پژوهش‌های نوین ادبی

ISSN -P : 2821-1413
ISSN-E : 2821-1421

دوفصلنامه علمی تخصصی زبان و ادبیات فارسی

سال اول شماره دوم مهر ۱۴۰۱

- پیری و جوانی در شاهنامهٔ فردوسی، (شکوفه آجودانی)
- نقد عمیق‌گرا بر غزل اعتدال مبتنی بر آثار سیدرضا محمدی، (پروین احمدی)
- تحلیل و تطبیق شخصیت صحابه و مشایخ در روایات مثنوی و ماخذ آن براساس نظریهٔ ریمون کنان، (سارا احمدی راد)
- عناصر داستانی در روایت «انکارکردن موسی (ع) بر مناجات شبان» بر اساس نظریهٔ بدخوانی خلاق هرولد بلوم، (سارا احمدی راد)
- تقابل اکوفمینیسم و فرافمینیسم در ادبیات طبیعی، (آرش آذرپیک - ستی سارا سوشیان)
- بررسی رابطهٔ طبقهٔ اجتماعی با اخلاق زنان در حکایات کلیله و دمنه و مرزبان‌نامه، (سعید امامی - قاسم صحرایی)
- فردوسی و شاهنامه در متون منثور عرفانی، (سمیه جبارپور)
- بررسی فراشعر به عنوان ژانر مادر در مکتب اصالت کلمه، (منیژه سفیدبری - سمیه گرامی)
- نقش محوری شخصیت مجنون بر اساس نظریهٔ کنشگری گریماس، (مهوش سلیمانپور)
- بررسی مفهوم و ماهیت عشق در اشعار فروغ فرخزاد، (نادر مسلمی - مصطفی گرجی - فاطمه کوپا)
- تحلیل مولفه‌های غزل ماکسی‌مال، (نیلوفر مسیح)
- نوآوری، تجزیه و ترکیب وزن در غزل معاصر با تکیه بر موسیقی در اشعار آرش آذرپیک، (آریو همتی - میثم میرزاپور)

ISSN-P: 2821-1413
ISSN-E:2821-1421

پژوهش‌های نوین ادبی

دوفصلنامهٔ علمی تخصصی زبان و ادبیات فارسی

دورهٔ اول، شمارهٔ دوم، مهرماه ۱۴۰۱

صاحب امتیاز و مدیر مسئول: دکتر زینب نوروزعلی

سردبیر: دکتر احمد حسنی رنجبر هرمزآبادی

دو فصل‌نامهٔ پژوهش‌های نوین ادبی به شماره مجوز ۹۰۲۵۲ در تاریخ ۱۴۰۰/۰۹/۱۷ معاونت امور مطبوعاتی و اطلاع رسانی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی منتشر می‌شود.

پژوهش‌های نوین ادبی در مرکز اطلاعات علمی جهاد دانشگاهی«SID»، بانک اطلاعات نشریات کشور «magiran»، پایگاه مجلات تخصصی نور «noormags»، مرجع دانش «CIVILICA»، پرتال جامع علوم انسانی و پایگاه تخصصی مجله پژوهش‌های نوین ادبی «jpll.ir»، نمایه می شود.

رایانامهٔ اصلی: sjpll.ir@gmail.com

رایانامهٔ پشتیبان: Sjpll.ir@yahoo.com

تارنما: jpll.ir

ویراستار فارسی: شبنم باقری – صدیقه یونسیان

ویراستار انگلیسی: مهندس مریم نوروزعلی– مهندس سیدعباس حسینی

صفحه آرایی: دکتر الهام قنواتی محمدقاسمی

طراح جلد: مهندس مریم نوروزعلی

ناشر: امید سخن چاپخانه: عطا

تیراژ: ۵۰۰ بها: ۱۸۹۰۰۰ تومان

هیات دبیران داخلی مجله پژوهش‌های نوین ادبی

دکتر زینب نوروزعلی

صاحب امتیاز و مدیر مسئول

مجله پژوهش‌های نوین ادبی

مولف، پژوهشگر، عضو پیوسته انجمن ترویج

زبان و ادب فارسی

دکتر احمد حسنی رنجبر هرمزآبادی

(سردبیر)

عضو هیات علمی و استاد بازنشسته

گروه زبان و ادبیات فارسی

ریاست اسبق دانشکده ادبیات و علوم انسانی

دانشگاه خوارزمی

دکتر سید حسین حسینی

دکتری فلسفه و کلام اسلامی

دانشگاه معارف

عضو هیات علمی

پژوهشکده مطالعات اجتماعی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

دکتر مریم خلیلی جهانتیغ

دکتری زبان و ادبیات فارسی

دانشگاه فردوسی مشهد

عضو هیات علمی و

استاد گروه زبان و ادبیات فارسی

دانشکده ادبیات و علوم انسانی

دانشگاه سیستان و بلوچستان

دکتر غلامرضا پیروز

دکتری زبان و ادبیات فارسی

استاد و عضو هیات علمی

گروه زبان و ادبیات فارسی

دانشگاه مازندران

دکتر مرتضی محسنی

دکتری زبان و ادبیات فارسی

استاد و عضو هیات علمی

گروه زبان و ادبیات فارسی

دانشگاه مازندران

دکتر سیروس نصرا...زاده

دکتری فرهنگ و زبان‌های باستانی

دانشگاه تهران

دانشیار و عضو هیات علمی پژوهشکده

زبانشناسی پژوهشگاه علوم انسانی

و مطالعات فرهنگی

دکتر سیدجواد میری منیق

دکتری جامعه‌شناسی

دانشگاه بریستول انگلستان

مدیر روابط بین‌الملل و همکاری‌های علمی

نماینده بنیاد مطالعات اسلامی روسیه در ایران

دانشیار و عضو هیات علمی پژوهشکده

مطالعات اجتماعی پژوهشگاه علوم انسانی

و مطالعات فرهنگی

دکتر ایوب مرادی

دکتری زبان و ادبیات فارسی

دانشگاه علامه طباطبائی

دانشیار و عضو هیات علمی گروه زبان و ادبیات

فارسی و سرپرست دانشگاه پیام نور

مرکز تهران غرب

دکتر هادی وکیلی

دکتری عرفان اسلامی، دانشگاه آزاد اسلامی

واحد علوم و تحقیقات

دانشیار و عضو انجمن عرفان اسلامی ایران

دکتر مهران زنده بودی

دکتری زبان و ادبیات فرانسه

دانشیار و عضو هیات علمی گروه زبان و ادبیات

فارسی دانشگاه فردوسی مشهد

دکتر علی تسلیمی

دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تهران

دانشیار و عضو هیات علمی

گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان

دکتر محمد رضا فلاحتی قدیمی فومنی

دانشیار زبانشناسی رایانشی

مرکز منطقه‌ای اطلاع رسانی

علم و فناوری

هیات دبیران برون مرزی مجله پژوهش‌های نوین ادبی

پروفسور سیدعارف نوشاهی

دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تهران

استاد و عضو هیات علمی گروه زبان و ادبیات فارسی دانشکدۀ گوردن راولپندی پاکستان، فهرست نویس و نسخه شناس مطرح جهان اسلام،

مشاور امور فرهنگی شبه قاره

پروفسور آذر میدخت صفوی

دکتری زبان و ادبیات فارسی

دانشگاه علیگر هندوستان

استاد و عضو هیات علمی گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه اسلامی علیگر هند، رئیس و بنیان‌گذار مرکز تحقیقات فارسی دانشگاه اسلامی علیگر، رئیس انجمن استادان فارسی سراسر هندوستان

پروفسور سیدحسن عباس

دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تهران

استاد و عضو هیات علمی و رئیس گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه هندوبنارس هندوستان

پروفسور عصمت درّانی

دکتری زبان و ادبیات فارسی

استاد و عضو هیات علمی و رئیس گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه بهاولپور پاکستان

پروفسور بدرالدین مقصودزاده

دکتری زبان و ادبیات فارسی

استاد و عضو هیات علمی گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه ملی تاجیکستان

پروفسور مصباح‌الدین نرزیقول محمودزاده

دکتری زبان و ادبیات فارسی

استاد و عضو هیات علمی زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فلولوزی تاجیکستان

دکتر محمد ناصر

دکتری زبان و ادبیات فارسی

استاد و عضو هیات علمی گروه زبان و ادبیات

فارسی دانشگاه پنجاب لاهور پاکستان

دکتر جیهاد شکری رشید

دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تهران،

دانشیار و عضو هیات علمی گروه زبان و ادبیات

فارسی دانشگاه اربیل عراق

دکتر انور عباس مجید حیدر

دکتری زبان و ادبیات فارسی

دانشیار و عضو هیات علمی گروه زبان و

ادبیات فارسی دانشگاه بغداد، عراق

مشاوران علمی مجله پژوهش‌های نوین ادبی

دکتر احمدخیالی خطیبی

دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی

واحد علوم و تحقیقات

استادیار و عضو هیات علمی گروه زبان و ادبیات

فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی

دکتر حوریه احدی

دکتری زبان شناسی همگانی از دانشگاه پیام نور

استادیار و عضو هیأت علمی پژوهشکدهٔ

زبان‌شناسی و مدیر روابط عمومی پژوهشگاه

علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

دکتر محمدجواد زینلی

دکتری زبان و ادبیات فارسی

استادیار و عضو هیات علمی گروه زبان و ادبیات

فارسی دانشگاه پیام نور مرکز سمنان

دکتر آتوسا رستم بیک تفرشی

دکتری زبانشناسی همگانی

استادیار و عضو هیات علمی پژوهشکده

زبانشناسی پژوهشگاه علوم انسانی

و مطالعات فرهنگی

دکتر محمدمهدی اسماعیلی

دکتری فرهنگ و زبان‌های باستانی

دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم تحقیقات

استادیار و عضو هیات علمی گروه زبان و ادبیات

فارسی دانشگاه آزاد اسلامی

واحد تهران مرکزی

دکتر عالیه یوسف فام

دکتری زبان و ادبیات فارسی

دانشگاه آزاد اسلامی واحد تبریز

استادیار و عضو هیات علمی گروه زبان و

ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی

واحد تهران مرکزی

دکتر مریم محمدزاده

دکتری زبان و ادبیات فارسی

دانشگاه شهید مدنی آذربایجان

استادیار و عضو هیات علمی گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد اهر

دکتر علی آسمند

دکتری زبان و ادبیات فارسی

دانشگاه بوعلی سینا همدان

مدیر مرکز مطالعات و برنامه ریزی زبان‌های سازمان مرکزی دانشگاه آزاد اسلامی،

عضو هیات علمی گروه زبان و ادبیات فارسی دانشکده علوم انسانی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد اسلامشهر

دکتر فرشته ناصری

دکتری زبان و ادبیات فارسی

استادیار و عضو هیات علمی گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی

واحد یادگار امام خمینی(ره)

دکتر تراب جنگی قهرمان

دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم تحقیقات

استادیار و عضو هیات علمی گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی

دکتر شهین اوجاق علیزاده

دکتر زبان و ادبیات فارسی

دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم و تحقیقات تهران

استادیار و عضو هیات علمی گروه زبان و ادبیات فارسی دانشکده ادبیات فارسی و زبانهای خارجه دانشگاه آزاد اسلامی واحد رودهن

دکتر محمدکاظم رضازاده جودی

دکتری فلسفه و کلام اسلامی دانشگاه تهران

استادیار و عضو هیات علمی دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی

دکتر اکرم خطیبی

ایران شناس و خیام پژوه معاصر و تنها دارنده

نشان هزار سال شاهنامه فردوسی

(جایزه جهانی یونسکو)

دکتر طاهره سید رضایی

دکتری زبان و ادبیات فارسی عضو هیات

علمی گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه

پیام نور مرکز لرستان

فیروز اسماعیل‌زاده

دکتری زبان و ادبیات فارسی عضو هیات علمی

گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی

واحد تهران مرکزی

داوران این شماره

دکتر سمیه گرامی

- دکترای تخصصی زبان و ادبیات فارسی

دکتر الهام قنواتی محمدقاسمی

- دکترای تخصصی زبان و ادبیات فارسی

دکتر نادر مسلمی

- دکترای تخصصی زبان و ادبیات فارسی

دکتر زینب نوروزعلی

- دکترای تخصصی زبان و ادبیات فارسی

ارسال مقاله در مجله «پژوهش‌های نوین ادبی» به دو زبان فارسی و انگلیسی و طبق دستوالعمل ذیل ممکن خواهد بود.

الف – ویژگی‌های کلی مقاله

- مقالهٔ ارائه شده به نشریه باید حاصل مطالعه و تجربهٔ نویسنده/ نویسندگان بوده و دارای یافته‌های نو و جدید باشد.
- پذیرش اولیهٔ مقاله، منوط به تأیید سردبیر و هیأت تحریریه است.
- مکاتبات در خصوص مقاله صرفا با نویسندهٔ مسئول انجام خواهد شد.
- تحریریه در تلخیص، اصلاح، ویرایش علمی و ادبی مقاله‌ها آزاد است.
- مسئولیت مطالب مندرج در مقاله‌ها از جهت علمی و حقوقی، بر عهدهٔ نویسنده/ نویسندگان است.
- حجم مقالهٔ ارسالی از ۲۰ صفحه بیشتر نباشد.
- نام کامل نویسنده/ نویسندگان، مرتبهٔ علمی، دانشگاه محل تدریس/ تحصیل، رشتهٔ تحصیلی، پست الکترونیکی معتبر و شماره تلفن در صفحه‌ای جداگانه با نام «مشخصات نویسندگان» ضمیمه شود.
- ارسال مقاله فقط از طریق سامانهٔ دو فصلنامهٔ علمی تخصصی «پژوهش‌های نوین ادبی» به آدرس JPLL.IR امکان‌پذیر است و مقاله‌های دریافتی در صورت رد شدن پس از گذشت ۲ ماه از آرشیو نشریه حذف می‌گردد.
- در صورت پذیرفته شدن مقاله، گواهی پذیرش مقاله پس از اتمام داوری، ویراستاری و تصویب نهایی هیأت تحریریه صادر و از طریق ایمیل برای نویسندهٔ مسئول ارسال خواهد شد.

ب- ساختار و اجزای مقاله

- عنوان مقاله: کوتاه و گویای محتوای مقاله بوده باشد. (حداکثر ۱۵ کلمه)

نام نویسنده/ نویسندگان: به فارسی، همراه با درجهٔ علمی و وابستگی سازمانی و تعیین نویسندهٔ مسئول درج شود.

- چکیده: بین ۱۵۰-۲۵۰ کلمه و شامل معرفی موضوع، ضرورت و اهمیت پژوهش و روش کار و یافته‌های تحقیق باشد. (چکیدهٔ انگلیسی توسط مترجم مجله انجام می‌شود.)

- واژه‌های کلیدی: بین ۳-۷ واژه که با علامت ویرگول (،) از هم جدا می‌شوند.
- مقدمه
- بیان مسأله و سؤالات پژوهش
- ضرورت، اهمیت و هدف پژوهش
- پیشینهٔ پژوهش
- پردازش تحلیلی موضوع
- عنوان‌های اصلی
- عنوان‌های فرعی
- نتیجه‌گیری
- کتاب‌شناسی

ج- شیوه نامهٔ کلی نگارش

- مقاله در محیط WORD ۲۰۰۷ و بالاتر نوشته شود.

فونت‌های مورد نیاز:

- عنوان: (B Titr- اندازهٔ قلم ۱۴- پررنگ)
- نام نویسنده: (B Nazanin- اندازهٔ قلم ۱۳ - پررنگ)
- وابستگی سازمانی: (B Nazanin-۱۰ اندازهٔ قلم - معمولی)
- آدرس الکترونیکی: (Times New Roman۹)
- چکیده: (B Nazanin- اندازهٔ قلم ۱۳ - پررنگ)
- متن چکیده: (B Nazanin-۱۱ اندازهٔ قلم - معمولی)
- واژه‌های کلیدی: (B Nazanin- اندازهٔ قلم ۱۱- معمولی)
- متن اصلی: (B Nazanin- اندازهٔ قلم ۱۳ - معمولی)
- مقدمه: (B Nazanin-۱۳ اندازهٔ قلم - پررنگ)
- بیان مساله و سوالات پژوهش: (B Nazanin-۱۳ اندازهٔ قلم - پررنگ)
- ضرورت، اهمّیّت و هدف: (B Nazanin- اندازهٔ قلم ۱۳ - پررنگ)
- پیشینهٔ پژوهش: (B Nazanin- اندازهٔ قلم ۱۳ - پررنگ)
- پردازش تحلیلی موضوع: (B Nazanin- اندازهٔ قلم ۱۳ - پررنگ)
- عنوان‌های اصلی: (B Nazanin- اندازهٔ قلم ۱۳ - پررنگ)

- عنوان‌های فرعی: (B Nazanin- اندازۀ قلم ۱۲ - پررنگ)
- تصریح مدل: (در صورت نیاز- تیتر مناسب موضوع مقالۀ خود و بسته به نوع مقاله) (B Nazanin-۱۲ اندازۀ قلم - پررنگ)
- نتیجه‌گیری: (B Nazanin- اندازۀ قلم ۱۳ - پررنگ)
- کتاب‌شناسی: (B Nazanin-۱۲ اندازۀ قلم - معمولی)
- زیرنویس فارسی: (B Nazanin- اندازۀ قلم ۱۰- معمولی)
- زیرنویس انگلیسی: (Times New Roman۱۰)
- عنوان جدول ها، شکل ها و نمودارها: (B Nazanin- اندازۀ قلم ۱۱ - پررنگ)
- متن فارسی جدول‌ها، شکل‌ها و نمودارها: (B Nazanin- اندازۀ قلم ۱۱ - پررنگ)
- متن لاتین درون جدول‌ها: (Times New Roman۱۰)
- منابع و مراجع فارسی: (B Nazanin- اندازۀ قلم ۱۲ - معمولی)
- منابع و مراجع لاتین: (Times New Roman۱۱)

- تنظیم فهرست منابع
- کتاب: نام خانوادگی، نام (سال)، عنوان ایتالیک، مترجم، جلد، شهر: ناشر، چاپ

آذرپیک، آرش (۱۴۰۰)، جنس سوم، کرمانشاه،: کرمانشاه.

آذرپیک، آرش (۱۴۰۱)، بوطیقای هزارۀ عریانیسم، مترجم: آسو اوستا، سمنان: اوستا.

آذرپیک، آرش؛ اوستا، آسو و دیگران (۱۴۰۰)، عنوان مقاله، پژوهش‌های نوین ادبی، ۵ (۱)، ۱۰-۲۰.

- مقاله: نام خانوادگی، نام (سال)، عنوان مقاله، عنوان مجله ایتالیک، دوره (شماره)، صفحه.

آذرپیک، آرش؛ اوستا، آسو؛ اهورا، هنگامه (۱۴۰۰)، عنوان مقاله، پژوهش‌های نوین ادبی، ۹ (۱)، ۲۰-۳۰.

«پژوهشگران گرامی می‌توانند از قالب آماده استفاده کنند.»

نوع و اندازه قلم‌های مورد نیاز برای تدوین مقالات فارسی

عنوان	قلم (فونت)	اندازه	نوع قلم
عنوان مقاله	B titr	۱۴	پررنگ
نام و نام خانوادگی	B Nazanin	۱۳	پررنگ
مشخصات نویسندگان	B Nazanin	۱۰	معمولی
پست الکترونیکی	Times New Roman	۱۰	معمولی
عنوان چکیده	B Nazanin	۱۳	پررنگ
متن چکیده	B Nazanin	۱۱	معمولی
عنوان واژگان کلیدی	B Nazanin	۱۳	پررنگ
واژگان کلیدی	B Nazanin	۱۱	معمولی
عنوان اصلی	B Nazanin	۱۳	پررنگ
عنوان فرعی	B Nazanin	۱۲	پررنگ
متن اصلی	B Nazanin	۱۳	معمولی
زیر نویس فارسی	B Nazanin	۱۰	معمولی
زیر نویس لاتین	Times New Roman	۱۰	معمولی
عنوان جدول، شکل و نمودار	B Nazanin	۱۱	پررنگ
متن فارسی درون جدول	B Nazanin	۱۱	معمولی
متن لاتین درون جدول	Times New Roman	.۱	معمولی
منابع و مراجع فارسی	B Nazanin	۱۲	معمولی
منابع و مراجع لاتین	Times New Roman	۱۱	معمولی

English writing style

TEMPLATE FOR ENGLISH ABSTRACT (TIMES NEW ROMAN SIZE ١٤, BOLD)

First Author Times New Roman ١١pt bold (centered)١, Second Author Times New Roman ١١pt bold (centered).… , ٢

-١Affiliation, info@allhamayesh.ir Times New Roman ١١pt
-٢Affiliation, info@allhamayesh.ir Times New Roman ١١pt

Abstract

The abstract appears before the keywords. Abstract must be about ٢٥٠words. However, it must be limited between ١٥٠to ٢٥٠ words. The abstract should clearly state, the objective, results and the conclusion of the work.

Keywords: maximum of eight keywords seperated by.”,“

Introduction

The paper must not exceed ١٢pages. Please use the following guidelines in preparing your full papers .

Elements of a Paper

The basic elements of a paper are listed below in the order in which they should appear:

•Paper title
•Author names and affiliations
•Abstract
•Keywords
•Introduction
•Main body of paper, including figures and tables, page numbers and footer, headings, enumerations, etc.

- Conclusions
- Nomenclature(Not-necessary for two-page summary paper)
- References
- Appendices

Paper Preparation

All papers must be written in either English or Persian (Farsi). Paper will be presented in the language that it is written .

Paper must send by uploading in the Journal websit. Don't use Email for sending papers .

For English papers; the fonts for the different parts of a paper are in Times New Roman as follows:

- Title: ١٤pt bold (centered)
- Author(s): ١١pt bold (centered)
- Affiliations: ١١pt (centered, italic)
- Keywords: ١١pt
- Section Headings: ١١pt bold
- Subsection Headings: ١١pt -Others: ١١pt

Each A ٤page is prepared in one columns with ١٠mm space between the columns and ٢٠mm margin all-round. The Abstract starts ٩٠mm from the top of the page on the first page.

Papers must be prepared using Word ٢٠٠٧or higher. They must be submitted in both PDF format and a word file.

The headings will start from the far left.

Use single spacing with no space between the section headings and the paragraph following it. Put one space between the texts of main sections.

Paper must have page numbers.

System of Units

SI system of units is deemed to be used. If necessary use the equivalent value in the other system of units in brackets after the SI system of units.

Equations

Equations start from the far left of the column and numbered consecutively. The equation numbers must be bracketed and placed opposite to the equation on the far right of the line in that column.

Tables, Figures and Photographs

Tables must be numbered and the title of the table must be placed on the top of the table with the footnotes on the bottom. Tables must appear where (or as close as to) they are first mentioned in the text. They must be referred in the text as "Table ."١

Figures must be numbered and the caption of the figure must come at the bottom of the figure. All the legends and the numerical values on the axes of the curves must be clear and readable. Figures must appear where (or as close as to) they are first mentioned in the text. They must be referred in the text as "Figure ."١

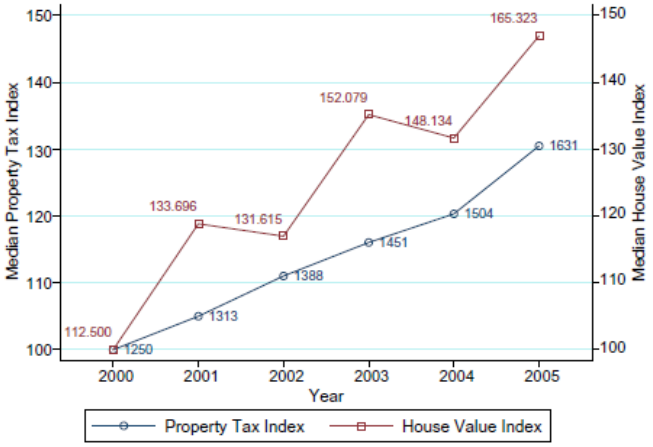
Photographs must original and follow ٢above for numbering and captions.

Leave one space between the Table/Figure and the text following it.

Table ١-major cities on the ٢١routes to london

Route number	City 1	City 2	City 3	City 4	City 5	City 6
1	Halifax	Sheffield	Nottingham	Bedford		
2	Plymouth	Exeter	Salisbury			
3	Tiverton	Taunton	Frome			
4	Bristol	Bath	Reading			
5	Southampton	Winchester				
6	Portsmouth	Chichester				
7	Canterbury	Rochester				
8	Yarmouth	Ipswich	Colchester			
9	Norwich	Bury				
10	King's Lynn	Ely	Cambridge			
11	Berwick	Newcastle	South Shields	Sunderland	Durham	
12	Bradford	Leeds				
13	Whitby	Scarborough	York			
14	Manchester	Derby	Northampton	Leicester		
15	Hereford	Gloucester	Circenster			
16	Beverley	Hull	Lincoln	Boston		
17	Whitehaven	Liverpool	Macclesfield	Lancaster	Carlisle	Kendal
18	Shrewsbury	Birmingham	Wolverhampton	Coventry	Dudley	
19	Worcester	Oxford				
20	Kidderminster	Warwick	Banbury			
21	Chester	Lichfield	Coventry			

Figure (١) median property taxes and house valuse in the united states, ٢٠٠٥-٢٠٠٠



Results Discussion

All the obtained results should be carefully investigated and compared with the other works. Two page summary papers must include results and discussion sections.

Conclusions

Main conclusions of the paper must be put here.

List of Symbols

The list of symbols comes after the acknowledgment and before references. The English symbols come first followed by the Greek symbols. Both must be typed in alphabetical order and separated.

References

References must be numbered and be listed in the list of references in the order that they are referred to in the text.

Their number must be put in squared bracket, i.e.[١] .

The complete details of the references will appear in the list of references .

For journal papers, books and conferences papers use the following formats:

[۱] Assembly Jobs, Economic Development, and the Economy Committee, ۲۰۰٦. ۲۰,Years of California Enterprise Zones: A Review and Prospectus, Sacramento,California, April ۱۲, .۲۰۰٦
[۲]Timoshenko, S.P. and Woinowsky-Krieger, S., ۱۹۵۹, Theory of Plates and Shells, New York: McGraw-Hill Book Company.
[۳]Billings, Stephen, ۲۰۰۹. Do enterprise zones work? An analysis at the borders.Public Finance Review ۳۷(۱), ٦۸–.۹۳

آدرس دفتر مجله: سمنان. شاهرود. شهرک گلها، خیابان شمشاد، پلاک بیست

تلفن و نمابر: ۰۲۳۳۲۲۴۱۸۷۱- ۰۹۳۵۲۷۳۱۳۸۲
پست الکترونیکی اصلی: sjpll.ir@gmail.com
پست الکترونیکی پشتیبان: Sjpll.ir@yahoo.com

تارنما: WWW. jpll.ir

این شماره از نشریه پیشکش می‌شود

به روح بلند استاد فرزانه

مرحومه «مهناز جعفریه»

۱۳٤٦-۱٤۰۰

یادداشت سردبیر

دومین شمارهٔ دو فصل‌نامهٔ علمی-تخصصی «پژوهش‌های نوین ادبی» با عنایت خداوند متعال، توجه کارداران امور پژوهشی دوفصل‌نامه و به همت و پایمردی اعضای محترم هیات تحریریه داخلی و برون مرزی و پژوهشگران حوزهٔ زبان و ادبیات فارسی، در مهرماه ۱۴۰۱ خورشیدی توفیق انتشار یافت. عمدهٔ مقالات این شماره به ادبیات کلاسیک و متون عرفانی و حماسی و ژانرهای معاصر ایران اختصاص دارد.

گردانندگان این فصل‌نامه تلاش می‌کنند تا با توجه به تحولات ادبی ایران و جهان، گامی هر چند کوچک در ترویج و پیشبرد زبان و ادبیات فارسی برداشته و راه‌گشای استادان، دانش‌آموختگان زبان و ادبیات فارسی و فرهنگ دوستان باشد و با کوتاه نمودن روال پذیرش، امکانی برای دانشجویان دوره‌های تحصیلات تکمیلی زبان و ادبیات فارسی فراهم آورند تا این عزیزان بتوانند مقالات خود را بدون دغدغهٔ خاطر و توسل به مجلات خارج از ایران به چاپ برسانند.

مجموعهٔ دوفصل‌نامهٔ «پژوهش‌های نوین ادبی» بدان امید که با یاری و همراهی منتقدان و پژوهشگران گرامی ایران اسلامی گامی مهم در راه جهاد تبیین و اعتلای علوم انسانی و اسلامی بردارد؛ خط مشی خود را بر بنیاد دیدگاه‌های یاد شده ترسیم کرده و می‌کوشد تا زمینهٔ مناسب را برای بیان و انتشار مباحث مربوط به حوزهٔ زبان و ادبیات ایران و جهان با روش‌های علمی فراهم آورد.

امیدواریم که در آینده‌ای نزدیک، این مجله بتواند نامی درخور اعتنا و شایستهٔ زبان و ادبیات فارسی کسب نماید. این مقصود به مدد همراهی سخاوتمندانه هیات محترم تحریریه و مقاله‌های عالمانه‌ای که اهل فن می‌نویسند و به تأیید صاحب‌نظران می‌رسد؛ عملی خواهد شد.

با احترام

احمد حسنی رنجبر هرمزآبادی

سردبیر مجلهٔ «پژوهش‌های نوین ادبی»

فهرست مقالات

۱. پیری و جوانی در شاهنامهٔ فردوسی (شکوفه آجودانی).....۱
۲. نقد عمیق‌گرا بر غزل اعتدال مبتنی بر آثار سیدرضا محمدی (پروین احمدی) ۲۷
۳. تحلیل و تطبیق شخصیت صحابه و مشایخ در روایات مثنوی و ماخذ آن براساس نظریهٔ ریمون کنان (سارا احمدی راد) ۵۹
۴.عناصر داستانی در روایت «انکارکردن موسی (ع) بر مناجات شبان» بر اساس نظریهٔ بدخوانی خلاق هرولد بلوم (سارا احمدی راد).....۸۹
۵.تقابل اکوفمینیسم و فرافمینیسم در ادبیات طبیعی (آرش آذرپیک- ستی سارا سوشیان) ۱۱۵
۶. بررسی رابطهٔ طبقهٔ اجتماعی با اخلاق زنان در حکایات کلیله و دمنه و مرزبان‌نامه (سعید امامی- قاسم صحرایی).....۱۵۱
۷. فردوسی و شاهنامه در متون منثور عرفانی (سمیه جبارپور) ۱۶۹
۸. بررسی فراشعر به عنوان ژانر مادر در مکتب اصالت کلمه (منیژه سفیدبری- سمیه گرامی) ۲۰۹
۹. نقش محوری شخصیت مجنون بر اساس نظریهٔ کنشگری گریماس (مهوش سلیمانپور) ۲۳۹
۱۰. بررسی مفهوم و ماهیت عشق در اشعار فروغ فرخزاد (نادر مسلمی- مصطفی گرجی- فاطمه کوپا).....۲۵۳
۱۱. تحلیل مولفه‌های غزل ماکسی‌مال (نیلوفر مسیح) ۲۸۵
۱۲. نوآوری، تجزیه و ترکیب وزن در غزل معاصر با تکیه بر موسیقی در اشعار آرش آذرپیک (آریو همتی- میثم میرزاپور) ۳۲۱

پیری و جوانی در شاهنامهٔ فردوسی

شکوفه آجودانی[۱]

۱. کارشناسی‌ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد اراک، اراک، ایران.

shkoufeh.adjudani@gmail.com

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت:

۱۴۰۱/۰۲/۱۷

تاریخ پذیرش :

۱۴۰۱/۰۵/۰۶

واژه‌های کلیدی:

فردوسی

پیری

جوانی

شخصیت

چکیده

پیری و جوانی از جمله مفاهیم دارای اهمیت در فرهنگ و ادبیات هر قومی بوده و مطالب فراوانی در مورد آن‌ها نگاشته شده است. در شاهنامه نیز شخصیت‌پردازی در ارتباط با جوانان و پیران و ویژگی‌های شخصیتی آن‌ها به خوبی قابل مشاهده است. تحقیق حاضر که با روش توصیفی-تحلیلی و با استفاده از منابع کتاب‌خانه‌ای انجام گرفته به دیدگاه فردوسی نسبت به شخصیت‌های مثبت و منفی، اعم از پیر و جوان در شاهنامه و تغییر و یا عدم تغییر این دیدگاه و ایستایی یا پویایی شخصیت‌های مثبت و منفی در شاهنامه پرداخته است. بر اساس نتایج تحقیق دیدگاه فردوسی نسبت به شخصیت‌های داستان اعم از پیر و جوان ثابت نیست و در طول داستان تغییر می‌کند. شخصیت‌هایی که به دلیل ابعاد مثبت و منفی، باورپذیرتر و جذاب‌ترند. به‌طورکلی می‌توان گفت که فردوسی ویژگی‌هایی هم‌چون میهن دوستی، دلاوری و بزرگی را بیشتر به جوانان نسبت می‌دهد و از سوی دیگر ویژگی‌هایی هم‌چون دانایی و خردمندی را بیشتر به پیران نسبت داده است.

۱. مقدمه

ورود فردوسی به‌دنیای درونی شخصیت‌ها، یکی از وجوه تمایز شاهنامه نسبت به بسیاری از آثار کهن است. این مهم در کنار توصیف گاه دقیق‌تر خصوصیات جسمانی شخصیت‌ها و از جمله ویژگی‌های پیری و جوانی برای شرکت در کشمکش‌ها و ثبت شدن در خاطر خواننده، تأثیر فراوان دارد. چنان‌که باید گفت شاهنامه از لحاظ دقت در ترسیم خصوصیات اشخاص به‌ویژه جنبه‌های درونی، در رأس همهٔ متون داستانی سنتی فارسی، اعم از منظوم و منثور قرار دارد. بی آن‌که بخواهیم شاهنامه را استثنایی در داستان‌پردازی گذشته بدانیم باید گفت فردوسی گاهی از توصیف و ترسیم خطوط دقیق شخصیتی متمایل شده است. البته این مطلب در مورد برخی از مهم‌ترین قهرمانان مثل رستم، اسفندیار و گشتاسب، آن هم از لحاظ توصیفات مربوط به جنبه‌های درونی آنان صدق می‌کند.

گرایش تقریبی قهرمانان شاهنامه به واقعیت از لحاظ ویژگی‌های نفسانی، به‌رغم تمامی خصوصیات خارق‌العادهٔ جسمانی از قبیل ابعاد، نیرو، رشد جسمانی و هم‌چنین دلیری‌ها و کردارهای غریب آن‌ها، تنها تا حدی است که آنان را در نظر ما قابل درک و لمس‌پذیر کند اما باید در نظر داشت که همهٔ قهرمانان شاهنامه ایستا نیستند. برخی خواه برای برهه‌ای محدود و خواه تا پایان عمر دگرگونی می‌پذیرند اما به‌دلایل و انگیزه‌هایی که مشخص و معقول است. مثلا افراسیاب در سال‌های نخستین اقامت سیاوش در توران در اثر مهری که به‌دلیل شایستگی‌های شاه‌زادهٔ جوان از جمله خوش‌خویی و هنرمندی او به وی می‌یابد؛ برای مدتی سیرت اهریمنی را به یک سو نهاده و نهایت اکرام را در حق او و حتی دخترش فرنگیس به خرج می‌دهد. ظاهرا علاوه بر ویژگی‌های مهرانگیز سیاوش، عوامل سیاسی و تبلیغاتی و رقابت با کاووس نیز در این امر مؤثر بوده اما به‌تدریج و در اثر بدسگالی فزایندهٔ گرسیوز به او بدبین می‌شود و بدین‌سان مقدمات فاجعهٔ قتل او فراهم می‌گردد. اسفندیار چنان‌که می‌دانیم تحت تأثیر عوامل متضاد، رفتارها و واکنش‌هایی ضد و نقیض از خود بروز می‌دهد چرا که تنزل و تلون، ویژگی ثابت اوست تا لحظهٔ مرگ که حقایق بر او عیان می‌شود و یک‌سویه می‌گردد.

نگارنده در این مقاله به بررسی برخی از ویژگی‌های پیری و جوانی در شاهنامه پرداخته و با بیش از پنجاه‌وپنج هزار بیت روبه‌رو بوده است. شاید پاره‌ای از جزئیات نادیده گرفته شده و به بعضی مسائل که باید از آن‌ها سخن به میان می‌آمد؛ پرداخته نشده باشد. در بسیاری از موارد به‌علت گستردگی بحث از اطالهٔ کلام خودداری، به ذکر ارجاعات در آن مورد بسنده شد. به بررسی واژهٔ پیر و جوان، بسامد آن‌ها، احترام فردوسی به پیران و جوانان، مقایسهٔ آن‌ها و این‌که شخصیت‌های مثبت شاهنامه بیشتر پیرند یا جوان پرداخته و در نهایت واژه‌هایی هم‌چون بزرگی، خرد، دانایی و میهن دوستی را بررسی کرده و نسبت این صفت‌ها را به پیران و جوانان مطالعه می‌نمائیم.

۱-۱. بیان مساله و سوالات پژوهش

فردوسی که «متفکر، رهبر فکری و صاحب درد ملت خویش است...» (ریاحی، ۱۳۸۶: ۱۳) و «شاعری است که دنیایی را به تأمل و تدبر در کلامش مشغول نموده. در زبان فارسی شاعری که به وطن و مستحکم نمودن زبان قومی‌اش این‌قدر عشق و علاقه داشته باشد سراغ نداریم.» (دوست‌خواه، ۱۳۸۴: ۱۵)

نیز «کمتر کتابی در جهان توان جست که چون شاهنامه با آثار وجودی یک ملت پیوندی ناگسستنی یافته باشد.» (مرتضوی،۱۳۷۹: ۲۸) ازجمله مباحثی که در شاهنامه باید به آن نگریست شخصیت‌پردازی است. این شخصیت‌ها مصادیقی از خصوصیات ایرانیان و جزئی از هویت آن‌ها بوده و قهرمانان شاهنامه اعم از پیر و جوان دارای نقش نمادین بوده و در هر زمان می‌توانند بر مردم جامعه منطبق گردند. (رستگار فسائی، ۱۳۸۶: ۷) هدف کلی این پژوهش شناخت بهتر شاهنامه و چگونگی به تصویرکشیدن پیری و جوانی در آن است. هم‌چنین اهداف جزئی تحقیق عبارتند از اینکه آیا واژهٔ پیر و جوان در شاهنامه به یک نسبت آمده؟ آیا احترام فردوسی نسبت به پیران و جوانان در آن یکسان است؟ شخصیت‌های مثبت آن پیرند یا جوان؟ ویژگی‌هایی مانند بزرگی، دانایی، میهن دوستی، بیشتر به جوانان نسبت داده شده یا پیران؟

۱-۲. ضرورت، اهمیت و هدف پژوهش

پژوهش حاضر تلاشی است در جهت معرفی بخش کوچکی از مظاهر زبان و ادب فارسی و به‌طور اخص شاهنامه به‌عنوان یکی از عمده‌ترین آن‌ها. با این کار گوشه‌ای از این اثر ارزشمند مورد بررسی قرار گرفته و دیدگاه فردوسی نسبت به شخصیت‌های مثبت و منفی، اعم از پیر و جوان در شاهنامه و تغییر و یا عدم تغییر این دیدگاه و ایستایی یا پویایی شخصیت‌های مثبت و منفی در شاهنامه بررسی می‌شود. امید که به‌عنوان منبع قابل استفاده‌ای برای دیگر محققان باشد.

۱-۳. پیشینهٔ پژوهش

این شاهکار بدیع حماسی نه تنها در میان ادب‌دوستان بلکه در میان علاقه‌مندان به هنر، معماری، سینما و... مورد توجه بوده و بدیهی است که مطالعات فراوانی پیرامون آن صورت گرفته باشد. از آن جمله می‌توان به مواردی که شباهت بیشتری به موضوع تحقیق پیش‌رو دارد اشاره کرد:

مجید رستنده (۱۳۷۸)، در *قرآن و حدیث در شاهنامه فردوسی*، بعد از بحث پیرامون ورود اسلام به ایران و تأثیر آن در جنبه‌های مختلف از جمله ادبیات، تأثیر تعلیمات ادیان الهی در شاهنامه را وسیع دانسته و پیوند عمیقی بین شاهنامه و مبانی اسلام و بهره‌وری از «قرآن و حدیث» برقرار می‌داند و اعتقادات مذهبی فردوسی و آشنایی او با قرآن و منابع حدیث و علاقه‌اش به پیامبر اسلام و خاندان پاک آن حضرت را دلیل عمدهٔ این کار می‌شمرد. در پایان به ارائهٔ فهرست آیات و احادیث و ابیات آمده در متن هم‌چنین فهرست منابع می‌پردازد. پورانداخت برومند (۱۳۸۰)، در *فرهنگ آرایه‌های ادبی (بیان) در شاهنامهٔ فردوسی*، به نقش‌آفرینی فردوسی در فرهنگ زبان و ادب فارسی می‌پردازد و فردوسی را هنرمندی پرمایه خوانده و بحثی کوتاه پیرامون آرایه‌های ادبی در شاهنامه می‌آورد. فرهاد عطایی (۱۳۷۸)، در ترجمهٔ اثر الگار دیویدسن به نام *شاعر و پهلوان در شاهنامه* به این موضوع می‌پردازد که چگونه می‌توان یک شکل از ادبیات کلاسیک را تداوم یک سنت شفاهی پیشین آن دانست؟ نویسنده معتقدست که منظور اصلی این کتاب نه زندگی‌نامهٔ فردوسی است و نه «تاریخی» که

می‌توان از خلال شاهنامه نگاشت. بلکه منظور شعری‌ست که زندگی شاعر نمونهٔ آن است و داستانی‌ست که شاعر روایت می‌نماید آن‌هم شعری که آمیزه‌ای است از تاریخ و اسطوره. رحیم رضازاده ملک (۱۳۷۸)، در *بلور کلام فردوسی*، به «شاهنامه»، «پادشاهی جمشید» و «اقدامات انجام گرفته در عصر جمشید»، «تأسیس نوروز جمشیدی»، «سیمرغ و سیندخت»، «زن‌بارگی بهرام‌گور» و «شمار ابیات شاهنامه» پرداخته؛ در نهایت شکل‌های گوناگون و معانی مختلف واژهٔ «کهبد» در کتب مختلف از جمله لغت فرس اسدی، صحاح الفرس، فرهنگ قواس، تحفه الاحباب، فرهنگ جعفری را بررسی نموده است. ساتم الغزاده (۱۳۷۸)، در *فردوسی«رمان تاریخی»* به بخشی از رخدادهای زندگی فردوسی و پرواز خیال نویسنده در فضای اجتماعی فرهنگی هزار سال پیش ایران پرداخته است.

۲. پردازش تحلیلی موضوع

۲-۱.پیری و جوانی در شاهنامه

در شاهنامه ۳۰۸ مرتبه واژهٔ پیر، ۲۸ مرتبه واژهٔ پیری و ۲۱ مرتبه واژهٔ پیران (جمع پیر) آمده است.- جدا از ابیاتی که واژهٔ «پیران» به معنای اسم «پیران ویسه» آمده است. واژهٔ جوان ۳۵۵ مرتبه، واژهٔ جوانی ۶۱ مرتبه و واژهٔ جوانان نیز ۲۳ مرتبه تکرار شده است.

۲-۲. احترام فردوسی نسبت به پیران و جوانان در شاهنامه

۲-۲-۱. احترام به پیران

فردوسی در ۸۳ بیت با احترام نسبت به پیران سخن گفته و پیران را با صفاتی هم‌چو خردمند، پاکیزه، راست‌گو، دانا، سخن دل‌پذیر، پیردلیر، بیدار، روشن روان، روشن دل، با اندیشه، با رأی، هوشیار، جهاندیده، دانش‌پژوه، رازدار و... خطاب نموده اما بیشترین صفاتی که فردوسی در شاهنامه نسبت به پیران به کار برده به ترتیب خردمند، دانا و جهاندیده می‌باشد.

۲-۲-۲. عدم احترام به پیران

فردوسی در ۲۳ بیت با عدم احترام و یا بی‌احترامی نسبت به پیران سخن گفته و پیران را با صفاتی هم‌چو ناپاک، جادو، مه‌تر فریب، گرگ، فرتوت، ابله، ناخوش، ناتوان، زبان چرب، پرخاش‌گر، روباه و... خطاب نموده اما بیشترین صفات منفی که به پیران نسبت داده پیر گرگ و پیر جادو می‌باشد.

۲-۲-۳. احترام به جوانان

فردوسی در ۶۴ بیت با احترام نسبت به جوانان سخن گفته و جوانان را با صفاتی هم‌چو نیک‌دل، جوان، پهلوان، خردمند، پاک‌دل، بیدار دل، دلیر، هوشیار، روشن‌روان، پرمایه، سرافراز، رادمرد، پسندیده، شایستهٔ کارزار و ... خطاب نموده اما بیشترین صفاتی که به جوانان نسبت داده به ترتیب پهلوان، خردمند، دلیر و هوشیار است.

۲-۲-۴. عدم احترام به جوانان

فردوسی در ۴ بیت با عدم احترام و یا بی‌احترامی نسبت به جوانان سخن گفته و آنان را با صفاتی هم‌چو قدر نشناس و کم خرد خطاب نموده است.

۲-۳. شخصیت‌های مثبت و منفی شاهنامه

تجلی‌گاه عنصر شخصیت در آثار حماسی زمانی است که شاعر، دو نیروی ضد هم؛ یعنی خیر و شر را مقابل هم قرار می‌دهد. شاهنامهٔ فردوسی از آغاز تا پایان، علی‌الخصوص در ادوار اساطیری و پهلوانی، عرصهٔ جدال اهورا مزدا و ابلیس و آدمیان و دیوان است. «شخصیت‌های منفی شاهنامه جزو سپاه اهریمن، ابلیس و دیوان مطرح می‌شوند و شخصیت‌های مثبت، جزو سپاه اهورا مزدا، یزدان و آدمیان.» (توحیدیان، ۱۳۸۹: ۲) ما به بررسی جوان یا پیر بودن شخصیت‌های مثبت شاهنامه می‌پردازیم هرچند زندگی برخی از شخصیت‌ها در شاهنامه از کودکی تا پیری تشریح شده و به دشواری می‌توان پیر یا جوان بودن برخی از آن‌ها را مشخص نمود؛ از این رو پیر یا جوان بودن یک شخصیت را بر اساس نقطهٔ اوج آن (ویژگی مثبت) در نظر گرفتیم.

۲-۳-۱. شخصیت‌های مثبت و جوان شاهنامه

سیاوش

سیاوش یکی از چهره‌های مظلوم و مغموم شاهنامه است. دربار کاووس محیط امن و آرامی برای رشد و بالندگی شاه‌زاده جوان نیست. از همین رو رستم وی را به زابلستان برده؛ تحت حمایت خود قرار می‌دهد و وقتی به بالندگی رسید دوباره روانهٔ دربار می‌نماید. سیاوش بخشی از جنبه‌های مثبت شخصیتی خویش را از رستم دارد. زیبایی و پاکدامنی/ درون‌گرایی/ تسلیم‌پذیری/ جوان‌مردی/ درست‌پیمانی/ خردمندی و دوراندیشی/ برخی از خصوصیات شخصیتی سیاوش هستند.

سهراب

سهراب و نیاکان او، ازجمله نیک‌ترین شخصیت‌های شاهنامه‌اند. خاندانی که در آن جوان‌مردی و محبت موج می‌زند و اگر چه بارها و بارها از دست امیران و شاهان جفا می‌بینند اما روزگار را به نیک‌خواهی پشت سر می‌گذارند و فروتنی و شرم پیشه می‌کنند. در ورای این فروتنی و آزرم البته که قدرتی گران‌بار نهفته و نیرویی اهورایی سهراب و دیگر نوادگان این خاندان را در بر گرفته و از سهراب چهره‌ای سراسر مردانه به‌یادگار گذاشته و شعله‌های پهلوانی از کودکی در ایشان دیده می‌شود. (ابراهیمی،۱۳۸۸: ۲) سهراب جوانی نوگرا و به‌دنبال تغییر وضع موجود است و نظام فعلی آن روزگار برای او تازگی ندارد و در راه این اصلاح‌طلبی جان خود را از دست می‌دهد.

اسفندیار

اسفندیار در عین شهریاری پهلوان نیز هست. «دوصفتی که در شاهنامه جز در او در کس دیگری جمع نشده.» (اسلامی‌ندوشن، ۱۳۷۶: ۲۷)

اسفندیار در دلاوری همانند رستم است از وقتی که سلطنت به خانوادهٔ آن‌ها منتقل شد نگهبان تاج و تخت ایران بوده و دشمنانی قوی پنجه را مقلوب ساخته؛ به زرتشت پیغمبر گرویده و به اخلاص تمام آیین وی را در سراسر ایران گسترش داد.

جوانی است مهذب و مذهبی و نام‌دار و ولیعهد و شاهنشاه ایران و مورد ستایش همهٔ ایرانیان.

بیژن

بیژن «از پهلوانان روزگار کی خسرو است.» (رستگارفسائی،۱۳۷۹: ۲۲۹) او در جنگ‌های زمان خود حضوری نمایان داشت. پیروزی بر فرود، پسر سیاوش و کشتن او/ کشتن هومان و رویین، برادر و پسر پیران/ به بند کشیدن اسپنوی، کنیز زیبای تژاو/ بازگرداندن درفش کاویانی به صفوف سپاه ایران پس از آن‌که سپهسالار فریبرز، درفش به دست، از پیش دشمن گریخته و سپاهیان ایران دل‌سرد هستند؛ از مهم‌ترین کارهای او است. (خالقی‌مطلق، ۱۳۸۱: ۱۸۷-۱۸۶)

۲-۳-۲. شخصیت‌های مثبت و پیر شاهنامه

پیران‌ویسه

پیران‌ویسه، (اسلامی‌ندوشن، ۱۳۷۸: ۲۵۱) فیران بن ویسغان (طبری، ۱۴۱۳: ۲۵۸) بیران بن ویسکان (ثعالبی، ۱۹۶۳: ۱۹۹) تنها پهلوان تورانی است که از جهت صفات اخلاقی هم‌طراز شخصیت‌های برجستهٔ ایرانی است؛ در متون کهن ایرانی، پیران و اَغریرث، برادر افراسیاب، تنها بزرگان توران زمین‌اند که نکوهش نشده‌اند. (آبان‌یشت، ۱۳۸۵: بندهای ۵۳ـ۵۴)

خردمندی/ صلح‌جویی/ فداکاری/ مهربانی/ وفای به‌عهد/ وطن‌پرستی/ راست کرداری و درست‌اندیشی/ خداشناسی/ والا همتی/ عزت نفس از ویژگی‌های مثبتی است که در لابه‌لای ابیات شاهنامه به او نسبت داده شده. برخی خصایص منفی مانند دروغ‌گویی و فریب‌کاری نیز به وی منتسب شده اما با توجه به برداشت‌های کلی در زمینهٔ زندگی پیران‌ویسه می‌توان او را از شخصیت‌های مثبت شاهنامه دانست.

رستم

رستم همان انسان کامل و تمام عیاری است که یک ایرانی در ذهن می‌پروراند. او ویژگی‌هایی دارد که سایر بزرگان و پهلوانان با داشتن تنها یکی از آن‌ها پهلوان نام گرفته‌اند. یکی از ویژگی‌های رستم اعتقادی است که در زندگی به خدا دارد. او در

آرامش، سکوت و خوشی به یاد خداست و در لحظات بحرانی و حساس زندگی بیش‌تر به یاد او می‌افتد. در کارها به او پناه می‌برد و در تنگناها از وی کمک می‌طلبد؛ مهم‌تر اینکه شناختی کامل نسبت به ایزد دارد و تمام هستی خود را از او می‌داند. رستم علاوه بر این صفات، خردمند است و این مسئله در تمام زندگی وی هویدا است. او در همهٔ کارها خردمندانه تصمیم می‌گیرد و آگاهانه عمل می‌کند. عظمت رستم در شاهنامه به‌گونه‌ای است که بعد از مرگ رستم خود فردوسی نیز دیگر دل‌بستهٔ زندگی نیست و تمایل دارد شاهنامه‌اش را به‌پایان برساند.

کاوه آهنگر

او قیامی مردمی علیه ضحاک (اژیدهاک) را پی می‌ریزد و مردم را به ایستادن مقابل ظلم ضحاک فرامی‌خواند. او علیه ضحاک خروشید و آواز دادخواهی سرداد.

گودرز

او از نوادگان کاوهٔ آهنگر است و به همراه پسران و نوادگان خود نقش مهمی در داستان‌های شاهنامه دارد. او بی‌گمان از سرداران زیرک و کاردان دوران کاووس و کی‌خسرو است. دلیری، جنگ‌آوری، هوشیاری، زیرکی، بخشش، بزرگ‌منشی، پایداری در میدان‌های کارزار و شرایط سخت از ویژگی‌های اوست.

فریدون

او پادشاه پیشدادی و از نسل جمشید بود و با یاری کاوهٔ آهنگر بر ضحاک ستمگر چیره شد و او را در کوه دماوند زندانی و سپس پادشاه جهان شد. فریدون در پایان سلطنتش جهان را میان پسرانش سلم، تور و ایرج بخشید. فریدون در ادبیات ایرانی با گونه‌ای جادوگری و پزشکی نیز پیوستگی داشته و مورد پذیرش مردم بود زیرا فریدون در اوستا قهرمانی است که شخصیتی نیمه‌خدایی دارد و لقب او اژدهاکُش است.

۲-۳-۳. شخصیت‌های منفی شاهنامه

در بررسی سیمای روانی انسان فروافتاده در حضیض یا تحلیل روحیات نابکاران ستم‌پیشه که در شاهنامه وجود دارد خطوط و ابعاد مشترک و مشخصی ملاحظه می‌شود: آزمندی، بداندیشی، بدزبانی، بدکنشی، بی‌خردی، بدبینی، خدانشناسی، بی‌شرمی، پرگویی و ژارخایی، پیمان‌شکنی، سخن‌چینی، سفلگی، شتابزدگی، عیب‌جویی، غرور و خودکامگی، فریب، نیرنگ، کژی، ناراستی، کینه‌توزی، گناه‌کاری، نادانی، ناسپاسی، نامردمی، هواپرستی، تن‌آسایی، کاهلی، تندخویی، حسدورزی، رشک، دروغ‌گویی، دورویی، نفاق، سبک‌سری، ستمگری و مردم آزاری (رزمجو،۱۳۷۸: ۹۴-۹۸)

ضحاک

اولین شخصیت منفی در شاهنامه، دارندهٔ اکثر صفات منفی فوق و سرآغاز پیدایش اکثر حوادث شاهنامه. ضحاک پسر مرداس پس از کشتن پدر به ایران می‌تازد؛ جمشید را می‌کشد و بر تخت شاهی می‌نشیند. روزگار فرمانروایی او هزار سال به درازا می‌کشد تا اینکه کاوه به پا می‌خیزد و مردم را به پشتیبانی فریدون و جنگ با ضحاک می‌خواند. فریدون ضحاک را در البرزکوه به بند می‌کشد.

افراسیاب

او یکی از شوم‌ترین و پیچیده‌ترین شخصیت‌ها درشاهنامه، پادشاه توران و دشمن ایران است اما گاه می‌بینیم به‌عنوان ناجی ایران هم ظاهر می‌شود. دختر خود را به همسری سیاوش می‌دهد؛ هنگامی که کی‌خسرو، پسر سیاوش به خون‌خواهی پدرش برمی‌خیزد؛ افراسیاب از در آشتی درمی‌آید و هنگامی که به‌دست کی‌خسرو محکوم به مرگ می‌شود؛ هرچند بر او دل می‌سوزانیم، اما می‌دانیم این سرنوشت محتوم را او خود برای خود رقم زده است.

کیکاووس

او در شاهنامه شخصیتی تندخو و کم خرد دارد. خیلی از داستان‌های مشهور شاهنامه در زمان پادشاهی او اتفاق افتاده؛ اگرچه کاووس به معنی پاک، اصیل و نجیب است.

از تفسیر پهلوی چنین برمی‌آید که جم و کیکاووس هر دو جاودانی آفریده شده‌اند ولی بر اثر خطاهای خود فناپذیر شدند. بنا به کتاب‌های پهلوی از خطاهای کیکاووس آن بود که می‌خواست بر آسمان و جایگاه امشاسپندان دست یابد و چون به آسمان رفت سرنگون شد.

۲-۴. بزرگی، میهن دوستی، خرد و دانایی در پیران و جوانان

۲-۴-۱. ویژگی‌های برجستهٔ شخصیتی جوانان

پهلوانان جوان از زمانی که پا در عرصهٔ شاهنامه می‌گذارند دارای نشانه‌های عظمت و بزرگی همراه با خصلت‌های والای پهلوانی هستند. گاهی این خصلت‌ها در همان آغاز تولد در وجود آن‌ها نمایان است. (داستان رستم و کی‌خسرو در هنگام تولد) گاهی حرکات و سکنات پهلوانان نشان دهندهٔ بزرگی و بزرگ منشی آن‌هاست. (حضور ایرج در میان سپاهیان سلم و تور) گاهی نیز قدرت، شجاعت و دلاوری نمایان‌گر این نشانه‌های پهلوانی است. (قدرت و دلاوری سهراب در لشکرکشی به ایران) به هر حال در شاهنامه پهلوانان جوان از چنان عظمت و بزرگی برخوردارند که خودی و بیگانه به صراحت بزرگی و عظمت آن‌ها را می‌ستایند.

۲-۴-۱-۱. بزرگی و دلاوری جوانان

وصف فریدون از زبان کندرو پیشکار ضحاک: فریدون کاخ ضحاک را تسخیر و بسیاری از افراد دربارش را می‌کشد؛ کندرو فرار کرده خود را به ضحاک می‌رساند و به بیان آنچه از بزرگی، هیبت و عظمت فریدون دیده؛ می‌پردازد.

وصف ایرج از زبان سپاهیان سلم و تور: ایرج آن‌چنان شکوه و عظمتی دارد که در اولین برخوردش با سپاهیان سلم و تور همگی مجذوب او می‌شوند و او را از هرکس دیگر سزاوارتر به تاج و تخت شاهی می‌دانند و شاید همین مسئله بیشتر آتش کینه و حسد را در دل سلم و تور شعله‌ور ساخت تا ایرج را به قتل رساندند.

زال در نگاه سام و منوچهر: زمانی که سام به پای کوه البرز رسید سیمرغ از آمدن او با خبر شد و زال را نزد سام آورد. سام در همان نگاه اول نشانه‌های بزرگی و بزرگ‌منشی و شایستگی تاج و تخت را در او دید.

زال در نگاه مهراب کابلی: زمانی که مهراب کابلی از استقبال زال باز می‌گردد او را برای همسرش، سیندخت با الفاظی نظیر شیر نر/ زور پیل/ دُر افشان/ جوان سال/ بیدار بخت/ نهنگ/ اژدها و ... توصیف می‌کند.

زال در نگاه کنیزکان رودابه: رودابه کنیزان خود را نزد زال می‌فرستد تا زال را به کاخ او دعوت کنند؛ آن‌ها با دیدن زال، او را با کلماتی نظیر پر از رنگ و بو/ بلند قد/ با شکوه/ فراخ/ چشم نرگس/ لبش رنگ خون/ شیر نر/ موبد دل/ شاه با فر و... وصف می‌کنند.

شکوه و عظمت رستم هنگام تولد: زمانی که رستم با مساعدت سیمرغ از تهمینه با سزارین متولد می‌شود در همان لحظهٔ تولد آثار و نشانه‌های عظمت و بزرگی در سیما و جبین او آشکار است. رشد جسمانی و تغذیهٔ غیرطبیعی رستم نیز به‌گونه‌ای است که اعجاب برمی‌انگیزد.

وصف سهراب در نامهٔ گژدهم به کاووس: گژدهم پیر از ساکنان دژ سفید که از نزدیک شجاعت، دلاوری، قدرت و هیبت سهراب را دیده نامه‌ای به کاووس نوشته و می‌گوید هیچ پهلوان و سپاهی یارای مقابله و مقاومت در برابر سهراب را ندارد.

وصف سهراب از نگاه و زبان رستم: رستم دوبار به‌وصف بزرگی، دلاوری، هیبت و عظمت سهراب می‌پردازد. زمانی که با لباس تورانیان در اردوگاه آن‌ها نفوذ می‌کند و نزد کاووس بر می‌گردد و دیگری زمانی که شجاعت و توانمندی سهراب در نبرد و کشتی گرفتن، رستم را ناچار می‌کند با حیله و نیرنگ از دست سهراب رهایی یابد.

وصف سیاوش از زبان گرسیوز برای افراسیاب: بعد از بازگشت گرسیوز از تحویل صد تن از پهلوانان خویشاوند افراسیاب به همراهی هدایا به سیاوش و پیمان صلح میان آن‌ها، گرسیوز نزد افراسیاب، سیاوش را دلیر، سخن‌گو، گُرد؛ سوار، خردمند و... توصف می‌کند.

۱-۴-۱-۲. میهن دوستی جوانان

این مورد در شاهنامه بسیار به‌چشم می‌خورد: فریدون جوان برای نابودی ضحاک، قیام می‌کند/ منوچهر برای گرفتن انتقام خون ایرج به پا می‌خیزد/ کیقباد جوان در آشفتگی‌های عصر گشتاسب بر تخت می‌نشیند/ همچنین در هر جای شاهنامه که

وجود حیواناتی غیرطبیعی و خارق‌العاده امنیت و آسایش عمومی را به خطر می‌اندازد این جوانان هستند که پیش‌قدم شده و به جنگ آن‌ها می‌روند: قیام فریدون علیه ضحاک/ سرکوبی سلم و تور توسط منوچهر/ پیش‌قدمی منوچهر در جنگ علیه کاکوی، نبیره ضحاک/ جلوس کیقباد بر تخت شاهی در زمان آشفتگی‌های عصر گشتاسب/ کشتن رستم جوان پیل سفید را/ پیش‌قدمی پیلسم برای جنگ با ایرانیان/ پیش‌قدمی سیاوش برای رویارویی با تورانیان/ پیش‌قدمی بیژن برای کشتن پلاشان و آوردن اسپنوی زن تژاو/ پیش‌قدمی گیو برای رفتن به کاسه رود و به آتش کشیدن آنجا/ پیش‌قدمی بهرام برای شناسایی فرود و تخوار/ پیش‌قدمی بیژن برای جنگ با گرازها/ کشتن گرگ و اژدها در روم توسط گشتاسب و...

۲-۴-۲. ویژگی‌های شخصیتی پیران شاهنامه

پیران چون دارای تجربه، خرد و دانایی، عاقبت‌اندیشی، همچنین صاحب‌نظر و سخنور هستند در شاهنامه از جایگاه والایی برخوردارند؛ هرگاه جوانان برای انجام مأموریت یا لشکرکشی و جنگ عازم می‌شوند؛ همواره پیری به‌عنوان راهنما و مشاور از نزدیک آن‌ها را همراهی می‌کند و در تمام صحنه‌ها به‌طور معمول جوانان از آنان نظرخواهی کرده و مطابق رای‌شان اقدام می‌کنند: ژنده‌رزم همراه و راهنمای سهراب در لشکرکشی به ایران/ تخوار راهنما و همراه فرود برای معرفی پهلوانان ایرانی/ گرگین همراه و راهنمای بیژن در جنگ گرازها/ سوفرای راهنما، مشاور و دست‌یار بلاش هنگامی که بر تخت پادشاهی نشست/ رستم همراه و راهنمای سیاوش در جنگ با تورانیان/ و...

۲-۵. ویژگی‌های پیری و جوانی در شاهنامه

۲-۵-۱. ویژگی‌های جوانان

۲-۵-۱-۱. جوانان عاطفی، هیجانی، عصبانی و زودرنجند

شدت عواطف و احساسات در ذات جوان است و همین امر باعث می‌شود که گاهی جوان خشمگین و عصبانی شده و یا عجولانه تصمیم بگیرد.

تصمیم‌گیری ایرج در برابر تهدیدهای سلم و تور: ایرج زمانی که از ناراحتی برادرانش، سلم و تور، آگاه شد از بیم آن‌که مبادا خونی به ناحق ریخته شود و آرامش و امنیت عمومی به‌خطر بیفتد؛ حاضر شد از تاج و تخت شاهی بگذرد. ابتدا برای پند و نصیحت‌گویی نزد سلم و تور رفت و هشدارهای پدرش در مورد خطری که از ناحیهٔ آن‌ها، او را تهدید می‌کرد جدی نگرفت.

عکس‌العمل و اقدام سهراب در برابر سخنان هجیر: سهراب از چهره‌های زودخشم، عجول و ناسنجیده در شاهنامه است. او هنگامی که از هجیر دربارهٔ سراپرده‌ها و علامت پرچم‌های پهلوانان ایرانی سوال کرد و سرنخی از پدرش به دست نیاورد از هجیر عصبانی شد. همچنین زمانی که در برابر سپاهیان قرار گرفت با خشم و تندی، کاووس و سپاهیان ایران را مورد خطاب قرار داد.

درشتی و تندی بهمن در برابر رستم: بهمن به نخجیرگاه رستم رفته پیام اسفندیار را به او ابلاغ کرد. رستم خوان می‌گستراند و بهمن غذای کمی می‌خورد و در جواب تعجب رستم می‌گوید که خسرونژاد پر حرف و پر خور نیست و جنگ‌جوست.

تندی و خشونت بهمن در برابر زال: اسفندیار برای اسیرکردن رستم لشکر کشیده؛ بهمن را همراه چند موبد مأمور رساندن پیام خود به رستم می‌کند. خبر آمدن بهمن که به زال می‌رسد؛ به استقبال او آمد ولی بهمن زال را نشناخت و نسنجیده و با تندی با وی رفتار کرد.

۲-۵-۱-۲. عدم پندپذیری جوانان

یک‌دندگی، اصرار و پافشاری در تصمیم‌گیری یا خودرأی بودن از ویژگی‌های پهلوانان جوان شاهنامه است. آن‌ها اغلب موارد تصمیم و نظر خود را بر دیگران مقدم می‌دانند و پند و اندرز نمی‌پذیرند و در بعضی موارد تصمیم‌گیری‌ها منجر به قتلشان شده یا اینکه در دام مشکلات و سختی‌ها گرفتار می‌آیند.

عدم پندپذیری ایرج از فریدون: فریدون جهان را میان پسران تقسیم می‌کند؛ سلم و تور نسبت به تقسیم‌بندی معترض‌اند. فریدون، ایرج را نصیحت کرد که گول

سلم و تور را نخورد اما ایرج سخنان او را جدی نمی‌گیرد و برای پند دادن به سلم و تور با پای خود به قربانگاه رفته، توسط برادرانش کشته می‌شود.

سهراب و نپذیرفتن پند مادر: تهمینه از سهراب می‌خواهد نژادش را مخفی نگه‌دارد اما سهراب راز را فاش و به نیت بر تخت نشاندن رستم، لشکری از ترکان را مهیای جنگ با ایرانیان می‌کند. همین عدم پندپذیری باعث شد تا افراسیاب از همان آغاز طرح و نقشهٔ نابودی پدر و پسر را طراحی کند. سهراب با دسیسه‌چینی افراسیاب به‌دست رستم کشته می‌شود.

اسفندیار و نپذیرفتن پند مادر: کتایون، مادر اسفندیار از نقشهٔ گشتاسب برای به‌بند کشیدن رستم مطلع شده؛ نزد اسفندیار می‌رود و با ذکر کارهای رستم و دلاوری‌های او پسرش را پند و اندرز می‌دهد اما اسفندیار ضمن نادیده گرفتن نصیحت‌های مادرش، لشکر می‌کشد و قربانی قدرت‌طلبی پدر و حرص دستیابی به تاج و تخت شاهی می‌شود.

۲-۵-۱-۳. صراحت لهجه، قدرت اعتراض و انتقاد در جوانان

یکی از ویژگی‌های جوانان شاهنامه صراحت لهجه، قدرت اعتراض و انتقاد است. حتی در بعضی موارد نیز با تهدید با دیگران حرف می‌زنند و اهل کتمان و اغماض نیستند و هر کار یا تصمیمی را به سادگی نمی‌پذیرند.

سخنان صریح و روشن زال در برابر دعوت مهراب کابلی به مهمانی: مهراب کابلی به استقبال زال می‌رود و می‌گوید که تنها یک آرزو دارم و آن آمدن تو به مهمانی من است اما زال می‌گوید آمدن به کاخ تو در شان من نیست.

سخنان صریح و تحقیرکنندهٔ کی‌خسرو به توس: در جریان جنگ ایران و توران کی‌خسرو، توس را به دربار فرا خواند و بدون اغماض و چشم‌پوشی و بدون توجه به نژاد، سن و تجربهٔ توس صریح و روشن او را به‌خاطر فرمان‌شکنی و ندانم کاری مورد ملامت قرار داده؛ خوار می‌کند.

۲-۵-۱-۴. پایبندی و وفاداری به عهد و پیمان در جوانان

حتی یک مورد پیمان‌شکنی جوانان در شاهنامه یافت نمی‌شود. این پایبندی به عهد و پیمان گاهی در عشق و دلدادگی است؛ (عهد و پیمان بستن زال و رودابه) و گاه میان پهلوانان جوان (عهد سیاوش با افراسیاب) و در بعضی موارد مربوط به قول‌های شفاهی (عهد رستم در برابر اولاد دیو)

پایداری و پایبندی زال به عهد و پیمان خود با رودابه: زال با رودابه قرار ازدواج گذاشت. سام و منوچهر با ازدواج آن‌ها مخالفت کردند اما زال با وجود اینکه منوچهر، سام را با لشکری به سمت کابل فرستاد؛ به پیمان با رودابه وفادار مانده.

وفاداری رستم به قول و قرار خود با اولاد دیو: رستم برای نجات کاووس به مازندران رفت. در خوان پنجم اولاد دیو را اسیر می‌کند و وعده می‌دهد که اگر زندان کاووس را نشان دهد او را نمی‌کشد و حکمرانی مازندران را نیز به او می‌دهد. بعد از اینکه همهٔ کارها به‌خوبی و موفقیت انجام گرفت؛ موافقت کاووس را برای پادشاهی اولاد دیو بر مازندران جلب می‌کند.

وفاداری و پایبندی سیاوش به عهد و پیمان صلح و دوستی با افراسیاب: سیاوش به شرط گرو داشتن صد تن از پهلوانان خویشاوند افراسیاب، با پیمان صلح موافقت می‌کند و طی نامه‌ای کاووس را مطلع می‌نماید. کاووس به‌خشم می‌آید و سیاوش را به شکستن پیمان صلح امر می‌نماید. سیاوش از فرماندهی، تاج و تخت شاهی و تکیه دادن بر مسند قدرت گذشته ولی به عهد و پیمان خود وفا می‌کند.

۲-۵-۱-۵. عفو، بخشش و جوانمردی در جوانان

انتقام و کین‌کشی در جوانان تا زمانی است که گنه‌کار و ظالم همچنان به روش خود ادامه می‌دهد اما هرگاه ظالم به‌سزای اعمال خود رسید یاران او به محض اعتراف به گناه مورد بخشش پهلوانان جوان قرار می‌گیرند. هر چند از نزدیکان فرد گناه‌کار باشند زیرا جوانان به‌هیچ عنوان راضی نیستند که گزند و آسیبی به بی‌گناهان برسد.

عفو و بخشش منوچهر نسبت به سپاهیان سلم و تور: با مرگ سلم و تور، سپاهیانشان مردی خردمند را نزد منوچهر فرستاده و اظهار بندگی و تقاضای عفو و

بخشش کردند. چون گناهکاران اصلی از پای درآمده بودند؛ منوچهر درخواست آنان را پذیرفت.

تقاضای عفو و بخشش سهراب از رستم برای تورانیان: سهراب با علم به اینکه قربانی توطئهٔ تورانیان شده از بیم اینکه مبادا گزندی به بی‌گناهان برسد در لحظه‌های آخر مرگ از رستم برای همهٔ تورانیان تقاضای بخشش می‌کند.

تقاضای عفو و بخشش سیاوش نسبت به سودابه: سیاوش سربلند از آتش بیرون آمد و دست سودابه رو شد. کاووس تصمیم گرفت سودابه را دار بزند اما سیاوش هرچند از ناحیهٔ سودابه شکنجه‌های روحی و مجازات‌های فراوانی را تحمل کرده؛ چون سودابه را در خواری و درماندگی دید برایش تقاضای عفو و بخشش کرد.

۲-۵-۱-۶. اعتقاد و پایبندی دینی در جوانان

جوانان شاهنامه زمانی که بر دشمن پیروز می‌شوند مغرور نشده به دعا و راز و نیاز با خدا پرداخته و خود را در برابر قدرت و عظمت او ناچیز می‌دانند.

منوچهر بعد از آن‌که کلاه کیانی بر سر می‌گذارد؛ خود را بندهٔ ناچیز خدا و قدرت و امکاناتش را از لطف و عنایت او می‌داند/ کی‌خسرو قبل از نبرد با افراسیاب به دعا و نیایش با خداوند پرداخته و بدی‌ها و گناهان افراسیاب را برشمرده و کشتگان احتمالی این جنگ را بهشتی می‌نامد/ وقتی بهرام سر ساوه‌شاه را برید این پیروزی و بزرگی، نژادی و پادشاهی را از یاری خداوند دانست/ هرمز نیز بخاطر پیروزی بهرام صد هزار درم به پرستندگان، درویشان و موبدان بخشیده؛ مبلغی را صرف آبادانی مناطق ویران ساخت/ رستم شکست تورانیان تا دندان مسلح را از نداشتن ایمان در آن‌ها می‌داند/

۲-۵-۲. ویژگی‌های پیران در شاهنامه

۲-۵-۲-۱. پیران در شاهنامه آینده‌نگر، پیش‌بین و دور اندیشند

پیران به دلیل تجربه، مهارت و صبر و شکیبایی هنگام برخورد یا قبل از برخورد با مشکلات با درایت به عواقب کارها می‌اندیشند و با تفکر و تعمق از آینده خبر می‌دهند. این ویژگی باعث می‌شود که بسیاری از مشکلات و گرفتاری‌ها به‌دست آن‌ها حل و یا مانع از شکل‌گیری بحران شوند.

پیش‌گویی زال از وجود کیقباد در البرزکوه: بعد از مرگ گرشاسب، تورانیان از خالی بودن تخت شاهی ایران استفاده و به آن حمله کردند. زال که توسط موبدان از ظهور پادشاهی دادگر خبر داشت وجود او را در البرزکوه پیش‌بینی و رستم را مأمور آوردن او کرد.

پیش‌بینی و پیش‌گویی گودرز از وجود کی‌خسرو: در اوج هرج و مرج و فلاکت اواخر پادشاهی کاووس، گودرز ابری پر آب را به خواب می‌بیند؛ صبح که از خواب برمی‌خیزد خواب را به یاد داشته گیو را فرا خوانده و وجود کی‌خسرو در توران زمین را برایش پیش‌گویی می‌کند.

۲-۵-۲-۲. اندرزگویی پیران در شاهنامه

پیران به‌دلیل گذر از عمر و دیدن فراز و نشیب‌های زندگی کوله‌بار تجربه و گنجینهٔ توانایی و بردباری بوده؛ می‌توانند با پند و اندرز تأثیر بسزایی در حفظ آرامش و تسکین دیگران و رفع مشکلات زندگی آن‌ها داشته باشند.

پند زال به کاووس: کاووس به اغوای دیو آهنگ مازندران کرد. زال نزد کاووس رفته؛ گفت قبل از تو نیز منوچهر، نوذر، کیقباد و دیگر بزرگان چنین نیتی داشتند و او را نصیحت و از این قصد و تصمیم منصرف نمود.

پند و اندرزگویی رستم به زواره: در نبرد اول میان رستم و سهراب تلاش هر دو پهلوان برای شکست دیگری بی‌نتیجه ماند. رستم برای اولین‌بار با کسی روبروست که در جنگ بر او برتری دارد پس برادرش زواره را فرا خوانده و او را نصیحت می‌کند که اگر کشته شدم دنبال انتقام نباش چون امکان ندارد بر سهراب پیروز شوید. تمام سپاه را به زابلستان ببر و مراقب خانواده باش.

پند و اندرزگویی زال به رستم: رستم زمانی که از متقاعد کردن اسفندیار ناامید شد به زواره دستور داد تا لوازم جنگی او را آوردند. رستم با ابزار جنگی خود صحبت می‌کرد. زال سخنانش را شنید و به پند و اندرز رستم پرداخت که از جنگ با اسفندیار منصرف شو؛ اگر به دست او کشته شوی نه ایران باقی است نه زابلستان و همه دربند می‌شوند و نامی باقی نمی‌ماند. رستم اندرز پدر را می‌پذیرد و دوباره اسفندیار را به

صبر، اندیشه و تأمل فرا می‌خواند و از او می‌خواهد که دل از کینه و خشم بی‌خود و بی‌دلیل پاک کند.

۲-۵-۲-۳. پیران در مشکلات و تنگناها محل رجوع برای حل مشکلاتند

هرگاه شاهان، بزرگان یا لشکریان در انجام کار و تصمیم خود دچار مشکل شدند پیران کارآزموده و مجرب، تنها ملجأ و پناهگاه آنان بودند.

ایرانیان از ظلم و بیداد نوذر دست به‌دامن سام شدند: نوذر بعد از مدتی پادشاهی پند و اندرز و راه و رسم پدر را فراموش و ظلم و بیداد را پیشه کرده و باعث فتنه و آشوب داخلی، پراکندگی سپاه و هرج و مرج شد. نوذر که سررشتهٔ امور مملکت را گسسته دید؛ دست به‌دامن سام شد تا بتواند مملکت را به حالت اولیه خود بازگرداند. زال به دربار می‌آید و آرامش و آسایش را به کشور بازگردانده؛ حتی باعث بیعت مجدد مردمان با نوذر می‌شود.

در تصمیم کاووس برای رفتن به مازندران ایرانیان از زال کمک و یاری طلبیدند: کاووس به اغوای دیو قصد مازندران کرد. بزرگان ایران با این تصمیم مخالف بودند ولی کسی یارای مخالفت نداشت. پهلوانان جلسه‌ای تشکیل داده؛ تصمیم گرفتند که از زال برای رهایی از این مشکل کمک بطلبند. زال به دربار کاووس آمد و با اندرزهای فراوان او را از عواقب وخیم این لشکرکشی آگاه کرد ولی سخنان زال در کاووس مؤثر واقع نشد؛ به مازندران لشکر کشید و در دام گرفتاری و مشکلات افتاد.

۳. نتیجه‌گیری

برتری شاهنامه فردوسی نسبت به سایر آثار حماسی تنها در حجم آن نیست بلکه شاهنامه از نظر گزینش داستان‌ها و حوادث، انتخاب واژگان، توصیف زیبا و مناسب صحنه‌ها، تشبیهات و استعارات زیبا سرآمد همهٔ آثار حماسی است. به‌همین سبب می‌توان داستان‌های آن را از منظر مختلف بررسی و تحلیل کرد. ازجملهٔ این ویژگی‌ها شخصیت‌پردازی و توجه به ویژگی‌های شخصیتی در پیران و جوانان، مثبت و منفی بودن شخصیت‌ها و... است.

یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های داستانی در شاهنامه که نقش برجسته‌ای در طرح، انسجام، رشد و گسترش داستان دارد؛ شخصیت‌پردازی است و شاهنامه از نظر دقت در ترسیم خطوط شخصیت‌های داستان، به‌ویژه جنبه‌های درونی، سرآمد همهٔ متون داستان‌های سنتی فارسی، اعم از منظوم و منثور است زیرا قهرمانان داستان‌های کهن دارای ویژگی‌های چون ایستایی، سکون و مطلق‌گرایی هستند که آن‌ها را تغییر ناپذیر می‌کند و قهرمان در پایان داستان همان است که در آغاز داستان بود. اما فردوسی با شخصیت‌پردازی دقیق در داستان‌های شاهنامه، قهرمانان خود را از این مطلق‌گرایی دور کرده و از قهرمانان قصه‌های سنتی کهن فاصله داده و به مرز «شخصیت» در داستان‌های امروزی نزدیک کرده است. می‌توانیم آن‌ها را با معیارها و ویژگی‌های شخصیت‌پردازی نوین سنجیده و بررسی کنیم. فردوسی به توصیف کلی در مورد قهرمانان بسنده نکرده و به سمت ترسیم خطوط دقیق شخصیتی و بیان جزئیات و خصوصیات روحی و خلقی شخصیت‌های داستان متمایل شده؛ از این رو در شاهنامه، برخلاف قصه‌ها که در آن‌ها توجهی به پرورش و بررسی خصوصیت‌های درونی، روحی و خلقی نمی‌شود؛ جنبه‌ها و ابعاد مختلف شخصیت‌ها مورد بررسی قرار می‌گیرد. در حقیقت قهرمانان شاهنامه اعم از پیر و جوان به‌گونه‌ای پرداخته شده‌اند که شخصیت‌ها علی‌رغم تمامی خصوصیات خارق‌العاده‌ای که دارند برای خواننده قابل درک و لمس‌پذیر می‌شوند و با وجود تفاوت و برتری آن‌ها نسبت به مردم عادی، ضعف، اشتباه و خطاهای بشری در رفتار و کردارشان وجود دارد که آن‌ها را به حوزهٔ درک و لمس مخاطبان نزدیک می‌سازد. به بیان دیگر، مطلق‌گرایی که از ویژگی‌های قهرمانان قصه‌هاست در مورد اشخاص شاهنامه کاهش می‌یابد و همین امر آن‌ها را به واقعیت نزدیک می‌سازد. خردمندترین، گاهی نادان‌ترین است و قوی‌ترین گاهی ضعیف‌ترین. در داستان پادشاهی فریدون هرچه به پایان نزدیک‌تر می‌شویم فریدون هویت انسانی‌تر و ملموس‌تری می‌یابد. او قهرمان مطلق و بدون خطا نیست؛ دادگر و آزاده است؛ در عین حال کینه‌توزی را هم در وجود او می‌بینیم. در صورتی که قهرمانان اصلی قصه‌ها یا خوبند یا بد. به‌طورکلی می‌توان گفت شخصیت‌هایی که فردوسی خلق کرده به مرزهای شخصیت، به‌معنای آنچه در داستان‌های امروزی مطرح است نزدیک شده‌اند.

بنابراین ویژگی‌هایی چون ایستایی، سکون، مطلق بودن و... که خاص قهرمانان و قصه‌ها است در آن‌ها کمرنگ شده و مختصات شخصیت‌های دیگر در وجودشان پدیدار می‌شود. به‌عنوان مثال رستم پهلوان بی‌بدیل شاهنامه در کنار خصوصیات خاص و فوق بشری گاه در طول داستان‌ها در حد و اندازهٔ یک انسان باورپذیر ظهور می‌کند؛ انسانی با تمام ضعف‌ها، خطاها، رنج‌ها و ناامیدی‌ها. در داستان رستم و سهراب، فردوسی با هنرمندی و به مدد شیوه‌های مختلف درون داشته‌ها و روحیات رستم را بر خواننده آشکار می‌سازد. در این داستان، اعمال، رفتار و گفتار رستم نمایش‌گر تضادهای عمیق درونی و درگیری‌های روانی است که در نهایت به فرزندکشی منجر می‌شود و رستم در پایان به فردی دردمند و درهم شکسته و حتی شایستهٔ ترحم و دلسوزی بدل شده و آهنگ خودکشی می‌کند. در همین داستان شخصیت سهراب از آنچه مختص قهرمانان قصه‌هاست فاصله دارد. ارادهٔ او در یافتن پدر و تلاش‌هایی که در این راه انجام می‌دهد؛ تحولی که در پایان داستان در درونش ایجاد می‌شود و آگاهی که نسبت به گم‌گشتهٔ سال‌های کودکی‌اش می‌یابد و او را به آشنایی می‌کشاند؛ همه و همه او را از قالب شخصیتی ایستا خارج می‌کند و به مرزهای شخصیتی پویا سوق می‌دهد. از سوی دیگر، معصومیت، ساده‌دلی، خوش باوری، غرور، بلندپروازی و خطاهای کودکانه او را از مطلق بودن دور می‌سازد. بنابراین شخصیت‌ها در شاهنامه به‌طور کامل مثبت و یا منفی نیستند و برخی از آن‌ها در طول زندگی‌شان و حوادثی که برای‌شان پیش می‌آید تغییر شخصیت می‌دهند.

به‌همین منوال دیدگاه فردوسی نیز نسبت به شخصیت‌های داستان اعم از پیر و جوان ثابت نیست و در طول داستان تغییر می‌یابد. شخصیت‌هایی که به دلیل ابعاد مثبت و منفی، باورپذیرتر و جذاب‌ترند اما به‌طورکلی می‌توان گفت که فردوسی ویژگی‌هایی همچون میهن دوستی، دلاوری و بزرگی را بیشتر به جوانان نسبت می‌دهد تا پیران و از سوی دیگر ویژگی‌هایی هم‌چون دانایی و خردمندی را بیشتر به پیران نسبت داده است البته همان‌طور که گفته شد این ویژگی‌ها ثابت و ایستا نیستند. فردوسی ویژگی‌های مختلفی به پیران و جوانان نسبت داده اما در این میان ویژگی‌هایی که به جوانان نسبت داده بسیار متفاوت و گوناگون است. ویژگی‌هایی

هم‌چون عاطفی، هیجانی، عصبانی و زودرنج، پندنپذیری، صراحت لهجه، قدرت اعتراض و انتقاد، پایبندی و وفاداری به عهد و پیمان، عفو، بخشش و جوان‌مردی، اعتقاد و پایبندی دینی و... از جملهٔ آن‌هاست. ویژگی‌هایی که به پیران نسبت داده کمتر بوده؛ ویژگی‌هایی همچون آینده‌نگری، پیش‌بین، دوراندیشی، پند و اندرزگوی و محل رجوع بودن آن‌ها در حل مشکلات می‌باشد.

در ارتباط با نسبت تکرار واژهٔ پیر و جوان در شاهنامه نیز همان‌طور که در متن مقاله گذشت؛ واژهٔ پیر ۳۰۸ مرتبه و واژهٔ جوان ۳۵۵ مرتبه تکرار شده است.

کتاب‌شناسی

کتاب‌ها

۱. اسلامی‌ندوشن، محمدعلی (۱۳۷۸)، *زندگی و مرگ پهلوانان در شاهنامه*، تهران: اوستا

۲. البنداری، فتح‌بین‌علی (۱۳۸۰)، *شاهنامهٔ فردوسی*، ترجمهٔ عبدالمحمد آیتی، تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی

۳. برومند، پوراندخت (۱۳۸۰)، *فرهنگ آرایه‌های ادبی(بیان) در شاهنامه فردوسی*، تهران: دیگر

۴. پرنو، مجتبی (۱۳۸۰) *سیمای پیران و جوانان در شاهنامهٔ فردوسی*، تهران: دانشگاه تهران

۵. ثعالبی، عبدالملک‌بن‌محمد (۱۹۶۳)، *تاریخ غررالسیر: المعروف بکتاب غرراخبار ملوک الفرس و سیرهم*، زوتنبرگ، تهران: افست

۶. حمیدیان، سعید (۱۳۸۳)، *درآمدی بر اندیشه و هنر فردوسی*، تهران: ناهید

۷. دوست‌خواه، جلیل (۱۳۸۰) *حماسهٔ ایران یادمانی از فراسوی هزاره‌ها*، تهران: آگه

۸. دوست‌خواه، جلیل (۱۳۸۴)، *شناخت‌نامهٔ فردوسی و شاهنامه*، تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی

۹. دیویدسن، الگار (۱۳۷۸)، شاعر و پهلوان در شاهنامه، مترجم دکتر فرهاد عطایی، تهران: تاریخ ایران

۱۰. ریاحی، محمدامین (۱۳۸۶) *سرچشمه‌های فردوسی‌شناسی*، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

۱۱. رستگارفسائی، منصور (۱۳۷۹) *حماسهٔ رستم و سهراب*، تهران: جامی

۱۲. رستنده، مجید (۱۳۷۸)، *قرآن و حدیث در شاهنامهٔ فردوسی*، همدان: مفتون همدانی

۱۳. صفا، ذبیح‌الله (۱۳۶۳)، *حماسه‌سرایی در ایران*، تهران: امیرکبیر

۱۴. طبری، محمدبن‌جریر، *تاریخ طبری*: تاریخ الامم و الملوک، بیروت ۱۹۹۲/۱۴۱۳؛ ابوالقاسم فردوسی، شاهنامهٔ فردوسی، متن انتقادی ، مسکو ۱۹۶۳ـ۱۹۷۱

۱۵. همایی، جلال‌الدین (۱۳۸۹)، *فنون بلاغت و صناعات ادبی*، تهران: اهورا

مقاله‌ها

۱. خالقی‌مطلق، جلال (۱۳۸۱)، *بیژن شاهنامه کیست*، نامهٔ پارسی، سال هفتم، شمارهٔ چهارم، صص ۱۸۶ - ۱۸۷

eldery and youth in Ferdowsi's Shahnameh

Shekoofeh Ajodani [1]

1. Master of Persian Language and Literature, Arak Azad University shkoufeh adjudani@gmail.com

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:

Received:
7 May 2022

Accepted:
28 July 2022

Keywords:
Shahnameh
Ferdowsi
eldery, youth
personality

ABSTRACT

eldery and youth are important concepts in the culture and literature of every nation and many articles have been written about them. In Shahnameh, the characterization in relation to the youths and the elderlies and their personality traits can be clearly seen. The current research, which was carried out with a descriptive-analytical method and using library sources, is based on Ferdowsi's view of positive and negative characters, both young and old in Shahnameh, and the change or lack of change of this view. Also, the static or dynamic nature of positive and negative characters in Shahnameh has been investigated. According to the results of the research, Ferdowsi's view of the characters in the story, both young and old, is not constant and changes throughout the story. It means characters who are more believable and attractive because of their positive and negative aspects. In general, it can be said that Ferdowsi attributes qualities such as patriotism, bravery and greatness more to the youths, and on the other hand, attributes such as knowledge and wisdom are more attributed to the elderlies.

نقد عمیق‌گرا بر غزل اعتدال مبتنی بر آثار سیدرضا محمدی

پروین احمدی[۱]

۱. دانشجوی کارشناسی‌ارشد زبان‌شناسی، دانشگاه پیام‌نور اسلام آباد غرب، کرمانشاه، ایران.

Parvinahmadi6262@gmail.com

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت:
۱۴۰۱/۰۳/۲۷

تاریخ پذیرش :
۱۴۰۱/۰۵/۲۸

واژه‌های کلیدی:
غزل اعتدال
نقد عمیق‌گرا
زبان، فرم
سیدرضا محمدی
شعر افغانستان

چکیده

در مواجهه با نوآوری‌هایی که در غزل پساسیمین صورت گرفت برخی شاعران درصدد برآمدند تا بین کفهٔ ترازوی نوآوری و سنت‌گرایی اعتدال را رعایت کرده هم از پتانسیل و زبان و ساختار غزل کلاسیک بهره ببرند هم از نوآوری‌های فرمی و زبانی غزل مدرن. از جمله این غزل‌سرایان سیدرضا محمدی از چهره‌های ادبی سرشناس در ادبیات افغانستان و ایران است که با غزل، فراقومی و فراملی برخورد کرد. او از لحاظ زبان و خنیای آن، زبانی فاخر را برگزید که همچون زبان خراسانی دارای جملات سالمِ کوتاه اما بسامد لغات امروزینه دارد. غزلش از لحاظ فرم در دههٔ هفتاد هم‌چون هم عصرانش دارای نوآوری فرمی است اما پس از دههٔ هفتاد به سمت نئوکلاسیک مایل می‌شود. در این پژوهش که به روش توصیفی تحلیلی و با استفاده از منابع کتاب‌خانه ای تدوین شده ضمن بررسی اشعار ایشان به این موضوع می‌پردازیم که آیا وی غزل‌سرایی نوآور و جریان‌ساز است؟ آیا توانسته در غزلش به هم‌افزایی سنت و مدرنیته دست یابد؟ در غزلیات محمدی کفهٔ ترازوی مدرنیته از لحاظ نوآوری در فرم سنگین‌تر است اما بسامد این نوآوری‌ها آن‌چنان زیاد نیست که بتوان او را شاعری جریان‌ساز نامید بلکه می‌توان گفت ایشان به سبک شخصی خویش در نوشتار دست یافته و با ایجاد اعتدال بین زبان فاخر و نوآوری‌های زبانی، جنس سومی از زبان فاخر خراسانی و زبان شیءمحور را به وجود آورده است. دلیل به جنس سوم رسیدن قلم سیدرضا محمدی در یک دست‌بودگی و هم‌افزایی این دو شیوهٔ زبانی در نگارش است.

۱. مقدمه

غزل معاصر را می‌توان از لحاظ پرداختن به عناصر شعر کلاسیک و عناصر شعر مدرن به چند دسته تقسیم کرد. اغلب غزل‌سرایانی که از لحاظ فرم، محتوا و زبان هنوز هم مقید به غزل کلاسیک هستند و نوآوری‌های اندکی دارند پساکلاسیک هستند. از جملهٔ آن‌ها می‌توان شهریار و هوشنگ ابتهاج را نام برد که فضای شعرشان فضای بین تقلید و احیاء است برای همین بیشتر منجر به تقلید می‌شود.

اما دستهٔ دیگری از غزل‌سرایان درصدد برآمدند که غزل را به زبان روز بسرایند و از کلمات و ترکیبات غزل کلاسیک گذر کردند و نتیجهٔ آن غزلیات پرشور و عاشقانهٔ حسین منزوی، محمد علی بهمنی، قیصر امین‌پور و... شد. لذا می‌توان از غزل حسین منزوی با عنوان غزل نئوکلاسیک نام برد زیرا این دسته از غزل‌سرایان توانسته بودند در زبان و محتوای غزل کلاسیک نوآوری‌هایی ایجاد کنند اما فرم ذهنی و ساختار همان غزل کلاسیک است. با ظهور نیما و انقلاب علیه شعر کلاسیک سیمین بهبهانی که تبار غزل معاصر به شمار می‌رود توانست با نوآوری در محتوا، زبان و وزن عروضی و حتی فرم و ساختار غزل انقلابی در غزل معاصر ایجاد کند و پر واضح است که آرش آذرپیک در لیلا زانا-دختر اسطوره‌های سرزمین من- نام ملکهٔ غزل ایران را بر ایشان نهاد.

غزل سیمین بهبهانی را غزل مدرن نامیده‌اند و به ترتیب جریان‌هایی پساسیمینی که غزل او را الگوی غزل خود قرار داده بودند عبارتند از: غزل فرم، غزل مینیمال، غزل پیشرو، غزل گفتار و... اما در این میان غزل‌سرایان دیگری بودند که درصدد برآمدند تا بین سنت و مدرنیته در غزل تعادل ایجاد کنند و علاوه بر حفظ قالب غزل با بازگشت آوانگار به اصالت‌های فرارو یعنی انواع مکتب‌های که در گذشته در غزل شکل گرفته بود در این مکتب‌ها و سبک‌ها ایجاد نوآوری کنند. لذا با حفظ مؤلفه‌هایی از غزل کلاسیک مؤلفه‌هایی از شعر و غزل مدرن را با آن به وحدت رساندند و جنس سومی از غزل کلاسیک و غزل مدرن در زبان شکل گرفت که از لحاظ فرم نوآورانه می‌نمود. بنابراین نوعی غزل به وجود آمد که از لحاظ زبان متعهد به غزل کلاسیک

خاصه (مکتب خراسانی) و شیءمحوری در زبان اشعار (احمدرضا احمدی) بود و از لحاظ فرم به پیروی از سیمین بهبهانی و جریان‌های غزل دهۀ هفتاد، مدرن بود. لذا ما این نوع غزل را غزل اعتدال می‌نامیم که بنابر نقد عمیق‌گرا، ابداع‌گرا محسوب می‌شود.

۱-۱. بیان مساله و سوالات پژوهش

از جمله غزل‌سرایانی که در جدال بین سنت و مدرنیته توانست تعادل ایجاد کند، و جنس سومی از زبان و فرم در غزل ایجاد کند، سیدرضا محمدی بود که ضمن به کارگیری ساحت‌هایی از زبان سنت و خاصه کلان‌روایت مکتب خراسانی و کلان‌روایت زبان در شعر موج نو، از لحاظ نوع و جنس کلمات، به کارگیری اوزان به خصوص، زبان فاخر سنت و زبان شهری مدرنیته آن‌ها را به هم‌افزایی رساند. و با بازگشت به غزل بیت‌محور گذشته و زیست در خودآگاه و ناخودآگاه جمعی_فردی زمان و مکان امروزین، توانست انواع فرم‌های ذهنی مدرن را به کارگیرد.اما سؤال اساسی اینجاست:

۱-آیا محمدی توانسته است با بسامد فزایندۀ نوآوری‌های فرمی و زبانی ایجاد جریان و ژانری نوین در غزل نماید؟

۲-غزل محمدی از نگاه نقد عمیق‌گرایی با کلان‌روایت‌ها چه برخوردی داشته است؟ آیا تقلیدگرا است یا ابداع‌گر؟ و یا بدعتی تازه خلق کرده است؟

۱-۲. ضرورت، اهمیت و هدف پژوهش

در گسترۀ ادبیات دهۀ هفتاد غزل‌سرایان بی‌شماری درصدد ایجاد نوآوری در غزل و ایجاد فضایی بکر و تازه برآمدند، اما عده‌ای به احیاء یا بدعت و تقلید از ادبیات کلاسیک روی آوردند. اما هر یک به علت افراط و تفریط‌های بی‌پایان جزء جریان‌سازان غزل دهۀ هفتاد به شمار نمی‌آیند. اما غزل سیدرضا محمدی توانست از افراط و تفریط‌های غزل‌سرایان پساسیمین مبرا مانده و سنت و مدرنیته را در غزل به اعتدال برساند. ولی متاسفانه در کتب و مقالات و پایان‌نامه‌های نگارش یافته تا لحظۀ اکنون به حاشیه رفته است. در این نوشتار ضمن معرفی این جریان که سیدرضا محمدی و

سیدضیاء قاسمی تحت لوای مؤلفه‌های نانوشتهٔ آن غزل سروده‌اند غزل‌های سروده شده از لحاظ فرم و زبان مورد بررسی و تحلیل قرار خواهد گرفت. تا مشخص شود که این غزل‌سرا تا چه حد توانسته است جنس سومی از فرم و زبان غزل کلاسیک و مدرن را نمود ببخشد.

۱-۳. پیشینهٔ پژوهش

جست‌وجوی دامنه دار در مورد غزل دههٔ هفتاد در بررسی سیر تحول غزل معاصر حسین مافی و در پایان نامهٔ «تطور غزل معاصر فارسی در سه دههٔ ۶۰،۷۰و ۸۰» (،حسن دلبری ۱۳۹۲)، «بررسی محتوایی غزل در دههٔ ۷۰ (مالکه تدریسی، احمدرضا نظری چروده) صورت گرفته است و مقالات فراوانی در مورد غزل معاصر نگاشته شده است. از جمله: از اعتدال نوکلاسیک تا تکانه‌های پست‌مدرن در غزل امروز ایران (۱۳۹۵)، بررسی تحول ساختار، و شکل غزل از انقلاب مشروطه تا پس از انقلاب اسلامی (۱۳۹۶)، شیوه‌های روایت سینمایی در غزل امروز (۱۳۹۳) و...

اما در این کتب و مقالات و پایان نامه‌ها تقسیم‌بندی همه جانبه‌ای که تمام جریان‌های غزل معاصر را معرفی کند صورت نگرفته؛ خصوصا در مورد غزل سیدرضا محمدی به عنوان یک شاعر دو زبانه بررسی صورت نگرفته است. در واقع اگر از اشارات خیلی کوتاه برخی مقالات بگذریم به یقین می‌توان گفت که غزل سیدرضا محمدی تا به امروز بررسی نشده است. لذا این مقاله از این لحاظ در نوع خود منحصر به فرد و نوآورانه است. جستجوی دامنه‌دار در مورد غزل دههٔ هفتاد در بررسی سیر تحول غزل معاصر حسین مافی و در پایان نامهٔ «تطور غزل معاصر فارسی در سه دههٔ ۶۰،۷۰و ۸۰» (دلبری ۱۳۹۲)، «بررسی محتوایی غزل در دههٔ ۷۰ (مالکه تدریسی، احمدرضا نظری چروده) و... صورت گرفته است و مقالات فراوانی در مورد غزل معاصر نگاشته شده است. از جمله:

۲. پردازش تحلیلی موضوع

۲-۱. نقدعمیق‌گرا

آذرپیک در مقدمهٔ کتاب جنبش ادبی ۱۴۰۰، می‌نویسد:

۱- ابداع‌گران (تفکر انتقادی-اجتهادی) را به دو شاخه تقسیم می‌کند:

الف) گروه اول روایتی که با حفظ بعد ثابت فرهنگ و تمدنِ یک بنیان‌روایت (تفکر اجدادی)، کلان‌روایتی نوین (تفکر اجتهادی-پیشنهادی) را ارائه می‌دهد.

ب)گروه دوم روایتی که با حفظ بعد ثابت فرهنگ و تمدن یک بنیان‌روایت (تفکر اجدادی)، کلان‌روایتی تثبیت‌شده و یا از پیش تعین‌یافته (تفکر اعتقادی) را در جامه و کالبدی نوین ارائه می‌دهد.» (ر.ک. مقدمه، آرش آذرپیک: همتی و همکاران، ۱۴۰۰: ۳۹)

ب)گروه دوم روایتی که با حفظ بعد ثابت فرهنگ و تمدن یک بنیان‌روایت (تفکر اجدادی)، کلان‌روایتی تثبیت‌شده و یا از پیش تعین‌یافته (تفکر اعتقادی) را در جامه و کالبدی نوین ارائه می‌دهد.» (ر.ک. مقدمه، آرش آذرپیک: همتی و همکاران، ۱۴۰۰: ۳۹)

با این توضیح، غزل اعتدال با پیش قراولی سیدرضا محمدی جزء روایت‌هایی محسوب می‌شود که با حفظ بعد ثابت غزل خراسانی، نوآوری‌های غزل مدرن بهبهانی -که کلان‌روایتی تثبیت شده محسوب می‌شود-را در کالبد غزل معاصر ارائه داد.

لازم است شرح مختصری از نقد عمیق‌گرا ارائه دهیم. در این شیوهٔ نقد که آذرپیک آن را ارائه کرده جریان‌های ادبی از لحاظ نوآور بودن به چند دسته تقسیم می‌شوند: ژانر تقلیدی/ ژانر احیایی/ ژانر ابداعی/ ژانر بدعتی/ فراگرایان.

۱- تقلیدگرایان: روایتی که یک کلان‌روایت دیگر که زادهٔ بنیان‌روایتِ آن فرهنگ و تمدن است را با حفظ همان سیستم سابق در زمینه و زمانه‌های دیگر تقلید می‌کند. (یعنی دارای تفکر اعتقادی_انسدادی هستند.) تقلیدگرایان تنها زادهٔ اندیشهٔ نیاکان (تفکر اجدادی) خود بوده و زمانه و زمینهٔ خود را به رسمیت نمی‌شناسند؛

بنابراین ممکن است که زمانه و زمینه هم روایت تقلیدگرایان را به رسمیت نشناسد چون در جهان آن‌ها کشف مهمی از لوگوس را نمی‌یابد. (همان:۳۸)

۲- احیاگران: روایت احیاگران (تفکر اجتهادی_اجدادی)، توأمان هم فرزند نیاکان اندیشگانی و هم فرزند اندیشهٔ نسل و محل و زمان خود هستند. احیاگران روایتی را که به دست فراموشی سپرده شده به گونه‌ای احیاء شده جانی دوباره می‌بخشند. (همان:۳۹)

۳- بدعت‌گرایان: بدعت روایتی است که با نفی یا انتقاد تند از تمام فراروایت‌های دیگر در یک اقلیم خاص زاده می‌شود (تفکر انتقادی-ارتدادی)

۴- فراگرایان: به نواندیشانی اطلاق می‌شود که با افول پسامدرنیسم پس از حادثهٔ یازده سپتامبر خواهان فراروندگی از تمام سیستم‌ها، پارادایم‌ها و مکتب‌ها هستند بدون انکار هیچ یک از کشف‌های درونی آن‌ها... فراگرایان بر مبنای دو مقولهٔ بنیادین دیگر یعنی «عمیق‌گرایی» و «کلمه گرایی» برای نخستین بار در تاریخ فلسفه، ادبیات، هنر و ... جهان به ارائهٔ فراپارادایم، فرامکتب و فراسیستم پرداختند. (مسیح، ۱۴۰۰: ۳۶۴)

لذا در این نوشتار با توجه به نقدعمیق گرا در پی آن هستیم تا غزلیات کتاب «کاغذ باد» از سیدرضا محمدی را از منظر فرم و زبان مورد بررسی قرار دهیم.

۲-۲. فرم

فرم در اغلب موارد به شیوه‌هایی دلالت می‌کند که عناصر تشکیل دهندهٔ یک اثر را با هم مرتبط می‌سازد. بدین معنا که ساختار از برآیند ترکیبی این عناصر فراچگ می‌آید. به عنوان مثال ساختار یک شعر از ترکیب واژگان به دست می‌آید. بنابراین فرم عبارت است از پویایی اجزاء و عناصر گردآوری شده در ترکیب. لذا فرم را در قابل با معنا قرار می‌دهند و فرم‌گرایان افراطی مدعی‌اند که ارزش اثر هنری به اعتبار فرم آن تعیین می‌شود. (جمالی، ۱۳۹۴: ۱۰) لذا یک اثر ادبی را می‌توان از لحاظ فرم بیرونی

و فرم ذهنی آن بررسی کرد. در اینجا ابتدا به فرم بیرونی و سپس فرم ذهنی یا درونی پرداخته می‌شود.

۲-۲-۱. نوشتن غزل به صورت شعر نیمایی

نیما یوشیج شکل نوشتاری شعر گذشته را به هم ریخت و با بر هم زدن تساوی مصراع‌ها، یکی از محدودیت‌های آشکار شعر گذشته را از میان برداشت. او این کار را کرد تا اندازهٔ هر سطر شعر، متناسب با ظرفیت سخن در همان سطر باشد. نه به گونه‌ای ناگزیر، تابع قاعده‌ای از پیش تعیین شده و تخطی ناپذیر باشد. (حسن لی، ۱۳۸۳: ۲۲۲) در واقع هر گونه عدول از ساختار منسجم شعر کلاسیک، را در بر می‌گیرد. لذا در شعر محمدی، به دلیل این که این شاعر در جهت حفظ تعادل فرمیک بین غزل کلاسیک و نو گام بر می‌دارد؛ در غزلش نوآوری‌هایی که در در غزل شاگردان سیمین مشاهده می‌شود؛ چندان مشهود نیست. گاه فراروی‌هایی از سبک نوشتار غزل کلاسیک مشاهده می‌شود اما تعداد این فراروی‌ها آنچنان زیاد و پر بسامد نیست. مانند:

جهان گلدان، یعنی نگاه، شرم، نگاه
کدام گل را تعبیر می‌کند گلدان؟
جهان گلدان یعنی
جهان واسطه‌ها
جهان شب را از پشت شیشه‌ها دیدن
ستاره‌ها را از پشت شیسشه‌ها چیدن
و
نور را ز پس شیشه‌ها طلب کردن
جهان گلدان یعنی جهان فاصله‌ها
یعنی، آیه‌های جهان را، فقط برای تو تفسیر می‌کند گلدان (محمدی، ۱۳۸۷: ۲۸)

اتوبوس آمد، او رفت از این قصه
و بعد

ایستگاه پر از آدم‌ها
بلعید مرا (همان: ۳۵)
بعد از این من ندیدم چه باراند مردم شهر دیدند
گفتند
چشم نو بالغ دختران را
و سر بی‌تن بچه‌ها را (همان:۴۷)

۲-۲-۲. کانکریت یا دیداری کردن شعر

در شعر دیداری یا کانکریت، دیدن با شنیدن در می‌آمیزد. در این گونه شعرها، هیأت فیزیکی و صور واژه‌ها تصویری دقیق از معنای ذهنی آن‌هاست؛ شاعر به جای اینکه معنا را بنویسد تصویری از آن را ترسیم می‌کند. (علی‌پور، ۱۳۷۸: ۲۲)

ابتدا ابر و باران و مه بود چتر بر سر گرفتم ولی بعد
ژاله شد ژاله
له
له
له
له کرد در هوا چتری بی‌نوا را (محمدی،۱۳۸۷: ۴۷)

در آستانه مرا طلوع کردی و خندیدی
مگر بهانه بجویم ز چارسو با تو
منت نگاه نکردم
ز شرم بود؟
نه!
از ترس بود؟
نه!
گرفته بود مرا بغض در گلو با تو (همان: ۱۲)

اتوبوس آمد؛ او رفت از این قصه

و بعد
ایستگاه پر از آدم‌ها
بلعید
مرا (همان، ۱۳۸۷ :۳۵)

۲-۲-۳. روایت و بیان مکالمه در غزل

یکی از ابزارهای موفقی که سیمین بهبهانی در اختیار شاعران نوپرداز در آثار خود قرارداد، بهره‌گیری از روایت در آثار خود برای انسجام بیشتر شعر از لحاظ ساختار است. حضور روایت در شعر و شاخه‌ای که از آن به عنوان غزل روایی یاد می‌شود حاصل تجربیات شاعران شاخصی چون سیمین بهبهانی است. (وزن دنیا، ۱۳۹۸: ۲۱۷) او خود می‌گوید: «توانستم مضمون غزل را به شکل‌های گوناگونی عرضه کنم مثلا استفاده از شیوه‌ای دراماتیک یا گفتگوهای دو نفری یا چند نفری یا تک‌گویی‌های درونی یا نقل داستان‌ها به شیوه‌ای مینی مال. (بهبهانی، ۱۳۸۱: ۱۳)

بر آستانه مرا
طلوع کردی و خندیدی
مگر بهانه بجویم ز چارسو با تو
مَنَت نگاه نکردم،
ز شرم بود؟
نه!
از ترس بود
نه!
گرفته بود مرا در بغل در گلوو با تو (محمدی، ۱۳۸۷: ۱۳)

۲-۲-۴. آوردن قالب شعری دیگر در قالب غزل

غزل سرایان معاصر، در پی ایجاد نوآوری و ساختمان خاص و منحصر به فردی برای شعرشان، دست به نوآوری‌هایی زده‌اند.

- مثنوی در غزل:

من که لبام از نخ جادو شده درست — کفش‌من‌ازدودیده‌ی‌آهوشده‌درست
کـه ذره ذره بـدنم از گـلوله است — که دکمه‌های پیرهنم از گلوله اسـت
اینک منم که خون هیاهوی عالمم — در میز، در موبایل، در اینترنت آدمـم
اینک منم کسی که خورش کرده خواب را — مـخـفی نمـوده در تلفـن ماهتاب را
ایـنک منم که ساخـتـه‌ام نـان از ابرها — در سطل ماست ریـخت‌ام آفتاب را

(محمدی، ۱۳۹۶: ۱۰)

-متن در غزل:

هوای خستگی بادهای حافظه را
کشانده بر تو سرازیر می‌کند
جهان گلدان، یعنی نگاه، نگاه
کدام گل را تعبیر می‌کند گلدان؟
جهان گلدان یعنی
جهان واسطه‌ها
جهان شب را از پشت شیشه‌ها دیدن
ستاره‌ها را از پشت شیشه‌ها چیدن
و نور را از پس شیشه‌ها طلب کردن
جهان گلدان یعنی جهان فاصله‌ها
یعنی،آیه‌های جهان را، فقط برای تو تفسیر می‌کند گلدان
بگو، مرا بکشد این تجلی عوضی
دلم گرفته چرا دیر می‌کند گلدان؟ (همان،۱۳۸۷: ۲۹)

۲-۲-۵. فصل‌بندی در غزل

از دیگر تفنن‌های شاعران معاصر، برای ایجاد فرم تازه شماره‌گذاری در غزل است. بدین گونه که شاعر بخشی از غزل را می‌سراید و زمانی که مطلب مورد نظر را به پایان برد برای ارائهٔ مطلب جدید فصل دیگری را که ممکن است تنها یک بیت باشد

شروع می‌کند. (کاظم‌زاده، ۱۳۸۹: ۱۸۲) در غزل محمدی فصل‌بندی اصولا با ستاره‌ها انجام می‌گیرد.

بیچاره تو به خانه گرفتار جنگ سال بیچاره من ز خانه و یار و دیار دور

***

شاید دوباره عید بیاید برای ما شاید ز ما زیاد نباشد بهار دور

(محمدی، ۱۳۹۶: ۳۰)

گاه یک غزل دارای چندین بخش است که با علامت ستاره از بقیه قسمت‌ها جدا می‌شود. گاه یک بیت مانده به آخر قرار می‌گیرد. اما در کلیت اشعار محمدی در دو کتاب روح اندوهگین یک شاعر وکاغذ باد به تبعیت از غزل نئوکلاسک و گرایش بیشتر به سمت نئوکلاسیک فرم بیرونی اشعار نیز چندان دستخوش تحول و دگرگونی نشده یا مثلا در نمونهٔ زیر میان ابیات ستاره قرار گرفته است و ابیات را از همدیگر جدا نموده است.

غمگین نبینمت! چندین دگر نه تو زین بیشتر نه من، زین بشتر نه تو

***

غمگین نبینمت، ماه بلند من! هر جا تو جمله خیر، هرجا که شر نه تو

(همان، ۱۳۸۷: ۶)

***

و این نوع فصل‌بندی معمولا در کتاب کاغذ باد (۱۳۸۷) به دفعات تکرار شده است.

۲-۲-۶. آغاز ناگهان و پایان ناتمام

در شعر معاصر گاه با اشعاری مواجه می‌شویم که آغاز غافل‌گیرکننده دارند بدون مقدمه آغاز می‌شوند و خود خواننده باید گذشتهٔ شعر را حدس بزند. بعضی شاعران امروز برای آشنایی‌زدایی، شعر خود را به گونه‌ای بی‌مقدمه آغاز می‌کنند؛ به گونه‌ای که خواننده بخش‌های آغازین و نانوشتهٔ آن را خود بازسازی می‌کند. (پورنامداریان، ۱۳۷۴: ۱۴۲)

لایق عشق نبودم که دهانم بسته‌ست همهٔ پنجره‌ها رو به جهانم بسته‌ست

لایـق عشـق نبـودم که پـرنده نشـدم زنـدگانـی بر پابند گرانم بسـته‌سـت
(محمدی، ۱۳۸۷ :۷۷)

فرم تسلسل: متن یک نقطهٔ مرکزی دارد که ردیف آن است و در پایان غزل، دوباره به آغاز متن باز می‌گردد.

هـزار مترد به پای تو جـان سپردند وَ هــزار دســت تو را باز مـی‌فشـردند وَ

***

هزار چشم سه رنگ نشان ز نام تـورا ز نقشه مـی‌قـاپیدند و مـی‌سـتردند وَ...
هزار مرد به پای تو جان سپـردنـد وَ هـزار دسـت تو را باز می‌فشـــردنـــد وَ
(همان،۱۳۸۷ :۱۲)

که در انتها نیز غزل با ابیات آغازی پایان می‌یابد.

۲-۲-۷. پایان ناگهانی

از دیگر نوآوری‌های غزل‌سرایان پساسیمینی آغاز ناگهانی و پایان ناتمام بود که در غزل محمدی نیز این مشخصه نمود عینی یافته است. گاهی برخی غزل‌ها به گونه‌ای آغاز می‌شود که انگار پس از حوادثی آمده که این حوادث در ذهن نویسنده اتفاق افتاده و بدون هیچ مقدمه و نتیجه‌گیری که خاص شعر کلاسیک و غزل بود شعر خاتمه می‌یابد. در واقع پایان باز یکی از دست‌آمدهای مدرنیته در شعر و ادبیات داستانی بود که به غزل نیز سرایت کرد و محمدی نیز این پتانسیل را در خدمت غزلش قرار داد و منجر به خلق تصاویر بکری شده است.

بـرسـد تـا بـه خـواب مـادرش ا چـشـم را کـنده زیـر پـا کـرده
مـژگـانـش بـه خـنـده افـتـاد مردمـش غرق در شـعـف شـده اسـت
مـرد رویـا بـه کـوچـه مـی‌آیـد هـمـهٔ چـیزهـا بـدل شـده‌انـد
شـوق در کـوچـه با ادب شـده است فکـر در کـوچـه با شـرف شده اسـت
(همان، ۱۳۸۷ :۱۸)

۲-۲-۸. غزل با ساختار نمایش‌نامه‌ای

یکی از خصوصیات غزل امروز حضور گفتگوها و مقطع کردن و نوشتن قالب غزل با ساختار نمایش نامه‌ای است. او از این نوآوری‌ها در جهت انسجام فرم استفاده کرده به گونه‌ای که ما در ساختار غزل امروز، با انواع علائم نگارشی دیالوگ (-) و «» برای تشخیص دیالوگ هر یک از کاراکترها و [] برای بیان تذکرات شاعر و حضور راوی مواجه هستیم. (احمدی و سلیمان‌پور، ۱۳۹۹ :۱۶)

به ماه گفتم: «ما کودکان حال توایم برای ماه، سه همراه مهربان بودیم
به ماه گفتم:«کی حرف می‌زنی؟» او گفت که ما برای سخن گفتنش دهان بودیم
(محمدی، ۱۳۸۷: ۲۴)

از دیگر پتانسیل‌هایی که با غزل سیمین بهبهانی در ادبیات ایران و خاصه غزل نمود عینی و همگانی یافت؛ شگردهای سینمایی و نمایشنامه‌ای و حضور دیالوگ، مونولوگ و گفتوگو به زبان محاوره و خودمانی بود. هر چند زبان محمدی فاخر است اما حضور گفتگوها سبب کاهش فخامت کلام نشده است بلکه سبب شده محور عمودی غزل یعنی فرم عمودی و در واقع فرم ذهنی غزل مستحکم‌تر شود. زیرا حضور روایت در غزل نیاز به آغاز، نقطه اوج و پایان دارد که رعایت این مراحل در غزل ساختار منسجمی را می‌طلبد که در آن اجزا با یکدیگر ارتباط ارگانیک و پویایی برقرار کنند.

۲-۲-۹. فاصله‌گذاری برشتی در غزل

در این غزل فرم درونی به گونه‌ای است که بین ذهن و عین و خود متن پیوند برقرار شده است به گونه‌ای که شاعر می‌نویسد باران و نوشته‌ها بر کاغذ خیس می‌شوند. ذهن و عین به هم‌افزایی رسیده و کاراکترها ارجاع درون متنی دارند. به گونه‌ای که در انتهای غزل شاعر خود اعتراف می‌کند که برف و بارانی در کار نبوده است و تنها تو رفته‌ای و این غزل ناتمام مانده است.

نوشت برف، به یادش صدای پای تو بود
نوشت باران، بارانش اشک‌های تو بود

نوشت باران، تر شد نوشته بر کـاغـذ
نوشــت باران، بـاران که ماجـرای تو بود
نه برف بود، نه باران، تو رفته بودی و بعد
فقط همین غزل نیمه تر به جای تو بود
(همان:۳۱)

غزل ناتمام به جا مانده است. درواقع «تو» زادهٔ متن و خیال خلاق نویسنده است که اسیر بازی‌های زبانی و فرم‌گرایی نویسنده شده است و ارجاع برون متنی ندارد.

۲-۲-۱۰. تغییر در تعداد مصرع‌ها

تعداد مصرع‌ها در یک بیت از غزل کلاسیک، پساکلاسیک و نئوکلاسیک معمولا دو مصرع است. اما غزل‌سرایان معاصر گاهی اوقات از سه مصرع در یک بیت استفاده می‌کنند. در نمونهٔ زیر نیز سیدرضا محمدی از سه مصرع در یک بیت استفاده کرده است.

پس مــن چـرا مقابل تو ایسـتاده‌ام وقـتی که هیـچ در دل تو من نبوده‌ام؟
پـرنده فــلزی از فـراق آمــده بـود... پـرنـده فلـزی از فــراق آمـده بــود...
گــرفته بـود هـوای غریب مـن او را نشسته بود ز مژگان به ذهن چوکی‌ها
ز ذهن ریخته بود آن همه هیاهـو را (محمدی، ۱۳۸۷ :۳۵)

بنابراین می‌توان گفت فرم در آثار سیدرضا محمدی چند بُعد ثابت محدود و چندین بعد متغییر نامحدود دارد. بعد ثابت فرم در غزل محمدی علاوه بر فرم غزل نئوکلاسیک، فرم غزل مدرن است و انواع تکنیک‌های ایجاد بدعت در فرم را می‌توان ابعاد متغییر فرم دانست که با توجه به نمونه‌های فوق‌الذکر دارای بسامد هستند اما بسامد نوآوری‌های فرمی آنچنان فراوان نیست که بتوان او را از لحاظ فرم غزل‌سرای جریان‌سازی دانست بلکه همچون غزل‌سرایان دههٔ هفتاد و در بحبوحهٔ ورود فرمالیسم به ایران تحت تأثیر نوآوری‌های فرمالیستی که در شاعران روزگارش اتفاق می‌افتاد غزل او نیز از این نوآوری‌ها بی‌نصیب نماند.

۲-۳. زبان

واژه‌ها برای بیان پیوندهای میان پدیده‌های بیرونی و درونی و مفاهیم ذهنی درساختارهای نحوی می‌نشینند. به تعبیری چینش واژگان در ساختار جمله آیینهٔ اندیشه و عاطفهٔ آدمی است. «واقعیت این است که ساختار جمله‌های ما در حقیقت ساختارهای نگاه‌ها و فکرهای ما هستند.» (همان، ۱۳۸۴: ۲۱) آن‌چنان‌که «کروچه و فوسلر معتقدند زبان جنبهٔ هنری و خلاق دارد و با سبک و زیبایی عجین است به نظر فوسلر زبان نوعی هنر و خلاقیت است و می‌توان در زبان به جست‌وجوی سبک و زیبایی رفت.» (شمیسا، ۱۳۷۸: ۱۲۰) فرمالیست‌های روس با عدول از هنجار زبان درصدد هنجارگریزی برآمده‌اند لذا هر شاعری با به کارگیری شگردهای خاصی درصدد بدعت در زبان، یا احیاء زبان گذشته و یا ابداع شیوه‌ای نو برای سرایش و یا تقلید محض از گذشتگان است.

بنابراین زبان شعر مواجههٔ هستی‌شناسی شاعرانه با جوهره‌های معنایی، نوشتاری و گفتاری است که هر سبک و مکتب اصیل ساحتی انضمامی از آن هستی‌شناسی را نمود و تعین می‌بخشد. لذا موسیقی و عروض مواجههٔ هستی‌شناسی با جوهرهٔ آوایی-گفتاری است و در واقع در زبان فارسی هفت دستگاه موسیقیایی وجود دارد که در هر نوع شعری نوعی ساحت انضمامی دارد. بنابراین یکی از پتانسیل‌هایی زیر بنایی است که شاعر برای سرایش شعر از آن بهره می‌برد. هر چند جوهرهٔ گفتاری کالبد ماتریال کلمه محسوب می‌شود اما نباید به اشتباه آن را ابزار و مصالح ایجاد شعر خواند. زیرا هم افزایی انواع جوهره‌های کلمه سبب هستی‌مند شدن شعر می‌شود نه چیده شدن مصالح در کنار هم. چرا که شعر یک پتانسیل بسیط از کلمه است که حاصل ترکیب اجزا نمی‌باشد و فرایندی مرکب نیست بلکه کلی‌ست فراتر از هم افزایی ساحات جوهری و ماهیتی انسان-کلمه و در واقع فراروی از دایرهٔ تعقل، تعشق و تخیل فعال سبب هستی‌مند شدن هنر و خاصه شعر در درون‌گاه آدمی می‌شود. لذا جدا پنداشتن زبان به عنوان جزیی از کلمه و کلیت کلمه را ماتریال و مصالحی در خدمت شعر دانستن از نگاه نقد عمیق‌گرایی مخدوش کردن وجود کلمه و ساحات لوگوسیک آن است. بنابراین زبان مادهٔ شعر نیست بلکه ساحتی از کلمه است که شعر در بسترهٔ

آن شکل می‌گیرد و کنار هم چیدن مکانیکی کلمات برای ایجاد وزن و موسیقی خنیا و زیبایی زبان را تعیین نمی‌کند بلکه سکر و سهو توأمان و مراقبهٔ شناور در جهت حرکت بسیط چه به صورت طولی و چه به صورت عرضی، در جوهرهٔ آوایی- گفتاری کلمات است که زیبایی و خنیا و موسیقی زبان را رقم می‌زند.

محمدی نیز چون زبان اولیه و مادری‌اش افغان است و از لحاظ حوزهٔ جغرافیا به منشأ و مبدأ مکتب خراسانی نزدیک است از این زبان بهره می‌برد. لذا زبان کهنه را رها نکرده و زبان روزگار خویش را نیز نفی نمی‌کند بلکه به جنس سومی از این دو دست می‌یابد.

آنچنان که گفته شد فاخرانگی زبان غزل محمدی به چند علت صورت گرفته است. یک) موسیقی درونی که متأثر از غزل خراسانی است و دو) نگاه و کلمات امروزین.

از نگاه مؤلفهِ عمیق‌گرایی در زبان می‌توان گفت که بعد ثابت غزل محمدی توانسته است زبان شعر خراسانی را احیاء کند و ساحات متغیری مانند زبان فاخر و زبان شیء محور را برجسته ساخته است. از دیگر ساحات متغییر در غزل محمدی استفاده از زهاف‌های سنگین در وزن عروضی، استفاده از کلمات امروزین، مخفف کردن، وصل ضمیر به موصوف و... است. در زیر زبان در غزل محمدی را در سطح واج، واژه و ترکیبات و جملات بررسی می‌کنیم.

۲-۳-۱. بازی‌های زبانی در سطح واج

- واج آرایی

«واج‌آرایی س»

ســـپیدی‌ات را تا صـلح سـازمـان مـلـل

ســپیـدی باشـد از الـخـلـیـل بـردنـد و...

(محمدی،۱۳۸۷: ۱۲)

«واج‌آرایی ب و س»

چرا به تخت و به بخت شما بیارم رشـک

ز سـوز سایه خورشید سایه آن که مـراست

(همان:۱۶)

«واج‌آرایی ش»

در چشمه لخت می‌شوم و غرق می‌شــوم

عمــر من است او که همین جا سر آمده‌ست

(همان:۲۲)

موفقیت محمدی در ایجاد جنس سومی از زبان خراسانی و زبان شعر (زبان شیءمحور) معاصر در بهره بردن از صنعت‌های ادبی مانند واج‌آرایی که خاص مکتب خراسانی است و نگاه و زبان امروز مانند بهره بردن از کلمات «صلح، سازمان ملل، و..» و همنشینی زیبای کلمات کهن و امروزین است که با مهارتی درخور، از قابلیت‌های چندگانهٔ تصویری، عاطفی و موسیقیایی این دو زبان بهره می‌برد.

۲-۳-۲. بازی‌های زبانی در در سطح واژه

- انواع جناس

جناس تام (تو و تو):

در آسمان گرفت کسی‌مان شکار کرد ابری دهان گشود و تو آن تو درآمدی

(همان: ۲۱)

جناس ناقص (ما و ماه)

تمــام مــردم از ما به مــاه می‌رفتند سه تا پرنده نه، ماها سه نردبان بــودیم

(همان:۲۵)

ایجاد تقابل میان واژه‌ها (تضاد)

«خیر و شر»

غمــگین نبینــمــت، مــاه بلنــد مــن! هرجا تو جمله خیر، هرجا که شر نه تو

(همان، ۶)

«آفتاب و کسوف»

می‌خواهی آفتاب شوی هجمه کسوف شب بر رخت بپاشد و از لک پرت کند

(همان: ۷)

نفرین

زندگی از تو رنگ و رو ببرد روزگارت کدام سو ببرد؟

مرده شو تو را بگو ببرد مرد یک باد بی‌هدف شده است؟

(همان: ۱۸)

به روزگار سگی لعنت! تو را گرفته کجا برده

من و تو همدم هم بودیم، مرا نهاده تو را برده

(همان:۴۲)

تشخیص

برسد تا به خواب مادرش او، چشم را کنده زیر پا کرده

مژگانش به خنده افتاده، مردمش غرق در شعف شده است

مرد رویا به کوچه می‌آید، همه چیزها بدل شده‌اند

شوق در کوچه با ادب شده است، فکر در کوچه با شرف شده است.

(همان:۱۸)

به خنده افتادن مژگان، مردمش (مردمک‌هایش) غرق در شعف شده، شوق با ادب شده، فکر با شرف شده» همگی جان بخشیدن به محسوسات و امور انتزاعی است. که از جمله هنجارگریزی‌های معنایی است که در غزل محمدی اتفاق افتاده است.

-تکرار حروف و واج ها:

از ما یکی دو دستش را بعد، از ما یکی گرفت دو چشمش را

از ما خدای من چه بگویم هاهاهاهاهاهاهاها

(همان:۲۸)

ابتدا ابرو باران و مه بود چتر بر سر گرفتم ولی بعد

ژاله شد

له

له

له

له کرد در هوا چتری بی نوا را (همان:۴۸)

یکباره مار کبری شد، مار!مار!مار! ماری که سال‌ها پیش او را گزیده بود
(همان: ۲۷)

۲-۳-۳. دایرهٔ لغات

خزانهٔ کلمات هر شاعری تحت تأثیر انواع خودآگاه‌ها و ناخودآگاه‌هایی جمعی-فردی هفت‌گانه‌ای است که فرد در آن‌ها می‌بالد؛ بزرگ می‌شود و موجودیت‌اش صورت می‌پذیرد. نیز محدودهٔ بار ژنتیکی کلمات‌اش براساس این خودآگاه‌ها و ناخودآگاه‌ها جمعی-فردی هفت‌گانه تعیین می‌شود. لذا بار ژنتیکی کلمات یک شاعر آلمانی که در بستر تفکر اگزیستانسیالیسم و نگرش نازیسم پرورش یافته با خزانهٔ کلمات یک شاعر که در افغانستان و تحت تأثیر تفکرات طالبان و اعمال آن‌ها بوده کاملا متفاوت است. دغدغهٔ شاعر آلمانی «مسألهٔ وجود» و دغدغه محمدی «دفاع از خاک وطن و تمام خون‌هایی است که به ناحق توسط تفکر طالبانیسم ریخته شده» هر چند محمدی به مسائل انسان‌شناسانه و وجودی نیز پرداخته اما مسألهٔ وجود تحت تأثیر زبان، مذهب، مکان، زمان و رسانه‌های جمعی است که اوضاع این مکان و زمان به خصوص را منعکس کرده‌اند. لذا اشعار محمدی در درجهٔ اول منعکس کنندهٔ مسائل و فرهنگ زادنگاه و باشنگاه‌های او (یعنی فراسوژه‌ای که او را اندیشیده) و در درجهٔ دوم منعکس کنندهٔ تفکرات و عکس العمل‌های ذهنی و درونی دگرسوژهٔ او است. در زیر به بسامد لغاتی که در غزلیاتش استفاده شده پرداخته می‌شود.

- لغاتی رنگ امروزی دارد و در زبان رایج مردم زنده است.

ماشین رخت‌شویی، یخچال، اجاق، مبل این واژه‌های سادهٔ کوچک پَرت کند
(همان:۷)

شما به رستوران‌های شهر خوش باشید و ساندویچ کنید از دل و زبان که مراست
(همان:۱۶)

-کلماتی که رنگ قدیمی دارد و امروزه از رواج افتاده است.

«دریوزه»

بیچاره دست‌هاش گرفتاران دریوزگان یک بغل تازه

از کاسه‌های شانه بر افتاده در خالی هوای تقلاها

(همان:۲۸)

«پتیاره»

بیچاره چشم‌هایش-ناچاران- پتیارگان گردش دنیاها

از کاسه‌گان دیده بر افتاده، گردان پلک‌ها و تماشاها

(همان:۲۸)

- مخفف کردن

برخی شعرا برای رعایت وزن و آهنگ شعر از واژه‌های کوتاه شده استفاده می‌کنند و هنگامی که بسامد آن رو به فزونی رفت؛ مخفف کردن یکی از شاخصه‌های شعری می‌شود. در غزل محمدی نیز مخفف کردن یکی از شاخصه‌هاست:

«ز»

برای دختر، گل‌ها به حکم رؤیاهاست و او به رؤیاها می‌زند ز گل‌های پل

(همان:۴۷)

بیچاره تو، به خانه گرفتار جنگسال بیچاره من، ز خانه و یار و دیار، دور

(همان:۴۴)

یار گلم مرا ز کنارت مدار دور یار توأم مدار مرا از کنار دور

(همان:۴۵)

«کهگل»

نکند از سر یک غفلت، معمار جهان بر سر روزن روزی تو کُهگل کرده

(همان: ۳۹)

«فرامشکده»

نکند آخً خدای تو پس از ساخت، تو را در فرامشکده ذهن خودش ول کرده

(همان)

«مخواب و میارام»

بپر، مخواب و میارام ماه شورشی‌ام! که دیو شب به کمینگاه آرمیدن توست

(همان:۳۳)

«ور»

صدا نمی‌آمد از هیچ چیز، هر چه که بود به بهت دیده‌ور قد خوش خوش نمای تو بود
(همان:۳۰)

«رو»

دستان تـو مـی‌کنند بـا مـو، بـازی مـــوهـای تو مـی‌کنـنـد بـر رو، بـازی
(همان:۲۹)

«مرا»

ز باد ماندم حسرت گرفت جان مرا از آن دو چشم جز ابری مرا به یاد نبود
(همان:۴۶)

۲-۴. ترکیبات وصفی و اضافی

کوتاه‌ترین و معمول‌ترین ترکیب وصفی و اضافی، ترکیب دو واژه است که در آن شباهت، تناسب، تعلق و تضاد دو یا چند واقعیت با اغراقی افزون تر بیان یا وصف می شود. در غزل محمدی تعداد و ساختمان ترکیبات وصفی و اضافی دارای بسامد فراوانی است و اغلب سبب ساخت شبه جمله‌ها شده که یک کلمه هسته و دیگری وابستهٔ آن است.

شب دقیق، شب بی‌ستاره بی‌مهتاب عبور می‌کنم از کوچه‌های خلوت خواب...
(همان: ۵۰)

«شب دقیق، شب بی‌ستاره، کوچه‌های خلوت خواب» از جمله ترکیبات وصفی و اضافی است که از افزوده شدن دو اسم به همدیگر یا اسم به علاوهٔ صفت ساخته شده است.

آخرش آمد و با خود آورد نسل تیره‌ترین ابرها را
ده شب پشت در پشت گریاند بر سرم مرغ‌های هوا را
(همان:۴۸)

«نسل تیره‌ترین ابرها، مرغ‌های هوا» ترکیبات اضافی و وصفی هستند که در بیت فوق استفاده شده است.

چه نام داشـت؟ گل افروز؟ گل بدن؟ گل بخـت؟

چـــه نـام داشـت پـری‌زاده حـکومـت گـل؟
(همان:۴۷)

«گل افروز، گل بدن، گل بخت، حکومت گل» همگی ترکیبات وصفی هستند که در یک بیت استفاده شده است و بسامد این‌گونه ترکیبات وصفی و اضافی در غزل محمدی زیاد است. لذا این غزل‌سرا به جای استفاده از تشبیه همانند حافظ به استعاره و ترکیب‌های بدیع روی آورده است.

نشـسـت بین ورق‌هـای جـان ویـرانـم که فـرق خانـه و ویـرانه را نمی‌دانســت
(همان:۴۳)

پری ماه بر سر دریا، دختر ابر، خواهر دریا روزگار شناور دریا، عمر بی‌انتـهای ماهی‌ها
(همان:۴۰)

بعد از این من ندیدم چه باراند مردم شهر دیدند و گفتند
چشم نوبالغ دختران را، و سر بی تن بچه‌ها را
(همان:۴۸)

«ورق‌های جان ویرانم، پری ماه بر سر دریا، پیش رکاب محمل تو، چشم نوبالغ دختران را، و سر بی‌تن بچه‌ها را» از جمله ترکیبات اضافی طولانی هستند که در غزل محمدی خودنمایی می‌کند و زبان غزلش را به زبان روز و محاوره نزدیک کرده که یکی از جنبه‌های نوآورانه محسوب می‌شود. این کار در گذشته در سبک هندی استعمال بیشتری داشت لذا می‌توان محمدی را جزء دسته شاعران ابداع گر قرار داد که یک نگاه به پشت سر و سنت ادبی دارد و یک نگاه به پیش و دست‌آمدهای مدرنیته دارد. پیوند نوع اندیشهٔ حاکم بر غزل محمدی و عاطفه و زبان شیءمحور او را واداشته است که از ترکیبات وصفی و اضافی طولانی بهره ببرد.

۲-۵. انواع قید و ادات تشبیه

۲-۵-۱. ادات

-«چو»

و گاه گاه که در آیینه، گریه می‌کردیم چو ماه تازه پر از پلک کودکان بودیم

(همان:۲۵)

-«چون»

چـون صلح آرزوی محالی و بین ما راهی‌ست چون دقایق این انتظار، دور
(همان:۴۵)

-«مثل»

باز می‌گردی و باز از تو مرا می‌گیرند مثل بیچارگی من متعارف که شدی
(همان:۳۸)

-«چنان»

طناب‌ها شده آویزت از دو جانب روی چنان که واسطه خلق با خودند تو را
(همان: ۴۳)

در غزل محمدی از ادات تشبیه کمتر بهره برده است، و اغلب غزلش استعاره محور است. از جمله:

۲-۵-۲. استعاره

سـپیدی‌ات را تا صـلـح سـازمان مـلل سـپـید باشـد از الخـلیـل بـردنـد و
(همان:۱۲)

برسد تا به خواب مادرش او، چشم را کنده زیر پا کرده
مژگانش به خنده افتاده، مردمش غرق در شعف شده است
(همان: ۱۸)

وصل ضمیر در غیر جایگاه اصلی کلمات:

در آسـمان گرفت کسی‌مان شکار کرد ابری دهان گشود و تو آن تو در آمـدی
(همان:۲۱)

عصری مهات نشاند دوباره به کتف من با دست رشـد کردی با مـو در آمـدی
(همان:۲۲)

الـو صـدای تـو مـی‌آورد به شـور مـرا به رقص می‌گیـرندم لباس‌هـای تـنـم
(همان:۴۱)

سلام می‌دهمت، این سلام‌ها که مراست اقـامـه‌های بـرای تـشـهـدنـد تـــو را
(همان:۴۴)

خیال می‌شوم و می‌نشینمش در پیش سلام دخـتـر رویـاهـای لالـه و سـنبل
(همان:۴۷)

با بررسی غزلیات محمدی مشاهده می‌شود که بسامد متصل شدن ضمایر در جایی غیر از جایگاه نقشی ضمیر ایجاد نوآوری کرده اما این روند سبب وقفه در خوانش شعر نمی‌شود بلکه از ویژگی‌های سرایش اوست و جنبهٔ بدعت دارد.

منفی کردن جمله با «نه» و « نی»:

شـما نگاه جهانید و مـن نی‌ام نگـران هزار گرگ گرسنه نگاهبان که مراست
(همان: ۱۷)

پرنده‌ای شدم و پر زدم به سمت صدا نه‌ای تـو هـر جا راهـی به انـتها بـرده
(همان:۴۲)

در جملات و سازه‌های پس از حروف ندا طیف مختلفی از خوانندگان شعر را به وجود می‌آورد که شناخت و درک آن‌ها در دریافت اندیشه و نوع نگاه شاعر بسیار حائز اهمیت است و در غزل محمدی منادا معمولا مردم عامه و معشوق است.

۲-۶. استفاده از انواع صوت‌ها

اندیشگی نهفته در جملات و سازه‌های پس از حروف ندا طیف مختلفی از خوانندگان شعر را به وجود می‌آورد که در گویش‌های کهن پارسی به جای استفاده از پیشوندهای منفی ساز که به فعل متصل می‌شود معمولا از ساختارهایی با قیدهای نفی «نی و نه» استفاده می‌کردند. در چنین ساختارهایی جمله منفی است اگر چه فعل مثبت می‌باشد.

۲-۶-۱. حروف ندا

-«ای»

زغال کرده دلم را نهاده بر سرشان زغال دل که شنیده‌ست ای مسلمان‌ها!
(همان :۲۶)

ای مـاه! مهربانی تو مـی‌کشد مرا ای ماه مـــن سیاه دلم، از تـو مـی‌رمـم
(همان:۲۳)

۲-۶-۲.حروف افسوس: آوخ و وا و آه و دردا

-«آخ»

نکند آخ! خدای تو پس از ساخت، تو در فرامشکدهٔ ذهن خودش ول کرده
(همان: ۳۹)

-«آه»

آهً غم، مثل فقیری قانع بی‌رفتن آمده در دل ویران تو منزل کرده
(همان)

۲-۶-۳. حروف تعجب و شگفتی

عصر وقتی که عصر همدم توست، وه، که دریا چه لذتی دارد
دست در دست موج‌ها بنهی پای بر جای پای ماهی‌ها
(همان:۳۹)

۲-۷. لغات

با توجه به آنچه گذشت برخلاف آنچه گذشتگان می‌گویند کلمه ابزار بیان شاعر نیست بلکه طبق مؤلفهٔ انسان-کلمه رابطهٔ انسان و کلمه متقابل است و کلمه به لحاظ بهره‌مندی از جوهرهٔ معنایی که یک فراساختار است حکم ابزار و ماتریال صرف را ندارد بلکه دارای وجود و زایش و میرش است. نحوهٔ مواجهِ هستی شناسی هر شاعری با کلمات به دیدگاه او در مورد کلمات وابسته است. شعری که مملو از کلمات مرده است که در آن هر کلمه چون سنگ و خشت رفتار می‌کند نمی‌تواند عاطفه و نوع نگاه هستی‌شناسانه شاعر را به هستی بیان کند. محمدی با کلمات چون ماتریال‌ها و مصاحی در خدمت شعر رفتار نمی‌کند بلکه شعرش زنده است و کلمات در آن نفس می‌کشند و لذا با دنیای ذهنی مخاطب پیوند عاطفی مستقیمی برقرار می‌کند. هر چند غزل محمدی مورد هجوم مافیای غزل واقع شد اما هنوزاهنوز شعرش صدای خاص خود و نگاه خاص خود را دارد که با مخاطب به گفتگو می‌نشیند. لذا او نیز به

فراخور نظام ذهنی خود واژگان را به گزین و در غزلش جانمایی می‌کند و بسامد هر یک از این واژگان را می‌توان در زیر مشاهده کرد.

۲-۷-۱. اصطلاحات نجومی

بهـار آمـده سوغاتی‌اش همه سـرطان بدون ثور و حَمَـل زیر برف بهـمن‌ها
به جای جو جوزا کرده در رگان زمین به جای سنبله عقرب دوانده بر تن‌ها
در آب طـالع بد، حـوت می‌چرد ـمارا بهـار آمده بـرگـرد از این چـریدن‌ها
(همان:۹)

۲-۷-۲. نام حیوانات

دو موش ساخته جا در دو لاله گوشت که سد راه صدای من و شنیدن توست
بکن ز گرد سرت عنکبوت جادو را به موش‌ها مده دل، قصدشان جویدن توست
(همان:۳۳)

آهویی آمد آب بنوشد تو را گرفت با عطر خویش در تن آهو در آمدی
(همان)

۲-۷-۳. نام شهرها

سـوار بـاد شدم، اصـفهان گـرفـت مـرا نگار و نقش جهان بود و در سوار نبود
(همان: ۴۶)

می‌آید از نفسش، عطر دشـت‌های مزار مـی‌آید از دستـش بـوی مـردم کابـل
(همان: ۴۷)

تو دشت‌های مزاری، لبت گل سرخی‌ست که بازگـشتش عیـد جـهان مـن باشد
تـن تو ، کابل، نه، هیلمنـد، نه، آموست تن تو ، کابل، نه، هیلمند، نه، آموسـت
(همان:۳۶)

دو قنـدهـار انار و دو تـرکـمـان پـسته دو بـت نه غـاغـله بامیـان مـن بـاشـد
(همان)

۲-۷-۴. نام گل‌ها

امام لالـه و نرگـس مام سوسن و یاس امام لادن و مریم امام صحن و گلاب

تو نام واقعی‌ات؟ نام من گل شب بوست ولی مرا همـگان ماه می‌کنند خطاب
(همان:۵۱)

خیـال می‌شوم و می‌نشینمش در پیش سـلام دخـتر رویـای لالـه و سـنبل!
(همان:۴۶)

۲-۸. از لحاظ نحوی

شیوه و چگونگی چینش کلمات در ساختار نحوی کلمات، براساس طبیعت زبان صورت می‌گیرد و یکی از خصلت‌های زبان خراسانی بهره بردن از جملات سالم و کوتاه است. که غزل محمدی سرشار از اینگونه جملات دستورمند است و اغلب در جملات زنجیرۀ گفتار و قاعدۀ همنشینی و جایگاه اجزای کلام محفوظ است و ساختار زنجیرۀ گفتار دست‌خوش تغییرات زیادی نشده است و اگر در یک ساختار جابه‌جایی صورت گرفته است بسامد زیادی ندارد.

۲-۸-۱. جملات سالم

ما هـرچـه دیده‌ایم، خندیدن از تـو بود که بـاغ گل نـه، تـو! کان شکـر نـه، تو!
بـس مـهربان تـــو را مـا می‌شـناختیم وقتـی پـدر نـه، تو! وقتـی پسر نـه، تو!
(همان: ۶)

عاشـق شدن، مطالعه کردن، گریستن انـجام این مسائل مضحک، پَـرت کـنـد
بـا کـوک مـادر و پدرت زنـدگی کنی دنیـای کـور و لال عروسک پَـرت کـنـد
(همان:۷)

زمین از آن شما باد و اهل آن که مراست
مرا بس است همین کهنه آسمان که مراست
(همان:۱۶)

همان طور که مشهود است جملات ساده و کوتاه است و در همنشینی زنجیرۀ گفتار هر جز از جمله در جایگاه خود-بر طبق قاعدۀ دستوری فاعل، مسند، فعل- قرار گرفته - و اغلب ابیات از این روند تبعیت می‌کنند. تنها گاهی اوقات به دلیل رعایت وزن عروضی ساختار دستوری کلمات جابه‌جا می‌شود. لذا یکی از نقاط قوت کار محمدی

رعایت جملات سالم در غزل است که سبب نزدیک شدن زبانش به زبان مردم شده و صمیمیت بیشتری ایجاد می‌شود اما این صمیمیت نتوانسته از فخامت کلام بکاهد. بلکه سبب شده درک شعر او توسط مخاطب بیشتر شده و با او هم ذات پنداری کنند.

۲-۸-۲. تغییر در نحو

بـهـــار نـو شـد تا لـه کند بهـار مـرا　　درخـت‌هـا ز سر افروخـتـند دار مـرا
(همان:۱۹)

مـن از اتاق بیرون نمی‌روم جایی　　مبادا خلق ببینند سایه‌سـار مـرا
(همان)

کنـار ما باغـی آخر بهـشت برین　　برآمده گل‌ها از گلوی گلـدان‌هـا
(همان:۲۵)

در نحو سالم زبان معمولا جایگاه فاعل، فعل، مغعول، متمم، ضمیر و ... مشخص است و هر کلمه‌ای با توجه به نقشی که برای آن تعیین می‌شود جایگاه به خصوصی در زنجیرهٔ گفتار دارد. اما گاه شاعر برای رعایت وزن عروضی و ایجاد موسیقی در ترتیب چینش ساختار زنجیرهٔ گفتار تغییر ایجاد می‌کند و گاه این تغییرها بسامد زیادی دارد و گاه بسامدش کم است. در غزل محمدی بسامد تغییر در نحو زبان آن چنان زیاد نیست که بتوان آن را به عنوان شاخصهٔ زبانی در نظر گرفت زیرا محمدی زبان خراسانی را به خدمت گرفته و زبان خراسانی به حضو جملات سالم در زبان شهرت دارد.

۳. نتیجه‌گیری

با توجه به بررسی فرم و زبان در غزل سیدرضا محمدی براساس نقد عمیق‌گرا می‌توان گفت که محمدی در زمرهٔ غزل‌سرایان تقلیدگرا هم‌چون نو هندی سرایان امروز قرار ندارد. در زمرهٔ بدعت گرایان که فراروایت‌های گذشته را نفی و انکار می‌کنند نیز قرار ندارد بلکه یک ابداع‌گرا است که با حفظ بعد ثابت بنیان روایت غزل خراسانی، کلان روایت غزل اعتدال را ارائه می‌دهد. بنابراین از نگاه دو مؤلفهٔ عمیق‌گرایی و جنس

سوم، توانسته با حفظ ابعاد محدود اما ثابت فرم غزل نئوکلاسیک، فرم‌های متغییر و نامحدودی چون، حضور قالب دیگر در غزل، تغییر در نوع نوشتار غزل به صورت نیمایی و شعر سپید و یا کانکریت کردن جملات و... را در غزل خویش نمود عینی ببخشد و از لحاظ زبانی توانسته است جنس سومی از زبان غزل خراسانی و زبان شیءمحور امروزی ایجاد کند که در آن عناصر و شیوه‌های نگاشت سنت و مدرنیته را به اعتدال برساند. لذا عناصر سنت و مدرنیته در غزل محمدی دوشادوش هم‌دیگر توانسته‌اند فرم و زبان معتدلی را ارائه دهد.

کتاب‌شناسی

کتاب‌ها

۱. بهبهانی، سیمین (۱۳۸۱)، *مجوعهٔ اشعار*، تهران: نگاه

۲. پورنامداریان، تقی (۱۳۷۴)، *سفر در مه*، تهران: زمستان

۳. شمیسا، سیروس(۱۳۷۸)، *کلیات سبک‌شناسی*، تهران: میترا

۴. حسن لی، کاووس (۱۳۸۳)، *گونه‌های نوآوری در شعر معاصر*، تهران: ثالث

۵. علی پور، مصطفی (۱۳۷۸)، *ساختار زبان شعر امروز*، تهران، فردوس

۶. محمدی، سیدرضا (۱۳۸۷)، *کاغذ باد*، تهران: سورهٔ مهر

۷. محمدی، سیدرضا (۱۳۹۶)، *روح اندوهگین یک شاعر*، تهران: شهرستان ادب

۸. محمدی بنه گزه گناوهای، عباسقلی (۱۳۸۴)، *رازهای خلق یک شاهکار ادبی*، مشهد: فردوسی

۹. مسیح، نیلوفر (۱۴۰۰)، *جنس سوم- عاشقانه‌های یک فرازن*، کرمانشاه: دیباچه

۱۰.همتی، آریو، رشیدی، علی (۱۴۰۰)، *جنبش ادبی ۱۴۰۰*، تهران: مهر و دل

مقاله‌ها

۱. احمدی، پروین، سلیمانپور، مهوش(۱۳۹۹)، *فرم در غزل معاصر_ با تکیه بر آثار آرش آذرپیک*، «رخسار زبان»، سال چهارم، شمارهٔ ۱۳، ص ۲۳-۵۰

۲. سوری، پوریا (۱۳۹۸)، *گزارش اقلیت، «ماهنامهٔ وزن دنیا-رسانه‌ی شعر ایران»*، شمارهٔ چهار، ص۲۲۳_۲۲۷

۳. کاظم زاده، رقیه (۱۳۸۹)، *فرم در غزل نو-با تکیه بر اشعار غزل‌سرایان معاصر*، «نامهٔ پارسی»، شمارهٔ ۵۲، ص۱۶۷_۱۸۶

۴. جمالی، مریم (۱۳۹۴)، *مقدمه‌ای بر فرم و فرمالیسم در هنر مدرن*، «جستارهای فلسفی»، شمارهٔ ۲۸، ص ۵-۳۳

In-depth criticism on the Etedal ghazals based on Seyyed Reza Mohammadi's works

Parvin Ahmadi [1]

1. Master's student in Linguistics, Payam Noor University Eslamabad-e-Gharb, Kermanshah, Iran. Parvin62ah@gmail.com

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:

Received:
17 June 2022

Accepted:
19 July 2022

Keywords:
Ghazal
Innovation
Maximal Ghazal
genealogy of contemporary Ghazal

ABSTRACT

With the innovations that existed in the post-Semin ghazals, some poets tried to maintain a balance between innovation and traditionalism, to take advantage of the potential, the language and structure of the classical ghazal, as well as the formal and linguistic innovations of the modern ghazal. Among these ghazal poets, Seyed Reza Mohammadi is one of the famous ones in the literature of Afghanistan and Iran, who dealt with Fara-ethnic and Fara-national ghazal. In terms of the language and its rhythm, he chose a noble language that, like the Khorasani language, has short complete sentences but in terms of frequency, it is similar to modern words. In terms of form, his ghazal in the 1370s, like his contemporaries, has innovation, but after the 1370s, it tends towards neoclassicism. In this research, which was compiled using descriptive and analytical method and by using library sources, while dealing with his poems, we will address the issue of if he is an innovative and trend-setting lyricist. Has he been able to achieve the combination of tradition and modernity in his ghazals? In Mohammadi's poetry, modernity is more visible in terms of innovation in form, but the frequency of these innovations is not so high that he can be called a trend-setting poet, rather it can be said that he has achieved his personal style in writing and by creating a balance between elegant language and linguistic innovations, It has created a “Third Genus” of Khorasani's luxurious language and object-oriented language. The reason for Seyyed Reza Mohammadi's writing to reach the “Third Genus”, is the combination of these two language styles in writing.

تحلیل و تطبیق شخصیت صحابه و مشایخ در روایات مثنوی و ماخذ آن براساس نظریهٔ ریمون کنان

* سارا احمدی‌راد [۱]- عالیه یوسف‌فام [۲]

۱. کارشناسی‌ارشد، زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد واحد تهران مرکزی. تهران، ایران (نویسنده مسئول)

ahmadirad.sara@gmail.com

۲.استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی. تهران، ایران.

daliehyf@gmail.com

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت:
۱۴۰۱/۰۲/۰۵

تاریخ پذیرش :
۱۴۰۱/۰۵/۰۱

واژه‌های کلیدی:
شخصیت
ریمون‌کنان
بینامتنیت
مولوی
مثنوی

چکیده

در بررسی عناصر داستان، شخصیت بیشترین تأثیر را بر سایر عناصر دارد. مولوی نیز از تاثیر این عنصر بر داستان به خوبی واقف بوده و در پیش‌برد داستان‌های خود بهترین بهره را از آن برده است. در بعد شخصیت، انواع شخصیت‌های صحابه و مشایخ را به تناسب نوع قصه و پیام آن به‌کار می‌گیرد و شخصیت‌ها مطابق با تعاریف امروزی در مثنوی مجال حضور می‌یابند. هدف انجام این پژوهش حاضر که با بهره‌گیری از منابع کتاب‌خانه‌ای و به شیوهٔ توصیفی- تحلیلی انجام شده، شناساندن توانایی‌های مولوی در شخصیت-پردازی داستان‌های مربوط به مشایخ و صحابه با توجه به تکنیک‌های نوین شخصیت‌پردازی و داستان‌نویسی است. مولوی در شخصیت‌پردازی داستان‌های مشایخ و صحابه و بیان جزئیات حکایات چندان به مآخذ وفادار نیست و به تناسب بافت کلام و تبیین مقاصد ذهنی خود، در روایات زیرمتن تغییراتی داده است. راوی روایت‌های مثنوی از ابزارهای شخصیت‌پردازی به بهترین شکل در قالب گفت‌وگو، توصیف و کنش برای بازتاب ویژگی‌های شخصیت-های عرفا و صحابه استفاده کرده و معمولاً در این امر، از هر سه شیوهٔ مستقیم و غیرمستقیم و تلفیقی بهره برده است البته شیوهٔ غیرمستقیم و به ویژه عنصر گفتار و کنش اعم از عادتی و غیرعادتی کاربرد بیشتری دارد.

۱. مقدمه

شخصیت مهم‌ترین عنصر اصلی داستان است تا آنجا که بدون پرداختن به آن نوشتن داستان میسر نیست. اعمال و گفتاری که داستان را تشکیل می‌دهد از شخصیت‌های داستان صادر می‌شود. شخصیت‌پردازی یکی از راه‌هایی است که نویسنده با کمک آن دنیای عادی پیرامون خود را تغییر می‌دهد و دنیای تازه‌ای خلق می‌کند. مولوی در مثنوی، آگاهانه به شخصیت‌پردازی توجه می‌کند و شخصیت‌های حکایت‌های او گاه چنان واقعی به نظر می‌رسند و استقلال می‌یابند که در خلال سخنان و رفتار آنان حضور راوی را حس نمی‌کنیم. شخصیت‌های داستان‌های مثنوی گاه با معیارهای عنصر شخصیت در داستان‌های مدرن قابل مقایسه است. شناخت مولوی از انسان به عنوان موجودی چند لایه، موجب می‌شود که در معرفی و تحلیل شخصیت‌های حکایت‌های خود به نکات دقیق انسان‌شناسی و روان‌شناسی اشاره کند. این امر شخصیت‌های داستان‌های او را پویا، واقعی و متنوع جلوه می‌دهد.

شلومیت ریمون‌کنان از جمله نظریه‌پردازانی است که شخصیت را در مختصات داستان بررسی می‌کند و برای شخصیت‌پردازی، شاخص‌های اساسی در نظر می‌گیرد. دیدگاه وی با توجه به این شاخصه‌ها از جمله کنش، گفتار، محیط و ظاهر از دیدگاه‌های نیرومند برای تحلیل شخصیت‌های داستانی است. تفکیک کنش‌های عادتی از غیرعادتی که نشان از توجه ویژهٔ ریمون‌کنان به عادات و الگوهای رفتاری افراد دارد؛ از نقاط قوت این دیدگاه محسوب می‌شود. دیدگاه وی وابسته به نوع خاصی از انواع ادبی و یا محدود به کنش نیست و به ویژگی‌های ظاهری، محیطی و حتی گفتاری در بیان شخصیت‌ها توجه دارد. این دیدگاه همچنین به نقش عوامل دستوری در معرفی شخصیت‌ها در متن داستان تأکید دارد و در مواردی به معرفی شخصیت‌ها در قالب واژگان و ساختارهای وصفی می‌پردازد.

۱-۱. بیان مساله و سوالات پژوهش

مولوی در خلق شخصیت‌های روایات مثنوی در مقایسه با روایت‌های مأخذ تصرف‌های زیادی کرده و معمولاً شخصیت‌های ایستای روایات مأخذ در روایت‌های مثنوی تبدیل

به شخصیت‌های پویا شده‌اند که همگام با عمل داستانی رشد می‌کنند و به معرفت و آگاهی می‌رسند. هدف از این پژوهش بررسی و شناخت شخصیت عرفا و صحابه در روایات مثنوی می‌باشد تا بدین‌وسیله نبوغ مولوی در کاربرد این عنصر داستانی نشان داده شود. پژوهش حاضر می‌کوشد به این سؤالات پاسخ دهد که مولوی در خلق قهرمانان روایت‌های مورد بحث از چه ابزارهای نوین شخصیت‌پردازی با استناد به نظریهٔ ریمون‌کنان استفاده کرده و تفاوت‌ها و شباهت‌های شخصیت‌پردازی مولوی با شخصیت‌پردازی روایات مأخذ در چیست؟

۱-۲. ضرورت، اهمیت و هدف پژوهش

با توجه به جایگاه مثنوی در ادبیات فارسی و ضرورت تحلیل شخصیت‌پردازی به عنوان یکی از عناصر داستان و اهمیت نقش صحابه و مشایخ در ادب فارسی و به ویژه در مثنوی معنوی، این تحقیق با تأکید بر رویکرد نظریهٔ شخصیت‌پردازی ریمون‌کنان، روایات مثنوی را مورد بررسی قرار می‌دهد و نگاهی کاونده به شخصیت-پردازی مولوی در باب مشایخ و صحابه دارد و اهمیت روایات مثنوی را در مقابل روایات پیش از آن آشکار می‌کند. همچنین روایت‌های مثنوی را از منظر به کارگیری ابزارهای نوین روایت در شخصیت‌پردازی بررسی می‌کند و روایات مثنوی را با روایات زیرمتن آن در این امر مقایسه کرده و به معرفی شخصیت داستان‌های مشایخ و صحابه به عنوان عامل پیوند بین اجزاء داستان می‌پردازد.

۱-۳. پیشینهٔ پژوهش

در باب نظریات ریمون‌کنان پژوهش‌هایی صورت گرفته؛ از آن جمله: شریف‌نیا، مریم (۱۳۹۰) در پایان‌نامهٔ «بررسی سبک‌شناسانهٔ ساختار روایت در داستان‌های کوتاه جلال آل‌احمد» به بررسی سبک‌شناسانهٔ ساختار روایت در داستان‌های کوتاه جلال آل‌احمد پرداخته است و از نظریه‌های ریمون‌کنان و مایکل جی‌تولان استفاده کرده که در آن شخصیت‌پردازی از نظر توصیف ظاهری، کنش، کنش‌های یک‌زمانه و کنش‌های عادتی بررسی شده است. اشرفی، بتول؛ تاکی، گیتی (۱۳۹۷) در مقالهٔ «الگوی شخصیت‌پردازی داستان‌های پیامبران الهی در قرآن کریم، بر مبنای دیدگاه

ریمون‌کنان» بر طبق الگوی ریمون‌کنان، پراپ، گریماس و نونینگ به بررسی وجوهی از گفتمان روایی در داستان‌های پیامبران در قرآن کریم پرداخته است. میرزایی‌تبار، آزاده؛ صابری، علی (۱۳۹۸) در مقالهٔ «عناصر داستان در داستان‌های کودک جاسم محمد صالح در آینهٔ دیدگاه شلومیت ریمون‌کنان» عناصر بیست داستان از وی را بررسی کرده و به این نتیجه رسیده که پیرنگ داستان‌های جاسم محمدصالح به‌دلیل آنکه مجال کافی برای تغییر مسیر داستان وجود ندارد یک پیرفتی است و بر طبق نظر ریمون‌کنان فرصت تغییر زاویه‌دید بسیار کم است. فیضی، هاجر (۱۳۹۶) در رسالهٔ دکتری «روایت‌شناسی اهم متون صوفیانه تا قرن هفتم هجری در سه قالب گفتمان روایت و داستان» از نظریات ریمون‌کنان در باب روایت شناسی بهره برده است. محمدی‌فشارکی، محسن؛ خدادادی، فضلا... (۱۳۹۶) در مقالهٔ «چگونگی سازه‌های فاصله‌ای راوی از روایت در ادبیات داستانی با تکیه بر نظریهٔ ریمون‌کنان» از نظریهٔ روایت‌پردازی ریمون‌کنان استفاده کرده و به مسألهٔ روایت‌پردازی مابعد در علم روایت‌شناسی و نمود آن پرداخته و به این نتیجه رسیده که در متون ادبیات داستانی گونهٔ روایت‌پردازی از نوع مابعد است. بر اساس بررسی‌های انجام شده پژوهش مستقلی در مثنوی بر مبنای نظریهٔ شخصیت‌پردازی ریمون‌کنان انجام نشده و لذا این پژوهش جدید بوده و می‌تواند در تکمیل مطالعات پیرامون آثار مولوی و مبحث شخصیت‌شناسی مفید باشد.

۲. پردازش تحلیلی موضوع

هر شخصیتی یک ساختمان کلامی است که «بیرون از محدودهٔ کتاب هیچ موجودیتی ندارد. محملی است که حالات و احساسات رمان‌نویس در آن متجلی می‌شود و اعتبار و ارزش آن در روابطی است که با دیگر ساختمان‌های کلامی نویسنده برقرار می‌کند.» (آلوت،۱۳۹۸: ۴۵۵) عامل شخصیت «محوری است که تمامیت قصه بر مدار آن می‌چرخد و عوامل دیگر، عینیت، کمال، معنا و مفهوم و حتی علت وجودی خود را از عامل شخصیت کسب می‌کنند.» (براهنی،۱۳۹۳: ۲۶۴) شخصیت در یک اثر نمایشی یا روایی «فردی است دارای ویژگی‌های اخلاقی و ذاتی که این ویژگی‌ها از طریق آنچه

انجام می‌دهد (رفتار) و آنچه می‌گوید (گفتار)، نمود می‌یابد.» (مستور،۱۳۸۷: ۳۳) در واقع «رمان‌نویس کارش این است که به روشنی ببیند و بگوید که مردم چگونه‌اند.» (دات‌فایر،۱۳۹۴: ۴۴) شخصیت‌سازی در قصه یعنی «قصه‌نویس با تجزیه و تحلیل افراد در محیط خانوادگی و اجتماعی به دنبال هویت واقعی آنها می‌گردد. شخصیت‌سازی عبارت است از نشان‌دادن هویت راستین اشخاص داستان.» (براهنی،۱۳۹۳: ۲۹۷)

شخصیت‌پردازی یعنی هر آنچه که بتواند با دقت در زندگی شخصیت از او فهمیده شود. مانند «سن و میزان هوش، سبک حرف زدن و ادا و اطوار، میزان تحصیلات و شغل، وضعیت روحی و عصبی، ارزش‌ها و نگرش‌ها. این مجموعهٔ یگانه و منحصر به فرد از خصائص انسانی، شخصیت‌پردازی است.» (مک‌کی،۱۳۹۵: ۶۹) ریمون‌کنان معتقد است شخصیت در درون متن دو شاخص دارد:

الف) توصیف مستقیم که به تعمیم‌پذیری و مفهوم‌پردازی شبیه بوده؛ همچنین صریح و ماورای زمان است. هنگامی که یک شخصیت، در یک متن خاص، به طور مستقیم توصیف می‌شود؛ «در نتیجهٔ برتری توصیف مستقیم شخصیت در یک متن خاص بر خواننده، اثر خردمندانه، قدرتمند و پایدار دارد.» (ریمون‌کنان،۱۳۸۷: ۸۵)

ب) توصیف غیر مستقیم یعنی توصیفی که به جای آنکه به خصلت اشاره کند؛ آن را به طرق مختلف نمایش دهد و تشریح کند...» (همان) وی مؤلفه‌های توصیف غیر مستقیم را نیز شامل کنش، گفتار، وضعیت ظاهری و محیط می‌داند.

- کنش: «کنش‌های یک‌زمانه یا غیرعادتی که جنبهٔ پویایی شخصیت را آشکار کرده و غالباً در نقطهٔ عطف روایت نقشی بر عهده می‌گیرند. برعکس کنش‌های عادتی جنبهٔ پایدار یا نامتغیر شخصیت را بروز می‌دهند و غالباً تأثیری کنایی یا مضحک برجای می‌گذارند.» (همان: ۸۶)

- گفتار: «به واسطهٔ محتوا و شکل خود چه در مکالمه و چه در ذهن، نشانه‌ای از خصلت‌های شخصیت به شمار می‌آید... آنچه یک شخصیت دربارهٔ شخصیتی دیگر بر زبان می‌آورد نه فقط آن شخصیت، که خود گوینده را هم شخصیت‌پردازی می‌کند.» (همان: ۹۰)

- وضعیت ظاهری: از بدو پیدایش روایت داستانی، وضعیت ظاهری به خصائل شخصیت اشاره می‌کرد. اما فقط زیر نفوذ لاواتر، فیلسوف سوئیسی و نظریهٔ قیافه-شناسی او بود که رابطهٔ میان وضعیت ظاهری و خصائل جنبهٔ شبه علمی به خود گرفت. «لاواتر پرتره‌های مختلف تاریخی و نیز افراد هم عصر خود را تحلیل کرد تا ارتباط ضروری و مستقیم میان مشخصات چهره و خصائل فردیت را مشخص کند.» (همان: ۹۱)

- محیط: «محیط فیزیکی و انسانی اطراف شخصیت، نشان‌دهندهٔ طیفی از خصلت‌های اوست. در اینجا نیز وضعیت ظاهری رابطهٔ مجاورت کراراً با رابطهٔ علیت تکمیل می‌شود.» (همان: ۹۳)

از آنجایی که بحث این مقاله تطبیق شخصیت‌های داستان‌های مشایخ و صحابه با مآخذ آن است؛ اشاره‌ای هم به بحث بینامتنیت داریم. بینامتنیت یکی از رویکردهای نوین در دنیای ادبیات و هنر است که موجب دگرگونی‌های اساسی در نظریه‌های ادبی- هنری پس از خود شده است. به کمک این شیوه می‌توان نحوهٔ ساخت متون ادبی و چگونگی ارتباط آنها با یکدیگر را در طول زمان‌های مختلف بررسی کرد. مهم‌ترین هدف بینامتنیت، کشف نشانه‌ها و آثار مثبت متون دیگر بر یک متن است. بر اساس نظریهٔ بینامتنیت میان دو یا چند متن رابطه وجود دارد و این رابطه در چگونگی درک متن مؤثر است. بینامتنیت به معنی شیوه‌های متعددی است که هر متن ادبی به واسطهٔ آنها «به‌طور تفکیک‌ناپذیری با سایر متن‌ها از رهگذر نقل قول‌های آشکار و پنهان، تلمیحات، جذب مؤلفه‌های سوری و ملموس از متن‌های پیش از خود و یا به لحاظ مشارکتِ اجتناب‌ناپذیر در ذخیرهٔ مشترک سنن و شیوه‌های زبان‌شناسیک و ادبی تداخل می‌یابند.» (داد، ۱۳۹۵: ۴۲۳) در نتیجه‌گیری کریستوا، هر متن در حقیقت یک بینامتن یعنی جایگاهی است از تلاقی متن‌های بی‌شمار دیگر، حتی متن‌هایی که در آینده نوشته خواهند شد.»

در این مقاله شیوه‌های شخصیت‌پردازی روایت‌های مربوط به مشایخ و صحابه در ۱۹۲۲بیت روایی در شش دفتر مثنوی بر مبنای نظریهٔ ریمون‌کنان مورد کنکاش قرار می‌گیرد و مؤلفه‌های شخصیت‌پردازی ریمون‌کنان از داستان‌های مثنوی و مآخذ آن

استخراج و سپس روایات مولوی با روایات زیرمتن مقایسه می‌شود. لازم به ذکر است مواردی که در آنها شخصیت‌های داستانی و کنش آنها بارز هستند در نظر گرفته شده است.

طبق نظر ریمون‌کنان در داستان‌های مختلف عناصری وجود دارند که به طور مستقیم یا غیرمستقیم، شخصیت‌های داستان را معرفی می‌کنند. توصیف شخصیت‌ها چه مستقیم و چه غیرمستقیم هر چقدر دقیق‌تر باشد؛ در خلق شخصیت‌ها بهتر عمل کرده و آنها را برای مخاطب باورپذیرتر می‌کند.

۱-۲. توصیف مستقیم

هرگاه نویسنده ویژگی‌های یک شخصیت را با استفاده از اجزای کلام، صفات، اسامی معنا یا سایر اقسام اسامی به طور دقیق ذکر کند از شیوهٔ مستقیم استفاده کرده است. در این روش نویسنده با توضیح دربارهٔ اشخاص، آنها را صریح و در حجم کمی از متن معرفی می‌کند و از ساده‌ترین روش‌های شخصیت‌پردازی است. در مثنوی، داستان بعضی مشایخ و صحابه به تفصیل نیامده و صرفاً به ذکر نامی از آنها بسنده شده یا به‌طور سطحی به صحنه‌ای از زندگی آنان اشاره می‌شود. ویژگی‌های شخصیتی این افراد اغلب با توصیف مستقیم و معمولاً با ذکر صفت یا آوردن تشبیه بیان شده است. به مثال‌های زیر دقت کنید:

- از شیوه‌های جالب شروع داستان، ذکر نام شخصیت در بیت آغازین است. در داستان‌هایی که دارای یک شخصیت محوری است که معنای مورد نظر راوی در فعل یا صفت او دیده می‌شود؛ راوی نام او را در آغاز داستان قرار داده و با این ترفند تمام توجه خواننده را به آن شخصیت معطوف و کنش آن شخصیت را برجسته می‌نماید. در هر دو داستان از ابراهیم ادهم در مثنوی نام ابراهیم ادهم در بیت آغازین آمده است:

ملک بر هم زن تو ادهم‌وار زود　　تا بیابی همچو او ملک خلود

(مولوی،۱۳۶۹/۴/۷۲۷)

- آوردن صفت «شاه» به جای اسم ابراهیم ادهم، برای تشریح موقعیت قبلی ابراهیم ادهم می‌باشد:

خفته بود آن شه شبانه بر سریر حارسان بربام اندر دار وگیر
(همان: ۷۲۸)

- در داستان «کرامات ابراهیم ادهم»، عبارت «سلطان جان» اشاره به مقام معنوی ابراهیم ادهم دارد:

دلق خود می‌دوخت آن سلطان جان یک امیری آمد آنجا ناگهان
(همان:۳۲۲۲/۲)

- ابیاتی که اشاره به تحول در ابراهیم ادهم دارد؛ به شیوهٔ مستقیم او را توصیف می‌کند و آوردن تشبیه نیز از شگردهای بیانی مولوی در توصیف شخصیت‌ها است که در اینجا برای اشاره به ترک دنیا و ایجاد تحول در ابراهیم ادهم او را به عنقا و پری تشبیه کرده است:

خود همان بُد دیگر او را کس ندید چون پری از آدمی شد ناپدید
(همان:۸۳۶/۴)

چون ز چشم خویش و خلقان دورشد همچو عنقا درجهان مشهور شد
(همان: ۸۳۸)

فروزان‌فر مأخذ روایت «سبب هجرت ابراهیم ادهم» را روایتی از تذکره‌الاولیاء می‌داند. (فروزان‌فر،۱۳۶۲: ۱۳۴) در مأخذ روایت دفتر چهارم (عطار، ۱۳۷۹: ۱۰۳) توصیف مستقیم برای ابراهیم ادهم:

- پادشاه بودن و عالمی زیر فرمان داشتن و چهل شمشیر زرین و گرز زرین در پیش و پس او بردن

- هیبتی در دل ابراهیم آمد؛ آتش در دلش افتاد و تا روز نیارست.

یا در داستان «احد احد گفتن بلال»، صفت «دَم درست»، «با وفا»، «خسته روی»، «تن سیاه» و «دل منیر»، عبارت «فلک‌پیمای میمون‌بال چست» برای بلال، او را به شیوهٔ مستقیم معرفی می‌کند:

چون که صدّیق از بآلال دم درست این شنید، از توبهٔ اودست شست

(مولوی،۹۵۷/۶/۱۳۶۹)

بعد از آن صدّیق پیش مصطفی گفت حال آن بلال با وفا
(همان: ۹۵۸)

کان فلک پیمای میمون بال چست این زمان در عشق واندردام توست
(همان:۹۵۹)

- فروزان‌فر یکی از مآخذ روایت «احد گفتن بلال» را کتاب منطق‌الطیر عطار می‌داند. (فروزان‌فر،۱۳۶۲: ۲۰۲) که در آن تنها دو بیت در اشاره به این ماجرا آمده است:

خورد بر یک جایگه روزی بلال بر تن باریک صد چوب و دوال
خون روان شد زو زچوب بی عدد همچنان می‌گفت احد می‌گفت احد
(عطار،۱۳۸۸: ۵۰۲)

در این ابیات صفت «تن‌باریک» اشاره به اندام نحیف بلال دارد و به شیوهٔ مستقیم شخصیت بلال را توصیف می‌کند. در داستان شیخ احمد خضرویه در دفتر دوم صفت «وامی» در بیت زیر اشاره به وام‌دار بودن شیخ دارد:

شیخ وامی سال‌ها این کار کرد می‌ستد می‌داد همچون پایمرد
(مولوی،۳۸۹/۲/۱۳۶۹)

فروزان‌فر مأخذ این قصه را رسالهٔ قشیریه و تذکره‌الاولیاء می‌داند و ذکر می‌کند که مولوی این حکایت را با قصه‌ای در اسرارالتوحید به هم آمیخته است. (فروزان‌فر، ۱۳۶۲: ۴۶)

برای مثال توصیف مستقیم در روایت اسرارالتوحید (صفا، ۱۳۸۸: ۱۲۸): شیخ بوسعید به نشابور بود.

در داستان «سُبحانی ما اَعظَمَ شَأنی گفتن ابویزید» (مولوی،۲۱۰۳/۴/۱۳۶۹)، «فقیر محتشم» در بیت زیر اشاره به مقام روحانی بایزید دارد:

با مریدان آن فقیر محتشم بایزید، آمد که: نک یزدان منم
(همان)

- در مأخذ این روایت (عطار، ۱۳۷۹: ۱۶۹)، داستان با توصیف مستقیم شروع می‌شود: یک بار در خلوت بود و زفانش برفت که... (حالت بی‌خودی بایزید را توصیف می‌کند) یا: چون با خود آمد.

۲-۲. توصیف غیرمستقیم

توصیف غیر مستقیم شامل توصیف ظاهر، کنش، محیط و گفتار می‌شود و به مخاطب این امکان را می‌دهد تا بدون تحمیل نویسنده، شخصیت‌های داستان را بر مبنای درک خود مجسم کند. در این روش امکان به تصویرکشیدن همه جانبهٔ ابعاد مختلف یک شخصیت وجود دارد. در داستان‌های مثنوی علاوه بر استفاده از روش مستقیم شاهد بهره‌گیری از روش غیرمستقیم هستیم:

- کنش: به این معنی که «کنش هر شخصیتی چیست؟» کنش می‌تواند عادتی باشد یا غیرعادتی. یعنی یا همیشه انجام می‌شود یا اینکه در برهه‌ای از زمان و مقطعی انجام می‌شود. به مثال‌های زیر دقت کنید:

- در داستان حلوا خریدن شیخ احمد خضرویه (مولوی، ۳۷۹/۲/۱۳۶۹)، کنش عادتی شیخ احمد خضرویه وام گرفتن و خرج کردن آن برای فقیران است:

ده هزاران وام کردی از مهان　　خرج کردی بر فقیران جهان
هم به وام او خانقاهی ساخته　　جان و مال و خانقه در باخته
(همان: ۳۸۰)

کنش غیرعادتی کودک حلوا فروش در داستان شیخ احمد خضرویه:

کودک از غم زد طبق را بر زمین　　ناله و گریه بر آورد و حنین
(همان: ۴۰۵)

- در روایت مأخذ داستان شیخ احمد خضرویه یعنی اسرارالتوحید (صفا، ۱۳۸۸: ۱۲۸) کنش عادتی حسن مؤدب قرض کردن و خرج کردن آن برای فقرا است: از هر کسی چیزی قرض کرده بود و بر درویشان خرج کرده.

کنش غیرعادتی حسن مؤدب: حسن ایشان را درآورد. (وام‌داران را به داخل خانقاه برد.)

-گفتار: گفتار شخصیت‌ها ممکن است میان اشخاص صورت بگیرد یا اینکه در ذهن شخصیت تحقق یابد. گفتار یک شخصیت، جلوه‌ای از عقاید درونی او و یکی از بهترین روش‌های شناخت اوست. به مثال‌های زیر دقت کنید:

در جواب گفتن امیرالمؤمنین که سبب افکندن شمشیر از دست چه بوده است:

گفت: «من تیغ از پی حق می‌زنم　　بندهٔ حقّم، نه مأمور تنم
شیر حقّم، نیستم شیر هوا　　فعل من بر دین من باشد گوا
(مولوی، ۳۸۰۲/۱/۱۳۶۹)

- ظاهر: گاهی وضعیت ظاهری افراد مربوط به برهه‌ای خاص از زمان است. این‌گونه وضعیت‌های ظاهری به توصیف زمان‌محور و گذران یک شخصیت می‌پردازد. برای نمونه در قصهٔ پیر چنگی با توصیف ظاهر پیر چنگی به معرفی او می‌پردازد:

چون برآمد روزگار و پیر شد　　باز جانش از عجز پشه‌گیر شد
پشت او خم گشت همچون پشت خم　　ابروان بر چشم هم‌چون پال‌دُم
(همان: ۲۰۸۵)

از نظر ریمون‌کنان مشخصات غیرقابل کنترل مثل قد، رنگ چشم، اندازهٔ بینی و... صرفاً از راه مجاورت فضایی در شخصیت‌پردازی دخیل‌اند اما مشخصات قابل کنترل به روابط علّی متکی‌اند. (ریمون‌کنان،۱۳۸۷: ۹۲) از این رو مشخصات غیر قابل کنترل به اندازهٔ مشخصات وابسته به علت در شناخت شخصیت مؤثر نیست. ذکر ظاهر شخصیت‌ها در داستان‌های مربوط به مشایخ و صحابه در مثنوی اغلب به صورت نمایش حالات افراد در موقعیت‌های مختلف است. به عنوان نمونه توصیف وضعیت ظاهر برای کودک حلوا فروش در داستان شیخ احمد خضرویه:

کودک از غم زد طبق را بر زمین　　ناله و گریه بر آورد و حنین
(مولوی،۴۰۵/۲/۱۳۶۹)
می‌گریست از غبن کودک های های　　کای مرا بشکسته بودی هر دوپای
(همان: ۴۰۶)

- محیط: محیط فیزیکی و انسانی اطراف شخصیت نشان‌دهندهٔ طیفی از خصلت‌های اوست. (ریمون‌کنان،۱۳۸۷: ۹۳) محیط داستان به‌عنوان فضای پیرامون

شخصیت‌ها یا شرایط حاکم بر زمان و مکان داستان، می‌تواند ویژگی شخصیت‌ها را نشان دهد.

در داستان سبب ترک ملک ابراهیم ادهم واژگان ملک، ملک خلود، سریر، بام، تخت، روزن قصر، شب، محیط قصر را نشان می‌دهد که بیان‌کنندهٔ مقام سلطنت دنیایی ابراهیم ادهم می‌باشد و «ملک خلود» سلطنت معنوی را نشان می‌دهد که ابراهیم بعد از ترک مقام پادشاهی دنیایی به آن دست می‌یابد.

مولوی اشخاص داستانی‌اش را از قشرهای مختلف اجتماعی برگزیده و در راستای اهداف خود به همراه ویژگی‌هایشان معرفی کرده است. شخصیت‌هایی که در روایات مشایخ و صحابه در مثنوی راه یافته‌اند اغلب اشخاص شناخته شده‌ای هستند. اگر هم گمنام بوده‌اند مانند عبّاضی بر مبنای شخصیت شناخته شده‌ای شکل گرفته‌اند. پس زمانی‌که مولوی دربارهٔ آنها صحبت می‌کند؛ برخلاف روایات مأخذ، هدفش تنها بیان شرح حال آنها نیست. وقتی یک شخصیت مشهور وارد روایت‌های مثنوی می‌شود شخصیتی خاص پیدا می‌کند که با آنچه که در متون زیرمتن یاد شده متفاوت است و مولوی برای بیان مفاهیم ذهنی و تعلیمی خود آنها را برمی‌گزیند. شخصیت‌های صحابه اشخاصی تاریخی و شخصیت‌های مشایخ، شخصیت‌هایی عرفانی هستند که از آنها با احترام یاد شده است. مولوی در تعریف شخصیت‌های صحابه گوشه‌هایی از زندگی آنها را ترسیم کرده و با عرفان آمیخته است. از این رو می‌توان به اوضاع اجتماعی عهد صحابه تاحدی پی‌برد و به روحیات آنها آگاه شد. مثلاً در داستان خدو انداختن خصم، می‌توان به اوضاع اجتماعی آن دوره و شخصیت علی(ع) پی برد. مولوی در این داستان شخصیت علی(ع) را شخصیتی خالص و به دور از موانع نفسانی ترسیم می‌کند و مسألهٔ قدرت را از نگاه علی(ع) و عنصر عدالت را که شاخصهٔ شخصیت اوست، تبیین می‌کند:

گفت: من تیغ از پی حق می‌زنم — بنده حقّم نه مامور تنم
شیرحقّم نیستم شیر هوا — فعل من بر دین من باشد گوا
«ما رَمَیتَ اذ رَمَیتَ»ام در حراب — من چو تیغم وان زننده آفتاب
رخت خود را من ز ره برداشتم — غیر حق را من عدم انگاشتم

(مولوی، ۱۳۶۹/۱/ ۵ -۳۸۰۲)

مولوی با ذهن خلاق خود و تسلط بر شگردهای بلاغی و زیبایی‌شناسی، اشخاص داستان‌ها را به اقتضای حال و مقام همراه با توصیف روان‌شناختی و رفتار ظاهری آنها مقابل چشم مخاطب ترسیم می‌کند. او با استفاده از شیوه‌های مستقیم و غیرمستقیم و تلفیقی به توصیف شخصیت‌های مشایخ و صحابه می‌پردازد. در شخصیت‌پردازی به شیوهٔ مستقیم به خصوصیات ظاهری و صفات اشخاص توجه داشته است. در این شیوه مولوی از ابزارهای نوین شخصیت‌پردازی مثل نام و عنوان، زادگاه و ملیت، ویژگی‌های جسمانی، ویژگی‌های اخلاقی، القاب و صفات و اشاره به طبقات اجتماعی استفاده می‌کند. در استفاده از نام و عنوان در داستان‌های صحابه و مشایخ به نام‌های تاریخی و عرفانی اشخاص اشاره می‌کند:

هم ز ابراهیم ادهم آمده ست کو ز راهی بر لب دریا نشست

(همان: ۳۲۲۱/۲)

در اشاره به شغل می‌توان به چنگ‌نوازی پیرچنگی اشاره دارد:

آن شنیدستی که در عهد عمر بود چنگی مطربی با کرّ و فرّ؟

(همان:/۱۹۲۳/۱)

در به کارگیری ویژگی‌های جسمانی می‌توان داستان شیخ‌اقطع را مثال زد که با یک دست زنبیل می‌بافت. دراشاره به ویژگی‌های اخلاقی می‌توان به داستان «خدو انداختن خصم» اشاره کرد:

از علی آموز اخلاص عمل شیر حق را دان مطهر از دغل

(همان: ۳۷۳۵)

در استفاده از القاب و صفات می‌توان گفت که در غالب داستان‌های صحابه و مشایخ از این ابزار بهره برده است. برای مثال در داستان احد گفتن بلال، ابوبکر را با لقب صدّیق می‌خواند یا در داستان عمر و پیرچنگی از لقب فاروق برای توصیف عمر استفاده می‌کند:

چون که فاروق آینه اسرار شد جان پیر از اندرون بیدار شد

(همان: ۲۲۱۹)

در اشاره به طبقات اجتماعی و مسند می‌توان به روایت سبب ترک ملک ابراهیم ادهم اشاره داشت:

خفته بود آن شه شبانه بر سریر حارسان بر بام اندر دار و گیر
(همان: ۴/ ۷۲۸)

مولوی گاهی از زبان خود به عنوان راوی و گاهی از زبان یکی دیگر از شخصیت‌ها و گاهی از زبان خودِ شخصیت به توصیف مستقیم اشخاص می‌پردازد. در داستان پیر چنگی مولوی به عنوان راوی، پیر چنگی را مطربی معرفی می‌کند که در گذشته به زیبایی چنگ می‌نواخته:

آن شنیدستی که در عهد عمر بود چنگی مطربی با کرّ و فرّ؟
بلبل از آواز او بی‌خود شدی یک طرب زآواز خوبش صد شدی
مجلس و مجمع دمش آراستی وز نوای او قیامت خاستی...
(همان:۱/ ۲۵)

در داستان ابلیس و معاویه، مولوی از زبان معاویه، ابلیس را وصف می‌کند:

صد هزاران را چو من تو ره زدی حفره‌کردی، در خزینه آمدی
(همان، ۲/ ۲۶۶۳)

آتشی از تو نسوزم چاره نیست کیست کز دست تو جامه‌ش پاره نیست؟
طبعت ای آتش چو سوزانیدنیست تا نسوزانی تو چیزی چاره نیست
(همان: ۲۶۶۵)

در داستان «ذوالنون در بیمارستان» از زبان اشخاص دیگر، ذوالنون را معرفی می‌کند:

چون رسیدند آن نفر نزدیک او بانگ برزد: هی کیانید؟ اِتّقوا!
با ادب گفتند: ما از دوستان بهر پرسش آمدیم اینجا به جان
چونی ای دریای عقلِ ذوفنون؟ این چه بهتان است بر عقلت جنون
دود گلخن کی رسد درآفتاب؟ چون شود عنقا شکسته از غراب
(همان، ۱۴۵۲)

در بعضی داستان‌ها مولوی از زبان خودِ شخص او را معرفی می‌کند. در داستان «خدو انداختن خصم» زمانی که خصم علت انداختن شمشیر را می‌پرسد؛ علی(ع) از زبان خود، خود را وصف می‌کند. یا در داستان «رکابدار علی»، علی(ع) بخشش خود را این‌گونه توصیف می‌کند:

من چنان مـردم که برخونی خـویش　　نـوش لـطـف من نشـد در قهـر نیـش
(همان: ۱/ ۳۸۵۹)

مولوی گاهی به روش غیرمستقیم اشخاص را با توجه به اعمال و کنش، محیط روایت، گفتار و یا توصیف وضعیت ظاهری آنها معرفی می‌کند که از منظر داستان‌پردازی نوین قابل توجه است. او در تمام داستان‌های مشایخ و صحابه علاوه بر شیوهٔ مستقیم، از روش غیرمستقیم برای شخصیت‌پردازی استفاده کرده است که در میان مؤلفه‌های توصیف غیرمستقیم بیشتر بر عنصر گفت‌وگو و کنش تأکید دارد. در داستان«رکاب‌دار علی» شخصیت رکاب‌دار با توجه به کنش او یعنی رفتن نزد علی و سخن گفتن با او، به صورت غیرمستقیم توصیف می‌شود که در این روش هم از مؤلفهٔ گفت‌وگو و هم کنشِ رفتن و سخن گفتن با علی(ع) استفاده کرده است:

بـاز آمـد کای عـلـی زودم بـکـش　　تـا نبـیـنـم آن دم و وقـت تُـرُش
مـن حـلالـت مـی‌کـنـم خونم بریز　　تـا نبـیـنـد چشـم من آن رستـخـیز
(همان: ۳۹۵۳)

همچنین وی اغلب از تلفیق روش مستقیم و غیرمستقیم برای پردازش شخصیت‌ها استفاده کرده است. برای مثال در داستان «خدو انداختن خصم» مولوی در ابتدا از زبان خود به عنوان راوی علی(ع) را توصیف می‌کند:

از عـلـی آمـوز اخـلاص عـمـل　　شـیر حـق را دان مـطـهـر از دغـل
(همان: ۳۷۳۵)

و بعد به روش غیرمستقیم از طریق کنش غیرعادتی، جوانمردی علی(ع) را وصف کرده است:

در زمـان انداخـت شمـشـیر آن علـی　　کـرد او انـدر غـزا اش کاهـلـی
(همان: ۳۷۳۹)

سپس با شیوهٔ مستقیم و از زبان خصم، شجاعت و مروّت علی(ع) را توصیف کرده است:

در شـــجاعـت شـــیر ربّانیـستـی　　در مـــــروّت خـــود کـه دانـــد کـــیستـی
در مـــروّت ابر مـوسـی ای به تـیه　　کآمـــد از وی خـوان و نان بـــی شـــبیه
(همان: ۳۷۴۶)

مولوی به شیوهٔ داستان‌نویسی امروزی شخصیت‌ها را به کنش و گفت‌وگو وا می‌دارد و تصاویری خلق می‌کند که مخاطب از خلال آنها موضوع رفتارها و گفتارها را کشف می‌کند. از دیگر ابزارهای نوین شخصیت‌پردازی، آوردن نام هر داستان بر سر قصه است. مولوی با آوردن عنوان داستان، قبل از روایتِ ماجرا، به طور مختصر آن را بازگو می‌کند و خواننده را از محتوای داستان آگاه می‌کند تا اندیشهٔ او را متوجه درون‌مایهٔ آن گرداند. وی با عنوان خودِ داستان به‌طور غیرمستقیم شخصیت اصلی و اشخاص داستان را معرفی می‌کند. علاوه بر تمام این موارد او از شگردهای بیانی و آرایه‌های ادبی از قبیل استعاره، تشبیه، کنایه، تلمیح، تشخیص و تمثیل، صفات و القاب در شخصیت‌پردازی استفاده کرده است. درکلام او تشبیه کاربرد زیادی دارد. در داستان، شخصیت‌ها را به گونه‌ای تشبیه می‌کند که ویژگی‌های ظاهری و باطنی فرد را در برمی‌گیرد و توصیفی از او در ذهن خواننده ایجاد می‌کند. به‌عنوان نمونه در داستان پیرچنگی آواز او را به بانگ اسرافیل تشبیه می‌کند که مردگان را جان می‌دهد:

هـمـچـو اسـرافیل کـآوازش به فن　　مـــردگان را جـان در آرد در بـــدن
(همان: ۱۹۲۶)

در داستان ابلیس و معاویه، معاویه از کنایهٔ سیاه شدن گلیم در معنای تیره‌بخت شدن استفاده می‌کند چرا که سخنان ابلیس را موجب فریب‌خوردن و بدبختی خود می‌بیند:

این حدیثش همچون دود است ای اله　　دســـت گیـر، ار نه گلیـمم شد سـیاه
(همان: ۲/ ۲۷۱۷)

در حکایت آتش افتادن به شهر در ایّام عمر، مولوی در توصیف آتش از تشخیص استفاده می‌کند:

آتشی افتاد در عهد عمّ هم‌چو چوب خشک می‌خورد اوحجر
(همان: ۱/ ۳۷۲۱)

در داستان پیرچنگی از تلمیح به داستان حضرت ایوب استفاده می‌کند و شخصیت پیرچنگی را که توبه می‌کند تا به خاطر خدا چنگ بنوازد با ایوب پیامبر که نمونهٔ صبر است؛ برابر می‌کند:

مرغ آبی غرق دریای عسل عین ایّوبی شراب و مغتسل
که بدو ایوب از پا تا به فرق پاک شد از رنج‌ها چون نور شرق
(همان: ۲۱۰۷)

گاهی از اغراق و مبالغه استفاده می‌کند تا علاوه بر توصیف شخصیت، بر موضوع توصیف تأکید کند. در داستان پیرچنگی بی‌خود شدن بلبل از آواز او، اغراق در توصیف تأثیر صدای پیرچنگی است:

بلبل از آواز او بی‌خود شدی یک طرب زآواز خوبش صد شدی
(همان:۱۹۲۴)

مولوی در بیان جزئیات حکایت، چندان به زیرمتن وفادار نیست و به تناسب بافت کلام و به فراخور شیوهٔ خود در داستان‌پردازی، تغییراتی در روایت مأخذ می‌دهد. وی با افزودن کنش‌ها یا حذف یا تغییر کنش، افزودن گفت‌وگوها و بسط گفت‌وگوها و آوردن گفت‌وگوهای درونی و گاهی تلخیص گفت‌گوها، جای‌گزین کردن اشخاصی به جای شخصیت‌های روایت مأخذ، نکره‌کردن شخصیت، پررنگ کردن برخی شخصیت-ها، افزودن شخصیت‌های جدید، جای‌گزین‌کردن شخصیت‌های گروهی به جای شخصیت فردی و برعکس و گاهی دخل در حوزهٔ زمان و مکان داستان، ایجاد تعلیق با استفاده از گفت‌وگوها و توصیف روانی اشخاص و آوردن قصه‌های درونه‌ای یا به تأخیر انداختن بیان علت حوادث در روایات مأخذ دخل و تصرف داشته و از این راه، درون‌مایه یا درون‌مایه‌های جدیدی به روایت افزوده است که موجب واقع‌نمایی روایت و استواری پیرنگ و تحکیم روابط علّی آن می‌شود و اشخاص داستانی خود را به درستی متناسب با بستر روایت معرفی می‌کند. مولوی با خلق کنش‌های جدید برای

شخصیت‌های داستانی‌اش نسبت به روایات زیرمتن، آنها را به طور غیرمستقیم معرفی می‌کند.

مثلاً در حکایت حلوا خریدن شیخ احمد خضرویه، مولوی برای توصیف ناراحتی کودک حلوا فروش، کنش بر زمین زدن طَبق از جانب کودک را اضافه می‌کند. در روایت شیخ اقطع با افزودن کنش غمّاز شحنه، این ابهام را که شحنه چگونه از محل دزدان آگاه شده، رفع می‌کند. در مواردی نیز کنشی را حذف می‌کند. مثلاً در روایت سبب ترک ملک ابراهیم ادهم، کنشی که نشان دهندهٔ تشویش ابراهیم است حذف می‌شود تاشخصیت ابراهیم به عنوان فردی که پذیرندهٔ تحول است و زمینهٔ تبدیل شدن به ولی الهی را دارد، به درستی توصیف شود. در روایت مأخذ ابراهیم ادهم بر لب دریا (عطار،۱۳۷۹: ۱۲۷) کنش بی‌اختیار افتادن سوزن به دریا تبدیل به کنش اختیاری افکندن سوزن به دریا شده است. او گاهی با افزودن گفت‌وگوها، در روایت زیرمتن تصرف می‌کند. برای نمونه در روایت شیخ‌اقطع برای افزودن درون‌مایهٔ رحمت الهی گفت‌وگویی بین شیخ اقطع و خدا ترتیب می‌دهد. از پربسامدترین تصرّفات مولوی در روایات مأخذ، بسط گفت‌وگوهای میان اشخاص است. او با افزودن توصیف مستقیم شخصیت و ذکر کنش‌های اشخاص و طرح مباحث جدید و افزودن درون‌مایه‌هایی در خلال گفتار، گفت‌وگوها را توسعه می‌دهد. مثلاًدر روایت عبّاضی، ارزش جهاد اکبر در مقابل جهاد اصغر را به درون‌مایهٔ روایت مأخذ (همان:۳۴۸) که وسوسه‌های نفسانی است؛ اضافه می‌کند. در حکایت ذوالنّون در بیمارستان، با بسط گفت‌وگوها درون‌مایهٔ شور عارفانه را به درون‌مایهٔ صبر می‌افزاید. مولوی با بسط یا افزودن گفت‌وگو برای اشخاص داستان‌هایش، حضور آنها را پررنگ می‌کند. مثلا در روایت مأخذ داستان ذوالنّون در بیمارستان (قشیری،۱۳۸۸: ۵۶۵) پاسخ دوستان کوتاه است: «دوستان توایم یا بابکر» اما مولوی این گفتار را را بسط داده و بدین ترتیب حضور دوستان را پررنگ‌تر کرده است. یا داستان آمدن رسول روم به نزد عمر، در مأخذ خود اسرارالتوحید (صفا،۱۳۸۸: ۳۲۲) تنها در چند سطر آمده است. مولوی با افزودن گفت‌وگو آن را به تفصیل نقل کرده است.

مولوی در بسط گفت‌وگوها، ضمن اینکه محتوای گفت‌وگوی روایت مأخذ را حفظ می‌کند؛ معانی بسیاری را یا برای تأکید درون‌مایهٔ قبلی یا افزودن درون‌مایه‌های جدید بر آن می‌افزاید و مباحث مورد نظر خود را از این طریق از زبان آنها بیان می‌کند. مثلا گفت‌وگوی مرید و همسر خرقانی در روایت مأخذ مرید خرقانی (عطار،۱۳۷۹: ۶۴۵) بسیار کوتاه است. مولوی با توسعهٔ آن هم شخصیت زن و شخصیت مرید را معرفی کرده و هم مباحث عرفانی را مطرح می‌کند. یا در حکایت مژده دادن بایزید، گفت‌وگوی کوتاه روایت مأخذ (همان: ۶۳۹) را بسط می‌دهد.

گاهی نیز از زبان اشخاص داستان‌ها ضمن پردازش شخصیت آنها چندین بار پیام حکایت را تکرار و تأکید می‌کند و همین امر موجب بسط گفت‌وگوها می‌شود. گاهی هم برای توصیف احوال درونی اشخاص از گفت‌وگوی درونی استفاده می‌کند تا اطلاعاتی غیرمستقیم در مورد آن شخص به خواننده ارائه دهد. در روایت مرید خرقانی، مرید بعد از رفتار همسر خرقانی دچار تشویش می‌شود و با خود سخن می‌گوید. این گفت‌وگوی درونی در زیرمتن وجود ندارد. در مواردی نیز گفت‌وگوهای روایت مأخذ را تلخیص می‌کند و تنها بخشی از آن را که درون‌مایه در آن مضمر است؛ ذکر می‌کند. مثلا در حکایت عبّاضی، او گفت‌گوی روایت مأخذ را (همان: ۳۴۸) تلخیص کرده است.

دیگر تصرفات مولوی در شخصیت‌پردازی صحابه و مشایخ، بحث نکره‌کردن شخصیت است. او شخصیت شناخته شدهٔ حکایت مأخذ را تبدیل به شخصیت نکره می‌کند. باید این نکته را در نظر داشت که هدف مولوی ذکر جزء به جزء وقایع نیست و روایت برای او محملی است تا معانی مورد نظر خود را بیان کند. احتمالاً او برای برجسته کردن درون‌مایه و جلب توجه مخاطب از شخص به درون‌مایه و از صورت به محتوا، این کار را انجام می‌دهد. مثلا در روایت مأخذ مرید خرقانی (همان: ۶۴۵) شخصیت بوعلی سینا در روایت مأخذ را تبدیل به مریدی ناشناس می‌کند. در آغاز روایت شیخ اقطع، وی نام شیخ را عنوان نمی‌کند و به صورت نکره (درویشی) نام می‌برد. علت این امر می‌تواند برانگیختن مخاطب باشد برای شنیدن داستان شیخی ناشناس. دیگر تصرف او در روایات مأخذ این است که حکایتی را که منسوب به شیخ

دیگر باشد به شخص دیگری نسبت می‌دهد. مثلا در روایت ذوالنّون در بیمارستان، شخصیت ذوالنّون جای‌گزین شبلی در روایات مأخذ (قشیری،۱۳۸۸: ۵۶۵) شده است. یا در حکایت عبّاضی، شخصیت او جای‌گزین شیخ احمد خضرویه در روایت مأخذ (همان: ۳۴۸) شده است. گاهی هم تغییر شخصیت چندان واضح نیست. مثلا شخصیت دوم حکایت ابراهیم ادهم در لب دریا در روایات مأخذ (همان: ۱۲۷) رهگذری ناشناس است اما در مثنوی، امیری است که قبلا در خدمت ابراهیم ادهم بوده. با آوردن شخصیت امیر، موقعیت قبلی ابراهیم ادهم و موقعیت فعلی امیر را تشریح می‌کند.

گاهی حضور شخصیتی فرعی که در حکایت مأخذ تنها یک گفتار یا کنش دارد؛ در روایت مولوی به اندازه‌ای پررنگ می‌شود که تشخیص شخصیت اصلی از فرعی دشوار می‌گردد. برای مثال در مأخذ حکایت ابراهیم ادهم بر لب دریا (همان) رهگذری که تنها یک پرسش کوتاه از ابراهیم دارد؛ در روایت مولوی کنش‌هایی دارد و در پایان روایت هم متحوّل می‌شود. در مواردی مولوی با افزودن اشخاص به شخصیت‌های روایت زیرمتن و خلق کنش‌ها و گفتارها برای او ضعف ساختاری روایت مأخذ را جبران می‌کند. مثلاً در حکایت مرید خرقانی، مولوی با افزودن شخصیت رهگذر و انتساب کنشی به او سیر علّی روایت را تحکیم می‌بخشد. در روایت مأخذ (همان: ۶۴۵) مرید چگونه می‌فهمد شیخ به کوه رفته است؟! مولوی با آوردن شخصیت فردی که به مرید جای شیخ را می‌گوید این خلأ را جبران می‌کند. در حکایت شیخ اقطع شخصیت غمّازِ شحنه را افزوده و کنش او این ضعف را که شحنه چطور از جای دزدان مطلع شده؛ رفع می‌کند. در مواردی نیز کنش و گفتاری را که در روایت مأخذ به شخصیت گروهی منسوب بوده به شخصیت فردی نسبت می‌دهد. در حکایت مژده دادن بایزید، شخصیت گروهی مریدان در روایت مأخذ (همان: ۶۳۹) تبدیل به شخصیت فردیِ مرید شده و گفت‌وگوی او طولانی است. گاهی هم برعکس، شخصیتِ فردیِ روایتِ زیرمتن تبدیل به شخصیت گروهی می‌شود. مثلا در روایت سبب ترک ملک ابراهیم ادهم، شخصی که بر بام دنبال شتر می‌گردد (همان: ۱۰۳) در روایت مولوی تبدیل به قومی بوالعجب و شخصیت گروهی می‌شود.

مولوی تصرفاتی اندک هم در حوزهٔ زمان و مکان در داستان‌های مشایخ و صحابه دارد. مثلا در ماجرای بیمارستان ذوالنّون، مولوی بیمارستان را به زندان و یا در داستان ابراهیم ادهم در لب دریا، رود را به دریا تغییر داده است. در داستان پیرچنگی، مولوی به کلی زمان و مکان و اشخاص را دگرگون کرده است. زمان قصه به روزگار خلیفهٔ دوم و مکان قصه به گورستان یثرب تغییر کرده است.

مولوی به عنصر گفت‌وگو در روایات صحابه و مشایخ توجه ویژه‌ای دارد به گونه‌ای که غالبا بیش از نیمی از حجم روایت به گفت‌وگو اختصاص یافته و شاهد تغییراتی نیز در حوزهٔ شخصیت‌پردازی هستیم. در واقع عمدهٔ تصرفات مولوی در حیطهٔ دو عنصر گفت‌وگو و شخصیت‌پردازی است.

در روایات زیرمتن، گفت‌گوهای طولانی میان شخصیت‌ها و توصیف احوال درونی آنها وجود ندارد. اینها مواردی است که او خود به حکایات افزوده است. از عنصر گفت‌وگو برای بیان اندیشه‌ها و مفاهیم تعلیمی و عرفانی بهره برده است. همچنین، این گفت‌گوها بخشی از ساختار داستان را شکل می‌دهد. شیوهٔ گفتار می‌تواند اصالت، مکان زندگی، طبقهٔ اجتماعی یا حرفهٔ شخصیت را آشکار کند. بنابراین مولوی با این ابزار، خصوصیات روحی و ویژگی‌های روانی شخصیت‌ها، ضعف‌ها و قوت‌ها و دیدگاه‌های آنها را در مورد جهان و زندگی تصویر می‌کند. در داستان خدو انداختن خصم، از طریق توصیف‌ها، خصوصیات روانی و شخصیتی علی(ع) ترسیم شده است.

در خلال گفت‌گوها اغلب توصیف مستقیم و غیرمستقیم شامل کنش‌ها و توصیف وضعیت ظاهری ذکر می‌شود. در بعضی داستان‌ها توصیفی از وضعیت ظاهری صورت نمی‌گیرد و مولوی با استفاده از ابزار گفتار، آن را به مخاطب انتقال می‌دهد. در داستان ابوعبدالله مغربی، در خلال دو گفتار در نه بیت شخصیت عبدالله مغربی با توصیف مستقیم و غیرمستقیم معرفی شده است.

در روایات مورد بحث گفت‌وگوی میان اشخاص داستان، از بارزترین تمایزات روایات مثنوی با مآخذ آن است. «وظیفهٔ گفت‌وگو این است که شخصیت داستان را چنان‌که هست به خواننده ارائه کند.» (یونسی،۱۳۹۹: ۳۵۵) گفت‌وگوی اشخاص صحابه و مشایخ در راستای پیش‌برد اهداف نویسنده و طرح داستان است و علاوه بر

شخصیت‌پردازی و القای فضای داستان به ذهن خواننده، باعث ایجاد حس تعلیق در مخاطب، نمایان‌کردن درون‌مایه و پیش‌برد کنش‌ها نیز می‌شود. گفت‌وگو، اشخاص را معرفی می‌کند و بدون واسطه مفاهیم را القا می‌کند و دیگر نیازی به توضیح و تفسیر راوی نیست. وقتی شخصیت‌ها وارد گفت‌وگو می‌شوند؛ راوی در داستان پنهان می‌شود و این اشخاص هستند که داستان را جلو می‌برند.

علاوه بر این مولوی به شیوهٔ معهود خود، مدام وارد گفت‌وگوها می‌شود و رشتهٔ کلام را به دست می‌گیرد و با ظرافت، گفتارش با گفتار شخصیت خلط می‌شود که اغلب به سهولت قابل تشخیص نیست که این شخصیت است که سخن می‌گوید یا مولوی. او در گفت‌وگوها از گفت‌وگوی میان افراد، دیالوگ و گفت‌وگو در ذهن شخصیت، مونولوگ بهره برد است. در باب مونولوگ می‌توان اشاره به داستان پیرچنگی داشت. وقتی عمر به دنبال آن فردی که هاتف غیبی به او گفته به گورستان می‌رود و پیرچنگی را می‌بیند با خود چنین می‌گوید:

گفت: حق فرموده ما را بنده‌ایست صافی و شایسته و فرخنده ایست
پیر چنگی کی بود خاص خدا حَبَّذا ای سرّ پنهان حَبَّذا
(مولوی، ۲۱۸۰/۱/۱۳۶۹)

با همین تک‌گویی درونی، داوری زودهنگام عمر که یکی از ابعاد شخصیتی اوست؛ برای مخاطب آشکار می‌شود. مولوی با به کارگرفتن تکنیک‌های داستان‌پردازانه در بخش شخصیت‌پردازی در قرن هفت، نمونهٔ اعلای یک داستان‌نویس به شمار می‌آید. وی با شخصیت‌پردازی از طریق برقراری گفت‌وگوهای کوتاه و بلند و توصیف احوال درونی اشخاص به مقتضای مقام و موقعیت، مخاطب را دچار لذّت و شگفتی می‌کند. «دقت و توجه مولوی به روانشناسی شخصیت‌ها و توصیف احوال درونی آنان به اقتضای مقام و موقعیت آنان و به خصوص تأثیر این مقام وموقعیت و احوال مختلف بر شیوهٔ سخن گفتن آنان است.» (پورنامداریان،۱۳۹۹: ۳۴)

توصیف به روش مستقیم و غیرمستقیم و گاهی به روش تلفیقی، موجب شده تا طرح داستان‌های مولوی گسترده شود و حوادث و روابط علت و معلولی شکل بگیرد. همچنین وی از شخصیت‌های ایستا و پویا استفاده کرده است. «شخصیت ایستا

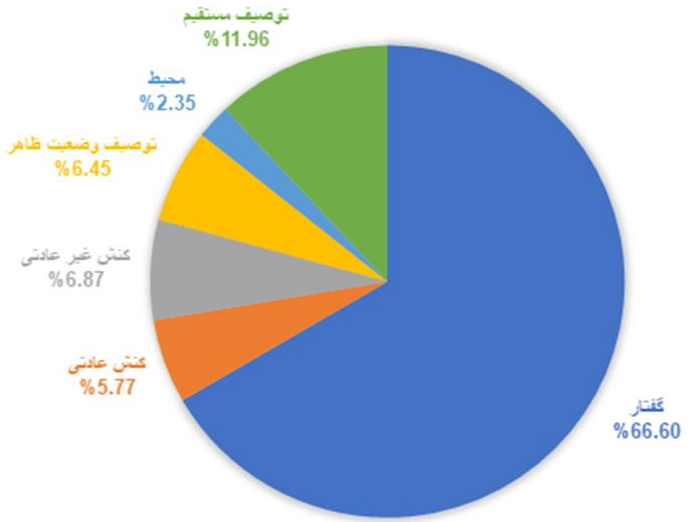
شخصیتی است که از اول تا آخر داستان تحولی در رفتارش روی نمی دهد. یعنی همان‌طور می ماند که در ابتدای داستان بود.» (پرین،۱۳۹۰: ۵۵) مانند شخصیت ابوعبدالله مغربی یا ابراهیم ادهم بر لب دریا اما بعضی اشخاص نیز دست‌خوش تغییر می‌شوند. مثلا در داستان خدو انداختن خصم، شخصیت خصم به خاطر رفتار علی(ع)، به تدریج و به آرامی دچار تحول می‌شود. یا شخصیت پیرچنگی به صورت آنی دچار تحول می‌شود. به‌طورکلی در حکایات مشایخ و صحابه شخصیت‌های ایستا نسبت به شخصیت‌های پویا فراوانی بیشتری دارند و شاید به این دلیل که در معرفی اشخاص عرفا و صحابه اغلب نمایش دادن احوال آنها بعد از تحول، نقل شده و مولوی بیشتر تکیه بر آموزش نظام فکری خود دارد و به بیان اندیشه‌های عرفانی و تعلیمی و اخلاقی می‌پردازد. ولی به هر حال شخصیت‌های پویا هم در روایت‌های او خلق شده‌اند.

مولوی با توصیف اشخاص به تناسب حال و مقام و تناسب گفتار آنها با موقعیت اجتماعی‌شان و ترسیم اشخاص از طریق نمایش اعمال آنها و ترجیح کنش و گفتار بر توصیف مستقیم، مهارت خود را در به کارگرفتن تکنیک‌های داستان‌پردازی در بخش شخصیت‌پردازی نمایان می‌کند. گرچه مولوی نیز مانند مؤلفان روایت‌های مأخذ در پی تبیین اندیشه‌های عرفانی است اما به جنبه‌های زیبایی کلام و داستان‌پردازی نیز توجه دارد.

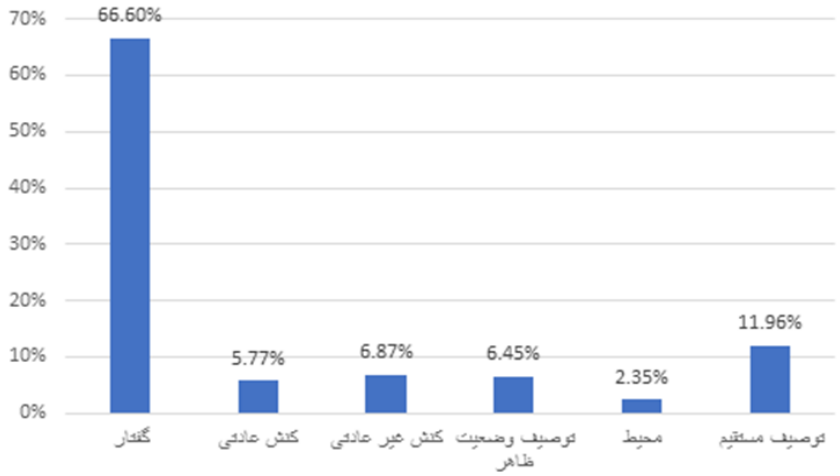
شخصیت‌پردازی و توصیف دقیق وضعیت ظاهری اشخاص، گفت‌گوهای کوتاه یا مفصل میان شخصیت‌ها، آگاهی به احوال روانی آنها و بیان احساسات درونی و روحی آنها مولوی را در بین گذشتگان متمایز می‌سازد.

انواع شخصیت‌پردازی	توصیف مستقیم	توصیف غیر مستقیم				
		گفتار	کنش		توصیف وضعیت ظاهر	محیط
			عادتی	غیرعادتی		
بسامد	۲۳۰	۱۲۸۰	۱۱۱	۱۳۲	۱۲۴	۴۵
درصد	۱۱/۹۶	۶۶/۶۰	۵/۷۷	۶/۸۷	۶/۴۵	۲/۳۵
مجموع بسامد	۲۳۰	۱۶۹۲				
مجموع درصد	۱۱/۹۶	۸۸/۰۴				

جدول: نحوهٔ شخصیت‌پردازی در داستان‌های مشایخ و صحابه در مثنوی بر اساس مؤلفه‌های شخصیت‌پردازی ریمون کنان در مجموع ۱۹۲۲ بیت روایی از داستان‌های مشایخ و صحابه



نمودار ۱: بسامد مؤلفه‌های شخصیت‌پردازی ریمون‌کنان به کار گرفته شده در روایات مشایخ و صحابه



نمودار۲

۳. نتیجه‌گیری

با توجه به نتایج به دست آمده در این پژوهش می‌توان گفت دیدگاه ریمون‌کنان، برخلاف دیدگاه‌های دیگر نظریه‌پردازان در باب شخصیت‌پردازی، وابسته به نوع خاصی از انواع ادبی و یا محدود به کنش نیست. بلکه عواملی فراتر از کنش شخصیت‌ها را نیز مدنظر قرار می‌دهد و به ویژگی‌های ظاهری، محیطی و حتی گفتاری در معرفی شخصیت‌ها توجه دارد. این دیدگاه همچنین به نقش عوامل دستوری در معرفی شخصیت‌ها تأکید دارد و در مواردی به معرفی شخصیت‌ها در قالب واژگان و ساختارهای وصفی می‌پردازد. اما در دیدگاه ریمون‌کنان توجه به عامل انگیزهٔ افراد در انجام کنش‌ها مورد غفلت واقع شده است که برای کارایی بیشتر این الگو باید به آن افزوده شود. در مثنوی استفاده از شاخص‌های غیرمستقیم بیشتر از شاخص‌های مستقیم است اما به‌طورکلی شیوهٔ تلفیقی در توصیف اشخاص کاربرد بیشتری دارد. در میان روش‌های گوناگون توصیفِ غیر مستقیمِ، به ترتیب گفتار و کنش اعم از عادتی و غیرعادتی بیشتر از سایر روش‌ها مورد استفاده قرارگرفته است. توصیف

مستقیم بیشتر در متن به کار رفته است تا درگفتار شخصیت‌ها. در داستان‌های گفت‌وگو محور، در شاخص گفتار، توصیف مستقیم و کنش‌ها ذکر شده است. بنابراین کارایی دیدگاه ریمون‌کنان در داستان‌های صحابه و مشایخ مثبت است و میزان استفاده از شیوهٔ مستقیم وغیر مستقیم در شخصیت‌پردازی داستان‌های صحابه و مشایخ یکسان نیست.

کتاب‌شناسی

کتاب‌ها

۱. آلوت، میریام (۱۳۹۸)، *رمان به روایت رمان نویسان*، مترجم: علی‌محمد حق‌شناس، چاپ چهار، تهران: مرکز

۲. استعلامی، محمد (۱۳۶۹)، *مثنوی*، چاپ دوم، تهران: زوار

۳. براهنی، رضا (۱۳۹۳)، *قصه نویسی*، تهران: نگاه

۴. پرین، لارنس (۱۳۹۰)، *تأملی دیگر در باب داستان*، مترجم: محسن سلیمانی، چاپ هشتم، تهران: سورهٔ مهر

۵. پورنامداریان، تقی (۱۳۹۹)، *در سایه آفتاب*، تهران: سخن

۶. دات فایر، داین (۱۳۹۴)، *فن رمان نویسی*، مترجم: م. جواد فیروزی، تهران: نگاه

۷. داد، سیما، (۱۳۹۵)، *فرهنگ اصطلاحات ادبی*، چاپ هفتم، تهران: مروارید

۸. ریمون کنان، شلومیت (۱۳۸۷)، *روایت داستانی: بوطیقای معاصر*، مترجم: ابوالفضل حری، تهران: نیلوفر

۹. عبدالکریم، بن هوازن قشیری (۱۳۸۸)، *رساله قشیریه*، مترجم: حسن بن احمد عثمانی، با تصحیحات و استدراکات بدیع الزمان فروزانفر، تهران: زوار

۱۰. عطار، محمد بن ابراهیم نیشابوری (۱۳۷۹)، *تذکره الاولیاء*، به کوشش ا. توکلی، چاپ هشتم، تهران: بهراد

۱۱. عطار، محمد بن ابراهیم نیشابوری (۱۳۸۸)، *منطق الطیر*، به اهتمام احمد رنجبر، تهران: اساطیر

۱۲. فروزانفر، بدیع الزمان (۱۳۶۲)، *مآخذ قصص و تمثیلات مثنوی*، تهران: امیر کبیر

۱۳. محمد بن منور (۱۳۸۸)، *اسرار التوحید*، به اهتمام ذبیح الله صفا، چاپ سوم، تهران: فردوس

۱۴. مستور، مصطفی (۱۳۸۷)، *مبانی داستان کوتاه*، چاپ چهارم، تهران: مرکز

۱۵. مک کی، رابرت (۱۳۹۵)، *داستان، ساختار، سبک و اصول فیلم‌نامه نویسی*، مترجم: محمد گذرآبادی، تهران: هرمس

۱۶. یونسی، ابراهیم (۱۳۹۹)، *هنر داستان‌نویسی*، تهران: نگاه

Analysis and adaptation of the character of the Companions and Elders in Masnavi traditions and its sources based on the theory of Shlomith Rimmon-Kenan

***Sara Ahmadi-Rad[1]- Alia Yousef Fam[2]**

1. Master's degree, Persian language and literature department, Central Tehran branch of Azad University. (Author) ahmadirad.sara@gmail.com

2. Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Central Tehran Branch, Azad University. daliehyf@gmail.com

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:

Received:
۲ January 202۲۷

Accepted:
۲**9** April 202

Keywords:
Character
Intertextuality
Rumi
Masnavi
Shlomith Rimmon-Kenan

ABSTRACT

In examining the elements of the story, the character has the greatest influence on the other elements. Rumi was also well aware of the effect of this element on the story and has made the best use of it in the development of his stories. He uses different types of characters of Companions and Elders according to the type of story and its message, which are present in Masnavi according to today's definitions. The purpose of this research, which has been done by descriptive-analytical method and using library resources, is to identify the abilities of Rumi in characterizing the stories related to the Sheikhs and Companions with regard to the new techniques of characterizing and story writing. Rumi is not very faithful to the sources in characterizing the stories of the Elders and Companions and telling the details of the stories, and he has made changes in the subtext narrations to suit his words and explain his mental intentions. The narrator of Masnavi narrations used the tools of characterization in the best way in the form of dialogue, description and action to reflect the characteristics of mystics and Companions, and usually, in this regard, he used all three direct, indirect and combined styles. Of course, indirect style and especially the element of speech and action, both habitual and non-habitual, are more useful.

عناصر داستانی در روایت «انکارکردن موسی (ع) بر مناجات شبان» بر اساس نظریهٔ بدخوانی خلاق هرولد بلوم

سارا احمدی‌راد[۱]

۲.کارشناسی ارشد، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی، تهران، ایران.
ahmadirad.sara@gmail.com

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت:
۱۴۰۱/۰۲/۲۴

تاریخ پذیرش :
۱۴۰۱/۰۵/۰۴

واژه‌های کلیدی:
مولوی
بینامتنیت
هرولد بلوم
بدخوانی خلاق

چکیده

بدخوانی خلاق نظریه‌ای است که هَرولد بلوم آن را بر اساس روابط دوسویه میان متون ادبی مطرح کرده‌است. این نظریه مبتنی بر روابط بینامتنی بوده و بر اساس آن رابطه‌ای جدلی میان مؤلف جدید با مؤلفان گذشته وجود دارد. مؤلف جدید به منظور دریافت هویتی غیروابسته در ادبیات و برای رهایی از اضطرابِ تأثیرپذیری متونِ گذشته با حرکتی تدافعی اقتدار شاعر متقدم را می‌کاهد و با بدخوانی خلاق به خلق آثار جدید دست می‌زند. شگردهای بدخوانی خلاق متن جدید را از دلهرهٔ تأثیرپذیریِ متون ماقبل رهایی می‌بخشد.

این پژوهش با استفاده از منابع کتاب‌خانه‌ای و به شیوهٔ توصیفی- تحلیلی به بررسی ترفندهایی که مولوی برای رهایی از دلهرهٔ تأثیرپذیریِ آثار گذشته در داستان «موسی و شبان» به‌کار برده؛ همچنین نحوهٔ پرداختن به آن را، بر اساس نظریهٔ بدخوانی خلاق بلوم بررسی می‌کند و به این نتیجه می‌رسد که مولوی موضوع غالب در روایت را از روایات زیرمتن انتخاب کرده ولی برای رهایی از دلهرهٔ اضطرابِ قرارگرفتن در سایهٔ روایات مأخذ، با شگردهایی خلاقانه به آفرینش‌های نوینی در خلق حکایت جدید می‌پردازد. وی با تغییر در عناصر داستان برای کاهش دلهرهٔ تأثیرپذیری بهره برده‌است تا به برتری‌جویی کلامی برسد.

۱. مقدمه

اضطراب تأثیر نظریه‌ای است دربارهٔ تأثیر شاعرانه و نخستین‌بار هَرولد بلوم آن را بیان کرد. او معتقد است یک شاعر خوب فرزندِ گذشته است و آینده فرزند اوست. یعنی هر مؤلفی یک پدرِ ادبی دارد که متأثر از اوست. این تأثیر موجب می‌شود در برابر پدر ادبی خود احساس شکست کند و دچار اضطراب شود. پس سعی می‌کند با شیوه‌هایی خود را از زیر سلطهٔ مؤلف متقدم خارج کند. «اضطراب تأثیر با برجسته ساختنِ رقابت در مقابل همکاریِ ادبی، رویکرد جدید و ستیزه‌جویانه‌تری را نسبت به بینامتنیت عرضه می‌کند.» (مکاریک، ۱۳۹۸: ۳۸) از نظر بلوم، تأثیر ادبی نشان‌دهندهٔ تعامل مهربانانهٔ اکنون و گذشته نیست بلکه نشان‌گر نبرد اودیپی شاعران متأخر برای چیره‌گشتن بر متقدمان یا ایجاد تغییر در آنهاست که به بدخوانی خلاق منجر می‌شود. واژهٔ اضطراب به این معناست که مؤلفان متأخر همواره دلهرهٔ قرارگرفتن در سایهٔ اقتدار ادبی مؤلفان متقدم را دارند و تأثیرپذیری از متقدمان را در ساخت آثار جدید بازدارنده می‌دانند و در مقابل این تأثیرپذیری تلاشی ستیزه‌جویانه در پیش می‌گیرند.

پس در بدخوانی خلاقی که در واکنش به متون قبلی دارند؛ دست به آفرینش‌های جدیدی می‌زنند. نویسنده برای آفرینش خلاقانه تلاش می‌کند تا از آثار قبل اثر نپذیرد. به همین دلیل در مرحلهٔ اول، شاعر متأخر در برابر تأثیر شاعر گذشته، عقب‌نشینی می‌کند. «در مرحلهٔ بعد شاعر با درهم‌ریختن ساختارهای پیشین و بازسازی آنها بر طبق قواعد خود، آنها را درونی و خودی می‌کند. «پس ساختاری جدید را خلق می‌کند که نه‌تنها متمایز از ساختارهای پیشین است بلکه می‌تواند مخالف نگرش و زاویه‌دید آنها باشد و حتی از آنها تقدس‌زدایی کند به‌گونه‌ای که خواننده حس‌کند از برخی جنبه‌ها از شاعر ماقبل فراتر رفته‌است.» (سبزیان و کزازی، ۱۳۸۸: ۲۷۵) از نظر بلوم «مهم‌ترین واکنش شاعران پسین همانا بدخوانی شاعر پیشین است. آن‌ها از این مکانیسم برای خلق اثر و حفظ اصالت استفاده می‌کنند. به عبارت دقیق‌تر می‌کوشند تا با تقلید، روایت را نقل و با بدخوانی، به خلق خود اصالت ببخشند.» (نامورمطلق، ۱۳۹۵: ۱۴۸) در راستای خلاقیت‌های مؤلف، هر چیزی به‌صورت آشکار یا پنهان، ارادی یا غیرارادی (ناخودآگاه)، می‌تواند در شکل‌گیری این بدخوانی نقش داشته‌باشد.

۱-۱. بیان مساله و سوالات پژوهش

روابط بینامتنی، مهم‌ترین عامل آفرینش آثار ادبی است. بلوم معتقد است که متون جدید براساس متون گذشته خلق می‌شوند. این‌گونه بدخوانی‌های خلاق در مثنوی به‌وفور مشاهده می‌شود. بسیاری از حکایات مثنوی ریشه در متون کهن دارند. مولوی با به‌کارگیری شگردهایی به بدخوانی خلاق دست زده و حکایات تازه‌ای را برمبنای حکایات قبلی ساخته است. یکی از ترفندهای بدخوانیِ مبتکرانه، تغییر در شیوهٔ پرداختن به موضوع است. در این روش شاعر یا نویسنده موضوع غالب را از متن مبدأ انتخاب می‌کند ولی با تصرف در شیوهٔ پردازش آن به بازسازی خلاقانه اقدام می‌کند. همین امر منجر به ساخت حکایات جدید در مثنوی شده است. این پژوهش براساس نظریهٔ بدخوانی خلاق و اضطراب تأثیر به این سؤالات پاسخ می‌دهد که «مولوی برای ساخت‌یابی حکایت «موسی و شبان»، در برابر روایات زیرمتن چه تغییراتی در شیوهٔ پرداختن به موضوع که از شگردهای بدخوانی خلاق است؛ می‌دهد؟ از منظر مؤلفه‌های بدخوانی خلاق روایت «موسی و شبان» در مقابل روایت‌های زیرمتن آن چه موقعیتی دارد؟

۱-۲. ضرورت، اهمیت و هدف پژوهش

این تحقیق بر اساس نظریهٔ بدخوانی خلاق هرولد بلوم، نگاهی کاونده به تصرفات مولوی در روایات زیرمتن حکایت «انکارکردن موسی علیه‌السلام بر مناجات شبان» دارد. این تصرفات و به‌کارگیری ترفندهای بدخوانی خلاق برای رهایی از دلهرهٔ تأثیرپذیری از روایات زیرمتن باعث شده صورت روایت با روایات زیرمتن کاملا متفاوت باشد، از این‌رو حائز اهمیت می‌باشد.

۱-۳. پیشینهٔ پژوهش

در باب نظریهٔ اضطراب تأثیر و بدخوانی خلاق، اصلی‌ترین منابع آثار هرولد بلوم می‌باشد. کتاب اضطراب تأثیر، نظریه‌ای در باب شعر (۱۹۷۳)، نقشهٔ بدخوانی (۱۹۷۵)، قبالا و نقد (۱۹۷۵)، شعر و سرکوب (۱۹۷۶) همچنین پژوهش‌های معدودی در باب نظریهٔ بدخوانی خلاق و اضطراب تأثیر پژوهش‌ها و مقالاتی انجام شده: قدرت الله

طاهری و سودابه فرخی (۱۳۹۲) در مقالهٔ «رابطهٔ نیما با سعدی بر اساس نظریهٔ اضطراب تأثیر هارولد بلوم» به این سؤال پاسخ می‌دهند که آیا خوانش نیما و برخورد منتقدانهٔ وی با شکل و محتوای آثار سعدی مصداق بدخوانی خلاق بلوم است؟ و به این نتیجه رسیده‌اند که نیما به‌صورت آگاهانه به بدخوانی شعر سعدی نپرداخته بلکه طی جریانی در آغاز دورهٔ تجدد، سعدی مورد نقدها و ستیزهای برخی مؤلفان و منتقدان قرارگرفته درنتیجه نیما آزادانه شکل و محتوای شعر سعدی را که تا آن زمان معیار فصاحت بود؛ مورد تردید و نقد قرار داد و با آن تخریب، بنای جدید خود را که شعر نو بود بنیان نهاد. عبدالرضا مدرس‌زاده (۱۳۹۴) در مقالهٔ «رویکرد قرآنی سنایی به قصیدهٔ ابر فرخی‌سیستانی با نگاهی به نظریهٔ بدخوانی خلاق هارولد بلوم» چگونگی تأثیرپذیری سنایی از قصیدهٔ ابر فرخی را بررسی کرده و به این نتیجه رسیده که سنایی خود را از سایهٔ تأثیرپذیری قصیدهٔ ابر فرخی به برکت توجه به قرآن کریم بیرون آورده است. وی همچنین (۱۳۹۵) در مقالهٔ «زنانگی ادب تعلیمی، رهانندهٔ پروین از اضطراب تأثیر» سعی کرده ترفندهای پروین اعتصامی در بیرون آمدن از سایهٔ اضطراب تأثیر پیش از او را نشان دهد. ابوالقاسم امیر احمدی و دیگران (۱۳۹۴) در مقالهٔ «نقد دگرخوانی‌های خلاقانهٔ اساطیر در شعر احمد شاملو براساس نظریهٔ بدخوانی خلاق هارولد بلوم» به این نتیجه رسیده‌اند که شاعران معاصر برای احراز هویتی مستقل نسبت به گذشتگان، به شیوه‌های گوناگون به بدخوانی خلاقانهٔ متون گذشته پرداخته‌اند وگرایش به اسطوره، از جملهٔ این بدخوانی‌ها است و از میان آنها، شاملو با بدخوانی خلاق توانسته به هویتی مستقل در شعر معاصر دست یابد. فرانک بصیری (۱۳۹۵) در پژوهش «بینامتنیت در نقاشی نوگرای ایران و سبک کوبیسم» به این پرسش پاسخ داده که آیا می‌توان نظریهٔ بدخوانی خلاق را که طبق آراء بلوم به آثار ادبی نسبت داده شده به حیطهٔ هنرهای تجسمی تعمیم داد؟ فاطمه نعنافروش و دیگران (۱۳۹۵) در مقالهٔ «تأثیرپذیری از نویسندگان پیشین در شاهکارهای نثر فارسی با توجه به نظریهٔ اضطراب تأثیر هارولد بلوم» به بررسی شگردهای رهایی از اضطراب تأثیر در متون نثر فارسی پرداخته‌اند. سونیا نوری و فروغ صهبا (۱۳۹۹) در مقالهٔ «بررسی اضطراب تأثیر تغییر ژانر در جهت‌دهی افق انتظار مخاطب به‌عنوان

یکی از نمودهای بدخوانی خلاق در دو رمان «خشم و هیاهو» و «سمفونی مردگان»» از تغییراتی که معروفی نویسندهٔ رمان «سمفونی مردگان» به منظور رهایی از اضطراب تأثیرپذیری از رمان «خشم و هیاهو»ی فاکنر در اثر خود اعمال کرده؛ نتیجه گرفته‌اند که معروفی خوانشی خلاقانه از فاکنر در اثر خود ارائه داده‌است. در باب مثنوی، مهرداد اکبری گندمانی و مهدی‌رضا کمالی بانیانی (۱۳۹۸) در دو مقالهٔ «نقش کارکردهای تعلیمی در ساخت‌یابی حکایات مولانا (درویش صاحب کرامات)» و «نقش تداعی در ساخت‌یابی خلاقانهٔ حکایت شیخ احمد خضرویه و گریه‌کردن کودک حلوافروش» این سؤالات را مطرح‌کرده‌اند که چگونه کارکردهای تعلیمی منجر به ساخت‌یابی حکایت تازهٔ مثنوی نسبت به حکایات مبدأ شده‌اند؟ وبه بررسی چگونگی تأثیر تداعی بر روند بدخوانی خلاق مولانا در حکایت دوم پرداخته‌اند. در این دو مقاله برای بدخوانی خلاق تنها تداعی و تعلیمات مولوی برمبنای مؤلفه‌های بدخوانی خلاق مورد بررسی قرارگرفته است. کاظمی‌نژاد، معصومه (۱۴۰۱)، در مقالهٔ «تحلیل ابیات و روایات دفتر اول مثنوی براساس نظریهٔ بدخوانی خلاق هارولد بلوم» به بررسی تغییراتی پرداخته که مولوی در برخی روایات دفتر اول مثنوی به منظور رهایی از اضطراب تأثیرِ آثار پیشین اعمال کرده است. از این رو پژوهش مستقلی در حکایت «موسی و شبان»، براساس نظریهٔ بدخوانی خلاق هرولد بلوم و از منظر مؤلفه‌های مختلف این نظریه، انجام نشده؛ از طرفی کتاب‌های بلوم نیز به فارسی ترجه نشده و تنها در برخی کتاب‌های نقد ادبی به آراء او اشاره شده‌است. لذا این پژوهش کاملاً نوآورانه می‌باشد.

۲. پردازش تحلیلی موضوع

نظریهٔ هرولد بلوم با برجسته‌کردن رقابت در مقابل همکاری ادبی، رویکرد ستیزه-جویانه‌ای نسبت به بینامتنیت عرضه می‌کند. بینامتنیت همواره دست‌کم روابط میان دو متن را مورد بررسی قرار می‌دهد. «اصطلاح بینامتنیت که توسط جولیاکریستوا استفاده می‌شود به معنی شیوه‌های متعددی است که هر متن ادبی به واسطهٔ آنها به‌طور تفکیک‌ناپذیری با سایر متن‌ها از رهگذر نقل قول‌های آشکار و پنهان، یا تلمیحات، یا جذب مؤلفه‌های سوری و ملموس از متن‌های پیش از خود و یا به لحاظ

مشارکتِ اجتناب‌ناپذیر در ذخیرهٔ مشترک سنن و شیوه‌های زبانشناسیک و ادبی تداخل می‌یابد. بنابراین هر متنی در حقیقت یک بینامتن یعنی جایگاهی است از تلاقی متن‌های بی‌شمار دیگر، حتی متن‌هایی که در آینده نوشته خواهند شد.» (داد، ۱۳۹۵: ۴۲۳) «نظریهٔ هرولد بلوم با یک نگاه روان‌شناسانه به رابطهٔ دیالکتیک شاعر متأخر با شاعر متقدم می‌پردازد. شاعر متأخر به دنبال راهی می‌گردد تا تأثیر شاعر پیشین را در ذهن خود و دیگران کمرنگ یا بی‌رنگ کند و خود به‌جای او بنشیند. بلوم راه رهایی از اضطراب تأثیر را خمش یا بدخوانی خلاقانه می‌داند.» (نعنافروش ودیگران، ۱۳۹۴: ۱۱۷) بلوم معتقد است مؤلف جدید برای از بین بردن اضطراب خود از تأثیرپذیری مؤلفان گذشته به دگرخوانی متون قبلی می‌پردازد. بدخوانی خلاق نبرد مؤلف جدید است برای احراز هویتی جدا از مؤلفان پیشین. او جنگ با معنا، ساختارشکنی و رهایی از هرنوع تأثیر را راه رهایی از این دلهره می‌داند. بلوم شش نوع دفاع (میزانِ بازنگرانه)، در سه مرحلهٔ جدلی، در نظر گرفته و «معتقد است که بیشتر شعرهای قوی سه جای‌گزینی متوالی دیالکتیکی یا گذرگاه شعری را به اجرا می‌گذارند.» (مکاریک، ۱۳۹۸: ۳۸) و معتقد است نویسنده باید از آنها بگذرد تا به بدخوانی خلاق و در نهایت والایی نسبت به گذشتگان برسد. این سه حرکت دیالکتیکی عبارتند از:

مرحلهٔ اول:

الف- مرحلهٔ تدافعی/ عقب‌نشینی از شیوهٔ گذشتگان

ب- خلق مجازهای جبرانی

که در آن مؤلف در مقابل تأثیر پدرِ ادبی عقب‌نشینی می‌کند و با انحراف و خَمِش لجوجانه از تأثیر شاعر متقدم دست به آفرینش می‌زند و سطوح ماقبل را درهم می‌شکند و نشانه‌های تأثیرپذیری از پدرِ ادبی را محدود می‌کند. «در آغاز واکنش تدافعی، شاعر دیرآمده اظهار تبرّی از شاعر پیشین نموده و از شیوهٔ هنری و شاعرانهٔ پدر ادبی عقب‌نشینی می‌کند.» (مدرسی،۱۳۹۰: ۴۲) سپس «نشانه‌های تأثیرپذیری از پدر را محدود کرده و هر آنچه دال بر اقتباس و تقلید و نقش‌پذیری از اوست تا حد امکان

از بین برده یا تغییر می‌دهد. شاعر جوان با آفرینش مجازهای جبرانی به مقابله با مجازهای تحدیدی می‌رود.» (مکاریک، ۱۳۹۸: ۳۸)

مرحلهٔ دوم:

الف- مرحلهٔ الوهیت‌زدایی (پادوالایی شاعر متقدم)

ب- خودوالایی شاعر متأخر

که در آن مؤلف متقدم توسط مؤلف جوان کوچک شمرده می‌شود در واقع مؤلف جوان از پدر ادبی خود تقدس‌زدایی می‌کند و شیوهٔ شاعری خود را بزرگ می‌دارد. وی معتقد است نسبت به پدر ادبی والاتر است.

مرحلهٔ سوم:

الف- تأثیرپذیری محدود

ب- «مرحلهٔ اهریمن‌سازی

که «در آن پادوالایی شاعر جوان در مقابل والایی شاعر متقدم قرار می‌گیرد» (همان: ۳۸) و باردیگر او را به اثر خود برمی‌گرداند. مرحلهٔ بازگشت مرده، که شاعر گذشته در دیدگاه شاعر جوان نیست نمی‌شود بلکه بازمی‌گردد اما در مقام «شاعرِ جوانِ شاعرِ جوان» یا «پدرِ پدرِ ادبی». در گذرگاه سوم شاعر جوان از مواضع خود عقب‌نشینی می‌کند و ناگزیر به پذیرش برخی تأثیرات از پدر ادبی خود است.

«نظریهٔ بلوم ادعای وجود رابطه‌ای موروثی میان آثار ادبی را دارد اما نه رابطه‌ای بر پایهٔ هم‌سویی، بلکه رابطه‌ای جدلی بر محور قدرت تأثیر شاعرانه.» (طاهری و فرخی،۱۳۹۲: ۵۵) بنابراین متون از طریق بدخوانی خلاق با یک‌دیگر در تعامل می‌باشند. مولوی نیز در حکایات مثنوی نسبت به حکایات مبدأ، به تناسب بافت کلام و به فراخور شیوهٔ خود در داستان‌پردازی، در راستای اهداف تعلیمی خود تغییرات و تصرفاتی وارد کرده و بسیاری از بدخوانی‌های او در ساختار داستان و عناصر آن شکل گرفته‌است. در این پژوهش این تصرفات از منظر مؤلفه‌های بدخوانی خلاق در حکایت «موسی و شبان» بررسی می‌شود.

فروزان‌فر مآخذ روایت «انکارکردن موسی علیه‌السلام بر مناجات شبان» را حکایتی در عقدالفرید، طبع مصر، مطبعهٔ جمالیه، جلد۴؛ با طرز دیگری در شرح نهج‌البلاغه،

جلد۴؛ همچنین در عیون‌الاخبار ابن قتیبه، جلد ۲؛ ربیع‌الابرار، باب الجنون والحمق واللألی‌المصنوعه، جلد۱؛ نیز حلیه‌الاولیاءِ حافظ ابونعیم، جلد۳؛ همچنین تفسیر ابوالفتوح جلد۲؛ ذکر کرده است. (فروزان‌فر، ۱۳۶۲: ۶۰)

روایت ابی‌الحدید در شرح نهج‌البلاغه (ابن ابی‌الحدید ۱۹۶۵: ۲۶۷/۴)

حضرت موسی با عابدی از قوم بنی‌اسرائیل هم‌سفر می‌شود که سجده‌های طولانی می‌کند و چون به علفزاری می‌رسند؛ مرد آرزو می‌کند خداوند الاغی می‌داشت تا آن را می‌چراند. موسی با شنیدن این سخنان او را سرزنش می‌کند. مرد تا مدت‌ها چشم به زمین می‌دوزد. در نهایت از خداوند به موسی وحی می‌رسد که بندهٔ مرا از چنین گفتاری نهی نکن.

این روایت در عیون‌الاخبار (ابن‌قتیبه: ۳۸/۲)، ربیع‌الابرار (باب‌الجنون و الحمق) و اللالی‌المصنوعه (سیوطی:۱۳۲/۱) به همین شکل آمده است. (همان)

روایت ابن عبدربه در عقدالفرید (ابن‌عبدربه ۱۹۷۵: ۴/۲۰۵)

پارسای جاهلی از بنی اسرائیل در صومعه به عبادت مشغول است و الاغی دارد که در اطراف صومعه چرا می‌کند. روزی هنگام عبادت الاغ را مشغول چرا می‌بیند. در حال مناجات با خدا می‌گوید: خدایا تو هم اگر الاغی داری حاضرم آن را با الاغ‌های خود به چرا ببرم و این کار زحمتی برایم ندارد. پیامبر وقت، وی را به دلیل چنین سخنانی سرزنش می‌کند. مرد اندوهگین می‌شود. خدا به آن پیامبر وحی می‌کند که او را به‌حال خود بگذارد زیرا هر کس به میزان عقلی که دارد پاداش می‌بیند.

روایت ابوالفتوح (رازی ۱۳۰۴: ۱۷۹/۲)

یک روز رسول(ع) نماز بامداد می‌گزارد. اعرابی که او را قریب عهد بود به اسلام، در قفای رسول نماز می‌کرد. رسول(ع) سورهٔ والنازعات می‌خواند تا به اینجا رسید که خدای‌تعالی از فرعون خبرکرد که او گفت: اَنا رَبُکُمُ الاعلی. اعرابی از سر اعتقاد پاک و عصبیت دین، طاقت نداشت تا در نماز گفت: کَذِبَ ابنُ الزّانیَه. چون رسول(ع) سلام بازداد؛ اصحاب روی به ملامت در او نهادند و گفتند: نماز تباه‌کردی و در نماز سخن گفتی و سوء ادب کار بستی که در مسجد در نماز حضرت رسول فحش گفتی. اعرابی

بازماند. جبرئیل آمد و گفت: خدایت سلام می‌کند و می‌گوید این قوم را تا زبان ملامت از او کوتاه کنند که من آنچه او گفت از فحش از او به تسبیح و تهلیل برگرفتم.

روایت حلیه الاولیاء (حافظ ابونعیم ۱۳۸۷: ۲۲۳/۳)

یکی از پیامبران به امت خود دستور می‌دهد هر یک چیزی به خداوند قرض دهند. یکی از آنان حاضر می‌شود تنها کیسهٔ کاه الاغش را بدهد و همین سخنان را در نماز و دعایش بر زبان می‌راند که پیامبر وقت وی را نهی می‌کند و وحی می‌رسد که این مرد با درخواست‌هایش روزی چندین‌بار مرا می‌خنداند.

روایت غزالی در احیاءالعلوم (۱۹۳۹ :۲۴۴/۴)

زرین‌کوب گمان می‌کند که داستان موسی و شبان مأخوذ از مناجات برخ اسود باشد که امام محمد غزالی آن را در احیاءالعلوم‌الدین نقل کرده‌است. (زرین‌کوب، ۱۳۹۸: ۶۰) وقتی قوم موسی هفت سال به قحطی مبتلا هستند و موسی هفتاد هزار بار طلب باران می‌کند و اجابت نمی‌شود؛ حق‌تعالی از وی می‌خواهد از برخ سیاه بخواهد که طلب باران کند. موسی به‌دنبال او می‌رود و کسی او را نمی‌شناسد تا اینکه روزی حضرت بنده‌ای سیاه را بین راه می‌بیند که گلیمی بر گردن دارد و آثار سجده در چشمان وی پیداست. موسی وی را می‌شناسد و از او می‌خواهد طلب باران کند. وی با درخواست موسی با درشتی فراوان با خداوند سخن می‌گوید و طلب باران می‌کند. درحال باران می‌بارد. چنان‌که حق‌تعالی در نیم‌روز گیاه رویانید و چنان ببارید که به زانو برسید. موسی که تحمل آن‌چنان درشت گویی را ندارد قصد می‌کند برخ را برنجاند که حق‌تعالی به او وحی می‌کند که برخ هر روز سه بار مرا به ضحک آرد؛ چیزی گوید و کند که مخلوقان را از آن جای خنده باشد!

روایت عطار

داستان برخ زاهد در قوت‌القلوب (مکی، ۱۳۱۰: ۵۴/۲) و مصیبت‌نامه (عطار، ۱۳۸۰) نیز آمده است.

بود اندر عهد موسی کلیم　　برخ اسود بیدلی با دل دونیم

(همان:۴۷)

در این پژوهش سعی شده به تغییراتی که مولوی در عناصر داستانِ حکایت موسی و شبان نسبت به حکایات مبدأ ایجاد کرده؛ پرداخته شود تا نحوهٔ بدخوانی‌های خلاق او مشخص گردد و علل برتری او در چهارچوب نظریهٔ بلوم توجیه شود.

شیوهٔ پرداختن به موضوع از شگردهای بدخوانی خلاق است که شاعر یا نویسنده با این شیوه به کاستن تأثیر گذشتگان اقدام می‌کند و با نوآوری‌های خود متنی جدید می‌آفرینند. در شیوهٔ پرداختن به موضوع از عناصر داستانی بهره می‌گیرد که آن را می‌توان دومین گذرگاه شعری بلوم فرض کرد چرا که در شیوهٔ پرداختن به موضوع شاعر با درهم ریختن ساختارهای قبلی و بازسازی دوبارهٔ آن حکایت را از آن خود کرده و ساختاری جدید می‌آفرینند که هم متمایز از ساختارهای قبلی است و هم مخالف نگرش و زاویهٔ دید آنها حتی از آنها تقدس‌زدایی هم می‌کند. بدین‌ترتیب مخاطب حس می‌کند مولوی در مقام شاعرِ جوان از مؤلفان قبلی فراتر رفته‌است.

۲-۱- عناصر داستانی

۲-۱-۱- شخصیت (character)

شخصیت «شبه شخصی است تقلید شده از اجتماع که بینش جهانی نویسنده بدان فردیت و تشخص بخشیده است.» (براهنی، ۱۳۹۳: ۲۶۹) «شخصیت‌ها را باید پایه‌هایی دانست که ساختمان یک اثر روی آن بنا می‌شود. هر قدر این پایه‌ها استوارتر باشند بنا محکم‌تر و پایدارتر خواهد ماند.» (دقیقیان، ۱۳۹۷: ۱۹) در داستان موسی و شبان، چوپان، موسی و خداوند سه شخصیت اصلی هستند. «فردی را که در کانون داستان کوتاه و رمان، نمایش‌نامه و فیلم‌نامه قرار می‌گیرد و نویسنده سعی می‌کند توجه خواننده را به او جلب کند؛ شخصیت اصلی یا شخصیت محوری یا شخصیت اول یا شخصیت مرکزی می‌گویند.» (میرصادقی و ذوالقدر، ۱۳۹۹: ۳۵۳) مولوی به‌عنوان راوی شخصیتی محوری و پنهان در سراسر داستان دارد. شخصیت‌های موسی و چوپان در رویارویی با شخصیت خداوند به تکامل می‌رسند بنابراین پویا هستند. شخصیت پویا در برخی از ابعاد شخصیتش تحولی دائمی و ماندنی روی داده؛ این تحول نوع نگرش یا رفتارش را تغییر می‌دهد. «این تغییر و تحول ممکن است خیلی زیاد یا خیلی کم

باشد. همچنین ممکن است رو به خوبی یا بدی باشد اما باید حتماً مهم و بنیادی باشد.» (پرین، ۱۳۹۰: ۵۵) در روایت مولوی شبان، جایگزین شخصیت‌های «برخ اسود» و «پارسای جاهل» و «عابدی از بنی‌اسرائیل» در روایات زیرمتن شده‌است. موسی نیز جایگزین «یکی از پیامبران» و «رسول‌اکرم» در روایات زیرمتن شده‌است. مولوی موسی را برمی‌گزیند چون شبان با خدا حرف می‌زند؛ موسی نیز خود زمانی چوپان بود و درکوه طور با خدا حرف زد. «نکتهٔ دیگر که پرداختن به آن دارای اهمیت است و نکته‌سنجی مولانا را یادآور می‌شود بحث «سالک مجذوب» و «مجذوب سالک» است. به‌طورکلی در قرآن جزئیات زندگی هیچ نبی‌ای به اندازهٔ زندگی حضرت موسی بیان نشده؛ گویی دقایق سیر معنوی یک «سالک مجذوب» را کامل نشان می‌دهد. او دقایق را می‌چشد؛ آزموده می‌شود تا آرام‌آرام راه را طی کند و منزل به منزل را ببیند اما در مورد «مجذوب سالک» این‌گونه نیست زیرا سیر او یک سیر دفعی است.» (پازوکی، ۱۳۹۳: ۱۳۵) به این دلیل مولوی، «موسی» را به‌جای هر پیغمبر دیگری برگزیده چرا که حالات موسی در مقابل شبان، مقام «سالک مجذوب» است در مقابل «مجذوب سالک». موسی و شبان، دو شخصیت کاملاً متفاوت هستند. موسی نمایندهٔ عقل، اهل تنزیه، اهل کلام و اهل شریعت است و شبان نمایندهٔ عشق، اهل تشبیه، اهل عرفان و اهل حقیقت. «شبان مظهر قول تشبیه است که خود آن رمزی از حال اهل انس است و بدین‌گونه بر رغم آنچه از ظاهر قصه برمی‌آید؛ شبانی او نشان عاری بودنش از عشق و معرفت نیست؛ خدا را در درون خود که قلب عبد مؤمن است؛ دیده و با آنکه چشم وی از این دیدن خبر ندارد؛ دلش با او احساس انسی عاری از تکلف دارد که به تکلف و نیایش وی صبغهٔ تشبیه می‌بخشد. اما موسی مظهر قول تنزیه است که شریعت آن را الزام می‌کند و البته عبادت حق و تبعیت از حکم الهی بدون آن به غایت سلوک که تصفیه از خودی است؛ منجر نمی‌شود و اینجاست که موسی بر مناجات شبان و لحن آمیخته به تشبیه که در این مناجات عاشقانهٔ او هست اعتراض می‌کند.» (زرین‌کوب، ۱۳۹۸: ۵۹) شبان که تقرب به حق را تجربه کرده در مناجات با خدا احساس و تجربهٔ خود را با عباراتی ساده و بیانی خام ولی سرشار از عشق بیان

می‌کند:

تـو کجـایی تا شـوم من چاکـرت　　چـــارقـــت دوزم کنم شـانه سـرت
جامـه‌ات شویم شپش‌هایت کشم　　شـیـر پیـشـت آورم ای محـتـشـم
دسـتـکت بوسـم بمـالـم پایکت　　وقـت خـــواب آید بـروبم جـایکـت
ای فـــدای تـو هـمـه بزهـای من　　ای به یادت هی‌هی و هیهـای مـن
(مولوی۲/۱۳۶۹/ ۲۸-۱۷۲۵)

«شبان ذوق و اشتیاق و دریافت باطنی خود را در حضور معشوق بی‌ادبانه و بی‌پروا بیان می‌کند و ادب مقام ربوبی را آن‌چنان که متکلمان می‌پسندند مراعات نمی‌کند. از این‌رو موسی با او درمی‌پیچد و به او عتاب می‌کند.» (سروش، ۱۳۹۳: ۱۸۹) موسی نمایندهٔ اهل تنزیه است و مناجات شبان را برنمی‌تابد و حکم به کافربودن او می‌دهد:

گفت موسی: «های! بس مدبر شدی　　خـود مسـلـمـان نـاشده، کافر شدی
(مولوی، ۱۷۳۱/۲/۱۳۶۹)

«موسی در این داستان در جامهٔ اهل شریعت ظاهر شده‌است و به چوپان توصیه می‌کند ادب مقام شریعت را نگه‌دارد.» (سروش، ۱۳۹۳: ۱۹۲)

بی‌ادب‌گفتن سخن با خاص حق　　دل بـمـــیرانـد سـیـه دارد ورق
(مولوی،۲/۱۳۶۹/ ۱۷۴۴)

یکی دیگر از اشخاص این داستان شخصیت خداوند است که مولوی با انتساب گفتاری به او در عتاب موسی آن را پررنگ کرده در صورتی که در روایات پیش‌متن گفتاری کوتاه داشته است. مولوی با توانمندی در امرشخصیت‌پردازی و معرفی اشخاص به شیوهٔ غیرمستقیم و ایجاد کنش و گفت‌وگوهای طولانی میان آنها از روایات پیشین تقدس‌زدایی می‌کند. بدین طریق با بدخوانی در روایات مشابه، عقیدهٔ خود را در باب تشبیه و تنزیه از قول خداوند در عتاب به موسی بیان می‌کند. «تشبیه و تجسیم اهل محبت کمتر از تنزیه و تقدیس اهل شریعت نزد حق مقبول نیست و خداوند به قلب خاشع نظر دارد. به درشتی و خشونت لفظ نمی‌نگرد.» (زرین‌کوب، ۱۳۹۸: ۶۰) در پایان داستان هر دو شخصیت موسی و شبان متحول می‌شوند و به

تکامل می‌رسند. تشبیه و تنزیه و شریعت و طریقت در هر دو شکوفا می‌شود و دین آنها تکامل می‌یابد:

ملت عشق از همه دین‌ها جداست　　عاشقان را ملت و مذهب خداست

(مولوی،۱۳۶۹/۲/ ۱۷۷۴)

مولوی با جایگزینی شخصیت و ایجاد تحول در شخصیت که از بن‌مایه‌های داستان‌های عرفانی است، بر خلاف داستان‌های زیرمتن عمل می‌کند و با نمادین قراردادن این دو شخصیت، دیدگاه‌های عرفانی خود را بیان می‌کند و بدین‌ترتیب از اضطراب تأثیر مؤلفان ماقبل خود می‌کاهد.

۲-۲-۲. زاویه‌دید (point of view)

زاویه‌دید «یعنی محل یا دریچهٔ دیدن. به موقعیتی گفته می‌شود که نویسنده نسبت به روایت داستان اتخاذ می‌کند و دریچه‌ای است که پیش روی خواننده می‌گشاید تا او از آن دریچه حوادث داستان را ببیند و بخواند.» (داد، ۱۳۹۵: ۲۵۹) داستان موسی و شبان از بیت ۱۷۲۴ تا بیت ۱۸۸۱ را به خود اختصاص داده‌است که از این ۹۵ بیت، ۳۵ بیت آن به داستان پرداخته و بقیهٔ آن گفت‌وگوها، اندیشه‌ها و تداعی‌های آزاد مولوی‌ست که خود از مؤلفه‌های بدخوانی خلاق است. در این روایت مولوی به‌عنوان راوی سوم‌شخص دانای کل، در ۱۵بیت حضور دارد و در ابیات دیگر روایت را به دست اشخاص داستانی می‌سپارد. وی در نقش راوی حضوری حداقلی در داستان دارد و تمام جریان را با اشراف به ذهن و ضمیر شخصیت‌ها شرح نمی‌دهد بلکه برای پویایی سخن، رشتهٔ کلام را به‌دست شخصیت‌ها می‌سپارد. حضور مولوی به‌عنوان راوی در خلال گفت‌وگوهای داستان حداقلی و به‌گونه‌ای‌است که نمی‌توان به وضوح میان گفتار وی با گفتار سایر اشخاص داستانی مرز مشخصی تعیین کرد؛ بنابراین زاویهٔ دیدی متکثر توسط مولوی خلق شده‌است. از این‌رو مولوی شیوهٔ رایج روایت در داستان‌های سنتی و روایات زیرمتن را که راوی سوم‌شخص دارند در هم شکسته و بدخوانی کرده است تا به والایی خود نسبت به مؤلفان روایات مأخذ دست یابد.

۲-۲-۳. گفت‌وگو (Dialogue)

گفت‌وگو «یکی از عناصر مهم است؛ پیرنگ را گسترش می‌دهد و درون‌مایه را به نمایش می‌گذارد و عمل داستانی را پیش می‌برد.» (میرصادقی۱۳۸۸: ۴۶۳) «گفت‌وگو در مثنوی جلوهٔ پویایی دارد و به لحاظ کیفی و کمی با بیشتر متون داستانی سنتی ما سنجیدنی نیست... گفت‌وگو تنها یکی از عناصر چندگانه قصه نیست. گفت‌وگو می‌تواند نقش‌های دیگری را چون شخصیت‌پردازی، صحنه‌پردازی و پیش‌بردن طرح به طور ضمنی ایفا کند و از این رهگذر به‌بیان نامستقیم‌تر و هنری‌تر روایت یاری برساند.» (توکلی،۱۳۹۴: ۱۰۶) در این داستان، گفت‌وگوی میان اشخاص داستان، از بارزترین تمایزات روایت مثنوی با مآخذ آن است. «وظیفهٔ گفت‌وگو این است که شخصیت داستان را چنان که هست به خواننده ارائه کند.» (یونسی،۱۳۹۹: ۳۵۵) مولوی با برقراری گفت‌وگوهای طولانی میان اشخاص داستانی‌اش، آنها را معرفی می‌کند و پیرنگ داستان را توسعه داده و درون‌مایه‌های مورد نظر خود را مطرح می‌کند. داستان با شیوهٔ گفت‌وگو ادامه پیدا می‌کند و این شیوه باعث می‌شود مخاطب در جریان داستان شریک شود و ناظر مستقیم روایت باشد و با ماجرا و اشخاص هم‌ذات‌پنداری کند. مولوی به‌عنوان راوی، جریان داستان را از طریق گفت‌وگوی میان شخصیت‌ها پیش می‌برد و در خلال گفت‌وگوها اندیشه‌های عمیق عرفانی و تعلیمی خود را بیان می‌کند و خود فقط ناظر ماجراست. در این داستان چهار محور گفت‌وگو داریم: ۱- گفت‌وگوی چوپان با خدا، مناجات شبان با خداوند در ابتدای داستان، شخصیت شبان را به ما معرفی می‌کند. او شخصی عامی، ساده‌دل، سوخته‌دل و خالص است؛ اهل تشبیه است با اندیشه‌های سطحی و بیانی خام. ۲-گفت‌وگوی موسی با چوپان، نکوهش موسی پس از شنیدن مناجات شبان، در ۲۱ بیت، شخصیت موسی را معرفی می‌کند. موسی نمایندهٔ شریعت و عقل، اهل تنزیه و معتقد به رعایت ادب شرعی است. ۳-گفت‌وگوی خداوند با موسی، که از جذاب‌ترین گفت‌وگوها در مثنوی، گفت‌وگوی خداوند با انسان است. در این محور، خداوند موسی را به خاطر نکوهش شبان بازخواست می‌کند. ۴-گفت‌وگوی چوپان با موسی، زمانی‌که موسی چوپان را می‌یابد و به او بشارت می‌دهد که:

هیچ آدابی و ترتیبی مجو هرچه می‌خواهد دل تنگت بگو
(مولوی، ۲/۱۳۶۹/ ۱۷۸۸)

در اینجاست که از تحول شبان آگاه می‌شود. این گفت‌وگو تحول روحی موسی را نیز نمایان می‌کند. مولوی در این داستان از طریق عنصر گفت‌وگو تفاوت‌های فلسفی و جهان‌بینی، فکری و زبانی موسی و شبان را نشان می‌دهد. در روایات پیش‌متن، گفت‌وگوهای طولانی میان شخصیت‌ها و توصیف احوال درونی آنها وجود ندارد. این گفت‌وگوها بخشی از ساختار داستان را شکل می‌دهد. شیوهٔ گفتار می‌تواند اصالت، مکان زندگی، طبقهٔ اجتماعی، حرفهٔ شخصیت و جهان‌بینی او را آشکار کند. بنابراین مولوی با این ابزار خصوصیات روحی و ویژگی‌های روانی شخصیت‌ها، ضعف‌ها و قوّت‌ها و دیدگاه‌های آنها را در مورد جهان و زندگی تصویر می‌کند. او بدین‌گونه ساختار سادهٔ روایات پیشین را درهم می‌شکند و ساختاری نو پدید می‌آورد.

۲-۲-۴. مکان و زمان (Locale)

مولوی تصرفاتی اندک هم در حوزهٔ زمان و مکان دارد که این تصرفات اگر چه بسیار اندک است اما در جهت شکل‌گیری ساختار داستان و استحکام روابط علّی در روایت مؤثر است. در سه روایت از شش روایت مأخذ که ماجرای آنها ذکر شد؛ شخصیت «موسی» شخصیت پیامبر وقت است. مولوی زمان روایت را با انتخاب شخصیت «موسی» به‌جای «پیامبر دیگر» در روایات زیرمتن به عهد حضرت موسی می‌برد. انتخاب این زمان متناسب با انتخاب شخصیت موسی در مقابل چوپان است. دو شخصیت متضاد با دو تفکر متضاد که به این نکته می‌تواند اشاره داشته باشد که بحث تشبیه و تنزیه بحثی است که سبقهٔ زمانی و تاریخی دارد. اما فاصلهٔ زمانی بین آغاز و پایان روایت مشخص نیست. مکان روایت هم اگرچه به صورت مشخصی ذکر نشده:

دید موسی یک شبانی را به راه کو همی گفت: ای خدا و ای اله!
(مولوی،۲/۱۳۶۹/ ۱۷۲۴)

موسی در راهی شبانی را می‌بیند؛ اما با حضور شخصیت چوپان و نوع نیایش او با خداوند می‌توان گفت مکان جایی است که شبان مشغول مراقبت از گوسفندان خود است. بعد از پرخاش موسی، چوپان سر به بیابان می‌گذارد و مکان بیابان وارد روایت می‌شود.

۲-۲-۵. پیرنگ (plot)

پلات، «شبکهٔ استدلالی، علت و معلولی، الگو و تنظیم‌کنندهٔ فراز و فرود داستان یعنی خط سیر رویدادهای اصلی و برخورد شخصیت‌ها با آنها است.» (بی‌نیاز، ۱۳۹۴: ۱۹) از نظر میرصادقی (۱۳۹۸: ۹۴) پیرنگ ساختاری دارد که شامل وضعیت و موقعیت، گره-افکنی، نقطهٔ اوج و گره‌گشایی می‌باشد. داستان موسی و شبان با این بیت آغاز می‌شود:

دیـد مـوسـی یک شبـانی را بـه راه کـو همـی‌گفـت: ای خـدا و ای الـه!

(مولوی،۱۳۶۹/ ۲/ ۱۷۲۴)

و این یک خبر است. مولوی با این خبر کنجکاوی مخاطب را نسبت به ماجرا برمی‌انگیزد. در ادامه مناجات شبان را می‌آورد که در واقع پاسخی است به پرسش‌های مقدر در ذهن خواننده که: در ادامه چه می‌شود؟ چرا شبان این‌گونه مناجات می‌کرده؟ واکنش موسی چه خواهد بود؟ و... همین امر باعث می‌شود در ابتدای داستان مخاطب با ماجرا ارتباط صمیمی پیدا کند. «اگر هدف نهایی هر اثر هنری -و در اینجا داستان- تأثیرگذاری بر مخاطب باشد این هدف از طریق برانگیختن حس صمیمیت با سهولت بیشتری قابل حصول است تا روش‌های دیگر.» (مستور، ۱۳۷۹: ۱۰) مولوی بعد از آوردن مناجات شبان داستان را به روش گفت‌وگویی ادامه می‌دهد. پیرنگ داستان موسی و شبان و داستان‌های زیرمتن آن چنین است:

مثنوی: شبانی با خدا نیایش می‌کند ← موسی او را می‌بیند و سخنان او را می‌شنود ← موسی به او عتاب می‌کند و او را کافر قلمداد می‌کند ← شبان پشیمان می‌شود و جامه می‌درد و راه بیابان پیش می‌گیرد ← موسی شبان را می‌یابد و بشارت حق را به او می‌رساند و شبان متحول می‌شود.

طرح داستان‌های مأخذ به این‌گونه است:

عقد فرید: پارسایی مشغول عبادت است ← اودر حال مناجات حق، با دیدن الاغ خود از خدا می‌خواهد الاغ او را بچراند ← پیامبر زمان او را نکوهش می‌کند ← پارسا غمگین می‌شود ← خداوند به پیامبر وحی می‌کند که او را به حال خود رها کند.

ابن‌ابی‌الحدید: عابدی با موسی هم‌سفر می‌شود ← مرد در حال عبادت در علف‌زار آرزو می‌کند الاغ خدا را بچراند ← موسی او را سرزنش می‌کند ← مرد از اندوه چشم به زمین می‌دوزد ← خداوند به موسی وحی می‌کند که بندهٔ ما را از این گفتار نهی نکن.

حلیه‌الاولیا: پیامبر از امتش می‌خواهد هرکس چیزی به خدا قرض دهد ← یکی از آنها در حال نیایش ذکر می‌کند که حاضر است کیسهٔ الاغش را بدهد ← پیامبر او را نهی می‌کند ← خداوند به پیامبر وحی می‌کند که او را نهی نکند چرا که او با حرف‌هایش روزی چندبار خدا را می‌خنداند.

تفسیر ابوالفتوح: رسول(ع) در نماز می‌خواند: اَنا رَبُّکُم الاَعلی. ← مردی در حال نماز فریاد می‌زند: کَذِبَ ابنُ الزّانِیَه! ← اصحاب او را ملامت می‌کنند ← اعرابی باز می‌ماند ← خداوند به‌وسیلهٔ جبرئیل وحی می‌کند که آنچه این مرد گفت من به تسبیح برگرفتم.

احیاءالعلوم/ مصیبت‌نامه: قوم موسی دچار قحطی شده‌اند و مناجات موسی بی‌اثر است و خداوند وحی می‌کند از برخ اسود بخواهد تا دعا کند ← برخ اسود با خشونت از خداوند طلب باران می‌کند و باران می‌بارد ← موسی به خاطر ناراحتی از لحن برخ اسود می‌خواهد او را برنجاند ← خداوند به موسی وحی می‌کند که او را نرنجاند چون او روزی سه‌بار خدا را می‌خنداند.

در بررسی پیرنگ روایات، این نتیجه حاصل می‌شود که مولوی برای کاهش دلهرهٔ تأثیرپذیری از متون پیش‌متن خود، با شگردهایی از جمله گسترش گفت‌وگو و تداعی-های آزاد و آوردن بن‌مایه‌هایی چون جست‌وجو، طرح روایت خود را توسعه داده است و پیرنگ روایت او مفصل‌تر و منطقی‌تر از پیرنگ مآخذ آن است و روابط علّی و معلولی آن مستحکم‌تر است. مناجات شبان با زبان ساده و به کاربردن واژه‌هایی چون چاکر،

هی‌هی، بز، چارق و ... در نیایش خود که متناسب با شخصیت اوست؛ عتاب موسی به شبان و وحی خداوند به موسی و مؤاخذهٔ او، بیان اندیشه‌های والای عرفانی و تعلیمی مولوی در خلال روایت و اشاره به تفکرات فلسفی و اندیشه‌های اهل تشبیه و تنزیه همگی موجب گسترش پیرنگ شده و تعلیق داستانی ایجاد کرده است. در روایت‌های حلیه‌الاولیا، مصیبت‌نامه و احیاءالعلوم گره‌گشایی چندان عقلانی به نظر نمی‌رسد چرا که خداوند به خاطر اینکه بنده‌اش موجب خندهٔ او می‌شود از موسی می‌خواهد که او را عتاب نکند اما در داستان موسی و شبان مولوی با آوردن دلایل منطقی، عرفانی و انسانی نشان می‌دهد که خداوند موسی را به خاطر برخوردش با شبان مؤاخذه می‌کند. در روایات زیرمتن، شخصیت‌ها ایستا هستند و تحولی پیدا نمی‌کنند اما در روایت مثنوی دچار دگرگونی روحی می‌شوند. وقتی موسی مورد مؤاخذهٔ خداوند قرار می‌گیرد و بشارت خداوند را به موسی می‌رساند؛ چوپان که به مراتب کمال روحانی و حقیقت رسیده؛ ادب طریقت را هم آموخته و اینک بیان او تغییر کرده است و واژگانی که به‌کار می‌برد حالا متناسب با شخصیت روحانی اوست و مولوی این تحول را به‌درستی در قالب پاسخ چوپان به موسی نشان می‌دهد:

گفت: «ای موسی! از آن بگذشته‌ام — من کنون در خون دل آغشته‌ام
من ز سدرهٔ منتهی بگذشته‌ام — صدهزاران ساله ز آن‌سو رفته‌ام
تازیانه برزدی اسپم بگشت — گنبدی کرد و ز گردون برگذشت
محرم ناسوت ما لاهوت باد — آفرین بر دست و بر بازوت باد
حال من اکنون برون از گفتن است — این‌چه می‌گویم نه احوال من‌است

(مولوی،۱۳۶۹/۲/ ۹۵-۱۷۹۱)

همچنین مولوی با بن‌مایه‌هایی که در داستان خود گنجانده؛ طرح داستان خود را استحکام بخشیده است. مناجات شبان موقعیت اولیهٔ داستان است. مناجات از جمله بنمایه‌های روایات مثنوی می‌باشد. موسی، شبان را می‌بیند و الفاظ او را می‌شنود؛ این حادثهٔ محرکهٔ داستان است. نکوهش موسی، گره‌افکنی داستان است و اوج داستان پشیمانی چوپان است که جامه‌دران به بیابان می‌گریزد. در وضعیت پایانی موسی شبان را می‌یابد و بشارت حق را به او می‌رساند و شبان دچار تحول روحی می‌شود.

این تحول روحی نیز از بنمایه‌های داستان می‌باشد. جست‌وجو نیز از دیگر بن‌مایه‌های این روایت است. موسی پس از عتاب خداوند به جست‌وجوی شبان می‌پردازد. مولوی این بن‌مایه را در ۷ بیت توسعه داده است:

چون‌که موسی این عتاب ازحق شنید — در بیابان در پی چوپان دوید
بر نشان پای آن سرگشته راند — گرد از پرّهٔ بیابان برفشاند
گام پای مردم شوریده، خود — هم ز گام دیگران پیدا بود
یک قدم چون رخ ز بالا تا نشیب — یک قدم چون پیل رفته بر وُریب
گاه چون موجی برافرازان علم — گاه چون ماهی روانه بر شکم
گاه بر خاکی نبشته حال خود — همچو رمالی که رملی برزند
عاقبت دریافت او را و بدید — گفت: مژده ده که دستوری رسید

(مولوی۱۳۶۹/۲/ ۸۷-۱۷۸۱)

از دیگر بن‌مایه‌های داستان الهام غیبی، پشیمانی و ملامت می‌باشد. در روایات زیرمتن بن‌مایهٔ جست‌وجو وجود ندارد. کشمکش در این داستان تضاد و تقابل عقل و عشق و اعتقاد به تشبیه و تنزیه است که باعث گسترش پیرنگ شده‌است. موسی و شبان دو شخصیت مقابل هم هستند با دو اعتقاد متضاد که همین کشمکش مجالی-ست برای مولوی تا اندیشه‌های عرفانی و اعتقادی خود را مطرح کند.

۲-۲-۶. درون‌مایه (Theme)

درون‌مایه یا مضمون، «جهت‌گیری نویسنده را نسبت به زندگی و به‌طور اخص موضوع داستان نشان می‌دهد.» (بی‌نیاز ۱۳۹۴: ۵۲) «درون‌مایه فکر اصلی و مسلط در هر اثری است؛ خط یا رشته‌ای که در خلال اثر کشیده می‌شود و حادثه‌ها و وضعیت و موقعیت-های داستان را به هم پیوند می‌دهد.» (میرصادقی۱۳۹۸: ۲۲۹) کریم زمانی در ابتدای داستان درون‌مایه‌های آن را این‌گونه برمی‌شمارد: «-نفی صورت‌گرایی و قشری‌گری در اندیشه‌های دینی. -شناخت هرکس از حق مطابق با شأن و مرتبهٔ او. -بیان احوال اولیای مستور، چنان‌که در انتهای حکایت شبان تمثیل آن است. -تشبیه و تجسیم اهل عشق، کمتر از تنزیه و تقدیس اهل شریعت نیست. چراکه خداوند به قلب خاشع نظر کند نه به صورت لفظ. -حمد و ثنای انسان هرقدر هم که کامل و مطابق آداب

شرع باشد؛ باز در مقایسه با مقام بی‌چون الهی ارزشی ندارد و مقبول افتادن آن فقط به واسطهٔ رحمت حق است. -هر آیین و مذهبی را که آدمی خالصانه باور کند آن آیین او را به وصال حق می‌رساند. (زمانی۱۳۹۸: ۴۳۶) عبدالکریم سروش سه درون‌مایهٔ کلی برای این داستان برمی‌شمارد: «-از یک حیث می‌توان قصهٔ موسی و شبان را قصهٔ نزاع تاریخی و اندیشه‌سوز «تشبیه» و «تنزیه» در نظر گرفت و داوری مولانا را در این نزاع نظاره کرد. -چهرهٔ دیگر این داستان، تبیین نسبت میان تحلیل عقلی و تجربهٔ عشقی است. -سخن تازه‌ای که در این قصه از زبان موسی می‌شنویم نفی ادب است.» (سروش ۱۳۹۳: ۱۸۰)

مولوی در این روایت با بدخوانی خلاقانهٔ خود درون‌مایه‌های عرفانی و انسانی را گنجانده‌است و نشان می‌دهد که شرط قرب الهی داشتن قلب پاک و عاشق و خلوص نیت و عشق به حق است. بدینگونه نسبت به روایات زیرمتن انحراف و خمش ایجاد می‌کند.

۲-۲-۷. لحن (Tone)

لحن «شیوهٔ پرداخت نویسنده نسبت به اثر است به‌طوری‌که خواننده آن را حدس بزند؛ درست مثل لحن صدای گوینده‌ای که ممکن است طرز برخورد او را با موضوع و مخاطبش نشان بدهد مثلاً تحقیرآمیز، نشاط‌آور، موقرانه، رسمی یا صمیمی باشد، همان‌طورکه لحن نویسنده هم طرز برخورد اوست.» (میرصادقی۱۳۹۸: ۶۷۴) مولوی در این روایت زبان و بیان و لحن اشخاص را به درستی، دقیق و متناسب با نوع شخصیت آنها نشان داده‌است. شبان شخصیتی است ساده‌دل، عامی، عاشق و دل‌سوخته پس در نیایش با خداوند ساده و صمیمی سخن می‌گوید و مولوی در این مناجات از قول شبان الفاظی را به‌کار می‌برد که کاملا ویژگی‌های شخصیتی او را به خواننده القا می‌کند. در انتهای داستان هم زمانی که چوپان متحول شده و مرتبهٔ وصال حق نائل آمده‌است؛ بیان و زبان و لحن او نیز متحول می‌شود و متناسب با شخصیت و موقعیت او تغییرمی‌کند. در بیان شخصیت موسی نیز مولوی از قول او الفاظی به‌کار می‌برد که شخصیت و نگرش موسی را نمایان‌می‌کند. موسی نمایندهٔ

عقل و شریعت است پس گفتار شبان را برنمی‌تابد و با لحن تند و اعتراض‌آمیز او را نکوهش می‌کند و نیایش او را کفرگویی می‌بیند. در پایان داستان نیز زمانی که موسی مورد عتاب حق قرارگرفته و متحول شده بیانش تغییر می‌کندو با مهر و به نرمی بشارت خداوند را به شبان ابلاغ می‌کند.

۳. نتیجه‌گیری

بدخوانی خلاق که بر روابط بینامتنی استوار است شیوه‌ای است که مؤلفان متأخر به کار می‌گیرند تا از تأثیرپذیری خود از متون پیشین بکاهند. شاعران متأخر اگرچه وامداران شاعران پیشین هستند اما با استفاده از نوآوری‌های خود سطوح روایات ماقبل را می‌شکنند و بنایی تازه خلق می‌کنند. مولوی نیز با بدخوانی خلاق در روایات زیرمتن خود تغییراتی داده و روایاتی نو با درونمایه‌های عرفانی و انسانی آفریده‌است به‌گونه‌ای که روایات مثنوی تفاوت‌های بارزی نسبت به روایات مأخذ دارد. مولوی با بدخوانی در شیوهٔ پرداختن به موضوع، داستان موسی و شبان را خلق کرده‌است. وی به‌عنوان مؤلف جدید، با شگردهای خلاقانهٔ خود می‌کوشد برای القای تجارب معنوی و روحانی خود و با استفاده از عناصر داستانی به ویژه عنصر گفت‌وگو با مخاطب پیوند بخورد و مقاصد عرفانی او در آثارش متجلی شود. در داستان موسی و شبان، شخصیت‌ها به موازات پیشرفت داستان به تکامل می‌رسند و پایان‌بندی روایت مخاطب را شگفت‌زده می‌کند. مولوی با توانمندی در امرشخصیت‌پردازی و معرفی اشخاصش به شیوهٔ غیرمستقیم و ایجاد کنش و گفت‌وگوهای طولانی میان آنها از متون پیش‌متن تقدس‌زدایی کرده‌است. وی با جایگزینی شخصیت و ایجاد تحول در شخصیت که از بن‌مایه‌های داستان‌های عرفانی است؛ برخلاف داستان‌های زیرمتن عمل می‌کند و بدین‌ترتیب از اضطراب تأثیر مؤلفان ماقبل خود می‌کاهد. در روایات مأخذ زمان و مکان داستان مشخص است اما مولوی مکان را مبهم نگه‌داشته و این اولین گام عقب‌نشینی در بدخوانی از روایات پیشین است. در این مرحله خلق فضایی برای جریان مفاهیم ذهنی و تعالیم خود، زمینه را برای مرحلهٔ الوهیت‌زدایی فراهم می‌کند. در مرحلهٔ الوهیت‌زدایی با تغییر در عناصر داستان سعی می‌کند تقدس نگارندگان ماقبل را

بیالاید و آنها را از جایگاه بلند سروری خود به زیر بکشد. پیرنگ پرداختی منطقی و مفصل دارد و روابط علی و معلولی آن مستحکم است. گفت‌وگوهای داستان مفصل و طولانی است و کنش داستانی را پیش می‌برد و شخصیت‌ها را به‌طور غیرمستقیم معرفی می‌کند و آموزه‌های مولوی را به خواننده منتقل می‌کند. با آوردن بن‌مایه‌های متعددی چون جست‌وجو، نیایش، ملامت و پشیمانی و درون‌مایه‌های عرفانی و فلسفی ساختار روایت را استحکام می‌بخشد و از اضطراب تأثیر متون ماقبل می‌کاهد. مولوی با ایجاد زاویه‌دید متکثر شیوهٔ رایج در روایات پیشین را بدخوانی می‌کند. لحن و بیان اشخاص داستانی را متناسب با شخصیت و موقعیت آنها می‌آورد و با تغییر لحن و زبان، همگام با تکامل شخصیت‌ها، روایات مبدأ را بدخوانی می‌کند. گرچه مولوی نیز مانند مؤلفان روایت‌های مأخذ در پی تبیین اندیشه‌های عرفانی است اما به جنبه‌های زیبایی کلام و داستان‌پردازی نیز توجه دارد و با طرزی نو و متفاوت از پیشینیان دست به آفرینش روایات خود می‌زند.

کتاب‌شناسی

کتاب‌ها

۱. ابن‌ابی‌الحدید (۱۳۹۶)، *شرح نهج‌البلاغه*، تحقیق محمد ابوالفضل ابراهیم، چاپ دوم، مصر: قاهره

۲. ابن‌عبدربه (۱۳۹۷)، *عقدالفرید*، مصر: مطبعه جمالیه

۳. استعلامی، محمد (۱۳۶۹)، *مثنوی*، دفتر دوم، چاپ دوم، تهران: زوار

۴. براهنی، رضا (۱۳۹۳)، *قصه نویسی*، تهران: نگاه

۵. بی‌نیاز، فتح‌الله (۱۳۹۴)، *درآمدی بر داستان‌نویسی و روایت‌شناسی*، چاپ ششم، تهران: افراز

۶. پازوکی، شهرام (۱۳۹۳)، *عرفان و هنر در دوره مدرن*، تهران: علم

۷. پرین، لارنس (۱۳۹۰)، *تأملی دیگر در باب داستان*، ترجمه محسن سلیمانی، چاپ هشتم، تهران: سورهٔ مهر،

۸. توکلی، حمیدرضا (۱۳۹۴)، *از اشارت‌های دریا: بوطیقای روایت در مثنوی*، چاپ سوم، تهران: مروارید

۹. حافظ ابونعیم‌اصفهانی (۱۳۸۷)، *حلیه‌الاولیا و طبقات‌الاصفیا*، بیروت: دارالکتب

۱۰. داد، سیما (۱۳۹۵)، فرهنگ اصطلاحات ادبی، چاپ هفتم، تهران: مروارید

۱۱. دقیقیان، شیرین‌دخت (۱۳۹۷)، *شخصیت‌پردازی در ادبیات داستانی*: پژوهشی در نقش پروتوتیپ‌ها در آفرینش ادبی، تهران: مروارید

۱۲. رازی، ابوالفتوح (۱۳۰۴)، *روض‌الجنان و روح‌الجنان فی تفسیرالقرآن*، قم: افست

۱۳. ریما مکاریک، ایرنا (۱۳۹۸)، *دانش‌نامه نظریه‌های ادبی معاصر*، ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی، چاپ ششم، تهران: آگه

۱۴. زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۹۸)، *بحر در کوزه*، تهران: سخن

۱۵. زمانی، کریم (۱۳۹۸)، *شرح جامع مثنوی معنوی*، دفتر دوم، تهران: اطلاعات.

۱۶. سبزیان مرادآبادی، سعید؛ کزازی، میرجلال‌الدین (۱۳۸۸)، *فرهنگ نظریهٔ نقد ادبی*، چاپ چهلم، تهران: مروارید

۱۷. سروش، عبدالکریم (۱۳۹۳)، *قمار عاشقانه*، چاپ شانزدهم، تهران: صراط
۱۸. عطار، محمدبن ابراهیم نیشابوری (۱۳۸۰)، *مصیبت‌نامه*، تصحیح نورانی‌وصال، چاپ پنجم، تهران: زوار
۱۹. غزالی، محمد (۱۹۳۹)، *احیاءالعلوم‌الدین*، مصر
۲۰. فروزان‌فر، بدیع‌الزمان (۱۳۶۲)، *مآخذ قصص و تمثیلات مثنوی*، تهران: امیر کبیر
۲۱. مدرسی، فاطمه (۱۳۹۰)، *فرهنگ توصیفی نقد و نظریه‌های ادبی*، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
۲۲. مستور، مصطفی (۱۳۷۹)، *مبانی داستان کوتاه*، تهران: مرکز
۲۳. میرصادقی، جمال (۱۳۸۸)، *عناصر داستان*، تهران: سخن
۲۴. میرصادقی، جمال؛ ذوالقدر، میمنت، (۱۳۹۹)، *واژه‌نامهٔ هنر داستان نویسی*، تهران: لوگوس
۲۵. نامورمطلق، بهمن (۱۳۹۵)، *بینامتنیت: از ساختارگرایی تا پسامدرنیسم*، تهران: سخن
۲۶. یونسی، ابراهیم (۱۳۹۹)، *هنر داستان‌نویسی*، تهران: نگاه

مقاله‌ها

۱. طاهری، قدرت‌اله؛ فرخی، سودابه (۱۳۹۲)، «*رابطهٔ نیما با سعدی براساس نظریهٔ اضطراب تأثیر هرولد بلوم*» فصل‌نامه پژوهش‌های ادبی، س ۱۰، ش۴، صص ۸۰-۵۳
۲. نعنافروش، فاطمه؛ خراسانی، محبوبه؛ مدرس‌زاده، عبدالرضا (۱۳۹۴)، «*تأثیرپذیری از نویسندگان پیشین نثر فارسی با توجه به نظریهٔ هارولد بلوم*»، فصل‌نامهٔ تخصصی سبک‌شناسی نظم و نثرفارسی، س۹، ش۳، پاییز، صص۱۱۸-۱۰۱

Story elements in the narration of "Moses' (PBUH) denial of the shepherd's prayer" Based on Harold Bloom's Theory of Misprision

Sara AhmadiRad[1]

.[1]Master's degree, Department of Persian Language and Literature, Central Tehran Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran. ahmadirad.sara@gmail.com

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:

Received:
14 May 2022

Accepted:
24 July 2022

Keywords:
Rumi
Intertextuality
Harold Bloom
Misprision

ABSTRACT

Misprision is a theory proposed by Harold Bloom based on two-way relationships between literary texts. This theory is based on intertextual relations according to which there is a conflicting relationship between the new author and the past authors. In order to get an independent identity in literature and to get rid of the anxiety of the influence of past texts, the new author reduces the authority of the previous poet with a defensive act and starts creating new works by misprision. Misprision techniques free the new text from the apprehension of the influence of the previous texts.

This research, using library resources and in a descriptive-analytical manner, investigates the tricks that Rumi used to get rid of the apprehension of the influence of past works in the story of "Moses and the Shepherd", as well as how to deal with it Based on Harold Bloom's Theory of Misprision and comes to the conclusion that Rumi chose the dominant theme in this narration from the subtext narrations, but in order to get rid of the anxiety of being influenced by the source narratives, he uses creative methods to create new stories. In order to reduce the apprehension of effectiveness, he has changed the elements of the story to achieve verbal excellence.

تقابل اکوفمینیسم و فرافمینیسم در ادبیات طبیعی

*علیرضا آذرپیک[۱]- ستی‌سارا سوشیان[۲]

۱. کارشناسی ارشد ادبیات پایداری، دانشگاه رازی کرمانشاه، کرمانشاه، ایران. hdaneshgah@yahoo.com
۲. ستی‌سارا سوشیان، پژوهشگر و عضو اندیشکدهٔ کلمه گرایان. sarasooshiyan@gmail.com

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت:
۱۴۰۰/۱۱/۱۲

تاریخ پذیرش:
۱۴۰۱/۰۲/۰۱

واژه‌های کلیدی:
ادبیات طبیعی
زمین سوژگی
انسان سوژگی
فمینیسم
اکوفمینیسم
فرافمینیسم

چکیده

در بررسی رویکردهای ادبی و خلق سیستم‌های نگرشی و نگارشی، با چهار انگارهٔ سیستم‌های کاهشی-افزایشی، سیستم‌های التقاطی، سیستم نماها، سیستم‌های افزایشی-انضمامی روبه رو هستیم. آرش آذرپیک ضمن ارائهٔ این تقسیم‌بندی، عامل آن را کشف و ارائهٔ افقی پراگماتیک و همچنین پروبلماتیک توسط این انگاره‌ها می‌داند لذا در این مقاله با بیان و بررسی این چهار سیستم بیان خواهیم کرد که رویکرد اکوفمینیسم رویکردی التقاطی‌ست که همواره در تلاش است زن و زمین را پدیدارهایی ستمدیده در سیستم‌های مرد سالارانه قلمداد کند. رویکرد انتقادی فرافمینیسم با عنایت به سیستم افزایشی-انضمامی فراتر از تمام چهارچوبه‌های بستهٔ زن‌محورانه و مردمحورانه در پی ارائهٔ تقسیم‌بندی انواع سوژه از دیدگاه آذرپیک بوده و معتقد است اکوفمینیسم تنها با تغییر سوژهٔ مرد به سوژهٔ زن، در تلاش است در ساحتی دیگر و با دیدی زنانه‌محورانه تمام هستی‌مندان —از جمله زمین- را در رویکردی سلسله مراتبی فصل‌بندی کند. در ادبیات طبیعت‌گرا با توجه به دو رکن بنیادین «عدم هرگونه ثنویت‌گرایی» و «عدم هرگونه برتر/که‌ترگرایی» -که بنیان‌روایت اکثر آرایه‌های ادبی همچون تشبیه، استعاره، تمثیل و... است- اصل و بنیان زمین‌سوژگی در عریانیسم مطرح می‌شود. زمین‌سوژگی رویکردیست انتقادی به تمام انگاره‌هایی که در آن انسان به عنوان سوژهٔ فاعل شناسا —که همواره در پی ارزش‌گذاری (صفت‌دهی) است- شناخته می‌شود. در این مقاله که به شیوهٔ توصیفی تحلیلی و با استفاد از منابع کتاب‌خانه‌ای انجام گرفته؛ ادبیات طبیعتی با عنایت به رویکرد جنس سوم و بیان نگره‌های زنانه‌نگرِ انسان‌محورانه و مردانه‌نگرِ انسان‌محورانه بررسی می‌شود.

۱. مقدمه

در درازنای تاریخ تمدن، اندیشهٔ بشری با دو رکن اساسی و بنیادینِ ثنویت‌گرایی (dualism)و تفضیل‌گرایی (adjective) مواجه بوده است. با تعمیم این مهم به جهان ادبیات در خواهیم یافت که صورخیال، آرایه‌ها، بدایع و... نیز از این دایره (ثنویت‌گرایی و تفضیل‌گرایی) خارج نبوده‌اند. شاعر به‌عنوان سوژهٔ فاعل شناسا همواره در حال نوشتن دربارهٔ هستی و هستی‌مندان بوده و در این راستا تمام پدیدارها را در رویکردی سلسله مراتبی و زیبایی شناسیک فصل‌بندی کرده که این فصل‌بندی همواره بر سه اصل لذت‌گرایی، فایده‌گرایی و پیامدگرایی سامان یافته لذا این رویکرد مسلما به دیدگاه‌های گوناگون زیبایی‌شناسیک تعمیم یافته است.

ما در همارهٔ تاریخ شاهد دیدگاه‌ها و اندیشه‌های انسان‌گرایانه (انسان‌سوژگی) بوده‌ایم بنابراین انسان همواره -در مقام سوژهٔ فاعل شناسا- در حال ارزش‌گذاری هستی -در مقام ابژه- است. در رویکرد فمینیسم، فاعل شناسا زن تلقی می‌شود و اینبار هستی ابژه‌ای در مقابل سوژهٔ تن-ذهن‌گرایانهٔ زنانه است؛ بنابراین رویکرد فمینیسم با جانمایی سوژهٔ زنانه در ساختار مردانه یا مردانه‌پندار پارادایم‌ها در پروسه‌ای کاهشی- افزایشی با تحقی، تصغیر و انکار هر گونه ساحت مردانه نگر (به بهانهٔ مردسالاری) بی هیچ دغدغهٔ وجود شناختی، ماهیت زنانه را اصالتی افراطی، انحصاری و گاه انحطاطی می‌بخشد. (اثبات شی نفی ما ادا نمی‌کند؛ آذرپیک در دکترین جنس سوم خویش هر گونه ساختار و ابزار و متود مردمحورانه را نیز پیشاپیش افراطی، انحصاری و انحطاطی می‌داند) اکوفمینیسم رویکردی‌ست در دل نگرهٔ فمینیسم که ترکیبی از سیستم‌های فمینیستی، بوم‌گرایی، وطن‌پرستی (ناتوریسم) به شمار می‌آید. بنیان‌روایت اکوفمینیسم این‌همان‌پنداری زن و زمین است؛ همچنین در تقابل با رویکرد اکوفمینیسم فلسفهٔ فرافمینیسم در نظریهٔ جنس سوم به این‌همان‌پنداری زن و زمین باورمند نیست؛ زیرا در نگرش طبیعی و زمین‌سوژه‌گرای خود جنس مذکر و مونث را نیمه‌های طبیعی گونهٔ انسانی می‌داند که بدون هیچ نگرگاه خودبنیادانهٔ ثنویت‌پندار، تفضیل‌گرا و قضاوت‌گرا خارج از هر شاکلهٔ این‌همان‌پندارانه، برتری‌جویانه و انکارمندانه دو جنس مکمل انسانی را نیز در کنار

دیگر هستی‌مندان سیارهٔ سبز فقط و فقط فرزندان زمین می‌داند که همه و همه از یک گوهرند بدون باور به طبیعی بودن تمام مقوله‌های انسانی در نگریستن به خود و همهٔ هستی‌مندان.

۱-۱. بیان مساله و سوالات پژوهش

در این نوشتار به بررسی و تحلیل رویکردهای فمینیستی در ادبیات به ویژه شاخهٔ اکوفمینیستی آن و تقابل این سیستم‌ها با دکترین فرااومانیسم به ویژه شاخه‌های زمین‌سوژگی، فرافمینیسم و فراسنت‌گرای آن در مقوله‌بندی هستی توسط سیستم‌ها و نظریه‌های فلسفی و ادبی می‌پردازیم.

در واقع این مقاله با بیان رویکرد انتقادی با عنایت به دکترین زمین‌سوژگی که از جانب آرش آذرپیک مطرح شده به جریان‌هایی همانند فمینیسم و اکوفمینیسم با دیدگاهی وجودگرایانه می‌نگرد، به ویژه آنجا که این سیستم‌ها با دیدگاهی انکارگرا، تحقیرگرا و تصغیرگرا به تمام دستامدهای بشری به بهانهٔ مذکر بودگی آن‌ها می‌نگرد. فرافمینیسم با عنایت به دکترین زمین‌سوژگی مبحث اصالت زمین را مطرح می‌کند و در پی بررسی بسیط دو کلیدواژهٔ فرازن و فرامرد، زن و مرد را نیمه‌های مکملِ ماهیت انسانی در تمامیت تاریخ و تمدن بشری می‌داند و در این راستا تحقق تعین یافتهٔ وجود را در انسانیتِ بی‌قید و شرط (فراساختاری) می‌یابد. لذا این مقاله با بیان چهار رویکردی که به آن‌ها اشاره شد رویکرد انتقادی خویش را در ساحتی انضمامی نمود می‌بخشد؛ و یکی از این نمودها که در جهان اندیشگانی فراساختارگرایی زایش یافته مقولهٔ زمین‌سوژگی است که تمام آحاد این سیارهٔ سبز را به عنوان تنها کرهٔ زندگی بخش از/ در یک گوهر دانسته و از هرگون سلسله مراتب انسانی که برآیند سیستم‌های ذهن‌سوژه، تن‌سوژه، سنت‌سوژه و... هستند-به علت خودبنیادگی و خومعیارگی و خود مکیالگی آن‌ها- تا آنجا که ممکن است فاصله می‌گیرد و هیچ یک از دیگر هستنده‌ها را از نگرگاه مقوله‌ها و سیستم‌های گونه‌گون انسان سوژه نمی‌نگرد؛ حتی از دیدگاه زیبایی شناسیک، اخلاقی و مثبت نگرانهٔ آن‌ها.

۱-۲. ضرورت، اهمیت و هدف پژوهش

هدف از نگاشتن این مقاله بیان و بررسی دکترین زمین‌سوژگی (اصالت زمین) در ادبیات طبیعی است. این نظریه در سال ۱۳۸۳ توسط آرش آذرپیک مطرح گردید. اهمیت این پژوهش از آن جهت است که اصالت زمین با توجه داشتن به مقوله‌هایی از جمله جنس سوم، انسانیت بی قید و شرط و نگرگاه‌هایی که برای نخستین بار در تاریخ اندیشهٔ بشری، فراسیستم نگری و فراساختار اندیشی را با طرح مقوله‌هایی همانند فرازن، فرامرد، فراشعر، فرافرم، فرافمینیسم، فرااومانیسم و...- در جهان اندیشگانی عصر عریانیسم مطرح کرده است.

۱-۳. پیشینهٔ پژوهش

در بررسی تقابل فرافمینیسم و اکوفمینیسم تا کنون مقاله یا کتابی نگاشته نشده اما به‌صورت ویژه نوشته‌هایی که به بررسی ادبیات و فلسفهٔ سبز و تقابل آن با نگرهٔ انسان‌سوژگی پرداخته باشند؛ به شرح زیر است:

آرش آذرپیک و مهری مهدویان (۱۳۸۴)، *جنس سوم*، این کتاب همراه است با نخستین بیانهٔ رسمی شعر سبز؛ آرش آذرپیک، هنگامه اهورا و نیلوفر مسیح (۱۳۹۶)، *چشم‌های یلدا و کلمه کلید جهان هلوگرافیک*، به صورت پراکنده در فصل‌های مختلف این کتاب نظریات فلسفهٔ اصالت زمین بیان شده است؛ آرش آذرپیک (۱۳۹۷)، *دوشیزه به عشق بازمی‌گردد*؛ اشاره به نظریهٔ فرابطلمیوس در نقد نگاه کمیت‌گرای اومانیستی؛ مهوش سلیمانپور (۱۳۹۸)، *ماهنوشته‌های یک فرازمینی*، بررسی سیر تاریخی نظریه اصالت زمین که نخست به علت جو ضد عریانیستی و بیگانه پرستی آن زمان (دهه ۸۰)، به قصد منتشر شدن تحت عنوان مجعول مکتب تراليبيسم معرفی شد؛ مارال مولانا (۱۳۹۸)، *آخرین ملکهٔ هخامنشی*، مباحث این کتاب به بررسی مولفهٔ حقیقت عمیق در نظریهٔ اصالت زمین می‌پردازد؛ علی رشیدی و آریو همتی (۱۴۰۰)، *جنبش ادبی ۱۴۰۰*؛ شبنم هاشمی (۱۴۰۰)، *بانوی واژه‌ها*؛ فرحناز حسینی تکیه، (۱۴۰۰)، *خورشید به چشمان فرازن دلباخت*؛ نیلوفر مسیح (۱۴۰۰)، *جنس سوم – عاشقانه‌های یک فرازن*؛ زینب نوروزعلی (۱۴۰۰)، *آنتولوژی زبانه‌نویسان ایران*؛ زینب

نوروزعلی (۱۴۰۰)، *فرامرد –معشوق باستانی زن‌های مشرقی*؛ بررسی دگربارهٔ ادبیات سبز از سال ۱۳۸۳ تا ۱۴۰۰، تحت عنوان *جنبش ادبی ۱۴۰۰*؛ صیدی، یلدا (۱۴۰۰)، جنبش جهانی شعر سبز، مجموعا به بررسی سیر تکاملی نظریات فلسفی و ادبیات زمین سوژگی پرداخته‌اند.

۲. پردازش تحلیلی موضوع

۲-۱. سیستم‌بندی تئوری‌های ادبی و فلسفی از نگرگاه مکتب فراساختارگرایی

در بررسی سیستم‌ها و یا ایسم‌های ادبی تا کنون، همواره شاهد رویکردهای شعرمحورانه و داستان‌محورانه بوده‌ایم. مکاتب، جریان‌ها و سبک‌های ادبی در صورت دارا بودن کشفی نوین با پسوند ایسم همراه خواهند شد تا اصول و سیستم خاص خود را ارائه دهند. ایسم «از واژهٔ شیسما (schism) گرفته شده که در زبان یونانی به معنای شکاف است.» (حاجی‌زاده، ۱۳۸۴: ۱۱) بنابراین در جهان ادبیات تا به امروز شاهد آن بوده‌ایم که تئوری‌های ادبی برای ارائهٔ خود می‌بایست دلیل تمایز و یا شکاف خود را با جریان‌های پیشین و حتی همزمان به صورتی کاملا مشخص و متودیک ارائه می‌دادند تا به پسوند ایسم نائل می‌شدند «زیرا اصطلاح یا واژهای که به ایسم [...] ختم می‌شود؛ یا عقیده، مرام و مسلکی نو بنیاد است که با عقاید ماقبل خود در تضاد است و با آن فرق می‌کند یا انشعابی است از ایده و مرامی و مسلکی و یا وابستگی دارد به کسی یا چیزی.» (همان) در این نوشتار ما برآنیم که نگرگاه آذرپیک در مکتب فراساختارگرایی را ارائه دهیم. این سیستم‌بندی با تاکید داشتن بر دو اصل بنیادین کشف و سیستم (افق پراگماتیک و پروبلماتیک) در چهار مقوله مطرح شده است:

۲-۱-۱. سیستم کاهشی-افزایشی

می‌توان گفت حرکت اندیشگانی تاریخ تمدن بشر تا به امروز غالبا رویکردی کاهشی-افزایشی داشته است و «مکاتب از لحاظ بینش، نگرش، روش و کارکرد به دو دستهٔ بنیادین تقسیم می‌شوند یعنی مکاتب افزایشی و مکاتب کاهشی» (آذرپیک و همکاران، ۱۳۹۶: ۳۹/۲) آنچه که در این رویکرد حائز اهمیت است ارائهٔ کشف نوین و

سیستماتیک اندیشگانی‌است. این نوع سیستم ساحتی از جهان بیانی/ زبانی را کشف می‌کند و برای آنکه کالبدی ماتریالیک و در عین حال پراگماتیک و پروبلماتیک برای آن کشف نویافته فراهم آورد و ضرورت کاربردی کردن آن را تبیین کند؛ بنابر موقعیت خاص -زمینه/ زمانه- یا به عبارت دیگر عصر، نسل و محل خویش سیستمی خلق می‌کند و تفاوت‌ها و تمایزهای برتر و اهمیت ویژهٔ آن را در چارچوبه‌ای سیستماتیک در اندام یک سیستم متفاوت مشخص و متعین می‌کند. برای تحقق این امر طبیعتا به آگراندیسمان‌سازی کشف نوین در سیستم خویش و انکار یا تحقیر یا تصغیر سیستم‌های پیشینی و هم‌زمان می‌پردازد یعنی کشف نویافتهٔ خود را در عین کاهش کشف‌های پیشینی و هم‌زمانی، افزایش می‌دهد «می‌توان گفت مکاتب ادبی و سبک‌ها و نحله‌ها هرکدام از افزایش یک بُعد و کاهش بعد دیگر به وجود آمده‌اند.» (همان: الف/ ۱۲۰) فرآیند تمام جنبش‌های اصیل ادبی (مکتب‌ها، سبک‌ها و ژانرهای شعری و داستانی) این‌چنین است که از دو ساحت وجودی (کشف) و موجودی (خلق) سامان یافته‌اند و «اگر هر سیستم کاهشی-افزایشی که بنا بر رویکردِ دیالکتیکِ تز، آنتی‌تز و سنتز اعلام حضور کرده، تمایزات نگرشی و نگارشی خود را با مکاتب و سبک‌های پیشین، چه در وجوه تئوریک و چه در وجوه عملی بیان نکند خودبه‌خود دلیلی برای ادامهٔ حیات ادبی، هنری، فلسفی پیدا نکرده و تاریخ ادبیات و اندیشه و هنر نیز آن را به رسمیت نخواهد شناخت.» (ر. ک مقدمه مسیح، ۱۴۰۰: ۲۹)

۲-۱-۲. سیستم التقاطی

سیستم التقاطی نخست تحت عنوان سیستم آمیزشی مطرح گردید و در آن بیان شد «با دیدگاه‌های آمیزشی، یعنی التقاط چند مکتب، ژانر و مؤلفه و یا حتی آمیزش شعر و داستان، یعنی به کارگیری ناهدفمند و مجدد فضاهای پیشاپیشِ کشف‌شده می‌توان به نگاه‌ها و فضاهایی برتر و نوین دست یافت.» (آذرپیک و همکاران، ۱۳۹۶: الف/ ۲۹۲)؛ در این شیوه سیستم جدیدی در ادبیات چه در اندام‌وارگی یک سبک و چه در فراخنای ریختمانی گسترده و ریشگانی‌تر یعنی مکتب رخ نمی‌نماید. سیستم التقاطی سیستم‌های دیگر را به صورت گزینشی با یک‌دیگر ترکیب می‌کند که تفاوت بنیادین

این سیستم با سیستم‌های کاهشی- افزایشی، عدم یک کشف نوین زبانی- بیانیِ شعری در ساحت لوگوسیک کلمه است. در «نظریه‌های کاهشی-افزایشی، کمینه یک ساحت از جهان هنریِ کلمه عریان شده؛ حال چه آن ساحت دارای ظرفیتی ناچیز باشد و یا دارای گستره‌ای جهان‌شمول، اما در رویکردهای التقاطی بدین‌گونه است که [...] هیچ ساحت نویافته از جهان هنری کلمه مشاهده نمی‌شود.» (ر. ک مقدمه رشیدی، همتی، ۱۴۰۰: ۶۶) اما گاه مشاهده می‌شود که برخی از این نوع سیستم‌های شعری یا داستانی نیز موفق عمل کرده‌اند و این برمی‌گردد به پروبلماتیکال بودن سیستم برساخته از ساحت متودیک آن و یا ضرورت آن شیوهٔ نگرشی- نگارشی در دو ساحت زبانی و اجتماعی.

۲-۱-۳. سیستم نماها

این گزاره شامل رویکردهای سبک‌نما و مکتب‌نما می‌شود که اولا هیچ کشف نوینی درآن‌ها یافت نمی‌شود یعنی «بدون هیچ کشف بیانی- زبانی [...] قالب‌های زرد و مانیفست‌های فیک [...] را در بر می‌گیرند.» (ر.ک مقدمه تکیه، ۱۴۰۰: ۳۱) ثانیا؛ حتی در صورت تحقق صوری یک سیستم، هیچ متود پروبلماتیک در آن‌ها مشاهده نمی‌شود لذا می‌توان گفت در این جریان‌ها «تقدس کلمه در ادبیات و شعر امروز، تحت لوای زبان‌گریزی با بهتر بگویم زبان‌ستیزی و زبان‌پریشی زیر سوال رفته» (ر.ک مقدمه رشیدی، همتی، ۱۴۰۰: ۵۲) ثالثا؛ هیچ‌گونه ضرورتی برای حضور کژمژ و بی اندام آن‌ها در زبان و جامعه دیده نمی‌شود.

از این رو آذرپیک این جریان‌ها را تحت عنوان «خرده‌روایت‌های جریان‌های خنثی» (ر.ک مقدمه، نوروزعلی: ۱۴۴) معرفی و بیان می‌کند این نوع ادبیات، ادبیاتی است که «که وارد جریان‌های اصلی شعر و داستان امروز نمی‌شوند» (همان) که می‌توان آن را به چهار دستهٔ کلی تقسیم کرد. که همهٔ آن‌ها را با تمام خردی و لغزندگی مایهٔ بی‌راهگی و در نشیب افتادگی قلم‌ها و استعدادهای جوان می‌توان شمرد؛ که رسانه‌های رسوا در راستای مطامع گجستهٔ خود پشتوانه‌های گسترش میمون‌وارهٔ نامیمون آن‌ها شده اند.

برای اختصار، این تقسیم‌بندی را در جدول زیر ارائه می‌دهیم:

شاعران جشنواره‌ای سرایدهٔ آثار هم‌راستا با ادبیات سفارشی و مورد پسند پروپاگاندای نهادها (بنابر تعریف فوکویی)

شاعران قهوه‌خانه‌ای عمدهٔ فعالیت‌شان جبهه‌گیری در برابر ادبیات حادثه محور و تحطئهٔ متون پیشنهاددهنده و تجربه‌های جدید و تحقیر و تصغیر شاعران این حیطه است

شاعران کافه‌ای شاعران رمانتیک یا سانتی‌مانتال؛ بیشتر اشعار عاشقانه را می‌پسندند که احساسات رمانتیک مخاطب عام را قلقلک می‌دهد.

شاعران شبه مبارز و روشن‌فکر؛ غالبا دارای ژست چپ اعتراضی هستند. برای پوشاندن ضعف‌های خود سینما را به ادبیات ترجیح می‌دهند که خودبه خود باعث حذف آن‌ها از جامعهٔ شعر، داستان و ادبیات خواهد شد.

شاعران انجمنی

شاعران انجمنی-جشنواره‌ای

شاعران انجمنی-کافه‌ای

شاعران انجمنی-قهوه‌خانه‌ای

گردشگران ادبی؛ غالبا حجم بیشتر صندلی‌های انجمن‌ها و جشنواره‌ها را با حضور خود پر میکنند و با ظهور سبک‌های من‌درآوردی که هر آن بیش از پیش دیواره‌های شعریت و قصویت را برای جذب اکثریت کوتاه و کوتاه کرده‌اند –این جماعت نیز اندک اندک به جمع چاپ‌کنندگان کتاب و مدعیان ادبیات افزوده خواهد شد. (همان)

۲-۱-۴. سیستم افزایشی-انضمامی

مکتب اصالت کلمه «تنها پارادایم ادبیست که نه بر بنیاد سیستم‌های کاهشی-افزایشی شکل گرفته و نه رویکرد التقاطی را سر سوزنی قبول دارد.» (مسیح، ۱۴۰۰: ۳۰) از این رو سیستم افزایش- انضمامی در مکتب اصالت کلمه:

اول- شامل هیچ‌گونه جنبهٔ کاهشی در جهان کشف‌های بیانی- زبانی شعری و داستانی نمی‌شود

دوم- متود پرابلماتیک آن با عنایت به اصالت جهان هنری کلمه، رویکردی انضمامی- افزایشی دارد

سوم- حرکت افزایشی این رویکرد در کم و زیاد کردن سیستم‌ها و ترکیب آن‌ها نیست؛ بلکه در حرکت بسیط و وحدت‌گرای تمام وجوه مکشوف با نگاه انضمامی به یک سبک محوری همانند نیمایی یا شاملویی در شعر معاصر ایران و یا یکی از مکاتب همانند سورئالیسم در شعر جهان است؛ بدون درگیری با بستاره‌ها و سیستم‌های آن‌ها یعنی ساحت خلقِ آن سبک‌ها و مکاتب یعنی اصالت در حرکت تنها در ساحت فضاهایی‌ست که کشف‌های بیانی- زبانی در اختیار قلم ما می‌گذارند.

چهارم- با عنایت به هستی‌شناسی هنر شعر؛ کشف ساحات فرمیک_زبانی و محتوایی- بیانی نوینی برای افزودن به ساحت نگرشی- نگارشی ارائه می‌شود. در این مرحله شاعر عریانیست به جایگاه اشتهاد ادبی برای کشف لایه‌ها و توانش‌های فرمیک-زبانی و محتوایی- بیانی رسیده است و شیوه‌داری خود را در جهان شعر نمود می‌بخشد.

این نگره «با رویکرد دیالکتیک ادراکی به هیچ‌گونه تقابل و تضاد پدیدارها و به تبع آن در علوم نظری تزها را در زیربنای جهان هستی‌شناسانهٔ خود به رسمیت نمی‌شناسد.» (رشیدی، همتی، ۱۴۰۰: ۶۷) هم‌چنین رویکرد این اصل بر نگرهٔ فراروی بنا نهاده شده است «سیستم‌های فراروندهٔ عریانیسم که بر اساس اصل فراروی سامان یافته‌اند منتقد همه‌جانبهٔ جزمیت‌های مطلق-غیرتاریخ‌گرا و ذات‌اندیش و نسبی - تاریخ‌گرا و قراردادپندار- هرگون تفکر درون-ساختارگرا و ساختارزداست و با نگرهٔ عمیق‌گرایانه بهین راهِ برون رفت از بن‌بست، محدودیت‌ها و انحصارگرایی‌های ایدئولوژیک و تئولوژیک در دنیای فلسفه، هنر، ادبیات و... هستند.» (همان)

فراروی دارای دو ساحت توامان و هم‌افزاست. ساحت انضمامی- افزایشی و ساحت کشفی- لوگوسیک»سیستم‌های فراروندهٔ بر مدار نظریه‌های کاهشی-افزایشی و یا التقاطی حرکت نمی‌کنند و بر این اساس هر سیستم که بر بنیاد نظریه‌های تضادآفرینِ کاهشی-افزایشی حرکت نکند و با عدم چارچوبه‌محوری، کشف نویافتهٔ خود را بدون تحقیر، تصغیر و انکار دیگر لایه‌ها و ساحت‌های مکشوفِ گذشته و حال به جهانِ

پدیدارهای متکثر اما هم‌گرا و هم‌افزای اقیانوس بی‌پایان هنری کلمه -لوگوس- بپیوندانند؛ خودبه‌خود وارد حیطهٔ مکاتب و پارادایم‌های فرارونده خواهد شد.» (مسیح، ۱۴۰۰: ۳۱)

در ساحت انضمامی- افزایشی هرچه دایرهٔ این «فضا- افزایی‌ها» فراخنای بیشتری داشته باشد ما چه در ساحت‌های بیانی، چه تنوع فرم‌های ذهنی و شگردهای زبانی، در نخستین سطح فرارونده‌گی متنی خلاقانه‌تر و دارای امکانات زبانی/ بیانیِ فزاینده‌تری خواهیم داشت و نگرهٔ پرابلماتیک اثر با حذف هرگونه نگاه قطبی پیوندگریز و هم-افزاگَزَند در فرایند سرایش و نگارش، بدون جانبداری و تعصب خاص بر یک یا چند ساحت و لایهٔ شعری به گسترش و پختگی و سختگی بیش از پیش متن می‌اندیشد و بدون هرگونه زوایه داشتن و آگرادیسمان کردن برخی سطوح مکشوف در سبک‌ها که جولانِ قلم را در نشیب ایستایی می‌اندازد، برون‌شدگی از هر گون چارچوب‌سازی، سیستم محوری که مایهٔ بیراهگی و در زاویه ماندگی را سبب می‌شوند افق اندیشگانی خود می‌سازد

۲-۲. رویکردهای فمینیستی در ادبیات

۲-۲-۱. نظریهٔ فمینیسم

دوبووار در کتاب جنس دوم، تقابل زن و مرد را این‌گونه بیان می‌کند «آن‌ها [زنان] جزئی از اجتماع شده‌اند که نرها اداره‌اش می‌کنند و زن‌ها در آن مقام پایین‌تر را اشغال کرده‌اند.» (دوبووار، ۱۴۰۰: ب/ ۵۰۴) بنابر این نگره، فمینیست‌ها همواره زن را تحت سلطهٔ نگرش‌های مردسالارانه می‌دانند و بر این اساس زنان «زن زاده نمی‌شوند: به صورت زن در می‌آیند.» (همان: ۱۳) در ادبیات نیز با تعمیم همین موضوع فمینیست‌ها بر آن باوردند که «در غالب متون صدای مردان شنیده می‌شود؛ حال آنکه در آثار فمینیستی صدای زنان، صدای رساست.» (شمیسا، ۱۴۰۰: ۲۷۳)؛ بنابراین همان‌طور که از پیش گفته شده فمینیست‌ها با تغییر سوژهٔ فاعل شناسای مرد به زن بر آن هستند که صدایی زنانه را در جامعه رواج دهند اما به صورت کلی فمینیسم را نمی‌توان در نظریهٔ ادبی دارای نظامی یک پارچه دانست چرا که «نظریهٔ ادبی

فمینیستی مجموعه‌ای از آرا و عقاید و شیوه‌های مختلف است» (پاینده، ۱۳۸۲: ۱۴۲) و به صورت واضح‌تر می‌توان گفت فمینیسم دارای تعریف روشن، واضح و متمایز نمی‌باشد چرا که نگرگاهی طفیلیست که همواره در اندیشه‌های از پیش تعریف شده قصد جانمایی اندیشه‌های خود را دارد. فمینیست‌ها با تعریف خود به عنوان «نشان و نماد حقوق زنان و پرچمدار برابری دو جنس» (سارسه، ۱۳۸۵: ۱۳) همواره با رویکردی زن‌محورانه در پی آن بوده‌اند که زن را در تقابل با شاکله‌ای مردانه تعریف کنند؛ در این مسیر فمینیست‌ها دستامدهایی بسیاری در تعیین قانونی حقوق طبیعی و تحقق ضرورت‌های زیستِ متمدنانهٔ خویش داشته‌اند، که در این ساحت تلاش و رستاخیزی ستودنی، مانا و پویا را در اجتماع انسانی رقم زده‌اند و بنیانی نیک‌اندیشانه و روشن‌گرانه را فراهم آورده‌اند که ریشه‌دوانی این نگرش هنوزاهنوز می‌تواند در جوامع مردسالار و هم‌بودگاه‌های زن‌آزار روابط انسانی و رواداری همگانیِ ساختارهای پیشینی و روابط پسینی را پالایش و بهینه‌سازی کند.

اما آنجا که زنانه‌نگری را با زنانه‌محوری یکی دانسته‌اند و راه افراط پیموده و چرچشی انحطاطی در راه خود ایجاد کرده‌اند به کج‌اندیشی و بدگمانگی درغلتیده‌اند و به بهانهٔ بازستانی جایگاه زن در تاریخ خواسته یا ناخواسته از دیدگاه بُناور و نژادهٔ زوجیت منحرف شده و در کج‌راههٔ دیگرستیزی/ گریزی و دامچالهٔ دوگانه‌انگاری بی پایان و ناسرش‌مند سرمایه‌سالارانِ پشت پرده و بازی‌ساز افتاده‌اند که دگرستیزی/ گریزی‌های نابایست و نانیازین را آرمان زندگی‌سوز و کینه‌افروز خویش ساخته‌اند. فراوردهٔ این فرایند دوگانه‌پندارنهٔ برخی شاخه‌های فمینیستی تا آنجاست که می‌توانیم گفت «تفاوت‌های جنسی و ظرفیت‌های ویژه و استعدادهای خاص فیزیولوژیک و روانی هر یک از زنان در تمایز با مردان نادیده گرفته [می‌شوند] و بدین‌سان زمینه‌ای برای ظلم جدید به مقام زنان یعنی انکار ساختارها و هویت خاص و متمایز جسمی- روانی زنانهٔ آن‌ها و به تبع آن نظام حقوق و تکالیف متناسب با آن فراهم گردد» (زرشناس، ۱۳۸۶: ۴۷۸)

بنابر آنچه که گفته شد نظریه‌های فمینیستی در ادبیات دارای رویکرد کاهشی- افزایشی بوده که در آن با فروکاهش نظریه و صدای مردان در پی افزایش اندیشه و

صدای زنان هستند؛ لذا آنان بر این باورند که «زبان زنانه یکی از راه‌های براندازی چیرگی پدران است. به سخن دیگر زبان زنانه میراث خوار زبان مردانه است. دیالکتیک‌وار می‌تواند از درون همین زبان آنتی تز نیز دانسته شود. زنان می‌توانند با بیان تجربیات خود [...] جهان دل‌خواه خود را در متن پدید آورند.» (تسلیمی، ۱۳۹۸: ۲۶۵)

۲-۲-۲. نظریهٔ اکوفمینیسم

اکوفمینیسم نگره‌ای در دل نظریهٔ ادبی فمینیسم است. همانطور که قبل‌تر گفته شد؛ اکوفمینیسم رویکردی التقاطی دارد که از آمیختهٔ چند نگرش فمینیسم، ناتوریسم، بوم‌گرایی فراهم آمده است و بر این نگره تاکید می‌کند که «در متون، زنان با طبیعت و مردان با فرهنگ همسان پنداشته شده‌اند از این رو اکوفمینیست‌ها بنابر اشتراکات فراوانی که بین زمین و زن است، از جمله تولدها و زایش‌ها، تحمل جنگ و تجاوز، مظلومیت در برابر جامعهٔ مردسالارانه و... بیان می‌کنند» (قلندرزاده دریایی، ۱۳۹۹: ۱۷۶) که زن همان زمین است. در اینجا بنابر نگاه ثنویت‌گرا که برآمده از بنیان‌روایت غرب یعنی اندیشهٔ اومانیستی است، زن در مقابل مرد قرار می‌گیرد و به انکار، حذف، تحقیر و تصغیر تمام وجوه انسانی مردانه می‌پردازد؛ و «به گفته فمینیست‌ها این دوگانگی، فقط دوگانگی توصیفی نیست بلکه دربرداندهٔ امتیازبخشی تجویزی یک طرف بر دیگری است» (استنفورد، ۱۳۹۲: ۱۵۷) در این نگره پدیدارهای فرودستی زیستنگاه‌های مورد نقد همیشه زن و زمین تلقی می‌شوند و برای مقابله با آن اکوفمینیسم «از اقتدارگریزی و شالودهشکنی سخن به میان میآورد. به عبارت دیگر فمینیسم، فرهنگی درصدد خلق فرهنگ زنانه در قبال فرهنگ مرد- پدرسالارانه است» (محمدی اصل، ۱۳۹۲: ۲۲)

اما اگر راستین‌نگرانه و بدون هیچ پیش‌فرض قهر و مهرمدارانه به هستی نگریسته شود هر آینه در جهان زبانی و زبان انسانی می‌توانیم در اوج بی گمانی و هرآینگی دریابیم که بنیان سست اکوفمینیسم بر استدلال تمثیلی نهاده شده که بی مایه‌ترین شیوهٔ دلیل‌آوریست تا آنجا که این‌گون استدلال را اندیشمندان بزرگ جهان از گونه‌های سفسطه شمرده‌اند؛ زیرا به همان شیوه که زن و زمین یک‌پنداری شده‌اند

در جهان تمثیل مرد و زمین نیز می‌توانند در همین جایگاه سنجیده شوند، که این سرشت زبان و ذهن است که ساز و ناساز را در این شیوه به یکسانگی می‌تواند بسازد، اگرچه بنابر کام خود و بر کامهٔ دیگری.

۱-۲-۲-۲. نقش فلسفه و ادبیات پست مدرن

فلسفه و ادبیات پست‌مدرن آنجا که دم از معناگریزی/ ستیزی می‌زند جان کلامش این است که در بازهٔ زبانی می‌توان اقتدار کلان‌روایت‌ها و جایگاه گفتمان‌های چیره را با نگرگاه لغزندهٔ خویش از متن به حاشیه راند و خرده‌روایت‌ها و گفتمان‌های در سایه را به مرکز آورد. بازی زبانی بر هم زدن این تثبیت‌شدگی‌هاست، بنابر همین نگره نقد معناهای چیره را معناگریزی و به بازی گرفتن مهینگیِ کلان‌روایت‌ها را معناستیزی می‌داند و از هرگون تک معناگرایی در بودن‌گاه انسانی آشکارا واهمه دارد و در فراسوژهٔ زبانی نهادهای قدرت آن‌ها را در اسطوره‌ها، آیین‌ها و باورداشت‌ها به سخره می‌گیرد.

آیا اکوفمینیسم با عنایت به این شیوهٔ نگرش و نگارش چیزی فراتر از یک بازی زبانی آن هم بر سست‌ترین و مغالطه آمیزترین شیوهٔ استدلال یعنی تمثیل سخنی دیگر برای گفتن می‌تواند داشته باشد؟ یا به سخن یا خویشه و استدلالی دیگر زیناوند است؟ بی‌گمان خیر! اگرچه بخواهیم پرواپیشگی را بیشتر کنار بگذاریم می‌توانیم گفت اکوفمینیسم کاریکاتوری ساده‌انگارانه و سخیف از شیوه‌های پسامدرنیستی‌ست؛ زیرا در این نگرگاه که به انحراف و کج‌راهه کشاندن تن‌سوژگی مرلوپونتی‌ست، بازی زبانی در اندازهٔ دست‌رشته‌سازیِ اندیشهٔ انسانی از تک‌معناگرایی پیشینی به تک‌معناگرایی پَسینی‌ست و ستیز با گفتمانی برای رسیدن به گفتمانی دیگر در بستر وادی زبانی و تمثیلی شاعرانه است و دیگر هیچ.

۳-۲. فرافمینیسم

فرافمینیسم رویکردیست انتقادی نسبت به تمام جزمیت‌انگاری‌ها و دوگانه‌پنداری‌های زنانه و مردانه. آنچه که در فرافمینیسم بیان می‌شود وجود بی قید و شرط و فراساختارمند انسانیست. یکی از دلایلی که این اندیشه را از رویکردهای فمینیستی

متمایز می‌کند بیان مولفهٔ جنس سوم در عریانیسم است «جنس سوم تفکری‌است که از جنگ بی سرانجام تقابل‌ها و تضادهای اندیشگانی در ساختار و بافتار جهان انسانی به تنگ آمده و خواهان بازگشت آوانگارد به ریشه‌گاه و سرچشمهٔ مغفول ماندهٔ آن‌ها یعنی جنس سوم در تفکر و شعور انسانی. از دیدگاه جنس و جنسیت در روابط زن و مرد، جنس سوم یعنی هم‌افزایی بی‌قید و شرط و فراروندهٔ فردی و اجتماعیِ انسان‌محورانهٔ زنانه‌نگرانگی و مردانه‌نگرانگی.» (صیدی، ۱۳۹۸ : ۱۱) یعنی فرازن- و با تعمیم آن فرامرد- «به مردانه‌نگری انسان‌محورانه و زنانه‌نگری انسان‌محورانه معتقد است. یعنی فرازن با دیدی زنانه می‌نگرد اما زنانه‌محور نیست و به نفی نگاه مردانه، جنس و جنسیت مرد نمی‌پردازد؛ زیرا وی زنانه‌نگری انسان‌محورانه را برای نزدیک شدن بیش از پیش به جنس سوم یعنی انسانیت متعالی (بی‌قید و شرط) پیش روی دارد.» (همان) تا آنجا که زنان و مردان با تمام ویژگی‌های متفاوت خویش در تمام خودآگاه‌ها و ناخودآگاه‌های جمعی- فردی برابر افتند و وجودپایِگی، بی هیچ نگرگاه سوگیرانه، ترازنامهٔ اندیشه و ریشهٔ هم‌بودگی‌های گونه‌گون شوند.

بنابراین به چکیدگی می‌توان گفت جنس سوم از همان آغاز بر دو ساحت گسترانیده شد:

۱- هم‌بهرگی وجودی، یعنی آدمیزادگان چه مادینه و چه نرینه؛ از امکانات وجودی یکسانی می‌توانند بر پایهٔ رویدادها و توانش‌هایِ طبیعی در آوندِ نهادین خود برخوردارند و این هم‌وندی وجودی آدمیزادگان را میه و خاستگاه شده است.

۲- هم‌بهرگی موجودی؛ هر جنس چه نر و چه ماده، با زیستن انسانی به زن و مردبودگی دگرگونش می‌یابند، پس می‌توانند با کنش‌پذیری و دوری از تکرَوی‌های جنسیت‌زده بی‌هیچ نیستانگاشتن‌های بسته و برون‌آوری اندیشه‌های فرایی از جهان‌های سنت و اومانیسم از همهٔ اندیشه‌ها و ریشه‌های بشری که در تمام تمدن‌ها تراکنش یافته‌اند بهره گیرند و به کار بندند، تا به جایگاه فرااندیش‌بودگی بی انکار هیچ توانش وجودی و موجودی خویش و دیگر هم‌وندان برسد.

۴-۲. زمین سوژگی (مکتب اصالت زمین)

نگرش اصالت زمین برای نخستین بار «با طرح شخصیتی ساختگی (هرمانپوپ) از جانب آذرپیک در نشریهٔ کرمانشاه/ سه‌شنبه: ۲۹/دی/۱۳۸۳- سال سوم/ شماره ۱۱۷» به چاپ رسید. (صیدی، ۱۴۰۰ : ۳۵) «مکتبی به اسم ترالیبیسم...که ارائه دهندهٔ نگرش فرابطلمیوسی بود.» (سلیمانپور، ۱۳۹۸ :۱۶) نخستین بیانهٔ رسمی نگرش اصالت زمین شامل مباحث زیر می‌شود: «انسان هر چه‌قدر هم که از زمین فاصله بگیرد باز پاهایش در کره خاکی فرو رفته‌اند زیرا بنابر محدودهٔ زمانی خود هیچگاه نخواهد توانست فضا را به تسخیر خود درآورد...» (آذرپیک؛ مهدویان، ۱۳۸۴ : ۱۰۶-۱۰۸) همچنین در مورد جایگاه انسان بر این عقیده است که «انسان هر چه‌قدر هم که از زمین فاصله بگیرد باز پاهایش در کره خاکی فرو رفته‌اند زیرا بنابر محدوده زمانی خود هیچ‌گاه نخواهد توانست فضا را به تسخیر خود درآورد...» (همان) آذرپیک کلیدواژهٔ پیر-کودکی را مطرح می‌کند و باور دارد که «عریان یک حقیقتِ عمیق شهودی‌ست و شهود عمیق، تنها فرایندیست که نطفهٔ نابودی را در پیکرهٔ نامحدود خود نمی‌پروراند... برخورد دوم پیر- کودکی می‌شود که با اعتقاد به نظریه «تجاهل العارف» در اوج تعقل و تجربه، به جنونی کودکانه دست می‌یابد که در آن روابط طبیعیِ علت و معلولی که ذاتی نگرش عام شده است را به گونه‌ای کاملا هنرمندانه بر هم می‌ریزد و این آغاز حیرت و سکر است...» (همان) و در بیان متن عریان و نمود فلسفه اصالت زمین بیان می‌کند که «متن عریان پروسه‌ای فعال است برای آزاد ساختن تمامی سکوت‌ها، صداها و عقده‌های پنهان و عریان منظومهٔ تاریخ که متأسفانه حتی در صورت ثبت نیز توسط یک دانای کل و روایت‌گر وابسته، کلی‌نگر، برجسته‌بین و نام و نشان‌نویس انعکاس یافته است... متون آوانگارد عریان با تکیه بر تمهیدات و مولفه‌های اولیه هیچ‌گاه به اشباع‌شدگی و سنگ‌شدگی تن در نخواهند داد زیرا هر پایانی در این وادی آغازگر راهی به مراتب بهتر و بزرگتر است.» (همان)

زمین سوژگی بنابر نگرهٔ وجودگرایی عریانیستی، رویکردی وجود گراست و وجود را کلی فراتر از هم‌افزایی ساحات یعنی اجزا و صفاتِ موجودیت هر پدیدار می‌داند. وجودگرایی عریانیستی از هر گون دوگانه‌گرایی دوئالیسم و یکی‌پنداری ارگانیستی

بنابر دکترین جنس سوم خود فراتر می‌رود. وجود بی قید و شرط انسانی در زمین‌سوژگی از ارزش‌گذاری‌های قیاس‌گرانه و تقابلی سنت و اومانیسم به‌ویژه خودبنیادگی سوژه‌گرایان، فراتر می‌رود و جنسیت‌زدگی را بی انکار ساحات طبیعی زوجیت در همهٔ پدیدارها پس می‌راند. در زمین‌سوژگی جداپنداری هستی و هستی‌مندان که از بنیان‌های اندیشهٔ هایدگر است نگرشی متوهمانه انگاشته می‌شود، که این توهم از آغاز در جامعهٔ بشری به اشکال گونه‌گون جاری بوده است. وجود بدون هم‌بهرگی زوجِ هم‌گونه پیشاپیش در نگرگاه جنس سوم واژه‌ای تهی خواهد بود که نمی‌تواند از پالوانه فراسیستم عریانیسم بگذرد؛ زیرا با جان‌مایهٔ زمین‌سوژگی در پادینه بودگی‌ست.

وجود زمین ریشه دارد در ساحت‌های مشکک موجودی بدون تمایزگرایی و تشابه-پنداری انسانی و هم‌وجودی ساحات مادینه و نرینهٔ زمین در همهٔ برآیندهای موجودی آن و روشن است که در انسان نیز همانند دیگر برآیندهای زمین ریشه‌اش در هم-بهرگی، هَن‌بازی و هم‌زیستی وابسته است که در آن روایت‌های خویش را در نسبتی که با دیگر هستی‌مندان می‌سازد، می‌آفریند و در گیر و دار این روایت‌ها هر گونه گریز و ستیز با این ریختمان طبیعی و نهادین، زادنگاهش بی‌گمان گُجَسته‌اندیشی و شیوه‌ای نادانانه و کانایانه است که هیچ اندیشهٔ بناوری در آن نخواهد بود. برای آنکه از گفتهٔ پیش اندکی گنگی زدایی شود برازنده است که چنین نگاشت:

نخست؛ زمین، از حیث وجودی و در جایگاه هست‌بودگی خود نگریسته –و نه اندیشیده- شود.

دوم؛ زمین از حیث موجودی در جایگاهی نگریسته شود که فراگَردیست برای رُستنگاه، خواستنگاه و زادنگاه موجوداتی که برآیند آن است. جداپنداری و دوگانه-پنداری هر یک از باشندگان زمین با خود زمین بی‌گمان توهمی خودبنیاد و برباد است.

سوم؛ انسان از حیث وجودی هستی‌اش مقدم بر موجودیت اوست.

چهارم؛ تحقق موجودیت یعنی بدن‌مندی که به دوساحت نرینه و مادینه (مذکر و مونث) تقسیم می‌شود.

پنجم؛ در بستر تاریخ به عنوان فصل ممیز انسان و دیگر هستی‌مندان در نگریستن به زمان نرینگی و مادینگی در شاکله‌های متکثر مردانه و زنانه نمود می‌یابند.

«باید توجه داشت که نرینگی و مادینگی ناظر بر جنس هستند و زنانه و مردانگی نیز ناظر بر جنیست... یعنی ساحت سختافزاری جنس برآیند خودآگاه‌ها و ناخودآگاه‌های جمعی-فردی نژادی، مکانشی، زمانشی است و ساحت نرمافزاری جنسیت نیز برآیند خودآگاه‌ها و ناخودآگاه‌های جمعی-فردی زبانشی، اندیشگانی، رسانه‌ای و روانی است» (ر.ک مقدمه، نوروزعلی، ۱۴۰۰ : ۱۸۳-۲۱۰)، بنابراین درمی‌یابیم که جنس‌ها و ساحت تاریخی آن‌ها یعنی جنسیت‌ها با عنایت به خودآگاه‌ها و ناخودآگاه‌های جمعی-فردی هفتگانه در زمین متکثر هستند و فرااومانیسم نگرشی‌ست که انسان‌ها را وامی‌دارد که از دو ساحت درون‌ساختارگرایی و ساختارزدایی که تمامشان سویگان ایدئولوژیک‌محور، تئولوژیک‌مداری و برین‌گرایی خودبنیادانه دارند فراروی می‌کنند.

بنابراین «سبزانه‌اندیشی نگرش طبیعیِ بی‌واسطه به همه چیز است برای تشخیص هستیِ ما هو هستی از هستیِ ما هو قضاوتِ انسانی؛ و در این تشخیص، رسوا کردن و افشای حقارت آسمان‌خراش‌ها، بمب‌افکن‌ها، زباله‌های شیمیایی، کارخانه‌های سرمایه‌سالاری، قانون‌های تخریب‌گر مدنظر ماست.» (ر.ک مقدمه رشیدی، همتی، ۱۴۰۰ : ۱۰۶) و در تقابل زمین‌سوژگی و انسان‌سوژگی بیان می‌شود که «[ما] سر ناسازگاری داریم با تمام علومِ مسمومی که کمر زمین را زیر بار آهن‌پاره‌ها شکسته‌اند و به سان یک جانباز شیمیایی در بستر احتضار انداخته‌اند» (تکیه، ۱۴۰۰ :۴۶)

نگرش اصالت زمین بیان میکند، در زمین باید انسان را به عنوان تنها یکی از فرزندان زمین شناخت بدون هیچ کهتری، برتری و یا حتی محوریت انسانی. «انسان هنگامی که به دنیا می‌آید وجودش برابر است با جوهرش، یعنی در این موقعیت بنابر وجودگرایی‌عریانیستی، فقط و فقط موجودی است شبیه موجودات دیگر که طی فرایندهایی مشابه در دامان زمین موجودیت پیدا کرده‌اند. پس در این مرحله، وجود در انسان برابر است با موجود.» (آذرپیک و همکاران، ۱۳۹۶ : ب/ ۳۰) بنابراین تمام فرزندان زمین یعنی تمام هستی‌مندان آن به نوعی خود زمین به شمار می‌آیند «انسان

به علت هم‌ْهست بودنش با دیگر پدیده‌هایی که در جهان وجود دارد» (همان : ۱۲۵)، دارای وجوه مشترکی با دیگر هستیمندان است، از جمله زبان تشعشی که زبان ارتباط با هستیست «زبان مادریِ انسان همانند دیگر موجودات هستی، زبان تشعشعی و ارتعاشی بوده است. زبان تشعشعی که زبان مشترک و اصلی تمام هستی‌مندها در جهان چهاربعدی است اگر چه موجب ارتباط و هم‌هستی شدنِ موجودات گوناگون کرهٔ زمین با یکدیگر شده و توانسته فراشدِ تکامل و دگرگونش زیستی آن‌ها را فراهم آورد.» (همان : الف/ ۲۱۱)

۱-۴-۲. باغیزاسیون و سیرکازیسیون

در نگرهٔ انتقادی فراسنت‌گرا این سویه‌نشان شایان بیان است که اگرچه جهان سنت، زمین را پست و فرودست می‌انگاشت و بر این باور بود که «جهان را نوعی روح آسمانی، مثلا خدا اداره می‌کند که منبع و منشا همهٔ رویداها است ... خداوند مرکز مطلق جهان است.» (کلیگز، ۱۳۹۹: ۲۲ و ۲۳)، اما تا ظهور عصر رنسانس، هیچگاه به-گونه‌ای ناترازمند رویکرد واپاشانه و گزندخیز در رویارویی با طبیعت نداشته و هیچ بنیان‌اندیشی در ساخت فرهنگ جنگانه‌پوش در زیست‌بوم خویش به کار نبست و چرخهٔ زیست را از سرشت خویش به کژراهه نراند، اما در بنیان اندیشگانی خویش گونه‌ای خودبنیادگی را پرورانیده بود که جای گیری آن در هر سنت و تمدن بازنمودش قضاوت‌گری، قیاس‌آوری و صفت‌دهی افراطی به دیگر پدیدارها بوده است. انسان سنت‌گرا بنابر پندارهای انسان فرازمین‌انگاری که تعابیری همانند مرغ باغ ملکوت و تایر گلشن قدس برآیند آن است، به اهم و مهم کردن سلسله‌مراتبی دیگر هستی‌مندان دست یازید، با این همه کاربست‌هایی همانند باغیزاسیون کردن کشتزارها بنیانش بر نیازهای بهنجار و بر پایهٔ سرشتمانیست که هرگزاهرگز هیچ گونه گزند و برون‌شد از چرخهٔ زیست را پدید نیاورد و اهلی کردن برخی حیوان‌ها نیز شاخه‌ای از همان باغیزاسیون به شمار می‌آید، زیرا در این رویه نیز هم‌وندی انسان با رستنگاهش زمین دچار گسل نشده است و طبیعت را نسوده‌زدایی نکرده است.

اما بشر اومانیسم، موجودی سودمحور، کمی اندیش، خودبنیاد و محاسبه گر است، فراشد اعداد اندیشی بشر اندیشهٔ تکنیکال است که کاربست این تکنیکال اندیشی تکنولوژی است و «تمام آنچه که تاریخ جهانی خوانده می‌شود چیزی جز خلق انسان توسط کار انسانی و پیدایش سرشت انسانی برای انسان نیست؛ بنابراین انسان دلیل آشکار و انکار ناپذیر خود-آفرینی و منشا گرفتن از خویشتن‌اش را به همراه دارد» (مارکس، ۱۳۷۸: ۱۳۹) به تعبیر دیگر در مورد ریاضیک بودن اندیشه بشر که یکی از اصول تفکر دکارتیست، چنین میتوان گفت: «چیزی در اندیشهٔ بشر اصالت دارد که دارای امتداد باشد و آن چه که دارای امتداد است قابلیت اندازه‌گیری دارد و چیزی که قابل اندازه‌گیری است کمّی بوده و هر چه کمّی باشد ریاضیک است. (آذرپیک، ۱۳۹۷ : ۵۰) و با توجه به آنکه جهان اندیشه تا به امروز بنابر نگاه سوژه‌انگارانه همواره در پی ابزارپنداری تمام پدیدارها است «چیزی که کمّی بوده قابلیت تغییر دارد و چیزی که تغییرپذیر باشد ماتریال یعنی ماده است. روش‌های تغییر و تصرف آن جوهره‌های امتدادپذیر تکنیک نام دارد. وسایل و ابزارهایی که باعث تغییر، استحاله و فراچنگآوری جهان کمّی توسط انسان می‌شود نیز تکنولوژی نامیده می‌شود» (همان)

«بنیان‌روایت تمام نگره‌های ناطبیعت‌مدار، مقوله‌بندی‌های ثنویت‌مند و دوگانه‌گرایی‌ست. در تفسیر و تاویل هستی و هستی‌مندان تاکید من بر هستی و هستی‌مندان (موجودات)، نقدیست بر اندیشهٔ هایدگر که به نوعی این دو را دو مقولهٔ جدا پنداشته که این دیدگاه هایدگر نه طبیعی است، نه خردپذیر.» (صیدی، ۱۴۰۰: ۱۹۶)

در برابر باغیزاسیون یعنی بهره‌گیری طبیعی از زمین بی نسوده‌زدایی از آن. در جهان اومانیسم که «آدمی با نیازها و خواست‌ها و آرمان‌ها و تمایلات ناسوتی‌اش به عنوان مبنا و معیار و مدار همه چیز پنداشته می‌شود و به تعبیری انسان، خدا می‌شود.» (زرشناس، ۱۳۸۶: ۱۱۱) بنابر ذهنِ اعداداندیش بشر شیوه‌ای از رویارویی با زمین پدید آمد که می‌توان سیرکازیون نام نهاد؛ در سیرکازیون تصرف در همه چیز رویهٔ واپاشانهٔ جهان مدرن شد، که هر اختراع در آن دستاویزی به شمار آمد در پنجهٔ زندگی‌سوز سرمایه‌سالاران؛ که جدا از بهرهٔ ورجاوند بسیاری از این اختراع‌ها سویه‌ای

جنگامه‌خیز در درونهٔ تنانگی زمین از آن برساخت که زمین را ناوردگاه خرچنگانی ساخت با نام خارآیین مدرنیته –بی‌گمان مدرنیته سویه‌های زندگی‌ساز نیز داشته و دارد اما در این نبشته گونه‌ای واخواست از لایه‌های زمین‌سوزانهٔ آن پیش‌دیدهٔ ماست که این خرچنگانِ همه‌سویه هنوزاهنوز جان زمین را خردنگاهِ پایان‌ناپذیر خویش می‌پندارند و اینکه «اومانیسم تقدس و حرمت زمین را در نگاه انسان گرفت/ اومانیسم ساحت قدسی و ملکوتی انسان را بر اساس نظریهٔ داروینیسم و ماشینیسم تحقیر کرد و از میان برداشت/ اومانیسم ساحت شناخت انسان را محدود کرد.» (آذرپیک، ۱۳۹۷: ۴۴)

تکنولوژی در آغاز این رایت را برافراشت که می‌خواهد نیروهای طبیعی را برای برساختن یک زندگی مینویی به چندین برابرگی برساند، بی هیچ گزند و آسیبی به زمین و هستی‌مندانش. چند اسبه تاختن را در مرکب‌های آهنین خویش مبدل به چند اسب بخار ساخت، از این رو «مدرنیته به معنای واقعی کلیه شیوه‌های جدید حمل و نقل [...] رسانه‌های جدید [...] مواد جدید [...] منابع جدید انرژی [...] را دارا می‌باشد.» (رودریگز، ۱۳۸۷: ۱۸) اما چه شد که اوباشتن زمین رخ داد؟! و تکنولوژی نه تنها بر کامهٔ تمام اندیشمندان بزرگ اومانیسم، ادامه و امتداد خرمندانهٔ طبیعت نشد؛ بلکه جان‌ستان و ریشه‌سوزان پیش آمد و حتی بر سازندهٔ خویش چیره گشت و تمدن نوین بشری را کشتن گاه زمین و هستی‌مندانش ساخت و مادر سبز هست را در دامچالهٔ اهرامنی‌اش انداخت؟ این پرسمان گفت‌انگیز هیچ پاسخی ندارد دریغادریغ؛ اما آیا می‌باید در را بر این زندگی‌سوزیِ برافزونِ تکنولوژی نبست و بر کامهٔ جهان سرمایه سالاران جدا از شعارهای بی‌مایه‌شان راهکاری در خور برای برای برون شد از آن پیشنهاد نداد؟!

بشر برای کام‌جویانگی‌های خارآیینانهٔ خود بی نگریستن به هر گون خلیده‌جانی و کژگونه‌سازی در نژاد حیوان‌ها و گیاهان به شرطی کردن و فراچنگ آوردن هستی‌مندان پرداخته است همانند به رقص درآورن فیل‌ها و اسب‌ها، از چنبر آتش گذراندن شیرها و ببرها، ریسمان‌بازی میمون‌ها، پشتک اندازی خرس‌ها و... پس هرگونه کژگونه‌سازی نژادهای حیوانی، گیاهی و حتی موجودات باکتری‌ها و ویروس‌ها

را از این پس تحت عنوان کلی سیرکازیون خواهیم خواند، که هیچ‌گونه مشقِ مدارا در خارخار کنش‌مندان این شیوهٔ فرومایه نیست و افق‌گاهشان جز لذت‌جویی‌های بی‌دستاویزه و فایده‌گرایی‌های کژانگیزه برای هنگفتی برافزون سرمایه نیست و سوراخی لایهٔ اوزون، نابودی بیشه‌ها، خشکیدن دریاها و دریاچه‌ها، شیمیایی کردن مزرعه‌ها و باغ‌ها و... گواه‌های روشن سخن ماست.

۵-۲. گونه‌های شانزده‌گانهٔ انسان‌سوژگی

در بررسی شیوهٔ بنیادین سوبژکتویته در فلسفه، انسان همواره به عنوان سوژهٔ فاعل شناسا و هستی و هستیمندان به عنوان ابژه شناخته میشوند، اما در ریختمان اندیشهٔ اصالت زمین که رویکردیست افزایشی- انضمامی، بیان می‌شود که تمام پدیدارها نگرگاهی ابژه‌محورانه در رویارویی با یکدیگر دارند و برآیند این نگرگاه‌های ابژه‌گرایانه در جهان انسانی چیزیست با نام نیستانگاری زمین در تمام پارادایم‌های اندیشگانی. بنابراین در نخستین فراسیستم اندیشگانی جهان یعنی عریانیسم، تمام هستی مندان در/ بر بستر فراسوژگی زمین دگرسوژه‌های یکدیگر به شمار می‌آیند بی هیچ نقش آفرینیِ اندیشه های ابژه‌نگرانه. در دگر سوژگی هر گون قیاس در کالبد شوندآوری و قضاوت در چرایی گفتن‌های اندیشه‌نما پیشاپیش مطرود و معدوم می‌شود.

در دگرسوژه‌نگری پیش‌پنداشت‌های بشری که برآیند جهان اندیشگانی اوست، ریز به ریز شناخته و در ریختمان اصالت زمین واخواست می‌شوند تا رنده‌بندهای خودبنیادگرایانهٔ بشری رخت بربندند و همهٔ باشندگان در زمین هم‌وندان یک چشمه درنگر آورده می‌شوند.

در نگرش اصالت زمین ما از هر گونه ساختار و ریختمان گونه‌های سوژه‌اندیشی که سویهٔ انقیادی انسدادی، اعدادی و انجمادی دارند فرا می‌رویم و همهٔ آن‌ها را در درگاه زمین‌سوژگی به باشندگانی کنش‌پذیر در جهان فرهنگی- تمدنی خویش مبدل خواهیم کرد و روی آوری به هر کدام را تنها در ساحت فرااندیشانهٔ اصالت زمین پذیرا هستیم و لاغیر. پس برای آنالیز هر کدام از این ریختمان‌های سوژه‌نگرانه و درک انگیزه‌ها و انگیزش‌های آن‌ها برای جایگیری اصالت زمین به عنوان ترازنامه و فراسوژهٔ

هست‌آور همهٔ این سویه‌ها ناچار بنابر گزیدگی و خردانگی فراخنای این مقال و مجال تنها به نام‌نامه‌ای فشرده از آن‌ها بسنده می‌کنیم:

یک) حافظه

تنها ساحت درون است که به علت داشتن جایگاه فیزیکال و مشخص در عضو مغزی به اشکال گوناگون در دیگر موجودات نیز وجود دارد.

دو) اصحاب «دل-سوژه»گرایی

ساحت دل که در مکاتب عرفانی و برخی هنرها همانند شعر- مرکز و شاهراه دریافت یکی از منابع شناخت با نام شهود است و «دل_سوژه» نگری را سامان داده است.

سه) اصحاب «عقل-سوژه»گرایی (ذهن-سوژگی)

مُدرِک کلیات و آنالیزکنندهٔ تمام داده‌های تجربی و دریافتهای عقیدتی، علمی و... میباشد. اصالت عقل ریاضیک در فهم هستی، وجوهی از پدیدارهایی را قابل شناخت میداند، که دارای حجم و امتداد باشند. مکاتبی چون راسیونالیسم عقل را دارای امکاناتی پیشینی برای درک هستی دانستهاند. بسیاری از مکاتب فلسفی به «عقل_سوژه»گرایی گرایش دارند.

چهار) اصحاب «سنت-سوژه»گرایی

میراثهای خودآگاهانه_ ناخودآگاهانهٔ سلف در امتدادی ساختاری-تاریخی است که بسیاری از اندیشمندان را واداشته انسان را موجودیتی تابع شناسای «سنت_سوژگی» بدانند، گادامر از این قبیل اندیشمندان است.

پنج) اصحاب «تاریخ-سوژه»گرایی

اندیشه‌های تاریخی-اجتماعی؛ تاریخ-سوژگی را حاکم بر اندیشه‌های انسانی، منبع شناختی میدانند که حاکم بر تمدن بشریست. در این میان هگل، تاریخ را برآیند عقلی فرایی در سیر تطور هر ملت و جامعه در امتداد زمان میداند؛ یعنی عقل درون ماندگار را فاعل شناسای کلی جوامع می‌پندارد. اما یک اقتصاددان هگلی که از ایدئالیسم افراطی هگل گریزان بود «تاریخ-سوژگی» را در زیربنای تمدن بشر جستجو

کرد، که ساختاری اقتصادی و شیرازهای ماتریالیستی داشت، این نوع نگره با کارل مارکس آغاز شد.

ششم) اصحاب «روان-سوژه»گرایی

روانشناسان، به تبعیت از فروید مبلغ حیطه‌ای شدند که «روان-سوژگی» را سامان داد. «روان-سوژگی» همان حاکمیت ناخودآگاه غیرقابل دسترس انسان‌هاست. این «روان-سوژگی» در پارادایم فرویدی شیرازهای جنسیتزده داشت و در نگرگاه یکی از شاگردان فروید یعنی آدلر شیرازهای بر مبنای عقدهٔ حقارت یافت. گشتالتی‌ها، روان را کلی فراتر از اجزای تشکیل‌دهندهٔ آن پنداشتند. یونگ به علت زیربنای غیر استدلالی زیگموند فروید درباره جایگاه ناخودآگاه؛ که آن را بیولوژیک میدانست و پوزیتویست‌ها این پاشنه آشیل روانشناسی او را علم کرده بودند، برای نجات علم نو ظهور روانشناسی با گسترش دادن ناخودآگاه فردی به جمعی؛ جایگاه آن را از یک مرکزیت بیولوژیکال به حیطهٔ نهانگاه سنن بشری و وجوه مشترک آن کشاند. یعنی «روان-سوژگی» را با «سنت-سوژگی» درآمیخت و به ضمیری جمعی قائل شد، که انسان را بجای رانش‌های جنسی، سوژه تابع آرکیتایپ‌ها و سرنمون‌های مشترک ناخودآگاه جمعی دانست.

اما لکان دیگرباره به سراغ ناخودگاه فردی فرویدی رفت و «روان-سوژگی» را با «زبان-سوژگی» دوسوری از یک ساختار دانست و سپس همین ناخوآگاه فردی را رندانه بدون آنکه مستقیما اشارت کند، حیثیتی جمعی بخشید و به بافتار تحلیل تمام ساختارهای جمعی بشری نیز کشانید.

هفت) اصحاب «زبان-سوژه»گرایی

«زبان-سوژه»گرایان، زبان را بنیان روایت تمام روایت‌های متکثر و برساختهٔ بشری می‌پنداشتند، ویتکنشتاین باور داشت همانگون که با تغییر جهان، زبان نیز دچار تغییر می‌شود، طبیعتا با تغییر در زبان نیز می‌توان جهان را دچار دگرگونش کرد و در یک کلام زبان سوژه‌گرایان در شاخههای گوناگون ساختارگرایی، پساساختارگرایی و بنیان‌فکنی تا پوزیتیویست‌های منطقی، انسان را سوژهٔ تابع جهان زبانی او می‌دانستند.

هشت) اصحاب «تجربه-سوژه»گرایی

از لاک آغاز شد و با هیوم و بارکلی در کالبد نظام امپریسیسم به اوج رسید؛ و سپس در چارچوب اندیشهٔ پوزیتیویسم آگوست کنتی به حیات خود ادامه داد.

امپریسیست‌ها و پوزیتویست‌های آگوست کنتی می‌پنداشتند فلسفهٔ آن‌ها مربوط به جهان ذهن انسانی که هیچ عینیت قابل تجربه و مشاهده‌ای ندارد، نمی‌شود و زیر بنایی لایزال دارد که بر تجربهٔ حواس پنجگانه و سپس ساینس استوار است.

در کتاب چشم‌های یلدا فراوان دلیل آورده شده است، هر یک از حواس پنجگانهٔ انسان این جاندار ناتمامِ درونمند دارای سه ساحت است. به عنوان مثال حس بینایی ما آدم‌ها برآیند سه مرکز است که اگر یکی از آن‌ها نیز مختل شود، بینایی انسان معنا نخواهد داشت:

یک) عضو بینایی در جمجمه، قسمت چهره، عضوی به نام چشم

دو) مرکز بینایی در مغز که سیستم عصبی آن را سامان می‌دهد

سه) شعور بینایی در زبان که درک «کلمه-پدیدارها» را ممکن می‌کند.

بنابراین بینایی شدیدا تابع جهان زبانی ما نیز هست (همانند دیگر حواس پنجگانه) و البته این شعور بینایی در زبان خود به خود پیوندی طبیعی دارد با منابع شناختی همانند سنت، ساینس، شهود و... پس ساحتی مهم از تجربهٔ حواس پنجگانهٔ ما نیز ساحتی ذهنی-زبانی دارد.

نه) اصحاب «تن-سوژه»گرایی

توسط مرلوپونتی در نقد «عقل-سوژگی» دکارتی مطرح شد و ثابت کرده ذهن به نوعی انتزاعی‌ست برگرفته از خصایص، حجم و امتداد تن، زیرا هرگون زاویه، کیفیت و کمیت نگریستن هستی از صافی بدنمندی ما می‌گذرد.

ده) اصحاب «اراده_سوژه»گرایی

«اراده_سوژه»گرایان اراده را میلی، پیشاذهنی و پیشاتجربی می‌دانستند که می‌خواهد هر موجود بشری در زیست، همان بشود که باید.

پس فاعلیت هر قابل، وابسته است به هر میلی که در درون او وجود دارد، و برای حیات، فضایی ایجاد می‌کند که هر وجودی به نهایت تحقق خود برسد. در اراده معطوف به قدرت، قدرت به معنای نفوذ است، نفوذ در همه چیز. به هر روی در تمام این نگره‌ها با تمام اختلاف‌ها و تضادهای روبنایی همه و همه «بیان-روایتی» مشترک وجود دارد، و آن «انسان-سوژگی» است، یعنی همهٔ آن‌ها برآیند نسبتی نابسیط‌مند و فردی_اجتماعی‌ست که انسان به اصطلاح خردمند با هستی برقرار می‌کند. از نمودهای تعین‌یافتهٔ اراده-سوژه‌گرایی می‌توان به نحله‌های وجودگرایی، پدیدارشناسی، و... اشاره کرد.

یازده) اصحاب «فرد-سوژه»گرایی

اصحاب فرقی هستند که تمام شعور و هستی خود را در تابعیت مطلق از راس جماعت خویش می‌بینند.

دوازده) اصحاب «طبقه-سوژه»گرایی

اصحاب مکاتب و سیستم‌هایی هستند که طبقه‌ای خاص را چه در کالبد مذاهب و چه در کالبد احزاب و... به عنوان منبع و مرجع تام و تمام نگرزی‌ها و نگره‌های جهان‌جان جامعهٔ خود می‌بینند، چه در نگرگاه‌های سیستم‌های تقدس مابانه و چه در سیستم‌های نخبه گرایی.

سیزده) اصحاب «ژن-سوژه»گرایی

ژن-سوژه‌گرایان به گونه‌ای کلی در دو دسته تقسیم‌بندی میشوند، ژن-سوژه گرایان کلی نگر و ژن-سوژه‌گرایان نژادیک.

ژن-سوژه‌گرایان کلی نگر؛ همانند پیروان نچرالیسم که جبر وراثت (بیولوژیک و محیط) یعنی خصایص ژنومیک انسان‌ها را معیار بنیادین تمام تمایزها و تشابه‌های جسمانی، اخلاقی، رفتاری، اندیشگانی و... از همه لحاظ می‌دانند، به باورداشت آن‌ها انواع جبر ژنومیک، سازنده و تولید کنندهٔ انواع سوژه خواهد بود.

ژن-سوژه‌گرایان نژادی، این جماعت اعتقاد دارند ژنِ نژادی خاصی که دارند، دارای برتری غیر قابل انکار نسبت به دیگر نژادهای بشریست. که نازیسم، فاشیسم و

سهیونیسم و انواع پان‌ها از قبیل پان ترکیسم، پان کردیسم، پان عربیسم، پان فارسیسم و... از این قبیله‌اند.

چهارده) اصحاب «جنسیت-سوژه» گرایی

این نوع نگرزی، چه در حیطهٔ جنسیت مذکر –مردسالاران- و چه در حیطهٔ جنسین مونث –زنسالاران- اصل و بنیان تمام تمایزات را در تفاوت‌های جنسیتی-روانی می‌پندارند، مثلا در حیطهٔ فمینیسم می‌توان به دو دستهٔ کلی از این قبیله اشاره کرد:

- زنانه‌محوری؛ گروهی که بر پایهٔ زنانه‌محوری به برتری همه جانبهٔ جنسیت خویش قائلند.

-زنانه‌نگری؛ جماعتی که خارج از بحث برتری یا کهتری قائل به نمود تعین یافتهٔ زنانه‌نگری در همه چیز هستند. به باور آن‌ها تمام علوم انسانی، تجربی، ادیان و معارف بشری از آغاز تا امروز شدیدا بنیان مذکرنگری دارند و آن‌ها می‌خواهند با اپوخه‌گذاری آن‌ها به مشاهدهٔ هستی در تمام ساحات از دیدگاهی زنانه بپردازند.

انواع سیستم‌های مردانه نگری که فمینیسم با آن‌ها درگیر است را می‌توان به گونه‌ای اجمالی و تیتر وار چنین معرفی کرد:

مردانه‌محور زن ستیزانه/ مردانه‌محور زن گریزانه/ مردانه‌محور زن ابزاربین/ مردانه‌محور زن ناباور/ مردانه‌محور زن همسان بین/ مردانه‌محور بی تفاوت/ مردانه‌نگر زن حیطه گزین/ مردانه‌محور انسان بین/ مردانه‌محور زن _انسان بین/ زن‌محور مردانه نگر/ زن‌محور زن ابزار بین/ زن‌گریز زن ابزار بین/ زنانه‌نگر مستقل بین/ انسان‌نگرانهٔ زن گریز/ انسان‌نگرانهٔ زن ستیز/ انسان‌نگرانهٔ جنسیت گریز/ انسان‌نگرانهٔ بی تفاوت/ انسان‌محور مردانه‌نگر/ انسان‌محور زنانه‌نگر اکثر جنبش‌های فمینیستی دارای هستی‌شناسی نیستند و به نوعی وابسته به سیستم‌های نگرشی پیشینی می‌باشند؛ یعنی مکتبی همانند اگزیستانسیالیسم پایه‌ریزی میشود و با تکیه به اندیشه‌های اگزیستانسیالیستی یکی از اصحاب آن‌ها سیمون دوبووار، کتابی با نام جنس دوم می‌نویسد و فمینیسم اگزیستانسیالیستی را پایه‌ریزی می‌کند، بنابراین خود فمینیسم، جهان‌بینی محسوب نمی‌شود از دیگر مکاتب جنسیت‌سوژه‌گرا می‌توان به فمنیسم کارگری، فمینیسم لیبرال، فمینیسم رادیکال، اکو فمینیسم و... اشاره کرد.

پانزده) اصحاب «رسانه-سوژه»گرایی (سرمایه-سوژگی)

رسانه-سوژگی فرزند و پیش‌قراول سرمایه-سوژهگیست. و اکنون به گون‌های خزنده بی آنکه بخواهد تمامیت خود را در ایسمی خاص به نمایش بگذارد (با آنکه بسیاری از ایسم‌ها مشخصا فرزند آن‌ها هستند)، به گونه‌ای سیستماتیک توسط رسانه‌ها و نفوذ در لایه‌های مختلف جامعهٔ پاپیولار و درونهٔ سیستم‌های دیگر به حاکمیت استعماری-استحماری-استسماری در/ بر جهان دست می‌یابند. به عنوان مثال با نفوذ در سیستم‌هایی همانند فمینیسم به تحریک رسانه‌محور (چه رسانه‌های حضوری، چه غیر حضوری) جامعهٔ زنانهٔ هر کشور، نژاد، طبقه و... علیه مردان می‌پردازند. در این شیوه تمام اجحاف‌ها، حقوق پایمال شده و ظلم‌های تاریخی به نسوان را، فقط و فقط نسبت میدهند به کلیتی موهوم که آن را تحت لوای نام جماعت مذکر معرفی می‌کنند، و بدینگونه تیر می‌اندازند و کمان را پنهان می‌سازند؛ یعنی زنان را به جای آنکه متوجه ظلم سرمایه‌سالاری و تن‌کالاپنداری جماعت «سرمایه-سوژه»گرایان کنند، آن‌ها را ترغیب می‌کنند به ضدیت با هر نوع نگرهای که توهم یا شاکلهٔ مذکرنگری دارد، کاپیتالیسم، امپریالیسم، گلوبالیسم و مشخصا امروز نئولیبرالیسم، از نمودهای عینی نگرش این طبقه‌اند.

شانزده) نشانه‌سوژگی

در نشانه‌سوژگی گفتمان ساحتی دیالکتیک ندارد؛ زیرا در دیالکتیک گونه‌ای دوئالیسم ریشه دارد. که نظریه‌هایی همانند بینامتنیت برآیند آن است. در بینامتنیت یک نویسندهٔ مستقل از نویسندهٔ مستقل دیگر وام و الهام می‌گیرد؛ اما در نشانه‌سوژگی پذیرش عاشقانه و یکی‌شدگی مریدانه رخ خواهد داد. نه عاشق و نه مرید هیچ موجودیت مستقلی از خویش متصور نیستند و در برابر معشوقامراد انگار مردگانی هستند در دست غسال. مولانا تمام مولوی‌بودگی خود را پیشاپیش می بازد و دور می‌اندازد تا شمس او را در خویش بازآفرینی و باززاییش کند؛ پس هر نمونش معشوقامراد بی هیچ گفت‌انگیزی و چرایی، بینش و کنش عاشقامرید می‌شود؛ پس این یکی‌شدگی که در اوج آگاهی و ارادهٔ پذیرنده رخ می‌دهد در مکتوبات بشری و

آیین‌های رازورزانهٔ بر جای مانده از آن در نشانه‌سوژگی رخ می‌دهد؛ اگرچه آن معشوقامراد در هم زمانی نیز با عاشقامرید باشد.

۶-۲. ادبیات طبیعی

همان‌گون که در گفت آمد، نگرش اصالت زمین (زمین سوژگی) همراه بر دو استوانه استوار است:

- نیستانگاری هر گون دوگانه‌پنداری
- نیستانگاری هرگون هم‌سنجه پنداری و تفضیل‌گرایی

نمود این رویکرد در ادبیات باید نمایی از این انگاره‌ها باشد:

«هیچ چیزِ طبیعی زشت نیست، حتی اگر مفاهیم بشری برای آن انواع و اقسام نسبت‌های نازیبایی‌شناسیک بدهند.» (ر.ک مقدمه نوروزعلی، ۱۴۰۰ : ۵۰۳)

«هر چیز غیرطبیعی و به ویژه ضدطبیعی نازیباست حتی اگر زیباترین جلوات تمدن، تکامل، تعقل و تکنولوژی بشری به شمار آیند.» (ر.ک مقدمه مسیح، ۱۴۰۰: ۹۶)

«هر آن‌چه طبیعی است چه در طبیعت فرهنگی، چه روانی، چه فیزیکال، چه... بدون استثنا دارای حیثیت فرازیبایی شناسیک است، اگر چه به زعم زیبایی‌شناسیک مجعول و عاطفهٔ برساختهٔ بشری توحش طبیعت و جنگل و... قلمداد شوند.» (ر.ک مقدمه هاشمی، ۱۴۰۰ : ۵۰) و... در ادبیات سبز سهراب سپری «به عنوان پیام‌آور سبزانه‌اندیشی» (ر.ک مقدمه تکیه، ۱۴۰۰ : ۴۶) قلمداد می‌شود که «در بیشتر اشعار خود اصالت زمین را بازنمود داده و رسواییِ برساخته‌های درونی و بیرونیِ انسانی را در جهان اندیشه و صنعت فریاد شده» (صیدی، ۱۴۰۰ : ۲۰۶)

شعر سبز، اصالت لذت، اصالت فایده و پیامدگرایی انسان‌محورانه را بر نمی‌تابد. ادبیات سبز با بیان هم‌بستگی وجودی و هم‌بودگی موجودی همهٔ هستی مندان، برون از تمام ساحات ایدئولوژیک و تئولوژیکِ آن‌ها در ریختمانی زمین محورانه به کنش درمی‌آید. دانش زیبایی شناسیک دانشی دوگانه گرا، سنجش مدار، اندازه گیر، میلاهنجارمند به شمار می‌آید. تمام دانش زیبایی شناسیک، بر دو ستون استوار است

- به کار گماری میل فایده‌گرانهٔ انسان در هنر

- به کار سپاری سرشت کام‌جویانهٔ بشر در هنر

تمام چگونگی‌ها و ویژگی هایی در چند و چونی پدیدارها به کار می بریم و نام این رویه را صفت سازی نهاده ایم؛ بر بنیان پیامدهای زیستی که برای انسان دارند جعل شده اند. برای نمونه در ادبیات به صفت سازی در پدیدارهای زمانی همانند فصل‌ها می‌پردازیم: بهار را برازای شادکامی و زمستان را برازندهٔ خمودگی، ستم و کفن‌پوشی می‌دانیم «ذات زیبایی‌شناسی، خواسته و ناخواسته بر اصل دوگانه‌انگاری و دوگانه‌نگاری استوار شده است یعنی قضاوتِ خودبنیاد ما برای زیبا پنداشتن نیمی از پدیدارها که نیمهٔ عریان زشت‌پنداریِ نیم دیگرِ آن‌هاست.» (ر.ک مقدمه، مسیح، ۱۴۰۰ : ۹۸) بنابراین « نگرگاه نمادگرایی و سمبول‌گرایی در جهان کاملاً بر همین پایه و سایهٔ بی‌مایه سامان یافته است. با پذیرش نگره‌های قضاوت‌گرای زیبایی‌شناسی، خودبه‌خود هستی و هستی‌مندان به دو نیم نابرابر بر بنیان خیر و شر تقسیم و قضاوت خواهند شد. خیر زیبایی‌ست، زیبایی نکویی‌ست، نکویی مبارک است، زشت پلشتی است، شر زشتی‌ست، زشتی بدی‌ست، بدی منحوس است، زیبایی پاکی و منزه است.» (ر.ک مقدمه، هاشمی، ۱۴۰۰ : ۵۲)

ادبیات سبز بیان می‌کند «شعر طبیعی (شعر سبز)، بازگشتی آوانگارد به قانون علف است، نه به قانون بشر» (همان)؛ و بر اساس دو اصل بنیادین به کار گماری میل فایده‌گرانهٔ انسان در هنرو به کار سپاری سرشت کام جویانهٔ بشر در هنر؛ ادبیات سبز با روی‌گردانی آگانه و سبزآیینانه از همهٔ شگردهای ادبی که دربارهٔ هستی‌مندان نویسی را بنیان خیزش های نگارشی و نگرشی خویش ساخته اند؛ برای پژواک بهنجار نهادین و بی‌واسطهٔ زمین‌سوژگی بی هیچ انگاشتن های خودبنیادگرا و به کاربستی پسندهای دوگانه‌مدار قلمش مبدل به آن نی معنوی می شود که همهٔ هستی مندان در آن بتوانند خود را در شیوه‌های دل‌انگیز هنری آنچان که هستند بنوازند و بنمایانند.

۱-۶-۲. نمونه‌ای از ادبیات طبیعی

به مثال زیر توجه کنید:

۱ با آنکه ما خطوط اریبی نبوده‌ایم با اینکه واژه‌های عجیبی نبوده‌ایم

۲ ما را غریبه دیده و هی سنگ می‌زنید — با اینکه هم دیار غریبی نبوده‌ایم
۳ در شهر شاعران، همه مطرود هر چه متن — یعنی پریرخان نجیبی نبوده‌ایم
۴ با اینکه خط به خط همه‌جا را جهیده ایم — انگار در فراز و نشیبی نبوده‌ایم
۵ ما در زمین کنارهٔ متنیم و هیچوقت — مضمون رویداد مهیبی نبوده‌ایم
۶ بایک‌مگس‌سه‌روزوسه‌شب سیر مانده‌ایم — مانند کرم داخل سیبینبوده‌ایم
۷ با چند قور ساده غزل‌ها نوشته‌ایم — مدیون نقل و عقل خطیبی نبوده‌ایم

در این غزل فانتزی یک قورباغه در مجرای آرایهٔ تشخیص باشندگی خود را به نمایشی طبیعی اما هنرورزانه و دل‌انگیزانه می‌گذارد، بی هیچ نگرگاه تصرف‌گرایانه، سنجه مدارانه، برتر و که‌ترپندارانه. این غزل کارتونی با دگرآفرینی خلاقانهٔ هستی، تلاشش نمایشی دیگرسان از امر واقع است؛ بی آنکه این دگرسانی آن را دچار دگرگونگی سازد و بهنجارگی آن هستی‌مند را در دامچالهٔ خورندها و پسندهای انسان-بنیان بیاندازد. کاراکتر این غزل فانتزی قورباغه ایست که فراتر از نگاه‌های زیبایی شناسانه و «مطالعهٔ زیبایی در طبیعت و هنر و کشف معیارهای قضاوت دربارهٔ آن‌ها» (میرصادقی، میرصادقی، ۱۳۷۷: ۱۶۰) به نکوهش نگرگاه دوگانه انگار و زیبایی شناسی زشت و زیباپندار و برین گرایی خود فراهنجار بشری پرداخته و با نقدی به سزا از زیست بومی که در پنجهٔ بشری افتاده یاد می‌کند. این اثر با آنکه امر واقع را بی هیچ دستکاری ذهنی نمود بخشیده است در چارچوبهٔ بستهٔ رئالیسم نماده است و جنس سومی از غزل دال و فانتزی را پدید آورده است و اینکه در ادبیات طبیعی شاعر دیگر از سوگیری‌هایی اینچنینی فراروی می‌کند «مادام که او فقط این چند جملهٔ ذهنی را بیان کند هنوز نمی‌توان او را شاعر خواند اما به محض اینکه درک کند چگونه جهان را به تصرف خود درآورد یا جهان را از آن خود کند و این را بیان کند، او شاعر است.» (گوته: ۱۸۲۶)

برای آنکه بیشتر به دوشیزگی امر واقع بر سریر ستون‌سان این غزل آگاه شویم، به جای مصراع دوم بیت ششم (مانند کرم داخل سیبی نبوده‌ایم)، این مصراع را جایگزینی کنیم «کرم حریص داخل سیبی نبوده‌ایم»؛ با همین جایگرینی یک واژه سویگان این غزل رویه‌ای انسان‌مدارانه می‌گیرد و تمام متن از جهان ادبیات طبیعی

بیرون می‌رود؛ زیرا ترازمندی سرشتمانی و سبزانه اندیشی بهنجار خود را در دامچالهٔ صفت‌سازی و قیاس‌مندی انداخته و باخته است.

نگرش اصالت زمین می تواند در انواع قالب‌ها، سبک‌ها، مکتب‌ها کارآزمایی شود، از تئورسین این نظریه –آرش آذرپیک- اشعار سبز بی‌شماری تا کنون در قالب غزل مطول (ماکسی‌مال)، غزل مینی‌مال، فراشعر، فراداستان، واژانه و... ارائه شده است.

۳. نتیجه‌گیری

در فرانمای رویکرد افزایشی- انضمامی عریانیسم، نموده‌هایی کاربردی نمایانده می‌شوند که در پی هر کدام فرانمایی انضمامی و پروبلماتیک شکل خواهد گرفت. در موضوع این مقاله آنچه به عنوان فرانمای انضمامی بیان می‌شود پذیرش پدیداری با نشان زن به عنوان نیمی از ساحت وجود انسانی‌ست. در این رویکرد با نگروَرزی بر آنچه به گفت آمد:

در رویکرد اکوفمینیسم، آنچه که نمایانده می‌شود زن به عنوان سوژه است، هرچند که آنان در تلاشند این نگرگاه تقلیل گرایانه را هم شمول زیستنگاه هستیمندان، یعنی زمین کنند، اما سرانجام در خوانش نوشتارهای آن‌ها در خواهیم یافت که در این نگره تنها زن به عنوان سوژه نمود می‌یابد. اکوفمینیسم با رویکرد زن سوژگی تمام هستی و هستی‌مندان را به شناسِش در می‌آورد و تکاتک‌شان را در نگره‌های سلسله مراتبی فرانمایی می‌کند، حتی زمین را. در رویکرد زمین سوژگی با عنایت به نگرهٔ انتقادی فرافمینیسم، یکان یکانِ پدیدارها به عنوان فرزندان زمین اندریافت خواهند شد، فرافمینیسم شیرازه ی بیدادپیشگی انسان ها را بر ستون سرمایه سالاری اجتماعی و افزون خواهی فردی می‌داند که تیغهٔ دولبهٔ این دو شیرازهٔ را فقط و فقط معطوف به زن و زمین ندانسته و بر این باور استوار است که هستی/ هستی‌مندان در روند متوحشانهٔ افزون خواهی فردی و سرمایه سالاری اجتماعی همگی در بندگاه ستم درغلطیده‌اند.

در جستار رویارویی اکوفمینیسم و فرافمینیسم در ادبیات طبیعی با عنایت به نهادها اندیشگانی و آغازه‌های کنش‌مندی در ادبیات سبز هر گونه نیست انگاری

صفت سازانه و تفضیل گرایانه و نیست پنداری دوگانه اندیشیانه پیشاپیش واپس زده خواهد شد. هم‌بودگاه انسانی هرگزاهرگز نمی‌تواند بنابر چیرگی سرشتمانی فایده گرایی و لذت گرایی به گونه‌ای همگانی و تودگانی با مقولهٔ زمین سوژگی هم پیوند شود، چراکه این نگره از کرشمه‌های محیط زیستگرایی و همهٔ انگاره‌های سلسله مراتبی فراروی می‌کند. فرافمینیسم از نگرگاه سست اندیشانهٔ اکوفمنیسم فرا می‌رود زیرا اکوفمنیسم بنیان بودن خود را بر سخیف‌ترین شیوهٔ استدلال یعنی همانندگی زن و زمین نهاده است و نگرگاهی در نهایت تقلیل گرایانگی از مقولهٔ تن سوژگی مرلوپونتی به شمار می‌آید؛ بنابراین با توجه به آنچه نوشتار درآمد، فرافمنیسم با نگرگاهی دگرسوژه گرایانه به دیالکتیک ادراکی برای نزدیکی به یک بودگی و هم زیستی با دیگر هستی‌مندان می‌پردازد بدون هرگون دیدمان حذفی، انکارمند و تحقیر و تصغیرگرا در همه ساحات و لایه‌های این سیاری زندگی بخش.

کتاب‌شناسی

کتاب‌ها

۱. آذرپیک، آرش؛ مهدویان، مهری (۱۳۸۴)، *جنس سوم*، کرمانشاه: کرمانشاه

۲. آذرپیک، آرش؛ اهورا، هنگامه؛ مسیح، نیلوفر (۱۳۹۶)، *چشمهای یلدا و کلمه کلید جهان هولوگرافیک*، جلد نخست، چاپ سوم، تهران: روزگار

۳. آذرپیک، آرش؛ اهورا، هنگامه؛ مسیح، نیلوفر (۱۳۹۶)، *چشمهای یلدا و کلمه کلید جهان هولوگرافیک*، جلد دوم، چاپ سوم، تهران: روزگار

۴. آذرپیک، آرش (۱۳۹۷)، *دوشیزه به عشق باز می‌گردد*، چاپ دوم،کرمانشاه: دیباچه

۵. پاینده، حسین (۱۳۸۲)، *گفتمان نقد*، تهران: روزگار

۶. تکیه، فرح (۱۴۰۰)، *خورشید به چشمان فرازن دلباخت*، تهران: مهر و دل

۷. تسلیمی، علی (۱۳۹۸)، *نقد ادبی نظریه‌های ادبی و کاربردی آن‌ها در ادبیات فارسی*، چاپ دوم، تهران: اختران

۸. حاجی زاده، محمد (۱۳۸۴)، *فرهنگ تفسیری ایسم‌ها*، تهران: جامه‌دران

۹. دانشنامه استنفورد، (۱۳۹۲)، *اخلاق زیست محیطی، مجموعه مقالات درباره نقد بومگرا*، گردآوری زهرا پارساپور، مترجم عبداالله نوروزی، حسین فتحعلی، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

۱۰. دوبووار، سیمون (۱۴۰۰)، *جنس دوم*، مترجم: قاسم صنعوی، جلد دوم، چاپ هفدهم، تهران: توس

۱۱. رشیدی، علی؛ همتی، آریو (۱۴۰۰)، *جنبش ادبی ۱۴۰۰*، تهران: مهر و دل

۱۲. رودریگز، کریبس (۱۳۸۷)، *مدرنیسم*، مترجم کامران سپهران، تهران: پردیس دانش، شرکت نشر و پژوهش شیرازه کتاب

۱۳. زرشناس، شهریار (۱۳۸۶)، *واژهنامهٔ فرهنگی سیاسی*، چاپ دوم، تهران: کتاب صبح

۱۴. سارسه، میشل ریو (۱۳۸۵)، *تاریخ فمینیسم*، مترجم: عبدالوهاب احمدی، تهران: روشنگران و مطالعات زنان

۱۵. سلیمانپور، مهوش (۱۳۹۸)، *ماه‌نوشته‌های یک فرازمینی*، کرمانشاه: دیباچه

۱۶. شمیسا، سیروس (۱۴۰۰)، *مکتب‌های ادبی*، چاپ چهارده، تهران: قطره

۱۷. صیدی، یلدا (۱۳۹۸)، *توفان‌تر از تبسم -عاشقانه‌های یک فرااندیش جوان-*، تهران: اریکه سبز

۱۸. صیدی، یلدا (۱۴۰۰)، *جنبش جهانی شعر سبز -از مکتب ترالیبیسم تا جنبش ادبی-فلسفی ۱۴۰۰-*، تهران: امید سخن

۱۹. کلیگز، مری (۱۳۹۹)، *درس‌نامهٔ نظریهٔ ادبی*، مترجمین: جلال سخنور، الاهه دهنوی، سعید سبزیان، چاپ سوم، تهران: اختران

۲۰. مارکس، کارل (۱۳۷۸)، *دست‌نوشته‌های اقتصادی و فلسفی ۱۸۴۴*، چاپ دوم، تهران: آگاه،

۲۱. محمدی اصل، عباس (۱۳۹۰)، *جنسیت و جغرافیا*، تهران: گل آذین

۲۲. مسیح، نیلوفر (۱۴۰۰)، *جنس سوم —عاشقانه‌های یک فرازن-*، کرمانشاه: دیباچه

۲۳. میرصادقی، جمال/ میرصادقی، میمنت (۱۳۷۷)، *واژه‌نامهٔ هنر و داستان*، تهران: مهناز

۲۴. نوروزعلی، زینب (۱۴۰۰)، *فرامرد معشوق باستانی زن‌های مشرقی*، تهران: شاپرک سرخ

۲۵. هاشمی، شبنم (۱۴۰۰) *بانوی واژه‌ها*، کرمانشاه دیباچه

۲۶. نگاه کنید به: *گوته: گفتگو با اکرمان*، ۲۹ ژانویه ۱۸۲۳

مقاله‌ها

۱. قلندرزاده دریایی، فاطمه (۱۳۹۹)، «*اکوفمینیسم و واسازی قصه‌های عامیانه در تحلیل رمان تنیده در هزارتوی زمان*»، دوفصل‌نامهٔ تحصصی مطالعات داستانی، سال ششم، شماره ۲، صص ۱۷۲-۱۸۸

Contrasting ecofeminism and Fara-feminism in naturalist literature

***Alireza Azarpeyk[1]- Seti sara sooshiyan[2]**

1.Master of Sustainability Literature, Razi University, Kermanshah, Iran (corresponding Author) hdaneshgah@yahoo.com

2.Literary researcher, member of the Iranian Theological Seminary, Tehran, Iran. sarasooshiyan@gmail.com

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:

Received:
1 Aprill 2022

Accepted:
01 February 2022

Keywords:
naturalist literature
Earth-subjectivity
human-subjectivity
feminism
ecofeminism
Fara-feminism

ABSTRACT

In the review of literary approaches and the creation of attitudinal and writing systems, we are faced with four paradigms. That is, reduction-addition systems, eclectic systems, system-likes, and additive-concrete systems. While presenting this division, Arash Azarpeyk considers the horizontal, pragmatic as well as problematic presentation by this concept to be the reason for it, Therefore, in this article, by examining these four systems, we will state that the approach of ecofeminism is an eclectic approach that always tries to consider women and the earth as oppressed phenomena in patriarchal systems. The critical approach of Fara-feminism, with regard to the additive-concrete system, beyond all limited frameworks of women-oriented and men-oriented, seeks to present the division of different type of subjects from Azarpeyk's point of view and believes that by changing the male subject to a female subject, ecofeminism is trying to categorize all existences -including the earth- in a hierarchical approach and in another field, with a female-oriented view. In naturalistic literature, According to the two fundamental principles of "absence of any dualism" and "absence of any attribution", the principle and foundation of Earth-subjectivity in Orianism is proposed. Earth-subjectivity is a critical approach to all the ideas in which man is known as the identical subject who is always seeking valuation. In this article, which is done in a descriptive and analytical method by using library resources, the naturalistic literature is examined with regard to the approach of the third genus and the presentation of human-centered feminism and human-centered patriarchy ideas.

بررسی رابطهٔ طبقهٔ اجتماعی با اخلاق زنان در حکایات کلیله و دمنه و مرزبان‌نامه

* دکتر سعید امامی[۱] - دکتر قاسم صحرایی[۲]

۱. دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه لرستان و مدرس دانشگاه و کتاب‌دار نهاد کتاب‌خانه‌های عمومی (نویسندهٔ مسئول)

Saiid.emami@yahoo.com

۲. دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه لرستان، لرستان، ایران

ghasem.sahrai@yahoo.com

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت:
۱۴۰۱/۰۵/۰۲

تاریخ پذیرش:
۱۴۰۱/۰۵/۲۴

واژه‌های کلیدی:
کلیله و دمنه
مرزبان‌نامه
طبقهٔ اجتماعی
زنان
اخلاق

چکیده

کلیله و دمنه و مرزبان‌نامه از متون کلاسیک زبان فارسی هستند. این دو که با نثری فنی و مزین به رشتهٔ تحریر درآمده‌اند به شیوهٔ حکایت در حکایت نگاشته شده و حاوی حکایات متعددی هستند. با توجه به این که رویکرد جامعه شناختی یکی از روش‌های تحلیل متون است در این مقاله سعی شده رابطهٔ بین طبقهٔ اجتماعی و اخلاق زنان از این دیدگاه بررسی شود. در این مقاله نشان داده می‌شود که بین طبقهٔ اجتماعی و فساد یا عصمت زنان رابطه‌ای مستقیم وجود دارد زیرا در حکایات این کتب، اکثرا زنان از طبقهٔ اجتماعی فرو دست و پایین، دارای اخلاقی پست هستند و به شوهران خویش خیانت می‌کنند. در مقابل زنان طبقهٔ بالای جامعه که شوهرانشان از قدرت، ثروت و نفوذ اجتماعی بالایی بر خوردار هستند علاوه بر پاکیزگی صورت، از نیکویی سیرت و عصمت اخلاقی نیز برخوردار می‌باشند. به همین دلیل در این آثار اکثرا زنان افرادی همچون کفش‌گر، قصاب، جولاهه، نجار و... فاسد هستند. نمود این جهت‌گیری در متون قدیم می‌تواند نشأت گرفته از همان قدرت، ثروت و نفوذ اجتماعی طبقهٔ بالا باشد. در واقع گفتمان قدرتمندان از جهات گوناگون بر ادبیات تاثیر گذاشته است و آنچه وفق مراد قدرتمندان بوده است بیان کرده و نمایش داده است.

۱. مقدمه

کلیله و دمنه ترجمهٔ نصرالله منشی در قرن ششم و مرزبان‌نامه برگردان سعدالدین وراوینی در قرن هفتم هجری قمری از آثار کلاسیک نثر فارسی هستند.

این دو اثر که به شیوهٔ حکایت در حکایت به رشتهٔ تحریر درآمده‌اند. دارای نثری فنی می‌باشند که بسیار جذاب و لذت بخش است. هرچند در مرزبان‌نامه که تقریبا با فاصلهٔ یک قرن بعد از کلیله و دمنه نگاشته شده است می‌توان گفت که لفظ بر معنی رجحان یافته اما این امر باعث نگردیده است که معنا کاملا در حاشیه قرار گیرد. بلکه معنا در این اثر نیز همچون کلیله و دمنه از ارزش و اعتباری خاص برخوردار است. حکایات این دو کتاب ارزشمند نثر فارسی، دربردارندهٔ شخصیت‌هایی از طبقات مختلف جامعه است. کارکرد و خویش‌کاری‌های این شخصیت‌ها در طبقات مختلف جامعه با هم متفاوت است.

با بر زبان آوردن نام و اصطلاح «طبقه» بی‌هیچ درنگ و تاملی ذهن به سوی مسائل جامعه شناختی معطوف می‌شود زیرا اصطلاح طبقه یکی از مفاهیم کلیدی و اساسی جامعه شناسی است. در واقع مفهوم طبقه پیوندی عمیق با جامعه و مسائل مربوط به آن دارد. جامعه شناسان و اساتید بزرگی دربارهٔ این اصطلاح ابراز عقیده کرده‌اند اما به‌طور کلی بدیهی می‌نماید که مفهوم طبقهٔ اجتماعی در ارتباطی تنگاتنگ با اقتصاد و میزان ثروت و از طرف دیگر با قدرت، نفوذ و وجهٔ اجتماعی افراد باشد. یعنی دو ویژگی قدرت و ثروت در ارتباطی عمیق با مفهوم طبقه هستند. «ثروت، منزلت و قدرت اجتماعی مزایای نادری است که مانند کالاهای کمیاب به طور یکسان در میان افراد جامعه تقسیم نمی‌شود... در نظام قشربندی اجتماعی، موقعیت اجتماعی اشخاصی که از این مزایا برخوردارند بالاتر از موقعیت اشخاصی است که فاقد این مزایا هستند. همچنین افرادی که مشاغل مهمی در تقسیم کار اجتماعی دارند جایگاه بالاتری را در نظام قشربندی اشغال می‌کنند.» (کوئن، ۱۳۹۰: ۳۰۳)

درست یا نادرست، خوب یا بد، جوامع دارای طبقات اجتماعی متفاوتی هستند و هر طبقهٔ اجتماعی ویژگی و مختصات خود را دارد. «طبقهٔ اجتماعی به بخشی ازجامعه اطلاق می‌شود که به لحاظ داشتن ارزش‌های مشترک، منزلت اجتماعی معین،

فعالیت‌های دسته جمعی، میزان ثروت، دیگر دارایی‌های شخصی و نیز آداب معاشرت، با دیگر بخش‌های جامعه متفاوت باشد.» (همان: ۲۹۶) وقتی شخصی به طبقهٔ خاصی از اجتماع متعلق می‌شود در شرایط متفاوتی نسبت به افراد طبقهٔ دیگر می‌باشد به طوری که زندگی در طبقهٔ خاصی از اجتماع می‌تواند تمام شئون زندگی شخص را تحت تاثیر خود قرار دهد. «طبقهٔ اجتماعی که فرد در آن متولد می‌شود در سرتاسر زندگی، برطول عمر، بهداشت روانی، تحصیلات، شغل، رفتار سیاسی، استواری زناشویی، وابستگی‌های مذهبی، تشریک مساعی و گرایش‌های فرد تاثیر عمیقی دارد.» (همان: ۳۰۳)

آنچنان طبقه در نزد جامعه شناسان با اهمیت است که کسی چون مارکس معتقد است «افکار و اندیشه‌ها نیز نمودی طبقاتی‌اند و اندیشه‌های مسلط در یک جامعه، اندیشه‌های طبقهٔ مسلط بر آن جامعه‌اند؛ به عبارت دیگر، جهان ایده‌ها، ارزش‌ها، جهان هنرها، حقوق و سیاست، از نمود طبقات اجتماعی جدا نیست.» (مندراس، ۱۳۹۱: ۲۷۴) در این راستا نقش اقتصاد به عنوان یک عامل مهم غیرقابل انکار است به طوری که ماکس وبر نیز «فکر اساسی مارکس را که وضعیت اقتصادی را اساس تعریف طبقه می‌داند؛ می‌پذیرد.» (همان: ۲۷۷) هرچند که اختلاف نظرهای زیادی با مارکس دارد.

در این پژوهش سعی شده مشخص گردد تا چه اندازه بین طبقهٔ اجتماعی افراد و مخصوصا زنان با اخلاق آنان ارتباط وجود دارد. در حقیقت مساله این است که اساسا در این دو کتاب رابطه‌ای بین اخلاق زنان و طبقهٔ اجتماعی که در آن زندگی می‌کنند وجود دارد یا خیر و علل وجود یا عدم این رابطه چیست.

۱-۱. بیان مساله و سوالات پژوهش

گروهی اخلاق را نسبی و برخی اخلاق و امور اخلاقی را امری ثابت و پذیرفته شده می‌دانند. با این همه به دور از تمام این دعواهای علمی و اختلافات فکری به نظر می‌رسد که عصمت زنان یک امر قابل تحسین در اکثر نقاط جهان است. در این مقاله سعی شده مشخص شود چه اندازه بین اخلاق زنان در دو کتاب کلیله و دمنه و مرزبان

نامه با طبقهٔ اجتماعی آنان ارتباط وجود دارد و در صورت وجود ارتباط چه علت و عواملی می‌تواند داشته باشد.

۱-۲. ضرورت، اهمیت و هدف پژوهش

ما در این مقاله برآنیم روشن کنیم بین اخلاق زنان در دو کتاب کلیله و دمنه و مرزبان نامه با طبقه اجتماعی آنان ارتباطی عمیق وجود دارد و این ارتباط بسته به عواملی چند مانند قدرت و نفوذ آن طبقهٔ اجتماعی متغیر است. از این نظرگاه این دو کتاب بررسی نشده بنابراین تحقیق از این منظر لازم دانسته شد.

۱-۳. پیشینهٔ پژوهش

طبق بررسی‌های انجام شده دربارهٔ رابطهٔ طبقه اجتماعی و فساد زنان در دو کتاب کلیله و دمنه و مرزبان‌نامه تا کنون تحقیق و پژوهشی صورت نگرفته اما در رابطه با این دو کتاب کارهایی انجام شده که قابل ذکر است: نوای همدلی در کلیله و دمنه و مرزبان‌نامه (عدل‌پرور، ۱۳۸۵: صص ۱۱۵-۱۳۵) کنسرواتیزم و مشاهبت‌های مضامین در کلیله و دمنه و مرزبان‌نامه با آن (اطمینان، ۱۳۸۶: صص ۱۱-۲۴) ماکیاولیسم و مشاهبت‌های مندرج در کلیله و دمنه و مرزبان‌نامه با آن (همان و حلبی، ۱۳۸۸ صص ۲۲-۳۱)

۲. پردازش تحلیلی موضوع

۲-۱. بررسی رابطهٔ طبقهٔ اجتماعی با اخلاق زنان در حکایات کلیله و دمنه و مرزبان‌نامه

۲-۱-۱. طبقات اجتماعی در دورهٔ باستان

در دورهٔ باستان جامعه دارای طبقات اجتماعی متفاوتی بوده که هر یک از آن طبقات از جایگاه و منزلت ویژهای برخوردار بوده‌اند. لنسکی در کتاب سیر جوامع بشرپس از این که جامعهٔ کشاورزی پیشرفته را با جامعهٔ کشاورزی ساده از لحاظ شکاف عمدهٔ طبقاتی تقریبا یکسان می‌داند. (لنسکی، ۱۳۶۹: ۲۸۷) در نموداری جامعه در آن دوره

را به ۶ طبقه تقسیم می‌کند که به ترتیب مقام و ارجمندی در جامعه عبارتند از: ۱- طبقهٔ حاکم ۲- کشیشان و وابستگان ۳- بازرگانان ۴- دهقانان ۵- پیشه‌وران ۶- مستمندان (لنسکی، ۱۳۶۹: ۲۸۹) مهرداد بهار طبقات اجتماعی هند و ایرانی و هند و اروپایی را در دوران باستان به سه دستهٔ ارتشتاران، موبدان، استریوشان یا کشتکاران و پیشه‌وران تقسیم می‌کند. (بهار، ۱۳۷۳: ۳۳) بدیهی است در این تقسیم‌بندی خانوادهٔ شاهی جزو ارتشتاران قرار گرفته‌اند و دستهٔ سوم یعنی پیشه‌وران جزو دستهٔ پایین و فرودست جامعهٔ آن روزگار قرار می‌گیرند. بهار در جایی دیگر در رابطه با طبقات اجتماعی دوران باستان اظهار می‌دارد که «در دورهٔ ساسانیان به علت سنت گذشته و سنت دین زرتشت در کشور سه طبقهٔ اصلی به وجود آمد. ۱- طبقهٔ موبدان، آسرونان (نگهبانان آتش) ۲- طبقهٔ ارتشتاران ۳- طبقهٔ دهقانان یا و استریوشان... این طبقهٔ اخیر به همراه طبقهٔ دیگری موسوم به هوتخشان ...) کارگران صنعتی تا بازرگانان (یک رئیس داشتند که به آن واستریوش می‌گفتند ولی عملا دو طبقهٔ جدا بودند... موبدان یک خانوادهٔ کاملا سنتی را تشکیل می‌دادند در این دوره خبر از موبدان بزرگ در دربار داریم که مالکان بزرگ کشور هم هستند و صدها ده در مالکیت آنها هست... ارتشتاران، وضع اینان نیز کم و بیش شبیه موبدان بوده است؛ خانوادهٔ سلطنتی در رأس ارتشتاران و هفت خانوادهٔ معروف اشکانی ساسانی املاک بسیار عظیمی داشتند و در سرتاسر کشور دارای قدرت بسیار بودند. در پایین این طبقه ارتشتاران به دهقانان برمی‌خوریم که مالکین کوچک دهات بودند و اغلب وظیفهٔ مباشرت مالکان بزرگ را داشتند و ماموران دولتی در درون دهات و قصبات کشور برای جمع آوری مالیات و امور دیگر از میان اینان انتخاب می‌شد. ... واستریوشان، یا در املاک سلطنتی زراعت می‌کردند ... یا در املاک فئودال‌ها و یا در نقاط کوهستانی به صورت مالکین بسیار کوچک و خرده مالک‌های بی‌چیز. هوتخشان... وضع جالبی داشتند از کارگرهای شهری و کسانی که صنایع دستی می‌ساختند گرفته تا میلیونرهای آن عصر همه به اسم هوتخش شناخته می‌شدند.» (بهار، ۱۳۸۸ : ۴۰-۴۲)

قدیانی دربارهٔ طبقات اجتماعی در ایران باستان می‌گوید: «نزد ایرانیان مردم به چهار گروه یا پیشترا که همان طبقه باشد منقسم گردیدند که نخستین گروه موبدان

و هیربدان و آموزگاران و هم اهل هنر و دانش بودند که در اوستا اتروان خوانده شده‌اند. گروه دوم جنگجویان و سپهبدان و دلاوران بودند که رته ئشتر (ارتش داران: دارندهٔ گردونه و عرابهٔ جنگی) خوانده می‌شدند. گروه سوم کشاورزان بودند که واستریا (برزیگران) نام داشتند. گروه چهارم پیشه‌وران و کارگران بودند که آنان را هوئیتی (هوتخشان) نامیده‌اند.» (قدیانی، ۹۹:۱۳۸۸) همچنین قدیانی بیان می‌دارد که «در کتاب ودا نیز هندوان را به چهار طبقه varna قسمت کرده‌اند از این قرار: برهمانا (Brahmana) که طبقهٔ روحانیون و دانشوران باشند. کشتریا (Kshatria) که طبقهٔ جنگجویان و رزمیان هستند. وئیسیا (Vaisya) که طبقهٔ کشاورزان و برزگرانند. سودرا (Sudro) که طبقهٔ دست‌ورزان و کارگران هستند.» (همان، ۱۳۸۴ : ۹۹)

در رابطه با تضاد طبقاتی در آن دوره و نگرش سران مملکت به طبقات فرودست به عنوان نمونه آمده است که اردشیر «افراد طبقهٔ سوم نظیر جولا و حجامت‌گر را پست و فرومایه می‌شمرد و می‌گفت: برای نفس شاه و رئیس و دانشور فرزانه چیزی زیان آورتر از معاشرت مردم پست و آمیزش با اشخاص فرومایه نیست.» (راوندی، ۶۸۲:۱۳۸۴) همانطور که پیشتر نیز آمد کتب مورد بررسی ما متون کلیله و دمنه و مرزبان‌نامه هستند. این دو کتاب از متون اساسی و اصیل و فخیم زبان فارسی هستند که می‌توانند آیینه‌وار برخی از ویژگی‌های فرهنگی گذشته را به ما نشان دهند. در ادامه به بررسی این دو کتاب می‌پردازیم و مواردی که در آن اخلاق زنان در طبقات اجتماعی نشان داده شده در آنها بررسی می‌شود.

۲-۱-۲. رابطهٔ طبقهٔ اجتماعی و اخلاق زنان در کلیله و دمنه

در کلیله و دمنه، باب شیر و گاو در حکایت زاهد و پادشاه ما شاهد ماجرایی هستیم که در آن زن کفشگر، معشوقی اختیار می‌کند و زن حجامی نیز رابط و دلاله میان آنان می‌شود. در طی این داستان زن حجام که خود را به عنوان زن کفشگر به کفشگر می‌نماید به دست مرد کفشگر بینی‌اش بریده می‌شود و زن کفشگر این فرصت را می‌یابد که دوست را ملاقات کند. در این داستان زن حجام و زن کفشگر افرادی فاسد

و بدکاره بودند که به شوهران خویش خیانت می‌کنند و برای رهایی ازعقوبت به مکر و حیله دست می‌یازند.

داستان از این قرار است که زاهدی در تعقیب دزد جامهٔ خویش پس از خلاصی از محفل جماعتی فاسد و بدکاره، مهمان مردی کفشگر می‌شود «کفشگر بدو تبرک نمود و او را به خانهٔ خویش مهمان کرد و قوم را در معنی نیک داشت او وصایت کرد و خود به ضیافت بعضی دوستان رفت. قوم او دوستی داشت و سفیر میان ایشان زن حجامی بود. زن حجام را بدو پیغام داد که شوی من مهمان رفت؛ تو برخیز و بیا چنان که من دانم و تو.» (منشی، ۱۳۸۹: ۹۱) القصه کفش‌گر از ماجرای زن آگاه می‌شود و او را به ستونی می‌بندد. کفشگر می‌خوابد. زن حجام به ملاقات زن کفشگر می‌آید و می‌گوید که دوست منتظر است. زن حجام به جای زن کفشگر خود را به ستون می‌بندد و زن کفشگر رهسپار کوی دوست می‌شود. مرد کفشگر پس از چند بار صدا زدن همسرش به خاطر سکوت زن حجام - که می‌ترسد کفشگر صدایش را بشناسد - عصبانی می‌شود و بینی زن حجام را می‌برد. در نهایت زن حجام ماجرایی دیگر با شوی خویش می‌سازد و حقیقت را به گونه‌ای دیگر نشان می‌دهد. (منشی، ۱۳۸۹: ۹۳-۹۱) در این داستان زن مرد حجام و زن مرد کفشگر افرادی بدکاره، فاسد و بسیار حیله‌گر نشان داده شده‌اند. زن حجام دلاله و رابط بین زن کفشگر و معشوق اوست و حتی با نیرنگ خود را به جای زن کفشگر جا میزند تا او بتواند به ملاقات معشوق برود.

در باب تفحص در کار دمنه، در حکایت زن بازرگان و نقاش و غلام او، زن بازرگان به شوهرش خیانت کرده با یک مرد نقاش دوست می‌شود. «آورده‌اند که در شهر کشمیر بازرگانی بود حمیر نام و زنی ماه پیکر داشت... و نقاشی استاد ... با ایشان همسایگی داشت. میان او و زن بازرگان معاشقتی افتاد.» (همان:۱۳۴۶-۱۳۴۷) همانطور که اشاره شد این بار یک زن بازرگان است که معشوق برمی‌گزیند و به شوی خیانت می‌کند . مهرداد بهار دربارهٔ طبقات اجتماعی در دوران باستان می‌گوید: «در واقع هم بورژوازی ثروتمند و هم طبقهٔ وسیع دهقانان بی‌چیز وجود داشت و هم کارگران شهری که هیچ‌گونه قدرت سیاسی و اجتماعی در دست این طبقهٔ خاصه بازرگانان

نبود.» (بهار، ۱۳۸۸: ۴۲-۴۳) این نکته که حکایت از فساد و خیانت زن شخصی ثروتمند که البته هیچ‌گونه قدرت سیاسی و اجتماعی در دست ندارد قابل تامل است.

در باب تفحص در کار دمنه در حکایت مرزبان و زن او و غلامِ بازدار او، از ماجرای عصمت و پاکی زن مرزبان که غلام در پی معاشقت با اوست سخن به میان می‌آید و در پایان عصمت و پاکدامنی زن مرزبان که فردی نظامی و به تبع آن، صاحب قدرت و البته «مذکور» و نامبردار است ثابت می‌شود. «مرزبانی بود مذکور و بهارویه نام زنی داشت؛ چون ماه روی ... غلامی بی حفاظ داشت و باز داری کردی و او را بدان مستوره نظری افتاده بسیار کوشید تا به دست آید. البته التفات ننمود.» (همان: ۱۵۹- ۱۶۰) در این داستان معصوم و بی‌گناه بودن زن مرزبان مشهور و مذکور قابل عنایت است زیرا که مرزبان از طبقهٔ ارتشتاران است که هم قدرت دارند و هم ثروت و هم نفوذ و منزلت اجتماعی.

در باب جغد و زاغ حکایت نجار و زن زیبا، بار دیگر این زن مردی از طبقهٔ فرودست یعنی نجار است که به همسر خود خیانت می‌کند و در پایان نیز با حیله‌ای از انتقام او خلاصی می‌یابد. در این حکایت زن نجار با مرد بیگانه‌ای دوست است. اقوام مرد این قضیه را به نجار می‌گویند. اما نجار «خواست که زیادت ایقانی حاصل آرد» بنابراین از خانه به قصد روستایی خارج شد و بدون اینکه زن متوجه شود بازگشت. اما هنگامی که زن با دوست همبستر شده بود پای مرد نجار را در زیر تختخواب خود دید. بنابراین حیله‌ای اندیشید و او را فریب داد.» (همان: ۲۱۸- ۲۲۰)

در باب شاهزاده و یاران او آمده است چهار نفر همسفر شدند. شاهزاده، شریف زاده‌ای با جمال، پسر بازرگان و برزیگر بچه‌ای توانا، قرار بر این می‌گذارند که هرکدام هنر خویش بنمایاند و بهره‌ای نصیب دوستان کند. وقتی نوبت به شریف زادهٔ با جمال می‌رسد «زن توانگری بر وی گذشت و او را بدید مفتون گشت... و کنیزک را گفت تدبیری اندیش... کنیزک به نزدیک او آمد و گفت که بانو می‌گوید که اگر به جمال خود ساعتی میزبانی کنی من عمر جاوید یابم و تو را زیان ندارد جواب داد فرمانبردارم... در جمله برخاست و به خانهٔ او رفت.» (همان: ۳۸۹-۳۹۰) در این حکایت زن ثروتمندی است که دچار لغزش و گناه می‌شود و دامنش آلوده می‌گردد زیرا در

دوران باستان «خانوادهٔ سلطنتی، در رأس قدرت و سازمان اجتماعی و با تمام امتیازات ویژهٔ اقتصادی و سیاسی قرار داشت... بعد از اشراف و نجبا مستخدمین دولت و دبیران که طبقهٔ اداری مملکت را تشکیل می‌دادند قرار داشته؛ کسبه، تجار ، دهقانان، در طبقات پایین‌تر اجتماع قرار می‌گرفتند.» (نوذری، ۱۳۸۰: ۵۵)

۲-۱-۳. رابطهٔ طبقهٔ اجتماعی و اخلاق زنان در مرزبان‌نامه

در باب سوم مرزبان‌نامه یعنی داستان ملک اردشیر و دانای مهران به، سخن از دختر ملک اردشیر به میان می‌آید. در این باب دختر پادشاه را با تمام زیبایی‌ها و جمالی که دارد بسیار معصوم و پاک و پاکیزه معرفی می‌کند که هیچ‌گونه خدشه‌ای بر عصمت او وارد نیست و از هرگونه بدی و پلیدی مبرا و پاک می‌باشد. «شاه اردشیر... دختری داشت پاکیزه پیکر که هر که در بشرهٔ او نگاه کردی ما هذا بشر، بر زبان راندی؛ ... ماه رویی که آفتاب از روزن ایوانش دزیده به نظارهٔ او آمدی و زحل پاسبانی سرا پردهٔ او کردی؛ جز دست شانه به زلفش نرسیده بود و جز چشم آینه جمالش ندیده؛ هنوز درج بلورینش مهر عذرت داشت و عذار سیمینش نقاب صیانت.» (وراوینی، ۱۳۶۶ : ۱۷۹-۱۸۰) همان‌طور که مشهود است دختر اردشیر با وجود زیبایی فراوان خود به سان یک فرشتهٔ پاک جلوه داده شده است و آن‌چنان محترم و با کرامت است که زحل پاسبانی سراپردهٔ او را بر عهده گرفته است. این نکته را نباید از نظر دور داشت که پادشاه هم صاحب قدرت بوده هم ثروت و هم نفوذ اجتماعی و هم امتیازات ویژه.

در باب اول داستانِ خره نما با بهرام گور، هرچند در این حکایت دختر خره نما دختری دوشیزه با خوی نیکو و روی پاکیزه معرفی شده اما بدون اینکه اجبار و اکراهی در کار باشد هم خره نما و هم دختر حاضر می‌شوند که بهرام گور از آن دختر و جمال نیکوی او حظی ببرد و غم را با نگاه به جمال او از دل بشوید. «خره نماه دختری دوشیزه داشت؛ با خوی نیکو و روی پاکیزه، چنان‌که نظافت ظرف از لطافت شراب حکایت کند؛ جمال صورتش از کمال معنی خبر می‌داد.» (همان: ۶۰ -۶۱) در این حکایت پس از بیان اوصاف دختر خره نماه آمده است که بهرام از دهقان می‌خواهدکه در صورت امکان کنیزی برای او فراهم کند که به مشاهدهٔ او غم از دل ببرد. «بهرام

گور گفت دهقان را که اگر کنیزکی شاهد روی داری که به مشاهده‌ای از او قانع باشیم و ساعتی به موانست او خود را از وحشت غربت باز رهانیم از لطف تو غریب نباشد.» (همان: ۶۳) دهقان این درخواست را اجابت می‌کند و از اینکه شخص بیگانه‌ای از دخترش لذت ببرد خم به ابرو نمی‌آورد. نکتهٔ دیگر این است که بهرام گور بدون این که متوصل به زور و اکراه شود به راحتی این‌چنین درخواستی از دهقان می‌کند و از آن باکی ندارد. به نظر می‌رسد این چنین کاری برای طبقهٔ دهقان امری معمولی بوده است یا آنقدر بد و مکروه نبوده است که مانع درخواست بهرام گور شود. جالب اینکه در اینجا دیگر زحلی نیست که پاسبانی عصمت دختر دهقان را بدهد: «پس دختر را فرمود که تو را ساعتی پیش این مهمان می‌باید نشستن و آرزوی او بلقیهٔ از لقای خود نشاندن، دختر فرمان را منقاد شد و به نزدیک شاه رفت.» (همان) مقایسهٔ این متن با آن قسمتی از مرزبان‌نامه که اوصاف دختر اردشیر را بیان می‌کند حاکی از تفاوتی آشکار است. در آنجا در اوصاف دختر پادشاه می‌گوید جز چشم آینهٔ جمال او را ندیده است.» (همان: ۱۸۰) اما در اینجا دختر دهقان به راحتی به نزد بهرام می‌رود و او را با وجود و جمال خویش خشنود می‌کند.

در باب ششم یعنی حکایت زیرک و زروی، زروی که به قصاب فروخته شد پس از فرارش از دست او، قصاب به دنبالش با کاردی در دست وارد باغ می‌شود اما ناگهان قصاب زن خویش را در کنار باغبان می‌یابد. در این حکایت نیز زن قصاب که از طبقهٔ پایین جامعه است به قصاب خیانت می‌کند و از نظر اخلاقی فاسد است. «آخر رسن بگسست... چون تیر از کمان و مرغ از دام می‌رفت و قصاب بر اثر او می‌دوید؛ در همسایگی قصاب باغی بود ملاحق به سرای او، و زنش، حاشا لمن سمع، با باغبان سر و کاری داشت؛ هرگه که جای خالی یافتندی و فرصت میسر شدی ایشان را در باغ ملاقاتی افتادی.» (همان: ۳۵۳)

در باب ششم حکایت زن دیبا فروش و کفشگر، ما شاهد ماجرای دیگری از خیانت زنی از طبقهٔ فرو دست جامعه، یعنی زن دیبا فروش هستیم زیرا دیبا فروش از طبقهٔ افراد با قدرت و ثروت و نفوذ اجتماعی نیست. داستان از این قرار است که چون دیبا فروش به زن خود مشکوک بود؛ مرغی سخن گو خرید و به خانه برد تا آنچه در خانه

رخ می‌دهد برایش باز گوید. اتفاقا چون زن دیبا فروش با کفشگر ارتباط داشت روزی از غیبت شوهر استفاده نمود کفشگر را به خانه دعوت کرد. چون دیبا فروش بیرون رفت... کفشگری همسایهٔ او بود... زن را با او دیرینه سودائی در سر... او را به حجرهٔ وصال دعوت کرد... زن گفت بنگر تا به حضور این مرغ دست به من نیازی... مرد... سوگند یاد کرد که با او گرد آید و سر قضیب بر منقار زغن مالد... زن پس از امتناعی بسیار که نمود به التماس او تن در داد.» (همان: ۴۰۵)

در این میان در باب هفتم، حکایت موش خایه دزد با کدخدای، صفاتی نیکو برای زن مرد فقیر بیان شده است که به نظر می‌رسد ناپرهیزی شده است که این‌چنین با احترام از زن مردی بی چیز سخن به میان آید. «شنیدم که کدخدایی بود درویش ... زنی داشت به عفت و رزانت و انواع دیانت آراسته.» (همان : ۵۲۷)

در باب هشتم، در داستان جولاهه با مار، آمده است: «شنیدم که مردی بود جولاهه پیشه و زنی پاکیزه صورت آلوده صفت داشت با یکی دیگر حاشا لمن سمع، عقد الفتی بسته بود و راه خیانت گشوده؛ هر گه که شوهر را غیبتی اتفاق افتادی و اجتماع میسر شدی چون جرم دوگانه بادام در یک پوست دوستوار رفتندی.» (همان: ۵۷۶) در این داستان نیز مرد جولاهه از طبقهٔ پایین جامعهٔ قدیم است. زن این مرد به او خیانت می‌کند و دارای فساد اخلاقی است.

در باب هشتم، داستان درودگر با زن خویش، این بار نیز زن مردی از طبقهٔ زیر دست جامعه به شوهر خود خیانت می‌کند و نیمه‌های شب از بالین شوی برخاسته به دیدار دوست می‌شتابد. «شنیدم که درودگری بود... زنی داشت... نیکو روی خوب پیکر... و الحق اگرچه نقش نگارخانهٔ خوبی و جمال بود. نقش بندی حیل زنان هم به کمال دانستی... القصه هر شب به هنگام آنکه درودگر سر در خواب غفلت نهادی و دیدبان بصرش در دو لختی اجفان را به سلسلهٔ مژگان ببستی... زن را سلسلهٔ عشق دوستی دیگر که با او پیوند داشتی بجنبیدی؛ آهسته از در بیرون رفتی و تا آنگه که غنودگان طلایع روز سر از جیب افق بیرون کنند با خانه نیامدی.» (همان:۶۱۶ -۶۱۷) در مقابل این فساد اخلاقی زن مرد درودگر، زن پادشاه در داستان ایراجسته با خسرو بسیار عفیف و پاکدامن معرفی شده است. «شنیدم که خسرو زنی داشت پادشاه زاده

در خدر عصمت پرورده و از سرا پردهٔ ستر به سریر مملکت اوخرامیده.» (همان: ۶۲۲) در مرزبان‌نامه باب پنجم حکایت مرد بازرگان با زن خویش آمده است: بازرگانی بود صاحب ثروت فراوان اما پس از چندی ورشکست شد. پس از شهر خویش مهاجرت کرد و مدتی دراز این هجرت به طول انجامید. وقتی به دیار خویش بازگشت دیر هنگام بود. خواست به خانه برود اما از بام که نگریست جوانی را با زن خویش در بستر دید. ابتدا قصد کرد که خون جوان بریزد اما سپس با خود اندیشید که مبادا به خاطر طول مدت غیبت و نبودن من تصور کرده‌اند که من مرده‌ام و زن را قاضی به عقد این جوان درآورده است. در نهایت نیز همین اندیشه ثابت می‌شود و مرد بازرگان متوجه می‌شود که درست اندیشیده است و زن او در این ماجرا بی‌گناه و پاک است.» (همان: ۳۳۳-۳۳۰) این چنین زن بازرگان از خیانت مبرا و غبار این شبهت از دامن او پاک می‌شود.

۲-۱-۴. بررسی رابطهٔ طبقهٔ اجتماعی با اخلاق زنان دو اثر

به صورت عام نمی‌توان حکمی کلی دربارهٔ طبقهٔ اجتماعی افراد و اخلاق آنها صادر کرد. هر طبقه می‌تواند به نوعی افراد آن پاک یا فاسد باشند اما اینکه در دو کتاب بررسی شده به طور ضمنی و بسیار معنادار فساد اخلاقی زنان را به طبقهٔ اجتماعی آنها نسبت داده‌اند نکاتی را برای ما می‌تواند روشن کند.

در واقع در وهلهٔ نخست همان مثال قدیمی نمایان می‌شود که ننگ ثروتمند مخفی و عیوب طبقهٔ ضعیف آشکار است و حتی می‌توان این‌چنین قلمداد کرد که طبقهٔ حاکم و پر نفوذ در یک توطئهٔ اجتماعی تمام عیوب و گناهان و فساد را به طبقه ضعیف نسبت می‌دهند در حالی که این رابطه می‌تواند کاملا برعکس باشد. برای مثال در منظومهٔ ویس و رامین، ارتباط‌های متعدد و نامشروع و غیرمتعارف رامین و ویس به حساب عشق و عاشقی گذاشته شده و نفوذ قدرت و ثروت، این ننگ راپوشانده و حتی به آن جنبهٔ برجسته و پر اهمیتی داده است.

از طرف دیگر نفوذ و اعمال قدرت طبقهٔ حاکم ترس از نابود شدن اثر هنری را افزایش داده است زیرا اگر متنی برخلاف مرام و باور طبقهٔ حاکم نوشته می‌شد این

امکان وجود داشت که به راحتی آن اثر مورد بی مهری قرار بگیرد و نابود شود. زیرا کتابخانه‌های دربار بزرگان و شاهان بودند که کتب را از گزند حوادث محفوظ می‌داشتند. این قدرت و نفوذ حتی به صورت ناخودآگاه بر ذهن و قلم نویسندگان نیز تاثیر گذاشته تا جایی که روابط نامشروع طبقهٔ اشراف و بزرگان، روابطی عاشقانه و مقدس جلوه داده می‌شده و برعکس زشتی‌ها و فسادهای اخلاقی را به طبقه ضعیف نسبت داده‌اند. در دوران باستان به طور کلی قلم در دست طبقهٔ حاکم بوده و از این رو طبقه ضعیف صدایی برای انعکاس نداشته است. همین امر باعث شده که گفتمان طبقه حاکم بر فضای جامعه حاکم شود و از این رهگذر در اعماق و لایه‌های مختلف اجتماع این گفتمان که طبقهٔ اشراف پاک و مطهر هستند نفوذ کند و برعکس آن نیز در نظر عامه حقیقت جلوه داده شود. دور نگهداشتن طبقهٔ فرودست از سواد و کتابت تا آنجا عمیق، ریشه‌دار و پراهمیت بود که انوشیروانِ به اصطلاح عادل، حاضر نشد در ازای ثروت و گنجی بزرگ، جواز تحصیل و دانش اندوزی پسر کفشگر را صادر کند. بعد از ورود اسلام به ایران راه برای دانش آموزی تمامی طبقات باز شد و هر کسی از هر طبقه‌ای می‌توانست به راحتی دانش بیاموزد و کتاب بنویسد اما از آن رو که بسیاری از کتبی که نوشته می‌شد ترجمه‌ای از کتاب‌های ایران باستان، یونان و هند بود. همان گفتمان یعنی گفتمان نفوذ، قدرت و اشرافی گری و اعمال همه جانبهٔ نفوذ از طریق ترجمه‌ها وارد ادبیات پس از اسلام گردید. علاوه بر این پس از مدتی با توجه به تمام اصلاحاتی که روح اسلام در ایران انجام داد گفتمان اشرافی‌گری و برتری‌جویی طبقهٔ حاکم و گفتمان غالب آنها بار دیگر رشد کرد و در ادبیات نیز نمود یافت.

۳. نتیجه‌گیری

در مجموع می‌توان گفت جهت‌گیری در کتب کلیله و دمنه و مرزبان‌نامه بسیار روشن و واضح است. در حکایاتی که از اخلاق زنان در آنها سخن به میان آمده اکثرا زنان طبقهٔ فرو دست از جمله قصاب، نجار، جولاهه، حجام و... است که فاسد بوده به شوهران خویش خیانت می‌کنند اما در مقابل، زنان اشخاصی که دارای قدرت، ثروت و نفوذ اجتماعی بالایی هستند بسیار عفیف و پاکدامن می‌باشند و هیچ‌گونه خدشه‌ای

بر عصمت آنان وارد نیست. در این حکایات حتی برای یک مورد نیز زن پادشاه یا از خانوادهٔ شاهی یا نظامی یا روحانی به عنوان کسی که از نظر اخلاقی فاسد باشد وجود ندارد. تنها در کلیله و دمنه است که در یک مورد زن توانگری به عنوان کسی که فاسد است معرفی شده اما در کتاب مرزبان‌نامه حتی زن بازرگان نیز از عصمت اخلاقی برخوردار است. بنابراین سه عامل قدرت، ثروت و نفوذ اجتماعی در مثبت یا منفی جلوه دادن شخصیت افراد بسیار مهم بوده است.

نکتهٔ دیگر این که به نظر می‌رسد با توجه به اینکه منشیان وابسته به دربار بوده‌اند و ابقای اثر آنها منوط به پذیرش اثر از سوی صاحبان قدرت و ثروت و مقامات بالا و ذی‌نفوذ از جمله پادشاه، وزرا و... بوده است. منشیان جرات نداشته‌اند که حتی در حکایات خود از زن این‌چنین اشخاصی با عنوان فاسد نام ببرند اما در مقابل چون طبقهٔ فرودست دارای آن ویژگی‌ها و امتیازات خاص نبوده‌اند منشیان از الصاق این‌گونه صفات به آنها ابایی نداشته‌اند. بنابراین می‌توان گفت که در این چنین حکایاتی تنها عیب افراد پایین جامعه است که هماره نمایان و عیان است و اشخاص طبقهٔ بالا هماره در هاله‌ای از کرامت و عصمت قرار دارند. نتیجهٔ دیگر اینکه القای این چنین تفکراتی که تنها زنان افراد فرودست دارای فساد اخلاقی هستند از سوی مقامات بالای آن روزگار منجر به این امر شده است که در مکتوبات به جا مانده از آن دوران نیز این اندیشه نمود پیدا کند. در حقیقت این امر گفتمانی است القا شده از سوی طبقه حاکم. در این گفتمان قدرت و نفوذ حرف اول را می‌زند.

کتاب‌شناسی

کتاب‌ها

۱. بهار مهرداد (۱۳۷۳)، *جستاری چند در فرهنگ ایران*، تهران: فکر روز

۲. بهار، مهرداد (۱۳۸۸)، *نگاهی به تاریخ و اساطیر ایران باستان*، تقریرات مهرداد بهار به تحریر سیروس شمیسا، تهران: علم

۳. راوندی، مرتضی (۱۳۸۴)، *تاریخ اجتماعی ایران*، جلد اول، تهران: نگاه

۴. قدیانی، عباس (۱۳۸۴)، *تاریخ، فرهنگ و تمدن در دوره‌های آریاها و مادها*، تهران: فرهنگ مکتوب علم

۵. کوئن، بروس (۱۳۹۰)، *مبانی جامعه شناسی*، ترجمه و اقتباس غلام عباس توسلی و رضا فاضل، چاپ بیست و سوم، تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت) مرکز تحقیق علوم انسانی

۶. لنسکی، گرهارد و جین لنسکی (۱۳۶۹)، *سیر جوامع بشری*، ترجمهٔ ناصر موفقان، تهران: سازمان انتشارات آموزش انقلاب اسلامی

۷. مندراس، هانری و ژرژ گورویچ (۱۳۶۹)، *مبانی جامعه شناسی: تاریخ مختصر جامعه شناسی*، ترجمهٔ باقر پرهام، چاپ هفتم، تهران: امیر کبیر

۸. منشی، ابوالمعالی نصرالله (۱۳۸۹)، *ترجمهٔ کلیله و دمنه براساس نسخهٔ مجتبی مینوی*، به کوشش مجید مولایی، چاپ دوم، تهران: چوک آشیان

۹. نوذری، عزیزالله (۱۳۸۰)، *تاریخ ایران از آغاز تا مشروطیت*، تهران: خجسته

۱۰. وراوینی، سعدالدین (۱۳۶۶)، *مرزبان نامه*، به کوشش دکتر خلیل خطیب رهبر، چاپ دوم، تهران: صفی علیشاه

مقاله‌ها

۱. اطمینان، خدیجه (۱۳۸۶)، *کنسرواتیزم ومشابهت های مضامین کلیله و دمنه و مرزبان نامه*، نشریه ادبیات عرفانی و اسطوره شناختی، سال سوم، شمارهٔ ۹، صص ۱۱-۲۴

۲. اطمینان، خدیجه و علی اصغر حلبی (۱۳۸۸)، *ماکیاولیسم و مشابهت های مندرج در کلیله و دمنه و مرزبان‌نامه با آن*، فصل‌نامه پیک نور (علوم انسانی) سال هفتم شمارهٔ یک صص ۲۲-۳۱

۳. عدل پرور، لیلا (۱۳۸۵)، *نوای همدلی در کلیله و دمنه و مرزبان‌نامه*، نشریه ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی خوی، سال چهارم، شمارهٔ ۶، صص ۱۱۱-۱۳۵

Investigating the relationship between the social class and the women's morals in the stories of Kelileh va and Marzbannameh demneh

***Saeed Emami[1]- Qasem Sahrai[2]**

1. Ph.D. in Persian language and literature, Lorestan University and university lecturer and librarian of public libraries institution (author in charge) Saiid.emami@yahoo.com

2.Dr. Qasem Sahrai, instructor of Lorestan University. ghasem.sahrai@yahoo.com

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:

Received:
24 July 2022

Accepted:
15 August 2022

Keywords:
Kelileh va Demneh
Marzbannameh
Social Class
Women
Morals

ABSTRACT

Kelileh va demneh and Marzbannameh are classical texts of Persian language. These two, which are written in Technical Prose, contain many stories written in the style of a story within the other. Considering that the sociological approach is one of the methods of text analysis, in this article, it has been tried to look at these works from this point of view and examine the relationship between social class and women's morals. This article shows that there is a direct relationship between social class and women's prostitution or chastity. Because in the stories of these books, most of the women from the lower social class have bad morals and betray their husbands. On the other hand, the women of the upper class of the society, whose husbands have power, wealth and high social influence, in addition to the cleanliness of the face, also have the goodness of character and chastity. For this reason, in these works, most of the wives of shoemakers, butchers, weavers, carpenters, etc. are prostitutes. The manifestation of this orientation in old texts can be derived from the power, wealth and social influence of the upper class. In fact, the views of those in power have influenced literature in various ways and expressed and displayed what was according to their wishes.

فردوسی و شاهنامه در متون منثور عرفانی

سمیه جبارپور [۱]

[۱]. دکتری زبان و ادبیات فارسی، گرایش ادبیات عرفانی. دانشگاه ارومیه، ارومیه، ایران.

somaye.jabarpour@gmail.com

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت:

1400/11/17

تاریخ پذیرش :

۱۴۰۱/01/20

واژه‌های کلیدی:
فردوسی
شاهنامه
متون منثور عرفانی
عرفان
حماسه

چکیده

داستان‌های اساطیری و ملی، در متون ادبی و غیرادبی و عرفانی و جز آن، از وجوه متعددی مورد توجه بوده است. در این پژوهش که به روش توصیفی تحلیلی و با استفاده از منابع کتاب‌خانه‌ای انجام گرفته؛ به بررسی چند موضوع اساسی خواهیم پرداخت: ارزیابی وثاقت ستایش و بزرگداشت فردوسی و شاهنامه از سوی عرفا در روایات موجود در متون عرفانی و غیرعرفانی؛ تأثیر جریان‌های فکری حاکم بر عصر در ایجاد نگاه مثبت یا منفی در میراث عرفانی نسبت به شاهنامه و داستان‌های شاهنامه‌ای؛ بررسی دلایل ورود برخی ابیات شاهنامه یا منسوب به شاهنامه به متون عرفانی. بررسی انجام شده نشان می‌دهد به دلیل اشتهار و رواج برخی ابیات شاهنامه در متون مختلف، این ابیات به احتمال و بر اساس شواهد به‌جا مانده در متون، از نیمهٔ سدهٔ پنجم به بعد به منابع عرفانی راه یافته باشد جز چند روایت، از خلال برخی آثار عرفانی که گواهی بر تمجید و تعظیم صریح عرفایی معدود از فردوسی و اثر سترگ اوست؛ می‌توان به جایگاه حماسهٔ ملی نزد صوفیه و عرفا پی برد.

۱. مقدمه

شاهنامهٔ حکیم فردوسی، به‌عنوان نمونه‌ای عالی در فن بیان و بلاغت و سخنوری، نگرش‌های حکیمانه و خردورزانه به دنیا و فناپذیری آن، سرنوشت مرموز و عرفان‌گونهٔ برخی قهرمانانش چون کی‌خسرو و سیاوش و جهات بسیارِ دیگر، در دوره‌های مختلف و از سوی طیف‌های گوناگون فکری مورد توجه بوده است. رویکرد عرفا و متصوفه نیز به شاهنامه و فردوسی از خلال متون عرفانی از جهات متعددی از جمله: تلمیحات شاهنامه‌ای، اظهار نظر عرفا در باب فردوسی و شاهنامه، استشهاد به ابیات توحیدی و حکیمانهٔ شاهنامه، تأویل عرفانی اشخاص و داستان‌های ملی و اساطیری شاهنامه که نمود بارز آن در آثار شیخ اشراق مشهود است؛ قابل بررسی است. در پژوهش پیش‌رو نظر عرفا دربارهٔ فردوسی و شاهنامه، هم بر پایهٔ اشارات آنان به این اثر سترگ ملی و ایرانی و هم کیفیت و کمیت استشهاد به ابیات شاهنامهٔ حکیم فردوسی، از گذشته تا حال، مطالعه و بررسی شود.

۱-۱. بیان مساله و سوالات پژوهش

در تحقیق حاضر به بررسی مواجههٔ عرفا و متصوفه با شاهنامهٔ فردوسی و جایگاه این حماسهٔ ملی در آثار ایشان خواهیم پرداخت. در خلال پژوهش با سؤالاتی روبرو شدیم که در پی پاسخگویی به آنها هستیم: ۱- آیا تمجید و ستایش فردوسی و شاهنامه، به واقع، از سوی عرفا بوده یا برافزودهٔ کسانی است که به منظور محو اندیشهٔ تعارض داستان‌های ملی و اساطیری و پهلوانی با دین اسلام، ستایش از فردوسی و شاهنامه را در کلام و بیان عرفای بزرگ جای داده‌اند؟ ۲- جریان فکری حاکم بر عصر، در ایجاد یا انعکاس نگرش مثبت یا منفی نسبت به شاهنامه و داستان‌های ملی و اساطیری که در متون منثور عرفانی ثبت است تا چه اندازه تأثیرگذار بوده؟ ۳- آیا راهیابی ابیاتی از شاهنامه یا منسوب به شاهنامه به متون منثور عرفانی، به دلیل رواج و اشتهار آن ابیات بوده یا به علت توجه خاص عرفا و صوفیه به شاهنامه است.

۱-۲. ضرورت، اهمیت و هدف پژوهش

ورود ابیات شاهنامهٔ حکیم فردوسی به متون غیرحماسی و به ویژه راه‌یابی ابیاتی از آن و یادکرد فردوسی و شاهنامه در اثنای برخی متون عرفانی، چندان قابل اعتناست که نیاز به پژوهشی مستقل را ایجاب می‌کند. پیش‌تر نیز محققان و پژوهشگران به این موضوع توجه کرده و تحقیقاتی انجام داده‌اند که به اهم آنها در پیشینهٔ تحقیق اشاره خواهیم کرد. اما به طور اختصاصی در حوزهٔ عرفان و تصوف تا کنون به تفصیل و به صورت مستقل به این مسأله پرداخته نشده است.

۱-۳. پیشینهٔ پژوهش

موضوع بازتاب شاهنامه در متون عرفانی و دیدگاه تلویحی یا صریح عرفا نسبت به آن و سراینده‌اش، در یادداشت‌های پراکندهٔ محققان و اساتید در لابه‌لای برخی آثار، مانند تعلیقاتی که بر متون مصحَّح نوشته‌اند؛ مورد توجه بوده است. در بخش‌هایی از کتاب *سرچشمه‌های فردوسی‌شناسی* دکتر محمدامین ریاحی، اشاراتی کوتاه به ارتباط شاهنامه و متون عرفانی شده است. مقالهٔ «تندّم فردوسی‌وار (فردوسی و شاهنامه در مرزبان‌نامه)» از دکتر سجاد آیدنلو را می‌توان در زمرهٔ نخستین تحقیقات در مطالعهٔ فردوسی و شاهنامه در متون غیرِحماسی به‌شمار آورد. مقالهٔ «بازتاب شاهنامهٔ فردوسی در غزلیات شمس مولوی» اصطلاحاتی را که مولوی از شاهنامه تأثیر گرفته؛ به صورت الفبایی بررسی کرده است. همچنین، یادداشتی با عنوان اصلیِ «نورافشانی خداوند سخن در آسمان ادب پارسی» از مختار مسعود، به صورت کلی و فهرست‌وار، نمونه‌ها و شواهدی را که شعرا و نویسندگان ادب فارسی که در آثار عرفانی و غیر عرفانی، فردوسی را ستایش کرده‌اند؛ آورده است. دو مقالهٔ «بیت‌های شاهنامه در خلق‌الانسان» از دکتر ابوالفضل خطیبی و «ابیات شاهنامه در خلق‌الانسان» از دکتر جواد بشری نیز، به دلیل اینکه ابیاتی از شاهنامه را در متنی «واعظانه و مجلس‌گونه و متعلق به اوایل سدهٔ ششم هجری» بررسی کرده‌اند؛ قابل اعتناست. رسالهٔ دانشگاهی «ابیات پراکندهٔ شاهنامه در منابع کهن فارسی تا پایان سال هفت‌صد هجری قمری» با پژوهش علی غلامی و رسالهٔ «بررسی اشعار شاهنامهٔ فردوسی در آثار منثور تا قرن

هشتم» با پژوهش سیدحسن کلانتری با رویکرد محتوایی، به این ترتیب که متن‌های مورد نظر را که بیتی از شاهنامه در آن به‌کار رفته؛ بر حسب معنای محصَّل از آن در شاهنامه، بررسی تطبیقی کرده است. رویکرد و حیطهٔ بررسی تحقیقات مذکور، با چشم‌انداز نوشتار حاضر متفاوت است. بنابراین، مقالهٔ حاضر، در دو بخش تنظیم شده است: در بخش اول، تأثیر باورهای ایدئولوژیکی را در شکل‌گیری دیدگاه عرفا نسبت به شاهنامهٔ فردوسی بررسی و در بخش دوم، نفوذ و راهیابی ابیات شاهنامه به متون منثور عرفانی و علل احتمالی آن را برمی‌شماریم. برای تحقق این مقصود، گردآوری شواهد و یافته‌های خود را به متون منثور عرفانی منحصر کرده‌ایم.

۲. پردازش تحلیلی موضوع

۲-۱. تأثیر باورهای ایدئولوژیک در شکل‌گیری دیدگاه عرفا نسبت به شاهنامهٔ فردوسی

۲-۱-۱. احمد جام‌نامقی و ستایش فردوسی

شیخ احمدجام‌نامقی (۵۳۶-۴۴۱ ق) به گواهی آثارش، از صوفیانی است که ذهنیت متشرعانه و زاهدانه، بر طریقتِ عرفانی او غلبه داشته و آن طریقت را منحصر به خود او کرده است. از همین روی، در آثار وی یادکردی از عرفای بزرگ پیشین و استناد به کلام ایشان، مگر اشاره به نام چند عارف که تعداد آنها از انگشتان دست فراتر نمی‌رود؛ دیده نمی‌شود و این بدان معناست که وی بر طریقتی مستقل از طریقهٔ عارفان پیشین بود. این نکته‌ای است که دکتر شفیعی‌کدکنی نیز بدان تأکید نموده و بر آن است که احمد جام، صاحب منظومهٔ عرفانی مستقلی است که بعد از وی ادامه نیافته و عرفان او با عرفان قبل و بعد از وی، متفاوت بوده است. (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۳: ۳۷) با توجه به این خصیصهٔ حائز اهمیت در طریقهٔ عرفانی شیخ جام، یعنی کمترین میزان ارجاع و استشهاد به اقوال و آرای دیگران، یادکرد توأم با احترام و تکریم از فردوسی و اثر سترگ او شاهنامه، در چند موضع از آثارش و استناد چندباره به بیتی از آن، نکته‌ای قابل تأمل و در خور توجه است. جالب است که دکتر محمدامین ریاحی نیز در اشاره به ستایش احمد جام از فردوسی، به این نکته نظر داشته و پیش از نقل عبارت زیر از

کنوزالحکمه شیخ جام، با اشاره به خصیصهٔ خشک و متعصب بودن او در طریقت عرفانی، این دو نکته را مورد توجه قرار داده است. (ریاحی، ۱۳۸۲: ۱۸۱) شیخ جام در کنوزالحکمه، از فردوسی به عنوان حکیم نام برده و می‌گوید: «فردوسی نیز یکی از حکمای امت محمد(ص) بوده است. در شاهنامه دیدم که او گفته است و مرا از این سخن سخت خوش آمده است:

جهان را چه سازی که خود ساخته است جهان‌دار از این کار پرداخته است

سخن بزرگان اگرچه در کوی دعوی و لاف نباشد همه پرمعنی بود. از آن است که به قول شعرای بیگانه در تفسیر قرآن احتجاج کنند.» (جام، ۱۳۸۷: ۱۴۳) از سیاق عبارتِ پس از بیت، چنین بر می‌آید که ستایش شیخ جام از فردوسی و شاهنامه، به نوعی، دفاع از شاهنامه در مقابل اندیشهٔ تقابل این اثر سترگ ملی- که آن را داستان مجوسان می‌خواندند- با اسلام، نیز بوده باشد و همین موضوع، شیخ جام را بر آن داشته تا در ابتدای بابِ «در بیان علم‌ها و حقایق» متذکر شود که فردوسی نیز یکی از حکمای امت حضرت محمد(ص) بوده و با اینکه موضوع شاهنامه، مباحث دینی و اسلامی نبوده لکن از آنجا که بازگو کنندهٔ سخن حقیقت است؛ شایستگی آن را داشته تا به کلام پر بارش احتجاج شود. این نشان می‌دهد که شیخ جام تعارضی میان شاهنامه و آموزه‌های اسلام نمی‌دیده است. نکتهٔ قابل اهمیت دیگر اینکه شیخ جام خود مستقیماً به شاهنامه مراجعه کرده و بیت را در آنجا دیده است. این در مقایسه با متن‌های عرفانی و عرفای دیگر که به ابیات شاهنامه استشهاد کرده‌اند؛ امری نادر و درخور توجه است و اهمیت موضوع را دو چندان می‌کند. عبارت ذکر شده از *کنوزالحکمه*، در خلاصهٔ*المقامات ابوالمکارم* علاءالملک جامی- که کتابی است در شرح احوال و آثار شیخ جام و در سال ۸۴۰ به شاهرخ تیموری تقدیم شده بود- نیز به اختصار آمده است. (خلاصهٔالمقامات در شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۳: ۳۶۰) و بیت مورد اشارهٔ شیخ جام از شاهنامه، در *سراج‌السائرین* وی نیز دو بار آمده است. (جام، ۱۳۸۹: ۱۳۰ و ۲۷۷)

با توجه به اینکه متن *خلاصهٔالمقامات* به جهت حفظ و ضبط‌های درست و اصیل آن، به دلیل دسترسی به نسخ کهن آثار شیخ جام دارای اهمیت است. (شفیعی‌کدکنی،

۱۳۹۳: ۱۴۵) می‌توان به اصالت عقیدهٔ شیخ جام نسبت به فردوسی و شاهنامه و عدم تحریف نسخ آثار احمد جام در مورد شاهنامه اعتماد کرد. همچنین، با نظر به اینکه آثار شیخ جام، هم‌پای تحولات سیاسی و عقیدتی جامعه، از سوی فرزندان و نوادگان وی، بازبینی و پاک‌سازی می‌شده است. (همان: ۴-۴۱) حفظ این روایت در ستایش فردوسی و شاهنامه، به فاصلهٔ چهار قرن، از قرن پنجم تا نهم هجری، می‌تواند حاکی از ثبات دیدگاه احفاد شیخ جام نسبت به شاهنامه باشد. اصالت دیدگاه شیخ جام نسبت به فردوسی و حفظ آن تا چهار قرن بعد در آثار خاندان وی، برخاسته از اعتقادات و باورهای جزمی اوست. احمد جام کرّامی بود و به گفتهٔ دکتر شفیعی-کدکنی، موضوع بزرگداشت فردوسی، بی‌ارتباط با کرامی بودن او نیست. (همان: ۱۰۹) زیرا بر اساس شواهد موجود، ظاهرا کرّامیان از مشوقان سرودن شاهنامه و منظومه‌های داستانی از نوع شاهنامه بودند. (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۹: ۱۰۱)

این مطلب را سرایندهٔ *علی‌نامه*، متخلص به ربیع نیز در منظومهٔ خود آورده؛ هر چند در آنجا کرامیه متهم به دفاع از شاهنامه و حماسهٔ ملی ایران برای مقابله و رویارویی با اسلام شده‌اند. اما با وجود این، اصل قضیه، یعنی ارتباط کرامیه با شاهنامه با توجه به اشارهٔ سرایندهٔ علی‌نامه، همچنان به قوت خود باقی است. شاید احمد جام در پاسخ به چنین اتهاماتی عبارت مذکور را در *کنوزالحکمه* آورده باشد و چنان‌که از عبارات پس از بیت «جهان را چه سازی...» بر می‌آید؛ او اندیشهٔ تناقض و تعارض داستان‌های ملی ایران با اسلام را رد می‌کند و گویی تلویحاً چنین نقدی را پاسخ می‌دهد.

۲-۱-۲. بررسی باورهای ایدئولوژیک نسبت به داستان‌های ملی، اساطیری و شاهنامه در برخی روایات

در تفسیر عرفانی *کشف‌الأسرار* از فردوسی و شاهنامه نامی برده نشده اما سه بار، به مناسبت تفسیر آیاتی (المیبدی،۱۳۸۹/۳: ۳۲۶ و همان/۷: ۶ و۴۸۶) ماجرای عناد و دشمنی نضربن‌حارث که قرآن را اساطیرالاولین می‌خواند و برای مقابله با کلام وحی، اخبار رستم و اسفندیار را برای مردم عرب نقل می‌کرد؛ آمده است. دربارهٔ اشتهار داستان رستم و اسفندیار از میان داستان‌های ملی و اساطیری در اوایل عهد اسلامی

در میان اعراب، گفتنی است که این داستان از داستان‌های مستقل شاهنامه است که توسط جبلةبن‌سالم، به عربی نقل شده است. (صفا،۱۳۸۴: ۴۵) و همین می‌توانسته مایهٔ شهرت و رواج آن، میان اعراب در اوایل اسلام بوده باشد.

ماجرای نضربن‌حارث به مسألهٔ تقابل داستان‌های شاهنامه با اندیشه‌های اسلامی که از پیش از سرایش شاهنامهٔ فردوسی مطرح بود؛ برمی‌گردد. (رستم‌نامه،۱۳۸۷: ۹) اینکه نضربن‌حارث قرآن را اساطیری مانند قصهٔ رستم و اسفندیار می‌شمرد بی‌شک معارضه‌ای سیاسی بود که در قرآن کریم برای آن آیه نازل شد و پاسخ آن معاند هم داده شد. *کشف‌الأسرار* تفسیر عرفانی قرآن است و بدیهی است که به مناسبت تفسیر آیات، شأن نزول و ماجرای مربوط به آیه و در مورد آیات مورد بحث ما، قصهٔ معارضهٔ نضربن‌حارث و تقابل داستان‌های ملی با اسلام آورده شود.

حدود یک قرن پس از میبدی، در کتابی به نام *هزار حکایت صوفیان* حکایتی ذکر شده که در *کشف‌الأسرار* نیز آمده است. (همان/۱۰: ۶۸۷) حتی اگر نتوان با قطع و یقین، *کشف‌الاسرار* را مأخذ هزار حکایت صوفیان دانست؛ مقایسهٔ حکایت در این دو کتاب تفاوت یا تحول نگرش دربارهٔ داستان‌های ملی و اساطیری ایران را نشان می‌دهد که قابل تأمل است. حکایت از این قرار است:

سعیدبن‌جبیر رحمةالله‌علیه گوید که در پیش عبدالله‌عباس رضی‌الله‌عنهما بودم. جماعتی از اهل تفسیر قرآن درآمدند و بر وی آن علم بخواندند و برفتند و جماعتی از اهل قرآن درآمدند و قرآن درست کردند و برفتند و جماعتی درآمدند و بر وی علم فقه خواندند و برفتند وجماعتی درآمدند بر وی علم شعر خواندند و برفتند و گروهی از اهل فارس درآمدند و از وی از اخبار رستم و اسفندیار بپرسیدند؛ وی از بهر ایشان این حدیث بگفت. (هزارحکایت صوفیان، ۱/۱۳۸۹: ۵۸۵)

سؤال اهل فارس (ایرانیان) از ابن عباس در باب اخبار رستم و اسفندیار، در روایت کشف‌الأسرار نیامده است. بنابراین، دو مواجهه با اخبار رستم و اسفندیار در دو متن مزبور دیده می‌شود؛ دو بازخورد متفاوت از این داستان ملی و اساطیری ایران به فاصلهٔ یک قرن، قرن ششم تا هفتم هجری. مواجههٔ نخست مربوط می‌شود به بازتاب اخبار رستم و اسفندیار میان اعراب و اینکه «این روایت به رغم سوء استفادهٔ نضر بن حارث

از آن برای مقابلهٔ قرآن و دشمنی با پیامبر(ص)، سال‌ها بعد همچنان در میان اعراب شناخته شده بوده و این نشان می‌دهد که بر خلاف پندار برخی متعصبان، اساسا تباینی میان داستان‌های ملی-پهلوانی ایران پیش از اسلام با مبانی و معتقدات اسلامی وجود نداشته» است. (آیدنلو، ۱۳۹۶: ۲۶۷-۲۶۸) در واقع، روایت ابن عباس مبین آن است که نه تنها اندیشهٔ مخالفت با اخبار رستم و اسفندیار نزد مسلمانان از میان برخاسته بلکه این داستان چنان نزد اعراب مشهور شده که ایرانیان داستان‌های ملی خود را از اعراب می‌پرسیدند. دومین مواجهه مربوط است به موضوع اختلاف روایت در دو متن مورد بحث که با توجه به ماجرای ذکر شده از نضربن‌حارث در *کشف‌الاسرار*، دو احتمال به وجود می‌آید: یا عبارت پایانیِ *هزار حکایت صوفیان* در *کشف‌الأسرار* حذف شده و یا این عبارت در روایت *هزار حکایت صوفیان* الحاقی است و بعدها به آن افزوده شده است. ذکر چندبارهٔ ماجرای معارضهٔ نضربن‌حارث با قرآن با نقل اخبار رستم و اسفندیار، در *کشف‌الأسرار* می‌تواند مؤید اندیشهٔ ستیزجویانه با روایات ملی و اساطیری باشد که در پس نقل این ماجرا نهفته و همین امر موجب شده تا در حکایت مورد اشاره در این کتاب، عبارت مربوط به علم پسر عم رسول خدا(ص) به اخبار رستم و اسفندیار ذکر نشود. اما اگر این عبارت، در *هزار حکایت صوفیان* الحاقی باشد؛ نشان‌گر تحول چشم‌انداز جامعه در طول یک قرن نسبت به داستان‌های ملی و پهلوانی خواهد بود. به این معنی که الحاق موضوع علم پسرعم رسول‌الله(ص) به داستان‌های ملی ایرانیان، نشان‌گر محو یا تعدیل موضوع ستیز و تعارض با داستان‌های ملی و اقبال و توجه به آن در جامعهٔ ایران بوده است.

رسوبات فکری تضاد داستان‌های شاهنامه با اسلام دردوره‌ها و مناطق مختلف ایران تا سده‌ها قابل پی‌گیری است. از جمله موضوع شاهنامه‌خوانیِ عرفا و بازخوردِ منفی مریدان و یا حاکمان وقت نسبت به این قضیه.

«در *صفوةالصفای* ابن بزاز اردبیلی، ماجرای سعایت از شاهنامه‌خوانیِ یکی از مریدان شیخ صفی‌الدین اردبیلی (۶۵۰-۷۳۵ ه.) به نام خواجه نظام‌الدین خواجلوی اردبیلی نقل شده است -در حالی که او به گفتهٔ خویش قرآن می‌خوانده است- نه شاهنامه:

ما نامهٔ شه ز دفتر دل خوانیم شه‌نامه کجا و هنر ما ز کجا

به نظر دکتر آیدنلو این حکایت، هم نشان دهندهٔ توجه برخی عرفای سدهٔ هفتم و هشتم در اردبیل به شاهنامه است و هم ناشی از تلقی برخی عرفا و صوفیه و حتی اهل شریعت ایرانی به شاهنامه که آن را معارض آموزه‌های اسلامی می‌دانستند. نمونهٔ دیگر که مشابه مورد قبل است؛ مربوط به شیراز و دورهٔ قاجار است. بر اساس گزارش طرائق‌الحقائق، مغرضانی که فرمان قتل میرزا ابوالقاسم شیرازی معروف به سکوت، از عرفای نام‌دار دورهٔ فتحعلی شاه قاجار را از حاکم فارس می‌گیرند؛ به هنگام تفتیش خانهٔ او، شاهنامه را می‌یابند و آن را از موارد جرایم و اتهامات او به شمار می‌آورند.»[۱]

۲-۱-۳. برادران غزالی و شاهنامه

در منابع کهن، دو روایت با بن‌مایهٔ مشترک، ولی انتساب متفاوت، از احمد (ف. ۵۲۰ ق) و محمد غزالی (۵۰۵-۴۵۰ ق) گزارش شده است که از تعظیم و تکریم فردوسی حکیم از زبان ایشان حکایت می‌کند. نخستین روایت، در *مرزبان‌نامه* (تحریر ۶۲۲-۶۰۷ ق) آمده است:

در فواید مکتوبات خواندم که امام احمد غزالی جمعنا الله و ایاه یوم الجمع، روزی در مجمع تذکیر و مجلس وعظ روی با حاضران کرد و گفت: ای مسلمانان! هر چه درین چهل سال من از سر چوب پاره با شما می‌گویم؛ فردوسی آن را در یک بیت گفته است. اگر بدان کار کنید؛ از گفته‌های دیگران مستغنی توانید بود. بیت:

پرستیدن دادگر پیشه کن ز روز گذر کردن اندیشه کن

(وراوینی، ۱۳۷۶: ۳-۱۴۲)

روایت دوم، دو قرن پس از روایت اول، در *ینبوع‌الأسرار* کمال‌الدین حسین خوارزمی (۸۳۹ ق) آمده است:

«آورده‌اند که امام ائمهٔ سبیل، مصداق «علماء امتی کانبیاء بنی‌اسرائیل» امام ابوحامد محمدالغزالی «قدس سره» مدتی ترک مجلس وعظ کرده بود و روی به عزلت و انقطاع آورده. طالبان ذوق و حال و لب‌تشنگان زلال مقال او، باز از حضرت امام

---

[۱]. این دو نمونه، از مقدمهٔ چاپ دوم کتاب مستطاب *آذربایجان و شاهنامه* – که البته زیر چاپ است – نقل شد که دکتر سجاد آیدنلو از سر مهر و لطف در اختیار نگارنده قرار داده است. همچنین از ایشان بابت معرفی و در اختیار گذاشتن دو مقالهٔ دکتر خطیبی و بشری که در پیشینهٔ تحقیق در مقدمه اشاره شد؛ سپاس‌گزارم.

التماس کردند برای نصایح و موعظه. امام نیز ملتمس ایشان مبذول داشته؛ همت بر تزیین مجالس موعظت گماشتند. روز اول، حافظ در مجلس امام، آیتی از آیات تقوی و خشیت ملک علّام خوانده است؛ امام در اثنای تقریر فرموده‌اند: آنچه این ضعیف در مدت سی سال از معانی آیات و اخبار به مسامع احرار و اخیار رسانیده؛ فردوسی حاصل این همه در دو بیت ادا کرده و این دو بیت را خوانده که، شاهنامه:

پرستیدن دادگر پیشه کن ز روز گذر کردن اندیشه کن
بترس از خدا و میازار کس ره رستگاری همین است و بس

(خوارزمی،۱۳۸۴/۱: ۵-۱۴۴)

بر طبق بررسی‌های راقم سطور، این دو روایت، نه در کتب تذکره و اولیاءنامه‌هایی که شرح احوال احمد و محمد غزالی را نوشته‌اند؛ آمده و نه در آثار آن دو به این موضوع اشاره‌ای شده است. به همین دلیل به احتمال بسیار، دو متن مزبور تنها مأخذ این دو روایت به‌شمار می‌آید. موضوعی که در اینجا می‌تواند محل بحث و بررسی باشد؛ استشهاد دو برادر، به بیتی از فردوسی است که تمام آن معارف و تجاربی را که در طول سی یا چهل سال اندوخته‌اند؛ کفایت می‌کند. در اینجا ما با دو روایت با ساختار روایی یکسان اما با دو تحریر متفاوت مواجهیم. بنابراین، ابتدا باید با تحلیل روایت‌شناسی موضوع، اصالت هر یک از دو روایت مزبور را بررسی کنیم. آخرین مجلس احمد غزالی در کتابی به نام مجالس، حاوی عباراتی بسیار مشابه با روایت مرزبان‌نامه است: مَعاشِرَ المسلمینَ! الیومَ یومَ وَداعِنا. أَلیسَ قدطَوَلنا وَ جَلَسنا مِئَةَ مرّةٍ؟ حاصلُ ماقُلنا مِئَةُ مَرّة، کلمةٌ واحدةٌ: ﴿قُلِ اللهُ ثُمَّ ذَرهُم﴾[۲] أترک ماسواهُ و اشتغلُ به – أو یَترکُکَ و ما سواهُ و یحرمُکَ. (غزالی، ۱۳۸۹: ۶۹)

یعنی: «ای گروه مسلمانان! امروز روز وداع ماست. مگر نه این است که ما طول دادیم و صد مجلس نشستیم؟ حاصل آنچه ما در این صد مجلس گفتیم یک کلمه بیش نیست «بگو خدا، پس ایشان بگذار». آنچه که جز اوست بگذار و به او مشغول شو؛ یا تو را و آنچه جز اوست می‌گذارد و محرومت می‌کند.» (همان: ۱۵۷) همان‌طور که ملاحظه می‌شود؛ خطابهٔ احمد غزالی در این مجلس، شباهت بسیاری با روایت

۲. قرآن کریم: ۹۲/٦

مرزبان‌نامه دارد تا بدانجا که احمد مجاهد روایت *مرزبان‌نامه* را صورت پارسی شدهٔ این مجلس می‌داند. (همان، یازده)

برای تحریر دوم از روایت مورد بحث نیز شواهدی در منابع وجود دارد که نشان می‌دهد ماجرای کناره‌گیری امام محمد غزالی از کرسی بحث و درس، واقع شده بود. محمد غزالی در یکی از نامه‌هایش به گوشه‌نشینی خود چنین اشاره می‌کند:

«اتفاق افتاد که در شهور سنهٔ تسع و تسعین و أربعمائهٔ نویسندهٔ این حرفها، غزالی، را تکلیف کردند -پس از آنکه دوازده سال عزلت گرفته بود؛ و زاویه‌ای را ملازمت کرده- که به نیشابور باید شد و به افاضت علم و نشر شریعت مشغول باید گشت، که فترت و وهن به کار علم راه یافته است. پس دل‌های عزیزان از ارباب قلوب و اهل بصیرت به مساعدت این حرکت بـرخاست و در خواب و یقظت تنبیهات رفت که این حرکت مبدأ خیرات است و سبب احیای علم و شریعت.» (غزالی،۱۳۸۳/۱: ۱۶)

اعراض محمد غزالی از مجلس وعظ و سخن علم و شریعت گفتن و خواستاری شاگردانش برای رجوع دوبارهٔ استاد به آن مجالس، به گواه نوشته‌های خود او، سندیت دارد. آنچه قابل تأمل است، موضوع استشهاد هر دو برادر به بیتی مشترک از فردوسی در مجلس وعظ و با رویکردی مشابه است. پنداری هر دو روایت گفته شده از برادران غزالی، بر پایهٔ طرحی از پیش ساخته برای تعظیم شاهنامهٔ فردوسی، جلو می‌رود، منتها در یکی، احمد غزالی است که به اهمیت شاهنامه و فردوسی اذعان می‌کند و در دیگری، امام محمد غزالی. آیا می‌توان احتمال داد استشهاد برادران غزالی به بیت فردوسی و آن را لُبّ تمام معارف و تجارب‌شان دانستن، از برافزوده‌های دوران پس از حیات ایشان و برای تعظیم جایگاه فردوسی و شاهنامه بوده باشد؟ چون این موضوع که هر دو برادر به این نتیجهٔ مشترک رسیده باشند که بیت مزبور فردوسی با تمام علوم و معارف و تجارب شهودی آنها برابری می‌کند و بخواهند در مجلسی عام، این مطلب را به همگان اعلام کنند، شائبهٔ دستکاری در اصل روایت را به ذهن خطور می‌دهد. هر دو حکایت خط سیر معینی را می‌پیمایند و محل وقوع هر دو، مجلس وعظ است و هر دو روایت، ماجرا را به سمت پیام و نتیجه‌ای واحد سوق می‌دهند. آیا در حکایت احمد غزالی، بیت فردوسی جایگزین آیهٔ قرآن شده و در حکایت کناره-

گیری محمد غزالی از بحث و درس و بازگشت مجدد او، استناد به بیت فردوسی در خطابهٔ آخرین مجلس وعظش، برافزودهٔ راویان است و یا، با عنایت به این نکته که لقب امام در منابع مختلف عرفانی و غیر عرفانی، برای محمد به کار رفته است، آیا احمد غزالی در مرزبان‌نامه، می‌توانسته تصحیفی از محمد بوده باشد؟

از میان محققان، علامه قزوینی، نصرالله پورجوادی (پورجوادی، ۱۳۵۸: ۳۴) و احمد مجاهد (غزالی، ۱۳۸۹: یازده) و محمدامین ریاحی و سجاد آیدنلو به روایت مرزبان‌نامه توجه داشته‌اند لکن به جز علامه قزوینی و آیدنلو، بقیه در باب صحت و سقم آن نظری نداده‌اند. علامه قزوینی این داستان را برافزودهٔ سعدالدین وراوینی به تحریر خود از مرزبان‌نامه می‌داند (آیدنلو، ۱۳۸۶: ۲۱۸) دکتر ریاحی، محمد غزالی را مفتی و فقیهی متعصب دانسته که به سنن و فرهنگ ایرانی عنایتی نداشته، اما بر خلاف او، احمد غزالی را شاعر و عارف و آزاد اندیشی می‌داند که روایت مزبور مرزبان‌نامه، نمونه‌یی از آزادی و بلند نظری اوست. (ریاحی، ۱۳۸۲: ۲۰۶) البته روایت منقول از ینبوع‌الاسرار که در بالا ذکر کردیم و همچنین، آنچه در ادامه از قول امام محمد غزالی نقل خواهیم کرد، ظاهراً خلاف گفتهٔ دکتر ریاحی را در باب بی‌اعتنایی محمد غزالی به شاهنامه نشان می‌دهد. دکتر آیدنلو انتساب این روایت را به احمد غزالی بعید نمی‌بیند و با ذکر دلیلی که دکتر ریاحی ذکر کرده و یکی دو قرینهٔ دیگر، گزارش شاهنامه‌ای وراوینی را منحصر به فرد و مهم می‌داند. (آیدنلو، ۱۳۸۶: ۲۱۸؛ همان، ۱۳۹۹: ۲۲۶)

انتساب تکریم فردوسی به محمد غزالی، در یکی از آثار منسوب به وی نیز دیده می‌شود. وی در رسالهٔ *سرّ العالمین و کشف ما فی الدارین* که به درخواست عده‌ای از ملوک نوشته شده است، آنان را به مطالعهٔ شاهنامه و قصص عجم توصیه می‌کند: «وَ یَستحبّ أن یُطالِع کتب الطب و التواریخ و شاهنامهٔ العجم و قصص التابعین للعجم و الدیلم ... » (غزالی، ۱۴۱۶: ۴۵۷) با توجه به اینکه رسالهٔ *سرّ العالمین* منسوب به محمد غزالی است، بنابراین نمی‌توان توصیه به شاهنامه‌خوانی را به قطع و یقین از او دانست. میان محققان دربارهٔ انتساب این اثر به غزالی، تا به امروز، دو دستگی وجود دارد: عده‌ای به دلیل برخی اعترافات غزالی در این کتاب، آن را از آثار منسوب به وی می‌دانند و برخی، آن را از آثار مسلّم وی دانسته‌اند، هر چند، نظر غالب، ردّ انتساب

آن به غزالی است. (رک ذکاوتی قراگوزلو، ۱۳۶۹: ۶۹) از متأخران، علامه امینی در *الغدیر* (بلخاری قهی، ۱۳۹۸: ۱۴) و عبدالرحمن بدوی (سروش، ۱۳۶۸: ۹۶) و از گذشتگان، از میان محققین اهل سنت: سبط‌بن‌جوزی، ذهبی در *سیر العلام النبلاء* (ج۱۴) ابن حجر عسقلانی در *لسان المیزان* (ج۲) و از میان شیعیان، ملا محسن فیض کاشانی در *المحجةالبیضاء فی تهذیب الاحیاء*، *سرّ العالمین* را مسلماً از امام غزالی دانسته‌اند (مؤلف کتاب سرّالعالمین فی کشف ما فی الدارین، ۱۳۹۷) علامه جلال‌الدین همایی با ذکر دلایلی، انتساب این اثر را به غزالی رد کرده لکن آن را به دلیل احتوایِ بر فواید تاریخی و ادبی، از جمله نام بردن از شاهنامه، در خور توجه می‌داند (همائی، ۱۳۸۷: ۳-۲۵۰) در فهرست انتقادیِ آثار غزالی نیز انتساب *سر العالمین* به وی با قطع و یقین رد شده است. (فانی، ۱۳۶۳: ۲۱۱) در میان مخالفان و موافقان این مسأله، ذکاوتی قراگوزلو، رأی میانه‌ای دارد. وی بر آن است که محتملاً، محمد غزالی کتابی به این نام داشته، لکن بر نسخهٔ چاپی آن، که امروز در دسترس است، کلاً یا بعضاً منطبق نیست. (ذکاوتی؛ قراگوزلو، ۱۳۶۹: ۶۹) نگارنده نیز بر مبنای نظر اخیر، بر آن است که به احتمال، توصیه به شاهنامه خوانی، مانند سایر موضوعات، به اصل رساله افزوده شده باشد.

در هر حال، باید در نظر داشت که دو صورت مختلف از یک روایت با مضمون مشترک، مانند نمونهٔ مشابه آن در *کشف‌الأسرار* و *هزار حکایت صوفیان*، نشان از این واقعیت دارد که در آن دوران که عرفان و تصوف بر تمام نحله‌ها و جریان‌های فکری غلبه داشت یا هنوز تفکر عناد و ستیز با شاهنامه و متعارض دانستن آن با اسلام، به حیات خود ادامه می‌داد و تلاش برای تغییر چنین افکاری بود که موجب می‌شد روایاتی از احترام و ستایش عرفا و علما نسبت به شاهنامه و فردوسی، به منابع مختلف راه یابد تا بتواند از رهگذر تأیید ستایش‌آمیز آنها، این مسأله از میان برخیزد و یا اینکه حماسه‌های ملی و اساساً شاهنامه، به آن درجه از مقبولیت رسیده بود که در سخنان توأم با احترام و برخورد ستایشگرانهٔ علما و عرفای نامی، تأیید و تأکید شود. در صورت صحت ماجرای استشهاد هر کدام از برادران غزالی به بیت فردوسی، باید گفت که شاهنامهٔ فردوسی به مرور به چنان شهرت و مقبولیتی رسیده بود که ابیات آن بر بالای منابر وعظ علما و عرفای بزرگی چون احمد و محمد غزالی قرائت می‌شد.

۲-۲. نفوذ و راهیابی ابیات شاهنامه به متون منثور عرفانی و بررسی علل آن

۲-۲-۱. عین‌القضات همدانی و جایگاه شاهنامه در تعالیم استادان و پیران او

در نامه‌های عین‌القضات همدانی (۴۹۲-۵۲۵ ه.ق) ابیاتی از شاهنامه بدون اشاره به نام آن و فردوسی ثبت است که بر اساس بررسی‌های راقم سطور، در متون عرفانی دیگر نیامده و این حاکی از توجه عالمانه و مراجعهٔ مستقیم عین‌القضات به شاهنامه بوده است. نگارنده تمام شواهد را از رسالهٔ پژوهشی غلامی نقل می‌کند. (غلامی، ۱۳۹۲: ۹۲) منتها ایشان این شواهد را از دست‌نویس شمارهٔ ۱۵۴۷ موقوفات ملا مراد استانبول (تاریخ کتابت: ۸۵۳ ق) آورده که کامل‌ترین نسخهٔ نامه‌های عین‌القضات است، ولی نگارنده برای دسترسی آسان به نمونه‌ها، به متن چاپی آن ارجاع می‌دهد:

از ایـــن راز جـانِ تـو آگـاه نیـسـت　　بـدیـن پـــرده انـــدر تـو را راه نیـست
(عین‌القضات/ ج۱، ۱۳۸۷: ۳۵۱)

خـــرد را و جـان را هـمی‌سـنجـد او　　در انـدیشـهٔ سـخـته کـــی گـنـجـد او
(همان: ۳۸۶)

چـه مـــردی بـود خیـره آشـــوفـتن　　بـــزیـر انـــــدر آورده را کـــوفـــتـن
(همان/ج۲، ۱۷۵)

بیتی هم از دست‌نویسی به شمارهٔ ۴۸۲۴ متعلق به کتاب‌خانهٔ ایاصوفیهٔ ترکیه نقل شده که ظاهراً در یکی از رسائل عرفانی عین‌القضات آمده است:

سـتـم، نامـهٔ عزل شـاهـــان بـــود　　چـــه درد دل بـــی‌گـنـاهـــان بـــود
(غلامی، ۱۳۹۲: ۹۳)

این بیت را در رساله‌ای به نام رسالهٔ عینیه از احمد غزالی که خطاب به عین‌القضات همدانی است نیز می‌توان ملاحظه کرد:

ستـم، نامـهٔ عـزل شـاهـان بـــود　　چـــــو درد دل بـــی‌گـنـاهـان بـــود
(همان، ۹۴-۹۵)

با توجه به اینکه این بیت ابتدا در مکتوب احمد غزالی به عین‌القضات آمده و سپس عین‌القصات (احتمالاً به تأسی از استادش) آن را در یکی از رسائل خویش آورده و نیز

با نظر به ماجرای استشهاد احمد و به روایتی محمد غزالی به بیتی از شاهنامه که پیش از این ذکر شد؛ می‌توان احتمال داد که استشهاد عین‌القضات به ابیات شاهنامه نتیجهٔ تعلیم پیر و مرشد او احمد غزالی بوده باشد و این گواهی بر سابقهٔ آشنایی احمد غزالی با شاهنامه است که در روایت مرزبان‌نامه بازتاب داشته است. چه آن روایت مجعول بوده باشد و چه بتوان اصالتی بدان قائل شد، در هر حال بیان کنندهٔ توجه محافل عرفانی سده‌های چهارم و پنجم هجری به شاهنامهٔ فردوسی و اشتهار آن است. (رک: آیدنلو، ۱۳۸۶: ۲۱۸) در نامهٔ شصت و نهم، در ذکر تفاوتِ فهم لفظ و معنای قرآن مجید، تمثیلی از یکسانی لفظ و معنا در حماسه آورده شده (عین‌القضات،۲/۱۳۸۷: ۶۲۹) که نشان دیگری از توجه عین‌القضات به موضوع حماسه و شاهنامه می‌تواند قلمداد شود.

رغبت و توجه عین‌القضات به شاهنامهٔ فردوسی، تنها به تأثر او از احمد غزالی و شاید امام محمد غزالی محدود نمانده است و ردپایی از اهمیت و جایگاه شاهنامه در تعالیم استادان او را، می‌توان در یکی دیگر از مشایخ با واسطه‌اش، محمد معشوق طوسی نیز یافت. روایت مشهوری از تشویق فردوسی به سرودن شاهنامه توسط محمد معشوق طوسی از عرفای نامدار خراسان و معاصرِ ابوسعید ابوالخیر، در مقدمهٔ شاهنامهٔ نسخهٔ بایسنقری (بایسنغری) نقل شده که قابل توجه است. این شخص یک قرن پیش از عین‌القضات می‌زیسته، و عین‌القضات اولین کسی بوده که شرح مبسوطی از او داده (پورجوادی، ۱۳۶۶: ۱۷۱) و از خلال نوشته‌هایش نیز می‌توان به ارادت خاصش بدو پی برد. عین‌القضات از این شیخ با عبارت تُرک قبا بسته یاد می‌کند: «محمد معشوق ترکی قبا بسته بود» و با این معرفی ظاهری و کنایی، نژاد او را هم - که ترکی از ترکمانان بود - روشن کرده است. (همان: ۱۷۲) اما روایتی که در مقدمهٔ بایسنقری آمده چنین است:

«چون حکیم طوس بر آن شد تا شاهنامه را به نظم درآورد] از شیخ محمد معشوق طوسی علیه الرحمه که از جملهٔ اولیاءالله بود استمداد همّت کرد و شیخ فرمود که میان ببند و زبان بگشای که به مقصود خواهی رسید. فردوسی خرّم خاطر گشت و دانست که هر تیری که از مشت آن بزرگوار رفت به هدف مراد رسید.» (همان: ۱۷۷)

ظاهراً این روایت را نخستین بار سعید نفیسی در مقاله‌ای منتشر کرده است. محمد معشوق طوسی از عرفای اواخر قرن چهارم و اوایل قرن پنجم است که نفیسی معاصرت او را با فردوسی حتمی می‌داند و با احتمالی قریب به یقین حدس می‌زند که بعید نیست فردوسی با این عارف نامی محشور بوده و از او در سرایش شاهنامه طلب همت کرده باشد. (نفیسی، ۱۳۱۳: ۸۱۳) نکتهٔ شگفتی که وی با قطعیت مطرح می‌کند اشاره به مشرب تصوف فردوسی است که در آن زمان در طوس رواج بسیار داشته و فردوسی هم نسبت به آن بی‌تمایل نبوده است. (همان) دکتر پورجوادی با ذکر اینکه این داستان در منابع قدیمی نیامده و از این بابت هم صحت آن مورد تردید مورخان واقع شده بر آن است که هیچ دلیل تاریخی هم برای انکار صحت آن وجود ندارد. (پورجوادی، ۱۳۶۶: ۱۷۷) دکتر دبیرسیاقی نیز در مقالهٔ «نقد و رد افسانه‌ها دربارهٔ فردوسی و شاهنامه» در نقد مندرجات مقدمهٔ بایسنقری شاهنامه -که مطالب آن را خیال‌بافی‌های سست و عامیانه و خلاف واقع می‌داند. (دبیرسیاقی، ۱۳۸۳: ۶۴) به هنگام نقل رؤوس مطالب آن- که از نظر وی مردود است- به ماجرای محمد معشوق و شاهنامه اشاره نکرده جز رفتن فردوسی به توصیهٔ محمد معشوق به غزنین. (همان: ۶۵)

۲-۲-۲. نجم‌الدین رازی، مروج ابیات شاهنامه در متون عرفانی

از میان عرفایی که در آثارشان به بیت یا ابیاتی از شاهنامه استشهاد کرده‌اند؛ نجم‌الدین رازی (۶۵۴-۵۷۰ ق) با این ویژگی متمایز می‌شود که تعداد ابیاتی از شاهنامه که در *مرصادالعباد* و *مرموزات اسدی در مزمورات داودی* وی آمده؛ از تنوع قابل ملاحظه‌ای برخوردار است و محتمل است که ابیات شاهنامه در سده‌های بعد، از طریق مرصادالعباد به بسیاری از متون عرفانی راه یافته باشد. ذکر ابیات متعددی از شاهنامه در آثار نجم‌الدین دایه در قیاس با متون عرفانی دیگر، ممکن است نشان دهندهٔ اهمیت این اثر سترگ ملی نزد وی باشد و یا اینکه به دلیل تکرار و پربسامد بودن این ابیات و رواج آن در سایر متون غیرعرفانی، به آثار او هم راه یافته باشد.

از میان ۱۲۸ بیتی که از شعرای مختلف در مرصادالعباد آمده (نجم رازی،۱۳۸۶/۱: ۵۷) پنج بیت آن از شاهنامهٔ فردوسی است که البته بدون اشاره به نام شاهنامه و یا

فردوسی می‌باشد. ابیاتی از شاهنامه که در مرصادالعباد و مرموزات اسدی آمده از قرار زیر است:

ترا از دو گیتی برآورده‌اند — به چندین میانجی بپرورده‌اند
نخستین فطرت پسین شمار — تویی خویشتن را به بازی مدار
(همان، ۸۲)

اگر بار خارست، خود کشته‌ای — وگر پرنیان است؛ خود رشته‌ای
(نجم رازی،۲/۱۳۸۶: ۱۲۴)

فریدون فرخ فرشته نبود — به مشک و به عنبر سرشته نبود
به داد و دهش یافت آن نیکوی — تو داد و دهش کن فریدون توی
(همان:۱۱۹)

اگر بد کنی هم تو کیفر بری — نه چشم زمانه به خواب اندر است
بر ایوانها نقش بیژن هنوز — به زندان افراسیاب اندر است
(همان، ۱۲۴)

مثنوی:

چه بندی دل اندر سرای سپنج — چه نازی به گنج و چه یازی به رنج
جهان را چنین است ساز و نهاد — ز یک دست بستد به دیگر بداد...
.... پر از مرد دانا بود دامنش — پر از خوب رخ چاک پیراهنش
(همان، ۱۰۲)

همان‌طور که گفته شد؛ نجم‌الدین در آثار خود بدون ذکر نام فردوسی به ابیات شاهنامه استشهاد کرده است. تنها در یک مورد بیتی منسوب به فردوسی ذکر کرده و از سرایندهٔ آن به «آن عزیز» یاد کرده که اگر به زعم وی، بیت از فردوسی باشد مقصودش از آن عزیز، فردوسی است:

جهان را بلندی و پستی تویی — ندانم کیی هر چه هستی تویی
(همان: ۴۲ و۶۶)

علاوه بر موضوع استشهاد نجم‌الدین به ابیات شاهنامه، می‌توان تأثیر این اثر حماسی را در نظم مطالب *مرموزات اسدی* نیز دید. نجم‌الدین، بخشی از کتاب را با عنوان

«تواریخ ملوک» با همان ترتیبی که فردوسی در شاهنامه آورده تنظیم کرده و پادشاهان را با همان ترتیب، یک به یک اسم می‌برد و مدت پادشاهی هر کدام و آنچه را که در جهان رسم کرده و از خود به‌جای گذاشته‌اند بر طبق ترتیب شاهنامه آورده است. (همان: ۹-۱۰۸)

۲-۲-۳. ابیات پراکنده از شاهنامه در متون منثور عرفانی

ابیات مورد استناد شاهنامه در متون منثور عرفانی از دو جنبه قابل بررسی است: یکی موضوع ابیات و دیگر، بررسی وضعیت انتساب آنها به فردوسی و شاهنامه.

۲-۲-۳-۱. بررسی محتوایی ابیات

ابیاتی که عرفا در بیان مطالب خود بدانها استشهاد نموده‌اند به سه موضوع کلی بخش‌پذیر است: موضوع آفرینش انسان؛ توجه به مهارت فردوسی در سخن‌پردازی؛ استشهاد به ابیات حکمت‌آموز شاهنامه.

الف) موضوع آفرینش انسان

۱- بیت زیر از شاهنامه، در میان عرفا در باب خلقت آدمی، بسیار مشهور است:

جـهان را بلنـدی و پـستی تـویی ندانـم چـه‌ای هـر چـه هسـتی تویی

از متون عرفانی که به این بیت استشهاد کرده‌اند، با تصریح به نام فردوسی یا بدون ذکر نام او، این آثار قابل ذکراند: *مرصادالعباد* (ص ۲ و۶۶) و *مرموزات اسدی* (ص ۴۲) نجم‌الدین رازی، *ترجمهٔ عوارف المعارف* سهروردی (ص۳۹)، *کشف‌الحقائق* عزیزالدین نسفی (ص۱۶۳)، دو *رسالهٔ همدانیه و الانسان الکامل یا روح الاعظم* سیدعلی همدانی (ص۱۴۱و ۱۹۵)، *شرح فصوص‌الحکم* خوارزمی (ص۱۰۰۲)، *نقدالنصوص فی شرح نقش الفصوص جامی* (ص ۹۰)، *رسائل فارسی* ادهم خلخالی (ص ۱۰۶ و ۴۴۴) و *شرح مثنوی* ملاهادی سبزواری (ج۲، ص ۲۳۷). نکته‌ای که دربارهٔ این بیت حائز اهمیت است موضوع درستی یا عدم درستی انتساب آن به فردوسی است. دکتر محمدامین ریاحی با ذکر اینکه حکایتی که این بیت به موجب آن میان صوفیه مشهور شده یعنی ماجرای نماز نخواندن ابوالقاسم نامی که به احتمال زیاد اصلاً صوفی نبوده؛ بر جنازهٔ فردوسی، در *ظفرنامهٔ* حمدالله مستوفی و سپس آثار نجم‌الدین رازی و پس از آن، در متون عرفانی

رواج یافته؛ افزوده‌اند که این بیت در نسخهٔ چاپ مسکو و چاپ خالقی مطلق، الحاقی بوده اما در چاپ بروخیم آمده است. (ریاحی، ۱۳۸۲: ۲۱۴) لازم به ذکر است که در برخی از آثار عرفانی معاصر نیز این بیت از فردوسی دانسته شده است.

بیت مزبور از ابیات توحیدی شاهنامه است لکن عرفا از این بیت همواره معنای توحیدی دریافت نمی‌کردند و به اقتضای کلام، معنای دیگری نیز بر آن تحمیل کرده‌اند. بدین معنی که بر حسب کاربرد بیت، ذیل دو موضوع عرفانی: مبحث توحید حق تعالی و یا انسان‌شناسی، مخاطبهٔ بیت را خداوند و یا انسان می‌دانستند. عرفا با القای مفهوم انسان‌شناسی از بیت مزبور، می‌کوشیدند بطون عالم اکبر را در انسان که خود تمثال اصغر آن است؛ نشان دهند. صریح‌ترین اشاره به این معنی، در شرح فصوص‌الحکم خوارزمی است که می‌گوید: «... و حق تعالی این انسان کامل را روح عالم ساخت و بلندی و پستی را مسخّر او گردانید از برای کمال صورتی که انسان بر آن مخلوق است تا بعضی در مخاطبهٔ او گفتند بیت: جهان را بلندی و پستی توئی ...» (خوارزمی، ۱۳۷۹: ۱۰۰۲) جالب است که مصحح این کتاب، علامه حسن‌زادهٔ آملی-که بیت را از فردوسی دانسته و بدان نیز استشهاد کرده (همان‌جا و نیز: حسن‌زادهٔ آملی،۲/۱۳۸۱: ۱۷۱) با ذکر اینکه مقصود خوارزمی از بعضی در عبارت بالا، حکیم ابوالقاسم فردوسی است این نکته را یادآوری می‌کند که بیت در مخاطبه با حق تعالی سروده شده است نه در مخاطبه با انسان و بنابراین، نادرستی دریافت خوارزمی را از مفهوم بیت و نیز انتساب آن را به فردوسی تذکر می‌دهد. ایشان برای این گفتهٔ خود به کاربرد بیت در معنای توحیدی در *اسفار اربعهٔ* ملاصدرا اشاره می‌کند. ملاصدرا در *اسفار* بر معنای توحیدی بیت مزبور، تأکید کرده، می‌گوید: «و از کسانی که لفظ وجود گفته‌اند و مرادشان از آن، واجب تعالی می‌باشد، شیخ عطار است که در اشعار پارسیش گفته:

آن خداوندی که هستی ذات اوست جمله اشیاء مصحف آیات اوست

و فردوسی قدّوسی در دیباچهٔ کتابش گوید: جهان را بلندی و پستی توئی ....» (صدرالمتألهین شیرازی،۲/۱۳۸۸: ۳۵۱) از نظر ملاصدرا کم بوده‌اند کسانی که هستی را در معنی خداوند بدانند. از کلام او می‌توان دریافت که اختلاف عرفا در کاربرد بیت مورد بحث در دو معنی متفاوت، از تعبیر ایشان از هستی ناشی می‌شود. به هر حال

بحث وجود در این بیت منسوب به فردوسی در اسفار ملاصدرا، مفهوم فلسفی به خود گرفته است. از متون عرفانی ذکر شده در ابتدای این بخش که به بیت مزبور استشهاد کرده‌اند؛ تعدادی، بیت را در معنای توحیدی به کار برده‌اند و برخی در معنی انسان-شناسی و برخی هم مانند ادهم خلخالی آن را در هر دو معنا به کار برده‌اند. او در رسالهٔ *مشرق‌التوحید*، ذیل «توحید عامی علمی عالی و الهی» بر مفهوم توحیدی بیت تصریح کرده؛ پس از ذکر انواع توحید می‌گوید: «... او هست و نیست هیچ چیز جز او. آری چراغ پیش آفتاب پرتوی ندارد و ستارهٔ بلند در داس کوه الوند پست نماید. نظم: جهان را بلندی و پستی تویی ...» (عزلتی خلخالی، ۱۳۸۱: ۱۰۶) اما در مقدمهٔ *رسالهٔ ذکریهٔ الهیه*، معنای انسان‌شناسی برای بیت قائل است: «همچنین یک زبان داد تو را، نه دو، چنانکه به دل یکی دانی و بر زبان یکی خوانی و دوی را از روی حال و قال در میان نبینی و بر زبان نیاری، جهان را بلندی و پستی تویی ...» (همان: ۴۴۴)

باید گفت که به رغم تفاوت آراء عرفا در مفهوم این بیت، معنای حقیقی و اولیه‌ای که علت سرایش آن بوده و بر طبق داستان فردوسی و کرّکانی، موجب نجات او شده؛ همان مفهوم توحیدی است لکن بعید نیست که عرفا در دریافت معنای انسان‌شناسی از بیت نیز متأثر از نجم‌الدین رازی بوده باشند زیرا کهن‌ترین نمونهٔ استعمال بیت در این معنی، مرصادالعباد است. (آیدنلو، ۱۳۹۸: ۱۲)

۲-

تو را از دو گیتی برآورده‌اند — به چندین میانجی بپرورده‌اند
نخستین فطرت پسین شمار — تویی خویشتن را به بازی مدار

صائن‌الدین‌علی‌بن‌ترکه (۸۳۵ ق) (ترکهٔ اصفهانی، ۱۳۷۵: ۴۳) شاه داعی شیرازی در *مرآة‌المحققین* (داعی شیرازی، ۱۳۷۷: ۲-۴۱)، جامی با ضبط فکرت به جای فطرت در مصرع اول بیت دوم (جامی، ۱۳۷۰: ۱۰۱)، ادهم خلخالی در رسالهٔ *مشرق‌التوحید* ذیل «انسان اشرف مخلوقات است» (عزلتی خلخالی، ۱۳۸۱: ۱۰۱) و نیز در *رسالهٔ مخاطبات* (همان: ۱۸۹) پس از شرح عرفانی آفرینش انسان، به ابیات مزبور استشهاد کرده‌اند.

۳-

به خاکت درآرد خداوند پاک — دگر ره برون آرد از زیر خاک

بر آن حال کآئی به خاک اندرون بران گونه از خاک آئی برون
اگر پاک در خاک گیری مقام برآئی ازان پاک و پاکیزه نام

کاشفی سبزواری (قرن نهم هجری) برای بیان آفرینش انسان به این ابیات حکیم فردوسی، با ذکر نام او، استشهاد کرده است. (کاشفی سبزواری، ۱۳۶۹: ۶۸۶)

ب) توجه به مهارت فردوسی در سخنوری

در برخی از متون عرفانی، مهارت و استادی کم نظیر فردوسی در شاعری، مورد توجه واقع شده است. کمال‌الدین حسین خوارزمی در بحث مانایی سخن، شاهنامهٔ فردوسی را بهترین گواه این موضوع می‌داند: «... بر بسیط زمین از صنایع ابنای روزگار و بدایع اصحاب [نامدار] خود هیچ یادگاری پایدارتر از سخن نتواند بود و هیچ تذکره باقی‌تر از نتیجهٔ خاطر نخواهد بود... لاجرم به میامن سخن‌سازی و ذرایع سحرپردازی، نام نیکوی خویش زندهٔ جاوید سازند. چنان‌که فردوسی طوسی می‌فرماید:

چون این نامور نامه گردد تمام شود روی گیتی ز من پر کلام
از آن پس نمیرم که من زنده‌ام که تخم سخن من پراکنده‌ام
سخن به که ماند ز ما یادگار که ما بر گذاریم و او پایدار

(خوارزمی،۱۳۸۴/۱: ۳۴۰)

شاه داعی شیرازی (۸۷۰ ق) نیز در دیوان خود، در ستایش مقام بلند فردوسی در سخنوری چنین می‌سراید:

اگر رفت فردوسی از روزگار تو کردی سخن را از او یادگار

(داعی شیرازی، ۱۳۷۷: ۸۴)

پ) استشهاد به ابیات حکمی شاهنامه

عرفا در بیان نکات اخلاقی و حکمی نیز، به ابیاتی از شاهنامه استشهاد کرده‌اند:

-۱

از امروز کاری به فردا ممان چه دانی که فردا چه آرد زمان

(ترکه اصفهانی، ۱۳۸۴: ۱۲۸)

۲-

محمدکاظم‌بن‌محمد تبریزی در ذکر فرقهٔ مضله، به ابیاتی منسوب به شاهنامه استناد می‌کند:

درختی که تلخ است وی را سرشت　　گرش برنشانی به باغ بهشت ...
... ز بداصل چشم بهی داشتن　　بود خاک در دیده انباشتن
(تبریزی، ۱۳۸۸: ۵-۱۲۴)

۳- ادهم خلخالی در مکتوب پنجاه و چهارم از *رسالهٔ صحایف الوداد و مکاتیب الاتحاد*، در توصیه به یکی از یاران در طلب علم این شعر را به نام فردوسی می‌آورد:

اگر سالها گوهر تابناک　　فتد خاک و بی‌قدر بر روی خاک
بر آنم که کمتر نشیند غبار　　به رویش ز آلایش روزگار
چه از خاک خیزد همان گوهر است　　همان آن به عمّان اصلی در است
(عزلتی خلخالی، ۱۳۸۱: ۷۹۹)

۴- این ابیات شاهنامه نیز بارها مورد توجه عرفا بوده است:

فریدون فرخ فرشته نبود　　به مشک و به عنبر سرشته نبود
به داد و دهش یافت او نیکوی　　تو داد و دهش کن فریدون توی

این دو بیت نیز، به احتمال، نخست بار در *مرموزات اسدی* نجم‌الدین رازی (نجم رازی،۲/۱۳۸۶: ۱۱۹) آمده باشد و پس از آن در برخی متون عرفانی مورد توجه قرار گرفته است. ادهم خلخالی در نصیحت به یکی از وکلاء خوانین در عدالت ورزیدن، در صحیفهٔ شصتم از همان مکتوب، با ذکر نام فردوسی این دو بیت را با ضبطی متفاوت می‌آورد:

فریدون فرخ فرشته نبود　　ز مشک و ز عنبر سرشته نبود
به داد و دهش یافت آن فرّهی　　تو داد و دهش کن فرشته تویی
(همان: ۸۱۵)

علامه حسن‌زادهٔ آملی نیز این دو بیت را «قول شیرین حکیم ابوالقاسم فردوسی» خوانده و آن را در یکی از آثار خود آورده است (حسن‌زادهٔ آملی،۲/۱۳۸۱: ۳۷۳)

از مجموع آنچه در این بخش گفته شد، دو نکتهٔ قابل توجه به دست می‌آید: یکی اینکه در متون پس از سدهٔ نهم، استشهاد به ابیات شاهنامه و در نتیجه توجه به آن بیش از گذشته بوده است. نکتهٔ دوم اینکه بر خلاف متون عرفانی پیشین، در متون پس از سدهٔ نهم هجری ذکر ابیاتی از شاهنامه با تصریح به نام فردوسی بوده در حالی‌که در دوره‌های قبل چنین نبوده و به نام فردوسی یا شاهنامه، به هنگام نقل ابیات او جز در مواردی نادر، اشاره‌ای نشده است.

۲-۲-۴. بررسی وضعیت ابیات منتسب به فردوسی و شاهنامه در متون عرفانی

برای ارزیابی وضعیت انتساب ابیاتی که به نام شاهنامه و فردوسی در آثار عرفانیِ بررسی شده در این نوشتار ذکر شد ابتدا در جدول زیر ضبط ابیات را با ضبط شاهنامهٔ ویرایش دکتر جلال خالقی‌مطلق و در پاره‌ای موارد با چاپ‌های دیگری از شاهنامه تطبیق می‌دهیم و سپس توضیحات لازم را با قید شمارهٔ ابیات مندرج در این جدول ذکر خواهیم کرد:

	ابیات شاهنامه در متون عرفانی	ضبط شاهنامه، چ خالقی‌مطلق- توضیحات
۱	جهان را چه سازی جهان ساخته است جهان‌دار از این کار پرداخته است	بیت از داستان رستم و سهراب است. ضبط‌شاهنامه (فردوسی،۲/۱۳۸۶: ۱۶۳) تو گیتی چه سازی که خود ساخته است. جهان‌بان ازین کار پرداخته است.
۲	ترا از دو گیتی برآورده‌اند به چندین میانجی بپرورده‌انـد نخستین فطرت پسین شمـار تویی خویشتن را به بازی مدار	دو بیت از دیباچهٔ شاهنامه است. ضبط شاهنامه (فردوسی،۱/۱۳۶۶: ۷) ترا از دو گیتـــی برآورده‌انـــد به چندین میانجی بپرورده‌اند نخستینت فکرت، پسینت شمار تو مر خویشتن را به بازی مدار

۳	اگر بار خارست، خود کشته‌ای وگر پرنیان است، خود رشته‌ای	ضبط شاهنامه (همان: ۱۵۱) گرش بار خارست خود کشته‌یی وگر پرنیانست خود رشته‌یی
۴	فریدون فرخ فرشته نبود به مشک و به عنبر سرشته نبود به داد و دهش یافت آن نیکوی تو داد و دهش کن فریدون توی	دو بیت در شاهنامهٔ چاپ مسکو از ابیات الحاقی است (همان:۲۵۲). اما در شاهنامهٔ چاپ خالقی مطلق، جزو ابیات اصلی است (همان: ۸۵): فریدون فرخ فرشته نبود ز مشک و ز عنبر سرشته نبود به داد و دهش یافت آن نیکویی تو داد و دهش کن فریدون تویی
۵	اگر بد کنی هم تو کیفر بری نه چشم زمانه به خواب اندر است بر ایوانها نقش بیژن هنوز به زندان افراسیاب اندر است	این بیت به گفتهٔ دکتر شفیعی کدکنی متعلق به قطعه‌ای منسوب به فردوسی است (نجم‌رازی،۲/۱۳۸۶: ۱۹۰) دو بیت، از قطعه‌ای چهار بیتی است که به گفتهٔ مینوی، بیت اول در جنگی از قرن هشتم به نام فردوسی و دو بیت در تاریخ طبرستان بدون نام گوینده ضبط شده است. (مینوی، ۱۳۵۴: ۹۰) دکتر آیدنلو حتی انتساب احتمالی این ابیات را به فردوسی نیز محتمل نمی داند.
۶	جهان را بلندی و پستی تویی ندانم کیی هر چه هستی تویی	این بیت هرچند به نام فردوسی شهرت یافته، اما از او نیست.
۷	پرستیدن دادگر پیشه کن ز روز گذر کردن اندیشه کن بترس از خدا و میازار کس ره رستگاری همین است و بس	دوبیت‌ازداستان‌رفتن‌گیوبه‌ترکستان‌است.ضبط-شاهنامه (فردوسی،۲/۱۳۸۶: ۴۱۹) ز روز گذر کردن اندیشه کن پرستیدن دادگر پیشه کن بیت دوم در چاپ خالقی‌مطلق از ابیات الحاقی است. اما در نسخهٔ مسکو جزو ابیات اصلی است (فردوسی،۲/۱۳۸۸: ۴۸۱)

۸	برآوردم از نظم کاخی بلند ز باد و ز باران نیابد گزند نمیرم ازین پس که من زنده‌ام که تخم سخن را پراکنده‌ام	بیت دوم در شاهنامهٔ چاپ خالقی‌مطلق نیست، اما در چاپ مسکو (همان/۹: ۲۱۶۱) با این ضبط آمده: از آن پس نمیرم که من زنده‌ام که تخم سخن من پراگنده‌ام در نسخهٔ بروخیم: ... که تخم سخن را پراکنده‌ام (ریاحی، ۱۳۸۲: ۱۳۲)
۹	مگر خواب را بیهده نشمری یکی بهره دانَش ز پیغمبری	بیت مربوط به خواب دیدن کسری و گزاردن بوزرجمهر است. ضبط خالقی‌مطلق (فردوسی،۷/۱۳۸۶: ۱۶۷) نگر خواب را بیهده نشمری یکی بهره دانَش ز پیغامبری
۱۰	اگر سال‌ها گوهر تابناک فتد خاک و بی‌قدر بر روی خاک بر آنم که کمتر نشیند غبار به رویش ز آلایش روزگار چه از خاک خیزد همان گوهر است همان آن به عمّان اصلی در است	این ابیات از فردوسی نیست! شاعر آن، محمد بن سلیمان بغدادی، متخلص به فضولی (ف ۹۷۱) است. در هفت اقلیم و کشف‌الظنون/ ج۱ و آتشکدهٔ آذر، این ابیات فارسی از فضولی آمده و ضبط درست بیت دوم و سوم چنین است (سایت آقابزرگ تهرانی): بر آنم که کمتر نشیند غبار ز خاکش بر آئینهٔ اعتبار چو از خاک خیزد همان گوهر است شهان را برازندهٔ افسر است بیت اول و سوم در لغت‌نامهٔ دهخدا در مادهٔ فضولی آمده و وی آن را تضمینی از ابیات فردوسی دانسته است. ادهم خلخالی هم آن را از فردوسی می‌داند.
۱۱	از امروز کاری به فردا ممان چه دانی که فردا چه آرد زمان	بیت از آغاز داستان‌نوشین‌روان‌است. ضبط- خالقی‌مطلق (فردوسی،۷/۱۳۸۶: ۸۹) از امروز کاری به فردا ممان که داند که فردا چه گردد زمان

۱۲	درختی که تلخ است وی را سرشت گرش برنشانی به باغ بهشت ور از جوی خلدش به هنگام آببه بیخ انگبین ریزی و شهد ناب سرانجام گوهر به بار آورد همان میوهٔ تلخ بار آورد ز بدگوهران بد نباشد عجب نشاید سیاهی ستردن به شب ز ناپاک‌زاده مدارید امید که زنگی به شستن نگردد سفید ز بد اصل چشم بهی داشتن بود خاک در دیده انباشتن	سه بیت اول، از ابیات مشهور منسوب به فردوسی است که در هجونامهٔ منتسب به وی آمده است. «این سه بیت به رغم شهرت انتساب آنها به فردوسی به دلیل نبودن در نسخه‌های مهم معتبر شاهنامه قطعاً مربوط به متن حماسهٔ ملی ایران نیست ... شرط احتیاط علمی این است که فعلاً آنها را جزو بیت‌های منسوب به نام فردوسی بدانیم» (آیدنلو، ۱۳۹۵: ۱۱۳). سه بیت آخر هم از هجونامهٔ فردوسی است. همچنین، دو بیت اول، در دیباچهٔ قدیم شاهنامه، در قسمت هجونامه آمده است (ریاحی، ۱۳۸۲: ۱۶۱)
۱۳	به خاکت درآرد خداونـــد پـــاک دگر ره برون آرد از زیر خاک بر آن حال کآئی به خاک اندرون بران گونه از خاک آئـی برون اگر پـاک در خـاک گیـری مقام برآئی ازان پاک و پاکیزه نام	ابیاتی که کاشفی سبزواری بدان استشهاد نموده، آن هم با ذکر نام فردوسی، از او نیست.
۱۴	به بینندگان آفریننده را مرنجان نبینی دو بیننده را	از ابیات آغازین شاهنامه است. (فردوسی،۱/۱۳۶۶: ۳)
۱۵	چون این نامور نامه گردد تمام شود روی گیتی ز من پر کلام از آن پس نمیرم که من زنده‌ام که تخم سخن من پراکنده‌ام سخن به که ماند ز ما یادگارکه ما بر گذاریم و او پایدار	دو بیت اول، در شاهنامهٔ چاپ مسکو با این ضبط آمده است (فردوسی،۹/۱۳۸۸: ۲۱۶۱) چو این نامور نامه آمد به بن ز من روی کشور شود پر سخن از آن پس نمیرم که من زنده‌ام که تخم سخن من پراکنده‌ام

۱۶	همه داغ دل دست کرده به کش برفتند پیشش پرستـــارفش دلیران همه دست کرده به کش به پیش جهان جوی خورشیدفش	ابیات از داستان کاموس کشانی است. ضبط خالقی مطلق (فردوسی،۱۳۸۶/۳: ۱۰۶) همه داغ دل دست کرده به کش ... بیت دوم در شاهنامه نیست، اما در لغت‌نامهٔ دهخدا در مادهٔ «فش» از فردوسی دانسته شده است. (لغت‌نامه)
۱۷	بسی رنج بردم در این سال سی عجم زنده کردم بدین پارسی	جزو ابیات الحاقی در چاپ خالقی مطلق است (فردوسی،۱۳۸۶/۸: ۴۸۷)
۱۸	چه مردی بود خیره آشوفتن به زیر اندر آورده را کوفتن	«شاهنامه: مصراع یکم: نه مردی بود... . هیچ یک از نسخه‌های شاهنامه ضبط این کتاب [نامه‌های عین‌القضات] را در مورد واژهٔ «چه» تأیید نمی‌کند.» (غلامی، ۱۳۹۲: ۹۲)
۱۹	ستم، نامهٔ عزل شاهان بود چه درد دل بی‌گناهان بود	«شاهنامه: مصراع دوم: چو درد دل ... . هیچ یک از نسخه‌های شاهنامه ضبط این رساله [رسالهٔ عینیه] را در مورد واژهٔ «چه» ... تأیید نمی‌کند.» (همان:۹۳)

در ادامه، منابع عرفانی و غیرعرفانی[۳] که ابیات مذکور در جدول بالا، در آنها آمده (با ذکر شمارهٔ بیت مورد نظر بر طبق جدول فوق) ذکر می‌شود که تا اندازه‌ای می‌تواند نشان‌گر زمان و مأخذ رواج این ابیات باشد:

۱. مرصاد العباد (قرن ۷)// فرائد السلوک (قرن ۷) با تصریح به نام فردوسی (صفری آق‌قلعه،۱۳۹۵/ج ۱،۱: ۴۳۳-۵۹۴)

۲. مرصاد العباد و مرموزات اسدی (قرن ۷)// فرائد السلوک (قرن۷)؛ راحه‌الصدور (قرن۶)؛ روضه‌الکتاب (قرن۷)؛ مختارات من الرسائل (قرن۷) (صفری آق‌قلعه،۱۳۹۵/۲: ۱۲۵۳)

---

۳. در یافتن منابع غیرعرفانی به کتاب *اشعار فارسی پراکنده در متون* مراجعه کرده‌ایم و ارجاعات مربوط به این کتاب در این بخش، مربوط به همین منابع است. لازم به ذکر است که در این کتاب، به منابع عرفانی جز در مواردی، اهتمام چندانی نشده است.

۳. مرموزات اسدی (قرن۷)؛ رسائل ادهم خلخالی (قرن۱۱)؛ هزار و یک کلمه (دورهٔ معاصر)
۴. مرموزات اسدی (قرن۷)// تاریخ طبرستان (قرن۷)؛ تاریخ جهانگشا (قرن۷) (همان/۱: ۱۰۶)
۵. مرصاد العباد و مرموزات اسدی (قرن۷)؛ کشف الحقائق (قرن۷)// تاریخ جهان‌گشا (قرن۷)؛ عراضه العروضیین (قرن۷) (همان/۲: ۱۳۹۴)
۶. مرموزات اسدی (قرن۷)؛ رسائل فارسی ادهم خلخالی (قرن ۱۱، ص۲۷۰)// مرزبان‌نامه (قرن۷) (همان، ۱۰۸۹)
۷. قرآن و برهان (معاصر)// فرائدالسلوک (قرن۷) (همان، ۸۹۵)
۸. شرح نظم الدر (قرن ۹)// راحه الصدور (قرن۶) (همان، ۱۰۳۸)
۹. منظرالاولیاء (قرن۱۴)// تاریخ جهانگشا (قرن۷) (همان/۱)، ۶۶ و۲۳۶ و ۳۶۵)
۱۰. ینبوع‌الاسرار (قرن۹)// فرائد السلوک (قرن۷)؛ جوامع‌الحکایات (قرن۷) (همان، ۵۹۵ و ج۲، ۸۹۵)
۱۱. بیت دوم در آثار دورهٔ متأخر آمده است: مصحح فرائدالسلوک (سجاسی، ۱۳۶۸: ۴۱۰) و علامه حسن‌زادهٔ آملی هر دو به این بیت با تصریح به نام فردوسی استشهاد کرده‌اند، لکن بیت در شاهنامه نیست. به نظر می‌آید مرجع هر دو، لغت‌نامهٔ دهخدا باشد که ذیل مادهٔ *فش* بیت مزبور را از فردوسی دانسته و به نام او آورده است.

۲-۲-۵. شاهنامه در آثار عرفانی معاصر

در تحقیقات عرفانی معاصر، اعم از شرح یا تعلیقاتی که متأخرین بر متون عرفانی نوشته‌اند، ابیاتی به فردوسی نسبت داده شده که از او نیست و شواهد نشان می‌دهد که مأخذ این ابیات، لغت‌نامهٔ دهخدا بوده است. به عنوان نمونه، استاد سید جلال‌الدین آشتیانی در *شرح مقدمهٔ قیصری بر فصوص‌الحکم*، بیتی از شاهنامه را به عنوان شاهدی بر توضیحات عرفانی خود قرار داده که اصلاً از او نیست: «فردوسی طوسی رض فرموده است:

به بگذشتن از گورمان چاره نیست که جان را جز از گور گهواره نیست
(آشتیانی، ۱۳۷۰: ۴۹۶)

ایشان در شرح زادالمسافر ملاصدرا (صدرالمتألهین شیرازی،۱/۱۳۸۸: ۳۶) نیز بیت را به نام فردوسی ذکر کرده است. مصحح کتاب ینبوع‌الاسرار دربارهٔ این بیت:

به رنج اندر است ای خردمند گنج نیابد کسی گنج نابرده رنج

(خوارزمی،۱/۱۳۸۴: ۲۱۳)

تصریح می‌کند که از فردوسی است و در مرصادالعباد نیز آمده اما این بیت از فردوسی نیست و معلوم نیست مصحح کتاب این بیت را در کدام نسخهٔ شاهنامه دیده البته در لغت‌نامهٔ دهخدا ذیل مادهٔ رنج، از فردوسی دانسته شده است. مصحح کتاب *اصطلاحات صوفیان* در تعلیقات کتاب، برای شرح مفاهیم و اصطلاحات عرفانی، بارها به ابیات شاهنامه استشهاد کرده است. مثلاً، برای شرح معنی *تواجد* به این بیت شاهنامه استناد می‌کند: یکی پایکوب و دگر چنگ‌زن//سه دیگر خوش‌آواز انده شکن (اصطلاحات صوفیان، ۱۳۸۸: ۹۴ و نمونه‌های دیگر:۲۱۰ و ۲۸۰ و ...) البته ضبط وی با ضبط خالقی مطلق متفاوت است: ... سه دیگر خوش‌آواز بربط شکن (فردوسی،۶/۱۳۸۶: ۴۸۰) مصحح مرصادالعباد نیز در تعلیقات کتاب، در شرح برخی لغات متن، به دفعات به ابیاتی از شاهنامه استشهاد کرده است.

از میان آثار عرفانی دورهٔ معاصر و چه بسا دوران گذشته، در آثار علامه حسن‌زادهٔ آملی بیش از همه به تکریم و اعزاز و بزرگداشتِ آگاهانهٔ فردوسی و شاهنامه برمی‌خوریم. عناوینی که وی همواره فردوسی را با آنها یاد می‌کند از قبیل: حکیم ابوالقاسم فردوسی، جناب فردوسی و فردوسی طوسی پاک‌زاد، گواه این سخن است. از جهات مختلف توجه وی به فردوسی و شاهنامه، یکی احتجاج به ابیاتی از شاهنامه در تأیید کلام خود در باب نکات عرفانی می‌باشد که چند نمونه نقل می‌شود.

علامه حسن‌زادهٔ آملی در یکی از آثارشان، پس از ذکر عبارتی از ملاصدرا در اسفار که مشتمل بر ستایش کلامش بود، ستایش از سخن خویشتن را امری مسبوق به سابقه می‌داند و بعد از ذکر شواهدی از کلام خداوند متعال، رسول خدا(ص) و امام علی(ع) در تأیید این مطلب بلافاصله دو بیت زیر را از «حکیم ابوالقاسم فردوسی» به عنوان شاهد می‌آورد:

برآوردم از نظم کاخی بلند ز باد و ز باران نیابد گزند

نمـیرم ازین پـس کـه مـن زنـده‌ام کـه تـخـم سـخـن را پـراکنـده‌ام
(حسن‌زادهٔ آملی، ۱۳۷۰: ۶۶)

همچنین در تأیید این نکتهٔ عرفانی که «خوابِ راست ما را به عالمِ غیب هدایت می‌کند...» شاهدی از شاهنامه می‌آورد:

مگـر خـواب را بیـهده نشـمـری یـکی بـهـره دانَـش ز پـیـغـمبـری
(همان، ۱۳۶۵: ۲۰)

از جملهٔ ابیات شاهنامه که به دفعات مورد توجه علامه قرار گرفته، این بیت است:

به بینندگان آفریننده را مرنجان نبینی دو بیننده را

وی مفهوم بیت را رؤیت محدود به چشم جسمانی می‌داند (همان،۲/۱۳۸۱: ۴۴۴و۲۳۶) از موارد دیگر عنایت علامه به فردوسی، استشهاد به ابیاتی از شاهنامه در مباحث لغوی و بلاغی است. به عنوان نمونه، در بیان معنی لغت *کَش* به معنی بغل، آورده است: «حکیم ابوالقاسم فردوسی در اول جلد دوم شاهنامه گوید:

همـه داغ دل دسـت کـرد به کش بـرفـتـنـد پیـشـش پـرسـتـارفش...
... دلیران همه دسـت کـرده به کش به پیـش جهـان جـوی خـورشیدفش
(همان/۳، ۲۶۲)

(برای نمونه‌های بیشتر رک همان، ۲۵۳ و ۲۶۸) همچنین، در بیان وجوه اعجاز قرآن کریم نیز بیتی از فردوسی را به عنوان نمونهٔ اعلای بلاغت ذکر می‌کند و خیال‌آمیزی و اغراق‌های شعری شاعرانی چون فردوسی را دلیل فصاحت او می‌داند/ (همان/۲: ۲۹۸)

اشاره به هفت‌خوان رستم (با همین ضبط) و نقل مفصل آن به یکی از یارانشان (همان، ۱۴۹) برای تذکار این نکتهٔ عرفانی که: «باید بالاتر از رستم بود تا دیوهای نفس را شکست داد.» (همان، ۱۵۲)

لازم به یادآوری است که علامه حسن‌زادهٔ آملی، شاهنامه را حماسه‌ای عرفانی نمی‌داند و در پی تأویل اشخاص و حوادث آن به مفاهیم عرفانی نیست بلکه به‌عکس، ایشان به تمایز حماسه و عرفان معتقد است. همچنین وی حماسه‌های دینی را در تقابل با حماسه‌های ملی نیز نمی‌بیند. این مطلب را می‌توان در کلام وی درباب حماسهٔ دینی منظومی که به سبک و وزن شاهنامه در ماتم سالار شهیدان، امام

حسین(ع) سروده شده است، ملاحظه کرد. ایشان شاهدنامه (چهار خیابان باغ فردوس)، سرودهٔ احمد الهامی کرمانشاهی (۱۳۲۵-۱۲۶۴ ق) را با شاهنامهٔ فردوسی قیاس کرده و نه تنها حماسهٔ ملی را در تقابل با حماسهٔ دینی قرار نمی‌دهند بلکه هر دو را در جایگاه خود ارزشمند و قابل ستایش می‌دانند:

... آن فردوسی طوسی در حماسه‌سرایی هنگامه دلاوران جنگاور به وزن بحر وزین تقارب تقرب جسته است و به پارسی پهلوی نغز سره داد سخن بداد. و این فردوسی حسینی هم بدان بحر رصین و متین و هم بدان لهجه شیرین و شکرین در ماتم سالار شهیدان و دودمان آن سرسلسله آزادگان گوی سبقت را از همگنان و همگان ربود. (همان،۳: ۷-۵۶)

علامه سید محمدحسین تهرانی (۱۳۰۵-۱۳۷۴) فیلسوف، عارف و فقیه شیعه در کتاب امام‌شناسی با موضوع عرفان نظری، نقدهایی بر فردوسی و شاهنامه وارد کرده است. در نقد او، آثاری از اندیشهٔ کهنِ تقابل شاهنامه و داستان‌های ملی و اساطیری با دین اسلام مشهود است و این، نشان می‌دهد که رسوبات فکری این موضوع در طول سده‌ها شکل‌گیری و گسترش آن در ایران، در آثار دوران متأخر نیز دیده می‌شود. این تفکر و اندیشه در عبارت زیر از وی به عیان منعکس شده است:

گفتار فردوسی: «چه فرمان یزدان چه فرمان شاه» بر اساس مذهب زرتشتیان است که شاه را نمایندهٔ خدا می‌دانند به اسلام چه مربوط؟ و اسلام خود یزدان را که در مقابل أهرمن است؛ رد می‌کند و اعتقاد به او را شرک و ثنویت می‌داند تا چه رسد به سایهٔ یزدان و نمایندهٔ او. (تهرانی،۱۴۱۸/۶: ۱۹۹-۲۰۰؛ رک: همان، ۱۹۷، ۱۷۶، ۱۷۷، ۱۹۳)

۳. نتیجه‌گیری

برخی از ابیاتی که در متون عرفانی به نام فردوسی یا بدون تصریح به نام او آمده- حتی دورهٔ متأخر-از او نیست یا منسوب به اوست و به نام فردوسی به منابع عرفانی و غیرعرفانی راه یافته است. از میان ابیاتی که در متون عرفانی منثور در این تحقیق بررسی شد؛ ۱۲ مورد قطعاً از شاهنامه است. ۷ بیت از ابیات منسوب به فردوسی است

و دو مورد هم اصلاً از فردوسی نیست. اگر به جدول بررسی وضعیت انتساب ابیات شاهنامه در تحقیق حاضر و داده‌های ذیل آن نگاهی بیندازیم خواهیم دید که ابیاتی از شاهنامه که در آثار نجم‌الدین دایه آمده و به احتمال از آنجا به متون عرفانی راه یافته؛ در منابع غیرعرفانی معاصر با آن، یعنی آثار قرن هفتم نیز آمده و این نشان از رواج این ابیات در متون قرن هفتم و پس از آن دارد و به احتمال، نجم‌الدین آن ابیات را از طریق همان منابع وارد آثار خود کرده باشد. دربارهٔ آثار عرفانی قرن نهم و چهاردهم هجری و حتی دورهٔ معاصر نیز، ابیات مورد استشهاد شاهنامه در منابع قرن هفتم یا پس از آن آمده است. در آثار و تحقیقات عرفانی معاصر به‌نظر می‌آید که شمار قابل توجهی از ابیات شاهنامه از طریق لغت‌نامهٔ دهخدا به منابع راه یافته باشد.

با توجه به آنچه گفته شد و آنچه از بررسی روایات دو وجهی به دست آمد با قید احتمال، می‌توان چنین نتیجه گرفت که به دلیل اشتهار و رواج برخی ابیات شاهنامه در منابع مختلف، این ابیات از نیمهٔ سدهٔ پنجم به بعد، به‌منابع عرفانی نیز راه یافته و به گمان، عرفا بدون مراجعه به شاهنامه به آن ابیات استناد جسته‌اند. در این میان، باید استثنائاتی هم قائل بود. با توجه به ارتباط کرامیه با شاهنامه، پاسداشت فردوسی و حماسهٔ ملی در آثار احمد جام از گونه‌ای دیگر و فارغ از تأثیرپذیری از منابع دیگر بوده است. عین‌القضات همدانی نیز با توجه به کاربرد ابیاتی از شاهنامه که ظاهراً در منابع عرفانی دیگر مورد استشهاد نبوده به احتمال از طریق نفوذ تربیتی استادان خود، شاهنامه را می‌خوانده و به آن توجه داشته است. همچنین، آثار علامه حسن‌زادهٔ آملی را هم باید مستثنی کرد. زیرا ابیاتی از شاهنامه را ذکر کرده که پیش‌تر در منابع نبوده و ستایش ویژهٔ او از فردوسی و شاهنامه و نقل مطالبی از آن به دقت و تفصیل، از اِشراف وی به شاهنامه خبر می‌دهد. این مطلب را هم نباید از نظر دور داشت که تکریم شاهنامه از سوی عرفا در متون عرفانی مورد بررسی، از نگاه و تلقی جامعه، طی اعصار مختلف نسبت به این اثر عظیم ملی نیز بی‌تأثیر نبوده است. روایات دوگانه‌ای که به برخی متون راه یافته و نیز موضع‌گیری و نگاه منفی برخی عارفان و صوفیه و یا حاکمان عصر به خواندن شاهنامه، این تأثیر را در تحولِ نگاه‌ها نسبت به شاهنامه نشان می‌دهد.

کتاب‌شناسی

کتاب‌ها

۱. *قرآن کریم*
۲. آشتیانی، سید جلال‌الدین (۱۳۷۰)، *شرح مقدمهٔ قیصری بر فصوص الحکم*، چاپ سوم، تهران: امیرکبیر
۳. آشتیانی، سید جلال‌الدین (۱۳۸۱) *شرح بر زادالمسافر*، قم: بوستان کتاب
٤. آیدنلو، سجاد (۱۳۹۶) *در حضرت سیمرغ*، تهران: موقوفات دکتر محمود افشار
٥. آیدنلو، سجاد (۱۳۹۹)، *آذربایجان و شاهنامه*، تهران: موقوفات دکتر محمود افشار با همکاری انتشارات سخن
٦. آیدنلو، سجاد (۱۳۸۶)، «تندم فردوسی‌وار (فردوسی و شاهنامه در مرزبان‌نامه)»، در نارسیده ترنج، اصفهان: مانا
۷. پورجوادی، نصرالله (۱۳۵۸)، *سلطان طریقت (سوانح زندگی و شرح آثار احمد غزالی)*، تهران: آگاه
۸. پورجوادی، نصرالله (۱۳۸۴)؛ *عین‌القضات و استادان او*، چاپ دوم، تهران: اساطیر
۹. تبریزی، محمدکاظم بن محمد (اسرار علیشاه) (۱۳۸۸)، *منظر الاولیاء*، تصحیح: میرهاشم محدث، تهران: کتاب‌خانه و مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی
۱۰. ترکه اصفهانی، صائن‌الدین علی (۱۳۷۵)، *عقل و عشق یا مناظرات خمس*، تصحیح: اکرم جودی نعمتی، تهران: میراث مکتوب
۱۱. ترکه اصفهانی، صائن‌الدین علی (۱۳۸۴)، *شرح نظم الدر (شرح قصیدهٔ تائیهٔ ابن فارض)*، تصحیح اکرم جودی نعمتی، تهران: میراث مکتوب
۱۲. تهرانی، علامه سید محمدحسین (۱۴۱۸ ق)، *امام‌شناسی*، جلد ششم، چاپ دوم، مشهد: علامه طباطبایی
۱۳. تهرانی، علامه سید محمدحسین (۱۳۸۹)، *سراج‌السائرین*، تصحیح و توضیح: حسن نصیری جامی، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
۱٤. تهرانی، علامه سید محمدحسین (۱۳۸۷)، *کنوزالحکمهٔ*، پژوهنده: علی فاضل، تصحیح و تعلیقات: دکتر حسن نصیری جامی، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

۱۵. جامی، عبدالرحمن (۱۳۷۰)، *نقد النصوص فی شرح نقش الفصوص*، تصحیح: سید جلال‌الدین آشتیانی، تهران: وزارت ارشاد اسلامی

۱۶. حسن‌زادهٔ آملی، علامه حسن (۱۳۸۱)، *هزار و یک کلمه*، جلد دو و سه، چاپ سوم، قم: بوستان کتاب

۱۷. حسن‌زادهٔ آملی، علامه حسن (۱۳۷۰)، *قرآن و عرفان و برهان از هم جدایی ندارند*، تهران: مطالعات و تحقیقات فرهنگی

۱۸. حسن‌زادهٔ آملی، علامه حسن (۱۳۶۵)، *هزار و یک نکته*، چاپ پنجم، تهران: رجا

۱۹. خوارزمی، تاج‌الدین حسین (۱۳۷۹)، *شرح فصوص‌الحکم*، تصحیح: علامه حسن‌زادهٔ آملی، قم: بوستان کتاب

۲۰. خوارزمی، کمال‌الدین حسین (۱۳۸۴)، *ینبوع‌الاسرار، ج۱*، تصحیح: مهدی درخشان، تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی

۲۱. داعی شیرازی، شهرت نظام‌الدین محمود بن حسن حسنی (۱۳۷۷): *نسایم گلشن راز (شرح گلشن راز)*، تصحیح: پرویز عباسی داکانی، تهران: الهام

۲۲. ریاحی، محمدامین (۱۳۸۲)، *سرچشمه‌های فردوسی شناسی*، چاپ دوم، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

۲۳. سبزواری، ملا هادی (۱۳۷۴)، *شرح مثنوی (سبزواری)*، تصحیح: مصطفی بروجردی، تهران: وزارت ارشاد اسلامی

۲۴. سجاسی، اسحاق بن ابراهیم (۱۳۶۸)، *فرائد السلوک*، تصحیح: عبدالوهاب نورانی وصال و غلامرضا افراسیابی، تهران: پاژنگ

۲۵. سمنانی، علاءالدوله (۱۳۹۰)، *مصنفات فارسی*، به اهتمام نجیب مایل‌هروی، چاپ سوم، تهران: انعلمی و فرهنگی

۲۶. سهروردی، شیخ شهاب‌الدین عمر (۱۳۹۲)، *عوارف المعارف*، ترجمهٔ ابومنصوربن عبدالمؤمن اصفهانی، به اهتمام قاسم انصاری، چاپ پنجم، تهران: علمی و فرهنگی

۲۷. شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۳)، *درویش ستیهنده (از میراث عرفانی شیخ جام)*، تهران: سخن

۲۸. صدرالمتألهین شیرازی، ملاصدرا (۱۳۸۸)، *ترجمهٔ اسفار اربعه (سفر اول/ ج۲)*، ترجمهٔ محمد خواجوی، چاپ چهارم، تهران: مولی

۲۹. صفا، ذبیح‌الله (۱۳۸۴)، *حماسه‌سرایی در ایران*، چاپ هفتم، تهران: امیرکبیر

۳۰. صفری آق‌قلعه، علی (۱۳۹۵)، *اشعار فارسی پراکنده در متون (تا سال ۷۰۰ق)*، جلد دوم، تهران: انتشارات دکتر محمود افشار با همکاری انتشارات سخن

۳۱. عزلتی خلخالی، ادهم (۱۳۸۱)، *رسائل فارسی ادهم‌خلخالی*، جلد اول، به اهتمام عبدالله نوری، تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی

۳۲. عین‌القضات، عبدالله بن محمد (۱۳۸۷)، *نامه‌های عین‌القضات همدانی*، جلد ۱ و دو، به اهتمام دکتر علینقی منزوی و دکتر عفیف عسیران، چاپ دوم، تهران: اساطیر

۳۳. غزالی، ابوحامد محمد (۱۴۱۶ ق)، *مجموعهٔ رسائل الامام الغزالی*، بیروت: دارالفکر

۳٤. غزالی، ابوحامد محمد (۱۳۸۳)، *کیمیای سعادت (ج۱)*، تصحیح: حسین خدیو جم، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی

۳۵. غزالی، احمد بن محمد (۱۳۸۹)، *مجالس*، تصحیح: احمد مجاهد، چاپ دوم، تهران: دانشگاه تهران

۳٦. فردوسی، حکیم ابوالقاسم (۱۳۸۸)، *شاهنامه*، هفت جلدی، بر اساس نسخهٔ نُه جلدی چاپ مسکو، چاپ چهارم، تهران: ققنوس

۳۷. فردوسی، حکیم ابوالقاسم (۱۳۶۶)، *شاهنامه*، جلد اول، تصحیح جلال خالقی مطلق، با مقدمهٔ احسان یارشاطر، نیویورک: Bibliotheca Persica

۳۸. فردوسی، حکیم ابوالقاسم (۱۳۸۶)، *شاهنامه، جلد یک و هشت*، به کوشش جلال خالقی مطلق، تهران: مرکز دائره المعارف بزرگ اسلامی

۳۹. کاشفی سبزواری، حسین بن علی (۱۳۶۹)، *مواهب علیه*، تصحیح: سیدمحمدرضا جلالی نائین، تهران: اقبال

٤۰. المیبدی، ابوالفضل رشیدالدین (۱۳۸۹)، *کشف الاسرار و عدهٔ الابرار*، به اهتمام علی‌اصغر حکمت، *جلدهای ۳،۷، ۱۰*، چاپ هشتم، تهران: امیرکبیر

٤۱. مینوی، مجتبی (۱۳۵۴)، *فردوسی و شعر او*، چاپ دوم، تهران: دهخدا

٤۲. نجم رازی، عبدالله‌بن‌محمد (۱۳۸۶/۱)، *مرصادالعباد*، به اهتمام محمدامین ریاحی، چاپ دوازدهم، تهران: علمی و فرهنگی

٤۳. نجم رازی، عبدالله‌بن‌محمد (۱۳۸۶/۲)، *مرموزات اسدی در مزمورات داودی*، تصحیح: دکتر محمدرضا شفیعی‌کدکنی، چاپ سوم، تهران: سخن

٤٤. نسفی، عزیزالدین (۱۳۸۶)، *کشف الحقائق*، تصحیح احمد مهدوی دامغانی، تهران: علمی و فرهنگی

٤٥. همائی، علامه جلال‌الدین (۱۳۸۷)، *غزالی نامه*، تهران: هما
٤٦. همدانی، سیدعلی (۱۳۷۰)، *احوال و آثار میر سیدعلی همدانی*، محمد ریاض، چاپ دوم، پاکستان: مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان
٤٧. وراوینی، سعدالدین (۱۳۷۶)، *مرزبان‌نامه*، تصحیح: محمد روشن، چاپ سوم، تهران: اساطیر
٤٨. مؤلف مجهول قرن۱۰ (۱۳۸۸)، *اصطلاحات صوفیان (مرآت عشاق)*، تصحیح مرضیه سلیمانی، تهران: علمی و فرهنگی
٤٩. مؤلف ناشناختهٔ قرن ۱۰ق، (۱۳۸۷)، *رستم‌نامه* تصحیح: سجاد آیدنلو، تهران: میراث مکتوب
٥٠. *مولف ناشناخته (۱۳۸۹)*، هزارحکایت صوفیان (۲ج) تصحیح: دکتر حامد خاتمی‌پور، تهران: سخن
٥١. *مولف ناشناخته (۱۳۹۱)، مقامات منظوم شیخ جام* تصحیح: دکتر حسن نصیری جامی، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

مقاله‌ها

۱. آیدنلو، سجاد (۱۳۹۸)، «*جهان را بلندی و پستی تویی...*»، مجلهٔ علمی شعرپژوهی (بوستان ادب)، سال یازدهم، شمارهٔ دوم، پیاپی۴۰، صص ۳۰-۱
۲. آیدنلو، سجاد (۱۳۹۵)، «*درختی که تلخ آمد او را سرشت ...*»، جستارهای ادبی، شمارهٔ ۱۹۳، صص۱۲۹-۱۰۷
۳. آیدانلو، سجاد (۱۳۸۹)، «کرامیه و شاهنامه»، نشریهٔ مطالعات ایرانی، دانشگاه شهید باهنر کرمان، شمارهٔ ۱۸، صص۸-۱
۴. بشری، جواد (۱۳۹۸)، «*ابیات شاهنامه در خلق الانسان نیشابوری (پیش از ۵۲۱ ق)*»، ادب فارسی، سال ۹، شمارهٔ ۱ (پیاپی: ۲۳)، صص ۱۲۱-۱۰۱
۵. پورجوادی، نصرالله (۱۳۶۶)، «*شرح احوال شیخ محمد معشوق طوسی*»، معارف، شمارهٔ ۱۱، صص ۱۷۸-۱۷۷
۶. خطیبی، ابوالفضل (۱۳۹۹)، «*بیت‌های شاهنامه در کتاب خلق‌الانسانِ بیان الحق نیشابوری*»، کهن نامهٔ ادب پارسی، یازدهم، شمارهٔ دوم، صص۱۵۵/۱۶۸
۷. دبیرسیاقی، دکتر سید محمد (۱۳۸۳)، «*نقد و رد افسانه‌ها دربارهٔ فردوسی و شاهنامه*»، نامهٔ انجمن، شمارهٔ ۱۳، صص ۷۰-۵۴

۸. ذکاوتی قراگوزلو، علیرضا (۱۳۶۹)، *«سخنی کوتاه دربارهٔ کتاب سرّالعالمین و کشف ما فی‌الدارین»*، معارف، دورهٔ هفتم، شمارهٔ ۳، اسفند، صص۷۲-۶۹
۹. دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۹۲)، *لغت نامه*، *نرم‌افزار لغت‌نامه دهخدا* (نسخهٔ جدید). تهران: دانشگاه تهران
۱۰. سروش، عبدالکریم (۱۳۶۸)، *«جامهٔ تهذیب بر تن احیاء (تطبیق ناقدانه المحجة البیضاء و احیاء علوم‌الدین)»*، فرهنگ، شمارهٔ ۴ و ۵، صص ۱۰۰-۱
۱۱. سیف، عبدالرضا و دیگران (۱۳۸۲)، *«بازتاب شاهنامهٔ فردوسی در غزلیات شمس مولوی»*، گلناز عاملی و معصومه محمدزاده، مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران، دورهٔ ۵۵-۵۴، شمارهٔ ۱۶۹-۱۶۸، صص ۸۰-۶۱
۱۲. شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۹)، *«حماسه‌ای شیعی از قرن پنجم»*، ضمیمهٔ آینهٔ میراث، ضمیمهٔ ۲۰، سال هشتم، صص ۱۷۶-۹۴
۱۳. نفیسی، سعید (۱۳۱۳)، *«محمد معشوق طوسی»*، مجلهٔ مهر، سال دوم، شمارهٔ ۸، صص۸۱۷- ۸۱۳
۱۴. فانی، کامران (۱۳۶۳)، *«فهرست آثار چاپی غزالی»*، معارف، شمارهٔ ۳، صص ۲۲۲-۲۰۹

رساله‌ها و پایان‌نامه‌ها

۱. غلامی، علی (۱۳۹۲)، *ابیات پراکندهٔ شاهنامه در منابع کهن فارسی تا پایان هفتصد هجری قمری*، رسالهٔ دکتری، دانشگاه تهران، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی
۲. کلانتری، سید حسن (۱۳۸۰)، *بررسی اشعار شاهنامهٔ فردوسی در آثار منثور تا قرن هشتم*، پایان نامهٔ کارشناسی ارشد، دانشگاه تربیت معلم تهران، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی.

روزنامه‌ها

۱. بلخاری قهی، حسن (۱۳۹۸) *«رأی امام محمد غزالی در باب واقعهٔ غدیر: علی(ع) در ترازوی حکمت»*، روزنامهٔ اعتماد، شمارهٔ ۴۳۷۶، یکشنبه: ۵ خرداد، ص۱۴

سایت‌ها

۱. سایت آقا بزرگ تهرانی (بانک اطلاعات کتب و نسخ خطی): www.aghabozorg.ir

۲. مسعود، مختار (۱۳۹۷): «*نورافشانی خداوند سخن در آسمان ادب پارسی*»، سایت خبرگزاری ایلنا: www.ilna.news، کدخبر: ۶۲۲۶۴۸، ۱۳۹۷/۰۲/۲۵
۳. «*مؤلف کتاب سرّالعالمین فی کشف ما فی الدارین*»، سایت کوئست نت، کد سایت: fa۶۳۶۰۹، کد بایگانی: ۷۵۵۰۸، آخرین بروز رسانی: ۹۷/۴/۱۶

نرم‌افزارها

۱. نرم افزار عرفان۳ (۱۳۹۲)، مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی، تهران
۲. نرم افزار تراث ۲ (۱۳۹۱)، مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی، تهران

Ferdowsi and Shahnameh in mystical prose texts

Somayeh Jabarpour[1]

1. Ph.D. in Persian-mystic language and literature. Urmia University.
somayeh.jafarpour@gmail.com

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received:
6 February 2022

Accepted:
9 April 202۲

Ferdowsi
Shahnameh
mystical prose texts
mysticism
epic

ABSTRACT

Mythological and national stories, in literary, non-literary, mystical texts and other than that, have been of interest from several aspects. In this research, which has been done by descriptive-analytical method and using library resources, some basic issues will be examined: evaluating the authenticity of the praise and honoring of Ferdowsi and Shahnameh by mystics in the traditions found in mystical and non-mystical texts, The effect of the thought movements of the present era in creating a positive or negative view of the mystical heritage in relation to the Shahnameh and its stories, investigating the reasons why some verses of the Shahnameh or attributed to the Shahnameh were included in mystical texts. The research shows that due to the popularity and prevalence of some of the Shahnameh verses in various texts, these verses probably and based on the evidence left in the texts, have entered mystical sources from the middle of the fifth century onwards. Except for a few narrations, through some mystical works that testify to the explicit praise of a few mystics of Ferdowsi and his great work, the position of the national epic among Sufis and mystics can be understood.

بررسی فراشعر به عنوان ژانر مادر در مکتب اصالت کلمه

منیژه سفیدبری[۱]- *سمیه گرامی[۲]

۱. کارشناسی ارشد، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی،تهران،ایران m.sefidbari@gmail.com

۲. دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران جنوب، تهران، ایران.
Gramysmyh59@gmail.com

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت:
۱۴۰۱/03/02

تاریخ پذیرش:
۱۴۰۱/06/17

واژه‌های کلیدی:
فراشعر
اصالت کلمه
سیستم انضمامی
جنس سوم

چکیده

آغاز دهۀ ۸۰ شمسی آرش آذرپیک در کتاب «جنس سوم» برای نخستین بار تمام محدودیت‌های شعر انگارانه و داستان انگارانه را با معرفی ژانر «فراشعر» در هم شکست. وجود سیستم انضمامی، تغییر مسیر طریقت ادبی به حقیقت ادبی با اتخاذ ارتباط بی‌واسطه، فراروی و رسیدن به جنس سوم و کلمه – کاراکتر مولفه‌هایی هستند که کشف جدیدی را در حوزۀ ادبیات ایران و جهان به منصۀ ظهور رسانید. فرا شعر با ایجاد ظرفیت سازی فوق‌العاده و با هم افزایی ساحت‌های نگرش و نگارشی قادر است که تمام قالب‌ها و سیستم‌های شعری در ادبیات ایران از جمله کلاسیک، نیمایی، سپید، آزاد و ... را در کنار هم به نگرگاهی صلح آمیز دعوت کند و همچنین فراشعر بدون نفی یا تحقیر ظرفیت‌های ادبی دیگر همچون نمایش نامه، فیلم نامه، دیالوگ، مونولوگ... با آغوشی باز بدون قید و شرط آنها را می‌پذیرد و جلوه‌ای از وجود بی پایان کلمه را برای خواننده عیان می‌سازد. این پژوهش با روش توصیفی تحلیلی به دنبال بیان این موضوع است که «فراشعر» به عنوان یک ژانر مادر آنچنان قدرتمند است که قلم ورز در حوزۀ ادبیات و هنر بدون غل و زنجیر می‌تواند یک اثر بکر خلق نماید و با رها کردن خود از ابزار گونگی کلمه بر خلاف دیگر سبک‌ها و مکاتب از تمام سیستم‌های شعر محورانه و داستان محورانه عبور کند و در جهان شعر به سوی کلمه محوری یعنی مقام جامع وجودی کلمه (لوگوس) حرکت کند و خود را در یک قلم و هنر متعالی به جهان ادبیات و هنر معرفی می‌کند.

۱. مقدمه

واژهٔ «فرا» که به عنوان پیشوند بر سر کلمات قرار می‌گیرد در لغت‌نامه دهخدا به معنای بالاتر، گذرکردن، نزدیک، آن سوی.../ پس از.../ بالاتر از/ معنی شده است. به نظر می‌رسد این پیشوند دوست داشتنی وقتی در ابتدای یک واژه قرار می‌گیرد تأکید بر یک ویژگی برتر و یک امتیاز خاص و یا جنبه‌ای از خارق‌العاده بودن مفهوم واژه‌ای به ذهن خواننده متبادر می‌کند. در ترجمهٔ لاتین از پسوند «فرا» از عباراتی چون meta،para، hyper، over نیز برمی‌خوریم.

در اوایل دههٔ هشتاد و با چاپ کتاب «جنس سوم» مانیفستی نوظهور در جهان شعر و ادبیات به نام «فراشعر» توسط آرش آذرپیک بنیانگذار مکتب اصالت کلمه معرفی گردید. «فراشعر» قالبی است که هر گونه محدودیت‌های شعر انگارانه و داستان انگارانه را پس می‌زند و در قالب یک سیستم انضمامی، شریعت ادبی- هنری را به سوی مقام جامع وجودی کلمه (لوگوس) سوق می‌دهد به نحوی که در یک فضاسازی نوین و با ایجاد یک پتانسیل خارق‌العاده می‌تواند تمام قالبها و سیستم‌های شعری در ادبیات ایران از جمله کلاسیک، سبک نیمایی، شعر سپید، شعر آزاد و ... بدون محدودیت از آنها استقبال کند همچنین بدون نفی یا تحقیر ظرفیت‌های ادبی همچون نمایش نامه ، فیلم نامه ، دیالوگ، منو لوگ، سفرنامه و.. با آغوشی باز بدون قید و شرط آنها را می‌پذیرد و در خود جای می‌دهد و وجود بی‌پایان کلمه را به منصهٔ ظهور می‌رساند و وجوه نا مکشوف کلمه را برای خواننده عیان می‌کند. این ژانر آنچنان منعطف و قدرتمند است که قلم ورز در حوزهٔ ادبیات و هنر به راحتی و بدون غل و زنجیر می‌تواند یک اثر بدیع و بکر خلق نماید.

در این مقاله درصدد آنیم «فراشعر» را که به عنوان ژانر مادر در مکتب اصالت کلمه شناخته می‌شود؛ در وجوه مختلفی چون صورت، ساختار، عمق، زیبایی، مفهومی و حرکتی بررسی نماییم.

۱-۱. بیان مساله و سوالات پژوهش

تکثر سیستم‌های شعری به تکثر تعاریف از ساحات گوناگون در حوزۀ ادبیات و هنر منجر شده و به دلیل اینکه تا کنون تعریف شعر از طرف صاحب نظران و شاعران بر پایۀ نگاه ایدئولوژیک و سیستم مدارانه بوده است به طوری‌که تعاریف متفاوت و گوناگونی از شعر به اندازۀ تمام شاعران در مکتوبات و پژوهش‌ها موجود است. همواره این دغدغه وجود داشته که تا کنون برای شعر تعریف جامع و کاملی وجود داشته است؟ شعر وسیله است یا هدف؟ با تدقیق و مطالعۀ مؤلفه‌ها و تئوری‌های مکتب اصالت کلمه به این نتیجه رسیدیم که تا کنون هر تعریفی از شعر وجود داشته از زاویۀ نگرگاه سیستمی بوده است که منجر به ناسازگاری و اختلاف ایدئولوژی در ارائۀ یک تعریف بنیادی از شعر شده در حالی که در مکتب اصالت کلمه با توجه به نگرگاه هستی شناسیک به شعر و اصالت دادن به مقام جامع وجودی کلمه، شعر و داستان را به مثابه یک وسیله و ابزار معرفی می‌کند که در خدمت هر چه شکوفاتر شدن پتانسیل‌های کلمه به کار می‌روند. (آذرپیک و دیگران، ۱۳۹۶: ۱۳۶) تا کنون شعر در زمان و مکان و برهه‌های مختلف از تاریخ برای جامعه وقت خود به هدف تبدیل شده و کلمه را به خدمت خود گرفته بود اما با نگرگاه نوین و فضا گشایی خارق‌العاده، این کلمه است که شعر را به خدمت خود می‌گیرد و با عبور از ساختارها و فرم‌ها به خلق هنر و بیان زیبایی‌ها می‌پردازد؛ بدون انکار، تحقیر و تصغیر هیچ ظرفیت فرمیک در طول تاریخ اندیشه، هنر، ادبیات تا کنون کشف شده لذا شعر با تحت پوشش قرار دادن تمام فرم‌های مکشوف و نامکشوف ادبی، هنری و فلسفی وارد حیطه‌ای جدید از فراروایت‌گری، فراساختاری، فرافرم گرایی می‌شود؛ این ورود با حرکت بسیط و فرارونده شکل می‌گیرد. «فراشعر» تعریف نوینی از شعر به عنوان ژانر مادر برای ادبیات ایران و جهان ارائه داده است.

۱-۲. ضرورت، اهمیت و هدف پژوهش

تکثر سیستم‌های شعری به تکثر تعاریف از ساحات گوناگون در حوزۀ ادبیات و هنر منجر شده و به دلیل اینکه تا کنون تعریف شعر از طرف صاحب نظران و شاعران بر

پایهٔ نگاه ایدئولوژیک و سیستم مدارانه بوده است به طوری‌که تعاریف متفاوت و گوناگونی از شعر به اندازهٔ تمام شاعران در مکتوبات و پژوهش‌ها موجود است. همواره این دغدغه وجود داشته که تا کنون برای شعر تعریف جامع و کاملی وجود داشته است؟ شعر وسیله است یا هدف؟ با تدقیق و مطالعهٔ مؤلفه‌ها و تئوری‌های مکتب اصالت کلمه به این نتیجه رسیدیم که تا کنون هر تعریفی از شعر وجود داشته از زاویهٔ نگرگاه سیستمی بوده است که منجر به ناسازگاری و اختلاف ایدئولوژی در ارائهٔ یک تعریف بنیادی از شعر شده در حالی که در مکتب اصالت کلمه با توجه به نگرگاه هستی شناسیک به شعر و اصالت دادن به مقام جامع وجودی کلمه، شعر و داستان را به مثابه یک وسیله و ابزار معرفی می‌کند که در خدمت هر چه شکوفاتر شدن پتانسیل‌های کلمه به کار می‌روند. (همان) تا کنون شعر در زمان و مکان و برهه‌های مختلف از تاریخ برای جامعه وقت خود به هدف تبدیل شده و کلمه را به خدمت خود گرفته بود اما با نگرگاه نوین و فضا گشایی خارق‌العاده، این کلمه است که شعر را به خدمت خود می‌گیرد و با عبور از ساختارها و فرم‌ها به خلق هنر و بیان زیبایی‌ها می‌پردازد؛ بدون انکار، تحقیر و تصغیر هیچ ظرفیت فرمیک در طول تاریخ اندیشه، هنر، ادبیات تا کنون کشف شده لذا شعر با تحت پوشش قرار دادن تمام فرم‌های مکشوف و نامکشوف ادبی، هنری و فلسفی وارد حیطه‌ای جدید از فراروایت‌گری، فراساختاری، فرافرم گرایی می‌شود؛ این ورود با حرکت بسیط و فرارونده شکل می‌گیرد. «فراشعر» تعریف نوینی از شعر به عنوان ژانر مادر برای ادبیات ایران و جهان ارائه داده است.

۲-۳. پیشینهٔ پژوهش

با بررسی‌های به عمل آمده مشخص شد تاکنون پژوهش‌هایی پیرامون این موضوع صورت گرفته است که از آن جمله می‌توان به موارد ذیل اشاره کرد: ابراهیم استاجی در مقالهٔ «فراشعر در مخزن‌الاسرار نظامی» در تعریف فراشعر (metapoetry) تأکید بر روی جنبه‌ها و جهات گوناگونی از شعر دارد که از لحاظ ماهیت، اهمیت و کارکرد تا نظریه‌های ادبی و کاربرد و موازنه و تفاخر... را در بر گرفته باشد و شاعر با یک تمرکز

آگاهانه بر موضوعات و مفاهیم شعری به چگونگی نوشتن یا آفرینش آن می‌پردازد؛ آرش آذرپیک در کتاب «چشم‌های یلدا و کلمه- کلید جهان هولوگرافیک-» فرا شعر را یک طریقت ادبی می‌داند که نویسنده در آن تلاش می‌کند متن شعرمدارِ خود را به سوی کلمه محوری یا حقیقت عمیق در ادبیات پیش براند و آن را به جایی برساند که دیگر شعرمحور نباشد. آریو همتی نیز در کتاب جنبش ادبی ۱۴۰۰ «فراشعر»را فراروی از پتانسیل‌های موجود در شعر اطلاق می‌کند. همانگونه که ملاحظه می‌شود به نظر می‌رسد در پژوهش‌های حاضر تنها به برخی از بُعدهای معنای حقیقی «فرا» و «فراشعر» پرداخته شده است. لذا این مقاله بر آن است با بررسی ویژگی‌های ساحات مختلف «فراشعر» به عنوان ژانر مادر مکتب اصالت کلمه افقی دیگرگون از شعر را برای خوانندگان تبیین نماید.

۲. پردازش تحلیلی موضوع

۲ -۱. خاستگاه اندیشگانی در فرا شعر

در نگرگاه مکتب اصالت کلمه، شعر نوعی نگرگاه هستی شناسیک دارد نه نگره‌ای سیستماتیک به هستی (همتی، رشیدی، ۱۴۰۰: ۶۵) که اولا بر مبنای کلمه گرایی است و ثانیا حرکتی فراساختاری دارد. از آنجایی که مکتب اصالت کلمه تمام منابع ادراک را از جنس کلمه و کاملا در تقید گشایش‌ها و بُستاره‌های زبانی می‌بیند. (همان: ۲۲) از این رو هرگونه اثری که خلق می‌شود مِن جمله فراشعر اصالت را به کلمه می‌دهد و هر کشفی که در ژانرهای مکتب اصالت کلمه صورت پذیرد از شریعت ادبی-هنری‌محور به سوی لوگوس یعنی مقام جامع وجودیِ کلمه‌محوری حرکت می‌کند. (همان: ۳۴) هر آنچه که تاکنون در ادبیات جهان اصل بوده بر مبنای کلمه ابزاری و کلمه ماتریال و کلمه وسیله پنداری بوده است ولی در مکتب اصالت کلمه برای اولین بار در ریختمان یک نظام فلسفی-ادبی زبان‌شناسیک به گونه‌ای کاملا علمی و آکادمیک ثابت شده که کلمه نه تنها وسیله، ابزار و ماتریال نیست بلکه یک وجود کاملا زنده و سرچشمهٔ بی‌پایان و مادر شعر و داستان و تمام سبک‌ها، مکتب‌ها، ژانرها و قالب‌های ادبی در تمام جهان از آغاز تا انجام بوده و خواهد بود. «و در آغاز

کلمه بود؛ کلمه نزد خدا بود و کلمه خدا بود.» (همان: ۵۶) از این رو فراشعر بدان جا می‌رسد که از دایرهٔ تسلط و قلمروی الههٔ شعر آن‌چنان فراتر می‌رود که قلم از شعر محوری به کلمه محوری می‌رسد؛ قید و بندها و چهارچوب‌ها بدون تحقیر، تصغیر و بدون انکار کنار می‌روند و «کلمه» را از گرفتار شدن در انواع و اقسام سیستم‌های محصور چون شعر کلاسیک ایران، قالب و ژانر نیمایی، شعر سپید، شعر آزاد و... رها می‌شوند و کلمه به معنای واقعی «خود کلمه» جاری می‌شود و رونق می‌گیرد.

۲-۲. تعریف شعر از دیدگاه شاعران معاصر

فراشعر از دو واژه «فرا» و «شعر» تشکیل شده است. تا کنون از سوی شاعران و نویسندگان تعریف دقیق و متقن و منسجمی برای شعر بیان نشده و اکثر صاحب نظران حوزهٔ ادبیات آن را غیرقابل تعریف می‌دانند. شفیعی کدکنی به تأثیر از بلاغیان قدیم و مقولات زیبایی معاصر می‌نویسد «هیچ‌گاه، هیچکس نخواهد توانست از شعر تعریفی جامع و مانع عرضه دارد.» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۹: ۶) همهٔ متفکرین مبتنی بر نگرگاه و بهره‌مندی از دانش خود، تعریفی را در مورد شعر ارائه داده‌اند اما تا به امروز موفق به ارائهٔ تعریف دقیق و متقن نشده‌اند از نظر علی احمد سعید إسبر معروف به آدونیس شاعر معاصر جهان عرب و نویسنده و منتقد شعر غیر قابل تعریف است و ماهیت آن محصور به قوانین ثابتی نیست در کتاب زمن الشعر که از مهمترین آثار نقدی اوست در بیان شعر می‌گوید «شعر همواره شکستن قوانین و معیارهاست. ساحتی حیرت افزا و ساختاری غیر ثابت دارد.» (ادونیس، ۱۹۸۶: ۳۱۲) شعر دریچه‌ای است برای وارد شدن به زوایای پنهان ذات بشری و آفرینش تاریخ و واقعیت. (همان: ۱۱) بنا به نگرگاه این دو شاعر معاصر شعر غیر قابل تعریف است. (عبدالله زاده، ۱۳۹۹: ۷۳) اما آرش آذرپیک شاعر، نویسنده و نظریه‌پرداز و بنیانگذار مکتب اصالت کلمه شعر را نوعی نگرگاه هستی‌شناسیک و گونه‌ای نگره در هستیِ مشکک درون-برونی و برون-درونی می‌داند؛ نه نگره‌ای سیستماتیک به هستی. (همتی، ۱۴۰۰: ۶۵)

۲ -۳.تعریف «فراشعر» در مکتب اصالت کلمه

بنا به نگرگاه هستی شناسانه -نه سیستم محورانه- به شعر در مکتب اصالت کلمه به نظر می‌رسد تمام تعاریف و نظریه‌ها دربارهٔ شعر از آن جهت که معطوف به نگرگاه‌های سیستم محورانه بوده‌اند درست است اما از جنبهٔ ایجابی نه از جنبه سلبی. هر سیستم یک سبک و مکتب است که بسترگاه ظهور و نمود شعر بوده و هر چقدر هم گسترده باشد دارای دو ساحت است:

الف - ساحت خلق: همان چهارچوب، ایدئولوژی و قاعده، کالبد و شالوده‌ای هستند که بنا بر ظرفیت‌های مکانی، زمانی در هر برهه از تاریخ ادبیات ایجاد شده و پاسخی است به علیت‌های آن مقطع تاریخی که بر اساس نیازهای همه جانبهٔ فرهنگی، اجتماعی، سیاسی، اقتصادی حاکمیتی آن زمان شکل گرفته است. ساحت خلق میرایی دارد. (آذرپیک، سلسله سخنرانی‌ها: شهریور۱۴۰۱)

مثال: شعر نیمایی دارای چهارچوب و قواعد مختص به خود است لذا اگر خلاف عروض، بدایع، صنایع و مرام‌نامهٔ نیما یوشیج و پیروان اولیه‌اش اثر و شعری بر خلاف قاعده و چهارچوب آن خلق شده شود و هر چه قدر هم که اثر زیبا و قوی باشد از سبک نیمایی خارج است و آن شخص نمی‌تواند خود را شاعر نیمایی بداند. (همتی، ۱۴۰۰: ۶۰)

ب-ساحت کشف: بدین معنی است که کشفی از لوگوس را داشته باشد که بتواند حقیقتی از جوهرهٔ وجودی انسان- کلمه را به آشگارگی و عریانیت برساند و دانشورانه، عاشقانه و بی‌واسطه به عالم ادراک درونی خویش بکشاند. (همان:۳۵) در آن صورت می‌توان گفت ساحت کشف در آن سیستم وجود دارد. ساحت کشف میرایی ندارد. (آذرپیک، درس‌گفتار؛ ۱۴۰۱)

مثال: ساحت خرد جمعی کلاسیست‌ها، واقعیت عینی رئالیست‌ها، دنیای فردی و تخیل و احساس‌محور رومانتیست‌ها، ابرواقعیت درونی سورئالیست‌ها، نمادگرایی سمبولیست‌ها و... کشف‌های این سیستم‌ها هستند که همیشه بوده و خواهند بود. هنوز خردگرایی، واقعیت‌گرایی، نمادگرایی، تخیل‌گرایی و... زنده‌اند زیرا ساحتی از جهان زنده، پویا و جاودانهٔ هنری کلمه‌اند؛ بنابراین تا کلمه زنده است، انسان زنده

است و تا انسان زنده است دورهٔ هیچ ساحت هنری از کلمه تمام نشده و نخواهد شد. (همتی،۱۴۰۰: ۶۱) لذا با تشریح دو ساحت فوق «فراشعر» به عنوان یک ژانر مادر در مکتب اصالت کلمه با نگرگاه هستی شناسانه و فراسیستمی با آغوشی باز تمام کشف‌ها و خلق‌ها (خارج از نگاه سیستم‌گرایانه) را بدون رد و انکار و تحقیر و تصغیر و جنگ و دعوا و اختلاف نظر می‌پذیرد و ظرفیتی نامتناهی برای تمامی کشف‌ها و شهودها و دریافت‌ها از همهٔ سبک‌ها و مکاتب ادبی ایران و جهان را دارا می‌باشد. این گشودگی منحصر به فرد تنها در «فراشعر» با خاستگاه هستی شناسانه وجود دارد. گفتنی است که قبل از آن سبک‌ها و مکاتب به دلیل تعاریف سیستم محوری فاقد این ویژگی هستند. فراشعر از طریق فراروی به تبلور و تجلی می‌رسد که در قسمت بعد به آن می‌پردازیم.

۲- ۴. تشریح پسوند «فرا» که مشتقی از فراروی می‌باشد

در نگاه اول به معنی لغت نامه‌ای «فرا» (ماورا/ برتر از ماورا/ حدود/ ماورا فضا/، عبور از بندها/ عبور از مرزها که یک حرکتی خطی رو به بالا را برای ذهن متبادر می‌کند) در می‌یابیم که این تعاریف به دلیل خطاهای بسیاری در سیستم ترجمه از پیشوندهایی چون پسا، متا و... اتخاذ شده؛ با آنکه هیچ یک از این تعاریف انتقال دهندهٔ معنای حقیقی «فرا» نیستند چرا که «فرا» صرفا به معنای حرکتی رو به جلو نیست. بر اساس دیدگاهِ مکتب اصالت کلمه در ادبیات امروز چنین نیست بلکه سنتی نوخاسته که بر موجاموج بحران‌های پس از مدرنیسم می‌باشد که مقتدرانه پای بر عرصهٔ تاریخ نهاده است. برای نیل به حقیقت لایزالِ خود که بی‌واسطه‌ترین ارتباط زیبایی شناسیک با تمامیت هستی «واژه» است؛ طریقتی پایان‌ناپذیر را فراروی ادبیات جهان قرار می‌دهد که رسیدن به آن با توجه به بازیافت‌ها و دریافت‌های بی‌بدیلِ شهودی فقط و فقط با گذر از تمام شریعت‌های خود ساخته و رایج در ماهیت زبان، برای اصالت بخشیدن به وجود منحصر به فرد و بی‌همتای واژگان ممکن خواهد بود. (آذرپیک، ۱۳۸۵: ۳۵) از این رو پسوند «فرا» برگرفته از فراروی می‌باشد. فراروی یکی از مولفه‌های مکتب اصالت کلمه می‌باشد که در سال ۱۳۸۰ توسط آرش آذرپیک ابداع گردید. فراروی حرکتی خطی و افقی نیست بلکه متعالی، عمیق، تکامل‌گرا و

فراروانه است. (آذرپیک و دیگران، ۱۳۹۶: ۱۵۹) فراروی، یک حرکت انفعالی نیست بلکه حاصل آگاهی شعورمندانه‌ای است از تمام چیزهایی که در جامۀ «کلمه- پدیده» ذهن ما را ساخته‌اند. (همان:۱۹۴) «فرا» نه تنها یک حرکت خطی رو به بالا نیست بلکه یک حرکت توامان طولی، عرضی و روبه جلو و همه جانبه می‌باشد. در فرآیند فراروی عنصر جست‌وجو این حرکت را همراهی می‌کند که در عین حال کیفیت این حرکت، عمیق‌گرا و کاملا پویاست؛ این نمود جهانِ همه جانبه و حرکت بسیط در اصل فراروی‌ست که با زایش کتاب «جنس سوم» در آغاز هزارۀ سوم برای نخستین بار در جهان اندیشه، هنر و ادب معرفی شد. باید توجه داشت که فراروندگی حرکتی بسیط و تعالی‌گرایانه است که برای آسان‌فهمی مخاطبان گاه آن را در دو حیطۀ افقی- عمودی یا طولی-عرضی مقوله‌بندی کرده‌ایم. (همتی، ۱۴۰۰: ۶۸) تنها در مکتب اصالت کلمه است که شعر، داستان و متن با فراروی و یک حرکت بسیط کلمه محورانه به فراشعر، فراداستان و فرامتن ارتقاء می‌یابد که کاملا هدف‌مند، دارای برنامه، روش‌مند و علمی و عملی- کاربردی می‌باشند.

۲ -۵. شروع فراشعر مبتنی بر سیستم انضمامی

فراشعر علاوه بر اینکه یکی از مولفه‌های اصالت کلمه می‌باشد؛ ژانر مادر نیز هست به معنی اینکه قابلیت بروز و ظهور پتانسیل‌های مختلف کلمه را نیز دارد. مانند داستان، شعر، غزل، دیالوگ و منولوگ و... در واقع قلم و ذهن شاعر محصور و محدود به چهارچوب ها و سبک‌ها نیست و اندیشه، بی‌واسطه در قالب کلمه، خود را در ظرفیت‌هایی منعطف نامتناهی در ژانر فراشعر نمود پیدا می‌کند.

از دیدگاه مکتب ادبی اصالت کلمه، تمام مکاتب گوناگون ادبی جهانی با انواع سبک‌هایشان که با چارچوبه‌سازی، کلمه را در ژانرهایی چند، پذیرفته و در آن قلم زده و محدود کرده‌اند شریعت ادبی محسوب می‌شوند؛ آن ژانرها هر یک فقط ساحت یا ساحت‌هایی از دنیای هنری کلمه را کشف کرده و آن را هدف خود قرار داده‌اند و نقطۀ مشترک همۀ آنها رسیدن به متنی شاعرانه‌تر یا داستانی‌تر است که این نوعی تن دادن به ایستایی و دور شدن از تکامل ادبی و هدف غایی وجودی کلمه است. حال آنکه مکتب ادبی اصالت کلمه با فرارَوی از محدودۀ شعر و داستان، متن را به جایی

می‌رساند که از قید و بند تعاریفی که برای آنها ارائه شده فراتر بروند و شعر و داستان را به سرچشمهٔ وجودی مقام جامع کلمه می‌رسانند. در این حالت چنان چه شعریتِ متن بیشتر باشد «فراشعر» و در صورتی که قصویتش بارزتر، «فراداستان» نامیده می‌شود. این دو طریقت ادبی به‌شمار می‌آیند و کسی که در این راه قلم می‌زند از شریعت ادبی فراروی کرده و وارد طریقت ادبی شده است...» (آذرپیک و دیگران: ۱۳۹۶: ۳۴۵) این حرکت یعنی ورود به طریقت ادبی از شریعت ادبی را آرش آذرپیک در سلسله درس گفتارهایش به عنوان سیستم انضمامی معرفی می‌کند. سیستم انضمامی لازمهٔ شروع حرکت قلم برای سرایش فراشعر می باشد. از آنجایی که فراشعر یک تعین فراساحتی است لذا برای رسیدن به فراشعر از ساحت تعینی (آن چیزی که عینی است) شروع می‌شود. برای رسیدن به کُهن و ریشهٔ حقیقت کلمه شاعر با توجه ذوق و استعدادش و میزان توانش قلمش می‌بایست از یک تفکر اولیه (بیسیک) و درک حضوری شروع به نوشتن نماید. از آنجایی که که رسیدن به حقیقت عمیق کلمه به یک‌باره و در لحظه رسیدنی نیست پس نیاز به مقدمات اولیه دارد. از این رو شاعر از یک نقطه که همان شریعت ادبی فکری اوست نوشتن را آغاز می‌کند. (آذرپیک، درس‌گفتار: ۱۴۰۱)

امروز در مکتب اصالت کلمه ثابت شده که کلمه، مادر ریشه‌گاه و سرچشمهٔ جوشان و خروشان تمام ادبیات جهان است و شعر و داستان با تمام سبک‌ها، مکتب‌ها و قالب‌ها زیرمجموعهٔ این پتانسیل‌های هنری در/ از دنیای بی‌پایان کلمه‌اند. (همتی، ۱۴۰۰: ۵۷) به زعم آذرپیک بخواهیم یا نخواهیم جهان بی‌پایان هنر، کلمه است و کلمه همان حقیقت عمیق. پس شاعر به مثابه یک قطرهٔ وجودی آغاز به حرکت می‌کند و از مسیر رود به اقیانوس نامتنهاهی حقیقت کلمه می‌رسد این نکته حائز اهمیت است که این رود خود حقیقت نیست بلکه ساحتی از حقیقت است. هدف شاعر مقصد گرایی نیست بلکه مقصود گرایی است.

ساحت حقیقت تابعی از زمین و زمانه و نسل و محل که در اصل وجود خود وجود می‌باشد. این بدین معنی است که با توجه به اینکه انسان تابعی از مکان زمان علیت می‌باشد. مثلا شاعری که در هند به دنیا آمده نمی‌تواند شعر نیمایی یا سپید بسراید.

اثرها و شعرهای هر شاعری تحت تأثیر مکان و زمان و علیت می‌باشد. وقتی که برچسب تاریخ به انسان الصاق می‌شود بدین معنی است که انسان کامل نیست؛ انسان ناقص است؛ دارای میرش است؛ در یک برهه از زمان نبوده است و و در یک تاریخی در مکان خود و زمان نخواهد بود و تحت تأثیر زمان و مکان و علیتی قرار می‌گیرد پس عنصر زمان و مکان در نوع شکل‌گیری سیستم انضمامی شاعر تأثیرگذار خواهد بود. هر سیستم تفکری مثل سپید، نیما، هایکو یا شعر موزون یا شعر آزاد یک سری قواعد و اِلمان‌هایی دارد اگر شاعر از آن ساختار و قواعد خارج شود وارد یک سیستم تفکری دیگر شده و از شریعت آن سیستم خارج می‌شود. به عنوان مثال یک سورئال نویس نمی‌تواند از عناصر رومانتیس استفاده کند اگر به فرض عدول نماید از آن شریعت بیرون آمده است. (آذرپیک، درس‌گفتار؛ ۱۴۰۰) در مکتب اصالت کلمه بیان شده که هر کس در طول تاریخ و تحت تأثیر نظام‌های فرهنگی، سنتی، هنری و ادبی زمانهٔ خود با نگاه و زاویهٔ خاصی به دنیای هنری کلمه نگریسته و از همان زاویه، بعد و ساحتی از کلمه را با توجه به زمینه و زمانهٔ خود کشف و زیر پرچم سبک و مکتبی جدید آن را به دنیای ادبیات تقدیم کرده است. (همتی، ۱۴۰۰: ۵۷) ویژگی سیستم انضمامی این است که سیستم‌های ادبی دیگر به آن الحاق می‌شوند و با یک پیوستگی منسجم شکل می‌گیرد. برای درک بهتر سیستم انضمامی به مورد ذیل توجه کنید:

ما مثلا می‌گوییم:

- فلانی شاعر است؟ چه سبکی می‌سراید؟

-شاعر شعر نو هستند

- آیا شعر نو نیمایی می‌سرایند یا ابتکار دارند؟ آیا پیرو خود نیما هستند یا پیرو از نوع سهرابی، فروغی، اخوانی و...؟

- شاعر شعر نو به سبک نیمایی هستند

- شعرهای شاعر چه محتوای مفهومی دارد؟ عاشقانه، عارفانه یا پایداری؟

- شاعر شعر نو به سبک نیمایی هستند که شعرهایش عاشقانه می‌باشد

همانطور که مشاهده می‌شود هر مرحله به ساحت تعینی یک لایه اضافه و الحاق می‌شود که همان سیستم انضمامی است. که این مجموعه شالوده و اساس و زیربنای

فراشعر می‌باشد از این به بعد مولفهٔ فراروی بر سیستم محورانهٔ شعر اثر گذاشته و با یک نگاه هستی شناسانه و فرا سیستمی به سوی فراشعر حرکت می‌کند. یادآور می‌شود که شاعر از مقصد گرایی به مقصود گرایی می‌رسد (آذرپیک، درس‌گفتار: ۱۴۰۱) که در مبحث بعدی به انواع حرکت‌های فراروی اشاره می‌کنیم.

۲-۶. فرآیند فراروی شعر و سوق آن به فراشعر (ژانر مادر)

این فرآیند مختص مکتب اصالت کلمه است و از مولفه‌های آن استفاده می‌کند بدین صورت که همانطور که در قسمت پیشین اشاره شد خلق یک فراشعر ابتدا به ساکن، اتخاذ رویکرد دیالکتیک ادارکی است که نقطهٔ آغازین سیر حرکت فراروی می‌باشد. در ابتدا سراینده برای رسیدن به نگرش و نگارش متعالی نه باید نگرش‌های پیشین را رد کند و نه انکار. همچنین برای رسیدن به تکامل و کمال نگاه جست‌وجو گرانهٔ خود را بدون نفی همواره با حرکت خود داشته باشد. این حرکت از یک سو رو به جلو- نه تکامل گرایانه- بوده و از سوی دیگر در زیربنا، عمیق گرا و کاملا پویا است. چون غایت نهایی در اصالت کلمه بازگشت به بنیان‌هاست. این بازگشت کاملا استحاله یافته و معرفت‌مند و این حرکت همان حرکت بسیط می‌باشد. حرکت بسیط حرکتی همه جانبه، طولی، عرضی، درونی، بیرونی و در کل حرکتی است که از دایرهٔ شعوری فراتر می‌رود و در هیچ چارچوبه و سیستمی متوقف نمی‌گردد.

حرکت طولی فراروی: شعر به سمت کلمه محوری می‌رود و نتیجهٔ آن گشودگی فضاهای ادبی بیشتر و بهره‌مندی از سیستم‌های شعری دیگر می‌باشد (حرکت رو به جلو در بعد خلقیات)

حرکت عرضی فراروی: شعر به سمت استفاده از عناصر ادبی و خلق فضای هر چه شاعرانه‌تر و احساسی‌تر و هنرمندانه‌تر پیش می‌رود (حرکت رو به جلو در بعد کشفیات) (همتی، ۱۴۰۰: ۱۲۹)

هنر در مکتب اصالت کلمه به معنای شکستن قانون پیشینیان نیست زیرا قانون و مکتب‌های ادبی و هنری هدف به شمار نمی‌آیند؛ (همان: ۱۳۰) بلکه آنها وسیله‌هایی هستند برای رسیدن به قلم و هنر متعالی. در فراروی هیچ قانونی انکار و شکسته نمی‌شود. تمرکز روی قانونی خاصی نیست و هیچ کدام از سبک‌ها و سیستم‌ها و

صنایع و بداعات و قالب‌ها و ساختارها و فرم‌ها که به عنوان وسیله شناخته می‌شوند برای رسیدن به هدف به فرض مضر و یا بی‌استفاده بودن و یا اینکه تاریخ مصرفشان گذشته است دور انداخته نمی‌شوند. فرا روی حرکتی کاملا همه جانبه «درون‌گرا- برون‌گرا» و «درون ساختی- برون ساختاری» است. (آذرپیک، ۱۳۸۷: ۱۰) در طول این حرکت روبه جلو و طولی و عرضی مولفه‌های ارتباط بی واسطه و هم افزایی و رسیدن به جنس سوم محقق می‌شود که آنها را به شرح زیر بررسی می‌کنیم.

۱-۶-۲. ارتباط بی‌واسطه

به زعم فلوطین آخرین فیلسوف متأثر از فلسفهٔ یونان هنر تقلید از صورت معقول است یعنی همان صادر اول که بی‌واسطه از مبدأ سرچشمه می‌گیرد. (آذرپیک و دیگران، ۱۳۹۶: ۷۹) افلاطون و حتی فلاسفهٔ پیش از او ارتباط بی‌واسطه را یک امر نامعتبر می‌دانند. به عقیدهٔ افلاطون آن چه مورد درک بی‌واسطه قرار می‌گیرد جز عکس‌هایی در آیینه و غیر از بازتابی از حقیقت نیست. چیزی شبیه همان سایه‌ها در غار که بازتاب مُثُلند. (همان: ۸۴) و از طرفی پدیدارشناسی به طورکلی، کسب آگاهی را در حرکت به سوی چیزها می‌بیند که خود نوعی ارتباط بی‌واسطه با هستی است. شعور انسان‌ها کلمه گرا می‌باشد و ژنتیکِ هر کلمه، حاصل فرضیست که گذشتگان ما دربارهٔ آن کلمه داشته‌اند و بسیاری از این کلمات، کلید واژگانی هستند که پشت هر کدامشان یک نگاه ایدئولوژیک پنهان است. (همان: ۸۲) ارتباط بی‌واسطه در نزد ما به معنای ارتباط بی‌وسیله نیست. ما در جهان فلسفه و ادبیات، همواره با مشکلِ تشخیص وسیله از واسطه مواجه بوده‌ایم. وسیله همان ابزارِ شناخت، بیان و یا رسیدن به چیزی‌ست اما واسطه، تبدیل شدن همان وسیله به هدف می‌باشد، نه فقط ابزاری برای حرکت (همان: ۸۶)

آن چیزی که در فراشعر اتفاق می‌افتد ارتباط بی‌واسطه با کلمه است بدین معنی که از نویسنده و شاعر از تمام شریعت‌های ادبی مانند کلاسیسیسم، رومانتیسم، رئالیسم و... و طریقت‌های ادبی یعنی شعر و داستان به سمت حقیقت و ذاتِ کلمه حرکت می‌کند. پدیدارشناسی هوسرل که همان حرکت به سوی چیزها است این هم نوعی ارتباط بی‌واسطه با هستی است اما تفاوتی که با مفهوم مولفهٔ بی‌واسطه در

مکتب اصالت کلمه دارد این است که در اصل، ما برای درک و دریافت ذات کلمات باید بدانیم که شعور انسان، کلمه‌گرا بوده و ژنتیکِ هر کلمه در ذاتِ خود، در هر بازی زبانی به مثابه کلیدواژه‌ای است که پشت آن، نگاه و ایدئولوژی خاصی پنهان است. حال اگر ما این پیش‌فرض‌ها را درون اپوخه قرار بدهیم همهٔ کلمات را از هستی ساقط کرده‌ایم که نوعی پارادوکسِ ناشدنی خلق می‌شود. در نگرش کلمه‌گرا، ارتباط بی‌واسطهٔ ما از لحاظ نگارش یعنی عدم پرستش شریعت ادبی خویش که تمرکز بُعدگرایانه بر آن باعث نرسیدن به حقیقت کلمه خواهد شد؛ نه حذف آن ساحت‌های بالفعل شدهٔ کلمه. (همان: ۹۶) در حوزهٔ شعر ارتباط بی‌واسطه به منظور شناخت پتانسیل‌های شعری است. نویسنده حرکت قلمش با اعتقاد به اصالت کلمه می‌بایست به گونه‌ای باشد که زیر یوغ سیستم مداری نرود و در چهارچوب‌ها گرفتار نشود بدون اینکه کشفیات و خلقیات آن سیستم را نفی یا تحقیر کند و با نگاهی دقیق و دانشورانه از آن گذر نماید و به سمت دیگر پتانسیل‌های کشف شده از کلمه در شعر معاصر فراروی کند. مثلا شاعری که توانش و مهارت قلم وی در سپید است در آن متوقف نمی‌شود و یا بر آن تعصب نمی‌ورزد و بی‌واسطه با پتانسیل‌های دیگر کلمه مثل هایکو، شعر حجم، شعر نیمایی، غزل، رباعی و .... به خدمت متن و شعر درمی‌آورد.

حال که نویسنده با پتانسیل‌های مختلف کلمه که از منظر مکتب اصالت کلمه بی‌نهایت کشف و خلق دارد؛ آگاه شد و بی‌واسطه آنها را درک کرد؛ اثر نوشته‌های او بنا به ذوق و توان قلمی خود در سبک‌ها و مکتب‌های ادبی (سیستم‌ها) متوقف نمی‌شود و با یک نگاه فراگیر بدون رد و انکار و تقید و تعصب عبور می‌کند و با شکستن کلید واژگان آنها می‌تواند به همان لایه یا لایه‌های بالفعل شدهٔ کلمه برسد و جهت فراروی همواره به سمت و سوی بازیافت، نو زایش، پیرایش و تولید هنرمندانه و دانشورانهٔ آن لایه‌های قدیمی برای تعالی بیش از پیش می‌باشد. (همتی، ۱۴۰۰: ۱۳۰)

۲- ۶- ۲. هم افزایی

هم افزایی در دانش‌نامهٔ عمومی به معنای هم یاری و تعامل دو یا چند عنصر، جریان یا عامل که معمولا اثری را به وجود می‌آورند؛ آمده. این اثر از مجموع اثرهایی که هر

کدام از آنها می‌توانستند عناصر جداگانه به وجود بیاورند؛ بیشتر می‌باشد در این‌صورت می‌گوییم پدیدهٔ هم افزایی رخ داده است. (دهشیری،۱۳۹۳: ۱۵) در ساده‌ترین توصیف می‌توان گفت که برآیند نیروی جمعی از جمع تک تک نیروها بیشتر است. اما این مقوله که یکی دیگر از مولفه‌های مکتب اصالت کلمه می‌باشد و در حوزهٔ ادبیات و متن مورد مداقه قرار گرفته؛ یادآور می‌شود که هم‌افزایی به معنای ترکیب کردن نیست اما خیلی از شعرا برای رسیدن به این کلِ بسیط از در هم ریختن و ترکیب کردن عناصر صحبت می‌کنند. (آذرپیک و دیگران، ۲/۱۳۹۶: ۳۸۶) هم افزایی در عرصهٔ هنر و ادبیات در یک نگاه مخلوط کردن کلمات در هر زبان، بر اساس دستورِ خودساخته‌ای که صورت گرفته؛ باعث پدید آمدن نوعی ارتباط خواهد شد که جمله‌ها، گزاره‌ها و متون گوناگون را شکل می‌دهد اما محلول شدن کلمات برای به منصهٔ ظهور رساندن کلِ فراتر از هم‌افزاییِ اجزا، یک کلید واژه را به دنیا خواهد آورد که خود، ساخته و پرداختهٔ چند یا چندین کلید واژهٔ زیرمجموعه است. (همان: ۱۸۲) به همین دلیل فراشعر متنی پلی‌ژانریک بوده که در آن هم مخلوط شدن ژانرها اتفاق می‌افتد و هم محلول بودن و هم‌افزایی ژانرهای ادبی زیرا کلمه سرچشمه و مادر تمام پتانسیل‌ها و ماهیت‌ها در زبان است. (همتی، ۱۴۰۰: ۱۳۳) بنابراین در ادبیات کلمه گرا شعر و داستان همهٔ ژانرها از جمله «فراشعر» به سمت متن کلمه محور فراروی می‌کند و متن کلمه محور حاصل هم افزایی پتانسیل‌های بالفعل و بالقوهٔ کلمه است تا یک متن بسیط و خارج از بُعد نگری را سامان بدهد. (آذرپیک و دیگران، ۲/۱۳۹۶: ۳۸۶) به عنوان مثال مولانا تخیل و تفکر عمیق را از صافی تعشق عمیق فرارَوی داده و به ساحتی والاتر از تمام مرزبندی‌های شعوری رسیده و این همه حکمت و بدعت و شور و جذبه و سرمستیِ آثار ایشان ناشی از کل فراتر از هم‌افزاییِ این اجزا است. البته حضرت مولانا به طرز هوشمندانه‌ای از جلوه‌های ادبی توهم و جنون هم به گونه‌ای کاملا هنرمندانه استفاده کرده‌اند که اوج آن در دیوان شمس به چشم می‌خورد و معتقدان به تفکر واگرا نیز آن را در تئوری‌هایشان محدود به حرکت خودکار ذهن و سیالیت شعور ناخودآگاه می‌کنند. حال آنکه ایشان متوجهٔ کلمه به کلمهٔ آثار متنی خود بوده‌اند. اشعار مولانا حاصل هم‌افزایی تفکرات هم‌گرا و واگرای اوست که

خود، نوعی تفکر هم‌افزا را پدید آورده است. ایشان اصالت را به شعور فرا آگاه خود داده و بدون انکار و تحقیر ظاهری یعنی خودآگاه و از ساحت‌های بالفعل شدهٔ باطنی شعورش نیز به گونه‌ای شایسته و بایسته استفاده کرده و در اصل آنها را به ساحت خودآگاه خود کشانده است. (همان: ۳۱۰)

هم افزایی در فراشعر آفرینشی را به دنبال دارد تنها در شکافتن هستهٔ مرکزی واژگان است برای آزاد ساختن تمام انرژی‌های ناگفته و نهفتهٔ درونی و بیرونی که طی قرن‌های متوالی می‌باید منحصرا در دو شاخهٔ جدا از هم یعنی «شعریت» و «روایت» تعریف می‌شدند. (نوروزعلی،۱۴۰۰: ۱۰۳)

۲- ۶- ۳. رسیدن به جنس سوم کلمه در فراشعر

جنس سوم در مکتب اصالت کلمه نظریه‌ای در حوزهٔ علوم انسانی از جمله فلسفه و ادبیات بوده و قائل به این است که باید به جنگ بی سرانجامِ جنسیت‌های قالب شده و دوگانه‌های در روبنا متضادِ مطلق و نسبی، جنس شعر و جنس داستان، جنس زن و جنس مرد و... پایان داد تا به حقیقت زیربنایی، ریشه‌گاه و سرمنشأ اصلی آنها دست یافت که در شعر و داستان این سرچشمهٔ پویا، پایا و زایا در ژانرهای فراشعر و فرا داستان می‌باشد. یک نویسنده و یا شاعر عریانیست بنا بر استعداد و خورند و پسند و زمینه و زمانهٔ خود در حوزهٔ شعر با حرکت به سوی وجود بی‌پایان کلمه و متجلی کردن تمام پتانسیل‌های بالفعل و بالقوه با حرکت به سوی وجود بی‌پایان کلمه تمام تفاوت‌ها و تمایزها و شاکله‌ها و قالب‌هایی که تا کنون در سبک‌ها و مکتب‌های در طول تاریخ ادبیات ایران و جهان بوده را کنار می‌گذارد و در سیری زاینده، پوینده و بالنده کلمات شعر را با خود افزایی، دیگر افزایی و نهایتا هم افزایی به مقام جامع جنس سومی از شعر یعنی «فراشعر» می‌رسانند. (آذرپیک و دیگران، ۲/۱۳۹۶: ۲۱۱) به عبارت دیگر شاعر مکتب اصالت کلمه برای سرایش یک فراشعر در درجهٔ اول از سورئال‌محوری، رئال‌محوری، سمبول‌محوری و... بدون انکار هیچ یک از این پتانسیل‌ها و انرژی‌های هنری کلمه فرارَوی می‌کند یعنی به اندازهٔ بینش، دانش و توانش خود از همهٔ آنها بهرهٔ لازم را می‌گیرد ولی در هیچ یک از آنان محدود نمی‌ماند. در درجهٔ دوم

آن شاعر مکتب اصالت کلمه می‌خواهد قلمش دیگر شعرمحور هم نباشد. او می‌خواهد با گسترش فضای آزادی قلمش تا آن جا که بتواند از دنیای هنری جنسیتِ شعر و داستان نیز با تمام سبک‌ها و مکاتب آن بهره‌های بی‌واسطهٔ هنری ببرد و پس از آن به سوی فضاهای نامکشوف و نامتعارفی که فراتر از جهان شعر محورانه و جهان داستان محورانهٔ ادبیات می‌تواند تولید هنر کند حرکت و فراروی داشته باشد و این یعنی حرکت به سوی جنس سوم کلمه و حرکت به سمت هنر متعالی که رسیدن به این مقصود محقق نخواهد شد مگر با اصالت دادن به وجود بی‌پایان حقیقتِ کلمه. (مسیح، ۱۴۰۰: ۲۶)

یادآوری می شود که راهبردها و آموزه‌های علمی و عملی مکتب اصالت کلمه در مبحث جنس سوم بر این قرار است که هر آنچه ما در پدیدارهای هستی تفاوت، تمایز و تبعیض و حب و بغض می‌بینیم مثل حدود و ثغور داستان و شعر، جنسیت‌های زنانه و مردانه، همه و همه، ساخته و پرداختهٔ شعور کلمه محور انسانند و دست‌آمد بازی‌های زبانی او در بستر رخدادها و زمینه‌های تاریخی و جامعه شناختی و چون همهٔ اینها قراردادهایی ثانویه هستند که از دل قراردادی اولیه به نام کلمه به وجود آمده‌اند به قول معروف هیچ‌کدام وحی منزل و انکارناپذیر و اصل غیر قابل تغییر واقعیت نیستند و می‌توان با نقد سازنده و فرارَوی هوشمندانه از تمام چارچوبه‌های به ظاهر خلل ناپذیر آنها با توجه به ریشه‌گاه یعنی اصلِ و حدت آفرینِ جوهری- ماهیتی جنس سوم بشریت، در مسیرِ شدن‌های تکامل گرایانه حرکت کرد. پر واضح است که می‌توان از دکترین جنس سوم که از مولفه‌های مکتب اصالت کلمه می‌باشد در حوزه‌های گوناگون علوم انسانی یعنی تاریخ، فلسفه، جامعه شناسی، روان شناسی، ادبیات، هنر پیرامون موضوعات چالش زا و در مواضع تفاوت‌های فاصله خیز، قُطبیت گرا، خودپرستانه و تمامیت خواهانه با ایجاد یک بستر دیالکتیک ادراکی و بر اصل مهم آگاهی از آگاهی و هم گام با فراروی پله پله به مقصودی از نوع جنس سوم دست یافت که این شاه‌راه به تعبیر شیخ اشراق یک مرحله فرا رفتن از مغرب اصغر به سوی مشرق اکبر است. (آذرپیک و دیگران، ۱۳۹۶،ج۲: ۲۱۱)

۲-۷. بررسی حرکت سیستم‌های شعری و مقایسهٔ آن با فراشعر

خلق و حرکت سیستم‌های شعری و داستانی در تاریخ ادبیات جهان به دو گونه رخ داده است:

۲- ۷- ۱. رویکردهای کاهشی-افزایشی

این رویکرد بنا بر دیالکتیکِ تز، آنتی‌تز و سنتز می‌باشد. آثاری که با این رویکرد خلق و تکثیر می‌شوند هیچ تمایلی برای تبیین تمایزات نگرشی و نگارشی خود با مکاتب و سبک‌های پیشین چه تئوری و چه عملی نداشته و دارای نوعی نگرش استبداد گرایانه و انحصاری و در مانیفست خود چه آشکارا و چه پنهانی سیستم‌های ادبی پیش از خود را تحقیر، تصغیر یا انکار کرده‌اند و یا پایان تاریخ مصرف آن را اعلام کرده‌اند.

۲-۷- ۲. رویکردهای التقاطی

این رویکرد مقوله‌ای بسیار نازل‌تر از حتی سبک‌های محدود و کم‌توانشِ رویکرد کاهشی-افزایشی است زیرا در نظریه‌های کاهشی-افزایشی، کمینه یک ساحت از جهان هنریِ کلمه عریان شده، چه آن ساحت دارای ظرفیتی ناچیز باشد و یا دارای گستره‌ای جهان‌شمول اما در این رویکردهای التقاطی که اولا هیچ ساحت نویافته از جهان هنری کلمه مشاهده نمی‌شود؛ ثانیا با گزینش کامل یا ابترِ برخی سیستم‌های پیشینِ ادبی و التقاط آنها می‌تواند بنا بر تثبیت آن پارادایم‌های پیشین در تاریخ ادبیات مقبولیتِ زودگذرِ تودگانی یا در قشر روشن‌فکر برای صنعت بازانِ آن سیستمِ، مونتاژی در سطح زودگذرِ امروزینهٔ ادبیات به همراه داشته باشد که هیچ کشف و تحولی در زبان و ادبیات به وجود نمی‌آورند اما حرکت کلمه محور فراشعر در مکتب اصالت کلمه نه بر بنیاد سیستم‌های کاهشی-افزایشی شکل گرفته و نه رویکردی التقاطی. این نگره با رویکرد دیالکتیکِ ادراکی به هیچ‌گونه تقابل و تضاد پدیدارها و به تبع آن در علوم نظری تزها را در زیربنای جهان هستی شناسانهٔ خود به رسمیت نمی‌شناسد. در دیالکتیکِ ادراکی، پدیدارها بنا بر افق اندیشگانی و ضرورت‌های فردی-اجتماعی، کشف، عریان و مقوله‌بندی خواهند شد. (همتی، ۱۴۰۰: ۶۶) بنابراین بر اساس

همین رویکرد دیالکتیک ادراکی فراشعر در زاویهٔ عمودنگرانه یعنی حرکتی فرارونده برای گذر از هر گونه سیستم‌محوری در شعر و سیستم‌هایی همانند کلاسیسیسم، رمانتیسیسم، رئالیسم، ناتورالیسم، سمبولیسم، فوتوریسم، دادائیسم، سورئالیسم و... یا مکاتب پسامدرنیستیِ سانفرانسیسکو، شعر زبان، بیت و... یا سبک‌ها و قوالب شعر کلاسیک ایران، قالب و ژانر نیمایی، شعر سپید، شعر آزاد و... بدون نفی یا تحقیر هیچ‌کدام از این ساحت‌ها و ظرفیت‌های ادبی؛ هم‌چنین فرارَوی از هرگونه جنسیت‌محوری در ادبیات (جنسیت‌هایی همانند شعر، داستان، نمایش‌نامه، فیلم‌نامه، سفرنامه، مقاله و...) و در یک کلام حرکت فرارونده از تمام ساحت‌های تعین‌یافتهٔ جهان هنری کلمه که در ادبیات موجودیت یافته‌اند به سوی مقام وجودیِ این هنر یعنی وجود بی‌پایان کلمه. (همان: ۶۸)

۲- ۸. فراشعر دموکراسی‌ترین ژانر در ادبیات جهان

در ادبیات پیشا اصالت کلمه، سیستم‌های شعری هماره سوژه محور بوده و تنها دربارهٔ پدیده‌ها سخن گفته‌اند اما در فراشعر به دلیل گشودگی در فضای ادبی تمام پدیدارهایی که در شعر حضور می‌یابند؛ در متن به آشکارگی می‌رسند و با حضور بی‌واسطه، خود را به/ در مقام وجودی کلمه عرضه می‌دارند. سیستم‌های سه گانهٔ پلی فونیک هم افزا، مولتی فونیک هم‌افزا، فراشعر با وارد کردن سه فضای نوین سرزمین شعری را ایجاد می‌کنند که در آن کلمه – کاراکتر ایفای نقش می‌کند. شرایط برای حضور دیگری بدون قید و بند فراهم است و تمامی قشرها و طبقات اجتماعی و جنسیت‌ها و پدیدارها و جانداران و بی‌جانان حق آزادی بیان دارند که به شرح زیر به بررسی این سیستم‌ها می‌پردازیم.

۲- ۸-۱. سبک پلی فونیک هم افزا

در پلی‌فونیکِ هم‌افزا سیستم‌ها از مکتب‌ها، ژانرها و سبک‌ها گرفته تا قالب‌ها به عنوان فرزندان کلمه دارای اعتبارند. در پلی‌فونیکِ هم‌افزا بحث فراروی از سیستم‌ها مطرح است اما سیستم‌ها در حین نگرش و نگارش اعتبار خود را از دست نمی‌دهند و قلم از تمام سیستم‌ها عدول می‌کند و در لایه‌های قابل بازتجربه شدنِ آنها شناور می‌شود

اما در هیچ یک ثابت نمی‌ماند؛ بنابراین آثار می‌توانند پلی‌فونیک، پلی‌قالبیک، پلی‌ژانریک و پلی‌مکتبیک باشند. (همتی، ۱۴۰۰: ۸۲)

۲- ۸- ۲. سبک مولتی فونیک

در فراشعرِ مولتی‌فونیک با اینکه مؤلف می‌تواند مرد باشد اما کاراکترهای اصلی فراشعر او ممکن است زن باشند و متن سرشار از نگاه‌های زنانه شود که وارون آن هم می‌تواند رخ دهد؛ بنابراین کشف و شهود معرفت‌مندانهٔ یک فراشعرنویس با حفظ تحلیل درون-برونی و برون-درونی در همان آن فراتر از جنسِ خود، زندگیِ خود، طبقهٔ اجتماعی-سیاسی- اقتصادیِ خود، نژادِ خود، مسلکِ خود، زمانهٔ خود و... خود را بروز می‌دهد.

در واقع فراشعر تمرین درک حضور دیگری برای رسیدن به یگانگی است مثلا آن‌گاه که به عنوان یک مؤلفِ مرد قصد آن را داریم که زنانه‌نگری‌ای را که دارای نوعی نگاه منتقدانه بر جامعه است؛ به ظهور و عریانیت برسانیم؛ لازمهٔ این امر مطالعات دانشورانه و بی‌واسطه‌نگرانه در حیطهٔ جهان زنانه و نزدیک شدن بیش از پیش به روان و نگاه زنان در هستی است و به عنوان یک مؤلف در اجتماع، حرمت و کرامت زن بالطبع در پارادایم‌های اندیشگانی مردانه‌محور محدود و محصور نخواهد شد.

این فرایند نگرشی و نگارشی را تعمیم دهید به کارگرانه نویسی، کودکانه نویسی، پیرانه نویسی، سیاه پوستانه نویسی و... و یا در عرصهٔ یگانگی با دیگر موجودات مثلا اسبانه نویسی، سگانه نویسی، آهوانه نویسی، شمشادانه نویسی، گندمانه نویسی و... و در یک کلام دیگرانه نویسی. بنابراین فراشعر با اتخاذ دیالکتیک ادراکی و نظریهٔ جنس سوم در همه چیز و تمام زوایای جامعهٔ انسانی به نوعی تمرین انسانیت متعالی و دموکراسی راستین و مردمی است. فراشعر نویس با یکی شدن با پروسهٔ قلمی-اندیشگانی خود دیگر نمی‌تواند یک دیکتاتور در حیطهٔ جنسیت، طبقهٔ اجتماعی، سن، نژاد و حتی به عنوان یک انسانِ خود بنیاد نسبت به دیگر موجودات زمین باشد و در یک کلام «عاشقم بر همه عالم که همه عالم از اوست» و تبعیت از آن ادبیات به حکمت دیرینه خود در بهترین کالبد امروزی بازخواهد گشت. (همان: ۸۰)

۲- ۸- ۳. سبک دایره افزا

فرا دایره نویسی یا مرکز افزایی توانسته در مکتب فلسفی-ادبی اصالت کلمه به عنوان نخستین سیستم و جنبش فلسفی-ادبی هم‌افزا و مرکز افزای تاریخ جهان، بر بنیان نگرۀ کروی عمیق‌گرایی در هستی بنا بر رویکرد خودافزایی در عین و حینِ هم‌افزایی و هم‌افزایی در عین و حینِ خود افزایی، سیستم‌های گوناگونی در علوم انسانی و ادبی و هنری، بیافریند که یکی از آن سیستم ها بالطبع سیستم اولیۀ آن یعنی سیستم مرکز افزایی در ادبیات است. مرکز افزایی بر مبنای حقیقت عمیق از هرگون زاویه و بُعدانگاری پرهیز کرده و خواستار نزدیکی به نگرگاهی ۳۶۰ درجه به هر گون رخداد و کاراکتر است. (همان: ۸۴)

فرا دایره نویسی با تحلیل درون-برونی و برون-درونیِ - که کاراکتر که ظاهرا در پس زمینۀ متن حضور دارد و نقشی حاشیه‌ای را می‌زید- با حق اظهارنظر دادن به خود و تحلیل ماجرا به یکی از شعاع‌های فرا دایرۀ متن در دموکراسیک‌ترین شاکلۀ ادبی جهان، خود را به مرکزیت یک ساختار روایی مکمل (پلان شعری) برای تحلیل پدیدارشناسیک آن نقطۀ مرکزی یعنی فضای حضور کاراکترهای پروتاگونیست و آنتاگونیست در اثر تبدیل کند. البته در گونه‌های دیگر مانند مرکز افزایی (فر ادایره نویسی)، مرکزیت فرا دایرۀ متن هنری می‌تواند یک موضوع مشخص، یک مفهوم متعین و یا یک مضمون خاص و با عنایت به فلسفۀ آلن بدیو -یک رخداد- باشد و این چنین است که هر کاراکتری در متن فارغ و بی واهمه از صداهای دیگر در جهان دموکراسیکِ درونی اثر می‌تواند نقش و گفتمان خاص خود را بی‌هیچ دغدغه و تنها با توجه به درنگ و حضور خود ارائه دهد. (همان: ۸۵)

فضای تحلیلی-پدیدارشناسیک فرا دایره نویسی گونه‌ای افقِ گشوده را در برابر خوانش‌گر حرف‌هایی می‌گذارد که خود او نیز مبدل به یک کاراکتر یعنی یک دگرسوژۀ دیگر در متن شود. هر کاراکتر در فرا دایره نویسی در اصل یک دگرسوژه برای انس، شناخت و ادراک بیشتر و استعلایی‌تر، خوانش‌گر با رخداد مرکزی متن است. روابط درونی-بیرونی و بیرونی-درونی کاراکترها در فرادایره‌نویسی از صافی نگرگاه هستی‌شناسانۀ هنر شعر می‌گذرد زیرا در عریانیسم هنر شعر دقیقا به مثابه

دیگر علوم، چه نظری و چه تجربی نوعی جهان‌بینی است. نه آن‌چنان‌که ادبا به آن باورمندند که مجموعهٔ چند سیستم ناهمگون و ناهم‌افزا باشد چرا که تمام تعاریف ناهمگون و حتی در روبنا متعارض در تمامیت مکاتب، سبک‌ها و ژانرهای شعری و داستانی به زمینه و زمانهٔ خلق آن سیستم‌های موردنظر مربوط می‌شوند. (همان: ۸۶)

۲ – ۹. آثار ورود کلمه-کاراکتر به فراشعر

نوآوری که در کتاب جنس سوم در سال ۱۳۸۵ در فراشعر صورت گرفته حضور کلمه-کاراکترهایی است که قابلیت تحلیل درون – بیرونی و بیرون- درونی را دارند و همین حضور کاراکتر-کلمه به صورت ناخودآگاه و خودآگاه اثراتی را بر حرکت و ماهیت قلم و تفکر، جایگزینی شریعت ادبی به حقیقت گرایی ادبی و رهایی از بند قید و شرط می‌گذارد که به شرح ذیل می‌باشد.

۲- ۹- ۱. ظهور قلم عریان‌نویس و تفکری عریان اندیش

همان‌گونه که پیش‌تر هم گفتیم کلمه مادر، سرچشمه، سرمنشأ و در بیانی دیگر حقیقت ثابت وجودی ادبیات است. بدین صورت که هرکس در هر ژانر و مکتبی که قلم می‌زند چنان چه به مادر بودنِ کلمه و فرزند بودنِ شعر و داستان یعنی هدف بودن کلمه و وسیله بودنِ شعر و داستان در ادبیات به عنوان دو پتانسیل از دنیای وجودیِ کلمه ایمان داشته باشد؛ خودآگاه و ناخودآگاه چه بخواهد و چه نخواهد رسما وارد جرگهٔ بی‌شمارِ عریان‌اندیش‌های ادبیات جهان می‌شود زیرا وی به هر روی به اصالت کلمه و ادبیات کلمه‌گرا معتقد شده و اگر کسی در راستای اصالت کلمه و ادبیات کلمه گرا بر اساس تئوری‌های مطرح در آن قلم بزند یا تئوری نوینی را کشف کند می‌توان نام عریان نویس را بر او گذاشت. بنابراین در ادبیات جهان و از امروز به بعد از لحظهٔ زایش و پیدایش عریانیسم، تنها کسانی از اهالی این دیدگاه شناخت شناختی و تحت تأثیر آن نیستند که همانند پیشینیان، کلمه را فقط و فقط وسیله‌ای در خدمت پیدایش شعر و داستان بپندارند یعنی کلمات را مصالح ساخت آنها بدانند. (آذرپیک و دیگران، ۱۳۹۶: ۳۳)

۲- ۹- ۲. جایگزین شدن فرآیند شریعت سازی ادبی به حقیقت گرایی ادبی

در ادبیات هر جریان و سبک و جنبشی برای خود عددی شده و هفتاد و دو ملتِ جهانِ ادبیات پدید آمده است. هر کسی خود را برتر می‌داند و پیدایش هر جریان با همهٔ دست‌آوردهایش قوز بالا قوز می‌شود و بر دامنهٔ این پریشانیِ جنگ‌آفرین، در میدان رویارویی هفتاد و دو ملت می‌افزاید. (آذرپیک و دیگران، ۲/۱۳۹۶: ۷۰) از طرفی همهٔ شریعت‌های ادبی چه سبک، چه ژانر، چه قالب و چه مکتب ادبی، بُعد و یا بهتر بگویم ساحتی پنهان از دنیای هنری و ادبی وجود بی‌پایان کلمه را عریان و به جهان ادبیات معرفی کرده‌اند؛ بنابراین هیچ شریعت ادبی‌ای نمی‌تواند نمایندهٔ همهٔ ادبیات و جهانِ حقیقت هنری کلمه باشد و همین امر ثابت می‌کند که همهٔ مکتب‌ها و سبک‌های ادبیات که در تاریخ آمده‌اند هیچ کدام دروغین نبوده‌اند و چون همه بعدی از حقیقت کلمه را به نمایش گذاشته‌اند از دیدگاه ما اصیل و راستین هستند؛ پس ما در مکتب اصالت کلمه خارج از چارچوبه‌های بستهٔ تمام شریعت‌های ادبی اعتقاد داریم که دورهٔ هیچ کشف اصیلی از جهان هنریِ کلمه به سر نیامده یعنی ساحت خرد جمعی کلاسیست‌ها، واقعیت عینی رئالیست‌ها، دنیای فردی و تخیل و احساس محور رومانتیست‌ها، ابرواقعیت درونی سورئالیست‌ها، نمادگرایی سمبولیست‌ها و... همیشه هست و خواهد بود. هنوز خردگرایی، واقعیت‌گرایی، نمادگرایی، تخیل‌گرایی و... زنده‌اند زیرا ساحتی از جهان زنده، پویا و جاودانهٔ هنری کلمه‌اند؛ بنابراین تا کلمه زنده است؛ انسان زنده است و تا انسان زنده است دورهٔ هیچ ساحت هنری از کلمه تمام نشده و نخواهد شد. (همتی، ۱۴۰۰: ۶۱) و بدین شکل بزرگترین و انقلابی‌ترین آشنایی زدایی ادبیات کلمه گرا در تاریخ ادبیات جهان اتفاق می‌افتد. این جنبش ادبی – فلسفی از خودِ شعر و داستان و همهٔ اعتقادات و باورهایی که آنها را با کلیت ادبیات هم هویت کرده‌اند؛ هنرمندانه و دانشورانه آشنایی‌زدایی می‌کند.

تا دقیقهٔ اکنون، آشنایی‌زدایی فقط و فقط در ژانرهای زیرمجموعهٔ الهه‌های کذایی شعر و داستان و متون ادبیِ تولید شده در آنها صورت می‌پذیرفت که باعث خلق شریعت‌های ادبی گوناگون می‌شد اما این بار در ادبیات کلمه‌گرا مبحث حقیقت‌گرایی ادبی جای فرایند شریعت‌سازی در ادبیات را گرفته و ما با بینش و دانش، از خودِ ژانر

شعر با تمام تاریخچهٔ آن در ادبیات جهان که در ژانر مادر فراشعر ظهور یافته است و از خودِ ژانر داستان با تمام تاریخچهٔ آن در ادبیات جهان آشنایی‌زدایی کرده‌ایم و آنها را در قلمرو متون عریان از مکتب اصالت شعر و داستان دور و دورتر و به مکتب اصالت کلمه نزدیک و نزدیک‌تر کرده‌ایم تا این بار قلم ما نه شعرمحور و داستان‌محور بلکه کلمه‌محور باشد.» (آذرپیک و دیگران، ۲/۱۳۹۶: ۱۹۷)

۲- ۹- ۳. رهایی از قید و شرط با نگرگاه کاراکتر-کلمه

مکتب اصالت کلمه خارج از چارچوبه‌های بسته‌ای که سیستم‌ها ارائه می‌دهند؛ اعتقاد دارد که هیچ کشف اصیل از دنیای هنری کلمه پایان نپذیرفته است بلکه تمام ساحت‌های هنری دنیای بی‌پایان کلمه که توسط مکاتب پیشین کشف و معرفی شده‌اند دارای اصالت‌اند و حقیقت هنری کلمه را که توسط چارچوبه‌های ایدئولوژیک مکاتب، سبک‌ها و ژانرها ارائه شده‌اند اصالت می‌بخشد. در مکتب اصالت کلمه ساحت‌های خرد جمعیِ کلاسیست‌ها، واقعیت عینی رئالیست‌ها، دنیای فردی و تخیل و احساس‌محور رومانتیست‌ها، ابرواقعیت دگرگونشانهٔ سوئالیست‌ها، نمادگرایی آزاد سمبولیست‌ها و... را به عنوان ساحت‌های زنده و پویای دنیای بی‌پایان کلمه قبول داریم زیرا ساحاتی از جهان زنده، پویا و جاودانهٔ کلمه‌اند اما چارچوبه‌های خاص، تقلیدگرا و محدودی را که سیستم‌ها بنا بر زمینه و زمانهٔ ویژهٔ خود ارائه می‌دهند زنده، پویا و اصالت‌مند نمی‌دانیم؛ پس با توجه به تئوری انسان-کلمه تا کلمه زنده است انسان زنده است و تا انسان زنده است هیچ ساحت هنری از کلمه منسوخ نخواهد شد. هر چه در انسان مکشوف شده پیشاپیش در کلمه وجود و حضور داشته و هر چه در کلمه مکشوف است پیشاپیش در انسان وجود و حضور داشته و این دو سازنده و خالقِ توأمان یکدیگرند. نگاه انسان-کلمه نه انسان را در هیچ بعد و ساحتی از کلمه محدود و محصور می‌کند و نه کلمه را در هیچ بعد و ساحت انسانی؛ بنابراین ساحت‌هایی از دنیای بی‌پایان هنری کلمه را که فردوسی، نظامی، سنایی غزنوی، مولانای بلخی، صائب، بیدل، سعدی، نیما، شاملو و... به ما ارزانی داشته‌اند همه و همه در ادبیات اکنون و آینده تا همیشه زنده خواهند بود زیرا هر یک ساحت و بعدی از

دنیای بی‌پایان وجودی کلمه‌اند و کلمه با هم‌افزایی تمام این ساحت‌هاست که به وجودی بی‌پایان و مقام جامع وجودی تبدیل می‌شود. (همتی، ۱۴۰۰: ۸۰)

۲- ۹- ۴. هر کلمه - کاراکتر صدای خودش را بیان می‌کند

فرا شعر کلمه‌گرا به پدیدارها اجازهٔ ظهور و بروز داده تا خود بیانگر صدای خویش در متن باشند؛ نه این که راوی یا کاراکتری دربارهٔ صدای آنها در متن گفت‌وگو کند. فرا داستان پست‌مدرن که نمونهٔ بارز چند صدایی در متن است داستانی دربارهٔ یک داستان بوده اما فراشعر کلمه‌گرا از «دربارهٔ» گذر و از شعر نیمایی و انواع سبک‌هایی با عنوان «شعر روایی» و «روایت شاعرانه» فراروی کرده چرا که در این نوع نوشتارها صدای راوی خود تبدیل به سوژه‌ای دیگر شده که دربارهٔ صداهای متن، تصاویری ارائه می‌دهد؛ حال آنکه فرا شعر با حذف واسطه‌ای به نام «دربارهٔ» به دیگر پدیدارها و کاراکترها اجازه می‌دهد خود، صدای خویش در متن باشند؛ کما اینکه در زمان اکنون فضای مجازی این فرصت را در اختیار تمام افراد جامعه قرار داده است تا هر کس صدای خود را از طریق خویش به جهانیان رسانده و بدون هیچ واسطه و پیش فرضی خود را عرضه و بیان کند؛ پس صدا در متن فرا شعر کلمه‌گرا، یک صدای هم‌افزا و تکامل یافته بوده و صدای هر جزئی از طبیعت و پدیدارها درست سر جای خودش است؛ مانند انواع سازها که در هم‌افزایی با همدیگر هر یک صدای خاص خودشان را بیان می‌کنند و در نهایت ما یک سمفونی منظم و منسجم و هم‌افزا با همدیگر را می‌شنویم. صداها در متن فراشعر نیز علاوه بر این که خود را بیان می‌کنند در هماهنگی با سایر صداها بوده و با آنها به هم‌افزایی می‌رسند. (همتی،۱۴۰۰: ۱۳۵) شاعر پیشاعریانیستی یا «دربارهٔ» معشوق سخن می‌راند یا ممدوح یا... و یا «دربارهٔ» پدیدارهای ذهنی، اجتماعی، عاطفی یا «دربارهٔ» جهان‌های زن‌نگرانه، مردنگرانه، کودک‌نگرانه، کارگرنگرانه، مبارزنگرانه، لمپن‌نگرانه و... به سخن‌سرایی و شعرگویی می‌پرداخت اما فرا شعر با پیشنهاد سیستم‌های ثلاثهٔ خویش و حضور بی‌واسطهٔ کاراکترهای گونه‌گون در متن، سوژه محورانگی را برای نخستین بار در ادبیات جهان به گونه‌ای جدی و همه جانبه به چالش کشید. (مسیح، ۱۴۰۰: ۳۸) بطوری که قلم

ورز عریان نویس در فراشعر زاویه – واژهٔ مستطاب «دربارهٔ» - را رها می‌کند و خود کاراکتر- کلمه به این مقام می‌رسد که صدای خودش را بیان کند.

۳. نتیجه‌گیری

با آغاز دههٔ ۸۰ در ایران آرش آذرپیک در کتاب «جنس سوم» برای نخستین بار تمام محدودیت‌های شعرانگارانه و داستان‌انگارانه را در هم شکست و آغازگر دگرگونی در فضای ادبیات ایران و جهان بود و در مکتب اصالت کلمه جنس سومی از شعر و داستان را به نام «فراشعر» معرفی شد. مولفه‌ها و نظریه‌هایی که در خلق یک فراشعر دخیل هستند عبارتند از معرفی سیستم انضمامی، تغییر مسیر طریقت ادبی به حقیقت ادبی با اتخاذ ارتباط بی‌واسطه، فراروی و رسیدن به جنس سوم و کلمه – کاراکتر که همهٔ آنها ابداعات آرش آذرپیک و با یک تئوری پیشامتنی به حوزهٔ ادبیات ایران و جهان تبیین شده است. فرا شعر از لحاظ ساختاری و محتوایی یکی از فرزندان کلمه می‌باشد که تداعی‌گر یک هنر متعالی و قلم متعالی می‌باشد که این مقاله در نهایت فرا شعر را از لحاظ صورت و مفهوم و عمق با ویژگی‌های ذیل برای خوانندگان تبیین می‌نماید.

- فرا روی از سیستم‌های تحمیلی شعر و داستان
- رهایی کلمه از این باور که کاراکترسازی و فضاسازی فقط و فقط بر محوریت داستان اتفاق می‌افتد و ارائهٔ این نظریه که شعر نیز با دیدگاهی شاعرانه و با تمام شعریتش می‌تواند از پتانسیل‌های سیستم‌های کاراکترمند و تحلیلی، قصه، شطح و... بهره ببرد و برعکس
- جاری شدن دگرسوژگی در متن با رهایی از سیستم خطابی و من محور
- برچیده شدن سیستم خطابی من و تویی و رواج دیدگاه جامعه شناسانه و هستی شناسانه به جای نگاه من و تو
- حضور، حرکت و فضا سازی پیوستهٔ کاراکترها در متن، تا بدان جا که در بسیاری از مواقع روشن نمی‌شود کاراکترِ مؤلف کدام است!
- نگاه شاعرانه به علاوهٔ درک حضور تمام پدیدارهای هستی در شعر

- تمام پدیدارها در فراشعر، کاراکتر می‌شوند و سخن می‌گویند اما این به آن معنا نیست که فضا حتما باید دیالوگ محور و یا منولوگ محور باشد و یا کاراکتر داستان محورانه داشته باشند

- حضور شاعر در متن به عنوان یک منتقد در هستی، آزادی، جامعه، عشق و... و بیان نظرگاه و فلسفهٔ اندیشگانی، قلبی، عاطفی و تغزلی خود به وسیلهٔ سخن گفتن یکی از کاراکترها در متن و به بیان دیگر با تمام هستی وارد دیالوگ شدن و رهایی از انسداد تعاملی کاراکترها در جامعهٔ متنی

- فراروی از ایستایی در زمان متن و جاری شدن در تمام مکان‌ها و زمان‌ها

- تمرین دموکراسی و درک وجود و حضور دیگری، چه فردی و چه جمعی

- رعایت حقوق کاراکترها در متن به گونه‌ای که نباید سخنی مردانه را از زبان زنانه بیان کرد مگر با دیدی انتقادی

- نگاه شاعرانه با سیستم‌های شعری در دنیای فراشعر متفاوت است و مؤلف با نگاهی شاعرانه سیستم شعری خود را به جهان کلمه محورانه نزدیک می‌کند و از تمام پتانسیل‌های بی‌پایان کلمه در متن خود بهره می‌برد

- نگرگاه هستی‌شناسانهٔ شاعرانه در کالبد سیستم کلمه محورانه دمیده شده است؛ وارون گذشته که سیستم‌های شعری، تنها شریعت محورانه، شعریت محورانه و جنسیت محورانه بودند

- گستردگی فضا و مکان در فراشعر، استفاده از پتانسیل کاراکترسازی و فضاسازی در فراشعر؛ ما این‌جا داستان را وارد متن فراشعر نمی‌کنیم بلکه از پتانسیل سیستم‌های روایت محور به نفع هستی شناسی شاعرانه بهره می‌بریم. (همتی، ۱۴۰۰: ۸۸)

و سخن آخر این است که «فراشعر» نخستین ژانر جهانی است که به عنوان ژانر مادر معرفی می‌شود که با رها کردن خود از ابزارگونگی وارون دیگر سبک‌ها و مکاتب از تمام سیستم‌های شعر محورانه و داستان محورانه آشنایی زدایی کرده و از سیستم محوری در جهان شعری به سوی کلمه محوری یعنی مقام جامع وجودی کلمه و طی طریق به مقام جامع وجودی شعر خود را در یک قلم متعالی و هنر متعالی به دنیای ادبیات و هنر معرفی کرده است.

کتاب‌شناسی

کتاب‌ها

۱. آذرپیک، علیرضا (۱۳۸۵)، *جنس سوم*، کرمانشاه: کرمانشاه
۲. آذرپیک، آرش؛ اهورا، هنگامه، مسیح، نیلوفر (۱۳۹۶)، *چشم‌های یلدا و کلمه-کلید جهان هولوگرافیک*- تهران: روزگار
۳. همتی،آریو؛ رشیدی، علی (۱۴۰۰)، *جنبش ادبی ۱۴۰۰ (آنتولوژی فراشعرنویسان مولتی فونیک)*، تهران: مهر و دل
۴. مسیح، نیلوفر (۱۴۰۰)، *جنس سوم (عاشقانه یک فرازن)*، کرمانشاه: دیباچه
۵. نوروزعلی، زینب (۱۴۰۰)، *خیزش کوتاه‌نویسان شعر ۱۴۰۰ عریانیسم*، تهران: شاپرک سرخ
۶. ادونیس، (۱۹۸۶)، *زمن الشعر*، ط ۵ ، بیروت: دارالفکر

مقاله‌ها

۱. مسیح، نیلوفر (۱۴۰۰)، «*تحلیل ژانر فراشعر مرکزافزا مبتنی بر اثری از استاد آرش آذرپیک*»، ماهنامهٔ سخن، شمارهٔ ۵۹، شهریور ۱۴۰۰
۲. عبدالله زاده، فواد؛ غلامعلی‌زاده، جواد و دیگران، (۱۳۹۹) «*بررسی تطبیقی دیدگاه‌های نقد ادونیس و شفیعی کدکنی در حوزهٔ تعریف شعر، زبان، موسیقی شعر*»، پژوهش‌های ادبیات تطبیقی؛ دورهٔ ۸، شمارهٔ ۲ ، صص ۸۸-۶۸
۳. استاجی، ابراهیم (۱۳۸۹)، «*فراشعر در مخزن الاسرار نظامی*»، زبان و ادبیات فارسی، سال اول شمارهٔ ۴، صص ۲۲-۱
۴. دهشیری، محمد رضا (۱۳۹۳)، «*جایگاه هم افزایی فرهنگی در توسعه اجتماعی کشور*»، مطالعات توسعهٔ اجتماعی ایران سال ششم، شمارهٔ ۲، صص ۴۴-۲۵
۵. نشریه و کتاب‌های الکترونیکی اندیشکدهٔ کلمه‌گرایان ایران در سایت رسمی اصالت کلمه
۶. آذرپیک، آرش (۱۴۰۱)، *درس گفتارها، اندیشکدهٔ جهانی کلمه گرایان ایران*، کرمانشاه: ۱۴۰۱

Investigating Fara-poetry as a mother (main) genre in the school of word Originality

Manizheh Sefidbary[1]-*Somaye Gerami[2]

1 .Master's degree, Central Tehran Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran. m.sefidbari@gmail.com
2. PhD in Persian Language and Literature, Central Tehran South of Azad University, Tehran, Iran. Gramysmyh59@gmail.com

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:

Received:
May 2022۲۳

Accepted:
September 2022۸

Keywords:
Fara-Poetry
The School of Word Originality
Administrative System
Third Genus

ABSTRACT

At the beginning of the 1380s, Arash Azarpeyk, in the book "Jens-e-Sevom" (means "The Third Genus"), broke all the limitations of poetic and fictional poetry for the first time by introducing the "Fara-Poetry " Genre. The existence of a concrete system, changing the path of literary method to literary truth by adopting direct communication, going forward and reaching the third genus and word-character are the components that brought a new discovery to the fore in the field of Iranian and world literature. By creating an extraordinary platform and by synergizing the fields of attitude and writing, Fara-Poetry is able to invite all poetic formats and systems of Iranian literature, including Classical, Nimaie, Sepid, Azad, etc., together to a peaceful viewpoint. And also, Fara-Poetry without negating or disparaging other literary genres such as plays, screenplays, dialogues, monologues... eagerly and unconditionally accepts them and reveals to the reader a manifestation of the endless existence of the word. This research, using the descriptive and analytical method, seeks to express the fact that "Fara-Poetry" as a main genre is so powerful that writers in the field of literature and art can create a pristine works without any restrictions And by freeing oneself from "considering the word as a tool," it can, unlike other styles and schools, pass through all the poetry-oriented and story-oriented systems and move towards being word-oriented in the world of poetry, which means the universal authority of the word (Logos) and by a sublime pen and art, introduces him/herself to the world of literature and art.

نقش محوری شخصیت مجنون بر اساس نظریهٔ کنشگری گریماس

مهوش سلیمانپور[۱]

[۱].دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی، تهران، ایران.

Solemanpooemahvash@yahoo.com

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت:
۱۴۰۱/۶۰/۰۵

تاریخ پذیرش:
۱۴۰۱/۶۰/26

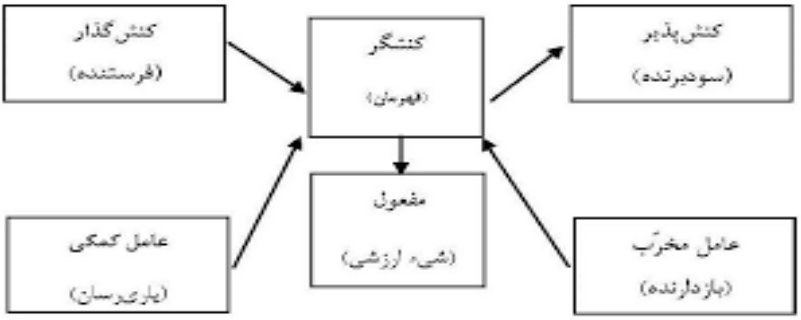
واژه‌های کلیدی:
کنشگر
گریماس
داستان‌پردازی
شخصیت
مجنون

چکیده

هر داستان از پیوند استوار بین دو عنصر رویه یا سطح و ساختار تشکیل شده است. در حقیقت، ارزش هر داستان در زیبایی نهفته در آن است و ساختار درست یک داستان، می‌تواند به زیبایی آن بیفزاید. بنابراین، شناخت ساختار روایی و توصیف و تشریح شخصیت‌های داستان، یکی از مهم‌ترین نکته‌ها در پژوهش‌های ادبی است و پژوهشگران نیز می‌کوشند از طریق کاربرد معناشناسی، ارتباط بین شخصیت‌های داستانی را تبیین کنند. یکی از شیوه‌های جدید تبیین ارتباط شخصیت‌ها با یکدیگر، «الگوی کنشگر» گرماس است. مجنون از شاخص‌ترین چهره‌های داستانی است که نقش کنشگری دارد یا به تعبیر گریماس کنش‌گر در این داستان بازیابی شده و فرستنده/ پذیرنده/ فاعل/ هدف/ یاری‌گر/ باز دارنده از جمله کنش‌های بازیابی شده در این داستان هستند. بر اساس نتایج حاصل از این پژوهش که بر مبنای توصیفی تحلیلی و با استفاده از منابع کتاب‌خانه‌ای انجام گرفته مشخص شد در داستان لیلی و مجنون، فرستنده: عشق/ پذیرنده: لیلی و مجنون/ فاعل: مجنون/ هدف: وصال/ یاری‌گر: پدر و خویشان مجنون/ کنشگر و مانع و باز دارنده نیز پدر لیلی و ابن سلام هستند. بیش از هر کس و هر چیز مجنون فاعلیت، نقش برجسته و کنشگر دارد. مجنون عاشق است؛ از جان نمی‌هراسد و چنان غرق محبوب است که سر به بیابان گذاشته؛ همدم وحوش می‌گردد. مجنون فاعل است با نقشی کلیدی و کنش‌های او در طول داستان مبین نقش پر رنگ و اساسی اوست. در این جستار به اجمال سعی شده است به بیان روابط لیلی و مجنون و شخصیت داستان «مجنون» پرداخته شود.

۱. مقدمه

یکی از شیوه‌های کاربردی نقد متون ادبی، نشانه شناسی است. پایه‌گذار نشانه شناسی ولادیمیر پراپ و بعد از آن گریماس هستند. گریماس معتقد است که می‌توان از عناصر روساختی عینی به ساختارهایی که در عمق متن واقع شده‌اند و دارای معنا هستند رسید. از نظر او دلالت با تقابل‌های دوتایی شروع می‌شود. تاریک و روشن، خوب و بد، چپ و راست و... . از نظر گریماس دسته بندی کلی حاکم بر روایت‌ها فقط متشکل از شش نقش یا مشارکت در سه تقابل دو سویه می‌باشد. این دسته‌ها عبارتند از فاعل/ مفعول، دهنده/ گیرنده، یاری دهنده/ مخالف.» (رک. تولان، ۱۳۸۳: ۸۲) این شش نقش که تمام کنش‌های داستان را پوشش می‌دهند در نموداری ارائه می‌گردند:



فرستنده یا تحریک کننده یا عامل یا نیرویی که کنشگر را به دنبال خواسته یا هدفی می‌فرستد.

گیرنده: کسی که از کنشگر سود می‌برد.

کنشگر: مهم‌ترین شخصیت داستان است که عمل را انجام می دهد و به سوی (شیء ارزشی) خود می‌رود.

شیء ارزشی: هدفی است که جلو رسیدن کنشگر را به شی ارزشی می‌گیرد.

کنشگر یاری دهنده: او کنشگر را یاری می‌دهد تا به شی ارزشی برسد.

«فرستنده کنشگر را به دنبال شی می‌فرستد تا گیرنده از آن سود ببرد. (گریماس،۱۳۸۷: ۸۶)

۱-۱. بیان مساله و سوالات پژوهش

لیلی و مجنون از جمله منظومه‌های نظامی گنجوی است که در سیر داستان سرایی ادب فارسی تأثیری بسزا داشته است. در این پژوهش با استفاده از روش توصیفی-تحلیلی به بررسی الگوهای روایتی در روایت لیلی و مجنون نظامی پرداخته شده است و نتایج نشان می‌دهد تقابل اصلی در این اثر، تقابلی برخاسته از جامعهٔ عصر است؛ تقابلی که ریشه در عصبیّت قومی دارد. کنش‌های کنشگران نیز بر اساس همین تقابل معنادار می‌شود. مجنون، شخصیتی پویا است که دچار تغییر و تحول می‌شود. اما لیلی شخصیتی ایستا دارد. کنشگر اصلی داستان، مجنون است و اطرافیان او نیز نقش یاری‌گر دارند. بازدارندهٔ اصلی این داستان، پدر لیلی و شیء ارزشی نیز عشق است و به همین دلیل داستان، رنگ و بوی عرفانی پیدا کرده است. گیرندهٔ نهایی نیز در داستان، مجنون است چرا که فقط اوست به عشق و حالات برخاسته از آن می‌رسد و مجنون با حالات برخاسته از عشق زندگی می‌کند.

۱-۲. ضرورت، اهمیت و هدف پژوهش

علم روایت شناسی از ساخت گرایی به وجود آمده (ایگلتون،۱۳۶۸: ۱۴۳) و در تحلیل‌های ساخت گرای روایی، ساز و کارهای درونی متون ادبی بررسی می‌شوند تا ساختارهای بنیادی یا عملکردهای حاکم بر کارکرد روایی کشف شود. گریماس از چهره‌های شاخص روایت شناسی معتقد است که ساختار بنیادی تقابل‌های دو گانه به تجربیات و روایات شکل می‌دهد و در قالب قاعده‌های دو گانه به تجربیات و روایات شکل می‌دهد و در قالب قاعده‌های پیرنگ مانند کشمکش و گره‌گشایی نزاع، آشتی، جدایی و وصال حضور می‌یابد و کنشگرها قواعد پیرنگ را اجرا می‌کنند. (تایسون،۱۳۸۷: ۳۶۴) تحول اصلی هر روایت در یک مربع معنایی بر اساس تقابل‌های دوگانه شکل می‌گیرد. از آنجا که الگوی گریماس برای تحلیل شخصیت مناسب به نظر می‌رسد هدف این پژوهش تحلیل شخصیت مجنون است. علت انتخاب آن نیز شهرت و توفیق این منظومه است. دراین داستان از روایت عشق مجازی به روایت

عشق حقیقی و از عاشق زمینی به عاشق آسمانی می‌رسیم و این موضوع میزان تاثیرگذاری کنشگرهای مختلف فرستنده، پذیرنده و ... را نشان می‌دهد.

۱-۳. پیشینهٔ پژوهش

در مورد الگوهای روایتی گریماس در آثار کلاسیک و معاصر پژوهش‌هایی صورت گرفته است: گلنار، فهیمه؛ ذاکری، احمد (۱۴۰۱)، در «تحلیل نحو داستان کوتاه «انتخاب» سیمین دانشور بر مبنای مکتب پاریس» حسن پور، هیوا؛ حسینی، سیده بشری؛ گنجی، نگین (۱۴۰۰)، در «نظریه و متن ادبی (آسیب شناسی مقالات منتشرشده بر پایهٔ آرای گریماس)»؛ عباسی، آزاده (۱۴۰۰)، در «تحلیل غزوه «بدر» با تکیه بر الگوی کنشی گریماس (مطالعهٔ آیات قرآن)»؛ رادنیا، فاطمه؛ زارع خلیلی، فتح الله (۱۴۰۰)، در «مطالعهٔ تطبیقی عناصر روایی منابع و اثر اقتباسی فیلم پری بر اساس الگوی روایت‌شناسی گریماس»؛ طهماسبی سرقلی، فریده؛ سهراب نژاد، سیدعلی؛ مالملی، امیدوار (۱۴۰۰)، در « سازکار روایت در لیلی و مجنون بر اساس الگوی گریماس»؛ خالقی، انیتا؛ مظفری، علیرضا؛ نظریانی، عبدالناصر (۱۴۰۰)، در «کارکرد نحو روایی (مدل کنشگران) و پیرنگ در منظومهٔ ویس و رامین»؛ ضیغمی، علی؛ سلمانی حقیقی، مسعود (۱۳۹۸)، در «تحلیل نظام عاطفی گفتمان در قرآن کریم در پرتو نظریه گریماس (پژوهش موردی: آیات جزء ۳۰ قرآن کریم)»؛ رسول نیا، امیرحسین؛ نجفی ایوکی، علی؛ نقوی، سمانه (۱۳۹۹)، در «تحلیل نشانه - معناشناختی گفتمان «رمان بازگشت به حیفا» اثر غسان کنفانی»؛ نجفی، ندا؛ اکبری، منوچهر (۱۳۹۹)، در «ساختار خرده روایت‌ها در پیرنگ خسرونامه؛ با تکیه بر الگوی کنشگران گریماس»؛ قدمیاری، محمد؛ حمیدی، سید جعفر؛ سیدصادقی، سید محمود؛ (۱۳۹۹)، در «نقد و تحلیل روایت حکایت «زن صالحه که شوهرش به سفر رفته بود» در الهی‌نامهٔ عطار بر اساس نظریه گرماس» به تعامل گفتمانی گریماس و نشانهٔ معناشناسی مکتب پاریس در آثار معاصر و کلاسیک ایران پرداخته‌اند. لیلی و مجنون نیز به عنوان یکی از منظومه‌های عاشقانه در ادب فارسی تاکنون از جنبه‌های مختلف بررسی و تحلیل شده است. اقبالی، ابراهیم؛ قمری گیوی، حسین؛ (۱۳۸۳)،

در «بررسی روان شناختی سه منظومه غنایی فارسی (خسرو و شیرین، لیلی و مجنون و ویس و رامین)»؛ محسنی، احمد (۱۳۸۴)، در «یک قصه بیش نیست (نقد و مقایسه لیلی و مجنون نظامی و مجنون و لیلی امیر خسرو)»؛ ستودیان، مهدی (۱۳۸۴)، در«جلوه‌هایی نو از داستان لیلی و مجنون در آثار عطار نیشابوری»؛ میرهاشمی، سید مرتضی (۱۳۸۴)، در «تاملی در لیلی و مجنون مکتبی شیرازی از منظر سبک شناختی»؛ داوری، پریسا (۱۳۸۴)، در «نگاهی دوباره به جایگاه زن در ادبیات با تأملی بر روایت نظامی و فردوسی از داستان خسرو شیرین»؛ نوروزی، خورشید (۱۳۸۶)، در «نقد و تحلیل شرح‌های لیلی و مجنون نظامی گنجوی»؛ ماناسریان، آرمان (۱۳۸۶)، مقایسهٔ دو منظومهٔ «آنوش» و «لیلی و مجنون»»؛ الهامی، فاطمه (۱۳۸۶)، در «انعکاس باورهای عامیانه و عقاید خرافی در شعر نظامی»؛ ستودیان، مهدی (۱۳۸۷)، در «ریشه‌یابی داستان لیلی و مجنون»؛ رضایی اردانی، فضل الله (۱۳۸۷) در «نقد تحلیلی - تطبیقی منظومه «خسرو و شیرین» و «لیلی و مجنون» نظامی گنجوی» به مطالعه در مورد این اثر ارزشمند پرداخته‌اند. اما در مورد پژوهش حاضر مطالعات خاصی صورت نگرفته و وجه تمایز این پژوهش با مطالعات قبل در بررسی تمام انواع کنشگری در داستان لیلی و مجنون است. در این پژوهش با توجه به الگوی کنشگر گریماس به تحلیل روابط مجنون و مناسبات و شخصیت او در داستان پرداخته می‌شود.

۲. پردازش تحلیلی موضوع

ریخت شناسی پراپ در کار روایت پژوهی به نوبهٔ خود بسیار کارآمد و مؤثر بوده و هست اما همهٔ متون را پوشش نداده و منجر به ظهور نگاه‌ها و نظریه‌های دیگری در این باب شد. شخصیت در این نظریه بسیار مهیم و از عناصر کلیدی داستان است. در هر داستانی شخصیت حالت پایدار نخستین را دگرگون می‌کند و مدار داستان را به وجود می‌آورد. شخصیت‌ها به گروه دیگر (خوانندگان) آگاهی و لذت یا اندوه می‌بخشند. «انسان ادبیات داستانی را آفرید تا با این ابزار پیچیدگی‌های شبکهٔ روابط انسانی، درون و برون خود، تجربه‌ها و احساسات و عواطف، رابطهٔ انسان با هستی و به

ویژه وضعیت انسان در هستی را بیان کند و بشناساند.» (محمدی،۱۳۹۴: ۴۴) برخی شخصیت‌ها با همهٔ داستان‌ها مطابقت نمی‌کنند؛ مثلا برخی شخصیت‌ها مانند شریر و قهرمان دروغین آن گونه که در قصه‌های پریان مطرح است در بسیاری داستان‌ها وجود ندارد. گریماس روایت شناس اهل لیتوانی کار روایت پژوهی پراپ را در زمینه‌ای وسیع‌تر دنبال کرد. الگوی کنشگر او با هدف تعمیم پذیری بیشتر طراحی شده و کنشگر بازدارنده به جای شریر و قهرمان دروغین قرار می‌گیرد. «گریماس یک سطح تفکر پیش زبانی را فرض می‌کند که در آن به این تقابل‌های ابتدایی شکلی انسان گونه داده می‌شود که به واسطهٔ آن، تقابل‌های منطقی یا مفهومی ناب به مشارکینی در یک موقعیت جدلی بدل می‌شوند؛ موقعیتی که وقتی مجال توسعهٔ زمانی را پیدا کند به یک قصه بدل می‌شود. اگر به این مشارکین، ویژگی‌های فردیت بخشیده شود به کنشگر یا به عبارت دیگر شخصیت بدل می‌شوند.» (اسکولز، ۱۳۹۴: ۴۴۱) کنشگر کسی یا چیزی است که کنش را انجام می‌دهد و یا این که عملی نسبت به او صورت می‌گیرد. در واقع فاعل و مفعول هر دو می‌توانند کنشگر باشند. ویژگی دیگر کنشگرها این است که در این الگو، هر کدام ازکنشگرها می‌توانند به طور هم زمان جایگاه‌های متفاوتی را در روایت اشغال کنند. (Tulinius and Vilhjalmsdottir,۲۰۰۹) در حقیقت کنشگر از شخصیت فراتر می‌رود؛ زیرا کنشگر ممکن است فرد، شیء، گروه یا حتی امری انتزاعی باشد. «بر اساس الگوی کنشگرهای گریماس، عوامل روایت به شش عامل تقلیل می‌یابند و اهمیت آنها در الگوی کنشگرها، نه از جهت بازیابی آنها توسط راوی بلکه در پردازش آنها از طریق وارد کردنشان در سلسله‌ای از روابط پیچیدهٔ متقابل است.» (Herman,۲۰۰۰) «او سی و یک کارکرد پراپ را به بیست مورد کاهش داد و در عوض هفت دسته شخصیت پراپ، سه دسته دوتایی کنشگر را بر اساس تقابل‌های دوگانهٔ معناشناسی در نظر گرفت.» (لینت ولت، ۱۳۹۴: ۲۳۹) این شش نقش کنشگر عبارتند از: فاعل (کنشگر) + مفعول (هدف)، (شیء ارزشی) فرستنده (تحریک کننده) + گیرنده (سودبرنده) یاریگر + بازدارنده (رقیب)

فاعل: در نظریهٔ گریماس، فاعل شخصیتی است که به سوی هدف یا شیء ارزشی می‌رود.

مفعول (هدف): شیی ارزشی یا شخصیتی است که کنشگر گیرنده عملش را بر روی آن انجام می‌دهید و می‌خواهد به آن برسد.

فرستنده: این کنشگر، قهرمان داستان را به دنبال هدف یا شیء ارزشی می‌فرستد. ممکن است ظهور او در آغاز یا اواسط داستان باشد و یا این که به شکل‌های گوناگون تکرار شود.

گیرنده: این کنشگر کسی است که از کنشگر فرستنده سود می‌برد و به شیء ارزشی دست می‌یابد.

یاریگر: او کنشگر را یاری می‌دهد تا به شیء ارزشی برسد.

بازدارنده (رقیب): در مقابل کنشگر فاعل است.

۲-۱. زنجیره‌های روایی داستان لیلی و مجنون

زنجیرهٔ پیمانی، پیمان عشق بین لیلی و مجنون در مکتب است. مجنون در اینجا هم فرستنده و هم گیرنده است زیرا پدرش (یاور) را نزد پدر لیلی می‌فرستد اما او به دلیل رفتارهای نابخردانهٔ مجنون و بدنام کردن لیلی به مخالفت بر می خیزد و مجنون با شنیدن پاسخ منفی سر به بیابان می گذارد و در زنجیره اجرایی دست به اقداماتی برای وصال می زند. او یاورانی چون پدرش، نوفل، زیر و... دارد که در برقراری ارتباط بین او با لیلی کمک می کنند. با مرگ رقیب راه برای مجنون باز می شد و فاعل (مجنون) به هدف (لیلی) نزدیک می شود. یاور (زید) در پیام رسانی و فراهم کردن مقدمات دیدار فاعل و هدف (لیلی و مجنون) تلاش زیادی می‌کند مجنون به رغم دیدار لیلی و برطرف شدن موانع با او ازدواج نمی‌کند زیرا هدف او تغییر کرده و از عشق مجازی به عشق حقیقی رسیده است.

۲-۲. عناصر اصلی در روایت

۲-۲-۱. زمینهٔ داستانی

در این اثر زمینهٔ داستانی به صورت کلی مطرح شده است مکان و زمان داستان آن قدر کلی است که خواننده فقط، می‌تواند دریابد داستان مربوط به دورانی است که اعراب به صورت قبیله‌ای زندگی می‌کردند و بسیار پای بند به آداب و رسوم قبیله‌ای بودند (قبیلهٔ مجنون) قبیلهٔ بنی عامر و قبیلهٔ لیلی در کوه نجد بود. لیلی و مجنون از یک قبیله بودند و خیمه گاه آنها نزدیک به هم بوده است و لیلی دختر عموی مجنون و هم بازی دوران کودکی او بوده است. فضای داستان حکایت از دیدارهای گاه و بی‌گاه در قبیله دارد و فضای حاکم بر آن قبیله‌ای می‌باشد که قبایل عرب هم بر زنان و دختران بسیار سخت گیر بودند.

واقعه

واقعهٔ عشقی عنصر دوم این داستان است که واقعهٔ جهانی و عام محسوب می‌گردد این واقعه که در دوران کودکی رخ می‌دهد بیانگر اوج این داستان و قصه از زمان کودکی است.

شخصیت

برای تحلیل شخصیت‌های لیلی و مجنون بر اساس الگوی گریماس می‌توان شخصیت یا همان کنشگرها را اینگونه دسته بندی کرد.

فرستنده: عشق

هدف: رسیدن لیلی و مجنون به یکدیگر

فاعل: مجنون و در ادامه لیلی

پذیرنده :لیلی. مجنون

یاری گر: خویشان، اطرافیان

باز دارنده: ابن سلام و پدر لیلی

در این داستان عشق عاملی است که فاعل را به دنبال هدف می‌فرستد و اگر در میانهٔ راه فاعل دچار نا امیدی و یاس شود او را یاری می‌دهد تا به هدف برسد. در این داستان فرستنده یک شخصیت بیرونی مستقل نیست یکی از عوامل درونی شخصیت داستان است در داستان این عشق از کودکی و در مکتب خانه آغاز می‌شود. اما در داستان‌های دیگر مثل شیخ صنعان ظهور کنشگر در زمان پیری می‌باشد

توصیف فرستنده (عشق)

عشق در این داستان به صورت سلطانی مقتدر است. مجنون عشق را چون سلطانی مقتدر می‌بیند و خودش را در برابر آن غلامی حلقه به گوش که قوت و غذایش و توش و توان خود را از این سلطان مقتدر می‌گیرد. کنشگر عشق، مجنون را به ادامه وا می‌دارد.

هدف

در داستان لیلی و مجنون هدف رسیدن است. دو شخصیت اصلی داستان لیلی و مجنون هدف شان رسیدن به یکدیگر است و این هدف در خلال داستان نمایان می‌گردد از طریق لحن و گفتار شخصیت اصلی لیلی و مجنون، بی‌قراری‌ها و لابه‌ها و زاری‌هایشان.

۱. فاعل

در نظریهٔ گریماس فاعل کنشگری است که به سوی هدف یا شی با ارزشی در حرکت است. در این داستان فاعلیت را به مجنون می‌دهند که در عشق لیلی بی‌قراری می‌کند؛ سر به بیابان می‌گذارد به کوی جانان می‌رود؛ بر در معشوقه بوسه می‌زند از عشق بیهوش می‌شود؛ لیلی هم عاشق است اما چون زن است پنهانی عشق می‌ورزد و پوشیده غم عشق می‌خورد. لیلی پنهانی برای مجنون نامه می‌نویسد و لیلی به دیدن

مجنون می‌رود؛ به موازات حضور مجنون و عشقش لیلی هم به فاعلیت می‌رسد و عشق می‌ورزد.

۲. پذیرنده

پذیرنده (ذی نفع) لیلی است. لیلی از عشق شکفته و شاداب است و مجنون زار و ناتوان و نالان. مجنون برای به دست آوردن لیلی به هر ریسمانی چنگ می‌زند. مجنون از این عشق همدم وحوش شده و زمانی که پدرش او را به زیارت خانه کعبه می‌برد از عشق بیزاری نمی‌جوید و از خداوند می‌خواهد هر چه از عمر او باقی مانده بگیرد و به عمر لیلی اضافه کند و این اوج پذیرش عشق است که در مجنون به انتها رسیده است.

۳. تغییر در احوال پذیرنده و یاری‌گر

در این داستان کنشگر (یاور) مشخصی برای طرفین نداریم اما نوفل، پدر مجنون، زید، سلام، پیرمرد، پیرزن در موارد ینقش یاور را دارند. پدر مجنون با دیدن شیدایی مجنون به خواستگاری لیلا می رود. نوفل با دیدن احوال مجنون به او قول یاری و وصل لیلی را می دهد. پیرزن در بیابان نقش یاور را دارد ولی نقش پررنگی نیست. پیرمرد برای رساندن نامه مجنون به لیلی بعد از مرگ والدین لیلی، مجنون را یاری می دهد. زید تنها یاور واقعی مجنون و لیلی است چون خود او نیز شکست عشقی را تجربه کرده و به علت فقر و نداری از رسیدن به وصل محروم مانده بود. سلام شاعری بود که قصد همراهی مجنون را داشت ولی طاقت نیاورد و برگشت.

٤. باز دارنده:

در الگوی گریماس باز دارنده کسی یا چیزی است که مانع رسیدن باشد. در این داستان باز دارنده پدر لیلی است. پدر لیلی با موافقت برای ازدواج لیلی با ابن سلام باز دارندگی خود را عملی می‌کند. این رقیب در ادامه داستان به بحران و هیجان‌های مربوط به داستان می‌افزاید.

۳. نتیجه‌گیری

در الگوی کنشی، کنشگر، گرانیگاه روایت به شمار می‌رود. کنشگر کسی یا چیزی است که کنش را انجام می‌دهد. واژهٔ کنشگر از شخصیت داستانی فراتر می‌رود؛ زیرا کنشگر ممکن است فرد، شیء، گروه و یا واژه‌ای مجرد و انتزاعی باشد. بهره‌مندی از شیوه‌های جدید، مانند الگوی کنشگر، در تحلیل شخصیت‌های داستانی، موجب می‌شود نگاه به متن‌های ادبی هر چه بیشتر علمی، آکادمیک و نظام‌مند شود. گرماس با مطالعهٔ ساختارهای معنا و در ادامهٔ پژوهش‌های پراپ در سطحی گسترده، توانست فرضیهٔ مدل کنشی را ارائه دهد. این الگوی کنشی با هدفِ نمایان ساختن نقش شخصیت‌ها مطرح شد و مفهوم حوزه‌های پیوند دهندهٔ کنش و شخصیت، به شناختِ شخصیت، کمک شایانی کرد. در این الگو، شمار کنشگرها به شش می‌رسد: فرستنده یا تحریک‌کننده، گیرنده، شیء ارزشی، کنشگر بازدارنده و کنشگر یاری‌دهنده. با توجه به الگوی گریماس در تحلیل شخصیت‌های داستان لیلی و مجنون، مجنون چهره‌ای فاعلی دارد. فاعلیت ابتدا با مجنون شکل می‌گیرد اما در میان داستان لیلی جای او را می‌گیرد. مجنون با بی‌قراری‌ها و لابه‌هایش فاعلیت را به اوج می‌رساند. مجنون خواهان مطلق لیلی ست؛ او از مرحلهٔ اصلی عشق عبور کرده و سراسر وجودش گواه بر این مهم است و از خداوند می‌خواهد از عمر او بگیرد و به لیلی بیافزاید. مجنون از جان خویش هم می‌گذرد و با نقد جان محبوب را می‌خرد. در تحلیل شخصیت مجنون همین کافی ست به نقش فاعلی او پرداخته شود که در میانه‌های داستان هم گاهی جایش را به لیلی می‌دهد. داستان لیلی و مجنون یکی از پربهاترین و عمیق‌ترین داستان‌های غنایی است که نقش شخصیت‌ها در خلال داستان معلوم می‌گردد هرچند قهرمان اصلی مجنون است.

کتاب‌شناسی

کتاب‌ها

۱. اسکولز، رابرت (۱۳۹۴)، *درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات*، ترجمهٔ فرزانه طاهری، چاپ دوم، تهران: آگه
۲. ایگلتون، تری (۱۳۶۸)، *پیش درآمدی بر نظریهٔ ادبی*، ترجمهٔ عباس مخبر، تهران: مرکز
۳. پراپ، ولادیمیر (۱۳۸۵)، *ریخت‌شناسی قصه‌های پریان*، ترجمهٔ فریدون بدره‌ای، تهران: توس
۴. تایسون (۱۳۸۷)، *نظریه‌های نقد ادبی*، ترجمهٔ عباس مخبر، تهران: مرکز
۵. تولان، مایکل جی (۱۳۸۳)، *درآمدی نقادانه، زبان‌شناختی بر روایت*، ترجمهٔ ابوالفضل حری، تهران: فارابی
۶. گریماس، ا. ج. (۱۳۸۷)، *اشاره به معناشناختی ساختاری*، مترجم علی قنبری، نوشته شده در ۱۹ آبان ۱۳۸۷
۷. لینت ولت، ژپ (۱۳۹۰)، *رساله‌ای در باب گونه‌شناسی روایت- نقطهٔ‌دید*، ترجمهٔ علی عباسی و نصرت حجازی، تهران: علمی فرهنگی
۸. محمدی، محمد (۱۳۹۴)، *ساختار یک اسطوره، تهران*: چیستا

The central role of “Majnun” character based on Grimas' narrative theory

Mahvash Soleimanpour[1]

1. Ph.D. student, Persian language and literature, Tehran Central Azad University, Tehran, Iran. Solemanpooemahvash@yahoo.com

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:

Received:
۲۷ Augusts 202۲

Accepted:
27 September 202۲

Keywords:
Narrative
Grimas
Khamsa of Nizami
Majnun
Storytelling

ABSTRACT

Each story consists of a strong link between the two elements of appearance and structure. In fact, the value of every story lies in its hidden beauty and the correct structure of a story can add to its beauty. Therefore, knowing the narrative structure and describing the characters of the story is one of the most important points in literary studies, and researchers also try to explain the relationship between the characters of the story through the use of semantics. One of the new methods of explaining the relationship between characters is the “Grimas’ narrative theory "Based on the results of this study, which was carried out using a descriptive-analytical method and using library sources, it was determined that in the story of "Layla and Majnun”, Majnun is one of the most prominent characters who has a narrative role, or in the words of Grimas, the narrator is recovered in this story, and sender/receiver/subject/target/helper/inhibitor are among the actions recovered in this story and sender/receiver/subject/target/helper and inhibitor are among the restored actions in this story. Based on the results of this study, which was carried out using a descriptive-analytical method and library sources, it was determined that in the story of "Layla and Majnun", the sender is love, the receivers are Layla and Majnun, the subject is Majnoon, the goal is having a date, the helpers are Majnun's father and his relatives and Layla’s father and Ibn Salam are the inhibitors. More than anyone and anything, Majnun has a prominent and active role. Majnoon is in love, he is not afraid of his life and is so fascinated by his beloved that he goes to the desert and becomes the companion of the wilds. Majnoon is the subject with a key role and his actions throughout the story show his active presence. In this study, an attempt has been made to briefly describe the relationship between Layla and Majnun as well as the character of Majnun.

بررسی مفهوم و ماهیت عشق در اشعار فروغ فرخزاد

***نادر مسلمی[۱]- مصطفی گرجی[۲]- فاطمه کوپا[۳]**

۱- دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی، تهران، ایران. (نویسندهٔ مسئول) nader_moslemi@yahoo.com

۲- استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور تهران، ایران. Gorji111@yahoo.com

۳- استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور تهران، ایران. f.kouppa@yahoo.com

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت:
۱۴۰۱/۰۲/۱۰

تاریخ پذیرش:
۱۴۰۱/۰۵/۲۰

واژه‌های کلیدی:
گریزپذیری
گریزناپذیری
عشق
محبت
فروغ

چکیده

یکی از موضوعات پربسامد در مجموعهٔ دیوان شاعران معاصر البته با رنگ و بوی خاص و تازه عشق و متعلّقات آن است که بررسی زوایا و ابعاد آن با عنایت به مباحث هستی شناسی، جهان شناسی، انسان شناسی و... در شعر معاصر نیازمند پژوهشی کلان و فراگیر است. از این نظر، فروغ فرخزاد یکی از شاعران برجسته و تاثیرگذار بر جریان شعر معاصر فارسی است که در حوزهٔ یاد شده با رویکردی تازه در زمینه‌های ماهیت شناسی، وجود شناسی، غایت شناسی و وظیفه شناسی در حوزهٔ عشق؛ چه از نظر کمیت و یا کیفیت، اشعار بسیاری سروده است. در این مقاله که به روش تحلیلی-توصیفی انجام گرفته، نویسنده مجموعه اشعار این شاعر را در چهار بخش یاد شده طبقه بندی، تحلیل و بررسی کرده است. با نگاه فراگیر به موضوع عشق و رویکرد این شاعر، چنین بر می‌آید که در حوزهٔ علل پیدایش و ظهور عشق وی در دورهٔ اول، آفرینش شیطان و رانده شدن آن از بهشت برین و در دورهٔ دوم، آشنایی با عرفان و مفاهیم وحیانی را مهم‌ترین عامل ظهور عشق در بحث وجود شناسی عشق معرفی می‌کند.

۱. مقدمه

پیش از پرداختن به مسئلهٔ عشق در مجموعهٔ اشعار فروغ، باید گفت که چهار مسئلهٔ اساسی در حوزهٔ روان شناسی و فلسفی عشق وجود دارد که توجه به تبیین و ایضاح مفهوم و مصادیق عشق کمک فراوانی خواهد کرد.

نخستین بخش از بررسی مفهوم و ماهیت عشق، معناشناسی است و از مهم‌ترین و در عین حال ابتدایی‌ترین نکات در مقام بیان معناشناسی، توجه به تعریف و ماهیت عشق است. از جمله مباحثی که در این زمینه مطرح می‌شود؛ به فلسفه و جوهرهٔ وجودی عشق بر می‌گردد.

دومین بخش از بررسی مفهوم و ماهیت عشق، وجود شناسی است. در این بخش می‌توان نگاه شاعر را در دو محور ذیل بررسی و تحلیل کرد:

۱- انواع عشق: یکی از مسائلی که در حوزهٔ وجود شناسی عشق باید بدان دقت کرد مسئلهٔ انواع عشق و طبقه بندی آن است. به طور کلی تمامی عشق‌ها را در یک نگاه می‌توان به دو دستهٔ عشق‌های زوال پذیر و عشق‌های زوال ناپذیر، تقسیم نمود.

۲- علل و عوامل ظهور و پیدایش عشق: در باره ی خاستگاه عشق با توجه به نوع نگاه به اجزا و مؤلفه های آن، دیدگاه ها و باور های مختلفی وجود دارد.

سومین بخش از بررسی مفهوم و ماهیت عشق، غایت شناسی (هدف/ فائده/ نتیجه) است که در آن نتیجه یا نتایج (مثبت و منفی) و احیانا هدف نهایی عشق بررسی می‌شود و اینکه انسان عاشق از عشق خود چه می‌آموزد. نتایج مثبت به عشق‌های گریز ناپذیر اشاره دارد که به رسیدن و کمال ختم می گردد. این نوع عشق‌ها بعد عرفانی داشته و قابل تفسیر است و نتایج منفی به عشق‌های گریزپذیر اشاره دارد که حاصل ناپرهیزی‌های انسان و عبور از چراغ قرمز است که ثمرهٔ نهایی آن بروز مشکلات روح روانی، پیروی از نفس و خواهش‌های جسمانی و نفسانی و احساس گناه و شرمساری و بدنامی و رسوایی، تنهایی و انزوا طلبی و گوشه نشینی، یأس و نومیدی، غفلت و بی خبری، سرگردانی و بی خانمانی، فرار و گریز از مردم و قطع رابطه با دنیای خارج، اسارت و گرفتاری، درون‌گرایی و عدم اعتماد به دیگران و در آخر سر به شورش فردی گذاشتن و عصیانگر شدن.

چهارمین بخش از بررسی مسئلهٔ عشق، وظیفه شناسی یا رویکرد و شأن اخلاقی عشق است. اینکه انسان در رویارویی با پدیدهٔ عشق در زندگی خود و دیگران، چه رویکرد اخلاقی باید در پیش گیرد و کیفیت مواجههٔ او در مقابل عشق خود چگونه باشد. این رویارویی از دو راه امکان پذیر است:

۱- گریز ناپذیری: عاشق در مقابل عشق، صبر و بردباری پیشه کند و آن را به جان خریدار باشد.

۲- گریز پذیری: عاشق در مقابل عشق، با تهور و جسارت و شجاعت تمام، از آن بگریزد.

سؤال مقدر در آغاز این پژوهش این است که شاعر در بارهٔ کدام یک از مؤلفه های چهارگانه بیشتر داد سخن داده و در کجا سکوت اختیار کرده است و دلایل پردازش هر کدام از این مفاهیم چهارگانه چیست؟

۱-۱. بیان مساله و سوالات پژوهش

یکی از مفاهیم و مسائل مهم و مکرر در مجموعه ی ادب فارسی، عشق و مجموعه واژگانی است که پیرامون آن سیستم شکل می گیرد. این مفهوم با توجه به شرایط، اوضاع فرهنگی و اجتماعی هر دو ظهور و بروزی خاص یافته است که کشف و بررسی حدود و ثغور آن می تواند به جامعه شناسی ادبیات و تحلیل درست تر و جامع تر متون ادبی کمک کند. در این تحقیق، نویسنده با توجه به تفاوت مفهوم عشق در دستگاه فکری انسان معاصر و اشراف به فضای اندیشگان ادبیات کلاسیک و با توجه به حقیقت عشق سعی می‌کند مفهوم عشق را با رویکردی تازه، در دستگاه فکری فروغ فرخزاد تحلیل و بررسی کند.

۱-۲. ضرورت، اهمیت و هدف پژوهش

این تحقیق دو هدف کلی را مورد تحلیل و بررسی قرار داده است؛ نوع بیان و نحوهٔ نگرش شاعر به پدیدهٔ عشق و کاربرد واژگان و ابزار مورد استفادهٔ شاعر در ارائهٔ مفهوم عشق.

۱-۳. پیشینهٔ پژوهش

پیرامون مسألهٔ عشق در اشعار فروغ فرخزاد، چندین اثر به چاپ رسیده است که از میان آن‌ها می‌توان به مقالهٔ «عشق و کارکردهای آن در اشعار فروغ فرخزاد» نوشتهٔ محمدرضا حاجی آقا بابایی و پایان‌نامهٔ «تحلیل و بررسی مقولهٔ عشق در اشعار فروغ فرخزاد و سهراب سپهری» نوشتهٔ مهرزاد مدیری اشاره کرد اما تا آن جایی که محقق بررسی کرده؛ تا کنون اثری در باب این موضوع مشاهده نشده است.

۲. پردازش تحلیلی موضوع

۲-۱. مفهوم و ماهیت عشق در نظام فکری فروغ

در یک نگاه کلی به دفاتر اشعار فروغ و این که یکی از واژگان پر بسامد در مجموعه اشعار او عشق است؛ چنین مستفاد می‌شود که در تبیین این مسئله و خاستگاه آن با توجه به نوع دیدگاه‌ها، فروغ برای ظهور و پیدایش عشق، به عوامل متعددتوجه داشته است. وی در دورهٔ اول، آفرینش شیطان و راندن او از مقام برین را، مهم‌ترین علت ظهور و پیدایش عشق می‌داند و در دورهٔ دوم، عرفان و مفاهیم قرآنی را. در این پژوهش با توجه به جایگاه حقیقت عشق در نظام فکری فروغ، به بررسی مجموعه اشعار او درچهار زمینهٔ معنا شناسی، وجود شناسی، غایت شناسی و وظیفه شناسی خواهیم پرداخت. به طور کلی، اشعار فروغ را می‌توان به دو دوره تقسیم کرد:

- دورهٔ اول (۱۳۳۱ تا ۱۳۳۷) شامل سه مجموعهٔ اسیر، دیوار و عصیان.

فروغ در دورهٔ اول شعر سرایی خود، از واژهٔ عشق بسیار بهره برده است. این واژه (۱۲۵) بار در سه اثر اولیهٔ فروغ در مکان سوم بسامدی واژگانی قرار دارد و این توجه عمدهٔ شاعر به این پدیده است. عشق و جوانی و بیان احساسات، خصوصا توجه به جنسیت یا جنسیت گرایی زنانگی در دورهٔ اول بیشتر از دورهٔ دوم برای فروغ حائز اهمیت است. فروغ نخستین شاعر بانوی ایرانی است که تا این حد در اشعار خود به فمینیست نظر دارد و حس زن بودن و حمایت از حقوق زنان زندگی او را تحت الشعاع خود قرار می دهد. به عنوان نمونه:

«آرزویی است مرا در دل
که روان سوزد و جان کاهد

هر دم آن مرد هوس ران را
با غم و اشک و فغان خواهد.» (فرخزاد، ۱۳۷۹ : ۱۱۲)
«چیستم من؟
زاد یک شام لذت بار
ناشناسی پیش می‌راند در این راهم ...
کی رهایم کرده‌ای تا با دو چشم باز
بر گزینم قالبی، خود از برای خویش.» (صاعدی، ۱۳۸۶ : ۱۳۱)

- دورهٔ دوم (۱۳۴۲ تا ۱۳۴۵) شامل دو مجموعهٔ تولدی دیگر و ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد.

این دوره از شعر سرایی فروغ، نشانگر رشد زبانی و فرهنگی اوست. فروغ دیگر از گناه و هوس حرف نمی‌زند و در کلام او عشق، کم کم محو می‌شود و اگر چه وجودش هنوز باقی است اما مفهوم مادی خود را هنوز از دست نداده در حالی که کلماتی از قبیل خدا و ستاره و پنجره بیش‌تر در اشعار او جلوه می‌کنند. این بدان مفهوم است که شاعر از آن همه گرفتاری و اسارت‌های روحی روانی و لذت‌های زودگذر دنیوی کم‌کم رهایی یافته و روزنه‌های امید به روی او باز شده است و اینکه به چه علت ناگهان این اتفاق افتاده، باعث شگفتی مخاطب است. به عنوان نمونه:
«نگاه کن تمام آسمان من
پر از شهاب می شود...
به راه پر ستاره می کشانیم
فراتر از ستاره می‌نشانیم.» (فرخزاد، ۱۳۷۹: ۳۰۸)
یا
«این کیست این کسی که روی جاده ی ابدیت
به سوی لحظه ی توحید می رود.» (همان: ۴۳۵)
من پشیمان نیستم
من به این تسلیم می‌اندیشم

این تسلیم درد آلود
من صلیب سرنوشتم را
بر فراز تپه های قتلگاه خویش بوسیدم.» (جلالی، ۱۳۷۷ :۵۲۰)

۲-۲. معنا شناسی و ماهیت عشق

در بحث معناشناسی و ماهیت عشق، فروغ مفهوم عشق را علاوه بر واژهٔ عشق با کلمات معادل و برابر آن، از قبیل دوست داشتن، محبت، شور، شوق، اشتیاق و... بیان می‌کند. به عنوان نمونه:

دوست داشتن:

«آری آغازدوست داشتن است
گر چه پایان راه ناپیداست
من به پایان دگر نیندیشم
که همین دوست داشتن زیباست.» (فرخزاد، ۱۳۷۹ : ۶۹-۷۰)

محبت:

«آن ماه دیده است که من نرم کرده‌ام
با جادوی محبت خود قلب سنگ او
آن ماه دیده است که لرزیده اشک شوق
در آن دو چشم وحشی و بیگانه رنگ او» (همان: ۷۸)

شور:

«آه باور نمی‌کنم که مرا
با تو پیوستنی چنین باشد
نگه آن دو چشم شور افکن
سوی من گرم و دلنشین باشد.» (همان: ۱۹۸)

شوق:

«چو ز در آمد و بنشست خموش
زخمه بر جان و دل چنگ زنم

با لب تشنه دو صد بوسه ی شوق
بر لب باده ی گلرنگ زنم.» (همان: ۱۳۰)
اشتیاق:
«بیچاره دل که با همه امید و اشتیاق
بشکست و شد به دست تو زندان عشق من
در شط خویش رفتی و رفتی از این دیار
ای شاخهٔ بشکسته ز طوفان عشق من.» (همان: ۱۵۴)

ضمنا این شاعر از عشق برداشت‌های متفاوتی دارد و تعریفاتی که از آن می‌کند غالبا مضمون‌های تازه‌ای به دست می‌دهد که شاید به راحتی نتوانیم بین این برداشت‌ها مرزی قائل شویم. این چندگانگی برداشت‌ها در مفهوم عشق را در همهٔ آثار این شاعر، از جمله نامه‌ها، مقاله‌ها و نوشته‌ها، مصاحبه‌ها و گفت‌وگوها و از همه مهم‌تر اشعار می توان دید.

۲-۳. وجود شناسی عشق

در بحث وجودشناسی عشق، می‌توان نگاه شاعر را در دو محور (انواع عشق و علل و عوامل ظهور و پیدایش آن) بررسی و تحلیل کرد:

۲-۳-۱. انواع عشق

در محور اول، انواع عشق از منظر شاعر در دو دوره قابل ملاحظه است:
در دورهٔ اول، عشق در نظر فروغ از نوع دنیوی و پست است اما در نگاه کلی، عشق در این دوره از نظر شاعر، از نوع زوال پذیر است (زود از بین می‌رود) که شاعر از پذیرفتن این نوع عشق معمولا سر باز می‌زند و راهی جز فرار ندارد و بالأخره با شجاعت از چنگال آن می‌گریزد. بنابراین، رویکرد شاعر در برخورد با این نوع عشق، از نوع گریزپذیری است. فروغ برای این نوع عشق، ویژگی‌هایی قائل می‌شود که بیشتر آن را به صفت اصلی‌اش، نزدیک‌تر می‌کند. اینکه این نوع عشق:

۱- شادی را از عاشق می‌گیرد:
«به خدا غنچهٔ شادی بودم

دست عشق آمد و از شاخم چید» (همان: ۸۲)

۲- امید عاشق را به عبث مبدل می‌کند:

«چرا امید بر عشقی عبث بست؟

چرا در بستر آغوش او خفت؟» (همان: ۸۵)

۳- عاشق را به وادی گناه و جنون می‌کشاند:

«این عشق آتشین پر از درد بی امید

در وادی گناه و جنونم کشانده بود» (همان)

۴- باعث ننگ عاشق است:

«رفتم مگو مگو که چرا رفت ننگ بود

عشق من و نیاز تو و سوز و ساز ما» (همان: ۸۸)

۵- عاشق را گمگشته می‌کند:

«گم شدم در پهنهٔ صحرای عشق

در شبی چون چهرهٔ بختم سیاه» (همان: ۹۹)

۶- هیچ حاصلی برای عاشق ندارد:

«این چه عشقی است که در دل دارم

من از این عشق چه حاصل دارم» (همان: ۱۰۱)

۷- عاشق را به سراپردهٔ خاک می‌کشاند:

«ترسم این عشق سر انجام مرا

بکشد تا به سرا پردهٔ خاک» (همان)

۸- در نظر عاشق به سراب مبدل می‌شود:

«آتش عشق به چشمت یک دم

جلوه‌ای کرد و سرابی گردید» (همان: ۱۰۲)

۹- به عاشق پشت پا می‌زند:

«من به مردی وفا نمودم و او

پشت پا زد به عشق و امیدم» (همان: ۱۰۴)

۱۰- عاشق را غمگین می‌کند:

«شعر گفتم که ز دل بر دارم
بار سنگین غم عشقش را» (همان: ۱۰۹)

۱۱- به عاشق ستم می‌کند:

«شعر خود جلوه‌ای از رویش شد
با که گویم ستم عشقش را» (همان)

۱۲- آرامش را از عاشق می‌گیرد و او را رنجور می‌کند:

«از بیم و امید عشق رنجورم
آرامش جاودانه می‌خواهم» (همان: ۱۱۹)

۱۳- غرور عاشق را قربانی می‌کند:

«دیگر نکنم ز روی نادانی
قربانی عشق او غرورم را» (همان: ۱۲۰)

۱۴- آفتاب گمشدهٔ عاشق است:

«تا بر گذشته می‌نگرم عشق خویش را
چون آفتاب گمشده می‌آورم به یاد» (همان: ۱۲۴)

۱۵- هم چون فرض محالی است که سینهٔ عاشق را در حسرت خویش می‌سوزاند:

«چه ره آورد سفر دارم ای مایه ی عمر؟
سینه‌ای سوخته در حسرت یک عشق محال» (همان: ۲۰۷)

۱۶- هم چون خورشید یخ بسته است که به عاشق گرمی نمی‌بخشد:

«دیگرم گرمی نمی‌بخشی/ عشق‌ای خورشید یخ بسته» (همان: ۲۱۰)

۱۷- سینهٔ عاشق را می‌سوزاند:

«لب من از ترانه می‌سوزد
سینه‌ام عاشقانه می‌سوزد» (همان:۲۷۸)

۱۸- آتش به جان عاشق می‌افکند:

«ترسم این شعلهٔ سوزندهٔ عشق
آخر آتش فکند بر جانت» (آزاد، ۱۳۸۴/ ۲: ۴۳۹)

۱۹- عاشق را با حسرت و درد همراه می‌کند:

«یاد عشقی که با حسرت و درد
رفت و خاموش شد در دل گور» (همان: ۴۴۰)

۲۰- عاشق وجودش را در راه آن فدا می‌کند:

«من صفای عشق می‌خواهم از او
تا فدا سازم وجود خویش را» (فرخزاد، ۱۳۸۳: ۳۳)

در دورهٔ دوم، عشق در نظر فروغ از نوع معنوی و والا است. در نگاه کلی، عشق در این دوره از نظر شاعر، از نوع زوال ناپذیر است (از بین نمی‌رود) که شاعر این نوع عشق را معمولا می‌پذیرد و به جان و دل می‌خرد و بالأخره راهی جز صبر و تحمل ندارد. بنابراین، رویکرد شاعر در برخورد با این نوع عشق، از نوع گریز ناپذیری است. فروغ برای این نوع عشق نیز ویژگی‌هایی قائل می‌شود که بیشتر آن را به صفت اصلی‌اش، نزدیک‌تر می‌کند. این که این نوع عشق:

۱- عاشق را ایثار گر می‌کند:

«عشق چون در سینه‌ام بیدار شد
از طلب پا تا سرم ایثار شد» (فرخزاد، ۱۳۷۹: ۳۳۳)

۲- عاشق را از تاریکی نجات می‌دهد:

«عشق دیگر نیست این خیرگی است
چلچراغی در سکوت و تیرگی است» (همان)

در این دوره، فروغ از نوعی نا بسامانی ذهنی و روانی رنج می‌برد و این خود معلول عوامل دیگری است از جمله:

۱- احساس کمبود و پوچی (نیهیلیسم):

«نه امیدی که بر آن خوش کنم دل
نه پیغامی نه پیک آشنایی
نه در چشمی نگاه فتنه سازی
نه آهنگ پر از موج صدایی» (همان: ۸۳)

۲- تحقیر از طرف مردان:

«به هر جا رفت

در گوشش سرودند
که زن را بهر عشرت آفریدند» (همان: ۸۴)

۳- احساس اسارت و در بند بودن:

«اکنون منم که خسته ز دام فریب و مکر
بار دگر به کنج قفس رو نموده ام
بگشای در که درهمه دوران عمر خویش
جز پشت میله‌های قفس خوش نبوده ام» (همان: ۱۲۴)

۴- شکست عشقی در زندگی زناشویی:

«زنی افسرده نظر کرد برآن حلقهٔ زر
دید در نقش فروزندهٔ او
روزهایی که به امید وفای شوهر
به هدر رفته هدر» (همان: ۱۵۲)

یا

«انگار مادرم گریسته بود آن شب
آن شب که من به درد رسیدم و نطفه شکل گرفت
آن شب که من عروس خوشه‌های اقاقی شدم
به مادرم گفتم: دیگر تمام شد.» (همان: ۴۳۰)

و یا

«گفتم: همیشه پیش از آن که فکر کنی اتفاق می‌افتد
باید برای روزنامه تسلیتی بفرستیم» (همان: ۴۳۲)

۵- دوری از فرزند:

«این شعر را برای تو می‌گویم
در یک غروب تشنهٔ تابستان
در نیمه‌های این ره شوم آغاز
در کهنه گور این غم بی‌پایان
این آخرین ترانهٔ لالایی است

در پای گاهوارهٔ خواب تو
باشدکه بانگ وحشی این فریاد
پیچد در آسمان شباب تو» (همان: ۲۴۷)

۶- دوری از ایران به خاطر سفرها و احساس دلتنگی (نوستالوژی):

«دستی درون سینهٔ من
سرب سکوت و دانهٔ خاموشی
من خسته زین کشاکش درد آلود
رفتم به سوی شهر فراموشی
بردم ز یاد انده فردا را
گفتم: سفر فسانهٔ تلخی بود
نا گه به روی زندگی‌ام گسترد
آن لحظهٔ طلایی عطر آلود» (همان: ۲۶۶)

۷- یأس و افسردگی و بدبینی:

«و یأسم از صبوری روحم وسیع‌تر شده بود
و آن بهار و آن وهم سبز رنگ
که بر دریچه گذشت
با دلم می‌گفت: نگاه کن
تو هیچ‌گاه پیش نرفتی
تو فرو نرفتی» (همان: ۳۸۲)

۸- تنهایی حاصل از عدم درک دیگران:

«و این منم زنی تنها
در آستانهٔ فصلی سرد
در ابتدای درک هستی آلودهٔ زمین
و یأس ساده و غم ناک آسمان
و ناتوانی این دست‌های سیمانی» (همان: ۴۲۳)

۹- تأسف به گذشته:

«آیا زنی که در کفن انتظار و عصمت خود خاک شد
جوانی من بود؟» (همان: ۴۴۷)

۱۰- عدم اعتماد به جامعه و مردم:

«و این جهان به لانهٔ ماران مانند است
و این جهان پر از صدای حرکت مردمی است
که هم‌چنان که تو را می‌بوسند
در ذهن خود طناب دار تو را می‌بافند.» (همان: ۴۲۹)
یا «وقتی که عدم اعتماد من
از ریسمان سست عدالت آویزان بود
و در تمام شهر
قلب چراغ‌های مرا تکه تکه می‌کردند
وقتی که چشم‌های کودکانهٔ عشق مرا
با دستمال تیرهٔ قانون می‌بستند» (همان: ۴۴۶)

۲-۳-۲. علل و عوامل ظهور و پیدایش عشق

در محور دوم، علل و عوامل ظهور و پیدایش عشق از منظر شاعر نیز در دو دوره قابل ملاحظه است:

در دورهٔ اول، فروغ، در مقام بیان عشق و فلسفهٔ وجودی آن به ابعاد تمثیلی و اسطوره‌ای عشق توجه می‌کند. او در شعر «فتح» از دفتر «تولدی دیگر» نشان می‌دهد که هبوط آدم و حوا و ادامهٔ خلقت و آفرینش هستی، بر محور عشق نهاده شده است. وی در شعر «فتح باغ» از دفتر «تولدی دیگر» تلمیحا به داستان چیدن سیب از شجرهٔ ممنوعه توسط آدم و حوا در بهشت دنیایی اشاره می‌کند:

«همه می‌دانند، همه می‌دانند
که من و تو از آن روزنه سرد و عبوس
باغ را دیدیم
و از آن شاخهٔ بازیگر دوردست

سیب را چیدیم» (همان: ۳۸۳ و ۳۸۴)

در این دوره، فروغ برای ظهور و پیدایش عشق، آفرینش شیطان و راندن او از مقام برین را مهم‌ترین عامل می‌داند.

در دورهٔ دوم، فروغ به عشق نگاه دیگری دارد و عشق را آن‌طور که در قبل می‌دید تصور نمی‌کند. اگر قبلا عشق را با چشم دخترانه می‌دید؛ حال با چشم زنانگی می‌نگرد. دیگر عشق را هوس نمی‌انگارد بلکه نوعی دوست داشتن و محبت می‌داند که جاودانه است نه زود گذر. عشق از نظر فروغ در این دوره، زوال‌ناپذیر است لذا نوع برخورد فروغ با این نوع عشق، ستیز و گریزناپذیری از آن است. در این مورد شاعر با صبر و تحمل سعی می‌کند با آن کنار آمده و آن را از خود دور کند تا رها گردد اما این عشق رها نشدنی است چرا که عشق حقیقی و راستین از عاشق واقعی جدا نمی‌شود بلکه با او جان و روح او در می‌آمیزد و عاشق این عشق را به جان و دل می‌خرد. در شعر «فتح باغ» از دفتر «تولدی دیگر» شاعر خود را عاشق واقعی می‌داند که باعث قدرت و یاری رساندن به دیگران است. به عنوان نمونه:

«سخن از دستان عاشق ماست
که پلی از پیغام عطر و نور و نسیم
بر فراز شب ها ساخته‌اند» (همان: ۳۸۶)

و در شعر «شعر سفر» شاعر عاشقانه معشوقش را دعا می‌کند و چشم به راه اوست. به عنوان نمونه:

«می‌شکفتم ز عشق و می‌گفتم
هر که دلداده شد به دلدارش
نشنید به قصد آزارش
برود چشم من به دنبالش
برود عشق من نگهدارش» (همان: ۳۰۶)

با توجه به این تفاصیل، آشنایی با عرفان و مفاهیم قرآنی، می‌تواند مهم‌ترین عامل ظهور و پیدایش عشق در این دوره باشد.

۲-۳. غایت شناسی عشق (هدف/ فایده/ نتیجه)

در بحث غایت شناسی عشق، شاعر به بررسی و تحلیل نتیجه یا نتایج (مثبت و منفی) و احیانا هدف نهایی عشق می‌پردازد و اینکه از عشق خود چه می‌آموزد که این مسئله را هم به صورت جداگانه مطرح می‌کند و هم بعد از طرح اثبات عشق.

فروغ در بیتی از شعر «عاشقانه»، بعد از طرح «اثبات عشق» به نتیجهٔ عشق می‌پردازد:

«عشق چون در سینه‌ام بیدار شد

از طلب پا تا سرم ایثار شد» (فرخزاد، ۱۳۷۹: ۳۳۳)

اما در شعر «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد» شاعر در ابیات آغازین شعر به طرح اثبات عشق پرداخته است:

«درکوچه باد می‌آید

در کوچه باد می‌آید

و من به جفت گیری گل‌ها می‌اندیشم

به غنچه‌هایی لاغر کم‌خون» (همان: ۴۲۴)

و در ابیات میانی به نتیجهٔ عشق می‌پردازد:

«و زخم‌های من همه از عشق است

از عشق، عشق، عشق» (همان: ۴۲۸ و ۴۲۹)

در این بحث نیز، اشعار شاعر را در دو دورهٔ جداگانه بررسی و تحلیل می‌شود:

در دورهٔ اول، نتیجه‌ای که شاعر از عشق خود می‌گیرد منفی است چرا که این عشق، برای فروغ باعث بروز مشکلات روحی و روانی، پیروی از نفس و خواهش‌های جسمانی و نفسانی و احساس گناه و شرمساری و بدنامی و رسوایی، تنهایی و انزوا طلبی و گوشه نشینی، یأس و نومیدی، غفلت و بی‌خبری، سرگردانی و بی‌خانمانی، فرار و گریز از مردم و قطع رابطه با دنیای خارج، اسارت و گرفتاری، درون‌گرایی و عدم اعتماد به دیگران و در آخر سر به شورش فردی گذاشتن و عصیانگر شدن می‌شود.

فروغ در این دوره، از عشق خود این را می‌آموزد که عشق، تنها راه نجات او از دام مشکلات روحی روانی است. عشقی که گاهی آن را بیهوده و عبث می‌خواند و یا از آن حاصلی نمی‌برد:

«چرا امید بر عشقی عبث بست؟
چرا در بستر آغوش او خفت؟» (همان: ۸۵)

یا

«این چه عشقی است که در دل دارم
من از این عشق چه حاصل دارم» (همان: ۱۰۱)

اما همچنان خود را در بند این نوع عشق، اسیر و گرفتار می‌کند تا شاید مرهمی باشد برای زخم‌های پنهان که دایما روحش را می‌آزارد و جسمش را شکنجه می‌دهد. فروغ تنها راه رهایی از دردهای روحی را، افتادن در دام هوس‌ها و لذت‌های جسمی می‌داند او می‌خواهد دیوارهایی را که دیگران برایش ایجادکرده‌اند با سلاح عشق فرو ریزد لذا انگیزه‌ای جز عصیان را در خود نمی‌بیند:

«ز پشت میله‌های سرد و تیره
نگاه حسرتم حیران به رویت
در این فکرم که دستی پیش آید
و من ناگه گشایم پر به سویت» (آزاد، ۲/۱۳۸۴: ۴۴۴)

یا

«بیا ای مرد، ای موجود خود خواه
بیا بگشای درهای قفس را
اگر عمری به زندانم کشیدی
رها کن دیگرم این یک نفس را» (فرخزاد، ۱۳۷۹: ۹۳)

و برای این عشق، شاعر تعبیرات و صفاتی قائل است که در سروده‌های دورهٔ اول خود، از آنها استفاده می‌کند از جمله مهم‌ترین آن‌ها بدین قرارند:

۱- لکه:

«شست و شویش دهم از لکهٔ عشق

زین همه خواهش بیجا و تباه» (فرخزاد، ۱۳۷۹: ۸۱)

۲- دست:

«به خدا غنچهٔ شادی بودم

دست عشق آمد و از شاخم چید» (همان: ۸۲)

۳- عبث:

«چرا امید بر عشقی عبث بست؟

چرا در بستر آغوش او خفت؟» (همان: ۸۴)

۴- آتشین:

«این عشق آتشین پر از درد بی‌امید

در وادی گناه و جنونم کشانده بود» (همان: ۸۶)

۵- پهنهٔ صحرا:

«گم شدم در پهنهٔ صحرای عشق

در شبی چون چهرهٔ بختم سیاه» (همان: ۹۹)

۶- سوزان:

«باز لب‌های عطش کردهٔ من

عشق سوزان تو را می‌جوید» (همان: ۱۰۱)

۷- قصه:

«می‌تپد قلبم و با هر تپشی

قصهٔ عشق تو را می‌گوید» (همان)

۸- آتش:

«آتش عشق به چشمت یک دم

جلوه‌ای کرد و سرابی گردید» (همان: ۱۰۲)

۹- غم:

«آه، ای آن که غم عشقت نیست

می‌برم بر تو و بر قلبت رشک» (همان)

۱۰- درد:

«درد عشق است که با حسرت و سوز

بر دل پر سررم چیده شد» (همان: ۱۰۹)

۱۱- دل انگیز:

«دیروز به یاد تو و آن عشق دل انگیز

بر پیکر خود پیرهن سبز نمودم» (همان: ۱۱۵)

۱۲- بیم و امید:

«از بیم و امید عشق رنجورم

آرامش جاودانه می‌خواهم» (همان: ۱۲۰)

۱۳- آفتاب گم شده:

«تا برگذشته می‌نگرم، عشق خویش را

چون آفتاب گم شده می‌آورم به یاد» (همان: ۱۲۴)

۱۴- دیرینه:

«تا که حیران شود از جلوهٔ گل/ امشب آن عشق دیرینهٔ من» (همان: ۱۳۰)

۱۵- صحنه:

«تا چو رؤیا شود این صحنهٔ عشق

کندر و عود در آتش ریزم» (همان: ۱۳۱)

۱۶- جادو:

«گاه می‌کوشد که با جادوی عشق

ره به قلبم برده افسونم کند» (همان: ۱۳۳)

۱۷- رسم و طریق:

«از زهره آن الههٔ افسونگر

رسم و طریق عشق می‌آموزم» (همان:۱۴۲)

۱۸- تصویر:

«یک شب ز لوح خاطر من بزدای

تصویر عشق و نقش فریبش را» (همان: ۱۴۶)

۱۹- نقش فریب:

«یک شب ز لوح خاطر من بزدای

تصویر عشق و نقش فریبش را» (همان)

۲۰- تازه:

«خواهم به انتقام جفا کاری

در عشق تازه فتح رقیبش را» (همان)

۲۱- مست:

«دور از نگاه خیرهٔ من ساحل جنوب

افتاده مست عشق در آغوش نور ماه» (همان:۱۵۲)

۲۲- زندان:

«بیچاره دل که با همه امید و اشتیاق

بشکست و شد به دست تو زندان عشق من» (همان)

۲۳- طوفان:

«در شط خویش رفتی و رفتی از این دیار

ای شاخهٔ شکسته ز طوفان عشق من» (همان)

۲۴- قطره‌ای از طلای سوزان:

«چون قطره‌ای از طلای سوزان

عشق تو چکیده بر لبانم» (همان: ۱۷۱)

۲۵- آشوب تابستان:

«پشت سر:

آشوب تابستان عشقی ناگهانی» (همان: ۱۸۷)

۲۶- دیده:

«بی‌گمان زان جهان رؤیایی

زهره بر من فکنده دیدهٔ عشق» (همان: ۱۹۸)

۲۷- سپیده:

«می‌نویسم به روی دفتر خویش

جاودانه باشی ای سپیدهٔ عشق» (همان)

۲۸- پیچ و خم دلنشین:

«لغزیده بر شکوفهٔ لب‌های خامشم

بس قصه‌ها ز پیچ و خم دلنشین» (همان: ۲۰۰)

۲۹- گل آتشین:

«در چشم‌های لیلی اگر شب شکفته بود

در چشم من شکفته گل آتشین عشق» (همان)

۳۰- محال:

«چه ره آورد سفر دارم ای مایهٔ عمر؟

سینه‌ای سوخته در حسرت یک عشق محال» (همان: ۲۰۷)

۳۱- خورشید یخ بسته:

«دیگرم گرمی نمی‌بخشی

عشق، ای، خورشید یخ بسته» (همان:۲۱۰)

۳۲- نیاز آلود:

«وه چه شیرین است

بر سر گور تو ای عشق نیاز آلود

پای کوبیدن» (همان: ۲۱۶)

۳۳- بی زوال:

«شادم که بعد وصل تو باز این سان

در عشق بی زوال تو می‌گریم» (همان:۲۱۷)

۳۴- عشق نخستین:

«در دلم چگونه یاد تو می‌میرد

یاد تو یاد عشق نخستین است» (همان: ۲۱۹)

۳۵- شرار:

«دیگر به ما که سوخته‌ایم از شرار عشق

نام گناه کارهٔ رسوا نداده بود» (همان: ۲۲۱)

۳۶- مدام:

«بگذار تا به طعنه بگویند مردمان

در گوش هم حکایت عشق مدام ما» (همان)

۳۷- بوی:

«در ره خود خسته و بی‌تاب

یاسمن‌ها را به بوی عشق بوییده» (همان: ۲۲۸)

۳۸- کمال:

«کمال عشق باشد این گذشت‌ها

دل تو مال من، تن تو مال او» (همان: ۲۳۲)

۳۹- خیال:

«به ظلمت شبان بی‌فروغ من

خیال عشق خوش تر از خیال تو» (همان: ۲۳۲)

۴۰- طراوت مهتاب:

«ما تکیه داده نرم به بازوی یک دگر

در روحمان طراوت مهتاب عشق بود» (همان: ۲۵۸)

۴۱- آستانهٔ محراب:

«سرهایمان چو شاخهٔ سنگین ز بار و برگ

خامش، بر آستانهٔ محراب عشق بود» (همان)

۴۲- ترانه:

«من تا ابد ترانهٔ عشقم را

در آفتاب عشق تو می‌خواندم» (همان: ۲۶۳)

۴۳- آفتاب:

«من تا ابد ترانهٔ عشقم را

در آفتاب عشق تو می‌خواندم» (همان)

۴۴- کام:

«آن شب به کام عشق من افشاندی

ز آن بوسه قطرهٔ ابدیت را» (همان: ۲۶۶)

۴۵- پرتو مهتاب:

«عشق تو هم چو پرتو مهتاب است

تابیده بی‌خبر به لجن زاری » (فرخزاد، ۱۳۸۳: ۲۷)

۴۶- پرتو سوزنده:

«یاد آن پرتو سوزندهٔ عشق

که ز چشمت به دل من تابید» (همان: ۲۲)

۴۷- صفا:

«من صفای عشق می‌خواهم از او

تا فدا سازم وجود خویش را» (همان: ۳۳)

۴۸- شور:

«آری بنوش و هیچ مگو کاندر این میان

دردا، ز شور عشق تو سوزنده آذری است» (همان: ۶۳)

۴۹- شمشیر:

«عشق، شمشیر من و مستی، کتاب من

باده خاکم بود، آری، باده خاکم بود» (صاعدی،۱۳۸۶ :۱۵۰)

همانطور که مشاهده می‌شود شاعر در دورهٔ اول برای بیان عشق و حالات آن از واژه‌های محسوس و ملموس و در عین حال فاقد بار معنایی بهره می‌گیرد چرا که این دوره برای او، دورانی پر حادثه و مملو از خاطرات دوران جوانی و آغاز ظهور عشق است آن هم از نوع مجازی و دنیوی که بیشتر با احساسات جوانی توأم است لذا فروغ برای بیان احساسات خام و ناپختهٔ خود و تمایلات زنانگی و دفاع از حقوق از دست رفتهٔ زنان دسترسی به این نوع واژه‌ها را سهل‌تر و نزدیک‌تر احساس می کند.

در دورهٔ دوم نیز، نتیجه‌ای که شاعر از عشق خود می‌گیرد مثبت است چرا که این عشق، برای فروغ به رسیدن و کمال ختم می‌گردد. فروغ در این دوره، به نوعی عشق عرفانی دست می‌یابد که در پناه آن به آرامش نسبی می‌رسد و تا حدی غم‌ها را فراموش کرده و به دنیای شادی‌ها گام می‌گذارد و به برخی آرزوهای از دست رفته

نائل می‌گردد. فروغ باغ عشق را فتح می‌کند و از شاخه‌های دور دست آن میوه‌ها چیده و طعم شیرین آنها را نیز حس می‌کند. به عنوان نمونه:

«همه می‌دانند؛ همه می‌دانند
که من و تو از آن روزنهٔ سرد و عبوس
باغ را دیدیم
و از آن شاخهٔ بازیگر دور دست
سیب را چیدیم» (همان: ۳۸۴ و ۳۸۵)

فروغ در دورهٔ دوم از عشق خود، این را می‌آموزد که در درجهٔ اول باید دوست داشت و این دوست داشتن را به همه اعلان کرد و از همه مهم‌تر، خدا را باور کرد و وجود او را در همه جا حاضر و ناظر دید. به عنوان نمونه:

«می‌توان فریاد زد
با صدایی سخت کاذب، سخت بیگانه
دوستت می‌دارم» (همان: ۳۴۰)

برای این عشق نیز، شاعر تعبیرات و صفاتی قائل است که در سروده‌های دورهٔ دوم خود، از آنها استفاده می‌کند؛ از جمله مهم‌ترین آنها بدین قرارند:

۱- حس مغشوش:

«و عشق بود، آن حس مغشوشی که در تاریکی هستی
ناگاه/ محصورمان می‌کرد» (فرخزاد، ۱۳۷۹: ۲۹۴)

۲- غمناک:

«آنچنان آلوده است
عشق غمناکم با بیم زوال
که همه زندگیم می‌لرزد» (همان: ۲۹۶)

۳- خط سیاه عشق:

«بر جدار کلبه‌ام که زندگی است
با خط سیاه عشق
یادگارها کشیده‌اند» (همان: ۳۰۴)

۴- سایهٔ بی‌اعتبار:

«در سایهٔ بی‌اعتبار عشق
در سایهٔ فرار خوشبختی
در سایهٔ ناپایداری‌ها» (همان: ۳۱۲)

۵- نفرین:

«خوشبخت، زیرا دوست می‌داریم
دل تنگ، زیرا عشق نفرینی است» (همان: ۳۱۶)

۶- نفس:

«و گیسوان بیهده‌اش
نومیدوار از نفوذ نفس‌های عشق می‌لرزید» (همان: ۳۲۱)

۷- انبساط:

«دیدم که پوست تنم از انبساط عشق ترک می‌خورد» (همان: ۳۲۹)

۸- خیرگی:

«عشق دیگر نیست این، این خیرگی است» (همان: ۳۳۳)

۹- تب:

«چون تب عشقم چنین افروختی
لاجرم شعرم به آتش سوختی» (همان: ۳۳۴)

۱۰- تنها:

«عشق؟
تنهاست و از پنجره‌ای کوتاه
به بیابان‌های بی‌مجنون می‌نگرد» (همان: ۳۵۲)

۱۱- سودای محکومانه:

«تلخ کام و نا سپاس از یکدیگر
عشقشان، سودای محکومانه‌ای» (همان: ۳۵۹)

۱۲- حریص:

«مرا پناه دهید ای تمام عشق‌های حریصی» (همان: ۳۸۱)

۱۳- آستانه:

«و دختری که هنوز آنجا
در آستانهٔ پر عشق ایستاده
سلامی دوباره خواهم داد» (همان: ۴۱۱)

۱۴- چراگاه:

«و در سیاهی ظالم مرا به سوی چراگاه عشق می‌بردی» (همان: ۴۳۴)

۱۵- تاج:

«این کیست این کسی که تاج عشق به سر دارد؟» (همان: ۴۳۶)

۱۶- سهم:

«برای سهم عشق قضاوت کردیم» (همان: ۴۴۱)

۱۷- کودکانه:

«وقتی که چشم‌های کودکانهٔ عشق مرا
با دستمال تیرهٔ قانون می‌بستند» (همان: ۴۴۶)

۱۸- پناه:

«و در پناه عشق همسر مصنوعی‌اش
و زیر شاخهٔ درختان سیب مصنوعی
آوازهای مصنوعی می‌خواند» (همان: ۴۵۳)

۱۹- بسط ذهن مشترک:

«صدای انعقاد نطفهٔ معنی
و بسط ذهن مشترک عشق
صدا، صدا، صدا، تنها صداست که می‌ماند» (همان: ۴۶۶)

۲۰- مزرعه:

«دیوارهای حایل، دیوارهای مرز
تا پاسدار مزرعهٔ عشق من شوند» (آزاد، ۲/۱۳۸۴: ۶۶۶)

۲۱- ضربه‌های مضطرب:

«و گوش کن
به ضربه‌های مضطرب عشق
که پخش می‌شود» (همان: ۶۶۷)

۲۲- گهوارهٔ تولد:

«شاید که عشق من
گهوارهٔ تولد عیسای دیگر باشد» (همان: ۶۷۰)

و اما در دورهٔ دوم، شاعر برای بیان عشق و حالات آن از واژه‌هایی پر بار و سرشار از معنویت بهره می‌برند و این بدان علت است که به یک نوع آرامش روحی و روانی رسیده است که این احساس بیشتر از آگاهی و بینش معنوی وی نشئت می‌گیرد. شاعر به این نتیجه رسیده است که باید از آن احساسات سطحی و شور دوران جوانی دست برداشت و عمیق‌تر به مسائل و اتفاقاتی که در جامعه و اطراف خویش رخ می‌دهد نگریست لذا برای بیان واقعی دوست داشتن، عشق را با کلماتی توصیف می‌کند که بیشتر به حقیقت نزدیک‌تر است و گویی ذهن و زبان شاعر در یک نقطه هم دیگر را تلاقی کرده و در کمال خویش به وحدت و می‌رسند.

۲-۴. وظیفه شناسی (شأن اخلاقی)

در بحث وظیفه شناسی یا شأن اخلاقی عشق، شاعر می‌اندیشد که در رویارویی با پدیدهٔ عشق در زندگی خود و دیگران، چه رویکرد اخلاقی را باید در پیش گرفت و کیفیت مواجههٔ وی در مقابل عشق خود، چگونه باید باشد و یا احیانا در تزاحم عشق خود و دیگران چه رویکردی باید اتخاذ کند. این رویارویی از دو راه امکان پذیر است: (۱) عاشق در مقابل برخی عشق‌ها (زوال‌ناپذیر) صبوری پیشه کند و آن را به جان خریدار باشد (گریز ناپذیر) و (۲) عاشق در مقابل برخی دیگر (زوال پذیر) شجاعت به خرج دهد و از آن بگریزد (گریزپذیر). در یک نگاه کلی به مقولهٔ عشق و کیفیت رویارویی انسان با آن باید گفت که هر انسان عاشق، دو راه در پیش دارد و آن این که در مقابل برخی از عشق‌ها، صبوری پیشه کند و در برابر برخی دیگر، شجاعت به خرج

دهد و آن را به جان خریدار باشد. در این مورد نیز اشعار شاعر در دو دورهٔ جداگانه بررسی و تحلیل می‌شود:

در دورهٔ اول، عشق فروغ بر پایه هوا و هوس است. (عشق از نوع دنیوی و پست) در این دوره، فروغ در بسیاری از شعرهایش خود را عاشقی هوسران می‌خواند که دایما در پی لذت‌های جسمی است. او خود را اسیر دنیا و مادیات کرده و می‌خواهد کام خود را از این دنیا ببرد و از هر راهی وارد می‌شود تا خود را ارضا کند و به مطامع خود دست یازد. به عنوان نمونه:

«نه امیدی که بر آن خوش کنم دل
نه پیغامی نه پیک آشنایی
نه در چشمی نگاه فتنه سازی
نه آهنگ پر از موج صدایی
ز شهر نور و عشق و درد و ظلمت
سحرگاهی زنی دامن کشان رفت
پریشان مرغ ره گم کرده‌ای بود
که زار و خسته سوی آشیان رفت» (همان: ۸۳)

«من که پشت پا زدم به هر چه هست و نیست
تا که کام او ز عشق خود روا کنم
لعنت خدا به من اگر به جز جفا
زین سپس به عاشقانِ با وفا کنم» (همان: ۱۵۰)

«می‌روم خسته و افسرده و زار
سوی منزلگه ویرانهٔ خویش
به خدا می‌برم از شهر شما
دل شوریده و دیوانهٔ خویش
می‌برم تا که در آن نقطهٔ دور
شستشویش دهم از رنگ گناه
شستشویش دهم از لکهٔ عشق

زین همه خواهش بی‌جا و تباه» (همان: ۳۰۸)

در دورهٔ دوم، عشق فروغ بر پایهٔ نوعی عرفان است. عشق از نوع معنوی و والا، عرفانی نه مبتنی برتجربه و شناخت عارفانه بلکه از نوع اجتماعی آن که شاید زخم‌های خورده از عشق دوران نوجوانی را التیام بخشد. عشقی توأم با آرامش ابدی و آسایش بی‌حد. به عنوان نمونه:

«از بیم و امید عشق رنجورم
آرامش جاودانه می‌خواهم
بر حسرت دل دگر نیفزایم
آسایش بی‌کرانه می‌خواهم» (همان: ۱۱۹)

«بی‌گمان زان جهان رؤیایی
زهره بر من فکنده دیدهٔ عشق
می‌نویسم به روی دفتر خویش
جاودان باشی ای سپیدهٔ عشق» (همان: ۱۹۸)

یا

«شادم که در شرار تو می‌سوزم
شادم که در خیال تو می‌گریم
شادم که بعد وصل تو باز این سان
در عشق بی زوال تو می‌گریم» (همان: ۲۱۹)

یا

«کنون که در کنار او نشسته‌ای
تو و شراب و دولت وصال او
گذشته رفت و آن فسانه کهنه شد
تن تو ماند و عشق بی‌زوال تو» (همان: ۲۲۳)

۳. نتیجه‌گیری

با یک نگاه فراگیر به موضوع عشق و رویکرد آن در اشعار فروغ چنین بر می‌آید که وی در بحث «معنا شناسی» شاعر ضمن توجه به مفهوم اصلی عشق، به تبیین این واژه با واژگانی چون دوست داشتن، محبت، شور، شوق، اشتیاق و... در یک گفتمان معنایی پرداخته و والایی مقام واژهٔ عشق را در ترکیب «جاودانگی عشق» نشان داده است. در بحث «وجود شناسی» شاعر در مقام بیان «انواع عشق» در دورهٔ اول، بر عشق‌های گریزپذیر (زوال‌پذیر) و در دورهٔ دوم، بر عشق‌های گریزناپذیر (زوال‌ناپذیر) اشاره می‌کند با این تفاوت که عشق وی در دورهٔ اول، از نوع «دنیوی و پست» و در دورهٔ دوم، از نوع «معنوی و والا» است و در دورهٔ دوم، از نوع «عرفانی- فلسفی» و در حوزهٔ «علل پیدایش و ظهورعشق»، فروغ با اشاره به داستان آفرینش آدم و حوا و رانده شدن آن دو از بهشت موقت، به عشق نخستین اشاره می‌کند که پیامد همان چیدن سیب باشد لذا مهم‌ترین عامل ظهور و پیدایش عشق در دورهٔ اول را، همانا آفرینش شیطان و رانده شدن آن از بهشت برین می‌داند. با اینکه برخی عوامل او را دچار نا به سامانی‌های ذهنی و روانی می‌سازد و یا تعلق خاطر وی به برخی نبایسته‌ها و نشایسته‌ها، تا حدودی او را از خدا دور می‌کند اما وجود فرزند در زندگی و فعالیت‌های اجتماعی و آشنایی با عرفان و مفاهیم قرآنی از دیگر عواملی است که در دورهٔ دوم، اشتیاق مجدد شاعر را به زندگی بیشترکرده و زمینه‌ساز ظهور عشقی دیگر، از نوع معنوی و والا در وجود شاعر می‌گردد که شاعر مهم‌ترین عامل ظهور و پیدایش عشق در این دوره را، آشنایی با عرفان و مفاهیم قرآنی می‌داند. در بحث «غایت شناسی» شاعر نتایج عشق را در دو پهنهٔ مثبت و منفی ترسیم می‌کنند که در بحث «نتایج منفی»، عموما بر «عشق گریزپذیر» توجه دارند و در بحث «نتایج مثبت»، بر «عشق گریز ناپذیر». در توضیح این که در بحث «نتایج منفی»، پیامد حوادث و مشکلات موجود، برای فروغ، چیزی جز پیروی از هواهای نفسانی و خواهش‌های جسمانی نیست و در بحث «نتایج مثبت»، فروغ، از طریق آشنایی با عرفان و معرفت به حقایق می‌رسد. در بحث «وظیفه شناسی» شاعر در مقابل «عشق‌های گریزپذیر»، صفت «شجاعت» را تجویز می‌کند چرا که فروغ، لذت‌های دنیوی و دل بستگی‌های

مادی را دوست ندارد و از چنگ آن با شجاعت می‌گریزد و در مقابل «عشق‌های گریزناپذیر»، شاعر، صفت «صبر» را به کار می‌برد؛ چون در پناه اوست که فروغ به معنویت می‌رسد.

کتاب‌شناسی

۱. آزاد، م (۱۳۸۴)، *پریشادخت شعر*، دو مجلد، تهران: ثالث
۲. جلالی، بهروز (۱۳۷۷)، *جاودانه زیستن در اوج ماندن*، چاپ دوم، تهران: مروارید
۳. صاعدی، عبد العظیم (۱۳۸۶)، *خدا باوری در شعر فروغ*، چاپ سوم ، تهران: زوار
۴. فرخزاد، فروغ (۱۳۷۹)، *دیوان اشعار*، به کوشش بهروز جلالی، چاپ هفتم، تهران: مروارید
۵. فرخزاد، فروغ (۱۳۸۳)، *دیوان اشعار*، به کوشش بهمن رحیمی، تهران: شادان
۶. فرخزاد، فروغ (۱۳۸۳)، *نامه‌های فروغ فرخزاد به همسرش*، به اهتمام کامیار شاپور و عمران صالحی، چاپ هفتم، تهران: مروارید

Examining the concept and nature of love in Forough Farrokhzad's poems

***Nader Moslemi[1]- Mustafa Gorgi[2]- Fatemeh Koopa[3]**

1- Master's student of Payam Noor University, Tehran. (corresponding author)
nader_moslemi@yahoo.com
2 - Professor of Persian Language and Literature, Payam Noor University, Tehran.
Gorji111@yahoo.com
[3] - Professor of Persian Language and Literature, Payam Noor University, Tehran.
f.kouppa@yahoo.com

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:

Received:
30 April 2022

Accepted:
20 August 2022

Keywords:
Love
Beloved
intellect and affection
Inevitability
affection
Forough

ABSTRACT

One of the most frequent topics in the contemporary poets' Diwans of course, with a new and special method and style, is "love" and everything related to it, and investigating its various aspects with regard to the topics of ontology, cosmology, anthropology, etc. in contemporary poetry requires a large and comprehensive research. From this point of view, Forough Farrokhzad is one of the prominent poets who has an influence on contemporary Persian poetry and in the mentioned field with a new approach in quiddistic knowledge, existentialism, teleology and conscientiousness in the field of love, both in terms of quantity and quality has written many poems. In this article, which has been done by analytical-descriptive method, the author has classified, analyzed and reviewed this poets' Diwans in the four above-mentioned sections. With a comprehensive look at the subject of love and the approach of this poet, it turns out that, Forough, regarding the ontology of love, believes that in the first period, the creation of the devil and its expulsion from heaven, and in the second period, familiarity with mysticism and revelatory concepts are the most important factors in the emergence of love.

تحلیل مولفه‌های غزل ماکسی‌مال

نیلوفر مسیح[۱]

۱. دانشجوی کارشناسی‌ارشد زبان‌شناسی، دانشگاه پیام‌نور اسلام آباد غرب، کرمانشاه، ایران.

niloufarmasih@gmail.com

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت:
۱۴۰۱/۰۲/۱۲

تاریخ پذیرش:
۱۴۰۱/۰۵/۰۱

واژه‌های کلیدی:
غزل
نوآوری
غزل ماکسی‌مال
تبارشناسی
غزل معاصر

چکیده

غزل معاصر خصوصا غزل پساسیمین دچار تحولات فراوانی در دهۀ هفتاد شده و با غزل پست‌مدرن در دهۀ هشتاد ادامه یافت. تا اینکه در دهۀ نود با ظهور جریان‌های متعدد، از جمله غزل ماکسی‌مال (مطول) که توسط آرش آذرپیک که از شاگردان سیمین بهبهانی است -و در دهۀ هفتاد نیز با غزل مینی‌مال و گفتار یکی از پیشقراولان غزل محسوب می‌شود- سمت و سویی فراهنجارگریزانه پذیرفت. زیرا غزل کلاسیک با تعداد ابیات و موضوع مشخص برای قرن‌ها یک قالب نوشتاری پرطرفدار به حساب می‌آمد. انقلاب نیما اولین نگرش‌های نوآورانه را در روح شعر خصوصا بعدها غزل دمید. سیمین بهبهانی این نوآورها را آغاز و بعدها توسط شاگردانش بنا به زمان و مکان مناسب ادامه یافت. غزل ماکسی‌مال با ارتباط بی‌واسطه با روح غزل از آن قالب سنتی به سمت نگره‌ها و بستاره‌های نوینی فراروی کرده است. در این نوشتار که به روش توصیفی-تحلیلی گردآوری شده این نتیجه مکشوف می‌شود که غزل ماکسی‌مال توانسته با پرداختن به یافته‌های نوین دریچه‌های گوناگونی به سمت محتواهای تازه، عواطف تازه‌تر و در نهایت تحول در فرم و ساختار قالبیک بگشاید. لذا در این نوشتار ضمن معرفی ژانر غزل ماکسی‌مال مولفه‌های شاخص آن را نیز بر شمرده و مورد بررسی قرار می‌دهیم.

۱. مقدمه

غزل یکی از قالب‌های درخشان و پر آوازهٔ ادب فارسی است و بی‌گمان بخشی از محبوبیت و مقبولیت شعر فارسی بر دوش این قالب است که به سبب ظرافت‌ها و زیبایی‌های ممتازش، تقریبا در تمام ادوار شعر فارسی کاربردی داشته است.

در تقابل با سنت در قلمرو هنر و ادبیات علاوه بر بدعت، ابداع و نوآوری اصطلاح دیگری نیز فراوان به‌کار می‌رود که به‌ویژه در قرن اخیر رواج بسیار گسترده‌ای یافته است. مدرنیسم یا نوگرایی واژهٔ جامع و فراگیری است که به جنبش‌ها و گرایش‌های بین‌المللی در تمام هنرهای خلاق از اواخر قرن نوزدهم به این سو اطلاق می‌شود. مدرنیسم در ادبیات بیانگر گسستن از سنن، قواعد و قراردادهای حاکم و شیوه‌های تازه در نگرش به جایگاه انسان و نقش او در نظام هستی و بسیاری از تجارب در فرم و سبک است اما در غزل ماکسی‌مال گسستن از سنن و قواعد گذشتگان مدنظر نیست بلکه استفاده از پتانسیل‌ها و کشف سبک‌ها و مکتب‌های گذشته در غزل و دیگر پتانسیل‌های کلمه مورد توجه است.

۱-۱. بیان مساله و سوالات پژوهش

بنابر آنچه بیان شد می‌توان اهداف و مسائل اصلی مطرح شده در این پژوهش را به‌طور خلاصه بیان کرد: ما به دنبال پاسخ به این پرسش هستیم که غزل ماکسی‌مال چیست و شاخصه‌های آن کدام است؟ آیا این شاخصه‌ها می‌توانند به عنوان شاخصه‌های سبک‌شناسی در نظر گرفته شوند؟ آیا غزل ماکسی‌مال هم‌چنان در محدودهٔ قالب کلاسیک غزل باقی مانده یا تعریف غزل را وسعت بخشیده است؟ پاسخ به این سوال‌ها ضرورت بررسی و تحلیل غزل ماکسی‌مال را رقم زده لذا لازم دانستیم به‌عنوان یک ژانر نوین در ادبیات ایران که ادامهٔ غزل دههٔ هفتاد است به تحلیل و بررسی غزل ماکسی‌مال (مطول) بپردازیم.

۱-۲. ضرورت، اهمیت و هدف پژوهش

کتب و مقالاتی که تا به حال نگارش یافته‌اند هر یک به صورت پراکنده به غزل ماکسی‌مال (مطول) پرداخته‌اند و غزل ماکسی‌مال را از جنبهٔ به خصوصی بررسی

کرده‌اند لذا هیچ یک از این منابع، این ژانر را به صورت کامل تشریح و بررسی نکرده‌اند. در این نوشتار بر آن هستیم ضمن معرفی شاخصه‌های غزل ماکسی‌مال، با ذکر مصداق‌هایی این نوع غزل را معرفی و تحلیل و تشریح نماییم. چنانچه از محتوای این ژانر بر می‌آید؛ غزل ماکسی‌مال اولین ژانر در غزل است که به بیش از ۹۰ نوع عاطفه در خود پرداخته و شاخصه‌های فراشعر را نمود عینی بخشیده است.

۱-۳. پیشینهٔ پژوهش

دربارهٔ غزل ماکسی‌مال در شعر معاصر، طی سالیان اخیر، پژوهش‌هایی انجام شده از جمله می‌توان به *مانیفست غزل ماکسی‌مال*، *شیخ اشراق عاشق می‌شود*، مقالهٔ *گذری بر غزل ماکسی‌مال* و *دوشیزه به عشق باز می‌گردد* همگی از آرش آذرپیک اشاره کرد. همچنین مباحثی تخصصی در این مورد در *جنس سوم* نیلوفر مسیح و *آنتولوژی کوتاه‌نویسان ایران* زینب نوروزعلی و... اشاره کرد اما تا به‌حال تحلیل شاخصهٔ سبکی غزل ماکسی‌مال به‌صورت مجزا و بر مبنای یک مجموعهٔ منسجم مورد بررسی و تحلیل قرار نگرفته و این مقاله از لحاظ بررسی و تحلیل مؤلفه‌های غزل مطول منحصر به‌فرد است.

۲. پردازش تحلیلی موضوع

۲-۱. تحلیل مولفه‌های غزل ماکسی‌مال

۲-۱-۱. غزل ماکسی‌مال

در غزل ماکسی‌مال (غزل‌منظومه) اصل و مبنای حرکت بر پایه و مایهٔ ادبیت است نه صرفا شعریت، به ویژه با عنایت به فضاها و تعاریف خودبسندهٔ شعر امروز که از جهان هنریِ کلمه در قالب تئوری‌های کاهشی-افزایشی یک شیر بی‌یال و دم و اشکم ساخته‌اند. (آذرپیک،۱۳۹۹ :۸۲) همچنین این ژانر در غزل، افق نگرشی-نگارشی خود را کاملا به روی و سوی ادبیت (عالم هنری کلمه)، فارغ از هرگونه جنسیت و سیستم در ادبیات جهان گشوده است. غزل ماکسی‌مال در ساحت ادبیات جنس سوم‌گرا رخ خواهد داد نه صرفا شعرگرا؛ هرچند که اگر فضای متن بطلبد می‌تواند کاملا در ساحت شعر نیز اتفاق بیفتد زیرا آن‌چنان که در *چشم‌های یلدا کلمه کلید جهان هولوگرافیک*

آمده یک چاه عمیق بسیار زیباتر و والاتر است از اقیانوسی که عمقش تنها به اندازهٔ بند انگشتی باشد. (همان:۸۳)

غزل ماکسی‌مال هم می‌تواند کلمه‌گرا باشد و هم نباشد یعنی چنان‌چه از مؤلفه‌هایی که تحت عنوان عریانیسم ارائه داده؛ پیروی کند. غزل ماکسی‌مال کلمه‌محور به‌شمار می‌آید و اگر پیروی نکند و فقط غزلی طولانی باشد غزل ماکسی‌مال است. غزل ماکسی‌مال غزلی‌ست که بدون آن‌که به مقصود محوری موضوع گرایانهٔ قصیده تن در دهد در اوج تغزل‌محورانگی و دیگر بسامدهای تاریخ غزل در تعداد ابیات حتی می‌تواند از قصیده پیشی گیرد که اطناب عشقانه روش معاشقه است و معاشقه جان مایهٔ تغزل. (مسیح، ۱۴۰۰: ۱۶۵) بنابراین از پیشروترین شاخه‌های غزل ماکسی‌مال غزلی‌ست که بر پایه و مایهٔ سیستم فراروندهٔ فراشعر سامان یافته و در اصل فراشعری‌ست در ریختمان غزل که کلمه‌محورانگی را مقصود خویش می‌داند. غزل کلمه‌گرا شاخه‌ای از مکتب عریانیسم است که با تفکر عریانیستی از تمام ساحت‌های کلمه برای هنری‌تر کردن متن استفاده می‌کند. غزل کلمه‌گرا در واقع فراشعری است که با توجه به دایرهٔ توانشی غزل، در قالب آن جلوه نمایی کرده است. (همان)

در غزل‌کلمه‌گرا می‌توان از غزل‌بودن و مینی‌مال‌بودن فقط به‌عنوان پتانسیل‌هایی از کلمه نام برد چون غزل کلمه‌گرا نه قرار است شعر باشد نه داستان و نه آمیزشی از این دو. با حرکت کردن به‌سوی جنس سوم کلمه می‌توان از چارچوبه‌های بستهٔ غزل مینی‌مال فراروی کرد تا به غزل کلمه‌گرا رسید. (نوروزعلی،۱۴۰۰: ۳۱۸) در غزل کلمه‌گرا به هیچ‌وجه مقصود تجربهٔ شاعرانگی در قالب غزل نیست بلکه در این‌جا غزل کلمه‌محور از لحاظ محتوا و فرم درونی می‌خواهد از شعرمحوری به سوی کلمه‌محوری فراروی کند. بنابراین به هیچ‌وجه نمی‌خواهد در قید و بند شعرمحوری یا داستان‌محوری باشد بلکه با عنایت به توانش، دانش و شیوهٔ خاص حرکت عریانیسم تا آنجا که امکان دارد استفاده از تمام پتانسیل‌های هنری کلمه در آن مقصود اصلی نگارندهٔ آن است البته با دو تذکر تئوریک:

۱- در غزل کلمه‌محور همانند غزل مینی‌مال فرم و محتوای درونی مقدم بر فرم و قالب بیرونی است و آن‌جا که ادبیت اقتضا می‌کند می‌تواند به شیوه‌ای هنرمندانه از قالب و وزن غزل نیز فراروی کرد.

۲- در غزل کلمه‌محور همانند غزل مینی‌مال، غزل به‌عنوان قالب ملی شعر ایران، نمایندهٔ تمام قالب‌های کلاسیک محسوب می‌شود یعنی می‌توان به‌جای غزل کلمه‌محور، مثنوی کلمه‌محور، ترجیع‌بند کلمه‌محور، قصیدهٔ کلمه‌محور و... ارائه داد. (همان، ۱۶۶)

۲-۱-۲. تحلیل محتوایی فراشعرانه‌های غزل ماکسی‌مال

به‌منظور تحلیل سبک‌شناسی غزل ماکسی‌مال ابتدا می‌بایست شاخصه‌های نوآورانهٔ این ژانر را در چند ساحت فرم، محتوا، زبان و ساختار شناخت و سپس براساس این مؤلفه‌ها ژانر غزل ماکسی‌مال را تحلیل کرد. از شاخصه‌های تمایزدهندهٔ غزل ماکسی‌مال می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

فرم: به‌گفته برخی از نویسندگان فرم شکل بیرونی شعر است و به‌گفتهٔ برخی دیگر فرم شکل درونی و بیرونی شعر را در بر می‌گیرد. در این نوشتار به‌تعریف گسترده‌تر رسیده و فرم را از دو لحاظ فرم بیرونی و درونی بررسی می‌کنیم.

زمانی که شکلوفسکی می‌گفت: «شکل تازه محتوای تازه می‌آفریند» معنای جدید و تازه و گسترده‌ای از فرم مطرح کرد. فرم‌گراهایی مانند او شکل را نتیجهٔ دو کارکرد سامان‌یابی و شکل‌شکنی می‌دانستند. (احمدی، ۱۳۷۰: ۵۳)

فرم بیرونی: به‌منظور تحول در فرم بیرونی شعر و خاصه غزل نوآوری‌های متعددی به‌وجود آمده است. غزل ماکسی‌مال نیز که به تبعیت از مؤلفه‌های مکتب اصالت کلمه نمود یافته؛ با فراروی از فرم معمول غزل کلاسیک و نئوکلاسیک به‌منظور کلمه‌گرا شدن غزل از پتانسیل‌های بی‌حد کلمه در این راستا استفاده کرده از جمله:

۱) غزل ماکسی‌مال متنی فراژانریک است: همان‌طور که گفته شد غزل ماکسی‌مال با تبعیت از مؤلفه‌های فراشعر، نوعی فراشعر در قالب غزل است و رسالت فراشعر فراروی به سمت مقام جامع وجودی کلمه است. شعر در سیستم‌های تک بعدگرای مکاتب شعری سورئالیسم، رئالیسم، رومانتیسیسم، کلاسیسیم و... واسطه‌ای

برای نگارش است که به تبع آن متن نیز تک بعدگرا، محدود و تابع سیستم‌های تعریف شده خواهد بود. (ر.ک. مقدمه هنگامه اهورا: مسیح، ۱۶۷:۱۴۰۰) اما در فراشعر که در حرکت بسیط طولی به‌سمت کلمه‌محوری می‌باشد و از پتانسیل‌های داستان، نمایش‌نامه، متن فلسفی، انواع نامه‌ها، محاورات و تحمیدیه‌ها و... به‌عنوان ابزار و پتانسیلی در خدمت متن عریان بهره می‌برد؛ یک متن فراژانریک ذیل نگاه دانای کل به هم‌افزایی می‌رسد؛ ممکن است در یک فراشعر ژانرها با هم ترکیب شوند و مخلوطی همگون به وجود آورند و یا ژانرها به هم‌افزایی با هم‌دیگر رسند و متنی بسیط و واحد به وجود آید (همان) لذا غزل ماکسی‌مال متنی فرافرمیک و فراژانریک است و عریانیسم نخستین نحلهٔ فراسیستم‌گرایی در علوم انسانی و هنر و ادبیات است.

آذرپیک در غزل ماکسی‌مال به تبعیت از مؤلفهٔ فراژانریک بودن فراشعر به منظور رسیدن به مقام جامع وجودی کلمه در قالب غزل از چهارچوبه‌های بستهٔ قالب غزل کلاسیک فراروی کرده و در این راستا در فرم بیرونی غزل ماکسی‌مال نوآوری‌هایی ایجاد کرده است. بنابراین می‌توان گفت در غزل ماکسی‌مال با حفظ و همراهی هموارهٔ قالب غزل از انواع ژانرهای متعدد در شعر و داستان استفاده شده است. با این تبصره که در غزل ماکسی‌مال در تمام طول غزل با انسجام و وحدت غزل مواجه هستیم. در زیر به رد پای این ژانرها در غزل ماکسی‌مال اشاره خواهیم کرد که ضمن هم‌افزایی در عین خودافزایی و خودافزایی در عین و حین هم‌افزایی به وحدت رسیده‌اند لذا در غزل ماکسی‌مال با پراکندگی موضوعی و عدم انسجام فرم و ساختار متن روبه‌رو نیستیم و مطول بودن غزل این بهانه را به دست شاعر نداده است که از وحدت قالب غزل تخطی کند.

۲) نوآوری در شکل نوشتاری: در این گونه نوآوری، مصراع‌های شعر سنتی به شکل شعر نیمایی، از هر جای مصراع که شاعر لازم ببیند شکسته و در سطر بعد نوشته می‌شود. (حسن‌لی، ۱۳۸۳ :۲۲)

ترکیب‌بند در غزل

«همه در باغ خان/ غزل بشوید» لب‌گزان• قصهٔ نهان می‌گفت

واژه‌ها• دانه‌های سرخ انار / روی هر واژه• شش دقیقه بهار
عشق یعنی پرندگی کردن / ماهِ نو را• به خانه آوردن
زیر باران• به گل قسم خوردن / دل به رقص تگرگ نسپردن
پیری آمد به این‌سوی پرچین / که نگاهش• از آسمان می‌گفت
(آذرپیک، ۱۳۹۹ :۸۴)

ترجیع‌بند در غزل

«کفش نو// انگشت پا را // می‌زند / پای من در کفش// هی جان می‌کند
این خبرهای همیشه// هیچ نیست / پیش من// جز این که در این روز بد
کفش نو// انگشت پا را// می‌زند / پای من در کفش// هی جان می‌کند»
(همان: ۶۲)

طرح در غزل
قمریان را شب طوفان
تنها آشیان
گوشهٔ پیراهن توست
(آذرپیک،۱۳۹۹: ۳۰)

۳) روایت دیالوگ و مونولوگ‌محور در غزل ماکسی‌مال: فراروی از شعر به سمت کلمه‌محوری از جمله پتانسیل‌های داستان، نمایشنامه، محاورات فلسفی، انواع نامه‌ها و... یعنی حضور عناصر شعر و داستان در یک متن واحد، روایت در فراشعر (متن عریان) با دو رویکرد متفاوت به‌کار گرفته می‌شوند.

الف) به منظور فراروی به سمت کلمه‌محورشدن متن روایت‌مندی اتفاق افتاده است.

ب) در فراشعر با روایتی مواجه هستیم که دیالوگ و مونولوگ‌محور است و با روایتی که دیالوگ و مونولوگ دارد بسیار متفاوت است. (ر. ک. مقدمه اهورا: مسیح، ۱۶۷:۱۴۰۰) به‌عبارت دیگر در فراشعر، کاراکترها خود در متن حضور دارند و راوی، نویسنده و حتی مخاطب نیز به‌عنوان کاراکتری مستقل در متن صاحب دیالوگ، مونولوگ، تک‌گویی درونی و صدای خاص خود هستند. حرکت متن بر عهدهٔ دیالوگ‌ها و مونولوگ‌ها و تک‌گویی‌های درونی می‌باشد که با مخاطب دیالوگ دارند. در فراشعر

راوی فقط ناظر و نقل‌کنندهٔ روایت است و در نوع نگاه به کاراکترها و جهان اطراف قضاوت و داوری و پیش‌فرض ارائه نمی‌دهد. لذا دیالوگ‌های راوی در متن که اغلب درون «» و یا () قرار می‌گیرد؛ همان پیش‌فرض‌ها، عقاید، احساسات و درونیات راوی است؛ بی‌آنکه بر متن نگرش و قضاوت داشته باشد.

با توجه به‌آنچه گفته شد می‌توان گفت یکی دیگر از خصوصیات غزل ماکسی‌مال دیالوگ و مونولوگ‌محور بودن روایت موجود در غزل است. به این ترتیب که گاه هر دیالوگ قافیه و ردیف مختص به خود دارد و گاه به‌منظور عوض‌شدن فضا و تغییر دیالوگ‌ها از ترکیب‌بند استفاده می‌شود. به این لحاظ حضور ترکیب‌بند در غزل ماکسی‌مال یکی از نوآوری‌های آذرپیک است که توانسته است با بازگشت آوانگارد به شعر کلاسیک از پتانسیل‌های آن‌ها در خدمت غزل خویش بهره ببرد.

«این دو پیکر / چقدر یک روحند! یک الهه / به شکل دو انسان
باید این دو / جدا شوند از هم می‌شوم یک ندیمهٔ فتان
تا که این شهر را / برآشوبم خادم چشم‌هایتان: شیطان»

(آذرپیک، ۱۳۹۹: ۴۰-۴۱)

در غزل «سودابه و سرخابی» با دیالوگ‌ها مونولوگ‌های متعددی مواجه هستیم که علاوه بر پیشرفت جریان روایت به جلو، اهداف و اغراض و عواطف کاراکترها را بیان می‌کنند. در نمونهٔ فوق مونولوگی بیان می‌شود که پس از مقدمه، مخاطب را وارد جریان روایت و متن می‌کند و با توجه به غزل بیت‌محور نئوکلاسیک، محور عمودی غزل را استحکام بخشیده به‌گونه‌ای که به هیچ‌وجه نمی‌توان یک بیت از غزل را جدا یا جابه‌جا و یا حذف کرد.

حکمتی/ پشت واژهٔ جنگ است پدرم- خلدآشیان- می‌گفت:
«جنگ را/ در تن وطن/ پدرم در مثل/ مثل استخوان می‌گفت»

(همان:۸۰)

مادرش را• به حرمت آن شب تا که بخشید• بعد از آن• می‌گفت:
«عشق/ هم نور دارد هم گور» از گل و تیغ توأمان می‌گفت

(همان)

در اغلب غزل‌ها با یک روایت منسجم و بسیط روبه‌رو هستیم که اغلب دیالوگ‌محور است یعنی روایت با استفاده از گفتگوها، تک‌گویی‌های (درونی، نمایشی، حدیث نفس و...) و مونولوگ بین کاراکترها پیش می‌رود. از جمله می‌توان به روایت‌هایی چون: «وقت لیلی، مرشد و دخترک، سودابه و سرخابی، ابراهیم خان کلانتر، کیک عروسی، گل بت نامک و...» اشاره کرد. که هر یک آغاز متفاوت و پایان باز یا بسته دارند. ساختار در این روایت‌ها بدین صورت است که روایت از چندین فضای متفاوت تشکیل یافته و در هر فضا با تغیر ترکیب‌بندها تغییر و تحول عاطفی، ادراکات درونی، و تغییر رویکرد کاراکترها از طریق گفتگو یا مونولوگ مشخص می‌شود.

۴) صدای «مولتی‌فونیک» در غزل ماکسی‌مال: در غزل ماکسی‌مال که خود زیر مجموعه فراشعر است حتی اشیاء نیز در متن دارای صدا و دیالوگ طبیعی خود هستند. مثلا هر یک کاراکترهای متن محسوب می‌شوند. این امر حتی به علامت‌های نگارشی هم سرایت کرده و این علامت‌ها نیز در متن می‌توانند آزادانه تحلیل پدیدارشناسانه شوند و خود، خود را ابراز و بیان کنند. به عنوان مثال (...) سه نقطه‌ها در متن فراشعر می‌توانند یک کاراکتر باشد که صاحب دیالوگ است. و یا اینکه ( )، « »، - ، //، • و... هر کدام در متن وظیفهٔ خاصی بر عهده دارند که با مخاطب در حال گفتمان‌اند. (ر. ک. مقدمه اهورا: مسیح، ۱۴۰۰: ۱۶۹) به‌عنوان مثال در غزل ماکسی‌مال «مرشد و دخترک»، علامت‌های نگارشی هر یک بیان‌گر صدایی است که علاوه بر اینکه خود را بیان می‌کند به مخاطب در خوانش غزل و درک عواطف کمک می‌کند.

«ابـرهـای تشـنه اشـکت هستـند صـاعــقه/ تا بـه ابـد الکـن توسـت
نـفــســت بـال مــلائــکه دارد آسـمان/ سـوی خـدا/ روزن توسـت.»
(آذرپیک، ۱۳۹۹: ۳۱)

در این دیالوگ متن داخل گیومه قرار گرفته زیرا در فراشعر مؤلف به کاراکترها اجازه می‌دهد که کاملا بی‌واسطه در متن خود را بدون هیچ پیش‌فرضی، آن‌گونه که هستند بنمایانند نه به‌شکلی که مؤلف و جامعه انتظار دارند و می‌خواهند. (ر. ک. مقدمه: آذرپیک،۱۳۹۹ :۱۶) هر دیالوگ نشان دهندهٔ یک صدای مستقل و در عین حال هم‌افزا با سایر دیالوگ‌ها و متن است و دیالوگ فوق صدای مردم است که مستقل

و بدون تصویرسازی‌های راوی خود به‌عنوان یک کاراکتر در متن خودنمایی می‌کند. در این راستا حتی مونولوگ‌ها هم در متن یک صدای مستقل محسوب می‌شوند و نوع نگارش آن‌ها و علامت‌های نگارشی که در نوشتار آن‌ها به کار می‌رود متفاوت است. به مونولوگ زیر دقت کنید:

لحظهٔ رف تَ تَ تَ تَنِ اوست
ای خدا! // من چه کنم؟!// من چه کنم؟!
آبرویم // دل و دینم همه رفت
دخترک// تا درِ قلبم را زد
از دلم // یاد تو و پیرم رفت
(همان :۳۷)

در این مونولوگ نیز واگویه‌های درونی همانند دیالوگ بنابر اصل پدیدارشناسی به گونه‌ای بی‌واسطه و فراتر از کلیشه‌ها حضوری هنرورزانه دارند و یک صدای مستقل محسوب می‌شود زیرا گاه در ذهن رویدادی اتفاق می‌افتد که بازخورد آن در دنیای عین و رئال به‌صورتی دیگر اتفاق می‌افتد. یعنی طبق همین غزل عواطف درونی به گونه‌ای در ذهن اتفاق می‌افتند اما به به گونه‌ای دیگر به علت انواع خودآگاه‌ها و ناخودآگاه‌های جمعی-فردی اتفاق می‌افتند؛ در اجتماع بیان می‌شوند.

صوفیان• مشت به سر کوبیدند زن و مرشد• که به هم خیره شدند
گوش بر موج صداها• بستند یک دله• بر همگان چیره شدند
(همان:۳۸)

در سیستم‌های مولتی‌فون و پلی‌فون فراشعرنویسی برای نخستین بار در جهان شعر و شعر جهان نگرگاه پدیدار شناسانه، -این نوع نوشتار- تئوریزه، متدیک و عملی شد؛ در فراشعر نویسنده غالبا یک شخصیت مداخله‌گر در متن است و دارای صدای مستقل اما در خدمت متن است لذا نوع گفتار و بیانش می‌بایست متفاوت از سایر دیالوگ کاراکترها در متن باشد لذا با دایره‌چین نمودن گفتار نویسنده ضمن استقلال

صدایش می‌تواند در تحلیل پدیدارشناسانه در ارتباط با سایر دیالوگ‌ها مورد تحلیل و سنجش قرار گیرد.

۵) تحلیل پدیدارشناسانه درونی-بیرونی کاراکترها: تا ظهور ژانر فراشعر انواع سوژه‌محوری در شعر حاکم بود، چه در ادبیات کلاسیک، چه در ادبیات مدرنیستی و چه ادبیات پسامدرنیستی و در هیچ زبان و ادبیاتی به صورت یک مانیفست یا بسامدِ تعمدی ما در حیطهٔ هستی‌شناسیِ شعر شاهد تحلیل درونی-بیرونیِ کاراکتر یا کاراکترها در متنیتِ متنِ خود نبوده‌ایم و این پروسه را همه جزء لاینفک جهانِ داستان‌نگرانه دانسته‌اند. (ر.ک. مقدمه آذرپیک: همتی و همکاران، ۱۴۰۰: ۱۱۵) باید خاطر نشان کرد که اشعار روایی پدیدارشناسانهٔ زوایای درونی-بیرونیِ کاراکترها و تحلیل و نقد متن اجتماعی که آن کاراکتر یا کاراکترها را در بر گرفته بوده است و هماره جهان‌بینی یا هیجانات و احساس نویسنده را انعکاس داده‌اند. چه از جنبهٔ اندیشگانی و چه عاطفی محلی برای پرواز اندیشه‌ها و خواست‌های ایدئولوژیکِ شعرا بوده‌اند، و لاغیر. (ر. ک. مقدمه اهورا: مسیح، ۱۶۷:۱۴۰۰) اما در متنِ فراشعر با تمام زبان‌ورزی‌ها و حضور تکنیک‌های قدیم و جدید ما هرگز دربارهٔ کسی یا چیزی سخن نمی‌گوییم. در تمام ادبیاتِ جهان تا پیش از زایش عریانیسم تمامیت سیستم‌ها و ایدئولوژی‌های شعری بدون استثنا بر مدار یک واژه شکل گرفته بودند -واژهٔ مستطابِ «درباره»- و سیستم‌های پلی‌فون و مولتی‌فونِ فراشعر دقیقا با حذف تئوریک و عملی این کلمه که می‌توان آن را عقلِ درون‌ماندگارِ پیکرهٔ جهانی ادبیات جهان شمرد خود را با آغاز هزارهٔ سوم به جهان شعرنگرانه معرفی کرد. (همان)

در غزل مینی‌مال تحلیل پدیدارشناسانه و بررسی درونیات و آنچه در بیرون اتفاق می‌افتد به کمک ترجیع‌بند و ترکیب بند اتفاق می‌افتد. بدین ترتیب که وقتی تغییر بنیادین و اساسی در غزل اتفاق نیافتاده باشد از ترجیع‌بند و تکرار یکسان ترجیع‌بندها استفاده می‌شود مانند غزل «وقت لیلی» که در آن ابیات زیر مدام تکرار می‌شود. «ترجیع‌بند پیش از وصال مجنون»:

«آه لیلی!/ چگونه می‌گذرد　　بر سرت / تیغ زنگی ایام؟
با تو بی‌شک/ شراب هست حلال　　بی‌تو بی‌شبهه/ آب هست حرام»

(آذرپیک، ۱۳۹۹: ۲۲)

در واقع تکرار ترجیع‌بندها اغلب بیان خوره‌های ذهنی، دغدغهٔ روزمره، مونولوگ‌هایی تکرار شده در ذهن و یا امری است که مدام در ذهن شخص تکرار می‌شود و در نمونهٔ فوق که مونولوگ مجنون با لیلی است که در ذهن مجنون اتفاق می‌افتد و مدام تکرار می‌شود اما این مونولوگ ذهنی پس از وصال تکرار نمی‌شود و به جای ترجیع‌بند دیگری جای‌گزین می‌شود زیرا فضا و رابطهٔ کاراکترها در متن عوض شده است و به گونه‌ای این تغییر فضا بر مونولوگ‌های درونی ذهن مجنون تأثیر گذاشته است. «ترجیع‌بند مجنون در زمان وصال با لیلی»

نوعروسم! سلام/ ماه تمام! بر تو چون است/ عیش این ایام؟
با تو بی‌شک/ شراب هست حلال بی‌تو بی‌شبهه / آب هست حرام»
(همان:۲۴)

«ترجیع‌بند مجنون پس از وصال»

حیف!/ خالی‌ست روی گونهٔ تو مثل یک ابر / روی ماه تمام
(همان:۲۸)

تفاوت فضاها با استفاده از تفاوت ترجیع‌بندها نمایش داده شده است. در غزل «سودابه و سرخابی» نیز شاهد تکرار مونولوگ سودابه به‌عنوان ترجیع‌بند هستیم که در حال مقایسه بین خان آبی و قرمز است.

«مینیاتور// خان آبی// نور توأمان مهربان و دست افشان
خان قرمز// ولی به من هرگز قلب خود را// نداده است نشان»
(همان:۴۳)

و یا در غزل‌های «سگ ناز»، «کفش چار میخ»، «کیک عروسی»، «کفش نو» نیز ترجیع‌بندهایی تکرار شده است و نشاندهٔ مونولوگ درونی شخص با خود است.

علاوه بر ترجیع‌بند در غزل ماکسی‌مال برای تغییر فضا و تغییر حالات و عواطف درونی کاراکترها از ترکیب‌بند استفاده می‌شود. برخلاف ترجیع‌بند که ثابت بوده و نشان‌دهندهٔ خورهٔ ذهنی یا تکرار امری درونی است تکرار هر ترکیب‌بند در غزل نشاندهٔ تغییر و تحول درونی کاراکترها در نتیجه عوامل بیرونی و اتفاقات و رویدادهایی است

که در طول روایت به وقوع می‌پیوندد. بنابراین ترکیب‌بند در پی یک تحول یا اتفاق بنیادین در غزل شکل می‌گیرد.

«ما که هیچیم/ ندارد دیدن چهرهٔ لاغر و پژمردهٔ ما
جز به دیدار خدا کی لرزد این دل زخم و قسم خوردهٔ ما؟!»
(همان ۳۲)

همان‌طورکه مشهود است مرشد در ذهن توجیه می‌کند که کسی به چهرهٔ لاغر و پژمردهٔ من توجه نمی‌کند. و جز دیدار خداوند دل زخم و قسم خوردهٔ من برای هیچ چیز دیگری نخواهد لرزید (عاشق نخواهم شد) پس این ترکیب‌بند نشان از تحول و سیلان درونی مرشد دارد و یا در ابیات بعد نیز:

«هرکسی/ عشق خدا را دارد بری از عشق مجاز است/ پسر!
پیش من / پیر و خدا یعنی عشق عشق من عین نماز است/ پسر!»
(همان)

حضور ترکیب‌بندها در غزل آذرپیک را این‌گونه می‌توان تفسیر کرد که هرجا کاراکترها دچار غلیان احساسات و گفتگوی درونی می‌شوند شاعر از ترکیب‌بند استفاده می‌کند. درواقع ترکیب‌بند علاوه بر تحول و دگرگونش درونی گفت‌وگوی درونی را نیز به نمایش می‌گذارد. در ادامه مرشد ذهن توجیه‌گرش را این‌گونه قانع می‌کند که عشق من عین عبادت است. چنانچه ادامه می‌دهد:

«ترست از چیست/ مگر صوفی را ذکر پنهان/ دم عیسایی نیست؟
هر که قلبش به خدا وصل شده غیر خدا را / در دل او جایی نیست»
(همان)

و کار به جایی می‌رسد که مرشد در زن شاعر نور خدا می‌بیند و بلکه یک دل نه صد دل عاشق زن می‌شود. و ما در سیر این ترکیب‌بندها شاهد تحولات و جنگ و گریزهای و دل دل کردن‌های مرشد هستیم تا اینکه بالاخره قافیه را می‌بازد و عاشق می‌شود و عشق خود را این‌گونه توجیه می‌کند.

«خیره در او شدم اما در خویش نوری از جنس تماشا دیدم
در دل عطر زنانه / تنها رقص گل‌های خدا را دیدم»

(همان:۳۳)

در غزل «گل بت نامک» نیز که مطول‌ترین غزل مجموعهٔ «شیخ اشراق عاشق می‌شود» است با نوآوری در ترکیب‌بندها مواجه هستیم بدین ترتیب که در این غزل در ابتدا شاهد ترجیع‌بند:

واژه‌ها• دانه‌های سرخ انار روی هر واژه•شش دقیقه بهار
عشق یعنی پرندگی کردن ماه نو را • به خانه آوردن
زیر باران• به گل قسم خوردن دل به رقص تگرگ نسپردن
(همان:۷۰)

و سپس این ترجیع‌بند جای خود را به ترجیع‌بندی دیگری می‌دهد، و در کلیت اثر تبدیل به ترکیب‌بند می‌شود. زیرا ترجیع‌بند دوم هنگامی شکل می‌گیرد که فضا عوض شده و عواطف ناشی از تغییر و تحولات نیز عوض می‌شود.

«یک کلام انتقام! ختم کلام هم قسم/ هم قدم تمام ایل
هر که دیدید/ بی‌امان بکشید زن و کودک/ جوان و پیر علیل»
(همان:۷۱)

و یا این ترکیب‌بند در دیالوگ یکی از کاراکترها تغییر می‌کند

«بزچران‌ها/ تمام تبرئه‌اند همه با احترام/ تبرئه‌اند
قاتل ایلخان• زنش بوده سایهٔ پارهٔ تنش بوده
(همان:۷۳)

و در انتها نیز ترکیب‌بند در فرم نیز متحول شده است و تعداد ابیات آن که دو بیت بود به یک بیت کاهش پیدا می‌کند زیرا بالاخره شاعر، خاتون را تسخیر می‌کند. و به مقصد خود می‌رسد و در پایان آخرین ترکیب‌بند غزل «گل بت نامک» به نتیجهٔ روایت از نگاه کاراکترها ختم می‌شود.

پس خان بزچران‌ها را ما لقب/ نیار نامور» دادیم
این که سوءتفاهمی هم بود به تلافی/ سه کیسه زر دادیم»
(همان:۸۱)

۶) فاصله‌گذاری برشتی: در غزل ماکسی‌مال نیز برای ایجاد فاصله زمانی و مکانی گهگاه راوی و نویسنده در متن، هم چون سایر کاراکترها با مخاطب و دیگر کاراکترها دیالوگ و گفتمان دارند. و اغلب دیالوگ راوی در درون « » و دیالوگ نویسنده در درون ( ) قرار می‌گیرد که می‌توان از این علامت‌های نگارشی به عنوان اپوخه هوسرلی-برشتی یاد کرد که پیش‌فرض‌ها، قضاوت‌ها، و احساسات راوی و نویسنده را در خود جایی داده است تا نگاهی را بر متن و کاراکترها تحمیل نکند. لذا در فراشعرانه‌های تحلیل پدیدارشناسانهٔ درونی و برونی کاراکترها با فاصله‌گذاری برشتی به هم‌افزایی رسیده و می‌توان از ( ) در فراشعر به عنوان نمادی یاد کرد که دارای پشتوانهٔ اندیشگانی هوسرلی-برشتی است. (ر.ک. مقدمه اهورا: مسیح، ۱۴۰۰: ۱۶۹)

در غزل ماکسی‌مال نیز فاصله‌گذاری برشتی یکی از مؤلفه‌هایی است که سبب تمایز غزل ماکسی‌مال از شاخصه‌های غزل نئوکلاسیک، غزل مدرن و پسامدرن شده است. از جمله می‌توان به موارد زیر اشاره کرد.

واژه‌هـــا •دانـــه‌هـــای ســـرخ انـــار روی هـــر واژه• شـــش دقیـــقه بهـــار
(همان)

واژه‌هایـــش• اگـــر چه در پـــرواز پیـــش مـــن• باز ســـرگـــران مـــی‌گفت
(همان:۷۰)

در این ابیات نویسنده به مخاطب گوش زد می‌کند که این متن واقعی نیست و زادهٔ خیال شاعر و تصرفات نویسنده است. و راوی خود تبدیل به کاراکتری در متن شده است که حتی گاه خود از کاراکتر بودگی خود در متن آگاه نیست و گاه هوشیوار و آگاه حرکت سایر کاراکترها را بیان می‌کند. در این متن حضور راوی و استفاده از واژه‌ها بیانگر فاصله‌گذاری برشتی و آگاه کردن مخاطب از غیرواقعی بودن متن است.

۷) فرافرم در غزل ماکسی‌مال: «حقیقت عمیق» به نوعی برون‌رفت از بعد افراطی-انحطاطی-انحصاری نگرش‌های مطلق‌گرا و نسبی‌گرا نسبت به پدیده‌ها و امور موجود در جهان هستی و به خصوص ادبیات است. همان‌طور که گفته شد «حقیقت عمیق» از دو بعد هم‌افزا شکل گرفته است یعنی بعد ثابت حقیقت عمیق و بعد متغییر حقیقت عمیق و خود کلمه بیشترین تجلی حقیقت عمیق را در هستی دارد. (ر.ک.

مقدمه آذرپیک: همتی و همکاران، ۱۴۰۰ :۱۱۸) و به تبع هر آنچه از آن نشأت گیرد تجلی حقیقت عمیق است. پس فرم نیز که یکی از ساحت‌های کلمه می‌باشد؛ یک حقیقت عمیق است که می‌توان برای آن دو بعد ثابت و متغییر در نظر گرفت. یعنی بعد ثابت حقیقت عمیق فرم و بعد متغییر حقیقت عمیق فرم. (همان)

درواقع بعد ثابت فرم همان تعریف یا تعاریف رایج این اصطلاح در لغت‌نامه‌ها و کتب نقد ادبی و... است و بعد متغییر حقیقت عمیق در فرم نیز زمان به زمان، مکان به مکان و فرد به فرد معانی و کارکردهای متفاوتی می‌پذیرد که حاصل نوع نگرش منحصر به فرد افراد است که نوع نگارش و فرم منحصر به فردی را طلب می‌کند. پس فرم یک یا چند تعریف ثابت دارد و می‌تواند برحسب شرایط زمانی-مکانی، و فرهنگی-اجتماعی با حفظ همان بعد ثابت یا تعاریف ثابت در هر لحظه‌ای بی‌نهایت فرم مختلف و بی‌پایان در متن شکل گیرد. و این خاصیت بعد متغییر حقیقت عمیق در هر پدیده‌ای است. (ر. ک. مقدمه، اهورا: مسیح، ۱۴۰۰: ۱۷۰)

چنانچه آذرپیک می‌گوید: «غزل ماکسی‌مال در انواع شاخه‌های روایی آن می‌تواند در یک غزل ماکسی‌مال خاص انواع فرم‌های ذهنی غزل_داستان، غزل فرم، غزل مینیمال، غزل پست مدرن و... با حفظ ساحت ثابت روایت در بافتار غزل، تجربه شود.» (آذرپیک، سایت عریانیسم: ۱۳۹۹) در غزل «گل بت نامک» فرم بنیادین همان غزل مدرن است که در آن فرم‌های متفاوتی از غزل نمود یافته است به گونه‌ای که در ابتدا غزل به سبک و سیاق غزل خراسانی شروع شده است. در غزل خراسانی فضا مملو از تشبیهات محسوس به محسوس است. و زبان ساده و روان است.

ماه• از راز کهکشان می‌گفت قصه از نور بیکران می‌گفت
از پری‌های مهربان• یعنی از خدایان باستان می‌گفت
(آذرپیک، ۱۳۹۹ :۶۳)

و یا در اپیزود دوم غزل از سبک عراقی بهره می‌برد تا روایت بنیادین متن را به جلو ببرد.

شاعر از• شاخهٔ جوان می‌گفت شاخه از• عشق باغبان می‌گفت
شاخه‌ها را برای رفتن تا شهر خورشید • نردبان می‌گفت

شـــاخه را • بـالِ بی‌سـقوط زمـین رو بـه باغ ســتـارگان مـــی‌گـفـت
(همان:۶۵)

و یا بهره برده از فرم ترجیع‌بند در غزل، با حفظ وحدت و انسجام کلی روایت و قوافی و ردیف‌ها و درکل حفظ قالب غزل، که سبب شده است غزل فرم‌های ذهنی متعددی را در دل خود به منصهٔ ظهور برساند.

واژه‌هـــا• دانـه‌هـــای سـرخ انـار روی هـــر واژه•شـش دقیقه بهـار
عشـق یعـنی پـرنـدگـــی کـــردن مـــاه نـو را• بـه خـــانـه آوردن
زیـر بـاران• به گـل قسـم خـوردن دل بـه رق تـگـــرگ نســـپـردن
(همان۶۶)

و یا به فرم ترجیع‌بندهای متعدد در غزل‌ها اشاره کرد.

سـگ نازم// تـک و تنـها مـــانده دلکـــم// پیـش سـگـم جـــا مـانـده
(همان:۵۱)

که در غزل ماکسی‌مال(غزل ترجیع) «سگ ناز» به کررات تکرار شده و غزل محملی برای فرم ترجیع‌بند شده است یا می‌توان به حضور و بهره بردن از فرم هندی در غزل ماکسی‌مال اشاره کرد:

تن چمان• روی بام دریا می‌رفت موج در موج• هر تکان می‌گـفت
«غرق چشمانتان شدم/ خاتون!» چشم‌هایش• به میهمان می‌گفت...
(همان:۶۹)

غزل روایی از دیگر فرم‌هایی است که در غزل ماکسی‌مال یکی از شاخصه‌هایی است که مورد توجه واقع شده است.

«شـعر من پیشکشت!» مـرشـد گفت: «من خودم// هرچه که هستم// من اوست»
«شـعر را گـوش کنم// خواهـم گفـت تـکـــیه را تـرک کـــنـد// تـــرک کـــنـد
چشم‌های او وای! چه شهرآشوب است! ای خـدا! // درک کـــنـد// درک کـــنـد»
(همان:۳۳)

در این بخش از غزل ماکسی‌مال «مرشد و دخترک» حضور انواع دیالوگ‌ها و مونولوگ‌ها در راستای روایت‌محوری غزل نشان از روایتی دیالوگ و مونولوگ‌محور

دارد که خاص فراشعر و سپس غزل‌روایی است. می‌توان ادامه این دیالوگ‌ها را که یک دیالوگ در قالب غزل ماکسی‌مال در دل یک غزل ماکسی‌مال دیگر است را نوعی بهره‌بردن از فرم دانست و گفت غزل ماکسی‌مال از لحاظ بهره‌بردن از فرم‌های متنوع به گونه‌ای فرافرم رسیده است. و فراساختاری عمل می‌کند. زیرا فرم‌های استفاده شده آن‌چنان در غزل به هم‌افزایی رسیده‌اند که تشکیل فرم بنیادن و انسجام یافته داده‌اند.

«ای ماه بلند رسته از بند! ای تخت تو / قبلهٔ دماوند

ای آن که پلنگ‌های بیشه بر خال تو/ می‌خورند سوگند! و...

(همان:۳۳)

یا می‌توان به کاربرد غزل مینی‌مال در غزل ماکسی‌مال اشاره کرد که از فرم‌های غزل در دههٔ هفتاد است که توسط آذرپیک به ادبیات و ریختمان غزل معاصر افزوده شده است.

«دختری آمده از آن سوی آب رخت مردانه/ ولی بر تن اوست

تشنهٔ دیدنتان است اما شهر/ دلباخته از دیدن اوست

قامت و چشم و زبانش فتنه‌ست خیر درویش/ به در بستن اوست»

(همان:۳۱)

و یا می‌توان به استفاده از فرم غزل پست‌مدرن در دیالوگ‌ها اشاره کرد. که در آن با استفاده از کانکریت کردن، کلمات جدا جدا نوشته شده‌اند و بیان‌گر حس و عاطفهٔ مورد نظر است که از شاخص‌های غزل پست‌مدرن است.

«لحظهٔ رف ت ت ت ت تن اوست

ای خدا! // من چه کنم؟ // من چه کنم؟

آبرویم // دل و دینم هم رفت

دخترک تا در قلبم را زد

از دلم // یاد تو و پیرم رفت»

(همان:۳۷)

علاوه بر استفاده از فرم غزل پست‌مدرن، آذرپیک برای تنوع بخشیدن به فرم در غزل از غزل فرم نیز بهره برده است. و فراتر از انواع فرم‌های سنتی و مدرن و پست‌مدرن در غزل ماکسی‌مال ابعاد متغییر حقیقت عمیق فرم را در خدمت ابعاد ثابت فرم غزل درآورده است.

تن چمان را به خـاکیان •خـورشـید　　از ســوی عرش• ارمغان می‌گفـت
تــن چمان...•شوره زار... •شهر به آن　　در شــب بعد بوســتان مــی‌گـفـت

(همان:۶۹)

۸) مرکزافزایی: از آغاز تا کنون با دو سیستم کلی مواجه هستیم. سیستم مطلق‌گراها که مرکزگرا و به معنای ثابت معتقد هستند و سیستم نسبی‌گراها که مرکززدا هستند و اغلب معناگریز و معناستیز. در تکامل این دو سیستم با فراسیستم عمیق‌گرایی مواجه هستیم که هم‌افزاست و به حقیقت عمیق معنایی باور دارد که مرکزافزا است. یعنی به یک یا چند معنا و مفهوم محدود و ثابت که مرکز وجودی و بنیان روایت آن را شکل می‌دهد معتقد است که در ابعاد متغییر با حفظ و همراهی هموارهٔ آن ابعاد ثابت دچار بارش و ریزش و رویش معنا و مفهوم جدید می‌شود. (ر.ک. مقدمهٔ آذرپیک: همتی و همکاران، ۱۴۰۰: ۸۷) درواقع خودافزایی در عین هم‌افزایی و هم‌افزایی در عین خودافزایی. لذا مرکزافزایی بر مبنای حقیقت عمیق از هرگونه زاویه و بعدانگاری پرهیز کرده و خواستار نزدیکی به نگرگاهی ۳۶۰ درجه به هر گون رخداد و کاراکتراست.

و این‌چنین است که هر کاراکتری در متن فارغ و بی‌واهمه از صداهای دیگر در جهان دموکراسیکِ درونی اثر می‌تواند نقش و گفتمان خاص خود را بی‌هیچ دغدغه و تنها با توجه به درنگ و حضور خود ارائه دهد و این‌چنین است که حضور هر کاراکتر برای تحلیل مرکزیت اثر از زاویهٔ خود بیش از پیش منجر به القا و ارائهٔ پلورالیستی درون‌مایهٔ مرکزی خواهد شد و با حضور هر کاراکتر (کاراکتر-پلان) مرکزافزایی خودبه‌خود عمق و ژرفنای بیشتر، شگرف‌تر و متکثرتری می‌یابد و از جنبهٔ اخلاق اجتماعی تشخیص را برای شناخت یک رخداد، جایگزین قضاوت خواهد کرد. نظریهٔ

مرکزافزایی در متون فرادایره‌نویسی دقیقاً در تقابل با مرکزگرایی کلاسیک و مدرن و مرکززدایی ادبیات پسامدرنیستی قرار دارد. (ر.ک. مقدمه اهورا: مسیح، ۱۴۰۰ : ۱۷۰)

نکتهٔ دیگر اینکه ما به گونه‌ای کلی در غزل ایران- همانند تمامیت شعر آن به مراتب بنابر ساختار کلاسیک غزل سنتی‌تر- با گونه‌هایی از تیپ مواجه هستیم که می‌توانیم آن‌ها را کاراکترنماهای اجتنابی بنامیم. شاعر در ساحت تغزل فقط وصف (بحث ایماژها و صورخیال نافی این بحث در شعر نیست) می‌کند و لاغیر، و وجود برخی تیپ‌های سطحی دیگر و دیالوگ و مونولوگ‌های پراکنده با جانمایی ابژهٔ تغزل در سیر تطور غزل پارسی از ممدوح و معشوق به پیر خانقاه از آن به ممدوح آسمانی- زمینی، از آن به وطن، آزادی و... در اوج گستردگی دایره و افق دید تنها، حرکت از تک‌مرکزیتی حدیث نفس به سوی تک‌مرکزیتی حدیث جمع را سامان خواهد داد. حتّی در حیطهٔ زبان_سوژگی نیز ما به هیچگون با فرارفتن از سوژه‌محوری در غزل تا کنون روبه‌رو نبوده‌ایم. (آذرپیک، سایت عریانیسم: ۱۳۹۹) اما بحث غزل ماکسی‌مال متفاوت است.

در غزل «گل بت نامک» که مطول‌ترین غزل مجموعه است، یک راویت از چند زاویهٔ دید نمایش داده شده است. از زاویهٔ دید نویسنده، از زاویهٔ دید کاراکترها، از زاویهٔ دید راوی، از زاویهٔ دید شاعر که یکی از کاراکترهای متن است؛ از زاویهٔ دید مردم، از زاویهٔ دید دانای کل که در اینجا دانا نیست و نادان کل است زیرا دانای کل نیز همانند مخاطبان از تعریفات راوی از کاراکتر شاعر به اشتباه قضاوت می‌کند و تشکیل یک زاویهٔ دید مستقل در متن می‌دهد و برخلاف غزل کلاسیک که مرکزمحور است و نویسنده «من خویش» و سوژهٔ درونی خویش را به معرض نمایش و نمود می‌گذارد و حتی برخلاف غزل پست‌مدرن که مرکز گم می‌شود و یا با همه‌مرکزیت زوایای دید مواجه هستیم؛ غزل ماکسی‌مال غزلی مرکزافزا است و در آن روایت ضمن هم‌افزایی زوایای دید متنوع در خدمت یک زاویهٔ دید مرکزافزا و بسیط است که روایت را تا آنجا که متن اجازه می‌دهد از زوایای متنوع بررسی می‌کند و عجولانه قضاوت نمی‌کند.

۹) نوآوری در به کارگیری علائم نگارشی: برای درک دقیق غزل معاصر که معمولا از جلوه‌های سینمایی، نمایشنامه‌ای و گفتگوی بین کاراکترها بهره می‌گیرد حضور علائم نگارشی جزء جدایی‌ناپذیر غزل شده است.

آذرپیک با دیدی هستی‌شناسانه به شعر، با عنایت به تکمیل و تکوین نشانگان در فراشعر نشانگان هفت‌گانه‌ای را برای علائم نگارشی متون فراشعر کلاسیک پیشنهاد می‌دهند. از جملهٔ این نشانگان‌های هفت‌گانه عبارتند از: «راوی، نشانگر: دایره‌چین، دیالوگ، نشان‌گر: متن داخل گیومه و اسلش چین، مونولوگ، نشانگر: متن داخل گیومه و دو اسلش چین، نویسنده، نشانگر: متن داخل پرانتز و دایره چین، راوی مداخله گر در متن، نشانگر: متن داخل کروشه و دایره چین، موتیف، نشانگر: متن ایتالیک شده، و اپیزودبندی، نشانگر: مربع» (ر.ک.مقدمه سوشیان، آذرپیک،۱۳۹۹ :۱۶-۱۸) و چون غزل ماکسی‌مال زیر مجموعهٔ فراشعر است. با انواع علائم نگارشی گفته شده مواجه هستیم از جمله:

راوی:

خورشید•در تمام خودش•می‌وزد مرا هر روز•یک ستارهٔ نو می‌دهد مرا
(آذرپیک، ۱۳۹۹ :۵۴)

دیالوگ:

«تکیه ام/ تکیه به دریا دارد رحم دریاست که توفان نشده‌ست
هر کجا/ یار نظر داشته است مشکلی نیست/ که آسان نشده‌ست»
(همان:۳۰)

مونولوگ:

«گفته بودم شبیه قلب شود کیک جشنم// به روی ظرف سفال
شکل دیگر شده‌ست وای خدا! دارد از غصه می‌روم از حال»
(همان:۵۹)

اپیزودبندی:

کفش نو // انگشت پا را // می‌زند پای من در کفش// هی جان می‌کند

خانهٔ همسایه واویلاست•وای! دخترش•دیشب خودش را دار زد
(همان:۶۱)

۱۰) هر غزل مطول به مثابهٔ یک کتاب مستقل: حد معمول ابیات غزل متوسط، ما بین پنج بیت تا دوازده بیت می‌باشد و گاهی بیشتر از آن تا حدود پانزده، شانزده بیت به ندرت تا نوزده بیت نیز گفته‌اند؛ اما از پنج بیت کمتر، چون سه-چهار بیت باشد؛ می‌توان آن را غزل ناتمام گفت و کمتر از سه بیت را به نام غزل نشاید نامید. (همایی، ۱۳۸۲: ۱۲۴)

اصلی‌ترین مؤلفه‌ای که غزل ماکسی‌مال را متمایز و شاخص کرده است اصل فراروی از تعداد ابیات در غزل است. آذرپیک با فراروی از تعداد ابیات در قالب غزل دست به نوآوری تازه‌ای زده است که در نوع خود منحصر به فرد است. این شاخصه به نویسنده اجازه می‌دهد برای حفظ انسجام و وحدت غزل از انواع سبک‌ها و پتانسیل‌های کلمه بهره ببرد لذا برخلاف غزل سنتی و حتی مدرن غزل ماکسی‌مال در ادامهٔ غزل روایی در خود روایت‌هایی دیالوگ و مونولوگ‌محور را پیش می‌برد که خاص فراشعر است. از جمله می‌توان به غزل «گل بت نامک» اشاره کرد که ۱۸۰ بیت است و یا به غزل «مرشد و دخترک» اشاره کرد که ۸۰ بیت است غزل «وقت لیلی» ۶۶ بیت و حتی می‌توان در این ژانر از غزلی نام برد که می‌تواند شامل یک مجموعه باشد. به گونه‌ای که می‌توان گفت هر غزل به مثابهٔ یک کتاب است.

دم به دم• می زدن و حافظ و تار...
سگ من• دغدغهٔ زندگی است
سگ شدن• آخر دلدادگی است
(آذرپیک، ۱۳۹۹: ۵۳)

پس در یک غزل مطول غیرروایی شاعر می‌تواند انواع موضوع‌ها، مفهوم‌ها، مضمون‌ها و ایماژهای شاعرانه را نمود ببخشد. و این مطول بوده‌گی در غزل ماکسی‌مال فقط به معنای بلندنویسی صرف نیست. بلکه در درجهٔ نخست برای ایضاح مفاهیم در منشور هستی‌شناسی شاعرانه است که موضوع‌زدگی غزل-قصیده‌ها، مضمون زده‌گی نوهندی‌سرایان، ایمارزدگی و فرم زده گی غزل دههٔ هفتاد نتوانسته

از عهدهٔ این مهم برآید. (آذرپیک، سایت عریانیسم: ۱۳۹۹) البته ایضاح مفاهیم به معنای عدم ایهام و ایجاز درونی ابیات نیست و جنبهٔ ایجابی آن واکاوی درونی-برونی دغدغه‌ها و درنگ‌ها در اندیشهٔ تغزل پوش شاعران است و در درجهٔ دوم ظرفیت‌های مستتر یا کم پرداختهٔ زبانی مجال‌گاه و فراخنای گسترده‌تر از تمام طرزهای پیشینه و دوشینهٔ غزل پیدا می‌کنند و حتی ظرفیت‌های پیشامکشوف نیز به علت برهم زدن زمینه و زبان ساحات مکشوف پیشین یا به عبارت کامل‌تر جداسازی نامحسوس آن‌ها از کانتکست خود و وارد کردن به دیسکورسی نو پدید، می‌تواند سیاق‌های دیگری را در زبان‌ورزی، ساختار، فرم ذهنی، و محتوای شاعرانه متعین و متبلور سازند. (همان)

۱۱) نوآوری در عاطفه و بیان احساسات در غزل: از جمله در ساحت غزل ماکسی‌مال نئوکلاسیک نیز ما با درک این حقیقت که جهان ذهنی-عاطفی ما در آن واحد نیز می‌تواند مولد یا پذیرشگر انواع و اقسام عاطفه‌های انسانی باشد همانند علاقه، حسد، حرص، ناامیدی، خشم، تنفر، بی‌قراری، شرم، آزردگی، تهییج و... که در علم روانشناسی بیش از ۹۰ نوع عاطفه در انسان شناسایی، تبیین و مقوله‌بندی شده است اما براستی در تاریخ غزل پارسی تا کنون ما از چند ساحت عاطفی توانسته‌ایم در مواجههٔ خود با با هستی-هستی‌مندان بهره گیریم. برخی از عواطف مطرح شده در غزل ماکسی‌مال:

عشق:

«باز// بـر کفر خویش خواهم مـاند لیـلی من!// خـدای عشق! // سـلام»

(آذرپیک، ۱۳۹۹: ۲۱)

آرزو:

«کـاش دنـیا/ شـــود به سـان دلـم بـعـد یـک عمـر نـاله / نیک انجـام

(همان)

ترس:

«وای نه! روی گونه‌ات خـالی‌ســت! بـــا شـــرابـم/ شـرنگ شـد ادغـام

(همان:۲۸)

افسوس:

«حیف!/ خالی ست روی گـونهٔ تو مـثل یـک ابـر / روی مـاه تـمـام

(همان)

تواضع ریاکارانه

هـیچ اگـر سـایـه پذیرد/ بی شـک سـایـهٔ آن هـیـچـم مـن

مسـت خورشیدم و هنگام سمـاع گـرد او / یک سره می پیچم من»

(همان:۳۰)

۱۲) نوآوری در بیان نگره‌ها: در غزل ماکسی‌مال به علت به علت فضای مولتی‌فونیک اثر و حضور انواع دگرسوژه‌ها، تکثر راوی و گاه در برخی دیگر پرداختن به یک رخداد از زاویهٔ دید چند کاراکتر متفاوت، ما با مؤلفه‌های غزل فرافرم، فراژانر و در یک کلام فراساختار مواجه هستیم. (آذرپیک، ۱۳۹۹: سایت عریانیسم) زیرا هر نگره در جایگاه یک سیستم می‌نشیند و ساختارهای خاص خود را بر اثر تحمیل می‌کند اما در غزل ماکسی‌مال به علت روند فراساختاری اثر ما با هم‌افزایی ساختارهای مختلف و متفاوت در غزل مواجه هستیم. بدین ترتیب که غزل ماکسی‌مال همچون غزل گذشته تنها مأمن یک اندیشه و نگرهٔ خاص نیست بلکه محل حضور انواع دگرسوژه‌ها است و هر دگرسوژه خود حامل یک نگره و نمایندهٔ یک شخصیت اجتماعی است. زیرا احوالات درونی و برونی این کاراکترها یا دگرسوژه‌ها به صورت موشکافانه‌ای بررسی می‌شود. در زیر به چند نمونه از نگره‌های متنوع در یک غزل ماکسی‌مال اشاره خواهد شد.

نقد اندیشه‌های عرفانی:

«ترست از چیست مگر صوفی را ذکـر پنـهان/ دم عیـسایی نیسـت؟

هر که قلبش به خدا وصل شده غـیـر را / در دل او جـایی نیـست»

(همان:۳۲)

نگرۀ روان‌شناسانه:

در ابیات زیر که از یک غزل ترجیع انتخاب شده است کاراکتر اصلی متن مدام یک مسئلۀ کوچک را در ذهن بزرگنمایی می‌کند و به جای پرداختن به اصل جشن به حاشیۀ مثل ترسیم شکل قلب بر کیک توجه بیش از حد نشان می‌دهد. که از جنبۀ روان‌شناسانه بیان‌گر یک وسوسۀ ذهنی و روانی است که در این غزل به زیبایی و با استفاده از ترجیع‌بندهای پیدرپی ترسیم شده است که به گونه‌ای به تحلیل درون-برونی و برون-درونی کاراکترها و پدیدارها می‌پردازد. در غزل زیر تحلیل درونی-برونی است و یک عامل درونی سبب تکرار ترجیع‌ها شده است.

«گفته بودم شبیه قلب شود کیک جشنم// به روی ظرف سفال

شکل دیگر شده است// وای خدا! دارم از غصه می‌روم از حال»

(همان:۵۸)

اما در غزل کفش نو یک عامل بیرونی مانند کفش نو دغدغۀ ذهنی کاراکتر متن شده است و سبب شده که ذهنش از مسائل و مشکلات اجتماع که هر کدام بحرانی بزرگ می‌باشد به سمت خراش‌هایی که کفش نو بر پا تحمیل می‌کند معطوف شود. پس در غزل کفش نو تحلیل کاراکترها برون-درونی می‌باشد.

خانۀ همسایه واویلاست• وای ! دخترش• دیشب خودش را دار زد

«کفش نو // انگشت پا را // می‌زند پای من در کفش// هی جان می‌کند»

(همان:۶۱)

پس در غزل مطول غیرروایی شاعر می‌تواند انواع موضوع‌ها، مفهوم‌ها، مضمون‌ها و ایماژهای شاعرانه را نمود ببخشد. لذا غزل ماکسی‌مال چه در شاخۀ روایی چه ساختار صرفاً تغزلی یا تلفیقی از این دو می‌توان گفت که ظرفیت آن را دارد که شاخه‌ای از دکترین ادبی پدیدارشناسی در جهان فراشعر را در خود بپروراند.

«پدیدارشناسی فراگرا در مکتب اصالت کلمه به هیچ وجه خواستار در اپوخه (پرانتز) گذاری آگاهی‌های پیشینی در مورد یک فنومن یا پدیدار نیست زیرا به فرض محال عملی شدن این متودولوژی هوسرلی برای درک بی‌واسطۀ پدیدارها و حرکت

نافرضمند به سوی چیزها، این شیوه باز هم یک نگرگاه اجتنابی است نه اجتماعی. زیرا هوسرل در جهان شناختی به سوژه‌ای منفعل و بدون پیش‌فرض باور دارد که به سوی چیزها حرکتی شناختی دارد. تا آن پدیدارها خارج از آنکه دربارهٔ او چه می‌اندیشند، خود را آنچنان که هست بر ذهن اشکار و عریان سازد.» (آذرپیک، ۱۳۹۹: سایت عریانیسم)

«... و هوسرل به هیچ وجه آگاه نبود که هیچ پدیداری در خلا حضور ندارد و هر گونه درک تکینه‌گی دلوزی-بدیویی نیز تنها نسبت دادن باور خود به هستی در حال شدن است. هر پدیدار در هر آن حضور یک متافنومن ویژه محسوب می‌شود یعنی با حفظ و همراهی همواره برخی خصایص در خودآگاه‌ها و ناخودآگاه‌های جمعی فردی هفتگانه، در هر موقعیت و وضعیت جزیی از یک متافنومن لغزنده محسوب می‌شود و هر گونه معرفت به یک پدیدار بدون در ساحات همواره در حال شدن متافنومنیکال آن، قضاوت است و پدیدارشناسی هوسرلی نیز که می‌توان آن را مکتب پدیدارشناسی انتزاعی نامید. از و در همین سیاق است.» (همان) اما غزل ماکسی‌مال که خواستار کیفیت در بیشینگی و شدت در کیفیت است بر بنیان دکترین پدیدارشناسی انضمامی در مکتب اصالت کلمه زایش می‌یابد. که در آن هر رخداد و یا پدیدار را بدون حذف هر گونه قضاوت بد یا خوب کردن پیشینی تمام ذهن‌های درگیر یا شاهد آن در یک متن به جایگاهی دعوت می‌کنیم که بدون هر گونه خشونت و چکش قاضی، در هیئت منصفه‌ای ناهمگون اما هم‌افزا به نوعی جمع‌بندی از چیستی آن رخداد و یا پدیدار خواهیم بود. (همان)

نگرهٔ نوقلندرانه: زبان شطح گونه که بین عرفای پیشرو نوعی زبان جنس سومی در کفر و ایمان بوده می‌تواند بستر انواع ریاستیزی‌ها و هنجارگریزی‌های مفهوم مدار باشد. زبان شطح گونهٔ نوقلندرانه‌ها منتقد تمام دکان‌های عرفانی و شبه مذهبی رایج بر بست اجتماع است. بعد ثابت عرفانی و با حفظ آن شناور شدن متن در فضاهای عاشقانه، اجتماعی، تعلیمی، حماسی و ... و یا بعد ثابت مدح یک شخصیت دست به فراروی زد و با حفظ و همراهی فضای مدح‌واره در ساحت‌ای عرفانی، عاشقانه، مذهبی و... شناور شد و بدین گونه از تکثر ناوحدتمند هندی سرایی فاصله گرفت و در بسترر

نوعی وحدت وجود ادبی، اجتماع نقیضین را امکانپذیر کرد. (ر.ک. مقدمه آذرپیک: مسیح، ۱۴۰۰ :۱۴۶) لذا جنس سوم در اشعار نوقلندرانه، در هیئت جنس سوم مکتب اصالت کلمه بر مبنای فراروی از مطلقیت نگاه‌های مردانه‌محور (درختی) و زنانه‌محور (ریزومیک) است. دو فضای دیگر را نیز می‌سازد.

یک) جنس سوم به مثابهٔ جنسیت شناور معشوق که در نهایت جنسیت شناور مؤلف را نیز در پی خواهد داشت. خود به خود می‌تواند جنسیت شناور ژانرهای ادبی را نیز در پی داشته باشد.

دو) جنس سوم به مثابهٔ گم شدن جنسیت، بی‌هیچ المان معین و بارز زنانه و مردانه که گاه به حذف جنسیت ادبی از متن نیز می‌رسد و این با فراروی از جنسیت مکتب اصالت کلمه متفاوت است. (همان:۱۴۷) مانند غزل ماکسی‌مال سارا. پس می‌توان در یک تقسیم بندی کلی غزل ماکسی‌مال را به چند دسته تقسیم کرد:

دستهٔ اول: غزل ماکسی‌مال تغزل‌محور غیرروایی که می‌تواند به صورت عاطفه‌محور یا نوقلندرانه نمود یابد- و حتی می‌تواند به صورت نوقلندرانه نمود پیدا نکند- این شاخه کاراکتر ندارد و در سرتاسر غزل تغزل سیالی حاکم است.

دستهٔ دوم: غزل کلمه‌محور که زیر مجموعه فراشعر عریانیسم است. درواقع غزل کلمه‌گرا شاخه‌ای از مکتب عریانیسم است که با تفکر عریانیستی از تمام ساحت‌های کلمه برای هنری‌تر کردن متن استفاده می‌کند. غزل کلمه‌گرا در واقع فراشعری است که با توجه به دایرهٔ توانشی غزل، در قالب آن جلوه‌نمایی کرده است. (ر.ک. مقدمه اهورا و کلهر: آذرپیک، ۱۳۹۷: ۹۰) در غزل کلمه‌محور می‌توان از غزل بودن و مینی‌مال بودن یا ماکسی‌مال بودن فقط به عنوان پتانسیل‌هایی از کلمه نام برد چون غزل کلمه‌محور نه قرار است شعر باشد، نه داستان و نه آمیزشی از این دو. با حرکت کردن به سوی جنس سوم کلمه می‌توان از چارچوبه‌های بستهٔ غزل فراروی کرد تا به غزل کلمه‌گرا رسید. (همان)

دستهٔ سوم: غزل ماکسی‌مال نوقلندرانه، همان‌گونه که ابعاد و پتانسیل‌های گونه‌گون و به ظاهر متضادِ وجودی قلندر در ساحت شخصیتی و کلام وی نمود یافته و به منصهٔ می‌رسد. در ادبیات قلندری نیز ابعاد و پتانسیل‌های گونه‌گون و به ظاهر متضاد وجودی

مؤلف و مخاطب او در ساحت شعر، داستان و یا متن رخ نموده و در حرکتی هم‌افزا به منصهٔ ظهور می‌رسد. مثلا در شعر قلندرانه، در سیستم من و تویی چه بسا ممکن است تنها یک غزل در بیت یا ابیاتی، عاشقانه باشد. در بیت یا ابیاتی دیگر مداحانه، و در دیگر جا عارفانه، تعلیمی، معترضانه، و انقلابی، سیاسی، رندانه و... و در عین حال بافت غزل با حفظ بعد ثابت معنوی و نه دقیقاً اخروی محور درونی خودش را هم داشته باشد بی‌آنکه به پراکنده‌گویی و از هر دری سخن گفتن بیانجامد. (ر.ک. مقدمه آذرپیک: نوروزعلی، ۱۴۰۰: ۳۰۲) لذا برای غزل ماکسی‌مال نوقلندرانه می‌توان چندین ویژگی برشمرد که عبارتند از:

الف) در ادبیات قلندرانه، مؤلف در اوج خویشمندی، ناجنسیتمند بوده و در جایگاه من شناور-من لغزنده استوار و ایستاده-قرار دارد. مخاطب نیز در اوج ناخویش‌مندی، ناجنسیتمند و در جایگاه توی شناور است.... پس در ادبیات قلندرانه قائل به دو جایگاهیم که بافت یک اثر را می‌سازد.۱- جایگاه من شناور، ۲-جایگاه توی شناور. من سوژهٔ شناور در همه کس است که می‌تواند در پدیدارهای گونه گون تجلی یابد. یعنی من عاشق، من مبارز، من ناامید و... تو نیز یک دیگری شناور و متکثر در همه کس است که می‌تواند در پدیدارهای گوناگون تجلی یابد. توی معشوق، توی مبارز، توی ناامید و...

سوگند عاشق اولین بوسه‌ست،این‌حکم امری‌ست از سلطان یارستان سارا
(همان: ۳۱۷)

ب) نگرش قلندرانه این امکان را فراهم می‌کند تا با چشم دیگری نیز جهان را به نظاره بنشینیم که در آن دیگری می‌تواند جنس مخالف من، گیاه، سنگ یا پرنده باشد.

باغ تغزل در خودش خشکید باید عریان قدم زد باز در باران سارا
(همان)

پ) با قلندرانه اندیشیدن می‌توان مرز زمان و مکان را شکسته و به گذشته یا آینده برویم.

آن جا که یوسف خود زلیخای‌ست در شهر

کوچه به کوچه مست و سرگردان سارا
(همان)

ت) در ادبیات نوقلندری جمع نقیضین به جنس سوم و ریشه ی واحد و جامعی می‌رسند و چرایی این که در ادبیات و در مقام جامع، جمع نقیضین ممکن است به دیدگاه بسط بر می‌گردد.

چشمانش آواتار شاعرهاست، هر صبح صد مولوی می‌ریزد از چشمان سارا
(همان)

ث) در نوقلندرانه نگاری قلم، قلب و ذهن نویسنده با مراقبهٔ شناور بر و در یکی از ساحات آن هم مشکک خودآگاه‌ها و ناخودآگاه‌های جمعی-فردی هفتگانه هم در ساحت مشکک خود آن خودآگاه جمعی و ناخودآگاه جمعی-فردی مثلا روانی-جنسیتی دست به فراروندگی روانی-جنسیتی می‌زند و هم با حفظ و همراهی همواره آن ساحت خاص به سیر درون-برونی و درون-برونی در دیگر خودآگاه‌ها و ناخودآگاه‌های جمعی می‌پردازد. (همان:۳۰۵-۳۰۶)

ج) نوقلندرانه‌نویسی نه دچار سوژه‌زدگی دکارتی است و نه سوژه‌ستیزی هایدگری بلکه رویکردی است که متن را از تلنبارشدگی پیش‌داوری‌ها و پیش‌فرض‌ها رها می‌کند و هیچ پیش فرض متعینی نه بر متن و نه بر مخاطب تحمیل نخواهد کرد. نوقلندرانه نویسی به سان مرکزافزایی نه رویکردی پیش‌فرض‌گرا دارد و نه رویکردی پیش‌فرض‌زدا و...

دستهٔ چهارم: غزل ماکسی مال روایت محور، مانند غزل «گل بت نامک» که غزل مطولی بر مبنای روایت‌هایی دیالوگ‌محور می‌باشد. که سیر روایت بر عهدهٔ دیالوگ‌ها و مونولوگ‌ها می‌باشد.

۱۳) نوآوری در کاربرد قافیه: نوآوری در کاربرد قافیه یکی از راه‌هایی است که سبب نوآوری در فرم بیرونی غزل شده است. در غزل ماکسی‌مال نیز در کاربرد قافیه و ردیف نوآوری‌هایی صورت گرفته است. که بیشتر به حضور ترجیع‌بند و ترکیب‌ها وابسته است. در غزل کلاسیک، ترجیع‌بند یکی از قالب‌های شعری است که در آن چند بیت غزل که هم وزن هستند با یک بیت تکراری به هم متصل شده‌اند. هاتف

اصفهانی و سعدی معروف‌ترین ترجیع‌بندها را دارند اما در غزل ماکسی‌مال تمام غزل از یک وزن تبعیت می‌کند و در برخی موارد یک بیت در میان و در برخی موارد دیگر چند بیت در میان ترجیع‌بند تکرار می‌شود. این در حالی است که قافیه و ردیف ترجیع‌بند نسبت به قوافی متن غزل متفاوت است.

تا که این شهررا / بر آشوبم　　خادم چشم‌هایتان: شیطان
خان آبی• دوباره فتوا داد:　　«شاه ما/ خان سرخ پوشان بادا!»
خان قرمز• به پای او افتاد:　　«وای! این سان سخن مران/ سلطان!»

(آذرپیک،۱۳۹۹: ۴۱)

و یا حضور ترکیب‌بندها نیز سبب نواوری در قوافی و ردیف در غزل شده است بی‌آنکه به وزن اصلی غزل خدشه‌ای وارد شود. ترکیب‌بند مجموعهٔ چند غزل است یا قصیده بر یک وزن که هر کدام قافیهٔ مخصوص به خود را دارد و بیت‌های متفاوتی در بین هر غزل، عامل اتصال غزل‌ها با یک‌دیگر است اما در غزل ماکسی‌مال دیالوگ‌ها، مونولوگ‌ها یا هر جا که فضا عوض می‌شود از ترکیب‌بند بهره می‌برند.

«پای/ بر چشم من گذاشته‌اید　　هر قدم/ یک ستاره کاشته‌اید
قصر ما را / تمام / زیر گام　　مثل یک فرش سرخ فام بدان

(همان:۴۲)

و یا در غزل «ابراهیم خان کلانتر»، قافیه و ردیف مصرع دوم ترجیع‌بند کاملاً عوض می‌شود.

پسرانم// به روی دار اما　　بی‌گمان// من نمی شوم تسلیم»

(همان:۴۹)

پسرانم// به روی دار اما　　دل من یار نیست با کسی

(همان:۵۰)

و یا در همان غزل بیت آخر به اقتضای محتوا و موضوع اثر سه مصرع دارد.

دم به دم • می زدن و حافظ و تار...

سگ من• دغدغهٔ زندگی است
سگ شدن• آخر دلدادگی است.
(همان:۵۳)

و یا در غزل گل بت نامک با چندین بار تجدید قافیه مواجه می‌شویم بیت اول:

ماه• از راز کهکشان می‌گفت قصه از نور بیکران می‌گفت

تا اینکه در اپیزود دوم تجدید قافیه اتفاق می‌افتد تجدید قافیه یعنی؛ هر چند بیت یک بار که براساس ذوق و محتوای متن هر دو قافیه ی بیت اول هم‌سان شوند.

شاعر• از شاخهٔ جوان می‌گفت شاخه• از عشق باغبان می‌گفت
(همان ۶۵)

تبدیل ترجیع‌بند به ترکیب‌بند نیز یکی دیگر از نوآوری‌هایی است که در غزل ماکسی‌مال شاهد آن هستیم؛ درواقع ترجیع بند غزل به صورت زیر بوده است

واژه‌ها• دانه‌های سرخ انار روی هر واژه• شش دقیقه بهار
عشق یعنی پرندگی کردن ماه نو را• به خانه آوردن
زیر باران• به گل قسم خوردن دل به رقص تگرگ نسپردن
(همان:۷۰)

که تبدیل به ترجیع‌بند زیر شده است و در کل می‌توان گفت این دو ترجیع بند، هر دو تشکیل یک ترکیب‌بند در طول غزل داده‌اند.

«یک کلام انتقام! ختم کلام هم قسم/ هم قدم تمام ایل
هر که دیدید/ بی‌امان بکشید زن و کودک/ جوان و پیر و علیل»
(همان:۷۱)

۱۴) نوآوری در فرم ذهنی: فرم ذهنی عبارت از محیطی است که شعر در آن حرکت می‌کند و پیش می‌رود و اشیاء و احساس‌ها را با خود پیش می‌برد. خوانندهٔ شعر در بررسی این شکل، با احساس اندیشه و تخیل شاعر سر و کار دارد. (براهنی، ۱۳۷۷: ۷۴) درواقع شکل درونی یا فرم ذهنی شعر، بر انسجام و پیوند عناصر آن در سرتاسر متن توجه دارد. براهنی معتقد است فرم شعر آن چیزی است که شعر را رو

به روی خواننده نگاه می‌دارد و حالت گریز را از محتوای شعر می‌گیرد و آن را در برابر تماشاگر نگاه می‌دارد. تا او در لذت و هوشیاری تمام به تماشای جلوه‌های توأمان فرم و محتوا بنشیند. او می‌اندیشید: «شعر نه از کلمات به صورت افقی بلکه از کلمات در حالت عمودی تشکیل شده است.» (همان:۳۶۴) لذا بر این اساس می‌توان چندین نوع فرم ذهنی که از یافته‌های غزل ماکسی‌مال و شاخصه‌های تمایزدهندهٔ آن است را به صورت زیر بیان کرد.

سوژه محور: دنیای ذهن بنابر علم روان‌شناسی ساخته شده از امیال مختلف، خواست‌های مختلف، و عواطف مختلف است که تا حدود ۹۰ نوع عاطفه را که روان‌شناسان کشف و مقوله‌بندی کرده‌اند را می‌توان در غزل ماکسی‌مال یافت. مواجه دنیای غزل پیش از غزل ماکسی‌مال در هر سبکی به بیش از یک یا دو نوع عاطفه با جهان درون و بیرون عاطفه ختم نمی‌شد. به‌عنوان مثال، غزل اجتماعی، عارفانه، قلندرانه، عاطفی، وقوعی، هندی مضمون گرا، عراقی مفهوم گرا و تغزل‌های خراسانی موضوع گرا. (آذرپیک، ۱۳۹۹: ۳۵) مانند غزل ماکسی‌مال (کیک عروسی)

ابژه‌محور: غزل ماکسی‌مال یک غزل طبیعی است زیرا در ذهن انسان، حتی در یک زمان خاص، در قالب اوقات ما با جمع ضدین عواطف و احساسات و امیال مواجه هستیم. در عین حال ما می‌توانیم انواع مواجه با یک فرد داشته باشیم اما این مواجه به علت اینکه مطول است و شدت کیفیت را در کثرت جستجو می‌کند و همین کیفیت شدت در کثرت می‌تواند نمود متکثرترین حالات را در مواجه عاطفی ما در هستی و هستیمندان را نمود ببخشد. انسان به جز دنیای درون دارای دنیای برون نیز هست. این دنیای بیرون رفتار فردی آدمی را براساس اعمال، گفتارها و زبان بدن می‌سازد؛ مجموع این‌ها رفتارفردی را می‌سازد و همچنین تمام کردارها بازخورد ما در مقابل اعمال دیگری‌ها و گفتاردیگری‌ها رخداد و حوادث شکل می‌گیرد، اینجا غزل روایی فرم متکثر ذهنی را می‌سازد. درواقع می‌توان گفت که این فرم ذهنی ابژه‌محور است. (محمدی، ۱۴۰۰: ۵۶) مانند غزل کفش نو

دگرسوژه‌محور: در نوع دگرسوژه‌گرا یا غزل کلمه‌گرا، که برون-درونی و درون-برونی است و هم افزایی در عین و حین خودافزایی را سامان می‌دهد نوعی غزل در

اجتماع را شکل می‌دهد نه دربارهٔ اجتماع و حتی خود شاعر نیز یکی از دگرسوژه‌ها در بستر متن اجتماع غزل کلمه‌گرا خواهد بود. (همان: ۳۸) مانند غزل گل بت نامک

سوژهٔ شناور، ابژهٔ شناور: در ادبیات قلندرانه قائل به دو جایگاهیم که بافت یک اثر را می‌سازد.۱- جایگاه من شناور، ۲-جایگاه توی شناور. من سوژهٔ شناور در همه کس است که می‌تواند در پدیدارهای گونه گون تجلی یابد. یعنی من عاشق، من مبارز، من ناامید و... تو نیز یک دیگری شناور و متکثر در همه کس است که می‌تواند در پدیدارهای گوناگون تجلی یابد. توی معشوق، توی مبارز، توی ناامید و... (ر.ک. مقدمه:آذرپیک: مسیح، ۱۴۰۰: ۱۳۶) در غزل ماکسی‌مال نوقلندرانهٔ سارا انواع سوژه‌ها و ابژه‌های شناور نمود عینی یافته‌اند.

یک جلوه‌اش مریم شد و صدها مسیحا در هـر نفس روییده از چشمان سارا...
از هفت‌خوان رستم گذشت وناگهان ماند دل باخته، سـرباخته در خوان سـارا...
دیـروز در جسم خـدایان بـود و امروز حـتـی خـدایان بنـدهٔ انسـان سـارا...
(نوروزعلی، ۱۴۰۰ :۳۱۷)

لذا غزل ماکسی‌مال با حفظ و همراهی تمام این فرم‌های ذهنی نو و تمایزدهندهٔ غزل ماکسی‌مال از سایر ژانرهای غزل می‌تواند در خود انواع فرم‌های ذهنی پیشین را به کار گیرد و خود را از داشته‌های پیشین ادبیات محروم نمی‌کند لذا خود را به صورت‌های متنوع از جمله، فرافرم، فرامعناگرا، فراتغزل گرا و... نمود می‌بخشد. در این صورت تمام فرم‌های غزل کلاسیک، مدرن و پست‌مدرن در غزل ماکسی‌مال حضور و تعین می‌یابند که با توجه به ضرورت متن، توانش شاعر و ذوق فردی تمایزاتی در سرایش غزل ماکسی‌مال به وجود می‌آید. در غزل ماکسی‌مال سارا می‌توان سوژه‌ها و ابژه‌های شناور بسیاری یافت.

۳. نتیجه‌گیری

با توجه به آنچه گذشت غزل ماکسی‌مال نسبت به انواع دیگر غزل دارای شاخصه‌های منحصر به فردی است که آن را از سایر انواع غزل متمایز می‌کند و می‌توان از این تمایزات به عنوان شاخصه‌های سبکی یاد کرد. زیرا هم از لحاظ فرم بیرونی، حضور

ترجع‌بند و ترکیب‌بند، تعداد ابیات و... هم از لحاظ فرم ذهنی یا درونی یافته‌های را به غزل کلاسیک افزوده است. پس غزل ماکسی‌مال از لحاظ فرم، محتوا، ساختار روایی دیالوگ و مونولوگ‌محور و زبان فاخر توانسته است غزل پیش از خود را با چالش مواجه کند. به گونه‌ای که یک غزل می‌تواند یک مجموعه مستقل را به خود اختصاص دهد. این در حالی است که تعداد ابیات در غزل کلاسیک و مدرن و پست‌مدرن از پنج تا نهایتا بیست بیت ادامه یافته است. قاعدتا فرم تازه محتوای تازه را نیز و شیوهٔ بیان و زبان نوینی را می‌طلبد و این نوع مواجه فرم ذهنی جمع نقیضین را نمود بخشیده است که خاص غزل ماکسی‌مال است. یعنی فرم متکثر جمع نقیضین براساس عواطف و امیال و خواست‌های متکثر و متناقض شکل گرفته است که یک فرم ذهنی کاملاً طبیعی است. چون غزل‌های پیشین به نوعی غزل تونلی بوده‌اند یعنی اجازه حرکت و پرداختن به انواع عواطف را نداشته‌اند و امیال و عواطف نیز تونلی بوده‌اند اما در غزل ماکسی‌مال عاطفه‌محوری بیشترین تعیین را دارد.

کتاب‌شناسی

کتاب‌ها

۱. آذرپیک، آرش؛ اهورا، هنگامه؛ مسیح، نیلوفر (۱۳۹۶)، *چشم‌های یلدا و کلمه کلید جهان هولوگرافیک*، تهران: روزگار
۲. آذرپیک، آرش (۱۳۹۹)، *شیخ اشراق عاشق می‌شود*، تهران: مهر و دل
۳. آذرپیک، آرش (۱۳۹۷)، *دوشیزه به عشق باز می‌گردد*، کرمانشاه: دیباچه
۴. براهنی، رضا (۱۳۷۷)، *طلا در مس*، تهران: زمان
۵. حسن‌لی، کاووس (۱۳۹۱)، *گونه‌های نوآوری در شعر معاصر ایران*، چاپ سوم، تهران: ثالث
۶. محمدی، حمزه (۱۴۰۰)، *مبانی ادبی عریانیسم*، (دکترین‌های ادبی آرش آذرپیک در مکتب عریانیسم از سال ۱۳۷۶تا ۱۴۰۰)، تهران: امید سخن
۷. مسیح، نیلوفر (۱۴۰۰)، *جنس سوم*، کرمانشاه: دیباچه
۸. نوروزعلی، زینب (۱۴۰۰)، *آنتولوژی زبانه‌نویسان ایران*، تهران: شاپرک سرخ
۹. همایی، جلال‌الدین (۱۳۸۲)، *فنون بلاغت و صناعت ادبی*، چاپ بیست‌ویکم، تهران: هما
۱۰. همتی، آریو؛ رشیدی، علی (۱۴۰۰)، *جنبش ادبی ۱۴۰۰* (آنتولوژی فراشعرنویسان مولتی فونیک)، تهران: مهر و دل

مقاله‌ها

۱. احمدی، پروین، سلیمانپور، مهوش (۱۳۹۹)، *فرم در غزل معاصر*، رخسار زبان، سال چهارم، شمارهٔ ۱۳، صص ۲۳-۵۵
۲. آذرپیک، آرش (۱۳۹۹)، *گذری بر غزل ماکسی‌مال*، نشریهٔ الکترونیکی فرازنان، شمارهٔ چهارم، سال چهارم، صص ۲۸-۳۲

سایت‌ها

۱. آذرپیک، آرش (۱۳۹۹)، *مانیفست غزل ماکسی‌مال*، orianism.com

Analysis of the components of Maximal Ghazal

Niloofar Masih [1]

1. Master's student in Linguistics, Payam Noor University Eslamabad-e-Gharb , Kermanshah, Iran .niloufarmasih@gmail.com

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:

Received:
2 May 2022

Accepted:
23 July 2022

Keywords:
Ghazal
Innovation
Maximal Ghazal
genealogy of contemporary Ghazal

ABSTRACT

Contemporary ghazals, especially those of after Simin's era, underwent many changes in the 1970s and continued with postmodern ghazals in the 1980s and finally in the 1990s, it accepted a non-normative direction. With the emergence of various movements, including the maximal ghazal by Arash Azarpik, who is one of Simin Behbahani's students - and in the 1970s he is considered as one of the pioneers of the ghazal with his minimal and spoken ghazal - this style took a trans-abnormities direction. Because the classic ghazal with the number of verses and specific topic was considered a popular writing format for centuries. The Nima revolution created the first innovative attitudes in the spirit of poetry, especially in ghazal. Simin Behbahani started these innovations and later continued by his students according to the appropriate time and place. Maximal ghazal has moved from that traditional format to new perspectives and foundations with direct connection with the spirit of ghazal. In this article, which was compiled in a descriptive-analytical way, it is revealed that Maximal Ghazal has been able to open various windows towards new contents, fresher emotions and finally transformation in the structure of the form by addressing the new findings. Therefore, in this article, while introducing the genre of maximal ghazal, we also list and analyze its key components.

نوآوری، تجزیه و ترکیب وزن در غزل معاصر با تکیه بر موسیقی در اشعار آرش آذرپیک

آریو همتی[۱]- *میثم میرزاپور[۲]

۱-پژوهشگر موسسه ادبی قلم سبز مرصاد. Hemmati.ario68@gmail.com
۲- کارشناسی‌ارشد زبان و ادبیات فارسی، کرمانشاه، ایران ma_abanian64@yahoo.com

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۲/۲۹

تاریخ پذیرش : ۱۴۰۱/۰۵/۰۶

واژه‌های کلیدی: وزن، اوزان جدید، اوزان سیمینی

چکیده

وزن و موسیقی یکی از ساحت‌های کلمه است که با تأکید بر جوهرهٔ گفتاری، نوشتاری و معنایی نمود و بروز یافته هر چند تأکید اصلی بر جوهره‌آوایی-گفتاری است. وزن و موسیقی تا انقلاب نیما به تبعیت از غزل کلاسیک سروده می‌شد اما با انقلاب نیما و جنبش سیمین بهبهانی در غزل معاصر، وزن عروضی و موسیقی غزل دستخوش تغییر شد. شاعران پساسیمینی در وزن عروضی و موسیقی نوآوری نداشته و اغلب از وزن‌های جویباری بهره برده‌اند اما آرش آذرپیک یکی از ادامه دهندگان راه سیمین است که در وزن‌های ابداعی و با بسامد فراوان غزل سروده و دست به نوآوری زده است. مقالهٔ حاضر که با هدف بررسی میزان نوآوری، تجزیه و ترکیب اوزان عروضی در غزل معاصر با تکیه بر موسیقی شعر آذرپیک و با روش توصیفی تحلیلی و با استفاده از منابع کتابخانه‌ای گردآوری شده؛ به دنبال یافتن پاسخ برای این پرسش‌هاست: آذرپیک برای برون رفت از محدودیت فرم بیرونی غزل (موسیقی و وزن) چگونه عمل کرده؟ او به عنوان یکی از کسانی که در دو دههٔ ۸۰-۹۰ به نوآوری در فرم درونی دست زده‌اند؛ مبدع وزن تازه یا نوآوری در حیطهٔ وزن بوده است؟ ابداعات او کدامند؟ ما ابتدا وزن‌های پرکاربرد، نوآور و کلاسیک در اشعار آذرپیک و سپس وزن‌های سنتی، سیمینی و وزن نو جدا و تحلیل نمودیم و برای هرکدام نمونه آورده و نهایتا عملکرد نوآورانهٔ آذرپیک مورد بررسی قرار گرفت و این نتیجه به دست آمد که آذرپیک جزء معدود غزل‌سرایان پساسیمینی است که در ساحت وزن و موسیقیِ غزل مبدع و نوآور است.

۱. مقدمه

فصل ممیز شعر کلاسیک و شعر مدرن، وزن و توجه به موسیقی زبان است. یکی از اصلی‌ترین شاخصه‌های غزل آرش آذرپیک نیز موسیقی و وزن عروضی آن می‌باشد که عامل شیوایی و رسایی کلام او در غزل است. در مکتب اصالت کلمه هفت دستگاه موسیقایی تعریف شده است. بنابراین موسیقی و وزن یک غزل حاصل تناسب و توازن میان گروه‌های موسیقایی از قبیل «وزن، قافیه، ردیف، جناس، و...» می‌باشد که نتیجهٔ توجه به ۱-جوهرهٔ آوایی_گفتاری کلمه؛ ۲-جوهرهٔ معنایی «موسیقی حاصل ارتباط حروف با همدیگر و تناسب این موسیقی با معنا» ۳-و موسیقی حاصل از توجه به نوع نوشتار و جوهرهٔ نوشتاری کلمات است. لذا این هفت دستگاه موسیقیایی عبارتند از: وزن عروضی سالم/ وزن عروضی شکسته/ وزن جامد نیمایی/ وزن مرکب/ وزن پیوندی/ موسیقی سپید/ انواع موسیقی‌های هجایی، ریتمی، حسی-هندسی و...و علاوه بر این هفت دستگاه می‌توان به موسیقی طبیعی کلمات در ژانر واژانه اشاره کرد.

بنابراین یک شاعر توانا و آشنا به هفت دستگاه موسیقیایی و موسیقی طبیعی کلمات با هم افزایی و ایجاد هماهنگی میان آن‌ها و استفادهٔ درست از حضور و وجود کلمات در متن و خاصیت هم‌نشینی واژه‌ها در زنجیرهٔ گفتار می‌تواند جوهره‌های کلمه را در به‌گزین‌ترین حالت هستیمندی خویش جلوه دهد. و در این راه به تمام جوانب فرم درونی و بیرونی و ذهنی متن توجه می‌کند.

۱-۱. بیان مساله و سوالات پژوهش

زبان یکی از ساحت‌های گستردهٔ شعر خاصه غزل است و موسیقی و وزن عروضی یکی از شاخصه‌های زبانی است که در آثار اغلب غزل‌سرایان مورد توجه واقع می‌شود. این نوشتار با بیان این مسأله سعی دارد انواع اوزان عروضی در غزلیات آرش آذرپیک را مورد بررسی قرار داده و به چند پرسش اساسی پاسخ دهد. آیا آذرپیک در وزن عروضی ایجاد نوآوری کرده است؟ آیا آذرپیک در اوزان نوآورانهٔ سیمین بهبهانی غزل یا غزل‌هایی ارائه کرده است؟ یا همچون دیگر غزل‌سرایان دههٔ هفتاد، هشتاد و نود تنها در اوزان جویباری و دوری و کلاسیک غزل سروده است؟ در زمینهٔ موسیقی و وزن

عروضی آذرپیک جزء کدام دسته از غزل سرایان قراردارد؟ احیاگر، ابداع‌گر، بدعت‌گرا یا تقلیدگرا؟

۱-۲. ضرورت، اهمیت و هدف پژوهش

سیمین بهبهانی یکی از نوآوران موسیقی و وزن عروضی در شعر معاصر است لذا این نوآوری‌ها تنها به اشعار و غزلیات ایشان محدود نشد و شاگردان ایشان از جمله، آرش آذرپیک یکی از افرادی است که که این نوآوری‌ها را الگو قرار داده و در اوزان ابداعی سیمین بهبهانی غزلیات فراوانی سروده است. در اغلب تحقیقات و بررسی‌های غزل معاصر این جنبه کم‌رنگ جلوه داده شده و لذا می‌بایست اوزان پرکاربرد و نوین سیمین بهبهانی که در غزل دیگر شاعران نمود عینی یافته است، مورد تحلیل و بررسی قرار می‌گرفت. و از آن‌جا که تنها آرش آذرپیک این ساحت را مورد توجه قرار داده است و علاوه بر اوزان سیمینی در غزل دست به نواوری و خلق اوزان نو زده است لذا در این نوشتار غزل آذرپیک مورد بررسی قرار خواهد گرفتغ تا مشخص شود که تا چه حدودی آذرپیک توانسته است در این راه موفق شود.

۱-۳. پیشینهٔ پژوهش

دربارهٔ غزل معاصر مقالات فراوانی نوشته شده است که از آن جمله می‌توان به موارد ذیل اشاره کرد: مه دخت پور خالقی چترودی و آمنه تاک (۱۳۸۹)، نوآوری، تجزیه و ترکیب اوزان عروضی در غزل معاصر؛ محمد جلیل بهادری و اسحاق طغیانی (۱۳۹۱)، بررسی موسیقی کناری و بیرونی غزلیات شهریار؛ محمد مرادی (۱۳۹۷)، مقایسهٔ الگوی وزن در غزل معاصر و الگوی خانلری از وزن غزل فارسی؛ فاطمه مدرسی و رقیه کاظم‌زاده (۱۳۸۹)، بررسی موسیقی در غزل‌های سیمین بهبهانی، حسین منزوی و محمد علی بهمنی؛ سید جمال‌الدین مرتضوی و اعظم پوینده پور (۱۳۹۰)، بررسی وزن در شعر سیمین بهبهانی و... دربارهٔ موسیقی غزل و انواع وزن‌های عروضی نیز تا به حال کتب و مقالات فراوانی نگاشته شده از جمله وزن شعر فارسی پرویز ناتل خانلری (۱۳۲۷) که با بررسی نمونه‌های فراوان حدود بیست وزن پرکاربرد را با ذکر نمونه معرفی کرده است. موسیقی شعر محمدرضا شفیعی کدکنی (۱۳۷۳) ؛ چشم‌های

یلدا و کلمه‌کلید جهان هولوگرافیک آرش آذرپیک و همکاران (۱۳۹۶) به بیان هفت دستگاه وزن عروضی پرداخته است.

۲.پردازش تحلیلی موضوع

۲-۱. تعریف وزن

هر عاطفه و احساسی که در قالب زبان شعر ظهور یابد با وزن مناسب و هماهنگی می‌تواند تأثیرگذار بوده و القای معنی کند. (پورخالقی و تاک، ۱۳۸۹: ۲۶۵۷) چنانچه خواجه نصیر در تعریف وزن می‌گوید: «وزن هیأتی است تابع نظام ترتیب حرکات و سکنات و تناسب آن در عدد و مقدار که نفس از ادراک آن هیأت، لذتی مخصوص می‌یابد.» (خواجه نصیر طوسی، ۱۳۶۳: ۳) زرین‌کوب نیز معتقد است: «در شعر اگر بتوان از قافیه صرف نظر کرد ظاهرا از وزن نمی‌توان. وزن که عبارت است از وجود نوعی نظم در اصوات کلام، به سبب خیال انگیزی. حتی «نزد منطقی‌ها هم جزو ماهیت شعر است.» (زرین‌کوب، ۱۳۵۶: ۹۴) شاعران معاصر پس از انقلاب نیما در تلاش بودند که فضا و ذهن و زبان زمانهٔ خود را در غزل وارد کنند به همین علت، سیمین بهبهانی دست به نوآوری‌هایی در حیطهٔ وزن و محتوای غزل زد. «ابداع اوزان تازه، اگر چه از دورهٔ قاجار، کم کم آغاز شد اما در وزن نیز کسانی چون سایه، حسین منزوی، سیمین بهبهانی و چند تن دیگر، اوزان تازه در غزل دارند.» (حسن‌لی،۱۳۸۳: ۴۶۵)

آذرپیک نیز علاوه بر نوآوری در فرم، در موسیقی و وزن غزل نیز نوآوی‌های کم سابقه داشته که مختص شعر اوست. او علاوه بر مجموعهٔ «فرا شعر» و «فرا داستان» و «واژانه»، مجموعه غزل لیلا زانا، دختر اسطوره‌های سرزمین من (۱۳۸۳) و دوشیزه به عشق باز می‌گردد (۱۳۹۷) را منتشر کرده است که در مجموع حاوی ۸۲ غزل می‌باشد.

۲-۲. انواع وزن در غزل آذرپیک

۲-۲-۱. *غزل‌هایی که با وزن آشنا سروده شده‌اند*

در غزل پسا سیمین اغلب غزل سرایان (موسوی و میرزایی، بهمنی و ...) در زمینهٔ ایجاد وزن جدید، نوآوری‌های اندکی داشته‌اند که قابل توجه و محل بحث نیست و اغلب در وزن‌های جویباری و خیزابی شعر سروده‌اند. آذرپیک نیز همچون دیگر غزل‌سرایان از این اوزان در غزل بهره برده که به آنها اشاره می‌کنیم:

الف) اوزان خیزابی

جمفتعلن مفاعلن از وزن‌هایی است که در غزلیلات مولوی متعدد از آن استفاده شده است. در این بحر بیت‌هایی از مولوی با حالت شور، وجد و هیجان مشاهده می‌کنیم.

مـرده بـودم، زنـده شـدم، گـریه بـودم، خـنده شـدم
دولـت عشـق آمـد و مـن، دولـت پـایـنـده شـدم

این بحر جزء بحور خیزابی محسوب می‌شود و طنطنهٔ کلام و ضرب و تأکید را حفظ می‌کند و متناسب با مضامین مدح و منقبت است. (شفیعی کدکنی،۱۳۷۳: ۵۲)

از مجموع ۸۲ غزل، ۱۴ غزل دارای وزن خیزابی می‌باشد از جمله وزن‌های خیزابی مورد استفاده توسط اذرپیک عبارتند از:

«فاعلات فاعلات فاعلات فاعلات» (۳ مورد)

پیش از گفتن تمام شعر من را خوانده بود
روی دیوار کنـار پـنجره چـسـبانده بـود
(آذرپیک، ۱۳۹۷: ۱۰۲)

«مستفعلن، مستفعلن، مستفعلن، فعلن» (۲مورد)

یک صبح ابری، کوچه آماج هجوم باد یکباره عاشق خاک شد بر پای او افتاد
(همان، ۱۳۸۳: ۱۶)

«فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلات (۳مورد)

یک غروب باستانی، دشت رویا ناگهان اسب تک شاخ خدایان، مرد تنها ناگه
(همان: ۱۹)

«فاعلات، فاعلات، فاعلات، فع» (۱مورد)

شب شدست و تک سوار می‌زند به آب با وقار بی قرار می‌زند به آب
(همان:۲۴)

«فعولن، فعولن، فعولن، فعولن» (۱مورد)

مکان،روبه روی شال و جنوب است زمان، حول و حوش طلوع و غروب است
(همان: ۳۵)

«مستفعلن، مفعولن، مستفعلن، مفعولن» (۱مورد)

نبض زمان برهم خورد اما نمی‌فهمیدند شاعر که فهمیدوگفتن‌ها به او خندیدند
(همان،۱۳۹۷: ۱۰۴)

«مستفعلن، مستفعلن، مستفعلن، فع» (۳مورد)

انسان تناروح است، این حرف خدا بود انسان تناروح است، این تنها صدا بود
(همان: ۱۴۰)

ب) اوزان دوری

در وزن‌های دوری، هر مصراع از دو نیم مصراع تشکیل می‌شود و این اوزان هم از بحور مختلف الرکان و هم متحد الرکان ساخته می‌شوند. «این‌گونه اوزان در عروض عرب نیست و وجود آنها در اشعار دورهٔ سامانی خود دلیل است بر اینکه، این اوزان ریشه در اوزان پهلوی داشته است.» (وحیدیان کامیار،۱۳۹۰: ۱۱۴) از ویژگی‌های اوزان دوری وجود مکث دو نیم مصراع، زوج بودن هجا و متناوب الرکان بودن است و باید توجه داشت که اوزان دوری خوش آهنگ‌ترین اوزان شعری هستند و نیز قسمت اعظم و زایای عروض فارسی بر عهدهٔ اوزان دوری است زیرا با ترکیب ارکان مختلف می‌توان اوزان تازه ساخت. (شمیسا، ۱۳۷۸: ۶۲)

از مجموع ۸۲ غزل، ۱۵ غزل در اوزان دوری سروده شده‌اند. که وزن وزن هر یک با دیگری متفاوت است. این اوزان عبارتند از:

«فعلاتن، مفاعلن، فعلات/ فعلاتن، مفاعلن، فعلات» (۱۱ مورد)

شاه بانوی دودمان عرب، نام او راکعه نه! رابعه بود
پیش او گل سیاه مشق زمین، پیش او ماه، سطر فاجعه بود
(آذرپیک، ۱۳۸۳: ۴۳۹)

«مفعول، فاعلات، فعولن/ مفعول، فاعلات، فعولن» (۱مورد)

زن در خودش همیشه خزان است شاید که نو بهار بیاید
یعنی امید زندگی او با اسب بالدار بیاید
(همان، ۱۳۹۷: ۱۴۶)

«فعلات، فعلات، فعلات/ فعلات، فعلات، فعلات» (۱مورد)

سیصد و چند شماره... انگار تلفن مسخره کرده من را
باز می‌گیرم و باید حتما پشت خط گوش کنم یک زن را
(همان: ۱۳۰)

«فاعلات، فاعلات/ فاعلات، فاعلات» (۱مورد)

بر جنون این غزل یک خلیفه در من است
عاشقی که هر شبش کام جوی یک زن است
(همان: ۱۲۲)

«فعلاتن، فعلاتن، فعلاتن/ فعلاتن، فعلاتن، فعلاتن» (۱مورد)

ماه و امواج ستاره ارام همه جا را با نور آکند
مردم شانه به شانه دارند باز هم همه شان می خندند
(همان:۱۱۶)

این ویژگی که در اشعار بسیاری از شاعران از جمله رودکی و مولوی هم نمونه‌هایی دارد با نام شعر مسجع یا مسمط چهار خانه و مسمط قدیم مشهور است. (شمیسا، ۱۳۷۸: ۲۹۲)

ج) اوزان جویباری

دستهٔ دیگری از اوزان، مانند وزن «مفعول، فاعلات، مفاعیلن، فاعلن» با نام وزن‌های جویباری، خاصیت بنیادین دارند و قابلیت ارائهٔ مفاهیم مختلف، عارفانه، غنایی، مرثیه، و حماسی را دارند که در مجموع غزل‌های حافظ و سعدی فراوان به چشم می‌خورند.» (شفیعی کدکنی،۱۳۷۳ :۵۴)

در مجموع ۸۲ غزل، ۴۴ غزل در اوزان جویباری سروده شده‌اند. در غزل آذرپیک همچون هم نسلانش، اوزان جویباری کاربرد بیشتری نسبت به سایر اوزان داشته‌اند. از جمله اوزان جویباری در غزل آرش آذرپیک عبارتند از:

«فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلاتن» (۱۶مورد)

شب شد و یک سایه آمد باز بر متن کوله اش را کرد کم کم باز بر متن
(آذرپیک، ۱۳۹۷: ۹۷)

«مفاعلن، فعلاتن، مفاعلن، فعلات» (۴مورد)

ستاره دسته دسه میان چشمانش دو خوشهٔ پیوسته میان چشمانش
(همان: ۱۱۰)

«فعلاتن، مفاعلن، فعلات» (۳مورد)

آمد و دست داد و حرف نزد گوشه ای ایستاد و حرف نزد
(همان:۹۹)

«فعلاتن، فعلن، فعلاتن، فعلن» (۴مورد)

شب آرام، نسیم، کوچه است و شاعر ناگهان تق تق پا، سایهٔ یک عابر

(همان: ۱۰۸)

«مفعول، فاعلات، مفاعیل، فاعلاتم» (۱۱مورد)

زن بـا صـدای گیتار پـرواز مـی‌کـند زن با صدای گیتـار بی هوش می‌شـود
(همان: ۱۱۹)

«فعلاتن، فعلاتن، فعلات» (۴مورد)

صـبح شـد کـه بـــه دلـم بد افـــتاد بـر یـــقـــین سایـهٔ شـــایـــد افـتـــاد
(همان: ۱۵۲)

«مفتعلن، فاعلات، مفتعلن، فع» (۱مورد)

شـب شـــد بـــــر قـلـهٔ سـیـاه هزاره شـاعـر فریـاد شد- آهـــــای سـتـاره!
(همان، ۱۳۸۳: ۱۲)

«مفعول، مفاعل، مفاعیل، فع» (۱مورد)

تـا نیـمه سـطـل شیـر را خـالی کرد رفت و یـک نیـمه سطل هـم آب آورد
(همان: ۲۹)

۲-۲-۲. اوزان جدید

در اشعار آذرپیک، تعداد محدودی وزن تازه هم به چشم می‌خورد. از مجموع ۸۲ غزل، ۱۳ غزل در اوزان تازه و یا با ابتکارات تازه در وزن و موسیقی وجود دارد. توجه به اوزان تازه یا سرودن غزل در اوزان ابداعی سیمین یکی از بارزترین ویژگی‌های موسیقی در غزل آذرپیک است. این ویژگی شامل:

۱. وزن‌هایی که صرفا ابداع خود شاعر هستند.

۲. وزن‌هایی که ابداع سیمین بهبهانی هستند و آذرپیک به عنوان یکی از شاگردان ایشان از این اوزان در غزل خود بهره برده است.

۳. اوزان غزل یا مثنوی گذشتگان که آذرپیک به طور مبسوطی از آنها در غزل بهره برده است.

در واقع غزل مینی‌مال و غزل گفتار که فضاهای تازه در غزل معاصر هستند با حفظ ارزش‌های موسیقایی عروض سنتی و در چهارچوب تناسب کمی و کیفی هجاهایی که جوهر اصلی وزن شعر فارسی هستند؛ به ایجاد اوزانی کاملا نو و منحصر به فرد نیازمندند. آذرپیک به منظور آشنایی‌زدایی از فرم درونی غزل، غزل مینی‌مال و گفتار را به ادبیات معرفی و ارائه کرده است. از جمله این اوزان تازه می‌توان به موارد زیر اشاره کرد.

الف) اوزان تازه

«فاعلاتن فاعل» (۲مورد)

قایق ماهیگیر روی دریا می‌رفت　　مثل قویی آرام، نرم و زیبا می‌رفت
کودک ماهیگیر،کنج آن قایق پیر　　پی یک لقمهٔ نان، تک و تنها می‌رفت
(همان: ۵)

یک زمستان سرد، برف را پایان نیست　　خانه‌ای ویرانه شعله‌ای در آن نیست
(همان:۶)

ب) استفاده از وزن مثنوی در غزل به علت نزدیک بودن به وزن به دکلماسیون طبیعی کلام

بچه ماهی به تور می‌نگریست　　راز این پردهٔ مشبک چیست؟
پدر و مادر مرا هم برد　　راستی این فرشتهٔ ما نیست؟
(همان:۱۱)

در شعر «اسب وحشی» از مجموعهٔ لیلا زانا نیز وزن مثنوی در غزل آمده که دو پاره شده است.

ج) مفعول، فاعلات، فع

در شعر گذشته وزن کوتاه سابقه نداشته اما علاوه بر سیمین بهبهانی، آرش آذرپیک نیز از جمله کسانی است که در غزلش از اوزان کوتاه استفاده می‌کند.

هـی آهـن اتـفـاق افـتـاد هـی آهـن اتـفـاق افـتـاد
آهـن تـمـام دنـیـا شـد ...کـه دشـمن اتـفـاق افـتـاد
(همان:۳۰)

۲-۲-۳. اوزان سیمینی

اوزان سیمینی اوزانی هستند که سیمین بهبهانی ابداع و کشف و در غزلش از آنها بهره برده است. آذرپیک نیز به دفعات و بسامد فراوان از این اوزان استفاده کرده است که چند نمونه از آن‌ها به شرح زیر می‌باشد.

«مستفعلن مفاعیلن/ مستفعلن مفاعیلن»

یک ناشناس بی‌لبخند،مثل غروب‌ها، تنها
در کور سوی چشمانش، چیزی شبیه‌یک دریا
(همان: ۲۱)

«مستفعلن، مفاعیلن، مستفعلن، مفاعیلن»

یک سنگ/لوح گمنامیست یک اسب/بی‌سوار و پیر
پایان قطره‌هـا سرخ است از جای بوهٔ شمشیر
(همان:۲۸)

«مفعول فاعلات فع یا مستفعلن مفاعیل»

یکی از اوزان کوتاه مورد استفادهٔ آذرپیک و سیمین بهبهانی است که در شعر هیچیک از شاعران دیگر سابقه نداشته است.

هـی آهـن اتـفـاق افـتـاد هـی آهـن اتـفـاق افـتـاد
(همان:۳۰)

۲-۲-۴. اوزان مثنوی در غزل، یا قطعه در غزل

«فاعلاتن، فعولن، فعولن/ فاعلاتن، فعولن، فعولن»

این وزن در مثنوی کاربرد داشته است که دو پاره گشته و آذرپیک از آن در غزل بهره برده و یکی از نوآوری‌های وی در وزن غزل است زیرا سرودن غزل در وزن مثنوی سابقه نداشته است

هر کسی آمده مات مانده، وای این اسب وحشی چه زیباست
قامتش، کوه، آسمان است بی‌گمان، بهترین اسب دنیاست
(همان:۳۳)

«فعلاتن، مفاعلن، فعلات»

قایق واژگونه روی آب قصهٔ یک جوان ناکام است
مرغ وحشی نشسته روی آن غافل از قصه شاد و آرام است
(همان، ۱۳۹۷: ۱۶۳)

آذرپیک ترجیح می‌دهد عبارات و مفاهیم ذهنی خود را ابتدا در وزن «فعلاتن، مفاعلن، فعلات» که یکی از اوزان ابدایی سیمین بهبهانی است؛ بیاورد. این وزن به علت نزدیک بودن به دکلماسیون طبیعی کلام مورد علاقهٔ اوست و از مجموع ۸۲ غزل بیشترین بسامد را به خود اختصاص می‌دهد.

دار قالیه، دختر زیبا آبیش آسمان آیینه ها
آه! تنها سوار صاعقه پوش یک بهار کویریم، اینجا...
(همان، ۱۳۸۳ :۱۳)

دومین وزن مورد توجه آذرپیک وزن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن می‌باشد که حدود ۱۶ غزل را به خود اختصاص می‌دهد و پس از آن وزن مفعول فاعلات مفاعیل فاعلات می‌باشد که حدود ۱۱ غزل در این وزن سروده شده‌اند.

۲-۲-۵. اوزان متعارف و نا متعارف

استفاده از اوزان کم کاربرد اخیرا در میان غزلیات شاعران معاصر دیده شده است. بلندترین وزن معمول، مشتمل بر ۲۰ هجاست. این گونه وزن‌ها در شعر فارسی چندان معمول نیست و اگر شاعری گاهی به آنها رغبت داشته کار او از نوع تفنن شمرده می‌شود. تحقیقات نشان می‌دهد که این تفنن را نخست سلمان ساوجی ابداع کرده است. (خانلری، ۱۳۳۳: ۳۳۴) آذرپیک از جمله شاعرانی است که نه تنها اسیر چارچوبهٔ محدود وزن در غزل نشده است. بلکه با فراروی به سمت دیگران اوزان و بازگشت آوانگارد به اصالت‌های فرارو ـ در اینجا انواع اوزان کلاسیک و کم کاربرد_ از تجربهٔ انواع وزن غافل نمانده و از اوزان نامتعارف در جهت انتقال اندیشه و تصویر بهره برده است.

«مستفعلن، مستفعلن، مستفعلن، فعلن»

مـاه و نسیم و پنجـره آمد توقف کرد یکباره، چشمانش مرا در خود تصرف کرد
(آذرپیک، ۱۳۸۳: ۳۱)

«فاعلاتن، فعولن، فعولن»

سال‌ها این چنین می‌گذشتند، تا که یک روز ناباورانه
چشم وا کرد و یکباره فهمید باز در دشت، تنهای تنهاست
(همان:۳۳)

این وزن از اوزان نظامی گنجوی بوده است که در شعر معاصر کاربرد ندارد اما آذرپیک این وزن را احیاء و چندین غزل در این وزن سروده است.

۲-۲-۶. کمیت و کیفیت هجاها

یکی دیگر از جوانب موسیقی کلمات این است که ساختار آوایی کلمه، خود علاوه بر نقش معنایی و رسانگی خویش، از رهگذر مجموعهٔ اصوات به گونه‌ای غیرمستقیم، مفهوم مورد نظر شاعر را ابلاغ می‌کند. (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۳: ۳۱۸) آذرپیک در غزل

خود گاهی اوقات با استفادهٔ متناسب از هجاهای کوتاه و بلند فضای ذهنی خود را با مخاطب به اشتراک می‌گذارد و خود و مخاطب با موسیقی طبیعی و هجای کلمات برای انتقال، معنا و تصویر همراه می‌شوند.

«فاعلات، فاعلات، فاعلات، فاعلات»

اسب شیهه می‌کشد و باز پیش می‌رود　　باد هم به گرد چهار نعل او نمی‌رسد
می‌رود و موج نور چشم‌های من، درآن　　سرعت شراره خیز او شکسته می‌شود
(آذرپیک،۱۳۹۷: ۱۰۵)

طنین هجاهای «س، ش» در مصرع اول و طنین هجاهای «م، ن، و، ر» در بیت دوم ریتم صدای پای اسب و سرعت را در متن طنین انداز کرده به گونه‌ای که مخاطب این ابیات را به تندی می‌خواند.

بر جنون این غزل/یک خلیفه در من است
عاشقی که هر شبش کام جوی یک زن است
با طلوع آفتاب/ شاه بانوی جوان
جیغ می‌شود که «وای!/ تیغ روی گردن است»
(همان: ۱۲۲)

این اشعار معمولا در اوزان خیزابی و پر طنطنه سروده شده‌اند. اوزانی که در غزل‌های پر شود مولانا یافت می‌شود.

«فاعلات، فاعلات، فاعلات، فع»

شب شده است و تک سوار می‌زند به آب　　با وقار، بی قرار می‌زند به آب
مثل شاهزادهٔ قصر قصه‌ها　　می‌رود هزار بار می‌زند به آب
(همان، ۱۳۸۳: ۲۴)

در این غزل نیز که از اوزان خیزابی بهره برده طنین و تکرار اصوات کوتاه و بلند ریتم صدای پای اسب را طنین انداز می‌کند.

۲-۳. قافیه

منظور از قافیه حرف یا حروف مشترک معینی است در پایان کلمات قاموسی نامکرر مصرع‌های یک شعر (وحیدیان کامیار، ۱۳۶۹: ۲۹) زیرا قالبِ تأثیر موسیقیایی غزل بر دوش قافیه است. در غزل نو می‌توان قافیه را از چند لحاظ بررسی کرد.

۲-۳-۱. کاربرد متفاوت قافیه

که می‌توان از آن به عنوان تصرف در قافیه نام برد. (مدرسی و کاظم زاده، ۱۳۸۹: ۱۷۴)

یک داستان محرمانه، پیش از این متن بین من و تو اتفاق افتاد و بعد...
از فرط وحشت، ناگهان آغاز کردند ما را- و در این یک پلان آغاز کردند
(آذرپیک، ۱۳۸۳: ۴۱)

در این غزل ابیات آغازین دارای قافیه‌ای متفاوت با سایر قافیه‌ها در ابیات دیگر و سبب نوآوری در فرم نیز شده زیرا مسبوق به سابقه نبوده است که ابیات آغازین غزل قافیه‌های متفاوت داشته باشند. معمولا در غزل بیت اول دارای دو قافیهٔ همسان می‌باشد که در این غزل بیت دوم دارای قافیهٔ یکسان می‌باشد.

۲-۳-۲. استفاده از حروف یا پیوند در قافیه

یعنی قافیه به جای اینکه از نظر دستوری، اسم یا فعل باشد؛ حرف است. (مدرسی و کاظم زاده، ۱۳۸۹: ۱۷۵)

یک غروب باستانی ناگهان اسب تک شاخ خدایان، مرد تنها- ناگهان
(آذرپیک، ۱۳۸۳: ۱۹)

در غزل «سوار اسب تک شاخ» از ناگهان، که یک قید است به عنوان قافیه استفاده شده است.

«این همه وقت را کجا بود؟! » چشمهایش نشست، آبم کرد
و دلم از سکوت سرخش خواند خط به خط، شرح ماجرایش را
هر دو محلول هم شدیم و بعد سطر پرواز اتفاق افتاد
آنچنان ناگهان که شعر من باز گم کرد، دست و پایش را

(همان:۳۲)

در این غزل ترکیبی از اسم و حروف اضافه «را» به عنوان قافیه قرار گرفته است.

۲-۳-۳. قافیهٔ ناقص

یعنی قافیه از لحاظ وزن با سایر قوافی متفاوت و از لحاظ وزنی یک هجا کم یا اضافه داشته باشد. در غزل «ایکاروس» آذرپیک تعمدا «می‌رود و نمی‌رسد» را در بیت اول هم قافیه قرار داده که سایر قوافی از ابیات بعد متفاوت است.

اسب شیهه می‌کشد، و باز پیش می‌رود　　باد هم به گرد چهار نعـل او نمی‌رسد
می‌رودو موج نـورچشم‌های من،درآن　　سرعت شراره خیز او شکسـته می‌شود
می‌رود و می‌رسد به اوج ابـرها و بـاز　　پشت نازکش به سقف آسمان که می‌خورد
قطره قطره، واژه واژه روی متن سرخ من　　شعر شیهه می‌کشد و باز پیـش می‌رود
(همان، ۱۳۹۷: ۱۰۵)

۲-۳-۴. قافیهٔ درونی

قافیهٔ درونی بین دو کلمه در یک مصراع ایجاد می‌شود. (تکرار آوایی ناقص پایانی) و در گذشتهٔ شعر فارسی سابقه داشته است. (حقوقی،۱۳۷۷: ۳۱۸-۳۱۹)

بغض هزاره عریان شد، در خود شکست باران شد
لـــب‌هـای خـسـته را وا کـرد-آن ســـایهٔ تعفـن‌زا
(آذرپیک،۱۳۸۳: ۲۱)

«عریان شد» و «باران شد» قافیه درونی هستند که یکی از نوآوری‌های منحصر به فرد آذرپیک در غزل معاصر به شمار می‌رود و در کار او با بسامد فراوان تکرار شده است.

دل خودش را بلعید، دست و پایش لرزید　　ریـخت یـکبـاره روی خواب بـسـتـر
(همان:۲۵)

«بلعید» و «لرزید» در مصرع اول قافیه درونی می‌باشند.

یک غـروب غمبار، هـفت گـاو پـروار طعمـه شد در کـام هـفـت گـاو لاغـر
(همان)

«غمبار» و «پروار» در مصرع اول قافیه درونی‌اند.

یادش به خیـرا! بازی عاشق‌کـش فراق تـــو آن‌ور اتـاق، مـن ایـــن‌ور اتـــاق
(همان، ۱۳۹۷: ۱۶۱)

«اتاق» و «اتاق» در مصرع دوم قافیهٔ درونی هستند.

۲-۳-۵. قافیهٔ مثنوی در غزل

شاعر از قافیهٔ مثنوی در غزل استفاده می‌کند به گونه‌ای که قافیه در هر مصرع با مصرع بعد متفاوت است.

تا کـه در خواب غـــوطـه‌ور هـســتند مـی‌کشـــم بـر ســـر شـمـــا فـــریـــاد
ناگـــهـان خـواب‌هـا مـچـاله شـدنـد مـتـــکـاهـا هـمـه زبـالـه شـدنـــد
شـاعـر از پـشـت پنجـــره فـریاد شـد شـهـر پـشـت ســـرش بـه راه افـتـاد
«ای مـردم! طـــلـــوع یعـــنـی ایـــن قـطـره قـطـره شـروع یـعـنـــی ایـــن
(همان: ۱۷۶)

شاعر با استفاده از قافیهٔ قالب مثنوی در غزل علاوه بر نوآوری در فرم هر جا که شعر اقتضا کند از قافیهٔ مثنوی بهره برده است. در واقع آذرپیک از محدودیت‌های قالب غزل فراروی کرده و با ارتباط بی‌واسطه با سایر قوالب، از بعد افراطی، انحطاطی، انحصاری قافیهٔ یکسان در غزل برای بیان سخن خویش که قافیهٔ مثنوی می‌طلبید بدون درگیری ذهنی با قافیه در غزل به سراغ قافیه مثنوی رفته و به صورت هنرمندانه آن را با غزل به هم‌افزایی رسانده است و حاصل آن نزدیک کردن بافت غزل با ساختاردکلماسیون طبیعی گفتار است.

۲-۳-۶. نوآوری در قافه و ردیف

معمولا شعرا از قافیه و ردیف‌هایی بهره می‌برند که در شعر کلاسیک اتفاق افتاده و یا در غزل معاصر رایج است اما آذرپیک در غزل «خانم سلام» از قافیه و ردیفی بهره برده که تا کنون در غزل گذشته و معاصر بی‌سابقه بوده است.

خانم سلام! حال من و حال تو یکی ست
بد یا که خوب، مال من و مال تو یکی ست
تقویم بین من و تو ده سال سد کشید
غافل از آنکه سال من و سال تو یکی ست
(همان:۱۳۶)

۲-۳-۷. قافیهٔ اشتباه

شاعر به عمد در غزل «۲۹» از مجموعهٔ دوشیزه به عشق باز می‌گردد در بیت آخر قافیهٔ اشتباه به کار برده است.

عشق پیدا شد و زمین چون مَرد ماه را در خودش تصرف کرد
(همان:۱۵۱)

۲-۳-۸. هم قافیه نبودن ابیات

در نمونهٔ زیر بیت آغازین با سایر ابیات هم قافیه نیست اما جزء غزل به شمار می‌رود و نوآوری شاعر در قافیه محسوب می‌شود زیرا آگاهانه این کار را انجام داده است.

یک داستان محرمانه،پیش از این متن بین من و تو، اتفاق افتد و بعد...
از فرط وحشت، ناگهان آغاز کردند ما را و در این یک پلان آغاز کردند
(آذرپیک، ۱۳۸۳: ۴۱)

۳. نتیجه‌گیری

با مطالعه و بررسی آثار آرش آذرپیک مشخص شد که آذرپیک با ادامهٔ راه سیمین بهبهانی و ارتباط بی واسطه با اوزان ابداعی ایشان، اوزان کلاسیک و سایر قوالب، یکی از رواج دهندگان اوزان سیمینی در غزل می‌باشد. مخصوصا اوزانی که به دکلماسیون

طبیعی زبان نزدیک بوده و برای آذرپیک در جهت گفتاری نمودن غزل به عنوان یک ابزار محسوب می‌شوند. در واقع آذرپیک با بیان غزل گفتار در شعر معاصر ایران به نوعی نماینده و نوآور غزل گفتار محسوب می‌شود که توانسته احساسات و عواطف و افکار خویش را با بهره‌گیری از زبان گفتار (نه زبان عامیانه و سهل‌گرایانه) در عین فاخر بودن کلام به هم افزایی برساند و در این راه بیشتر از اوزانی بهره برده است که به دکلماسیون زبان کمک می‌کند. لذا می‌توان او را یک ابداع دانست زیرا با حفظ بعد ثابت وزن عروضی و موسیقی غزل که جزء بنیان روایت شعری محسوب می‌شود (تفکر اجدادی) کلان روایتی تثبیت شده (اوزان نوظهور سیمین بهبهانی) را که از پیش تعین یافته (تفکر اعتقادی) را در جامه و کالبد غزل گفتار و مینی‌مال که نسبت به غزل گذشته کالبدهای نوینی هستند ارائه می‌دهد.

کتاب‌شناسی

کتاب‌ها

۱. آذرپیک، آرش (۱۳۸۳)، *لیلازانا دختر اسطوره‌های سرزمین من*، قم: قم
۲. آذرپیک، آرش (۱۳۹۷)، *دوشیزه به عشق باز می‌گردد*، کرمانشاه: دیباچه
۳. پورنامداریان، تقی (۱۳۸۱)، *سفر در مه*، تهران: نگاه
۴. شمیسا، سیروس (۱۳۶۲)، *انواع ادبی*، چاپ ششم، تهران: فردوس
۵. شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۳)، *موسیقی شعر*، تهران، آگاه
۶. حقوقی، محمد (۱۳۷۷)، *شعر نو از آغاز تا امروز*، ج۱، تهران: ثالث
۷. حسن‌لی، کاووس (۱۳۸۳)، *گونه‌های نوآوری در شعر معاصر*، تهران: ثالث
۸. خانلری، پرویز (۱۳۳۳)، *نغمهٔ حروف*، مجلهٔ سخن، شمارهٔ پنج
۹. طوسی، خواجه نصیرالدین (۱۳۶۹)، *معیارالاشعار*، با تصحیح، جلیل تجلیل، تهران: جامی
۱۰. زرین کوب، عبدالحسین (۱۳۵۶)، *شعر بی دروغ شعر بی نقاب*، چاپ هفتم، تهران: علمی
۱۱. وحیدیان کامیار، تقی (۱۳۶۹)، *وزن و قافیه شعر فارسی*، چاپ دوم، تهران: مرکز نشر

مقاله‌ها

۱.پورخالقی، مه‌دخت؛ تاک، آمنه (۱۳۸۹) *نوآوری، تجزیه و ترکیب اوزان عروضی در غزل معاصر*، پرنیان سخن، پنجمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی. صص ۲۶۵۶-۲۶۷۱

۲.مدرسی، فاطمه؛ کاظم زاده، رقیه (۱۳۸۹) *بررسی موسیقی در غزل‌های سیمین بهبهانی، حسین منزوی و محمد علی بهمنی*، مجلهٔ زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی، سنندج،شمارهٔ ۳، صص ۱۷۹-۱۶۳

e Innovation, analysis and combination of prosody in contemporary sonnets (based on the poems of Arash Azarpeyk)

Ario Hemati[1]- *Meysam Mirzapour[2]

1. Researcher of Mersad Sabz Pen Literary Institute. Hemmati.ario68@gmail.com
2. Master of Persian Language and Literature, Kermanshah, Iran. corresponding author ma_abanian64@yahoo.com

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:

Received:
19 May 2022

Accepted:
28 July 2022

Prosody

new prosodies

Simini prosodies

ABSTRACT

Prosody is one of the areas of the word that has been developed by emphasizing the essence of speech, writing and meaning, although the main emphasis is on the essence of phonetic-speech. Until the Nima Revolution, the prosody was written according to the classical ghazal. But with Nima's Revolution and Simin Behbahani's Movement in contemporary ghazal, the prosody and rhythmic structure of ghazal also underwent changes. This article has been compiled and edited with the general aim of investigating the level of innovation, analysis and combination of the prosody in contemporary ghazals based on the prosody of Arash Azarpeyk's poems. Considering that none of the poets after Simin have innovated in the prosody and rhythmic structure and they have often used Jooybari prosody, Arash Azarpik is one of the successors of Simin's way, who wrote ghazals in his innovative prosody with a great frequency and has started to innovate in this field as well. In this article, the widely used, innovative and classic prosodies which will be mentioned are analyzed. In the end, according to the evidence, we come to the conclusion that Azarpeyk is one of the few post-Semin ghazal poets who is creative and innovative in the field of ghazal prosody and rhythmic structure.

CONTENTS

1. eldery and youth in Ferdowsi's Shahnameh (Shekoofeh Ajodani)

2. In-depth criticism on the Etedal ghazals based on Seyyed Reza Mohammadi's works (Parvin Ahmadi)

3. Analysis and adaptation of the character of the Companions and Elders in Masnavi traditions and its sources based on the theory of Shlomith Rimmon-Kenan (Sara Ahmadi-Rad[1]- Alia Yousef Fam)

4. Story elements in the narration of "Moses' (PBUH) denial of the shepherd's prayer" Based on Harold Bloom's Theory of Misprision (Sara AhmadiRad)

5. Contrasting ecofeminism and Fara-feminism in naturalist literature (Alireza Azarpeyk- Seti sara sooshiyan)

6. Investigating the relationship between the social class and the women's morals in the stories of Kelileh va demneh and Marzbannameh (Saeed Emami- Qasem Sahrai)

7. Ferdowsi and Shahnameh in mystical prose texts (Somayeh Jabarpour)

8. Investigating Fara-poetry as a mother (main) genre in the school of word Originality (Manizheh Sefidbary-Somaye Gerami)

9. The central role of "Majnun" character based on Grimas' narrative theory (Mahvash Soleimanpour)

10. Examining the concept and nature of love in Forough Farrokhzad's poems (Nader Moslem- Mustafa Gorgi- Fatemeh Koopa)

11. Analysis of the components of Maximal Ghazal (Niloofar Masih)

12. e Innovation, analysis and combination of prosody in contemporary sonnets (based on the poems of Arash Azarpeyk) (Ario Hemati- Meysam Mirzapour)

ISSN-P: 2821-1413
ISSN-E:2821-1421
New Literary Researches
Two Scientific-Specialized Quarterly of Persian Language and Literature
First period, second issue, autumn 1401

Concessionaire and Responsible Manager: Dr.Zeynab Norouzali
Editor: Dr. Ahmad Hassani Ranjbar Hormozabadi

New Literary Researches Quarterly is published under the license number 90252 of the Deputy Minister of Press and Information of the Ministry of Culture and Islamic Guidance on 17/09/1400 SH

New literary Research will be displayed after publication in the fallowing sites: Sientific Information Database (SID), Magiran, Noor Specialized Journal Website (noormags) and CIVILICA.

Main E-mail address: sjpll.ir@gmail.com
Backup E-mail address: Sjpll.ir@yahoo.com

Website: jpll.ir

Persian Editor: Sedigheh Younesian - Shabnam Bagheri
English Editor: Engineer Maryam Norouzali- Engineer Sayed Abbas Hosseini
Page Layout: Dr. Elham Qanavati- Mohammad Ghasemi
Layout: Dr. Elham Qanawati Mohammad Qasmi
Cover Designer: Engineer Maryam Norouzali

Publisher: Omid Sokhan
Printing house: Ata
Circulation: 500
Price: 189000 tomans

New Literary Research

Scientific-Specialized Quarterly of Persian Language and Literature First Year, Second issue, Fall 2022

ISSN -P : 2821-1413
ISSN-E : 2821-1421

- eldery and youth in Ferdowsi's Shahnameh. Shekoofeh Ajodani
- In-depth criticism on the Etedal ghazals based on Seyyed Reza Mohammadi's works. Parvin Ahmadi
- Analysis and adaptation of the character of the Companions and Elders in Masnavi traditions and its sources based on the theory of Shlomith Rimmon-Kenan. Sara Ahmadi-Rad1- Alia Yousef Fam
- Story elements in the narration of "Moses' (PBUH) denial of the shepherd's prayer" Based on Harold Bloom's Theory of Misprision. Sara AhmadiRad
- Contrasting ecofeminism and Fara-feminism in naturalist literature. Alireza Azarpeyk- Seti sara sooshiyan
- Investigating the relationship between the social class and the women's morals in the stories of Kelileh va demneh and Marzbannameh. Saeed Emami- Qasem Sahrai
- Ferdowsi and Shahnameh in mystical prose texts. Somayeh Jabarpour
- Investigating Fara-poetry as a mother (main) genre in the school of word Originality. Manizheh Sefidbary-Somaye Gerami
- The central role of "Majnun" character based on Grimas' narrative theory. Mahvash Soleimanpour
- Examining the concept and nature of love in Forough Farrokhzad's poems. Nader Moslem- Mustafa Gorgi- Fatemeh Koopa
- Analysis of the components of Maximal Ghazal. Niloofar Masih
- e Innovation, analysis and combination of prosody in contemporary sonnets. based on the poems of Arash Azarpeyk (Ario Hemati- Meysam Mirzapour)