را درک کرد. زیرا بال پرواز خیال چنان باز است که می‌تواند پیوند دهنده‌ی دنیای ظاهر و دنیای باطن باشد. با کمک قوه‌ی خیال است که می‌توان همزمان با موجودات مادی و روحانی ارتباط برقرار کرد و اجتماع ضدین و نقیضین را به وجود آورد و دو دنیای کاملا متفاوت و جدا از هم را یعنی دنیای مادی را به دنیای روحانی دوخت، با این توصیف تجربه وحدت وجود متعلق به قوه‌ی خیال عارف است که با زبان استعاره و تمثیل در صدد بیان مکنونات ذهنی و واردات قلبی خویش است.

انسان عمری جز اسب تخییل نراند یعنی غیر از کتاب تمثیل نخواند
در آخر کار چون به معنی ره برد سودای بیان و شرط دلیل بماند
(همان، رباعی ۳۰۰۱)

استرآبادی بر این عقیده است که عالم وجود حقیقی ندارد بلکه وهم و خیال و در نهایت تمثیلی از وجود حق است و فقط یک وجود قابل تاویل است و آن وجود عالم تاب خالق یکتاست بنابراین تاویل و تفسیر این دنیا در واقع تفسیر و تعبیر وجود حقیقی خداوند متعال است.

عالم که به غیر وهم و تمثیل تو نیست بر دفتر شرح غیر تفصیل تو نیست
این پادشه و امیر و هرکس که در اوست غیر از رخ تو بساط تأویل تو نیست
(همان، رباعی ۱۴۵۴)

۱-۳.ذره(نور) و خورشید

استرآبادی برای اثبات وحدت وجود از تمثیلات متعددی بهره می‌جوید که البته کم و بیش برخی از آنها در آثار گذشتگان نیز دیده می شود. یکی از برجسته ترین تمثیلات در خصوص وحدت وجود «نور» است، چرا که نور در منبع خود واحد و بی رنگ است ولی تجلیات آن در اشیا و به خصوص شیشه‌های رنگی در هنگام تابش و انعکاس، رنگارنگ و متکثر می‌شود. هنگامی که آبگینه‌ها، بارنگ‌ها و اندازه‌ها و اکوان و اوضاع مختلف، در برابر آفتاب واقع می‌شود، نور آفتاب بر آن آبگینه‌ها می‌تابد و به رنگ‌های گوناگون در می‌آید و [انعکاس آن] به دیواری که پشت آن آبگینه‌هاست می‌افتد و با همه‌ی آن خصوصیات مختلف، در آن دیوار نمایان می‌گردد. (جهانگیری، ۱۳۶۱: ۲۷۹) دو نکته‌ی مهم از این تمثیل به ذهن متبادر می‌شود، نخست آن که نور خورشید در ذات خود واحد است، ولی مظاهر و تجلیات آن متکثر است و خوب بنگریم می‌بینیم که این تجلیات مختلف در واقع همان نور واحد است. دیگر آن که این نور بی‌رنگ است، اما تابش آن بر شیشه‌های رنگی، آن را به رنگ‌های مختلف در آورده است در حالی که هیچ کدام از رنگ‌ها متعلق به نور نیست و هرگاه شیشه‌ها را برداریم رنگ‌ها از بین می‌رود. از نظر استرآبادی وجود مخلوقات شبیه ذره نور خورشید است، همانطور که ذره (نور) از خود وجود مستقلی ندارد و دارای نمودی عاریتی از منبع واحد است، مخلوقات نیز از خود وجود مستقلی ندارند و وجودشان عاریتی است از وجود واحد و مطلق.

این خلق که در نمود بود آمده‌اند چون ذره ز مهر در نمود آمده‌اند
معراج این است در حقیقت کایشان از کوی عدم سوی وجود آمده‌اند[1]
(همان، رباعی ۱۹۹۱)

۱. در تمام نسخه‌های موجود مصراع سوم به همین شکل ضبط شده است.

آنروز که خلق واقف دم گشتند هر یک به یگانگی مسّلم گشتند

بـــر عـــالم تافـــت آفتـــاب توحیـــد ذرّات جهـــان آینـــهٔ هـــم گشـــتند[۱]

حق تعالی، وجود صرف و نور صرف است و واسطه‌ی طلوع نور او، اشیا که ماهیات سماوات ارواح «عقول مجرده و عوالم مثالیه» و اراضی اشباح «موجودات مادیه» باشند، ادراک می‌شوند. حق تعالی بنفس ذات و حقیقت، منبع جمیع ارواح روحانی و جسمانی است. (آشتیانی، ۱۳۶۵: ۱۴۹) استرآبادی این همه تکثر در عین وحدت را به مثابه اشیایی می‌داند که در مقابل آینه قرار گرفته و تکثیر شده است در صورتی که همه‌ی اینها یکی بیش نیستند و فقط وجود یکی از آنها اصلی و حقیقی است، و آن هم وجود خدای واحد است که مانند آفتاب تابیدن گرفته و اشیا را نمایان می کند. به نوعی می‌خواهد بیان کند که این عالم وجود حقیقی ندارد و متکثر هم نیست، بلکه جلوه‌ای از جلوات خورشید یگانه هستی بخش است و این تکثر ظاهری در واقع انعکاس در آینه‌ی حق است

(همان، رباعی ۱۹۹۶)

استواری و پایداری نور به منبع اصلی و واحد آن یعنی آفتاب است و نور چیزی جدا از آفتاب نیست از یک جنس‌اند و لازمه‌ی آفتاب تشعشع نور است. در واقع نور همان آفتاب است با تجلی خاص خود. رابطه‌ی عالم و خدا نیز به همین شکل است، عالم چیزی جدا از حق نیست، البته همان هم نیست، همانطور که نور چیزی جدا از خورشید نیست و همان هم نیست، جدا از آن هم نیست. حقیقت وجود و موجود، حق تعالی است. که وجود صرف و خالص و واجب، خیر محض و مطلق از همه‌ی شروط و قیود است، مبدء و منشاء جمیع آثار است، پس در دار هستی تنها یک حقیقت و یک موجود راستین است و او حق است، بنابراین درست است که «لا وجود و لا موجود الا الله». (جهانگیری، ۱۳۶۱: ۱۹۹) «سبحان من اظهر الاشیاء و هو عینها» پاکا کسی که همه چیز را پدید آورد و خود عین آنها بود. (موحد، ۱۳۸۵: ۶۹)

آنانکـــه بـــه راه عشـــق صـــادق باشـــند چـــون نـــور بآفتـــاب واثـــق باشـــند

هـــر دم ز جهـــان لـــم یلـــد لـــم یولـــد هم خلـق شـوند و هـم بـه خـالق باشـند

(همان، رباعی ۲۰۰۹)

از نظر استرآبادی اگر چه موجودات مختلف مانند ذرات نور از لحاظ شکل و صورت تفاوت دارند اما در اصل همه‌ی آنها از یک ذات و منبع هستند، درست مانند ذرات نور که از خورشید نشات می‌گیرند، موجودات نیز از وجود حق نشات گرفته‌اند. شاه نعمت الله تعبیر ذره و خورشید را بدین شکل بیان می کند:

هـر ذره کـه بینـی بـه تـو خورشـید نمایـد مهر است، به چشم من و تو ماه نقاب اسـت

(نعمت الله ولی،۱۳۹۱: ۱۲۵)

۱. مصراع سوم به این شکل خوانده و تقطیع می‌شود : بر/ عا/ ل/ م/ تا/ ف/ تا/ ف/ تا/ ب/ تو/ حید

استرآبادی در رباعیات دیگری این تمثیل را به کار برده است از جمله:
رباعی‌های ۳۹۵ / ۱۸۰۸ / ۲۴۷۹ / ۲۶۴۲

۲-۳.سایه

از تمثیلات دیگری که استرآبادی در اثبات وحدت وجود به کار می‌گیرد سایه است، اگر نور نباشد وجود سایه قابل درک نیست. در پرتو نور است که ادراک سایه ممکن می‌گردد. جاهل سایه را هم در کنار شخص یک موجود حقیقی می‌پندارد، ولی عارف می‌داند که سایه وجودش موهوم است و هیچ جز شخص صاحب سایه نیست. سایه وجودی زاید بر وجود صاحب خود ندارد. عالم نیز چنین است، عالم چیزی زاید بر وجود حق نیست، همان خود اوست که به این اشکال مختلف جلوه گر شده است. (موحد، ۱۳۸۵: ۴۴۸) شاه نعمت الله ولی ذات حضرت حق را خورشید می‌داند و موجودات را سایه‌ی آن «تو خورشیدی و ما سایه منور گشته از نورت».(نعمت الله ولی، ۱۶۴:۷۳۱) شیخ محمود شبستری نیز در گلشن راز خود، عالم را مانند سایه‌ای می‌داند:

که محسوسان از آن عالم چو سایه است که این چون طفل و آن مانند دایه است
(شبستری، بخش ۵۰، بیت ۹)

استرآبادی دل‌خوشی به دوستی و حذر از دشمنی انسان‌ها را بی معنی می‌داند چرا که این افراد وجود واقعی ندارند بلکه مانند سایه‌ای هستند که وجود آنها وابسته به صاحب سایه است و هر انسان آگاهی واقف است که از دست سایه کاری بر نمی‌آید.

ذاتیست جهان هر دم ازو زیر و زبر بشناس ورا از این و آن نام مبر
شخصی که چو سایه نیست موجود به خویش از دوستی و دشمنی او را چه خبر
(استرآبادی، رباعی ۷۴۸)

عالم سایه‌ی حق است و ما از وجود حق فقط آن مقدار که سایه‌اش را می بینیم درک می‌کنیم. ادراک مستقیم و بلاواسطه از حق نداریم. سایه‌ای می‌بینیم و می‌دانیم که کسی هست که این سایه از اوست. (موحد،۱۳۸۵: ۴۶۴) این دنیا و دنیای دیگر هر دو در واقع مانند سایه‌ای هستند که از انعکاس نور خداوند متعال خلق شده‌اند، همانطور که سایه وجودی زائد بر صاحب سایه ندارند، دو کون نیز به خودی خود وجودی زائد بر حق نیستند.

از نور خدا گرت خبر می‌آید چون سایه دو عالمت اثر می‌آید
جز موجب انعکاس آن نور مدان هر نیک و بدی که در نظر می‌آید
(همان، رباعی ۲۰۲۰)

و یا این رباعی

هر سو که شدیم اضطرابی دیدیم در بی سوییش رفع حجابی دیدیم

عمـــری ز پـــی ســـایه دویـــدیم بتافـــت چـــون وا گشـــتیم آفتـــابی دیـــدیم

همان رباعی ۳۹۹

سایه واقعیت وجود تو را نشان می‌دهد، و هم نسبت وجود تو را به وجود حق مشخص می‌سازد. سایه بر زمین می‌افتد که نشان افتقار است، و کم و زیاد می‌شود و جا و جهت عوض می‌کند و این همه نشان تغییر و زوال است. صاحب سایه عوض نمی‌شود. صاحب سایه در وجود خود نیازمند سایه نیست ولی سایه وجود از خود ندارد و هستی او به غیر است.(موحد،۱۳۸۵: ۴۷۰) همچنین در رباعیات دیگری تمثیل سایه را برای اثبات وحدت وجود به کار برده است:

دیریســـت کـــه محـــویم دران روی نکـــو چـــون عکـــس در آینـــه و چـــون آب بجـــو

بس کـز تـف خورشـید رخـش سـوخته‌ایم چون سایهء گل نـه رنـگ داریـم و نـه بـو

(همان، رباعی ۷۰۶)

این مضمون همچنین در رباعی‌های ۲۴۲۷ / ۲۴۴۸ / ۲۸۳۰ نیز به چشم می خورد.

۳-۳.دریا

تمثیل دریا از پرکاربرد ترین تمثیل‌های عرفانی در خصوص بحث وحدت وجود است که به صورت‌های گوناگون بیان شده، هرگاه دریا نفس بکشد، توده‌های بخار شکل می‌گیرد و چون این توده‌ها متراکم شوند تشکیل ابر می‌دهند، زمانی که این ابر در اختلاف دما قرار گیرد، باران می‌شود، سرد باشد برف و یخ پدید می‌آورد اگر خشم گیرد موج تشکیل می‌شود و چون با سنگ و شن و ماسه برخورد نمایند حباب به وجود می‌آید.

مـــوج اســـت و حبـــاب هـــر دو آبســـت آبســـت کـــه صـــورتاً حجابســـت

(شاه نعمت الله ولی،۱۳۹۱: ۱۴۵)

از جمع شدن قطرات باران و جاری شدن آنها جوی‌ها شکل می‌گیرد و از به هم پیوستن جوی‌ها سیل راه می‌افتد، و این باران و سیل و جوی‌ها و رودها به دریا می‌پیوندد. در واقع تمام اشکال آب از قطره و بخار و یخ گرفته تا سیل و رود، همان آب دریا هستند. شیخ محمود شبستری تمثیل دریا را به زیبایی بیان نموده است:

بخـــاری مرتفـــع گـــردد ز دریـــا بـــه امـــر حـــق فـــرو بـــارد بـــه صـــحرا

شـــعاع آفتـــاب از چـــرخ چـــارم بـــر او افتـــد شـــود ترکیـــب بـــا هـــم

کنـــد گرمـــی دگـــر ره عـــزم بـــالا در آویـــزد بـــدو آن آب دریـــا ...

نگـــر تـــا قطـــره‌ی بـــاران ز دریـــا چگونـــه یافـــت چنـــدین شـــکل و اســـما

بخـــار و ابـــر و بـــاران و نـــم گـــل نبـــات و جـــانور انســـان کامـــل

همـــه یـــک قطـــره بـــود آخـــر در اول کـــز او شـــد ایـــن همـــه اشـــیا ممثـــل ...

(فاضلی،۱۳۷۷ :۱۳۳)

استرآبادی نیز از تمثیل قطره و دریا برای بیان وحدت وجود بهره گرفته، او معتقد است که بیش و کم در عالم وحدت معنا ندارد اگر چه مخلوقات مختلف و متفاوت خلق شده‌اند، اما زمانی که مانند قطره باران و رودخانه‌ها به دریای حق تعالی ملحق شوند همه‌ی اختلاف‌ها و تفاوت‌ها از بین می‌رود و همه یکی می‌شوند.

خلق ارچه بره مختلف آسا رفتند　　برخاست تفاوت چو بحق وا رفتند
بیشی و کمی به عالم وحدت نیست　　چه رود و چه قطره چون بدریا رفتند

(استرآبادی، رباعی ۲۲۲۴)

و یا این تمثیل سیل و دریا، همانطور که سیل از دریاست و به دریا می‌پیوندد، جان هم از خالق است و به او می‌پیوندد. در واقع با اینکه سیل در مسیر حرکت، آلوده به گل و لای و خس و خاشاک شده، اما باز وجود او آب است که با دریا یکی است و عاقبت به دریا می‌پیوندد. جان ما هم با اینکه در این دنیا به گناهان و آلوده شده و جسم ما مانند خس و خاشاک زلالی روح را گرفته، اما لاجرم به دریای یگانگی باز می‌گردد، خس و خاشاک و ناپاکی‌ها از آن جدا شده و در دریای یگانگی حق آرام می‌گیرد.

در عشق مگو مرا وجودی مانده　　کز من به جهان همین نمودی مانده
جان چون سیلی به بحر خود رفته فرو　　تن مشت خسی به خشک رودی مانده

(همان، رباعی ۲۵۱۰)

مولانا جلال الدین موجود را سیل و جویباری می‌داند که مسیر رسیدن به دریا را می‌پوید

چو سیلیم و چو جوییم همه سوی تو پوییم　　که منزلگه هر سیل به دریاست خدایا

(مولانا، غزل ۹۴ بیت ۱۲)

همچنین این رباعی:

موجود یکی است گر چه یابند بسی　　خلقی عدم و وجود از هر نفسی
سبحان الله که بحری از موج نداشت　　جز بردن و آوردن خاشاک و خسی

(استرآبادی، رباعی ۲۸۷۲)

ماهیت آب، همان آب است، هر شکل و صورتی بگیرد، موج باشد یا قطره، برف باشد یا یخ و مانند اینها، باز آب همان آب است که در دریای وحدت گم می‌شود.

ظلم و جهلست اینکه خود را یابند　　موجود رخ از وجود اصلی تابند
انجام ظلومی و جهولی عدم است　　گرچه یخ و برف غیر آبند آبند

(همان، رباعی ۵۰۱)

موج تنها فرصتی است برای اوج گرفتن و این دنیا در حقیقت فرصتی است که انسان مانند موج به کمال برسد و در دریای وحدت فانی شود.

دریـای یگـانگی اسـت در مـوج کمـال آن مـوج فراقـی اسـت و وصـال و احـوال
ظـنّ هسـتی و اختیـار اسـت فـراق بی‌خویشی و مجبـوری و تفـویض وصـال
(همان، رباعی ۱۷۳۵)

در اندیشه‌ی استرآبادی دریا مظهر یکتایی و وحدت است و انسان نمود هستی دو کون، لذا باید از یکتایی موج و دریا الگو گرفته و در یکتایی خدا محو شد، همانطور که موج در یکتایی دریا محو می‌شود.

در هـر دم خـویش هـر دی و فـردا شـو یعنـی دو جهـان تـوئی و بـس یکتـا شـو
مـوج دریـا شـنیدن اندیشـه کیسـت یکتـایی دریـا نگـر و دریـا شـو
(همان، رباعی ۲۴۱۸)

موج نماد بی‌قراری و نا آرامی است، انسان در این دنیا مانند موج مضطر و بی‌قرار است و به آرامش نمی‌رسد، آرامش انسان در فنا فی الله است، همانطور که موج تا با دریا یکی نشود به آرامش نمی‌سد، انسان نیز تا در دریایی وحدت الهی قرار نگیرد به آرامش نمی‌رسد.

مـاییم مقـیم حضـرت و مضـطر او احـوال بسیسـت گرچـه در محضـر او
ایـن هـم ثابـت تمـام دیگـر عـارض همچـون دریـا و موجهـا بـر سـر او
(همان، رباعی ۲۴۷۶)

۴-۳.تصویر و آینه

شاید مهمترین تمثیلی که عرفا برای نشان دادن وحدت وجود، با همه‌ی پارادوکس‌هایش به کار برده‌اند، تمثیل آینه باشد. به نحوی که بعضی از آنان چون عین القضات همدانی مدعی شده‌اند که اگر خدا آینه را خلق نمی‌کرد معنای وحدت وجود قابل تبیین و تمثیل نبود. (کاکایی،۱۳۸۰: ۸۹) ابن عربی در تمثیلی رابطه فرد مقابل آینه و تصویر وی را مورد توجه قرار می‌دهد و بیان می‌دارد که: «مانند انسانی که تصویرش را در آینه می‌نگرد، او می‌داند که صورت خود را می‌بیند و همچنین می‌داند که صورت خود را نمی‌بیند ... پس در این سخن که چهره خود را دیده‌ام و چهره خود را ندیده‌ام نه صادق است و نه کاذب. (فتوحات مکیه ج۱ ص۳۰۴). شیخ محمود شبستری در گلشن راز هر چیزی را که در عالم هست عکسی از آفتاب وحدت بخش حضرت حق می‌داند:

هـر آن چیـزی کـه در عـالم عیـان اسـت چـو عکسـی ز آفتـاب آن جهـان اسـت
(شبستری،۷۱۷ :۹۷)

استرآبادی همین مضمون ابن عربی را که دیدن تصویر شخص در آینه نه صادق است و نه کاذب، ارائه داده است، که عکس در آینه نه موجود است و نه معدوم. با الهام از این تمثیل ابن عربی، استرآبادی وجود در این دنیا را به تصویری در آینه مانند کرده است که نه می‌توان ادعا

کرد هست و نه می‌توان آن را انکار کرد. هم نیست و هم هست، تمثیل تصویر و آینه به زیبایی یک مفهوم انتزاعی و نقیض را قابل درک و ملموس می‌کند.

بـــر آینـــه هـــر کســـی شـــروعی دارد هـــر لحظـــه در آن بخـــود رجـــوعی دارد
نـــه موجـــود اســـت عکـــس او نـــه معـــدوم ایـــن اســـت اگـــر غیـــر وقـــوعی دارد

(استرآبادی، رباعی ۲۰۳)

در واقع هستی ما مانند تصویر در آینه و یا موج دریاست که نه می‌توانیم بگوییم هستیم و نه می‌توانیم بگوییم نیستیم، هست نیست مانند و نیست هست مانند.

آن خـــالق کـــل شـــی چـــون روی نمـــود از بـــاطن و ظـــاهرت تـــرا از تـــو ربـــود
چون عکس در آینه و چـون مـوج بـر آب هـر چنـد تـو باشـی آن تـو نتـوانی بـود

(همان، رباعی ۸۸)

چهره‌ای در آینه‌های متعدد که در کوچکی و بزرگی و پهنا و درازا، کجی و راستی مختلف است، روی می‌نماید، آن آینه‌ها هر یک به اندازه استعداد و متناسب با کمیت و کیفیت و خصوصیت خود، آن چهره را می‌نمایاند. پس آن چهره، به حسب تعدد و اختلاف آینه‌ها به گونه‌های متعدد مختلف نمودار می‌گردد، که اگر آینه مستدیر باشد، آن مستدیر، مستطیل باشد، مستطیل، بزرگ نما باشد، بزرگ، کوچک باشد، کوچک و ... که گفته‌اند:

معشوقه یکی است، لیک بنهـاده بـه پـیش از بهـر نظـاره، صـد هـزار آینـه پـیش
در هـــر یـــک از آن آینـــه‌هـــا بنمـــوده بـــر قـــدر صـــقالت و صـــفا، صـــورت خـــویش

اما با وجود این، روشن است که در حد ذات خود یکی بیش نیست و به گونه‌ای واحد است.(جهانگیری،۱۳۶۱: ۲۸۲) پس عالم وجود به سان آینه‌ای است که چهره حق را می‌نمایاند و خداوند در آن آینه خود را تماشا می‌کند، ما برای دیدن حق باید در خود بنگریم و حق نیز برای دیدن خود باید در ما بنگرد. (موحد،۱۳۸۵: ۱۸۳).

موجـــود یکیســـت عـــالمش آئینـــه هـــر لحظـــه بخـــویش جـــز تماشـــائی نـــه
هـــر چیـــز کـــه غیـــر اوســـت ماننـــد عـــدم اســـمی دارد ولـــی مســـمّائی نـــه

(استرآبادی، رباعی ۲۶۷۵)

در مورد چگونگی ظهور عینی موجودات، آنچه از نظریات ابن عربی و پیروانش به دست می‌آید این است که «ظهور احکام و آثار اعیان دو اعتبار است: یا وجود حق آیینه است، که احکام و آثار اعیان، نه خود آنها، و نه وجود حقیقی «من حیث هو»، در آن ظاهر شده است. و یا اعیان آیینه است، که اسماء و صفات و شئون و تجلیات حق، با وجودی که به اقتضای آنها تعین یافته است، نه «وجود من حیث هو» در آن ظاهر گشته است. (یثربی، ۱۳۷۰: ۴۷۱)

بـــی حـــق نبـــود عـــالم و آدم را نـــام لیـــک او زهمـــه بـــرون چـــو ســـیمرغ ز دام

چون نور بصر کـه شـخص و آینـه‌ی عکـس بنمـــود و بدیـــد و خـــود نـــه او هیچکـــدام

(همان، رباعی ۱۸۳۰)

همچنین در رباعیات ۱۶۰۵ / ۱۲۰ / ۸۱ به تمثیل آیینه تمسک جسته است.

۵-۳.ظن،گمان، وهم و خیال

اصطلاح خیال اشاره به بزرگترین مصداق حقایق میانین دارد که عالم کیهانی یا نفس الرحمن است. عالم در بین وجود مطلق و عدم مطلق واقع است. از یک نظر عالم با وجود یکی است و از نظر دیگر عالم با عدم یکی است. اگر نظر به عین ثابت عالم باشد عالم وجود ندارد. ولی چون عالم وجود دارد، مظهر ظهور وجود است. عالم و هر چیز دیگر در آن او / نه او، خود / نه خود، وجود / نه وجود هستند. ابن عربی کاربرد خیال به این معنا را مسبوق به شیوهای قرآنی در سوره‌ای که مربوط به موسی و ساحران است می‌داند. وقتی که ساحران ریسمانهای خود را انداختند موسی خیال کرد که ریسمانها و چوبدستیهای آنها در حال حرکت و جنبش سریعند(۲۰:۶۶) مردم نیز همین طورند و گویا که مسحورند، زیرا گمان می کنند که عالم مستقل از خداست.

عالم بین طبیعت و حق و بین وجود و عدم واقع است. نه وجود محض است نه عدم محض. از این رو عالم همه سحر است و تو خیال می‌کنی که حق است ولی حق نیست. چنان که خیال می‌کنی عالم مخلوق است ولی نیست. زیرا عالم از همه جهات مخلوق نیست چنان که از همه جهت هم حق نیست ... پس این نکته به طور قطع دانسته می‌شود که اگر خلق از حق جدا شود، نیست و نابود است و اگر عین حق باشد، مخلوق نیست. (چیتیک،۴۱:۱۳۸۳)

در هـــر صـــور کـــه مـــرد بـــودی دارد حـــق در صـــفتی درو نمـــودی دارد

قـــرب او را کســـی ندانســـت ازانـــک میبـــرد گمـــان کـــه خـــود وجـــودی دارد

(همان، رباعی ۳۸۷)

از این رو هر چه که ما ادراک می‌کنیم وجود حق در اعیان ممکنات است. نسبت به هویت حق، وجود اوست و از جهت اختلاف صور در آن، اعیان ممکنات است ... به این ترتیب که گفتم عالم امور متوهم است و وجود حقیقی ندارد و این معنای «خیال» است. یعنی به خیال تو رسیده که عالم امری است که فی نفسه و خارج از وجود حق دارای وجود خارجی است، حال آنکه چنین نیست... چون چنین است پس بدان که تو خیالی و هر چه را هم که ادراک می‌کنی و در مورد آن می‌گویی «آن من نیست» هم خیال است. پس وجود تماماً خیال در خیال است: (همان:۴۱و۴۲)

یکســـو قـــدم و قـــدیم میباشـــد و بـــس یکســـو عـــدم و عـــدیم میباشـــد و بـــس

ایـــن هســـتی آدمـــی چـــو ظنســـت کـــه او مـــابینِ امیـــد و بـــیم میباشـــد و بـــس

(همان، رباعی ۱۴۲۰)

استرآبادی در رباعیات مختلفی از تمثیل وهم و خیال استفاده کرده است از جمله: ۱۷۵۴ / ۱۷۵۵ / ۲۶۸۱

۶-۳.استفاده از تمثیل احول

احول یا دوبین کسی است که همه چیز را به خاطر نقص در بینایی دو تا می‌بینند. استرآبادی افرادی را که برای غیر خدا، وجود را متصور هستند یعنی «ما سوی الله» را هم موجود می‌پندارند، به افراد احول تشبیه می‌کند که دارای نقص در بینش هستند و خلق و حق را جدا از هم و دو وجود تصور می‌کنند، حال آنکه خالق و خلق یکی بیش نیست و این دو بینی خالق و خلق جدا از هم به خاطر نقص بینش است، اگر نقص بینش مرتفع گردد، هستی و خالق را یکی بیشتر نمی‌بیند. شاه نعمت الله ولی معتقد است که معشوق و عشق و عاشق و آشنا همه یکی بیش نیستند، این افتراق و جدایی که ما می‌بینیم ناشی از عقل دو بین ماست.

گر آشنای خویش شوی نزد عاشقان معشوق و عشق و عاشق و آن آشنا یکیست
چون عقل احول است دو بیند غریب نیست بنگریم به عین عشق که شاه و گدا یکیست
(دیوان شاه نعمت اله ولی ص۱۶۶)

استرآبادی معتقد است که درک و بینش ما ناقص است و باید کامل شود، اگر بینش ما به کمال رسید آن زمان است که موجود را یکی بیشتر نمی‌بینیم. اینکه الان وجود را دو می‌بینیم ناشی از نقص ماست.

موجود یکی است لیکن احول نشناخت تا بینش او نشد مکمّل نشناخت
وصل ابد از پرتو نور ازل است آخر نشناخت آنکه اوّل نشناخت
ا(سترآبادی، رباعی ۱۶۸۱)

و یا:

در دیدهٔ احولان جز این و آن نیست بینایی حدّ ساقی دوران نیست
هر چند دو مغز باشد اندر بادام دید بستان و صاحب بستان نیست[1]
(همان، رباعی ۱۱۸۸)

شیخ محمود شبستری دید فلاسفه را به دید احول تشبیه می‌کند، که نمی‌تواند وحدت حق را ببیند.

دو چشم فلسفی چون بود احول ز وحدت دیدن حق شد معطل
(شبستری،۷۱۷: ۷۱)

سنایی غزنوی نیز کسانی که وحدت در مسیر حق و یکتایی را نمی‌بینند کژبین و احول می‌داند

ترسم اندر طریق شارع دین همچنانی که احول کژ بین

[1]. در تمام نسخه‌های موجود مصراع سوم به همین شکل ضبط شده است.

(سنایی، ۱۳۸۳ :۸۴)

استرآبادی کج فهمی و دوبینی را مخصوص کجروان و کسانی که نقص بینایی دارند می‌داند که به خاطر فهم غلط، هستی و ممکنات را جدای از خالق می دانند.

صاحب نظری کـه کجـرو و احـول نیسـت　　جـز او ره سیـر مخـرج و مـدخل نیسـت
پیداسـت جهـان بـه دیـدهٔ صـاحب دیـد　　بی دید خفی است هرچه باشـد بـل نیسـت
(استرآبادی، رباعی ۱۴۰۹)

و یا:

ای کرده به ظنّ هسـتی احـــول خـود را　　محـــو شـــو درو مکـــن معطّـــل خـــود را
این خـــوف و رجـــای بود تـا چنـد آخـر　　نابـــــود چنـان ببـین کـه اوّل خـود را
(همان، رباعی ۷۶)

در واقع استرآبادی از تمثیل دوبین و لوچ که بهره می‌برد به این معنی است تا به مخاطب خود بفهماند که یکی هست و جز او نیست و دوگانه دیدن هستی ناشی از نقص دید و نگاه ماست.

هرکس که خلاص از بد و نیک خـود است　　انـــــــدر همه حال محو شأن احد اسـت
در چشم کسی کـــه احول است از هستی　　جز آنچه موافـــــق مراد است بد اسـت
(همان، رباعی ۱۸۵۷)

۷-۳.خواب

ابن عربی معتقد است که: «انسان در این دنیا در خواب است و به همین دلیل مأمور به عبرت گیری شده است. زیرا گاهی در خواب هم دست به تفسیر رؤیا می‌زنیم و «مردم خوابند و چون بمیرند بیدار شوند.» اگر وضع و حال بنا به گفته پیامبر چنین است که حس و محسوس هر دو خیالی‌اند پس تو چگونه یقین داری – تو که گوینده و قاطع و عاقل و عالمی - که در حال بیداری دارای حس و محسوسی و در حال خواب دارای خیال و تخیل. حال آنکه کسی که تو راه و روش سعادت خود را از او فرا گرفته‌ای همان حالی را که تو حال بیداری و هوشیاری خود می‌دانی، حال خواب تو دانسته است. پس اگر بیداری تو هم در دنیا خواب است، هر چه را که در آن هستی نیز امر متخیل است که مطلوب الغیره است و چنان که تو او را می‌پنداری، نیست. (ویلیام چیتیک،۱۳۸۳: ۴۲)

آنانکـــــه باســـــرار ازل پیوســـــتند　　در وحـدت خـود زهـر دو عـالم رسـتند
زانسـانکه بخـواب آیـدت صـد صـورت　　بیـدار شـدی همـه بمعنـی جسـتند
(همان، رباعی ۱۰۹)

هستی و وجودی که انسان در ذهن و خیال خود می‌پروراند، خوابی بیشتر نیست. همانگونه که انسان در خواب چیزهای زیادی می‌بیند اما بعد از بیداری متوجه می‌شود که واقعیت ندارند و رویایی بیش نبوده، این تصوری که ما از وجود و هستی خودمان و دنیای اطرافمان داریم، خواب و رویایی بیش نیست. کی متوجه این موضوع می‌شویم، زمانی که افسانه‌ی وجود در هم بپیچد و بیدار شویم.

یا رب کـــه فسانه مختصر کن ما را　　خـواب هستی ز ســر بـه در کـن مـا را
ای پـاکی مـرد بـی نگـــــاه تـو محـال　　صد خـرده نگیـــر و یـک نظـر کـن مـا را

(همان، رباعی ۵۰۵)

بـــر آب خیـــال جامـــهٔ چنـــد زدنـــد　　در خواب دم از فسانهٔ چند زدند
چه علم و چه معرفت چه دین و چه یقـین　　مســـتان امـــل ترانـــهٔ چنـــد زدنـــد

(همان، رباعی ۲۰۷)

این عالم خواب و خیال است و تو در خواب و خیال می‌بینی که با همدمی نشسته‌ای در صورتی که نه خودت وجود واقعی داری و نه همدم تو؛ وجود هر دوی شما خیال و خوابی بیش نیست. همان گونه که انسان در خواب می‌بیند که به جاهای مختلف و با افراد مختلف بوده است، اما وقتی که بیدار می‌شود می‌بیند که هیچ چیز از آن خواب‌ها و افراد وجود ندارد، این دنیا و هستی غیر واقعی و خوابی بیش نیست. البته انسانهای بیدار و اهل تحقیق این را می دانند و دل به این خواب و خیال ها نمی‌بندند.

خوابسـت و خیـال عـالم و نیسـت بسـی　　هـر چنـد تـویی نشسـته بـا هـم نفسـی
در خـوابی و در خـواب کسـی مـی بینـی　　وین طرفه که آنجا نـه تـویی و نـه کسـی

(همان، رباعی ۲۷۳۶)

«وجود، واحدی حقیقی است و در آن به وجهی از وجوه کثرت نیست، نه به حسب انواع، نه به حسب افراد و نه به حسب مراتب، اما موجود که عبارت از ماهیت باشد متعدد است و موجودیتش به معنای انتساب آن است به وجود واحد محقق، نه به وجودات خاص امکانی، پس لب لباب این قول وحدت وجود و کثرت موجود به معنای منسوب به وجود است». (جهانگیری، ۱۳۶۱: ۱۸۴)

در کثـرت خـود خیـال و خوابنـد همـه　　در وحـدت مـا عـین صـوابند همـه
مـــا مـــی‌جســـتیم آفتـــاب از ذرّات　　ذرّات کنـــون در آفتابنـــد همـــه

(همان، رباعی ۲۶۴۲)

خواب، عالمی غیر واقعی است و تنها می‌تواند تمثیلی از عالم حقیقی باشد. اینکه عارفان هستی مادی را خواب و خیالی می‌دانند ناظر به این مسأله است که وجود این دنیای مادی اعتباری است

و وجود حقیقی در جای دیگری است. همچنین توهمی دانستن عالم ماده به فهم و درک وحدت وجود و باور به آن کمک می‌کند که هستی مطلق یکی دانسته شود.

۸-۳.تمثیل عدد

واحد چون مکرر می‌گردد، در تکرار اول، اثنین پدیدار می‌شود و در تکرار دوم، ثلثه، و در تکرار سوم اربعه، در تکرار چهارم خمسه و همین طور الی غیرالنهایه و اگر واحد متکرر نگردد، هیچ عددی متحقق نباشد، پس تمام اعداد، در اثر تکرار واحد تحقق می‌یابد و همه‌ی اعداد برای ظهور تحققشان نیازمند ظهور واحد است، در مراتب اعداد، در صورتی که واحد در مقام ذات، از وجود اعداد و از ظهور به صورت آنها غنی و بی‌نیاز است. (جهانگیری،۱۳۶۱: ۲۸۶) استرآبادی نیز همه-ی اعداد را برتافته از عدد یک می‌داند و مابقی از شمع عدد یک ظهور و بروز یافته‌اند:

شمع احد از مشبک دشمن و دوست — بر صحن عدد تافته یعنی همه اوست
گفتا که کجاست جنّت و کو دوزخ — جنّت بود آنسو که اوست دوزخ اینسوست

(همان، رباعی ۱۳۸۸)

این مضمون همچنین در رباعیات ۵۳۵ / ۱۲۵۲ و ۲۰۲۴ نیز آمده است.

به نظر می رسد حکیم سنایی غزنوی نیز – گرچه قرن ها قبل از استرآبادی- به همین مسأله اشاره دارد:

احدست و شمار از او معزول — صمدست و نیاز ازو مخذول
آن احد نی که عقل داند و فهم — وآن صمد نی که حس شناسد و وهم
نه فراوان نه اندکی باشد — یکی اندر یکی یکی باشد
در دویی جز بدو سقط نبود — هرگز اندر یکی غلط نبود
تا ترا در درون شمار و شکیست — چه یکی دان چه دو که هر دو یکیست

(حسینی،۱۳۸۲: ۴)

۹-۳.الف و حروف

«الف ملفوظ صوتی است ممتد و مطلق، که نه به خروج از مخرج خاصی مقید است و نه به عدم خروج از آن، الف مکتوب هم امتدادی است خطی، که به شکل خاصی از حروف و به عدم آن مقید نیست، با وجود این، الف لفظی، حقیقت حروف ملفوظ است، که به واسطه‌ی مرور بر مخارج مخصوص به کیفیات مختلف متقید به اسامی متعدد مسمی می‌گردد، الف خطی هم حقیقت حروف مکتوب است، که به اشکال مختلف متشکل به نام‌های گوناگون نامیده می‌شود، بنابراین در واقع حروف مختلف همان الف است، که با این که خودش حرف نیست، به اشکال و ارقام متنوع حروف درآمده است که اگر الف، از مرتبه‌ی اطلاق و وحدت، به مرتبه‌ی تقید و کثرت

تنزل نمی‌یافت، اشکال و صورت حروف ظاهر نمی‌شود، پس حروف با همه‌ی اختلافشان در صور، حقیقتشان واحد است که گفته‌اند:

اعیـــان حـــروف در صـــور مختلفنـــد لـــیکن همـــه در ذات الـــف موتلفنـــد
از روی تعـــین همـــه باســـم غیرنـــد وز روی حقیقـــت همـــه عـــین الفنـــد[1]

(جهانگیری،۱۳۶۱: ۲۸۴و۲۸۵)

استرابادی وجود حقیقی را مانند مولف فرض کرده که موجودات مختلف را به مثابه حروف به رشته تحریر در آورده است و هر کدام دارای شکلی متفاوت هستند. فرقی نمی‌کند این ظهور و بروز به شکل کدام حرف باشد، همه با هم یکی هستند و پیوستن به الف مفهوم خود را پیدا می‌کنند.

داریـــم مـــولّفی همـــه مـــوتلفش گـــر دال بـــرین صـــفحه بـــود گـــر الفـــش
آن نـــور تمـــام حکمتســـت و صـــنعت امـــا بایـــد مظـــاهر مخـــتلفش

(استرآبادی، رباعی ۱۵۲۵)

همچنین رباعیات ۱۵۴۶ / ۱۸۲۹ / ۱۱۲۰ / ۶۸۷ به همین مضمون اشاره دارند.

۱۰-۳.رنگ و بی رنگی

گرچه تمثیل رنگ و بی‌رنگی به اندازه‌ی موج و دریا و یا نور و آفتاب گویا نیست اما به نوبه‌ی خود در ملموس نمودن وحدت و وجود بی تاثیر نیست. سحابی تکثر در موجودات و مخلوقات مختلف را که در تمثیل‌های قبل به قطرات آب، موج، بخار و یا رابطه نور و ذرات با خورشید بیان می‌کرد، اینجا معتقد است که همه‌ی این رنگ‌ها زائد و فرضی هستند و اصل همه‌ی آنها در بی‌رنگی است هر چند که در کسوت‌ها و نمودهای مختلف آشکار نموده است.

در پـــرده‌ی سِـــر غیـــر او هـــیچ نبـــود در جهـــر[2] اگـــر چـــه رنـــگ‌هـــا چهـــره نمـــود
موجـــود یکـــی اســـت لیـــک در کســـوت‌هـــا بیگانـــه و آشـــنا نـــو و کهنـــه نمـــود

(همان، رباعی ۱۱۰۴)

جـــز هســـتی باطـــل تـــو نبـــود کـــافر حـــق آنچـــه نخواســـت از تـــو اول و آخـــر
جـــز رنـــگ و غبـــار نیســـت در آیینـــه هـــر چیـــز کـــه هســـت غیـــر عکـــس نـــاظر

(همان، رباعی ۱۱۶۹)

در اینجا شاعر گام را فراتر نهاده و همه‌ی اصطلاحات و تقسیم بندی‌های انسانی از ایمان و کفر و فخر و ننگ و... را ظاهری و بی پایه و اساس می‌داند؛ نه تنها وحدت همه‌ی ادیان را قائل شده بلکه بالاتر از آن کفر و ایمان را هم ظاهری و ساختگی می‌داند و خدای تبارک و تعالی را پاک از

۱.از عبدالرحمن جامی، شرح رباعیات، ص۲۶۱
۲.آشکار نمودن

همه‌ی این ظواهر می‌داند که خورشید عالم تابی است به همه می‌تابد از هر نژاد و رنگ و عقیده و مرامی.

موجـود یگانـه ایسـت پـاک از همـه رنـگ چه ایمان و چه کفر چه فخـر و چـه ننـگ[1]
خورشـید همـان یکـی و بـی تغییـر اسـت خـواهی در روم بـین و خـواهی در زنـگ

(همان، رباعی ۱۷۱۳)

افراد ظاهر بین، همان‌هایی که اندک اطلاعات ظاهری بنیش آنها را کور کور کرده است و گرفتار رنگ و لعاب‌اند، اینها به واسطه دید ظاهر بین نمی‌توانند از پوسته عبور کنند و باطن را ببینند. زمانی می‌توانند حقیقت واحد را ببینند که از خواب و خیال بیدار شده و حجاب‌ها را کنار بزنند آنگاه وجود حقیقی و یگانه را می‌بینند.

زاهـد کـه همـه خیـال و خوابسـت او را راهی نـه بـرون ز خـاک و آب اسـت او را
او رنگ همی‌بینـد و حـق بـی‌رنـگ اسـت آن چشم نه چشم بـل حجـاب اسـت او را

(همان، رباعی ۲۸۰)

ظهور و تجلیات حق هر لحظه به رنگی است همانند تابیدن نور خورشید به شیشه‌های رنگی که نورهای رنگارنگ منعکس می‌کند در حالیکه رنگ‌های مختلفی که می‌بینیم واقعی نیستند و وجودی از خود ندارند بلکه وجود آنها وابسته به رنگ شیشه‌هاست، آدم‌های ظاهر بین دنبال ظاهر و رنگ تجلیات حق در اشیا مختلف هستند اما آدم‌های واقع بین که دچار نقص در بینش نیستند به این تجلیات اکتفا نمی‌کنند و از ظواهر عبور کرده به حقیقت وجود می‌رسند.

هـر لحظـه برنگـی‌سـت ظهـور بیچـون خلقـی پـی رنـگ‌هـا پراکنـده دون
آرام بـه هـیچ رنـگ نتـوانی یافـت زانسـوی ندیـده هرچـه آیـد بیـرون

(همان، رباعی ۲۲۸۴)

همانطور که وجود تصویر در آینه واقعی نیست و واقعیت تصویر به صاحب تصویر بر می‌گردد و یا قطرات باران و جویبارها که به اصل خود یعنی دریا باز می‌گردند، وجود ما وجود نیز مانند سایه‌ی گل که هیچ رنگ و بویی ندارد صوری و توهمی است و در نهایت امر به وجود حقیقی خود بر می‌گردیم، و در دریای بی‌کران به وحدت می‌رسیم، بازگشتی مانند بازگشت تصویر به صاحب تصویر و آب و قطرات باران به دریا.

دیریسـت کـه محـویم دران روی نکـو چـون عکـس در آینـه و چـون آب بجـو
بـس کـز تـف خورشـید رخـش سـوخته‌ایم چون سایهء گل نـه رنـگ داریـم و نـه بـو

(همان، رباعی ۲۴۲۷)

به نظر می رسد مولانا جلال الدین نیز در همین معنا سروده است که می وید:

۱ .در تمامی نسخه‌ها به همین صورت نوشته شده.

چونـــک بی‌رنگـــی اســـیر رنـــگ شـــد ۰ موســـیی بـــا موســـیی در جنـــگ شـــد ۰

چـــون بـــه بی‌رنگـــی رســـی کـــان داشـــتی ۰ موســـــی و فرعـــــون دارنـــــد آشـــــتی ۰

(مولوی، دفتر اول، ۲۵۲۵)

۴. نتیجه

استرآبادی آخرین رباعی سرای فلسفی قرن دهم هـق که تلاش می‌کند اندیشه‌های عرفانی و انتزاعی وحدت وجودِ منتسب به ابن عربی را در قالب تمثیل‌های ملموس و قابل درک بیان نماید، اگرچه این تمثیلها در شعر عرفانی فارسی پیش از ابن عربی وجود داشته‌اند ولی به نظر می‌رسد استرابادی بیشتر از همه ذهنش متوجه آثار ابن عربی بوده و نگاه اصلی و آبشخور عمده‌ی او در این بیان، تقریرات ابن عربی است. او تمثیلات موجود در شعر فارسی را برای تبیین بهتر اندیشه‌ی ابن عربی به وام می‌گیرد.

استرآبادی در تمثیل‌های خود، از تصاویر طبیعی و ملموس استفاده می‌کند که نشان‌دهنده‌ی رابطه‌ی نزدیک و مستقیم بین خدا و موجودات هستند. او می‌گوید که همه موجودات از یک وجود حقیقی و اصلی نشأت گرفته‌اند و به آن باز می‌گردند. وی برای ملموس کردن تفکر باطنی از تمثیل‌هایی مانند «ذره و خورشید»، «سایه»، «دریا»، «تصویر و آینه»، «ظن، گمان، وهم و خیال»، «احول»، «خواب»، «عدد»، «الف و حروف» و «رنگ و بی‌رنگی» بیشترین استفاده می‌کند. هر چند نمونه‌های دیگری نیز در رباعیات وی دیده می‌شود.

استرآبادی همانند ابن عربی معتقد است که وجود حقیقی از آن «الله» است که ربّ هر چیزی است، و هر چه غیر اوست، آیت و نشانه‌ای است برای آن وجود حقیقی. از نظر او تمام مذاهب بر حق هستند و مقصود یکی بیش نیست. وی همچنین بیان می‌کند که انسان وقتی «من» و «او» به کار می‌برد در واقع دو وجود مستقل را در خلقت قائل شده است و این ناشی از کج فهمی و ادراک احول ماست نه واقعیت خلقت.

نکته حائز اهمیت این که تمثیل‌ها فقط به جنبه‌هایی از شباهت‌های صورت و صورتگر که شباهت دارند، اشاره می‌کنند و نمی‌توان همه جوانب صورت را بر مصور تعمیم داد.

منابع

ابن عربی، *فصوص الحکم*، برگردان متن و توضیح و تحلیل موحد، محمدعلی و موحد، صمد(۱۳۸۵)، تهران، نشر کارنامه

ـــــــ *فصوص الحکم*، شرح خواجه محمد پارسا، تصحیح دکتر جلیل مسگر نژاد(۱۳۶۶)، مشهد، موسسه چاپ و انتشارات دانشگاه مشهد.

براون، ادوارد (۱۹۰۲). *تاریخ ادبیات ایران*، ترجمه و تحشیه و تعلیق: علی پاشا صالح(۱۳۳۵). تهران (چاپ دوم): انتشارات ابن سینا.

بهداروند، اکبر (۱۳۹۷). *دیوان غزلیات سحابی*، تهران: انتشارات زوار.

حسن پور، هیوا (۱۳۹۰). «*سبک شناسی رباعیات سحابی استرآبادی*»، *فصلنامه تخصصی سبک شناسی نظم و نثر فارسی*، سال چهارم، شماره چهارم، ص۴۳ – ۵۶.

حسینی، سید محمدرضا (۱۴۰۰)، بررسی و تحلیل اندیشه‌ها و نظریات مولوی و ابن عربی در باب مراتب انبیاء، رساله دکترا، دانشگاه تهران.

حیدری، حسین (۱۳۸۹)، سرشت الوهی عیسی در نگاه ابن عربی (بررسی تطبیقی آرای ابن عربی در باره ماهیت الهی، ولایت و نبوت حضرت عیسی و مقایسه آن با آیات قرآن و آرای مسیحیان»، مجله مطالعات عرفانی، ش ۱۲، پاییز و زمستان.

حیدری، مهدی (۱۳۹۴)، جریان شناسی عرفان ابن عربی در ادبیات فارسی تا جامی، پایان نامه درجه دکترا، دانشگاه تهران، چاپ شده به صورت کتاب ۱۳۹۸.

جهانگیری، محسن(۱۳۶۴)، *محیی الدین بن عربی چهره برجسته عرفان اسلامی*، تهران، انتشارات دانشگاه تهران

چیتیک، ویلیام سی، *ابن عربی وارث انبیاء*، ترجمه هوشمند دهقان(۱۳۹۳)، تهران، انتشارات پیام امروز.

ـــــــــــــــ، *عوالم خیال ابن عربی و مسأله کثرت دینی*، ترجمه سید محمود یوسف ثانی(۱۳۸۳)، تهران، انتشارات پژوهشکده امام خمینی(ره).

رادمنش، عطامحمد، رشیدی، مرتضی، دن، عبدالله، *معرفی نسخه های خطی رباعیات بزرگترین رباعی سرای زبان فارسی ابوسعید کمال الدین نجفی استرآبادی متخلص به سحابی*، نشریه: عرفانیات در ادب فارسی زمستان ۱۳۹۱, دوره ۴, شماره ۱۳; صفحه ۱۱۹تا صفحه ۱۴۱.

سنایی، ابو المجد مجدود بن آدم.(1383)*حدیقهٔ الحقیقهٔ و شریعهٔ الطریقهٔ*، چ۶، تهران: دانشگاه تهران.

شاه نعمت اله ولی، *دیوان اشعار*(۷۳۱)، با مقدمه سعید نفیسی، حواشی از: م. درویش، تهران، نشر باران.

شبستری، محمد، *گلشن راز*، تدوین قادر فاضلی(۱۳۷۷)، تهران، انتشارات الهادی.

شبستری، محمد، *گلشن راز*، به اهتمام صمد موحد(۱۳۶۸)، تهران، انتشارات کتابخانه طهوری.

شمیسا، سیروس (۱۳۷۴). *سیر رباعی در شعر فارسی*، تهران (چاپ دوم): انتشارات فردوس.

طباطبایی، سید ناصر (۱۳۹۲) *یازده رساله در وحدت وجود*، تهران، انتشارات مولی.

صدوقی(سها)(۱۳۷۴)، منوچهر، التقای دو دریا، کیهان اندیشه، شماره ۶۱ .

صفا، ذبیح الله (۱۳۹۶). *تاریخ ادبیات در ایران*، تهران (چاپ دهم): انتشارات فردوس.

ضیاءنور، فضل الله(۱۳۶۹)، سیر تاریخی و تطور وحدت وجود و بررسی و تحلیل آن در آثار ابن عربی و مولانا، تهران، انتشارات زوار.

قنبری، بخشعلی(۱۳۸۶)، مولوی و نظریه‌های وحدت وجود، ماهنامه پژوهشی اطلاعات حکمت و معرفت، شماره ۹.

کاکایی، قاسم(۱۳۸۰)، وحدت وجود: تجربه، تعبیر، تمثیل، فلصنامه اندیشه دینی دانشگاه شیراز، دوره دوم، شماره چهارم و دوره سوم، شماره اول (پیاپی ۸و۹) تابستان و پاییز.

ـــــــــــ(۱۳۷۹)، وحدت وجود یا وحدت شهود از دیدگاه ابن عربی و اکهارت، فصلنامه پژوهش‌های فلسفی کلامی، دوره ۲ شماره: ۵.

گوپاموی، محمدقدرت الله (۱۲۸۱ق). *تذکره نتایج الافکار*، تصحیح و تعلیق یوسف بیگ باباپور (۱۳۸۷). قم: نشر مجمع ذخائر اسلامی.

لاهیجی، شیخ محمد(۱۳۳۷)، *شرح گلشن راز شیخ محمود شبستری*، تهران، انتشارات کتابفروشی محمودی.

ـــــــــــــــــــــــ، مفاتیح الاعجاز فی شرح گلشن راز، مقدمه تصحیح و تعلیقات محمدرضا برزگر خالقی و عفت کرباسی(۱۳۷۴)، انتشارات زوار

ـــــــــــــــ، مفاتیح الاعجاز فی شرح گلشن راز. تصحیح محمدرضا برزگر خالقی و عفت کرباسی(۱۳۸۸)، چ هشتم، زوار.

لودی، شیرعلی خان (۱۳۲۴ ق). *تذکره مرآت الخیال*، بی کا، نسخه خطی.

مستعلی، پارسا؛ حسن پور، هیوا (۱۳۹۰). «تجلی آیات و احادیث در رباعیات سحابی استرآبادی»، *فصلنامه پژوهش نامه معارف قرآنی*، دوره ۲، شماره ۷.

موتمن، زین العابدین (۱۳۳۹). *تحول شعر فارسی*، تهران: چاپ شرق.

مولانا جلالدین محمد بلخی، *مثنوی معنوی*، به کوشش و اهتمام رینولد نیکلسون، تابستان ۱۳۷۵، تهران: نشر طلوع.

نسفی سمرقندی، نجم الدین عمربن محمد، *عقاید نسفیه و شرح آن*، به خامه‌ی سعدالدین مسعود بن عمر تفتازانی، ترجمه و توضیح و تصحیح، علی اصغر حلبی(۱۳۹۳)، تهران، انتشارات زوار.

نعمانی، شبلی، *شعر العجم یا تاریخ ادبیات ایران*، ترجمه سید محمدتقی فخر داعی گیلانی(۱۳۱۷)،جلد ۵، چاپ اول، تهران، چاپخانه‌ی شرکت مطبوعات.

هدایت، رضاقلی خان (۱۲۸۴). *تذکره مجمع الفصحا* (جلد دوم)، نسخه خطی.

همایی، جلال الدین (۱۳۷۶). *فنون بلاغت و صناعت ادبی* (چاپ سیزدهم). قم: موسسه نشر هما.

یثربی، سید یحیی(۱۳۷۰)، *فلسفه‌ی عرفان*، قم ، انتشارات دفتر تبلیغات اسلامی.

Ibn Arabi. *Fusus al-Hikam*. Translated and analyzed by Mohammad Ali Movahed & Samad Movahed. (2006). Tehran: Nashr-e Karnameh. [In Persian].

Ibn Arabi. Fusus al-Hikam. Commentary by Khwaja Muhammad Parsa(1987. , edited by Dr. Jalil Masgarnajad. Mashhad: University of Mashhad Press. [In Persian].

Browne, E. G. (1956). A Literary History of Persia. Translated, annotated, and commented by Ali Pasha Saleh. Tehran: Ibn Sina Publications. [In Persian].

Behdarvand, A. (2018). Divan of Ghazals by Sahabi. Tehran: Zavvar Publications. [In Persian].

Hassanpour, H. (2011). "Stylistics of the Rubaiyat of Sahabi of Astarabad." Quarterly Journal of Persian Poetry and Prose Stylistics, 4(4), 43-56. [In Persian].

Hosseini, S. M. (2021). An Analysis of the Thoughts and Theories of Rumi and Ibn Arabi on the Ranks of Prophets. Doctoral dissertation, University of Tehran. [In Persian].

Heydari, H. (2010). The Divine Nature of Jesus in the View of Ibn Arabi (A Comparative Study of Ibn Arabi's Views on the Divine Nature, Wilayah, and Prophethood of Jesus and Their Comparison with the Quranic Verses and Christian Views). Journal of Mystical Studies, 12, Fall and Winter. [In Persian].

Heidari, M. (2015). Jaryan-shenasi-e Erfan-e Ibn Arabi dar Adabiyat-e Farsi ta Jami [The Study of Ibn Arabi's Mysticism in Persian Literature up to Jami] (Doctoral dissertation). University of Tehran. (Published as a book in 2019). [In Persian].

Jahangiri, M. (1985). Mohy-ud-Din Ibn Arabi: Chehre-ye Barjaste-ye Erfan-e Eslami [Mohy-ud-Din Ibn Arabi: A Prominent Figure in Islamic Mysticism]. Tehran: University of Tehran Press. [In Persian].

Chittick, W. C. (2014). Ibn Arabi: Vareth-e Anbiya [Ibn Arabi: Heir to the Prophets] (H. Dehghan, Trans.). Tehran: Payam-e Emrooz. (Original work published 2013). [In Persian].
Chittick, W. C. (2004). Avālem-e Khiyāl-e Ibn Arabi va Mas'ale-ye Kasrat-e Dini [Imaginal Worlds: Ibn Arabi and the Problem of Religious Diversity] (S. M. Y. Thani, Trans.). Tehran: Imam Khomeini Research Institute. (Original work published 1994). [In Persian].
Radmanesh, A., Rashidi, M., & Dan, A. (2012). Mo'arrefi-ye Noskheh-ha-ye Khatti-ye Roba'iyat-e Bozorgtarin Roba'i Saray-e Zaban-e Farsi Abu Sa'id Kamal-ud-Din Najafi Estarabadi Mokhallass be Sahabi [Introduction of Manuscripts of Quatrains by the Greatest Persian Quatrain Poet Abu Sa'id Kamal-ud-Din Najafi Estarabadi Known as Sahabi]. Erfaniyat dar Adab-e Farsi, 4(13), 119-141. [In Persian].
Sana'i, A. M. M. (۲۰۰۴). *Hadiqat al-Haqiqa wa Shari'at al-Tariqa* (6th ed.). Tehran: University of Tehran Press. [In Persian].
Shah Nematollah Vali. (۱۳۳۰). *Divan-e Ash'ar* (S. Nafisi, Ed.). Tehran: Baran Publishing. [In Persian].
Shabistari, M. *Golshan-e Raz*, edited by Qader Fazli (۱۹۹۸), Tehran: El-Hadi Publications. [In Persian].
Shabestari, M. *Golshan-e Raz*, edited by Samad Mohammadi (۱۹۸۹), Tehran: Ketab-e-Tahuri Library. [In Persian].
Shamisa, C. (1995). The Evolution of Quatrains in Persian Poetry (2nd ed.). Tehran: Ferdows Publications. [In Persian].
Tabatabaei, S. N. (2013). Eleven Treatises on the Unity of Being. Tehran: Mowla Publications. [In Persian].
Saduqi (Soha), M. (1995). The Confluence of Two Seas. Keyhan Andisheh, 61. [In Persian].
Safa, Z. (2017). The History of Literature in Iran (10th ed.). Tehran: Ferdows Publications. [In Persian].
Ziaenoor, F. (1990). The Historical Evolution and Analysis of the Unity of Being in the Works of Ibn Arabi and Rumi. Tehran: Zavar Publications. [In Persian].
Ghanbari, B. (2007). Rumi and Theories of the Unity of Being. Information Wisdom and Knowledge Research Monthly, 9. [In Persian].
Kakaei, Q. (2001). The Unity of Being: Experience, Interpretation, and Metaphor. Religious Thought Quarterly, 2(4) & 3(1), 8-9. [In Persian].
Kakaei, Q. (2000). The Unity of Being or the Unity of Witnessing from the Perspective of Ibn Arabi and Eckhart. Philosophical Theological Research Quarterly, 2(5). [In Persian].
Ghopamoy, M. Q. (1864). Tazkirah Natayej al-Afkar, edited and annotated by Y. B. Babapour (2008). Qom: Islamic Heritage Center Publications. [In Persian].
Lahiji, S. M. (1958). Commentary on Gulshan-e Raz by Sheikh Mahmoud Shabestari. Tehran: Mahmoudi Bookstore. [In Persian].
Lahiji, S. M. (1995). Keys to Miracles in the Commentary on Gulshan-e Raz, edited by M. R. Barzegar Khaleghi & A. Karbasi (1995). Tehran: Zavar Publications. [In Persian].

Lahiji, S. M. (2009). Keys to Miracles in the Commentary on Gulshan-e Raz, edited by M. R. Barzegar Khaleghi & A. Karbasi (8th ed.). Tehran: Zavar Publications. [In Persian].
Lodi, S. A. K. (1906). Tazkirah Mirat al-Khayal. Manuscript. [In Persian].
Mostaali, P., & Hassanpour, H. (2011). The Manifestation of Quranic Verses and Hadiths in the Quatrains of Sahabi Estarabadi. Quranic Knowledge Research Quarterly, 2(7). [In Persian].
Motamen, Z. (1960). The Evolution of Persian Poetry. Tehran: Sharq Publications. [In Persian].
Rumi, J. M. (1996). Masnavi Ma'navi, edited by R. Nicholson. Tehran: Tolou Publications. [In Persian].
Nasafi Samarkandi, N. O. (2014). The Beliefs of Nasafi and Its Commentary, written by S. M. T. T. Tafazzoli, translated and annotated by A. A. Halabi. Tehran: Zavar Publications. [In Persian].
Naumani, S. (1938). The Poetry of Persia or The History of Persian Literature, translated by S. M. T. Fakhr Da'i Gilani (1st ed., Vol. 5). Tehran: Company of Publications Press. [In Persian].
Hedayat, R. K. (1905). Tazkirah Majma' al-Fusaha (Vol. 2). [In Persian].
Homaee, Jalal al-Din (۱۹۹۷). *Rhetorical Arts and Literary Crafts* (13th edition), Qom: Mosasse-e-Nasr. [In Persian].
Yasrebi, S. Y. (1991). Philosophy of Mysticism. Qom: Islamic Propagation Office Publications. [In Persian].

TABLE OF CONTENTS

Narrative Analysis of Modern Historical Novel (Case Study: Historical Novels after the Victory of the Revolution) \ Molood Madani Lonbani and Maryam Sharifnasab **1**

Narrative Creation Techniques and New Meaning of Pre-Spiritual Stories in Mathnavi(A Case Study of the Story of the Repentance of the Child-Eating Elephant in the Faraj after the Severity and the Story of the Child-Eater Pil in Mathnavi) \ Elyas Nooraei **27**

The Stylistics of Sa'di's Pieces and Mentioning Some New Points from his Personal Life \ Omid Majd **and** Atefeh Ahmadi **43**

Methods of Audience Persuasion in Hafez's Didactic Monothematic Ghazals Tahereh Ishany **67**

The Heterotopic Nature of Galandari Ghazal (with Emphasis on a Ghazal by Fakhruddin Araqi) \ Hatef Siahkuhian, Fatemeh Rahimi and Hossein hassanrezaei **89**

Analysis of Dual Structures and Mythical Signs in the Poem "Chavoshi" by Mehdi Akhavan Sales Based on Claude Lévi-Strauss's Theories \ Reza Ghanbari Abdolmaleki **107**

Introducing the Manuscript of "Dastor al-Shu'ara" by Mohammad Amani Mazandarani \ Alimohammad Moazzeni and Behzad Geranmaye **133**

Gul Mohammad Zeib Magsi (Baluch Poet) and Iraqi Style Mojob AL Rahman Dehani, Abbas Nikbakht and Abdullah Vaceqh Abbasi **159**

A Study of the Allegories of "Unity of Existence" in the Quatrains of Najafi Esterabadi \ Reza Zakizadeh, Reza Borzoi, Sharare Elhame and Jamal Ahmadi **179**

Persian Literature

(The former Journal of Faculty of Literature and Humanities)

Print ISSN: 2251-9262

Online ISSN: 2676-4113

Vol. 14, No. 1, Spring and Summer 2024, (33)

Publisher: University of Tehran

License Holder: Faculty of Literature & Humanities

Chief Executive: Javad Asghari (Associate Professor in University of Tehran)

Editor in chief: Abdoreza Seyf (Professor in University of Tehran)

Editarial Bord

Alimohammad Poshtdar	Professor in Payame Noor University
Hakime Dabiran	Professor in in kharazmi University
Homeyra Zomorrodi	Professor in University of Tehran
Abdoreza Seyf	Professor in University of Tehran
Habibolah Abbasi	Professor in kharazmi University
Mahmoud Fazilat	Professor in University of Tehran
Fateme Modaresi	Professor in Urmia University
Sayyed Mohammad Mansuoor	Associate Professor in University of Tehran
Ali Mohammad Moazeni	Professor in University of Tehran
Alireza Nabilu	Professor in University of Qom
Abdolah Vasegh Abbasi	Professor in University of Sistan and Baluchistan
Abbasali Vafaee	Professor in Allameh TabaTabaee University

Executive Expert & Editor: Mohammad Javad Azimi

Address: Room 207, Journals Office, First Floor, Faculty of Literature and Humanities, Tehran University, Inghelab St., Tehran.

Phone: +9821- 61113684

Email: Jperlit@ut.ac.ir **Web Site**: https://jpl.ut.ac.ir

Indexing

www.Ulrich's international periodicals directory **(**Jornal,magazine)

www.isc.gov.ir

www.academia.edu

www.sid.ir

According to Notice No 3/11/55852 dated 12/07/2011 issued by Supervisory Commission of Estate Scientific Journals affiliated to Ministry of Science, Rsearches & Technology**, the Scientific-Research Rank** was granted to **Journal of Persian Literature.**

Tehran University, Faculty of Literature & Humanities All rights reserved.

Persian Literature

University of Tehran
Faculty of Letters and Humanities

ISSN:2251-9262

Vol. 14, No. 1, Spring & Summer 2025. Se. 33

Narrative Analysis of Modern Historical Novel (Case Study: Historical Novels after the Victory of the Revolution 1
Molood Madani Lonbani and Maryam Sharifnasab

Narrative Creation Techniques and New Meaning of Pre-Spiritual Stories in Mathnavi (A Case Study of the Story of the Repentance of the Child-Eating Elephant in the Faraj after the Severity and the Story of the Child -Eater Pil in Mathnavi) / Elyas Noorae 27

The Stylistics of Sa'di's Pieces and Mentioning Some New Points from his Personal Life 43
Omid Majd and Atefeh Ahmadi

Methods of Audience Persuasion in Hafez's Didactic Monothematic Ghazals 67
Tahereh Ishany

The Heterotopic Nature of Galandari Ghazal (with Emphasis on a Ghazal by Fakhruddin Araqi) 89
Hatef Siahkuhian, Fatemeh Rahimi and Hossein hassanrezaei

Analysis of Dual Structures and Mythical Signs in the Poem "Chavoshi" by Mehdi Akhavan Sales Based on Claude Lévi-Strauss's Theories / Reza Ghanbari Abdolmaleki 107

Introducing the Manuscript of "Dastor al-Shu'ara" by Mohammad Amani Mazandarani 133
Alimohammad Moazzeni and Behzad Geranmaye

Gul Mohammad Zeib Magsi (Baluch Poet) and Iraqi Style Mojob ALl 159
Rahman Dehani, Abbas Nikbakht and Abdullah Vaceqh Abbasi

A Study of the Allegories of "Unity of Existence" in the Quatrains of Najafi Esterabadi 179
Reza Zakizadeh, Reza Borzoi, Sharare Elhame and Jamal Ahmadi