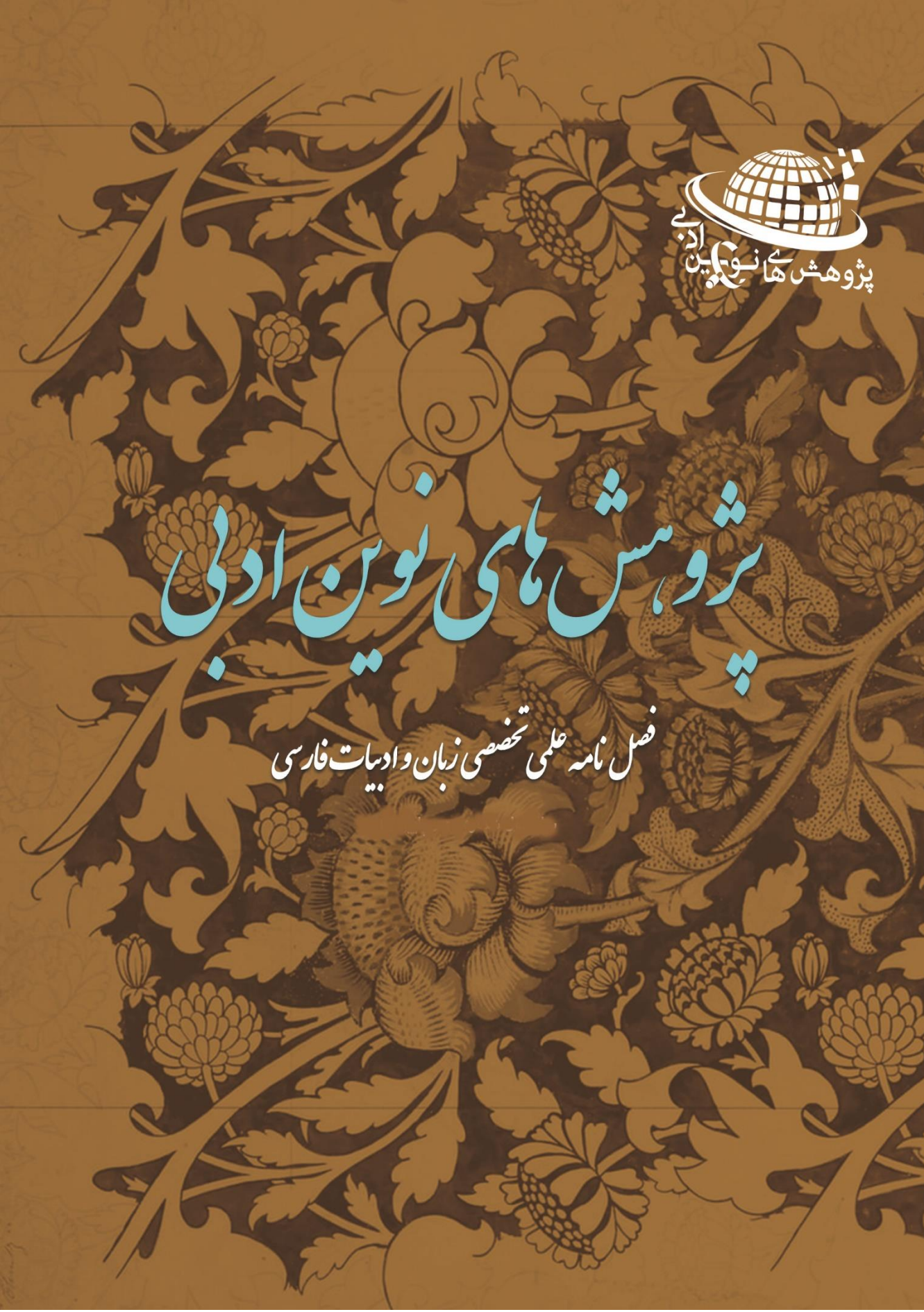

پژوهش های نوین ادبی
پژوهش‌های نوین ادبی
فصل نامه علمی تخصصی زبان و ادبیات فارسی

پژوهش‌های نوین ادبی
(شیرین و شکر سابق)
ISSN-P: ۲۸۲۱-۱۴۱۳
دوفصلنامهٔ علمی تخصصی زبان و ادبیات فارسی
دورهٔ سوم، شمارهٔ دوم (پیاپی ۶)، پاییز و زمستان ۱۴۰۳

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.

این نشریه در پایگاه استنادی علوم جهان اسلام «ISC»، مرکز اطلاعات علمی جهاد دانشگاهی«SID»، مرکز منطقه‌ای اطلاع رسانی علوم و فناوری «RICeST»، بانک اطلاعات نشریات کشور «magiran»، پایگاه مجلات تخصصی نور «noormags»، مرجع دانش «CIVILICA»، پرتال جامع علوم انسانی، «LinkedIn»، «Mendeley» و پایگاه تخصصی مجله پژوهش‌های نوین ادبی «jpll.ir» نمایه می‌شود.

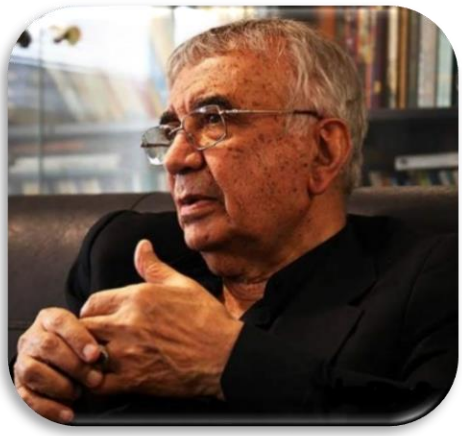
رایانامهٔ اصلی: sjpll.ir@gmail.com رایانامهٔ پشتیبان: Sjpll.ir@yahoo.com
تارنما: jpll.ir

ویراستار علمی: دکتر نادر مسلمی- دکتر الهام قنواتی
ویراستار فنی و ادبی: شبنم باقری - صدیقه یونسیان
مترجم: فرزانه سادات علوی- ویراستار انگلیسی: مریم نوروزعلی
طراح جلد: مریم نوروزعلی

ناشر: آسو اوستا
چاپخانه: عطا
تیراژ: ۱۰۰۰
بها: ۳۸۶ هزار تومان

هیئت دبیران داخلی نشریهٔ پژوهش‌های نوین ادبی

دکتر احمد حسنی رنجبر هرمزآبادی
(سردبیر)
استاد گروه زبان و ادبیات فارسی
ریاست اسبق دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی
دانشگاه خوارزمی



دکتر احمد تمیم‌داری
دکتری زبان و ادبیات فارسی
استاد و ریاست سابق دانشکدهٔ ادبیات
دانشگاه علامه طباطبایی

دکتر بیژن ظهیری ناو
دکتری زبان و ادبیات فارسی
استاد دانشگاه محقق اردبیلی

دکتر فاطمه مدرسی
دکتری زبان و ادبیات فارسی
استاد دانشگاه ارومیه

دکتر مرتضی محسنی
دکتری زبان و ادبیات فارسی
استاد گروه زبان و ادبیات فارسی
دانشگاه مازندران

دکتر مریم خلیلی جهانتیغ
دکتری زبان و ادبیات فارسی
دانشگاه فردوسی مشهد
استاد گروه زبان و ادبیات فارسی
دانشگاه سیستان و بلوچستان

دکتر غلامرضا پیروز

دکتری زبان و ادبیات فارسی

استاد گروه زبان و ادبیات فارسی

دانشگاه مازندران

دکتر آسیه ذبیح نیا آل عمران

دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تهران

استاد دانشگاه پیام نور

دکتر ایوب مرادی

دکتری زبان و ادبیات فارسی

دانشگاه علامه طباطبائی

دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی و

سرپرست دانشگاه پیام نور مرکز تهران

غرب

دکتر سیدجواد میری منیق

دکتری جامعه‌شناسی

دانشگاه بریستول انگلستان

مدیر روابط بین‌الملل و همکاری‌های علمی

نمایندهٔ بنیاد مطالعات اسلامی روسیه در ایران

دانشیار و عضو هیات علمی پژوهشکده

مطالعات اجتماعی پژوهشگاه علوم انسانی

و مطالعات فرهنگی

دکتر ابوالقاسم قوام تنها

دکتری زبان و ادبیات فارسی

دانشیار دانشگاه فردوسی مشهد

دکتر بهروز عباسی فریدنی

دکتری زبان و ادبیات فارسی

دانشیار دانشگاه فرهنگیان اصفهان

دکتر مهران زنده بودی

دکتری زبان و ادبیات فرانسه

دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی

دانشگاه فردوسی مشهد

دکتر محمد ایرانی

دکتری زبان و ادبیات فارسی

دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی

دانشگاه رازی کرمانشاه

دکتر آذر دانشگر

دکتری زبان و ادبیات فارسی

دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی

دانشگاه آزاد اسلامی واحد کرج

دکتر محمد رضا فلاحتی قدیمی فومنی

دانشیار زبانشناسی رایانشی

مرکز منطقه‌ای اطلاع رسانی علم و فناوری

دکتر علی‌اکبر سام خانیانی

دکترای زبان و ادبیات فارسی

دانشگاه فردوسی مشهد

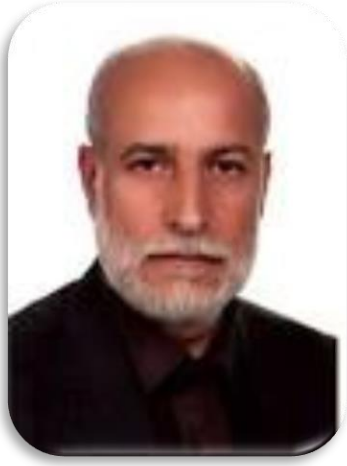
دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه بیرجند

دکتر غلامرضا سالمیان

دکتری زبان و ادبیات فارسی

دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی

دانشگاه رازی کرمانشاه



دکتر محسن پیشوایی علوی
دکتری زبان و ادبیات عربی
دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی
دانشگاه کردستان

دکتر عبدالله ولی پور
دکتری زبان و ادبیات فارسی
دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی
دانشگاه پیام نور مرند

دکتر خلیل بیگ زاده
دکتری زبان و ادبیات فارسی
دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی
دانشگاه رازی کرمانشاه

دکتـر علـی تسلیـمی

دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه

تهران

دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی

دانشگاه گیلان

دکتر هادی وکیلی

دکتری عرفان اسلامی، دانشگاه آزاد اسلامی

واحد علوم و تحقیقات

دانشیار پژوهشگاه علوم انسانی و

مطالعات فرهنگی

دکتر محمدعلی محمودی

دکتری زبان و ادبیات فارسی

دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی

دانشگاه سیستان و بلوچستان

دکتر سیروس نصرا...زاده

دکتری فرهنگ و زبان‌های باستانی

دانشگاه تهران

دانشیار پژوهشکدهٔ زبان‌شناسی پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

دکتر فرزاد بالو

دکتری زبان و ادبیات فارسی

دانشیار گروه ادبیات و زبان‌های خارجی

دانشگاه مازندران

دکتر هوشنگ خوش‌سیما

دکتری آموزش زبان انگلیسی

دانشیار گروه زبان انگلیسی

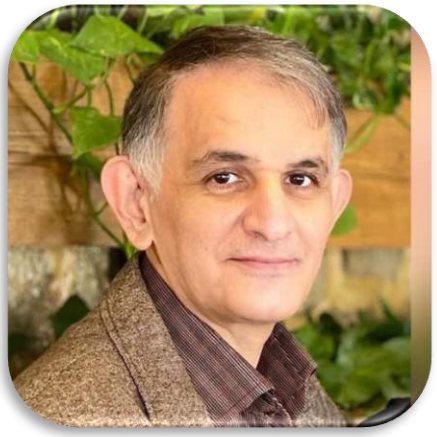
دانشگاه علوم دریایی و دریانوردی چابهار

دکتر معصومه صادقی

دکتری زبان و ادبیات فارسی

دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی

دانشگاه آزاد اسلامی واحد گرمسار



دکتر مهیار علوی مقدم

دکتری زبان و ادبیات فارسی

دانشگاه فردوسی مشهد

دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی

دانشگاه حکیم سبزواری

دکتر حسن بساک

دکتری زبان و ادبیات فارسی

دانشگاه فردوسی مشهد

دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی

پیام نور مرکز مشهد

دکتر محبوبه فهیم کلام

دکترای زبان و ادبیات فرانسه

دانشیار گروه زبان و ادبیات فرانسه دانشگاه آزاد

اسلامی واحد تهران غرب

دکتر بخشعلی قنبری

دانشیار فلسفه، ادیان و عرفان

دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی

دکتر مریم محمدزاده

دکتری زبان و ادبیات فارسی

دانشگاه شهید مدنی آذربایجان

دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد

اسلامی واحد اهر

هیئت دبیران برون مرزی نشریهٔ پژوهش‌های نوین ادبی

پروفسور سیدعارف نوشاهی

دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تهران

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

دکتر تورج دریایی

دکتری تاریخ

استاد دانشگاه ایرانی و عضو هیئت مدیرهٔ مرکز مطالعات ایرانی دکتر سموئل، دانشگاه کالیفرن،یا آمریکا

پروفسور سیدحسن عباس

دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تهران

استاد و رئیس گروه زبان و ادبیات فارسی

دانشگاه هندوبنارس هندوستان

پروفسور عصمت درّانی

دکتری زبان و ادبیات فارسی

استاد و رئیس گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه

بهاولپور پاکستان

پروفسور بدرالدین مقصودزاده

دکتری زبان و ادبیات فارسی

استاد گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه ملی

تاجیکستان

پروفسور محمد سلیم اختر

دکتری زبان و ادبیات فارسی

استادگروه زبان و ادبیات فارسی

دانشگاه لاهور پاکستان

دکتر دلال عباس

استاد دانشگاه بیروت، لبنان

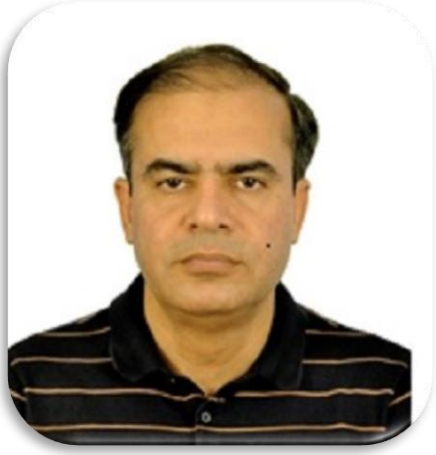
دکتر علی تمیز ال

مدیر گروه زبان و ادبیات فارسی

دانشگاه سلجوق قونیه

و رئیس انستیتو تحقیقاتی مولانا وابسته به دانشگاه

سلجوق قونیه، ترکیه



دکتر محمد ناصر

دکتری زبان و ادبیات فارسی

استاد گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه

پنجاب لاهور پاکستان

دکتر جیهاد شکری رشید

دکتری زبان و ادبیات فارسی

دانشگاه تهران

دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی

دانشگاه اربیل، عراق

دکتر انور عباس مجید حیدر

دکتری زبان و ادبیات فارسی

دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه

بغداد، عراق

پروفسور علیم اشرف خان

زبان و ادبیات فارسی استاد و مدیر اسبق بخش

فارسی دانشگاه دهلی – هند

پروفسور مصباح‌الدین نرزیقول محمودزاده

دکتری زبان و ادبیات فارسی

استاد گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه

فلولوزی تاجیکستان

مشاوران علمی نشریهٔ پژوهش‌های نوین ادبی

دکتر احمدخیالی خطیبی

دکتری زبان و ادبیات فارسی

دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم و تحقیقات

استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی

دانشگاه آزاد اسلامی

واحد تهران مرکزی

دکتر سید حسین حسینی

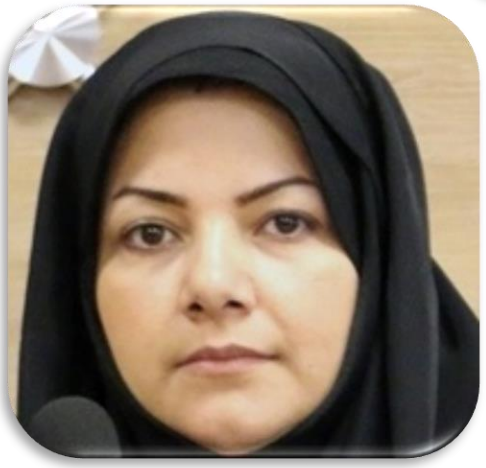
دکتری فلسفه و کلام اسلامی

دانشگاه معارف

استادیار پژوهشکدهٔ مطالعات اجتماعی

پژوهشگاه علوم انسانی

و مطالعات فرهنگی



دکتر حوریه احدی

دکتری زبانشناسی همگانی دانشگاه

پیام‌نور

استادیار پژوهشکدهٔ زبان‌شناسی

و مدیر روابط عمومی پژوهشگاه علوم

انسانی و مطالعات فرهنگی

دکتر محمدجواد زینلی

دکتری زبان و ادبیات فارسی

استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی

دانشگاه پیام نور مرکز سمنان

دکتر آتوسا رستم بیک تفرشی

دکتری زبانشناسی همگانی

استادیار پژوهشکده زبانشناسی پژوهشگاه علوم

انسانی و مطالعات فرهنگی

دکتر محمد مهدی اسماعیلی

دکتری فرهنگ و زبان‌های باستانی

استادیار و مدیرگروه زبان و ادبیات فارسی

دانشگاه آزا داسلامی واحد تهران مرکزی

دکتر عالیه یوسف فام

دکتری زبان و ادبیات فارسی

دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم و تحقیقات

استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه

آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی

دکتر تراب جنگی قهرمان

دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد

اسلامی واحد علوم تحقیقات

استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه

آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی

دکتر علی آسمند

دکتری زبان و ادبیات فارسی

دانشگاه بوعلی سینا همدان

مدیر مرکز مطالعات و برنامه ریزی زبان‌های

سازمان مرکزی دانشگاه آزاد اسلامی

استادیار دانشگاه آزاد اسلامی

واحد اسلامشهر

دکتر فرشته ناصری

دکتری زبان و ادبیات فارسی

استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی

واحد یادگار امام خمینی(ره)

دکتر محمدکاظم رضازاده جودی

دکتری فلسفه وکلام اسلامی دانشگاه تهران

استادیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم و تحقیقات

دکتر شهین اوجاق علیزاده

دکتر زبان و ادبیات فارسی

استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی

دانشگاه آزاد اسلامی واحد رودهن

دکتر زینب نوروزعلی

صاحب امتیاز و مدیر مسئول

نشریهٔ پژوهش‌های نوین ادبی

و موسسهٔ مطالعات علوم انسانی و اسلامی

«حکمت کلمه»

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 احمد خیالی خطیبی**

دکترای تخصصی زبان و ادبیات فارسی

- **دکتر الهام قنواتی محمدقاسمی**

دکترای تخصصی زبان و ادبیات فارسی

- **دکتر بهزاد عباسی فریدنی**

دکترای تخصصی زبان و ادبیات فارسی

- **دکتر شهین اوجاق علیزاده**

دکتر 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. (حداکثر۱۵ 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- اندازهٔ قلم ۱۲ - پررنگ)
- تصریح مدل: (در صورت نیاز- تیتر مناسب موضوع مقالهٔ خود و بسته به نوع مقاله) (B Nazanin-۱۲ اندازهٔ قلم - پررنگ)
- نتیجه‌گیری: (B Nazanin- اندازهٔ قلم ۱۳ - پررنگ)
- کتاب‌شناسی: (B Nazanin-۱۲ اندازهٔ قلم - معمولی)
- زیرنویس فارسی: (B Nazanin- اندازهٔ قلم ۱۰- معمولی)
- زیرنویس انگلیسی: (Times New Roman۱۰)
- عنوان جدول ها، شکل ها و نمودارها: (B Nazanin- اندازهٔ قلم ۱۱ - پررنگ)
- متن فارسی جدول‌ها، شکل‌ها و نمودارها: (B Nazanin- اندازهٔ 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)، ۲۰-۱۰.

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

اوستا، آسو (۱۴۰۰)، عنوان مقاله، پژوهش‌های نوین ادبی، ۹ (۱)، ۳۰-۲۰.

«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	۱٤	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 ٢٥٠ words. However, it must be limited between ١٥٠to ٢٥٠words. 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

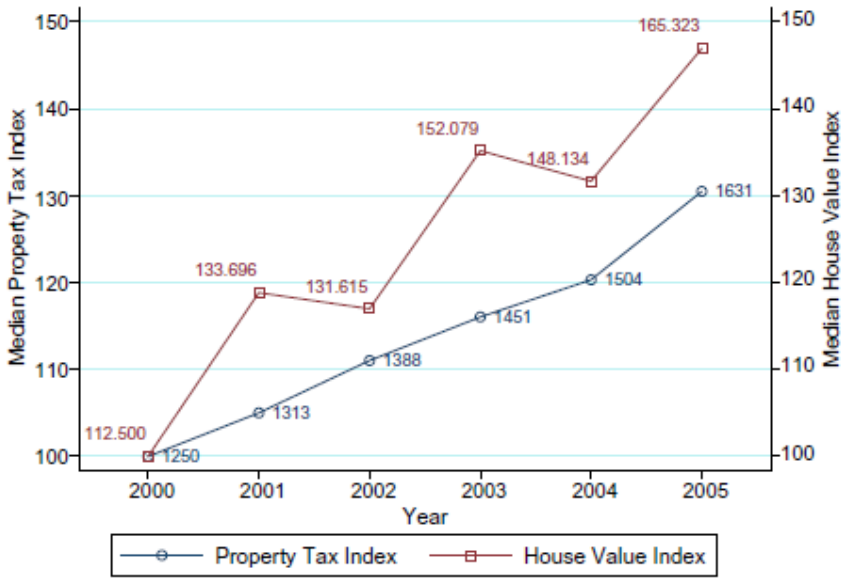
Figures must be numbered and the caption of the figure must come at the bottom of the figure. All the legends and the numerical values on the axes of the curves must be clear and readable. Figures must appear where (or

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., ۱۹٥۹, 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. خیابان شهدا. نبش پیشوا. پلاک ۳۲۹

کدپستی: ۳۶۱۳۷۹۷۶۹۷

تلفن و نمابر: ۰۹۳۵۲۷۳۱۳۸۲ -۰۲۳۳۲۲۰۳۷۵۴

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

رابعه بلخی، سیروس رادمنش، جلیل تجلیل و علی خراسانی

یادداشت سردبیر

علاقه‌مندان و پژوهشگران گرامی با افتخار ششمین شماره از نشریهٔ «پژوهش‌های نوین ادبی»، پیش روی نگاه بلند شماست.

مایهٔ مباهات است که این نشریه در عمر کوتاه فعالیت علمی خود، مورد توجه جامعهٔ آکادمیک و پژوهش‌گران داخلی و برون مرزی قرار گرفته و در این شماره از نشریه نیز مثل شماره‌های گذشته میزبان مقالات ارزندهٔ علاقه‌مندان به حوزهٔ زبان و ادبیات پارسی خارج از ایران بوده است.

در این شماره ادبیات معاصر و کلاسیک ایران از منظر نقد و نظریهٔ ادبی اعم از دیدگاه لکانی، بینامتنیت ژولیا کریستوا، ژرار ژنت و گیدنز بررسی و تحلیل شده و نیز به معرفی نسخهٔ خطی، تاثیرات نیچه و مطالعات تطبیقی در آثار نظم و نثر ایران پرداخته شده است.

مفتخریم که با تلاش مجدانه و همراهی مشفقانهٔ هیات تحریریهٔ برجسته و فعال متشکل از اعضای محترم هیئت علمی دانشگاه‌های داخلی و بین‌المللی، اساتید محترم، دانشجویان و پژوهشگران ارجمند، در راه اهداف متعالی این نشریه گام برداشته و در راستای ترویج فرهنگ پژوهش و نوآوری در حوزهٔ زبان و ادبیات ایران و جهان فعالیت داریم.

این نشریه که تمام شماره‌های آن در پایگاه استنادی علوم جهان اسلام نمایه شده، در راستای اهداف علمی و فرهنگی خود با موسسهٔ مطالعات علوم انسانی و اسلامی «حکمت کلمه» و انتشارات «آسو اوستا» تفاهم‌نامهٔ همکاری امضا کرده و با تشکیل دپارتمانی کارآمد به تولید محتوای علمی و به‌روز در حوزهٔ علوم انسانی به ویژه زبان و ادبیات فارسی همت گماشته است.

با احترام

احمد حسنی رنجبر هرمزآبادی

سردبیر مجلهٔ «پژوهش‌های نوین ادبی»

فـهرسـت مـطالـب

بررسی میزان تاثیرپذیری شهریار از اشعار ایرج میرزا بر اساس نظریهٔ بینامتنیت ژولیا کریستوا- ***نازنین احسانی*** ۴۷

بررسی تفاوت‌ها و شباهت‌ها در رویدادهای مهم پادشاهی گشتاسپ با تطبیق متون مختلف - ***روحا... جعفرزاده- حمیدرضا اردستانی رستمی- فرزین غفوری*** ۶۷

معرفی نسخهٔ خطی معارف الحقایق فی التحقیق الدقایق در شرح لمعات عراقی و لزوم تصحیح آن- ***محمد جلالی- اسماعیل تاجبخش*** ۸۹

نقد رمان کوتاه ملکوت از دیدگاه لکانی- ***یسرا دولتیاری*** ۱۰۵

بررسی تطبیقی سیمای سه عنصر عشق، عاشق و معشوق در دیوان صائب تبریزی و بیدل دهلوی- ***شهناز زرین خط- زهرا وکیلی*** ۱۱۹

تحلیل تاثیر تفکرات نیچه در جامعه قرن بیستم مطالعهٔ موردی (ارادهٔ قدرت، فراسوی نیک و بد و چنین گفت زرتشت)- ***محمدجواد شیری*** ۱۴۵

بررسی تطبیقی تمثیل در قطعات ابن‌یمین فریومدی و غزل تمثیل‌های آرش آذرپیک- ***ناهید صیدی*** ۱۷۱

ردپای موسیقی غزلیات بیدل دهلوی در غزلیات سلیمان بابانی- ***نصرالدین عبدالله‌زاده- امید قهرمانی- محمدامیر عبیدی‌نیا*** ۱۸۷

تعارض هویتی میان سنت و مدرنیته از نگاه گیدنز در رمان پایان روز- ***سارا عبدلی*** .۲۱۳

بینامتنیت در دستورالجمهور شیخ خرقانی و عوارف‌المعارف سهروردی بر مبنای نظریهٔ ژرار ژنت- ***الهام قنواتی- آسو اوستا*** ۲۳۱

چگونگی قافیه در شعر نیمایی (شاعران ایران و افغانستان)- ***نجیبا... قیوم*** ۲۵۳

تاثیر فناوری بر یادگیری واژگان انگلیسی- ***فاطمه عرفانی*** ۲۷۷

بررسی میزان تاثیرپذیری شهریار از اشعار ایرج میرزا بر اساس نظریهٔ بینامتنیت ژولیا کریستوا

نازنین احسانی

۱. دکتری زبان و ادبیات فارسی، گروه‌های آموزشی، پردیس شهیدباهنر و پردیس امام سجاد(ع)، بیرجند، ایران. رایانامه: nazaninehsani_۱۹۵@yahoo.com

اطلاعات مقاله (۶۵-۴۷)

نوع مقاله: مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت:
۱۴۰۳/۰۲/۰۴

تاریخ پذیرش:
۱۴۰۳/۰۴/۳۰

واژه‌های کلیدی:
شاعران معاصر
شعر نو
شعر مشروطه
زبان
محتوا

چکیده

ایرج میرزا با جسارتی هنرمندانه، اصول شعر را در سطوح مختلف زبانی و محتوایی دگرگون کرده و فضایی خاص در شعر ایجاد نموده است که می‌توان تأثیر این دگرگونی را در شعر شاعران بعد او، از جمله محمدتقی بهجت (شهریار) مشاهده کرد. با توجه به اهمیت شهریار به عنوان یکی از شاعران برجستهٔ دوره معاصر و ایرج میرزا به عنوان یکی از شاعران مشهور عصر مشروطه، بررسی دیوان شعری این دو شاعر بزرگ جهت کشف ویژگی‌های مشترک زبانی و محتوایی اشعار ایشان بسیار اهمیت دارد و هدف از این پژوهش بررسی میزان تاثیرپذیری شهریار از ایرج میرزا بر اساس نظریهٔ بینامتنیت ژولیا کریستوا با توجه به مشترکات زبانی و محتوایی، به روش تحلیلی ـ توصیفی است. در نتیجه مشخص گردید به لحاظ محتوایی، غزلیات شهریار بیشتر دارای محتوای دینی است و با توجه به این امر اشتراک قابل توجهی در شعر دو شاعر از نظر محتوا وجود ندارد؛ اما در حوزهٔ واژه‌ها، ترکیبات عامیانه و در برخی موارد شیوهٔ بیان اشتراکاتی را نشان می‌دهد.

۱. مقدمه

بینامتنیت به معنای شکل‌گیری متن توسط متون دیگر است. این شکل‌گیری می‌تواند زبانی باشد یا محتوایی و البته می‌تواند به صورت برداشتن مطالبی از یک متن یا تغییر متن دیگر توسط مولف باشد. بینامتنیت دارای سه رکن اصلی است: متن پنهان، متن حاضر و روابط بین متنی. انتقال لفظ یا معنا از متن پنهان به متن حاضر، روابط بین متنی نام دارد و مهم‌ترین رکن نظریهٔ بین متنی در تفسیر متون، به شمار می‌رود. حضور متن پنهان در متن حاضر و کشف نشانه‌ها و آثار متن پنهان در متن حاضر مهمترین هدف بینامتنیت است؛ چرا که بینامتنیت مطالعه و بررسی روابط موجود میان متن حاضر و متون دیگر است. به طوری که خواننده را در درک عمیق تر و فهم بهتر یاری می رساند. (نامور مطلق، ۱۳۹۴: ۱۵۹-۱۶۰)

بینامتنی به شکلی به شکل یافتن متن جدید، بر اساس متون معاصر یا قبلی است؛ به طوری که متن جدید فشردهٔ تعدادی از متون است که مرز بین آنها محو شده و ساختارش به شکلی تازه شده است که از متون قبلی فقط درون مایه آن باقی مانده باشد و اصل آن در متن جدید پنهان شده و تنها افراد خبره توان تشخیص آن را داشته باشند. (عربی و غلامی، ۱۴۰۰) در این نظریه، هر سخن با سخن‌های پیشین که موضوع مشترکی داشته باشد و با سخن‌های آینده که به یک معنا پیشگویی و واکنش به آنهاست، گفتگو می‌کند. (احمدی، ۱۳۷۲: ۹۳) به نظر کریستوا حداقل یک معنای فرا متنی را می‌توان از این ارتباط‌ها به دست آورد. بنابراین خواننده می‌کوشد با یافتن روابط بین متنی معانی نهفته را بررسی کند. از این رو معنای هر متن ادبی، مستقل و وابسته به تاریخ و سنت ادبیات و متون ادبی و غیر ادبی است که آن متن در بافت آنها شکل گرفته است. (سبزیان، ۱۳۸۷: ۶۷)

با توجه به نظریات فوق و با در نظر گرفتن نظر کریستوا در این حوزه می‌توان گفت نویسندگان و خوانندگان با جدا کردن بینا متن‌ها از مرزهای نشانه‌ای خود و وارد کردن آن در قلمرو نشانه‌های دیگر، امکان خوانش‌های متفاوت را فراهم می‌آورند.

سرودن شعر از سوی ایرج میرزا، بیشتر جنبهٔ تفنن و مطایبه دوستانه داشته و شاعری شغل و حرفهٔ او نبوده است. آرین پور در کتاب «از صبا تا نیما» می‌گوید: «در حقیقت، دورهٔ شاعری و شهرت ایرج، ۱۰ سال پایانی عمر اوست که در آن طرز خاصی از شعر را به وجود آورده و چنان در سادگی زبان شعر از خود هنرمندی نشان داده که گاه در نثر هم نمی‌توان تا آن درجه سادگی به کار برد.» (آرین پور، ۱۳۸۲: ۳۹۱)

سید هادی حائری در مقدمهٔ کتاب خود می‌نویسد: «ایرج، مدیریت ماهنامهٔ ورقه را بر عهده گرفت و در ۱۹ سالگی لقب صدرالشعرایی را گرفت، لیکن به زودی از شاعری دربار

کناره گرفت و به مشاغل دولتی پرداخت. (حائری، ۱۳۶۶: ۳۷) لقب صدرالشعرایی زمانی متعلق به پدر او بود. اغلب اشعار ایرج میرزا دارای مضامین انتقادی، اجتماعی، احساسی و تربیتی است. او به راحتی و با زبان طنز، رسوم غلط جامعه را مورد نقد قرار می‌داد.

لطف سخن او، چیرگی بی‌نظیرش در سرودن شعر به دو زبان فارسی و ترکی آذری است. او در سرودن انواع شعر در قالب‌های غزل، قصیده، مثنوی، قطعه و شعر نو مهارت داشت. همچنین در توصیف‌های دقیق شاعرانه بسیار توانا بود. نمونه‌ای از این توصیفات را در آثاری از او همچون «افسانه شب»، «هذیان دل» و «مولانا در خانقاه شمس» شاهد هستیم. قطعه «حیدر بابایه سلام» از معروف‌ترین آثار شهریار است. موفقیت این قطعه، زبان دل انگیز و رایج عامیانه است و اینکه از دل شاعر برآمده و با دلنشین‌ترین تعبیرات و تخیلات خاطره انگیز، از لطف و صفای ایام کودکی در دل طبیعت زیبا، حسی مشابه را در دل هر خواننده بیدار می‌کند.

۱-۱. بیان مساله و سوالات پژوهش

اغلب شاعران و نویسندگان به مطالعه و تامل در آثار گذشتگان یا هم عصران خود پرداخته‌اند که حاصل آن برخورداری از این آثار، در جنبه‌های مختلف شعری بوده است. برای این برخورداری و استفاده‌های به جا و کاربردی از آثار دیگران، می‌توان اصطلاحاتی مانند تاثیرپذیری یا اشتراکات را به کار برد. این تأثیرپذیری یا مشترکات کلامی در موقعیت‌های گوناگون زبان، محتوا، لحن، وزن، قافیه و ... انجام می‌پذیرد.

در شعر معاصر فارسی بسیاری از شاعران با بهره‌مندی از ذوق و ابتکارات شخصی، دست به خلاقیت‌هایی زده‌اند که جلوه‌هایی بدیع در شعر ایجاد نموده و با استفادهٔ به جا از این هنر و نوآوری، بر غنای آثار خود و جلب توجه عموم مردم افزوده‌اند. محمد حسین بهجت تبریزی، متخلص به شهریار، و ایرج میرزا، ملقب به جلال الممالک، از جمله این شاعران موفق و نام‌آور هستند که علاوه بر قریحهٔ ارزشمند خدادادی، از آثار دیگران نیز تاثیر پذیرفته‌اند؛ به خصوص شهریار که از سعدی، حافظ، ملک الشعرای بهار و نیما تاثیر پذیرفته است. در این پژوهش تاثیرپذیری و اشتراکات شعری او با ایرج میرزا، بر اساس نظریهٔ بینا متنیت ژولیا کریستوا مورد سنجش و بررسی قرار گرفته است.

استاد شفیعی کدکنی می‌گوید: «شهریار دو شاعر ایده‌آل بیشتر نداشت: از قدما حافظ و از معاصران ایرج میرزا» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۰: ۴۷۶) بدیهی است که این تاثیر پذیری‌ها و وجود مشترکات زبانی یا محتوایی در اشعار شاعران، بر قدرت کلام و اثرگذاری آن در مخاطب می‌افزاید.

در ادامه با معرفی اجمالی نظریهٔ بینا متنیت و بیان ویژگی‌های زبانی و محتوایی اشعار ایرج میرزا و شهریار، به بررسی روابط بین متنی این دو اثر می‌پردازیم.

۱-۲. ضرورت، اهمیت و هدف پژوهش

الف: به جهت درک تحول شعر معاصر فارسی: شهریار و ایرج میرزا هر دو از شاعران تأثیرگذار در دورهٔ گذر شعر فارسی از سبک کلاسیک به مدرن بودند. بررسی تأثیرپذیری شهریار از ایرج میرزا می‌تواند به درک بهتر روند این تحول و نقش این دو شاعر در آن کمک کند.

ب: شناخت بهتر سبک شعری شهریار: شهریار در سرودن انواع شعر از جمله غزل، قصیده، مثنوی و شعر نیمایی مهارت داشت؛ مطالعهٔ تأثیرپذیری شهریار از ایرج میرزا می‌تواند به شناخت دقیق‌تر منابع الهام و طراحی سبک شخصی شهریار کمک کند.

پ: بررسی تداوم و نوآوری در شعر فارسی: ایرج میرزا از پیشگامان تجدد در ادبیات فارسی بود؛ مطالعهٔ تأثیر ایرج میرزا بر شهریار می‌تواند نشان دهد چگونه نوآوری‌های ایرج میرزا توسط نسل بعدی شاعران مانند شهریار ادامه یافته است.

ت: مطالعهٔ تحول مضامین شعری: ایرج میرزا در سرودن اشعار با مضامین انتقادی، اجتماعی و تربیتی شهرت داشت؛ بررسی تأثیر او بر شهریار می‌تواند نشان دهد که چگونه این مضامین در شعر شهریار تداوم یافته و توسعه پیدا کرده است.

ث: درک بهتر زمینه‌های فکری و فرهنگی: مطالعهٔ تأثیرپذیری شهری از ایرج میرزا می‌تواند به درک بهتر فضای فکری و فرهنگی دوره‌هایی که این دو شاعر در آن می‌توانند کمک کنند..

ج: شناخت روابط ادبی و تأثیرات متقابل: بررسی این تأثیرپذیری می‌تواند به درک بهتر روابط ادبی و تأثیرات متقابل شاعران معاصر بر ترکیب کمک کند.

چ: ارزیابی نوآوری‌های شهریار: مقایسه شعر شهریار با ایرج میرزا می‌تواند به دقت دقیق‌تر نوآوری‌های شهریار و سهم او در تحول شعر فارسی کمک کند.

در مجموع، مطالعه تأثیرپذیری شهریار از ایرج میرزا می‌تواند به درک عمیق‌تر تاریخ ادبیات معاصر فارسی، تحول سبک‌های شعری و روابط بین نسل‌های مختلف شاعران کمک کند. این مطالعه همچنین می‌تواند به ارزیابی دقیق‌تر جایگاه و اهمیت هر دو شاعر در تاریخ ادبیات فارسی منجر شود.

۱-۳. پیشینهٔ پژوهش

تاکنون مقاله‌ای به صورت مستقل به مقایسهٔ شعر شهریار و ایرج میرزا براساس نظریات بینامتنیت بیان ویژگی‌های زبانی و محتوایی نپرداخته است؛ تنها کتابی که بخشی از آن به موضوع فوق اختصاص یافته، کتاب «با چراغ و آینه» از استاد شفیعی کدکنی (۱۳۹۰) است و از جمله مقالاتی که به اشعار شهریار و ایرج میرزا پرداخته به شرح زیر است:

دوراندیش و قزلجه (۱۴۰۰) در پژوهشی با عنوان «جلوه‌های نوآوری در شعر ایرج میرزا» با رویکرد سبک شناسی فرم محور (فرمالیستی)، به بررسی جنبه‌های نوآوری و خالقیت در شعر ایرج میرزا پرداخته و در نتیجه آورده است که مهمترین و بیشترین نوآوری‌های ایرج میرزا در زبان شعر اوست؛ او به انعکاس دقیق زبان عامیانهٔ عصر و همچنین لغات جدید فارسی و فرنگی در شعر خود پرداخته است تا پیش از آن در شعر فارسی بسیار کم سابقه بوده است.

شعبانی (۱۳۹۵) در مقالهٔ خود «بررسی تحلیلی تاثیرپذیری شهریار از ایرج میرزا» تاثیرپذیری شهریار از شعر ایرج میرزا به لحاظ زبانی و محتوایی مورد بررسی قرار داده و در نتیجه آورده است شهریار در بخش‌های غیررسمی شعرش در کاربرد برخی کلمات، اصطلاحات، مضامین عامیانه و شیوهٔ بیان، ازشعر ایرج تاثیر پذیرفته است. به لحاظ محتوایی اما با وجود برخی موضوعات مشترک، تفاوت‌های بنیادین در شعر دو شاعر وجود دارد.

خدیور و کاظمی مرام (۱۳۹۱) در مقاله‌ای تحت عنوان «تأثیرپذیری شهریار از حافظ» تاثیرپذیری شهریار از حافظ را در دو سطح کلی زبانی و فکری مورد توجه قرار داده و به این نتیجه رسیده است که شهریار سعی کرده اشعارش را تا حد ممکن شبیه به اشعار حافظ بسراید و در همه جای دیوانش به مدح و ستایش او می‌پردازد.

۲. پردازش تحلیلی موضوع

۲-۱. محتوای شعر

مضمون و محتوای شعر، بازتاب موضوع است. هر شاعر یا نویسنده، شیوه‌ای برای بیان اندیشه، احساس و مقصود خود به کار می‌گیرد. این شیوه گاهی تصویرسازی است، گاهی لحن و گاهی استعاره و بهره‌گیری از نماد. آنچه به شعر به عنوان کلام هنرمندانه اعتبار و زیبایی می‌بخشد همین شیوه‌ها و روش‌ها است. محتوای شعر وابستگی مستقیم با تجربه‌های شاعر یا نویسنده دارد و نیز مضمون پردازی برای هر موضوع، وابستگی مستقیم به عنصر عاطفه ـ از عناصر پنجگانه شعری ـ دارد. نگاه خاصی که شاعر یا نویسنده به موضوع اثرش دارد، «محتوا یا مضمون آن اثر» است.

۲-۱-۱. محتوای شعر ایرج میرزا

ایرج میرزا که از شعرای مطرح و مشهور دورهٔ مشروطه است، به دلیل جایگاه اجتماعی‌اش به عنوان یک شاهزاده قاجار و اوضاع حاکم بر جامعهٔ آن روزگار، یک منتقد روابط اجتماعی است. «صدای اصلی مشروطیت»، بیشتر یا میهن پرستی است یا انتقاد اجتماعی و این دو صدا بیشتر در شعر ایرج و بهار دیده می‌شود: بهار از لحاظ میهن پرستی و ایرج به عنوان یک بورژوای منتقد روابط اجتماعی. (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۳: ۳۴) ایرج میرزا هیچگاه به مضامین پرطرفدار مشروطه مثل وطن پرستی و تاختن علیه طبقات حاکم نظام نپرداخت و حتی این مضامین را مورد تمسخر قرار می‌داد. با وجود اینکه تمایلات ترقی خواهانه در شعر او مشهود است اما چندان به نظام جامعه توجهی نداشته است. او هر چقدر در مسائل اجتماعی بی‌پروا بود، در مسائل سیاسی محافظه‌کارانه عمل می‌کرد.

ایرج میرزا اشعار زیادی در اخلاقیات و مضامین دینی دارد اما عمدهٔ شهرتش به خاطر سرودن اشعار طنز و هجویات اوست که یکی از محورهای معنایی شعر ایرج میرزا محسوب می‌شود. به جز مضامین طنزی-هجوی و مضامین انتقادی- اجتماعی، از دیگر محورهای معنایی شعر ایرج میرزا می‌توان به مضامین تفننی و مناسبتی، رگه‌هایی از این اندیشه خیامی، برخی مضامین لائیکی (با وجود درون مایه‌های دینی در برخی از اشعارش) و مضامین تربیتی در کودکانه‌ها، اشاره کرد. (زرقانی، ۱۳۹۱: ۹۰)

در شعر ایرج میرزا با نوعی واقع‌گرایی و کم توجهی به برخی موضوعات مانند عشق و احساس مواجه هستیم. (هرچند شهریار در بیتی از شعری که بعد از مرگ ایرج میرزا برای او سروده، چنین می‌گوید:

مکتب عشق به شاگرد قدیمت بسپار شهریاری که در این شیوه شهیر آمده است

(دیوان شهریار: ۱۳۷۳: ۳۶۲)

با وجود اینکه در دیوان ایرج میرزا، یک قصیده در نعت پیامبر اکرم(ص)، دو قصیده در مدح حضرت علی(ع)، یک قطعه در رسای مصیبت کربلا و یک قطعه دربارهٔ بهشت و دوزخ آمده است، نمی‌توان او را شاعر دین‌مدار به حساب آورد؛ زیرا علاوه بر اینکه لحن این چند نمونه کاملاً عادی و پیش پا افتاده است و روح دین‌مداری در آنها دیده نمی‌شود، در کل دیوانش برخی مضامین لائیکی نیز وجود دارد؛ مانند:

من هم گویم یزید بد کرد لعنت به یزید بد کننده

اما دگر این کتل متل چیست وین دسته خنده آورنده

(ایرج میرزا، ۱۳۶۴: ۷۱)

ایرج میرزا در پاره‌ای موارد، مذهب را علت ایجاد عقب ماندگی می‌داند و گاهی به صورت آشکار، دین و وطن را عامل فتنه می‌شمارد و هرگونه پایبندی به دین و وطن را بی معنا می‌خواند. او همه جهان را وطن انسان معرفی می‌کند و دلبستگی‌های دینی را از عوامل خونریزی و آشوب در جامعه می‌داند:

فتنه‌ها در سر دین و وطن است — این دو اصل است که اصل فتن است
صحبت دین و وطن یعنی چه؟ — دین تو موطن من یعنی چه؟
... همه کس را همه عالم وطن است — همه جا موطن هر مرد و زن است
چیست در کلّه تو این دو خیال — که کند خون مرا بر تو حلال

(همان: ۸۰)

موضوع پررنگ دیگری که شایسته است در این مبحث به آن اشاره شود، مضامین تعلیمی در شعر ایرج میرزاست. او معتقد است جامعهٔ ایرانی نیازمند تغییر است و این تغییر ریشه در تعلیم و تربیت سازمان یافته در خانواده‌ها دارد. از جمله مضامین تعلیمی در شعر ایرج میرزا عبارتند از: نکوهش شراب‌خواری، تکریم مادر، مبارزه با ناهنجاری‌هایی مثل خرافه پرستی و رسومی مانند قمه زنی است.

او به موضوع زنان، لزوم حضور در فعالیت‌های اجتماعی و نقش مهم آنان در تعلیم و تربیت جامعه بسیار توجه نشان داده و نگرش‌ها و تعصبات مردسالارانه را نکوهش کرده است.

در حوزهٔ تعلیم و تربیت او جزو اولین شاعرانی است که به مسئله تعلیم و تربیت کودکان و حضور فعال زنان در جامعه پرداخته است. ایرج میرزا با مخاطب قرار دادن فرزندش سعی کرده نکات تعلیمی را بیان نموده و او را نصیحت کند. دیدگاه تعلیمی ایرج میرزا در این موضوعات حتی امروزه هم مهم و قابل توجه است. او آشنا کردن جوانان را با مسائل زندگی از وظایف و تعهدات خود می‌داند. (حائری، ۱۳۷۰: ۲۹۲)

ایرج میرزا در این شعر با زبان ساده و روان، سحرخیزی و پاکی را به فرزندش توصیه می‌کند:

هان ای پسر عزیز و دلبند — بشنو ز پدر نصیحت چند
زین گفته نصیحت تو جویم — پس یاد بگیر هرچه گویم
می‌باش به عمر خود سحرخیز — و از خواب سحرگهان بپرهیز
اندر نفس سحر نشاطی است — کان را با روح ارتباطیست

(ایرج میرزا ،۱۳۶۴: ۸۶)

۲-۱-۲. محتوای شعر شهریار:

بی‌قراری در زندگی شخصی و در کارنامهٔ هنری شهریار از آغاز دیده می‌شود. سفرهای متعدد میان روستای دوران کودکی‌اش، روستای خشکناب و شهر تبریز، تجربهٔ بی‌سرانجام عاشقانه، ازدواج و زندگی با همسر (شاید ناگزیر!)، ترک تبریز و اقامت در تهران و بازگشت مجدد به تبریز، مهاجرت به مشهد و کارمندی در اداره دولتی -که مانند همهٔ اتفاقات دیگر بر خلاف خواسته و عادت او بود- همه نشان دهندهٔ این بی‌قراری است که شهریار را در تنگنای زندگی گرفتار کرده بود.

شهریار شاعری فراعادی است. او محدود به زمان خودش نیست و از شعرای کلاسیک پیش از خود الهام گرفته است. برای شاعری چون شهریار، موضوع و محتوا بهانه‌ایست ناچیز برای بیان هنرش. موضوع در اختیار هنر و قلم شهریار قرار داشت و به همین دلیل اهمیت چندانی برای او نداشت و در دیوان او شاهد پراکندگی موضوعی مواجه هستیم.

شهریار به شدت پاکی و صداقت، تحت تاثیر اطرافیان و دم‌خورانش واقع می‌شد؛ اگر مذهبی بودند «علی همای رحمت» یا «افسانه شب» و «شب و علی» و مناجات‌های زیبایش را می‌گفت. اگر توده‌ای‌ها چندی دم‌خورش بودند «قهرمانان استالینگراد» را می‌سرود. اگر نیمایی‌ها بودند «دو مرغ بهشتی» را می‌سرود. اگر آذربایجانی‌ها بودند «حیدر بابایه سلام» می‌گفت. خلاصه مردی بود جاری و ساری با همه و هرچه هست و نیست و البته مهربان و خونگرم با همه. (اخوان ثالث، ۱۳۶۹: ۱۴) به همین دلیل است که ادعا می‌شود شهریار شاعری فرازمانی بود که محدود به زمان خودش نیست.

آن‌چه از مطالعهٔ شعر شهریار به دست می‌آید این است که او شاعری عاشق رمانتیسم و کم توجه به مسائل اجتماعی است. او متعلق به طبقهٔ متوسط جامعه بود که دوران اختناق رضاشاهی را درک کرده بود. (یکی از مسائل عمده و قابل مطالعه ادبیات عصر رضاشاهی، مسئلهٔ پیدایش شاخه‌ای از رمانتیسم است و بعضی وجوه رمانتیسم را در شعر نیما و پیروان او می‌بینیم.) شهریار در «افسانه شب» و «دو مرغ بهشتی» و... متاثر از همین رمانتیسم است. (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۳: ۵۰)

موضوعات شعری شهریار، اندیشه‌های دینی و عواطف عاشقانه است و هیچ نشانی از هزل و طنز به چشم نمی‌خورد. بسیاری از غزل‌های شهریار موضوعات احساسی دارند که بیانگر عشق و احساس سرشار در وجود اوست. شعر او در اندیشه‌های دینی در قالب نیایش‌های موثر و دلدادگی‌هایی که مخصوصاً به حضرت علی علیه السلام از خود نشان داده کم نیست.

به طور کلی می‌توان گفت ویژگی‌های محتوایی شعر شهریار عبارتند از: اعتقاد به دین، شرعیات و باورهای شیعی، برخورداری از حالات عرفانی، خیال‌گرایی، ارادت به اهل بیت و مدیحه سرایی آنان، عواطف عاشقانه و اندوه و حسرت بر گذشته.

۲-۲. زبان شعر:

برای بررسی و شناخت هر اثر ادبی علاوه بر توجه به معنا و محتوای آن، باید متوجه صورت ظاهری آنها هم بود. معنا و محتوا، لایه درونی شعر و دربردارنده پیام اصلی آن است؛ اما فرم و صورت بیرونی شعر، زبان آن شعر است؛ یعنی کلمات و واژه‌ها. بسیاری از ابتکارات و خلاقیت‌های شاعر به واسطهٔ گزینش خاص واژه‌ها صورت می‌گیرد. ضرورت هنری، شاعران را بر آن می‌دارد تا برای آنچه خود دیده و تجربه کرده‌اند به خلق ترکیب‌های زبانی تازه روی آورند. با یافتن ترکیب تازهٔ هر شاعر، می‌توان به شگردها و برجسته‌ترین ویژگی‌های ذهنی و فرهنگی- هنری او پی برد. (آجودانی، ۱۳۸۱: ۲۰۰)

۲-۲-۱. زبان شعر ایرج میرزا:

شعرای مشروطه بیشتر تلاش خود را معطوف به پیام و محتوای اثر می‌نمودند؛ اما به صورت ناخودآگاه و طبیعی در این دوره، زبان شعر و حتی عناصر شعری نیز دستخوش تغییراتی شد. به همین دلیل شعرایی که در زبان شعر خود، ابداعاتی ایجاد کرده بودند، در جامعه نقش پررنگ‌تری پیدا کردند. ایرج میرزا یکی از این دسته شعراست. او در کنار معنا و محتوا، به تحولات زبانی شعر نیز توجه داشت و سهم بزرگی در نوآوری زبانی شعر مشروطه را از آن خود کرد و همین امر وجه تمایز ایرج میرزا با شاعران هم دوره‌اش محسوب می‌شود.

فعالیت شعری ایرج میرزا، قابل بررسی در دو دوره یا در دو بخش است که به طور کلی در این دو بخش او می‌کوشد در آن‌ها روانی و سادگی کلام را رها نکند. دورهٔ اول فعالیت او مربوط است به زمانی که او شاعر دربار و مدیحه سرا بود و می‌کوشید زبانی فاخر که درخور مقام صدرالشعرایی او باشد به کار برد. او در این دوره فعالیت خود زبانی فاخر و ادبی دارد که به زبان ملک الشعرای بهار و ادیب الممالک فراهانی نزدیک می‌شود. در عین حال این بخش از اشعار او ساده و بلیغ هستند و کاربرد ترکیبات دشوار فهم در آن اندک است. (صارمی، ۱۳۸۶: ۵)

برخیز و سمن بار از آن زلف سمن بار — بنشین و شکر ریز از آن لعل شکر خند
میثاق شکستن بت من آخر تا کی — پیوند گسستن مه من آخر تا چند
شایسته نباشد مشکن این همه میثاق — بایسته نباشد مگسل این همه پیوند

(ایرج میرزا، ۱۳۶۴: ۲۴)

البته وقتی از گذشتگان تقلید می‌کند کلمات قدیمی و کهنه را نیز در شعرش به کار می‌برد که این امر باعث پایین آمدن بلاغت و شیوایی کلامش می‌شود. این گونه دیگر از زبان در شعر ایرج میرزاست؛ مانند:

چمو دولت شتابد بر در تو — تا چه یابی تو از آن پاداشن
عروس بخت او در دست دارد — ز اقبال و شرف دست آورنجن
تو باشی ناصب اعلام دولت — تو باشی جازم اعناق دشمن
زین همه ظلم که با من کردی — تا چه یابی تو از آن پاداشن
انجمن‌ها ز تو ویران گردد — هر شبی که انجمن آری ز پرن

(همان: ۵۷)

دورهٔ دوم فعالیت ایرج میرزا-که می توان به آن دورهٔ کمال شاعر گفت- زمانی است که سرد و گرم روزگار را چشیده و به مرحلهٔ آزادگی رسیده و تیغ زبان را از نیام دهان بیرون کشیده است. او در این دوره با انتقادهای تند و تیز به اکثر رجال هم عصر خود حمله کرده و هشدار داده و وضع اجتماعی زمان را بیان کرده است.

اشعار او در این دوره جنبهٔ هزل و طنز دارد که گاهی از حد عفت قلم خارج شده است. «یکی از معایب شعر ایرج، عیبی است که به هیچ روی نمی‌توان از آن گذشت و آن وجود معانی و مضامین رکیک در قسمتی از شعر او است.» (محجوب، ۱۳۴۴: ۴۲) عده‌ای هم او را شاعری آزاداندیش می‌دانند و به کارگیری بی پروایانهٔ برخی از ترکیبات و واژه‌های دور از ادب را به صراحت لهجه او نسبت می‌دهند. نقطهٔ اوج کار برد این هجویات را می‌توان در مثنوی «عارفنامه» او دید که برای هجو عارف قزوینی سروده است. به هر حال هر دو گروه ایرج میرزا را در شعرسرایی در سطح بالایی می‌دانند و در روانی گفتار او را بعد از سعدی به حساب می‌آورند. (ایرج میرزا، ۱۳۶۴: ۸)

دیوان او مانند باغی است که در گوشه و کنارش خس و خاشاک است که با کنار گذاشتن آنها می‌توانیم از دیدن گل‌هایش لذت ببریم.

ایرج میرزا در حوزهٔ زبان، نوآوری‌هایی در شعر ایجاد کرده که نشان دهندهٔ توانایی‌های او در این زمینه است. او ادبیات عامیانه و زبان مردم کوچه و بازار را برای شعرش برگزید تا به این ترتیب تعداد مخاطبانش را بالا ببرد. گاهی شعر او را علی رغم تسلط بر چندین زبان، به پیش افتاده‌ترین و عامیانه‌ترین شکل می‌بینیم:

گرچـه در پنـــج زبان افصح ناسم دارند　　به علـــی مـــن کرتـم شـــیوه گفـتار کنم
(همان: ۸۶)

شاید تغییر شرایط مالی ایرج میرزا و فقر نسبی او در اواخر زندگی‌اش، از عوامل نزدیک شدن زبان او به قشر عوام باشد و این تحولات و دگرگونی ها، باعث تغییراتی در اشعار دوره اول و دوم زندگی او شده باشد. (اسدی، ۱۳۹۴: ۴۱)

او شخصیتی طنز پرداز و جسور داشت و همین ویژگی‌ها به او قدرت درهم شکستن حریم محترمانه فرهنگ و زبان را می‌داد؛ به قول شفیعی کدکنی: «زبان تحول یافته، اصلی‌ترین و قابل توجه‌ترین نوآوری در شعر ایرج میرزاست. ایرج عمیقاً به ضرورت تجدد در شعر فارسی پی برده بود و با نوعی نظریه ادبی تدوین ناشده در جستجوی شکل دادن این تجدد بود و به درستی دریافته بود که نخستین قدم را باید در حوزهٔ زبان شعر برداشت. (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۰: ۳۶۹)

اگر دورهٔ دوم فعالیت ایرج میرزا در حوزهٔ شعر را دورهٔ کمال او بنامیم باید گفت در این دوره، او کلمات و افعال قدیمی را کنار گذاشت و بیشتر از واژگانی استفاده کرد که تازه وارد زبان فارسی شده بودند.

ایرج میرزا در شعر خود زبانی را به کار برد که زبان زنده و رایج آن زمانه بود و به این ترتیب به الگوی شعرای بعد از خود تبدیل شد.

آثار ایرج میرزا در ظاهر، چهارچوب کلی و سنتی دارد اما درون شعرش بر خلاف سایر شاعران مشروطه، مانند بهار و ادیب الممالک- که افکار جدید را در همان فرم سنتی و الفاظ کهنه ارائه می‌دادند-تازگی‌های زیادی به چشم می‌خورد که پررنگ‌ترین آنها در حوزه زبان و در خصوص مفردات و واژه‌ها است.

او با جسارتی هنرمندانه هنجارهای رایج در سطوح صرفی، نحوی، واژگانی و معنایی را در هم می‌شکند. شعر او بیش از دیگران به زبان طبیعی نزدیک‌تر است. (صارمی،۱۳۸۵: ۱)

او در دورهٔ دوم فعالیت خود (دورهٔ کمال) الفاظی را به کار می‌گیرد که در بافت شعر کلاسیک و سنتی فارسی جای نمی‌گیرد و کاملاً تازه و امروزی است. اغلب این واژه‌ها، عامیانه و محاوره‌ای و برآمده از طرز گفتار و کلام طبقات عامه و توده مردم است. کلمات فرنگی (بیشتر فرانسوی) در شعر او نمود قابل توجهی دارد که در نتیجه ارتباطات او با روشنفکران و شاعران غربی است. (فتوحی، ۱۳۹۰: ۲۴۹) او هرگاه به محتوای جدید و درون مایه‌های نو روی می‌آورد، زبان واژه‌هایی که به کار می‌برد نیز نو و جدید و تازه می‌شود. بنابراین می‌توان گفت در کلام ایرج میرزا بین واژه‌ها و مفاهیم جدید عصر و زمانه، ارتباطی متقابل وجود دارد. او

این کلمات تازه و نو را در قالب‌های سنتی غزل و قصیده به کار می برد. «از قضا در مواردی که به نظر می‌رسد اینگونه کلمات در شعر ایرج خوش ننشسته‌اند، همان مواردی است که قالب شعر، غزل یا قصیده بوده است و پیداست که چنین قالب و زبانی، انعطاف لازم و کافی را برای چنین کلماتی نداشتند.» (امین پور، ۱۳۹۰: ۳۲۵)

نمونه‌هایی از این کلمات جدید و نسبتاً غیر متداول در شعر ایرج میرزا:

یقه ات پاک و کلاهت نو و سردست تمیز — عینک و دستکش و ساعت و پوتین در خور
نه تلگراف بگردم برسد نه تلفن — که خدا سرعت سیر دیگری داده مرا
ابتدا گردی ثبات و سپس آرشیویست — بعد منشی شوی و بعد رئیس دفتر
در کلوپ‌ها نتوان کرد همه وقت نشاط — در هتل‌ها نتوان برد همه عمر به سر

(ایرج میرزا،۱۳۶۴: ۹۱)

گاهی ایرج میرزا دست به خلق ترکیباتی می‌زند که از نظر قواعد دستوری نادرست هستند و این خروج از هنجارها، از روش‌های ابداعی اومحسوب می‌شود؛ البته او گاهی این ترکیبات نادرست را -که در بعضی موارد افعال را هم شامل می‌شود- عمداً و برای بالا بردن بار طنز شعرش استفاده می‌کند؛ مانند این نمونه‌ها:

کار امروزهٔ من کار بدیست — کار انسان قلیل الخردیست
رشید القد، صحیح الفعل و القول — فتاده آن طرف حتی زلاحول
گفتم به جوانکی مفرنگ — کی در خم و چم به سان خرچنگ
نه دیگر حبس می‌بینی نه تبعید — نه دیگر بایدت هر سو فرارید

(همان:۹۵)

ایرج میرزا زبان طنز را دستمایه‌ای برای نفوذ بیشتر کلام و جذب اشعارش قرار داد.

از ویژگی‌های ادبیات عصر مشروطه، رویکرد گستردهٔ شاعران و نویسندگان به طنز است، اما زبان طنز و هزل ایرج کاملاً منحصر به خود اوست. (صارمی، ۱۳۸۶: ۱۲) این طنز با زبان صمیمی و ساده ایرج میرزا آمیخته شده و به دل خواننده می‌نشیند:

روزی به رهی مرا گذر بود — خوابیده به ره جناب خر بود
از خر تو نگو که چون گهر بود — چون صاحب دانش و گهر بود
گفتم که جناب در چه حالی؟ — فرمود که وضع باشد عالی

(همان:۸۹)

کاربرد ضرب المثل‌ها هم در آثار ایرج میرزا در حد وسیع قابل توجه است؛ به گونه‌ای که در مثنوی «هدیه عاشق» که شامل ۱۹ بیت است بیش از ۴ مورد ضرب المثل به کار برده است:

خـــوانده بـــود این مثـــل آن مـــایه نـــاز — کـــه نکـــویـــی کـــــن و در آب انـــداز
نـــشـــده از گـــــل رویـــش ســـیـــراب — کـــه فلـــک دســـته گلـــی داد به آب
عـــاشـــقـــان گـــر هـــمـــه را آب بـــرد — خـــوب رویان هـــمه را خـــواب بـــرد
دیـــد آبیـــســـت فـــراوان و درشـــت — به نشـــاط آمـــد و دســـت از جان شست
(همان:۷۲)

روانی و سادگی زبان و همه فهم بودن بیان ایرج میرزا، یک تحول ساختاری و از ابعاد نوگرایی در عصر مشروطه است. این ویژگی‌ها در دورهٔ دوم فعالیت‌های او (دورهٔ کمال) بیشتر در قالب‌های مثنوی و قطعه دیده می‌شود. او در این اشعار واژه‌ها را چنان کنار یکدیگر می‌چیند که کلامش به نثر نزدیک می‌شود. به همین دلیل است که پس از سعدی، کلام ایرج میرزا در سادگی و روانی در خور توجه است:

ســـر کـــوی تـــو بـــاز ســـبـــز شـــوم — گـــر چـــو بـــیـــدم قلـــم قلـــم بـــکـــنـــند
افســـارش از ابریـــشم وپالان زمخمل است — هـــرچـــند بدصداست ولیـــکن مجلل اســـت
(همان:۱۷۳)

۲-۲-۲. زبان شعر شهریار:

شهریار از شعرای نام آور معاصر است که در اندیشه و احساس خویش صداقت و سادگی یک انسان برخاسته از روستا را دارد و لطف سخن او چیرگی بی‌نظیرش در سرودن شعر به دو زبان فارسی و ترکی- آذری است. او در سرودن انواع شعر در قالب‌های غزل، قصیده، مثنوی، قطعه و شعر نو مهارت داشت. همچنین در توصیف‌های دقیق شاعرانه بسیار توانا بود؛ نمونه‌ای از این توصیفات را در آثاری از او همچون «افسانهٔ شب»، «هذیان دل» و «مولانا در خانقاه شمس» شاهد هستیم. قطعهٔ «حیدر بابایه سلام» از معروف‌ترین آثار شهریار است. موفقیت این قطعه، زبان دل انگیز و رایج عامیانه است و اینکه از دل شاعر برآمده و با دلنشین‌ترین تعبیرات و تخیلات خاطره انگیز از لطف و صفای ایام کودکی، در دل طبیعت زیبا، حسی مشابه را در دل هر خواننده بیدار می‌کند.

زبان شهریار در اشعارش تاثیری خاص به وجود می‌آورد. او از شعرای باسواد و فاضل بود که بدون داشتن تحصیلات در رشتهٔ ادبیات، شناخت کافی از فنون ادبی داشت. از طرفی عاشقی پاکباز و شیدا صفت بود که فراز و نشیب و کام و ناکامی‌های زیادی در زندگی خود

دیده بود. از سوی دیگر شهریار انسانی با معرفت، موحد و با ایمان بود و از صفای قلب و وارستگی فطری بهره داشت و در نهایت اینکه در زبان و مضمون شعر از شاعران بزرگ پیشین مانند نظامی، سعدی و به ویژه حافظ تاثیر پذیرفته بود و نیز در حوزهٔ زبان کلامی صاف و ساده و آسان و نزدیک به زبان توده مردم داشت که در این شیوه، شعر ایرج میرزا سرمشق او بوده است. (مقدمه دیوان شهریار،۱۳۷۳: ۴۸)

شهریار در مقدمهٔ دیوان اشعارش می‌گوید: «سبک ساده، سبکی است که می‌کوشد شعر را با حرف زدن معمولی مردم تطبیق بدهد. این سبک باید به اسم مرحوم ایرج میرزا، جلال الممالک، تخصیص داده شود که قدرت بیان عجیبی دارد مخصوصا دو شاهکار «عارفنامه» و «زهره و منوچهر» او که در نوع خود بی نظیر است.» (همان: ۸۲)

شهریار با زبان ایرج میرزا و اندیشهٔ حافظ شعر می‌گفت و به خصوص غزل‌های شورانگیزش هم در محیط ادب و هم در کوچه و بازار شهرتی یافت. او با وجود تاثیر پذیری از حافظ، زبان شعری‌اش را به روز نگه داشت و این در نوع خود، هنری مختص شهریار است. زبان او در سرودن، زبانی روان و فصیح است.

برای شهریار زبان، تنها وسیله است برای بیان احساسات و آشکارسازی واکنش‌هایش به رویدادهای زندگی. شهریار شعر را همچون منشوری در برابر نور زبان می‌گرفت تا زیبایی‌های زبان را بر خود و خواننده کشف کند. زبان، زمینه و غایت شعر شهریار است. (اخوان ثالث، ۱۳۶۹: ۱۴) توجه به بعد تاریخی زبان و شیفتهٔ گذشته بودن، در بسیاری از اشعار شهریار آشکار است. او شیفتهٔ حافظ است و غزل‌های بسیاری در استقبال از غزل‌های حافظ سروده است و همچنین بسیاری از شعرهای شهریار در وزن، قافیه، صور خیال و مضمون تکرار شعرهای حافظ است. شهریار «صورت نوعی» شاعر است. صورت نوعی شاعر، شاعر مادرزاد است. جهان او را به عنوان زبان گویای خود برگزیده است. بنابراین زبان را برای نشان دادن زیبایی خودِ زبان بشری به کار می‌گیرد. (براهنی، ۱۳۷۴: ۱۶۴)

در زبان شهریار، آواها، تکرارها و صور خیال همه و همه برای آفرینش حقیقت شعری به کار گرفته می‌شوند که آن هم برگرفته از واقعیت‌های زبانی است و موجب زیبایی در سخن می‌شود.

سادگی زبان در شعر شهریار به حدی است که بعضی بیت‌های او در یک غزل، هم ارزش بیت‌های دیگر شعر بلندش نیست. گاهی برخی از دوستان شهریار، از جمله هوشنگ ابتهاج، بابت طولانی بودن اشعار به او تذکر می دادند که لزومی ندارد برای هر کلمه هم قافیه شعرش، بیتی بگوید که از نظر ارزش، همطراز سایر ابیات فاخر شعرش نیست؛ هرچند از این نظر مورد

عیب جویی دیگران بود اما واقعیت این است که شهریار برای بیان احساسات حقیقی‌اش به زبان ساده، از خطر کردن هراسی نداشت و همین دل به دریا زدن اوست که به غزلهای ساده‌اش امتیاز ویژه می بخشد.

زبان شعر نزد شاعران، ابزاری است که به کمک آن، تصاویر و مفاهیم ذهنی خود را بیان می‌کنند. زبان شعری شهریار زبان صمیمی است که با ادب عامه پیوند قابل توجهی دارد. او گنجینه‌ای از اصطلاحات و عبارات فارسی و ترکی در اختیار دارد که آنها را در جای جای سخنش ماهرانه به کار برده است. نزدیکی زبان شهریار به ادبیات عامه باعث شده که کاربرد ترکیبات عامیانه در شعر شهریار از بسامد بالایی برخوردار باشد؛ مانند این اصطلاحات: دکان تخته کن، پا به پا کردن، پشت گوش انداختن، بادمجان بم آفت ندارد، چندرغاز، ور افتاده و... به کارگیری این اصطلاحات نه تنها از ارزش کلام شهریار نکاسته، بلکه پیوندی جالب توجه میان کلام فاخر ادبی و زبان عامه مردم برقرار کرده است.

می‌توان گفت زبان شهریار از حیث صمیمی بودن و پیوند با ادبیات عامیانه، نزدیکی زیادی به زبان ایرج میرزا دارد. هرچند بسیار تحت تاثیر حافظ و سعدی بوده و به قول خودش (در مقدمه دیوانش) دیوانه‌وار به استقبال حافظ رفته و بیش از ۱۰۰ غزل در استقبال از غزل‌های حافظ سروده است اما در قلمرو زبان شعر، در حوزه واژه‌ها، مضامین عامیانه و برخی از کنایات، بیش از آنکه از حافظ تاثیر گرفته باشد از ایرج الهام گرفته است. (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۰: ۴۷۶)

۳. نتیجه‌گیری

با توجه به بررسی‌های انجام شده و با تحلیل زبان و محتوا در اشعار ایرج میرزا و شهریار مشخص شد که روابط بین متنی بین اشعار این دو شاعر فقط در بخشی از حوزهٔ زبانی مطرح است. هر دو، زبانی ساده، همه فهم و نزدیک به زبان تودهٔ مردم را در کلام خود مورد توجه داشتند. علاوه بر آن، در خصوص واژه‌های به کار رفته در آثار این دو شاعر، موارد مشابهی وجود دارد که نشان‌دهندهٔ تاثیرپذیری شهریار از ایرج است. به جز سادگی زبان و برخی واژه‌های عامیانه که در کلام دو شاعر مشابه هستند، در جمع‌بندی کلی می‌توان گفت زبان شهریار نسبت به ایرج میرزا بسیار فاخرتر، ادبی‌تر و در بسیاری از اشعار جدی‌تر و رسمی‌تر است و به کار بردن لفظ «اشتراکات زبانی» مناسب‌تر از «تاثیر پذیری زبانی» به نظر می‌رسد.

در حوزهٔ محتوا اشتراکات و تاثیرپذیری چندانی در اشعار شهریار نسبت به ایرج میرزا دیده نشد؛ زیرا مضمون اصلی شعر ایرج میرزا روی آوردن به تمدن جدید و ضدیت با خرافات سنتی است. همچنین در اشعار تعلیمی‌اش نیز نهایتاً اصلاح فکری جامعه را در نظر دارد. در

صورتی که عواطف عاشقانه و اندیشه‌های دینی، درون مایه اصلی شعر شهریار است. هرگاه جنون عاشقی به سراغش می‌رود از آن استقبال می‌کند. به همین دلیل شعر او چالش پذیرتر است. همچنین از هزلیات و هجویات شعر ایرج میرزا در کلام شهریار موردی به چشم نمی‌خورد.

در کل شهریار به جز موارد اندک زبانی، تاثیرپذیری چندانی از ایرج میرزا نداشته و رابطهٔ بینامتنی آثار این دو شاعر فقط در بخشی از حوزهٔ زبانی مطرح است که در این خصوص، تاثیر هم عصری دو شاعر و همچنین تاثیر زبان رایج در اجتماع نیز نباید از نظر دور بماند.

کتابشناسی

آجودانی، ماشاالله (۱۳۸۱)، ***یا مرگ یا تجدد***، تهران: اختران.

آرین پور، یحیی (۱۳۸۲)، ***از صبا تا نیما***، تهران: زوار.

احمدی، بابک (۱۳۷۲)، ***ساختار و تحویل متن***، تهران: نشر مرکز.

اخوان ثالث، مهدی(۱۳۶۹)، ***بدایع و بدعتها و عطا و لقای نیما یوشیج***، تهران: بزرگمهر.

امین پور، قیصر (۱۳۹۰)، ***سنت و نوآوری در شعر معاصر***، تهران: علمی و فرهنگی.

ایرج میرزا (۱۳۶۴)، ***دیوان اشعار***، تهران: گلی.

بهجت، محمدحسین (۱۳۷۳)، ***دیوان اشعار***، دو جلدی، تهران: زرین و نگاه.

براهنی، رضا (۱۳۷۴)، ***گزارش به نسل بی سن فردا***، تهران: مرکز.

حائری، سیدهادی (۱۳۶۶)، ***افکار و آثار ایرج میرزا***، تهران: جاویدان.

حائری، سیدهادی (۱۳۷۰)، ***گنجینه ذوق و هنر ایرج***، تهران: جهان نما.

زرقانی، مهدی (۱۳۹۱)، ***چشم انداز شعر معاصر ایران: جریان شناسی شعر ایران در قرن بیستم***، تهران: پایتخت

سخنور،جلال و سبزیان مرادآبادی، سعید (۱۳۸۷)، «بینامتنیت در رمان پیتر آکروید»، **پژوهش‌نامهٔ علوم انسانی**، شمارهٔ ۵۸، صص ۶۵- ۷۸

شریفی، محمد (۱۳۹۰)، ***فرهنگ ادبیات فارسی***، تهران: فرهنگ نشر نو.

شعبانی، بهرام (۱۳۹۵)، *بررسی تحلیلی تاثیرپذیری شهریار از ایرج میرزا*، **نخستین همایش ملی ادبیات غنایی**، دانشگاه آزاد اسلامی واحد نجف آباد.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۳)، ***ادوار شعر فارسی از مشروطیت تا سقوط سلطنت***، تهران: سخن.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۰)، ***با چراغ و آینه در جستجوی ریشه های تحول شعر معاصر ایران***، تهران: سخن.

صارمی، سهیلا (۱۳۸۶)، «کارکرد زبان در شعر ایرج میرزا»، **زبان و زبانشناسی**، دورهٔ سوم، شمارهٔ ۶، صص-۸۳-۱۰۲

عربی، سجاد و غلامی، حمیدرضا (۱۴۰۰)، «نظریهٔ بینامتنی در حوزهٔ نقد عربی»، **مطالعات نقد ادبی**، دورهٔ ۱۶، شمارهٔ ۵۰، صص ۲۴۹-۲۶۸

فتوحی، محمود (۱۳۹۰)، ***سبک شناسی: نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها***، تهران: سخن.

محجوب، محمدجعفر (۱۳۴۴)، ***تحقیق در احوال و افکار و آثار و اشعار ایرج میرزا و خاندان او***، تهران: اندیشه.

مکاریک، ایرناریما (۱۳۸۴)، ***دانشنامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر***، ترجمهٔ: مهران مهاجر و محمدنبوی، تهران:آگه.

یاحقی، محمدجعفر (۱۳۸۲)، ***جویبار لحظه‌ها:جریان‌های ادبی معاصر ایران***، تهران: جامی.

نامورمطلق، بهمن (۱۳۹۴)، ***درآمدی بر بینامتنیت***، تهران: سخن.

نامورمطلق، بهمن (۱۳۹۴)، *بینامتنیت یکی از مهمترین نظریات ادبی-فلسفی قرن بیستم*، ***مصاحبه با خبرگزاری جمهوری اسلامی***، ۴شهریور۱۳۹۴

Investigating the extent of Shahriar's poetry influenced by Iraj Mirza's poetry Based on Julia Kristeva's Intertextuality Theory

Nazanin Ehsani

۱. Ph.D. in Persian language and literature, educational groups, Shahid Bahnar Campus and Imam Sajjad (AS) Campus, Birjand, Iran. Email: nazaninehsani ۱۹۵@yahoo.com

Article Info (٤٧-٦٥)

Article type:
Research Article

Article history:

Received:
۲۳/۰۴/۲۰۲۴

Accepted:
۲۰/۰۷/۲۰۲۴

Keywords:
Contemporary poets
Modern poetry
Constitutional era poetry
Language
Content

ABSTRACT

With an artistic audacity, Iraj Mirza has transformed the principles of poetry at various linguistic and content levels and created a special atmosphere in poetry, whose influence is observed in subsequent poets' poetry, including Mohammad Taghi Behjat (Shahriar). Given the importance of Shahriar, as one of the prominent contemporary poets, and Iraj Mirza, as one of the renowned poets of the Constitutional era, examining the poetry collections of these two great poets to discover common linguistic and content features is of utmost importance. This research aims to investigate the extent of Iraj Mirza's influence on Shahriar's poetry based on Julia Kristeva's intertextuality theory, focusing on linguistic and content commonalities using an analytical-descriptive method. The findings indicate that Shahriar's poetry predominantly contains religious content, and considering this aspect, there is no significant commonality in the content of the two poets' works. However, commonalities are evident in terms of vocabulary, colloquial expressions, and, in some instances, style.

بررسی تفاوت‌ها و شباهت‌ها در رویدادهای مهم پادشاهی گشتاسپ با تطبیق متون مختلف

روح الله جعفرزاده[۱]- * حمید رضا اردستانی رستمی[۲]- فرزین غفوری[۳]

۱. دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.
۲. دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران. (نویسندهٔ مسئول) رایانامه: h_ardestani_r@yahoo.com
۳. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.

اطلاعات مقاله (۸۸-۶۷)

نوع مقاله: مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۹/۰۷

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۴/۲۴

واژه‌های کلیدی: گشتاسپ، رویدادهای مهم، متون تاریخی، متون حماسی، طومارهای نقالی

چکیده

با بررسی متون و منابع مختلفی که دربارهٔ پادشاهان و شخصیت‌های اساطیری سخن به میان آمده، شباهت‌ها و تفاوت‌هایی مشاهده می‌شود که درخور توجه است. یکی از این شخصیت‌ها، گشتاسپ کیانی است. در زمان این پادشاه رویدادهای مختلفی رخ داده که در متون و منابع مختلف به صورت روایت‌های گوناگون بیان شده؛ یکی از این رویدادها، ظهور زرتشت است. در منابع گوناگون به ظهور زرتشت در زمان گشتاسپ اشاراتی شده اما در متون تاریخی، این روایت‌ها به گونه‌ای دیگر بیان گردیده است. همچنین نبرد گشتاسپ و ارجاسپ نیز از دیگر مواردی است که در زمان پادشاهی گشتاسپ روی داده که برخی از متون، علت این نبرد را مذهبی و در برخی دیگر، باج خواهی ارجاسپ بیان شده، هر چند که در روایت‌هایی نیز کشورگشایی ارجاسپ را علت نبرد میان آنها معرفی می‌شود. نبرد رستم و اسفندیار نیز از دیگر رویدادهایی است که در زمان پادشاهی گشتاسپ رخ داده اما در برخی از متون و منابع با ذکر دقیق جزئیات به این امر پرداخته شده در حالی که در بسیاری دیگر از متون، به توصیف دقیق جزئیات اشاره‌ای نگردیده است. ما در این پژوهش برآنیم تا با روش تحلیل و تفسیر رویدادهای مهم و بهره-گیری از منابع مختلف، تفاوت‌ها و شباهت‌هایی که در این‌باره وجود دارد را برای مخاطبان توصیف نماییم تا علت این اختلاف نظرها را به اثبات برسانیم.

۱. مقدمه

متون ادبی ما سرشار از تنوع قابل توجهی است که می‌توان اذعان کرد تقریبا همهٔ انواع ادبی را دربرمی‌گیرد. یکی از انواع ادبی که همواره دارای اهمیت فراوانی است حماسه‌ها هستند. «حماسه از ریشهٔ حَمَسَ به معنی تندی در کار و دلاوری است. حَمیس و حَمِسْ به معنی دلیر و بی باک است.» (معلوف، ۱۳۵۲: ۱۵۳) از این رو باید گفت حماسه بیان رویدادهای رزمی و دلاوری است و ویژگی مشخص آن برانگیختن حس شگفتی و ستایش می‌باشد، پس حماسه «زاییدهٔ اسطوره و اسطوره به معنی پرونده می‌ماند که حماسه را می‌زاید و آن را در دامان خویش می‌پرورد و می‌بالاند. حماسه راستین و بنیادین جز از دل اسطوره بر نمی‌توان آمد. حماسه تنها در فرهنگ و ادب مردمانی پدید می‌آید که دارای تاریخ کهن و اسطوره‌های دیرینه‌اند.» (کزازی، ۱۳۷۲: ۱۸۳) خالقی مطلق نیز در این زمینه معتقد است که «اگر خمیر مایه‌های اسطوره را از حماسه برداریم، حماسه والایی‌اش را از دست می‌دهد.» (خالقی مطلق، ۱۳۷۲: ۵۲) بنابراین «موضوع حماسه امر مهمی باید باشد که روزگاران مختلف افراد یک ملت در آن نقش داشته اند. درونمایه هایی مانند تشکیل ملیت، به دست آوردن استقلال و تشکیل حکومت مستقل، دفاع از آب و خاک در رویارویی با دشمنانی که استقلال ملی را تهدید می‌کنند.» (صفا، ۱۳۸۹: ۴) پس در حماسه تمامی نمودهای شخصیتی قهرمان ملی با جلوه‌ای از حس وطن‌دوستی و انسانیت به تصویر کشیده می‌شود تا در میان افراد ملّت حس سرفرازی ملی تقویت شود. یکی از این شخصیت‌های قهرمانی که همواره نقل‌قول‌های فراوانی دربارهٔ او بیان شده؛ گشتاسپ است.

درباره این پادشاه باید بگوییم که «گُشتاسپ، گُشتاسب، کی‌گشتاسپ، ویشتاسپ، کی‌ویشتاسپ، به معنی دارنده اسب آماده، و نام یکی از پادشاهان سلسلهٔ کیانی در زمان زرتشت است.» (بهار، ۱۳۹۶: ۱۹۶) از وی نظرات گوناگونی وجود دارد «به عقیدهٔ هرتل سلسلهٔ پادشاهان کیان (کویان) قدیم (یعنی سلسله‌ای که از کوات آغاز و به هئوسروه ختم می‌شود)، علی‌الظاهر روسای قبایل ایران شرقی هستند، خواه آنان را داستانی بدانیم و خواه تاریخی.» (کریستن‌سن، ۱۳۵۵: ۲) در ادامه باید گفت که اهمیت این پادشاه به حدی است که زرتشت آیین نوین خود را به گشتاسب عرضه کرد و او نیز شریعتش را پذیرفت و به پشتیبانی از وی و آیین او پرداخت.

در ادامه می‌توان بیان داشت که ایران‌شناسان، همواره پیرامون شخصیت تاریخی گشتاسپ با یکدیگر اختلاف نظر زیادی دارند، دو ایرانشناس برجسته هرتل و هرتسفلد معتقدند که «ویشتاسپ، حامی زرتشت و ویشتاسپ، پدر داریوش هخامنشی، هر دو یک نفر بوده‌اند.»

(هنینگ، ۱۳۷۹: ۷۵) اما در مقابل، مارکوارت «گشتاسپ را به همان گونه‌ای که در حماسهٔ ملی ایران دیده می‌شود با شخصیت تاریخی بلاش اول اشکانی یکی می‌داند.» (بارتولد، ۱۳۷۱: ۳۹) از طرفی دیگر، بارتولد «گشتاسپ را پسر داریوش و در شمار کسانی قرار می‌دهد که در روزگار هخامنشی نامشان به داستان‌های حماسی پیشین راه پیدا کرده است.» (همان) در بخشی دیگر از شناخت شخصیت گشتاسپ، ادوارد مایر، یکسان بودن شخصیت گشتاسپ کیانی و ویشتاسپ پدر داریوش را یکی از ناهنجاری‌هایی قلمداد می‌کند که در پژوهش‌ها راه یافته است «و تنها این نکته را به اثبات می‌رساند که بسیاری از لغویون تا چه حد می‌توانند از درک تاریخ و تفکر تاریخی به دور باشند.» (کمبل، ۱۳۸۱: ۱۰)

۱-۱. بیان مساله و سوالات پژوهش

با توجه به توضیحات مختصری که دربارهٔ شخصیت گشتاسپ بیان گردید، باید گفت که در منابع گوناگون، رویدادهای مختلفی به این پادشاه کیانی نسبت داده شده که همواره با تفاوت‌ها و شباهت‌هایی روبه‌روست که در این تحقیق به بررسی برخی از آنها خواهیم پرداخت.

۱-۲. ضرورت، اهمیت و هدف پژوهش

با توجه به اهمیت شخصیت گشتاسپ در متون حماسی، مذهبی و تاریخی، همواره بسیاری از افرادی که بر روی متون بیان شده تحقیق نموده‌اند، در صدد هستند تا بسیاری از رویدادهای مهم را به او نسبت دهند، از آنجا که با مطالعهٔ منابع مختلف حماسی، تاریخی، و مذهبی تفاوت‌ها و شباهت‌هایی در این‌باره به چشم می‌خورد، برآنیم تا با تطبیق متون گوناگون و بهره‌گیری از منابع معتبر، پاره‌ای از رویدادهای مهم دوران پادشاهی گشتاسپ را با شواهد و مدارک لازم به اثبات برسانیم تا نکات مبهمی که در این باره وجود دارد را تا حدودی برطرف سازیم و علت این دگردیسی‌ها را مورد تحلیل قرار دهیم.

۱-۳. پیشینهٔ پژوهش

دربارهٔ شخصیت گُشتاسپ و اعمال او تاکنون پژوهش‌هایی صورت گرفته که به شرح آنها خواهیم پرداخت.

یوسفعلی بیراوند و همکارانش (۱۳۹۸) در یک پژوهش با عنوان «نقد روان شناختی داستان لهراسب و گشتاسب در شاهنامهٔ فردوسی و آفیلوس و آگاممنون در ایلیاد هومر».

تلاش کرده‌اند تا با روش توصیفی و تحلیلی و با تمرکز مباحث روان شناسی اجتماعی رفتار آفیلوس و گشتاسپ در برابر آگاممنون و لهراسپ را مورد تطبیق قرار دهند.

ستاری و سمیه آقاجانی (۱۳۹۵) در مقالهٔ «کهن‌الگوی سفر قهرمان در داستان گشتاسپ» سفرهای قهرمانانه در داستان گشتاسپ را مورد ارزیابی قرار داده است.

یوسف نیک روز و فاطمه کریمی (۱۳۹۴) در مقاله‌ای با عنوان «نقد روان‌شناختی شخصیت گشتاسپ در داستان رستم و اسفندیار بر اساس روان شناسی یونگ» به بررسی شخصیت آنها از منظر روان‌شناسی پرداخته است.

مهین مسرت (۱۳۸۴) در مقاله‌ای با عنوان «سیمای گشتاسپ در روایات دینی و ملی ایران» به توصیف سیمای او با بررسی متون مختلف پرداخته است.

محمود رضایی و فاطمه مصطفایی (۱۳۹۵) در مقاله‌ای با عنوان «نقد و بررسی داستان گشتاسپ براساس نظریهٔ توهم توطئه» نظریه توهم توطئه یا پارانویا را که یک نظریه مدرن سیاست است عامل بدگمانی‌ها و قتل در داستان گشتاسپ می‌داند.

با توجه به پیشینه‌های بیان شده می‌توان اذعان کرد که دربارهٔ موضوع مذکور تاکنون پژوهش جامعی صورت نگرفته و این مقاله به جهت بهره‌گیری از منابع مختلف تاریخی، مذهبی، حماسی و طومارهای نقالی دارای نوآوری است.

۲. پردازش تحلیلی موضوع

۲-۱. ظهور زرتشت

اولین موردی که به عنوان رویداد مهم در زمان پادشاهی گشتاسپ می‌توان به آن اشاره کرد، ظهور زرتشت است. باید توجه داشت که «ستایش گشتاسپ و اشاره به ظهور زرتشت در زمان او پذیرش دین بهی تنها به اوستا نیست.» (رضایی دشت ارژنه و مصطفایی کرملکی، ۱۳۹۵: ۵۷) بلکه نظرات مختلفی دربارهٔ ظهور زردشت در زمان پادشاهی گشتاسپ بیان شده که در برخی از منابع، به این رویداد در زمان پادشاهی او اشاراتی نگردیده است. در این بخش به بررسی و تطبیق آنها با کمک منابع مختلف خواهیم پرداخت.

«کهن‌ترین سندی که در آن از زمان زندگی زردشت سخن رفته و به دست ما رسیده از زانتوس[۱] یکی از همراهان و نزدیکان هرودوت تاریخ‌نگار مشهور و معاصر اردشیر اول هخامنشی است که در پنج قرن پیش از میلاد می‌زیسته است.» (پورداود، ۱۳۷۷: ۷۹) در این سند زمان

[۱] Xanthus

زندگانی زردشت ششصد (۶۰۰) سال پیش از لشکرکشی خشایارشا به یونان عنوان شده اما در نسخه‌های دیگر به جای ۶۰۰ رقم ۶۰۰۰ آمده است. در کتاب اسطورهٔ زندگی زردشت آمده است که «شهبازی عدد ۶۰۰ را درست دانسته و معتقد بوده است که زردشت در ۱۰۸۰سال پیش از میلاد مسیح می‌زیسته اما نیولی خاورشناس مشهور با انتقاد از نظر شهبازی، عدد ۶۰۰۰ را درست می‌داند. به نظر می‌رسد به دلیل اینکه در میان دانشمندان و نویسندگان یونان تمایلی وجود داشته‌است که بر اساس آن افلاطون را از طریق دو دورهٔ سه هزار ساله به زردشت پیوند دهند اصرار و میل بر باور عدد ۶۰۰۰ بوده است. به نظر او این تاریخ هر چه باشد ارزش تاریخی ندارد.» (آموزگار، تفضلی، ۱۳۷۰: ۱۶-۱۷) همچنین «در اوستا هیچ نشانه‌ای از زمان ظهور زردشت وجود ندارد اما در برخی متون پهلوی مانند بندهش و ارداویرافنامه، که هر دو در سده‌های دوم و سوم هجری به نگارش در آمده‌اند اشاراتی در این موضوع دیده می‌شود. در کتاب بندهش زمان ظهور زردشت را ۲۵۸ سال پیش از انقراض شاهنشاهی هخامنشی عنوان کرده‌اند؛ اما در ارداویرافنامه، ظهور زردشت در ۳۰۰ سال پیش از حمله اسکندر ذکر شده، از این رو چون اسکندر سال ۳۳۰ پیش از میلاد به ایران حمله کرده‌است، احتمالا تاریخ تولد زردشت در حدود ۶۶۰ پیش از میلاد خواهد بود.» (پورداود، ۱۳۷۷: ۲۸) «مورخان ایرانی دورهٔ اسلامی مانند مسعودی و بیرونی، زمان ظهور زردشت را ۲۵۸ سال قبل از حمله اسکندر ذکر کرده‌اند و آن را ۵۵۸ پیش از میلاد دانسته‌اند. این تاریخ درست همان تاریخ مذکور در متون پهلوی بندهش و ارداویرافنامه است که به احتمال بسیار بیرونی و مسعودی به این دسته از آثار دسترسی داشته و زمان ظهور زردشت را با توجه به همین متون نقل کرده‌اند.» (آموزگار، تفضلی، ۱۳۷۰: ۶۸)

بنابراین باید گفت در اینکه زردشت در روزگار ویشتاسپ/گشتاسپ ظهور کرده است شکی نیست. دربارهٔ ظهور زرتشت در زمان ویشتاسپ (بشتاسب، بشتاسف، گشتاسپ) در آثار طبری، مسعودی، دینوری، حمزه اصفهانی، ابوریحان بیرونی، مطهر بن طاهر مقدسی، ثعالبی، فردوسی و ابن بلخی روایاتی نقل کرده‌اند که به ذکر آنها خواهیم پرداخت:

«هشام گوید: ظهور زرادشت که مجوسیان وی را پیمبر خویش پندارند، به روزگار بشتاسب بود و...» (طبری، ۱۳۸۳، ج ۲: ۴۵۶)

«به سال سی‌ام پادشاهی بشتاسب زرادشت پسر اسفیان ظهور کرد و دعوی پیمبری و...» (همان، ۴۷۷)

«به سال سی‌ام پادشاهی او زرادشت پسر اسبیمان سوی وی آمد.» (مسعودی، ۱۳۸۲، ج ۱: ۲۲۳)

«گویند زرادشت، پیامبر مجوس، نزد گشتاسب شاه آمد و گفت: من پیامبر خدا به سوی تو هستم و کتابی را که در دست مجوس است، برای او آورد و گشتاسب آیین مجوس را پذیرفت.» (دینوری، ۱۳۸۳: ۵۰)

«به سال سی‌ام پادشاهی خود، پنجاه ساله بود. زردشت که از آذربایجان برخاسته بود، نزد او آمد و گشتاسب دین وی را پذیرفت.» (اصفهانی، ۱۳۴۶: ۳۷)

«سپس زردشت پسر سفیدتومان ظهور کرد و او از مردم آذربایجان بود و از تخمهٔ منوچهر و در شمار اعیان و اشراف خانواده‌های موقان. ظهور او در سال سی‌ام از پادشاهی گشتاسب بود.» (بیرونی، ۱۳۸۶: ۲۹۹)

«آنگاه پسرش گشتاسب بن کی‌لهراسب شهریار شد و در روزگار او بود که زردشت پیغامبر مجوس ظهور کرد و مردم را به مجوسیت خواند و مردم بدو گرویدند.» (مقدسی، ۱۳۷۴: ۵۰۶)

«زردشت از مردم فلسطین بود. وی چندی خدمتگزار یکی از شاگردان ارمیای پیامبر... بود. از آنجا به سوی گشتاسب روی آورد که به بلخ می‌زیست. چون بر او در آمد و او را به کیش خود خواند، گشتاسب آن را پذیرفت.» (ثعالبی، ۱۳۶۸: ۱۶۷-۱۶۸)

در شاهنامه فردوسی نیز به ظهور زردشت در زمان گشتاسپ اشاراتی شده است:

چو یک چند سالان برآمد برین زمین — درختی پدید آمد اندر

در ایوان گشتاسپ بر سوی کاخ — درختی گشن بود بسیار شاخ

خجسته پی و نام او زردهشت — که آهرمن بدکنش را بکشت

به شاه کیان گفت پیغمبرم — سوی تو خرد رهنمون آورم

(فردوسی، ۱۳۷۵: ۵ / ۷۹)

«زردشت حکیم در عهد وشتاسف آمد و کیش گبرگی آورد و پیش از آن کیش صابیان داشتند و چون زردشت بیامد وشتاسف او را به ابتدا قبول نکرد و بعد از آن او را قبول کرد.» (ابن بلخی، ۱۳۸۵: ۴۹)

همانگونه که مشهود است، وجه مشترک این دسته از روایات ظهور زرتشت در سال سی‌ام از سلطنت گشتاسپ است. باید توجه داشت که این تاریخ برای ظهور زردشت نخستین بار در بندهش آمده است:

«چون گشتاسپ شاه سی سال شاهی کرده بود، هزاره رسید. پس هزارهٔ چهارم آغاز شد. در آن هزاره، زردشت دین را از هرمزد پذیرفت و آورد. گشتاسپ شاه پذیرفت.» (بندهش، ۱۳۷۵: ۱۴۰)

«زردشت سپیتمان از دادار هرمزد به گشتاسپ شاه آمد. گشتاسپ شاه پس از پذیرفت دین، نود سال.....» (همان، ۱۵۶)

در دینکرد نیز ظهور زرتشت در زمان گشتاسپ بیان شده که این امر به صورت واضح مطرح شده است:

«چون زردشت دین را از اورمزد به کمال پذیرفت، نزد کی‌گشتاسپ رفت تا آنان را به دین آورد... پس کی‌گشتاسپ به دلیل اینکه فرّه و راز بزرگ را دید رواج دین را پذیرفت.» (دینکرد پنجم، ۱۳۸۸: ۳۲)

«و زردشت دین مزدیسنان را به سوی کی‌گشتاسپ شاه و به وسیلهٔ آن روشنی مه روشن گردانید فرزانگان را که اندر آن کشور برترین دهبد یزدان کی‌گشتاسپ بودند.» (دینکرد هفتم، ۱۳۸۹: ۲۰۵)

اما باید گفت که در سایر متون پهلوی تنها به ظهور زردشت در روزگار گشتاسپ و کیفیت و چگونگی پذیرش آن اشاره شده است:

«و از گشتاسپ این سودها بود، مانند پذیرفتن و پرستش بهدین مزدیسنان، بنا به گفتار بغان، اهونور، سخن آفریدگار اورمزد؛ و تباه و شکستن کابد دیوان» (مینوی خرد، ۱۳۷۹: ۴۷)

«زردشت پس از آن به نزدیک گشتاسپ آمد و دو سال به انگیختن گشتاسپ ایستاد و به گشتاسپ گفت که: دین بپذیر، زیرا ارادهٔ هرمزد و امشاسپندان و دیگر ایزدان چنین است که تو بر دین ایستی، به دین ایمان آوری» (روایت پهلوی، ۱۳۶۷: ۵۶)

«به گشتاسپ گفتند که دین را بپذیر زیرا اگر دین را بپذیری پس ما همه برای تو پادشاهی دراز، توانایی و دیرزیستی جان آرزو می‌کنیم و پسری، پشوتن نام، بی مرگ بدون پیری به تو دهیم. اگر دین را نپذیری پس در هوا به کرکس‌ها فرماییم تا گوشت تو را بخورند. آنگاه نیز دین را نپذیرفت. هرمزد نیریوسنگ را فرستاد که نزد اردیبهشت برود و این بگو که: منگ را در می کن و به گشتاسپ فراز ده. اردیبهشت همین‌گونه کرد. چون گشتاسپ خورد در جای بیهوش شد. وقتی از بیهوشی به هوش آمد آن‌گاه به هوتوس بانگ کرد که: زردشت کجاست تا دین بپذیرم و زردشت آن بانگ شنید. پیش رفت و گشتاسپ دین پذیرفت.» (همان، ۵۷-۵۸)

در یکی دیگر از متون پهلوی، به کیفیت گسترش آیین زرتشت در سایر اماکن اشاره شده و این کار با دقت بالاتری بیان می‌شود به گونه‌ای که جزئیات دقیق‌تری می‌توان از آن روایت مشاهده کرد:

«ویشتاسپ شاه، دین را در دریاچه فرزدان رواج داد. اول سیستان و سپس در دیگر شهرها و ویشتاسپ شاه با همپرسگی با زردشت و سپس اهومستودان و بوسئینگ.» (متون پهلوی، ۱۳۷۵: ۵۳۶)

اما در متون تاریخی دربارهٔ ظهور زردشت در روزگار گشتاسپ اتفاق نظر وجود دارد و محققان این موضوع از متون اوستایی و پهلوی در روایات تاریخی دوران اسلامی وارد شده اما در برخی جزئیات اختلافات و افزوده‌هایی وجود دارد که ناشی از اختلاط و آمیختگی روایات ایرانی با اساطیر و داستان‌های سامی است. در میان روایاتی که دربارهٔ ظهور زردشت در متون تاریخی نقل شده یک روایت وجود دارد که طبری، بلعمی، ثعالبی و ابن اثیر آن را ثبت کرده‌اند. طبری در روایت نخست خود زردشت را به اعتقاد برخی علمای اهل کتاب از مردم فلسطین می‌داند که شاگرد ارمیای پیامبر بوده است و در نتیجهٔ خیانتی که با ارمیا می‌کند به مرض لک و پیس گرفتار می‌آید و فلسطین را به قصد آذربایجان و سپس بلخ ترک می‌کند. بلعمی نیز همین روایت را نقل می‌کند و برخلاف طبری زردشت را شاگرد عزیز پیامبر می‌داند و در ادامهٔ روایت از ارمیا نیز سخن می‌گوید. ثعالبی نیز با رعایت اصل امانت‌داری با ذکر نام طبری همان روایت وی را نقل می‌کند. ابن اثیر نیز روایت طبری را در تاریخ خود آورده است. روشن است که بلعمی، ثعالبی و ابن اثیر از روایات طبری در تاریخ خود استفاده کرده‌اند اما روشن نیست که طبری خود این روایت را برای نخستین بار از کدام منبع نقل کرده است. در اخبارالطوال دینوری هیچ نشانی از این روایت نیست. بیرونی در روایت دوم آثار الباقیه زردشت را شاگر الیاس نبی دانسته و این روایت تنها در همین منبع ذکر شده و در سایر متون نشانی از الیاس به عنوان استاد زردشت دیده نمی‌شود. آنچه روشن است این است که پس از ترجمهٔ خدای‌نامه از پهلوی به عربی بسیاری از اشخاص و روایت‌های سامی و عربی در ترجمه وارد شد و مورخان و مؤلفان از روی همین ترجمه، عمدا و یا سهوا به نقل روایات آمیخته با اساطیر و داستان‌های سامی و عربی پرداختند.

در میان متون نقالی و روایات عامیانه تنها در شاهنامهٔ نقالان روایت ظهور زردشت نقل شده است. در این روایت که تأثیر برخی عناصر غیر ایرانی در آن مشهود است، ظاهر شدن زردشت بر گشتاسپ در باغی در شهر ری ذکر شده است:

«چون گشتاسب بر تخت پادشاهی نشست، روزی به دشت ری. فرود آمد. دریاچه‌ای دید. به زیر آمد که آب بنوشد. صدایی شنید: با دست آب خوردن مکروه است!. با کمال حیرت گفت: صاحب صدا با چه آب بنوشم؟ که ناگاه دست روشنی با جامی پر از آب از میان درخت چنار بسیار بزرگی بیرون آمد و صدایی شنید که یکی گفت: شاهنشاها، از این جام بنوشید. با

تن لرزان جام را گرفته نوشید. ناگاه درخت شکافته شد و مردی که به تخمین چهل سال از سنش گذشته بود با جامهٔ سفید و عمامه و قامت بلند و محاسن کوتاه به شاهنشاه سلام داد. پادشاه پرسید کیستی؟ فرمود نامم ابراهیم و لقب زردشت پیغمبر است. از طرف یزدان با کتاب آسمانی مأمور ارشاد بندگان خدا می‌باشم. تو اول کسی که باید به من ایمان بیاوری و معجز من یکی آنکه به چشم دیدی و بعد هرچه خواهی. شاه او را به اردوگاه برد و از آنجا به احترام تمام به پایتخت» (شاهنامهٔ نقالان، ۱۳۹۶، ج ۵: ۴۴۹۹-۴۵۰۰)

همانگونه که مشهود است، در شاهنامهٔ نقالان، محل ظهور او، شهر ری بیان شده است. در بعضی از روایت مذکور، زردشت خود را ابراهیم می‌نامد که لقبش زردشت پیامبر است. روشن است که در این قسمت از روایت عناصر سامی تأثیرگذار بوده‌اند و احتمالا به دلیل اینکه بسیاری از پیامبران از خاندان ابراهیم ظهور کرده‌اند راویان روایت برای همسان‌انگاری زردشت با ابراهیم نام وی را به این صورت نقل کرده‌اند. در این روایت سخن از معجزه‌ای می‌رود که بر اساس آن زردشت از میان درخت چناری ظهور می‌کند. «عوام معتقدند که چنار، شاه درخت‌ها ست. انگور در اساطیر ایرانی، مظهر خون، و خون نیروی اصلی حیات است. در دولت هخامنشیان، بازمانده‌هایی از آیین‌های بومی کهن مادرسالاری باقی مانده بود که بر طبق آن‌ها، سلطنت از طریق زنان ادامه می‌یافت؛ از این رو، تاکی که بر چنار می‌پیچید، مظهر خون و دوام سلطنت هخامنشیان بود. درواقع، چنار مظهر شاه و تاک مظهر همسر وی بود که از طریق او، خون سلطنت دوام می‌یافت» (بهار، ۱۳۵۲: ۹۶) مسلماً انتخاب درخت چنار در این روایت اتفاقی نبوده است و با توجه به جایگاه اساطیری و اعتقادی این درخت، به نظر می‌رسد که تدوین کنندگان این روایت با آگاهی از جایگاه درخت چنار، آن را برای نخستین تجلی زردشت در برابر گشتاسپ انتخاب کرده باشند.

۲-۲. نبرد گشتاسپ و ارجاسپ

دومین رویداد مهمی که در زمان پادشاهی گشتاسپ رخ داده، نبرد این پادشاه کیانی با ارجاسپ است. این رویداد در اکثر منابع و متون مختلف به صورت کلی و بارز بیان شده اما جزئیات آن تا حدودی با تفاوت‌هایی مواجه است. در این بخش به شرح و تفسیر آن به کمک منابع مختلف خواهیم پرداخت.

مهمترین موردی که در این روایات با اختلاف روبه‌روست، علل آغاز نبردهای آنان است. در دینکرد هفتم فصل ۴ بند ۷۷ آمده که علل آغاز نبرد، باج‌خواهی بوده است:

«ارجاسپ، دو تن را نزد گشتاسپ می‌فرستد و از او طلب باژ و ساو می‌کند.» (دینکرد هفتم، ۱۳۸۹: ۱۴۲)

در شاهنامه نیز دلیل آغاز نبرد میان ایران و توران در زمان گشتاسپ باج‌خواهی عنوان می‌شود.

مگر شاه ارجاسپ توران خدای — که دیوان بدندی به پیشش به پای
گزیتش نپذرفت و نشنید پند — اگر پند نشنید زو دید بند
وزو بستدی نیز هر سال باژ — چرا داد باید به هامال باژ...
(فردوسی، ۱۳۷۵، ج ۵: ۷۹-۲۱۸)

در برخی دیگر از منابع که مورد بررسی قرار گرفت، علل نبردهای گشتاسپ و ارجاسپ، مذهبی بیان شده است، برای نمونه می‌توان به شواهد مثال زیر اشاره کرد:

«چون گشتاسپ شاه سی‌سال شاهی کرده بود، هزاره رسید. پس هزارهٔ چهارم آغاز شد. در آن هزاره، زردشت دین را از هرمزد پذیرفت و آورد. گشتاسپ شاه پذیرفت و رواج بخشید. پس با ارجاسپ کارزاری شگفت کرد.» (بندهش، ۱۳۷۵: ۱۴۰)

«گشتاسب با همهٔ برادران، خویشان، همالان و ندیمان دین زردتشت را می‌پذیرد و ارجاسب از گروش او به دین نو برآشفته می‌شود و... (یادگار زریران، ۱۳۹۲: ۱۳-۴۰)

«میان وشتاسف و ارجاسف ملک ترک مهادنه رفته بود و چون زردشت بیامد وشتاسف را فرمود کی آن صلح نقض کن و او را به کیش مجوسی خوان اگر اجابت کند و الا با او جنگ کن و از هر دو جانب جنگ آغازیدند و.....» (ابن بلخی، ۱۳۸۵: ۵۱-۵۲)

در طومارهای نقالی نیز اشاراتی به جنگ‌های مذهبی میان گشتاسپ و ارجاسپ مشاهده می‌شود، بدین‌صورت که گشتاسپ، فرستادگانی را به دربار ارجاسپ می‌فرستد و آنها را به دین زردشتی فرا می‌خواند اما آنان از این امر سرباز می‌زنند و آغازگر نبرد میان آنان می‌شود:

«روزی که فرستادگان شاه شاهان گشتاسب نزد ارجاسب حضور به هم رسانیده، نامهٔ شاه را که راجع به زردشت بود به او دادند. جهن در بارگاه بود و در رد کیش زردشت سخنانی گفت و فرمان طبل جنگ داد...» (شاهنامهٔ نقالان، ۱۳۹۶، ج ۵: ۳۵۴۰-۳۵۵۸)

در برخی دیگر از منابع، نبرد گشتاسپ و ارجاسپ را با انگیزهٔ کشورگشایی معرفی شده است که منابع مختلفی آن را نقل کرده‌اند، برای نمونه می‌توان گفت که ثعالبی در بخشی کوتاه به انگیزهٔ کشورگشایی ارجاسپ برای نبرد اشاره می‌کند:

«گشتاسب با لشکریان خویش برای سرکشی و تازه کردن پیمان و کوشیدن دوباره در تحکیم مبانی دین، به شهرها سفر کرد... ارجاسب فرصتی به چنگ آورد تا بر ایرانشهر بتازد...» (ثعالبی، ۱۳۶۸ :۱۷۴)

گردیزی نیز از جمله کسانی است که به نبرد گشتاسپ و ارجاسپ اشاره می‌کند، اما وی برای این نبردها دلایل مذهبی یا باج و خراج و... برنمی‌شمارد، بلکه گشورگشایی ارجاسپ را عامل و آغازگر نبرد می‌داند که همچنان چشم طمع به خاک ایران داشته است، وی اینگونه به آغاز نبرد از سوی ارجاسپ می‌پردازد:

«ارجاسب ترک از زمین توران بیامد و به در بلخ حرب کرد و کی‌لهراسب را که به آتشگاه آزخداه به بلخ نشسته بود و به پرستش ایزد تعالی مشغول گشته بگرفت و بکشت.» (گردیزی، ۱۳۶۳: ۵۲)

۲-۳. نبرد رستم و اسفندیار

از دیگر رویدادهایی که در زمان گشتاسپ روی می‌دهد، نبرد رستم و اسفندیار است. باید توجه داشت که شرح و تفسیر این نبرد در میان برخی از متون مشاهده نمی‌شود. اما قدیمی‌ترین منبعی که نام اسفندیار در آن آمده فروردین یشت است. روشن است که آن دسته از منابعی که در شمار متون دینی مزدیسنی شناخته می‌شوند انگیزهٔ نبرد را دینی عنوان می‌کنند و در ادبیات مردمی اواخر عهد ساسانی این انگیزهٔ جای خود را به مسائل غیردینی – آن‌گونه که در شاهنامهٔ فردوسی روایت شده- بدهد. دربارهٔ منشأ داستان رستم و اسفندیار نیز اختلافاتی وجود دارد. برخی برای این داستان اصلی سکایی متصور شده‌اند. سکاها « در برابر هجوم دشمن، اول عقب می‌نشستند و از دقت و توجه دشمن که گمان می‌کرد پیروز شده می‌کاستند و سپس در میان سرمستی و دلخوشی دشمن باز می‌گشتند و وی را نابود می‌کردند.» (بهار، ۱۳۷۶: ۲۳۰)

در متون اوستایی و پهلوی با وجود اشاراتی که به رستم و اسفندیار دیده می‌شود، نشانی از نبرد این دو وجود ندارد. تنها در منظومهٔ درخت آسوریک است که از زبان بز از رستم و اسفندیار با هم سخن می‌رود که همین موضوع نشان دهندهٔ اشاره‌ای کاملا جزئی به این نبرد است. برخلاف متون اوستایی و پهلوی، در متون تاریخی اشارات به این نبرد بسیار است. دلیل این موضوع احتمالا وجود کتابی به نام رستم و اسفندیار وراویانی است که در اواخر دورهٔ ساسانی می‌زیسته‌اند و این داستان را برای مردم نقل می‌کرده‌اند. داستان نبرد رستم و اسفندیار پیش از آنکه به دست فردوسی به شعر در آید، در میان مردم ایران و حتی اعراب

نیز از شهرت بسیاری برخوردار بوده، و علاوه بر وجود روایات کتبی آن، به صورت شفاهی نیز نقل می‌شده است اما روایات کتبی آن نیز به زبان پهلوی وجود داشته که یکی از آن‌ها را ابن‌مقفع ضمن ترجمهٔ خدای‌نامه به عربی ترجمه کرد. این ترجمه مورد استفادهٔ برخی مؤلفان از جمله نویسندهٔ نهایهٔ الارب قرار گرفته است. براساس نوشتهٔ ابن‌ندیم «فردی به نام حیلهٔ بن سالم نیز روایتی از آن را، که ظاهراً کتاب مستقلی بوده، به عربی برگردانده است.» (نویری، ۱۳۷۵: ۱۳۲) این داستان «از طریق خدای‌نامه به شاهنامهٔ ابومنصوری و از آنجا به شاهنامهٔ فردوسی و نیز غرر اخبار ثعالبی راه یافته است.» (خالقی‌مطلق، ۱۳۹۰: ۹۰۲)

دینوری در روایت خود دلیل آغاز نبرد رستم و اسفندیار را مجوسی شدن گشتاسپ می‌داند که همین موضوع سبب خشم رستم می‌شود و گشتاسپ را به دلیل ترک آیین پدران خویش سرزنش می‌کند و مردم سیستان را برای خلع گشتاسپ از سلطنت جمع می‌کند:

«رستم پهلوان کارگزار گشتاسپ بر سیستان و خراسان بود. چون خبر مجوسی شدن گشتاسپ را شنید که دین پدران خویش را رها کرده است از این موضوع سخت خشمگین شد و .... گشتاسپ پسر خود اسفندیار را گفت: ای پسرک من؛ بزودی پادشاهی به تو خواهد رسید مگر به کشتن رستم و سختی و نیرومندی او را خود دانسته‌ای و...» (دینوری، ۱۳۸۳: ۴۹-۵۰)

باید گفت در روایاتی که از دینوری نقل شده، نشانی از چگونگی کشته شدن اسفندیار دیده نمی‌شود و در جزئیات نبرد رستم و اسفندیار نیز چنین موردی مشاهده نمی‌گردد، بلکه تنها اصل داستان با اختلافاتی مشهود با اصل روایت مشهور و پذیرفته شده بسنده شده است و دینوری در یک جمله چنین می‌گوید «ایرانیان در این مورد سخنان بسیار گفته‌اند» (همان، ۵۱)

در کتاب اخبارالطوال، اشارهٔ دقیقی به این نبرد نشده که احتمالا مؤلف کتاب، یاری سیمرغ و استفاده از چوب گز را در شمار داستان‌های محیرالعقول دانسته که سخنی از آن به میان نیاورده است. از طرفی با توجه به اینکه اخبارالطوال پیش از تاریخ طبری نگاشته شده و احتمالا مؤلف آن به منابعی دسترسی داشته که در اختیار طبری و سایر مورخان پس از او نبوده به نظر می‌رسد «دلیل اختلاف روایت دینوری با سایرین روشن باشد. حمیدیان ضمن مردود دانستن اختلاف مذهبی رستم با خاندان گشتاسپ.» (حمیدیان، ۱۳۷۲: ۳۹۶) بر این باور است که این داستان مبین رویارویی وجدان قومی ایرانی به نمایندگی رستم با نظامی خودکامه و متمرکز است.

طبری در کوتاه‌ترین جملات ماجرای رستم و اسفندیار را نقل کرده است. در این روایت برخلاف روایت دینوری نشانی از جنگ مذهبی نیست و گشتاسپ اسفندیار را به بهانهٔ سرکشی رستم از پادشاهی خود روانهٔ جنگ می‌کند:

«آنگاه بشتاسب که به کارهای اسفندیار حسد می‌برد او را به سیستان به جنگ رستم فرستاد. بشتاسب اسفندیار را ولیعهد خویش کرد و به پیکار ترکان فرستاد و..... » (طبری، ۱۳۸۳، ج ۲: ۴۸۰)

چنین به نظر می‌رسد طبری در روایت خود به اصل شرقی داستان توجه داشته و این بخش از روایت او با روایت فردوسی یکسان است.

بلعمی نیز همان روایات طبری را نقل کرده با این تفاوت که در روایت وی جزئیات بیشتری آمده است. از مهم‌ترین این جزئیات فرمان گشتاسپ برای پالهنگ نهادن بر گردن رستم و بستن دستان اوست. در این روایت همچون روایت طبری نشانی از حضور سیمرغ و راهنمایی-های وی دیده نمی‌شود:

«گشتاسپ مر اسفندیار را پیش خواند... و گفت ای پسر بدانکه... این رستم که نیم‌روز دارد تا نوبت ملکی به ما رسید ما را به هیچ نداشت. اکنون چنان خواهم که سپاهی بگزینی و آنجا شوی و او را به طاعت خوانی اگر آمد با او کرامت کنی... و اگر هیچ‌گونه عذری آرد... با او رزم ساز تا او را دست‌گیر کنی...» (بلعمی، ۱۳۵۳، ج ۲: ۶۶۷-۶۶۸)

ثعالبی در غرراخبار همان روایت فردوسی را نقل می‌کند و در جزئیاتی با او اختلاف دارد که در اصل داستان تغییر چشمگیری ایجاد نمی‌کند. منبع فردوسی در نقل روایت نبرد رستم و اسفندیار با روایت ثعالبی یکی است و هر دو به احتمال بسیار زیاد از شاهنامهٔ ابومنصوری استفاده کرده‌اند. تنها تفاوتی که روایت فردوسی با روایت ثعالبی دارد در این است که فردوسی روایت خود را با جزئیات بیشتری نقل کرده است در حالی که ثعالبی از برخی از این جزئیات چشم پوشیده است.

«گشتاسب گفت تو می‌دانی که رستم از خدمتگزاران و پروردگان ماست. اما دچار خودپسندی شده است و مست از بادهٔ غرور گشته و به کفران نعمت پرداخته... مرا وزنی نمی‌نهد و حرمتی نمی‌گذارد و به من خدمتگزاری نمی‌کند، چنان‌که به پادشاهان پیش از من خدمت می‌کرد... اگر... به سوی او بشتابی و او را فرو گیری و دست بسته نزد من آوری... تخت شاهی به تو می‌سپارم...» (ثعالبی، ۱۳۶۸: ۲۱۵-۲۳۳)

باید توجه داشت «در واقع اسفندیار و رستم دو پهلوانند که کسی نمی‌تواند ایشان را به بند کشد، اسفندیار خود تن به بند شاه می‌دهد و رستم را نیز دعوت به چنین کاری می‌کند.» (قاسمی فیروزآبادی و اسحاقیه، ۱۴۰۰: ۲۳۶)

بنابراین همانگونه که مشهود است، در روایات ثعالبی، علت نبرد میان رستم و اسفندیار، جنگ مذهبی بیان نشده بلکه غرور رستم و سرپیچی از دستورات گشتاسپ را علت نبرد معرفی می‌کند.

فردوسی نیز به این رویداد مهم در زمان گشتاسپ اشاره می‌کند و چنین از این نبرد سخن می‌گوید:

ورا در جهان هوش بر دست کیست — کزان درد ما را بباید گریست
بدو گفت جاماسپ کای شهریار — به من بر بگردد بد روزگار
ورا هوش در زاولستان بود — به دست تهم پور دستان بود...

(فردوسی، ۱۳۷۵، ج ۵: ۲۹۶-۴۱۵).

در روایت زین الاخبار نیز اختلافاتی با روایت فردوسی مشاهده می‌شود. نخستین اختلاف جایی رخ می‌دهد که اسفندیار از رستم می‌خواهد فرمان شاه را بپذیرد و به دین زردشت در آید. این در حالی است که در همین روایت هیچ نشانی از فرمان گشتاسپ مبنی بر پذیرفتن آیین زردشت از جانب رستم دیده نمی‌شود و گشتاسپ هنگامی که اسفندیار را به نزد رستم می‌فرستد از او می‌خواهد دستانش را ببندد و به اطاعت در بیاورد. اختلاف دیگر در عدم حضور سیمرغ و راهنمایی اوست. در روایت گردیزی نشانی از این موضوع دیده نمی‌شود و تنها به اصابت تیر به چشم اسفندیار اشاره شده است.

«گشتاسب زبان کرده بود که چون از ترکستان باز آیی با قضاء حاجت، تاج و تخت به تو دهم. چون اسفندیار باز آمد، آن را وفا نکرد و گفت: رستم از فرمان ما گردن کشیده است او را به طاعت آر، و بسته پیش من آر! تا تاج و تخت به تو دهم.» (گردیزی، ۱۳۶۳: ۵۳-۵۴)

روایت تاریخ سیستان شباهت بسیار زیادی به روایت دینوری دارد. مؤلف تاریخ سیستان نیز دلیل آغاز نبرد رستم و اسفندیار را انکار و نپذیرفتن آیین زردشتی می‌داند که همین موضوع سبب سرکشی رستم و آمدن اسفندیار برای نبرد با اوست. در این منبع نیز همچون اخبارالطوال نشانی از حضور سیمرغ و راهنمایی‌های او نیست و مؤلف روایت کشته شدن اسفندیار را در کمال ایجاز نقل کرده است.

«و پیکار که میان رستم و اسفندیار افتاد سبب آن بود که چون زردشت بیرون آمد و دین مزدیسنان آورد، رستم آن را منکر شد و نپذیرفت و بدان سبب از پادشاه گشتاسب سر کشید و...» (تاریخ سیستان، ۱۳۸۱: ۷۳-۷۴)

روایت مجمل التواریخ همان روایت فردوسی است و مؤلف/مؤلفان آن دلیل نبرد رستم و اسفندیار را خواستن تاج و تخت از گشتاسپ دانسته‌اند و گشتاسپ نیز شرط آن را به بند کشیدن رستم عنوان کرده است. در این روایت برخلاف شاهنامه اشاره‌ای به حضور سیمرغ دیده نمی‌شود اما مرگ اسفندیار به دلیل اصابت تیر به چشمان او عنوان شده است.

«اسفندیار وعده خواست به پادشاهی دادن، گشتاسف بفرستادش به سیستان تا رستم ببندد، و جاماسب حکیم گفته بود که او را زمانه بر دست رستم باشد. به ناکام اسفندیار به سیستان رفت تا حرب افتاد و تیری به چشمش رسید و بمرد» (مجمل التواریخ و القصص، ۱۳۱۸: ۵۲)

برخلاف بسیاری از روایات مربوط به گشتاسپ و دوران پادشاهی او، روایت نبرد رستم و اسفندیار از معدودترین روایاتی است که در بسیاری از طومارهای نقالی ذکر آن رفته است. این روایت تقریبا در تمامی طومارهای مهم نقالی با اختلافاتی آمده است اما مضمون اصلی همهٔ آن‌ها کشته شدن اسفندیار به دست رستم است. در طومار نقالی شاهنامه که قدیمی‌ترین طومار موجود است روایت نبرد رستم و اسفندیار با اختلافاتی نسبت به شاهنامه آمده است. نخستین اختلاف در نام یکی از پسران اسفندیار است. در شاهنامه اسفندیار دارای پسرانی است که مهم‌ترین آن‌ها بهمن، نوش‌آذر و مهرنوش هستند. در روایت طومار نقالی شاهنامه، نام سه تن از پسران اسفندیار آمده که یکی از آن‌ها نوش‌لب ذکر شده است. در حدود جست-وجوی نگارنده این نام تنها در همین منبع روایت شده و نشانی از آن در سایر متون رسمی و غیررسمی دیده نمی‌شود. اختلاف دیگر در یافتن رستم توسط زواره پس از زخمی شدن به دست اسفندیار است. در روایت شاهنامه می‌خوانیم که رستم خود به نزد زال برمی‌گردد اما در این روایت زواره برادر رستم به دستور زال به جست‌وجوی او می‌پردازد. ادامهٔ روایت طومار نقالی شاهنامه تقریبا همان روایت فردوسی است و اختلافاتی جزئی در آن مشاهده می‌شود. روایت منقول در هفت لشکر نیز تقریبا همان روایت فردوسی است با این تفاوت که در این روایت پشوتن نه بردار اسفندیار بلکه عموی اوست. همچنین پس از نبرد نخست رستم و اسفندیار، و در روز دوم نبرد هنگامی که خبر بازگشت رستم به میدان نبرد به اسفندیار می‌رسد، اسفندیار مرگ خود را حتمی می‌داند و به پشوتن وصیت می‌کند. این در حالی است که در روایت شاهنامه هرگز نشانی از این موضوع دیده نمی‌شود و اسفندیار تا قبل از آنکه تیر

به چشمانش اصابت کند در پیروزی خود تردیدی ندارد. روایت شاهنامهٔ نقالان همان روایت فردوسی است و اختلاف بسیار اندکی با آن دارد. در طومار مشکین‌نامه برای نبرد رستم و اسفندیار دو روایت نقل شده است. در روایت نخست اسفندیار در خیمهٔ خود با رستم مشاجره‌ای می‌کند و رستم با ترنجی که در دست دارد به پهلوی اسفندیار می‌زند و او را می‌کشد. این روایت دو بار و در هر دو بار با اختلافاتی نسبت به یکدیگر در فردوسی‌نامهٔ انجوی شیرازی نیز آمده است. همچنین این روایت در شاهنامهٔ نقالان نیز بدون اشاره‌ای به مرگ اسفندیار نقل شده و در سایر متون نشانی ندارد. شاید این روایت ساختی از روایتی است که بر مبنای آن رستم و اسفندیار در خیمهٔ اسفندیار دست یکدیگر را می‌فشارند و به نوعی زورآزمایی می‌کنند. این روایت در شاهنامهٔ فردوسی آمده است و احتمالا نقالان آن را تغییر داده و به صورتی که ذکر شد روایت کرده‌اند. روایت نخست که در جلد دوم آمده است تقریبا همان روایت مشکین‌نامه است اما روایت دوم با روایت نخست اختلافاتی اساسی دارد. در روایت دوم فردوسی‌نامه رستم به دلیل جویدن جگر دیو سفید دچار بیماری بدبویی دهان شده است. به همین خاطر به سفارش گودرز طبیبان ترنجی از جنس طلا درست می‌کنند که سوراخ‌هایی دارد و از داخل این سوراخ‌ها مشکی خوش‌بو به داخل آن می‌ریختند و هرگاه رستم در جمعی حضور داشت آن را جلوی دهان خود می‌گرفت تا بوی بد دهان خود را بپوشاند. هنگامی که اسفندیار به قصد نبرد با رستم می‌آید در خیمهٔ خود با رستم مشاجره می‌کند و به رستم ناسزا می‌گوید، رستم خشمگین می‌شود و با ترنج به پهلوی اسفندیار می‌زند و او را می‌کشد. این روایت به این صورت تنها در همین منبع آمده است که نشان می‌دهد روایت کشته شدن اسفندیار به وسیلهٔ ترنج برساختهٔ نقالان بوده است. در روایت دوم مشکین‌نامه زردشت یکی از عناصر داستان است. اسفندیار که پس از بدعهدی‌های مکرر گشتاسپ خشمگین است نزد یاران خود می‌گوید در صورت عدم تحویل سلطنت به زور آن را به دست می‌آورد. گشتاسپ از این موضوع آگاه می‌شود همه چیز را به نظر زردشت منوط می‌سازد. زردشت نیز به راهنمایی گشتاسپ، از اسفندیار می‌خواهد رستم را به اطاعت در بیاورد. در جریان این نبرد عناصری به داستان افزوده شده که نشان‌دهندهٔ ساختگی بودن آن است. یکی از این عناصر هنگامی روی می‌دهد که بهمن نامهٔ اسفندیار را برای رستم می‌برد. در میان راه با دختری به نام آزرم که خواهر رستم است مبارزه می‌کند و او را به بند می‌کشد. این قسمت داستان برگرفته از روایت نبرد گردآفرید و سهراب است که ذهن داستان‌پرداز نقالان برای بسط و گسترش روایت به آن افزوده‌اند. همچنین در این نبرد بهمن به فرمان اسفندیار لشکر خود را به جانب سیستان

می‌برد و با رستم مبارزه می‌کند. بهمن از رستم شکست می‌خورد و گشتاسپ، اسفندیار را به خاطر این کار سرزنش می‌کند. ادامه روایت با اختلافاتی تقریبا همان روایت فردوسی است.

«رستم و اسفندیار به دامن کوهی می‌روند، فرامرز و زواره برای اطّلاع از اوضاع نبرد، با پانصد جوان به اردوگاه اسفندیار می‌روند. نوش‌آذر و نوش‌لب - فرزندان اسفندیار- می‌پندارند که برای نبرد آمده‌اند و حمله می‌کنند و هرچقدر فرامرز امتناع می‌کند؛ سه نفر از افراد فرامرز را می‌کشند و پس از آن، فرامرز نوش‌آذر و زواره لب‌نوش را می‌کشند. بهمن چون به اسفندیار خبر می‌دهد ، اسفندیار خشمگین می‌شود و یکصد و شصت تیر بر بدن رستم می‌زند. رستم بیهوش، از اسب می‌افتد و اسفندیار می‌پندارد که او را کشته است. زال با چند جوان چون به کنار سهند می‌رسند، به زواره می‌گوید که از آب گذشته و در صحرا دنبال رستم بگردند.» (طومار نقالی شاهنامه، ۱۳۹۱: ۸۴۸)

در هفت لشکر نیز به داستان نبرد رستم و اسفندیار در زمان گشتاسپ اشاره شده و حتی جزئیات نبرد و مدد جستن از سیمرغ نیز به طور واضح در آن دیده می‌شود:

«گشتاسپ بر جای لهراسپ قرار گرفت و پسری داشت که او را اسفندیار می‌گفتند. گشتاسپ گفت اگر رستم را از برای من آوردی، پادشاهی به تو تعلق دارد. اسفندیار قبول نموده با لشکر بی شمار متوجه سیستان شد. رستم یکه و تنها به بارگاه اسفندیار آمد... اسفندیار گفت: ای سگزی، تو مدتی است که خدمت پادشاهان نکرده‌ای. نمی‌دانم چه جهت است؟ الحال پذرم رنجیده و مرا فرستاده که تو را دست بسته و چکمه را پر از ریگ کرده، در گردنت اندازم و در جلو مرکب خود بدوانم تا به درگاه شاه جهان برم...رستم قبول نکرد. چون صبح شد، رستم مکمل و مسلح گردید، بر رخش سوار شد، بر لب آب هیرمن آمد. از آن جانب اسفندیار بر مرکب سوار شده، به نزدیک رستم آمد...اسفندیار سیصد و شصت تیر بر جهان پهلوان زد. هرچند رستم تیر بر او می‌زد کارگر نمی‌شد... از رخش به زیر آمد، به بالای آن پشته بر آمد...از آن جانب رستم به ایوان آمد...زال پر سیمرغ را بر آتش نهاد. در ساعت شاه مرغان حاضر شد... سیمرغ پر خود را به رستم و رخش مالید، در ساعت به شد... سیمرغ به رستم گفت این چوب گز ببر و پیکان بر سر او بند کن و بر چشم اسفندیار زن... چون روز شد مکمل و مسلح گردید، بر رخش رخشنده سوار شد... اسفندیار رنگ متغیر شد. دانست که امروز کشته می‌شود. بهمن را گفت: اگر من کشته شدم، برو در ایوان گشتاسپ پیش رستم بنشین که او تو را پادشاه می‌کند. چون به میدان رسید، رستم را دید... با خود گفت: راست گفتند که زال جادوگرست وگرنه چه معنی دارد که من دیروز صد و شصت تیر بر او زدم و

امروز خیال می‌کنی که اصلا زخم به او نرسیده... رستم هرچند پوزش نمود اسفندیار قبول نکرد... همان چوب گز را در بحر کمان نهاد:

تهمتـــن گز انـدر کمان رانـد زود بدان ســان کـه سیمرغ فرموده بود
بـــزد تـــیر بـــر چـــشم اسفندیار بـــشد تـــیره‌گـــون دیدهٔ شهریار...

رستم از رخش به زیر آمد و سر او را در کنار گرفت... اسفندیار گفت ای دلاور! گشتاسپ مرا به کشتن داد وگرنه تو باعث خون من نبودی.» (هفت لشکر، ۱۳۷۷: ۴۷۰-۴۷۹)

بنابراین با بررسی روایات مختلف دربارهٔ نبرد رستم و اسفندیار در متون مختلف روشن می‌شود که تنها در دو متن شاهنامهٔ ثعالبی و شاهنامهٔ فردوسی است که این داستان به تفصیل نقل شده است و دلیل این موضوع نیز دسترسی ثعالبی و فردوسی به منابعی است که در اختیار سایر مورخان و مؤلفان نبوده است و یا به دلیل جلوگیری از تفصیل کتاب خود به ذکر خلاصه‌ای از آن بسنده کرده‌اند. ثعالبی و فردوسی با دسترسی به شاهنامهٔ ابومنصوری داستان نبرد رستم و اسفندیار را به طور کامل شرح داده‌اند و می‌توان گفت احتمالا اصل روایت مربوط به این نبرد همان است که این دو در اثر خود آورده‌اند.

۳. نتیجه گیری

با بررسی منابع گوناگونی که دربارهٔ گشتاسپ کیانی سخن گفته شده به این نتایج رسیدیم که در زمان پادشاهی او رویدادهای مختلفی بیان شده که هر یک از منابع، با نگرش خاص خود به آنها اشاره کرده‌اند، ظهور زردشت از مهمترین رویدادی است که در زمان گشتاسپ رخ می‌دهد و تقریبا تمام متون مختلف به آن اشاره می‌کند. در برخی از منابع تاریخ، از ذکر جزئیات خودداری شده اما در متون مذهبی با ذکر دقیق جزئیات، ظهور زردشت در زمان گشتاسپ را به تفصیل بیان می‌کنند. همچنین نبرد او با ارجاسپ نیز از دیگر رویدادهای مهمی است که در متون مختلف به آن اشاره شده با این تفاوت که که در متون دینی، علت نبردها را مذهبی معرفی کرده‌اند اما در متون تاریخی و حماسی، گشورگشایی ارجاسپ و باج خواهی او از گشتاسپ را علت این نبردها معرفی کرده‌اند. از دیگر رویداد مهمی که در زمان پادشاهی گشتاسپ رخ داده، نبرد رستم و اسفندیار است. در برخی از منابع که مورد بررسی قرار گرفت، از ذکر دقیق جزئیات خودداری شده اما در متون دینی، علت نبرد را پیروی از آیین زردشت معرفی گردیده است در حالی که در متون نقالی و تاریخی، ترس گشتاسپ از فرزندش به خاطر قدرت و پادشاهی او بیان شده که این نشان می‌دهد هر منبع با نگرش خود به ذکر این رویداد پرداخته به گونه‌ای که در متون حماسی، ذکر جزئیات از دقت بالایی

برخوردار است و یا در طومارهای نقالی، نقاط مشترکی را می‌توان مشاهده کرد که در سایر متون کمتر به آن پرداخته شده است. بنابراین می‌توان اذعان کرد رویدادهای مهمی که در زمان پادشاهی گشتاسپ رخ داده، همواره با تفاوت و شباهتهایی روبه‌روست که این امر ناشی از دگردیسی اصل داستان در متون مختلف بوده اما رویداد آن در زمان پادشاهی گشتاسپ، نقطهٔ اشتراک همهٔ آنهاست.

کتاب‌شناسی

ابن بلخی (۱۳۸۵)، ***فارسنامه*** به اهتمام گای لیسترانج و آلن نیکلسون، تهران: اساطیر.

اصفهانی، حمزه بن حسن (۱۳۴۶)، ***سنی ملوک الارض و الانبیا***، ترجمهٔ جعفر شعار، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.

آموزگار، ژاله و تفضلی احمد (۱۳۷۰)، ***اسطورهٔ زندگی زردشت***، تهران: بابل.

بلعمی، ابوعلی (۱۳۵۳)، ***تاریخ بلعمی***، تصحیح محمدتقی بهار به کوشش محمد پروین گنابادی، جلد۱، تهران: زوار.

بندهش (۱۳۷۵)، ترجمهٔ مهرداد بهار، تهران: توس.

بهار، مهرداد (۱۳۹۶)، ***پژوهشی در اساطیر ایران***، تهران: آگه.

بهار، مهرداد (۱۳۵۲)، ***درخت مقدس***، تهران: الفبا.

بهار، مهرداد (۱۳۷۶)، ***جستاری چند در فرهنگ ایران***، تهران: فکر روز.

بیرونی، ابوریحان (۱۳۸۶)، ***آثارالباقیه***، ترجمه اکبر دانا سرشت، تهران: امیرکبیر.

پورداوود، ابراهیم (۱۳۷۷)، ***فرهنگ ایران باستان***، تهران: اساطیر.

تاریخ سیستان (۱۳۱۴)، تصحیح محمدتقی بهار، تهران: موسسه خاور.

ثعالبی، ابومنصور (۱۳۶۸)، ***غرراخبار ملوک الفرس و سیرهم***، ترجمهٔ محمد فضائلی، تهران: نقره.

حمیدیان، سعید (۱۳۷۲)، ***درآمدی بر اندیشه و هنر فردوسی***، تهران: ناهید.

خالقی مطلق، جلال (۱۳۷۲)، ***گل رنج‌های کهن***، تهران: مرکز.

خالقی مطلق، جلال (۱۳۹۰)، «***رستم و اسفندیار***»، فردوسی و شاهنامه‌سرایی، تهران: میترا.

دینکرد پنجم (۱۳۸۸)، به کوشش ژاله آموزگار و احمد تفضلی، تهران: معین.

دینکرد هفتم (۱۳۸۹)، به کوشش محمدتقی راشد محصّل، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

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

رضایی دشت ارژنه، محمود؛ مصطفایی کرملکی، فاطمه (۱۳۹۵)، «نقد و بررسی داستان گشتاسپ بر اساس نظریه توهم توطئه» ***پژوهشنامه ادب حماسی رودهن***، سال ۱۲، شمارهٔ ۲، پاییز و زمستان، صص ۵۳- ۷۳

روایت پهلوی (۱۳۶۷)، ترجمهٔ مهشید میرفخرایی، تهران: مطالعات و تحقیقات فرهنگی.

صفا، ذبیح‌الله (۱۳۸۹)، ***حماسه‌سرایی در ایران***، تهران: فردوس.

شاهنامهٔ نقّالان (طومار مرشد عبّاس زریری اصفهانی) (۱۳۹۶)، ویرایش جلیل دوستخواه، جلد ۱ و ۲، تهران: ققنوس.

طبری، محمد بن جریر (۱۳۸۳)، ***تاریخ طبری***، ترجمه ابوالقاسم پاینده، ج ۱ و ۲، تهران: اساطیر.

فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۷۵)، ***شاهنامه***، تصحیح جلال خالقی مطلق، ج ۵، کالیفرنیا: مزدا.

قاسمی فیروزآبادی، سامان، اسحاقیه، پیمان (۱۴۰۰)، «ساختارشناسی داستان رستم و اسفندیار و توازن قدرت در اندیشهٔ سیاسی ایران باستان»، ***مجله ادب حماسی رودهن***، سال۱۷، شمارهٔ۲، پاییز و زمستان، صص۲۱۵- ۲۴۲

کریستن‌سن، آرتورامانوئل (۱۳۵۲)، ***کیانیان***، ترجمهٔ ذبیح الله صفا. تهران: علمی.

کزازی، میرجلال‌الدین (۱۳۷۲)، ***رویا، حماسه، اسطوره***، تهران: مرکز

کمپبل، جوزف (۱۳۸۱)، ***اساطیر ایران و ادای دین***، ترجمهٔ علی اصغر بهرامی، تهران: روشنگران و مطالعات زنان.

گردیزی، عبدالحی بن ضحّاک (۱۳۶۳)، ***زین الاخبار***، به اهتمام عبدالحی حبیبی، تهران: دنیای کتاب.

متون پهلوی (۱۳۷۵)، به کوشش جاماسب جی دستور منوچهر جی جاماسب- آسانا، گزارش سعید عریان، تهران: کتابخانه ملی.

مجمل‌التواریخ و القصص (۱۳۱۸)، تصحیح محمدتقی بهار، تهران: کلالهٔ خاور.

مسعودی، علی‌بن‌حسین (۱۳۸۲)، ***مروج‌الذهب***، ترجمهٔ ابوالقاسم پاینده، جلد ۱، تهران: علمی فرهنگی.

معلوف، لویس (۱۳۵۲)، ***المنجد فی اللغه***، بیروت: ذوی القربی.

مقدّسی، مطهر بن طاهر (۱۳۷۴)، ***البدء و التاریخ***، ترجمهٔ محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران: آگه.

مهدوی یحیی؛ افشار، ایرج (۱۳۷۱)، ***هفتاد مقاله-دربارهٔ تاریخ حماسه ملی ایران***، جلد۲، تهران: اساطیر.

نویری، احمدبن‌عبدالوهاب (۱۳۷۵)، نهایه الارب، ترجمهٔ محمود مهدوی‌دامغانی، تهران: امیرکبیر.

An Analysis of Major Events during the Reign of King Vishtaspa, with a Comparative Study of Various Texts (Differences and Similarities)

Ruhollah Jafarzadeh [۱]- * Hamid Reza Ardestani Rostami [۲]- Farzin Ghafouri [۳]

۱ .Ph.D. student, Department of Persian Language and Literature, Science and Research Unit, Islamic Azad University, Tehran, Iran.

۲ .Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Science and Research Unit, Islamic Azad University, Tehran, Iran. (Responsible author) Email: h_ardestani_r@yahoo.com

۳. Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Science and Research Unit, Islamic Azad University, Tehran, Iran.

Article Info (٦٧-۸۸)

Article type:
Research Article

Article history:

Received:
۲۸/۱۱/۲۰۲۳

Accepted:
۱۴/۰۷/۲۰۲۴

Keywords:
Vishtaspa
major events
historical texts
epic texts
storytelling
manuscripts

ABSTRACT

By examining various texts and sources that discuss kings and mythical figures, notable similarities and differences can be observed. One such figure is King Vishtaspa of the Kaianids. During his reign, numerous events occurred, which have been narrated differently across various texts and sources. One of these events is the emergence of Zoroaster. In different sources, references are made to Zoroaster's appearance during Vishtaspa's time, but historical texts present these accounts in different ways. Additionally, the battle between Vishtaspa and Arjasp is another significant event of this period. Some texts cite religious reasons for the conflict, while others attribute it to Arjasp's demand for tribute, and yet some accounts mention Arjasp's imperial ambitions as the cause of the battle. The battle between Rostam and Esfandiyar is another major event that took place during Vishtaspa's reign. While some sources detail this event with precision, many others do not provide thorough descriptions. In this research, we aim to analyze and interpret the major events using a variety of sources to describe the differences and similarities, ultimately shedding light on the reasons behind these conflicting narratives.

معرفی نسخهٔ خطی معارف الحقایق فی التحقیق الدقایق در شرح لمعات عراقی و لزوم تصحیح آن

*محمد جلالی[۱]- اسماعیل تاجبخش[۲]

۱. دانشجوی دکتری، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه علامه طباطبایی، تهران، ایران. رایانامه: jalalium۱۱۰@gmail.com

۲. استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه علامه طباطبایی، تهران، ایران.

اطلاعات مقاله (۱۰۴-۸۹)

نوع مقاله:
مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت:
۱۴۰۳/۰۱/۱۵

تاریخ پذیرش:
۱۴۰۳/۰۴/۱۷

واژه‌های کلیدی:
فخرالدین عراقی
لمعات
معارف الحقایق
میرپادشاه
نسخهٔ خطی

چکیده

لمعات فخرالدین عراقی از جمله آثار مهم عرفانی به زبان فارسی است که در آن به بیان مراتب عشق و حقایق عرفانی پرداخته شده است. با توجه به موضوع این اثر و کاربرد برخی اصطلاحات و اشارات عرفانی، از دیرباز عارفان و عالمان فراوانی کوشیده‌اند تا با نگارش حاشیه و شروح مختلف بر این کتاب ارزشمند، فهم و درک آن را تسهیل بخشند. معارف الحقایق نوشتهٔ میر پادشاه، مفصل‌ترین شرح بر این اثر ارجمند است. این کتاب نسخهٔ نویافته‌ای است که هنوز هیچ تصحیحی از آن ارائه نگردیده است. نگارندگان کوشیده‌اند تا در پژوهش حاضر با روش توصیفی- تحلیلی و ضمن تکیه بر منابع کتابخانه‌ای و اسنادی، نخست به معرفی مؤلف این اثر پرداخته و در گام بعدی محتوای کتاب را مورد بررسی و تحلیل قرار داده، ویژگی‌های مهم سبکی آن را بیان نمایند. بنابر نتایج این پژوهش، تصحیح نسخهٔ خطی معارف الحقایق فی تحقیق الدقایق با توجه به شرح بسیط مولف و اظهار نظر و نقل قول وی از شروح دیگر و نیز از آنجایی که حاوی اطلاعات قابل توجهی از مشایخ و اعتقادات سلسلهٔ انشعابی است، می‌تواند بسیار رهگشا و ارزشمند باشد.

۱. مقدمه

گـــر قـــطـــره نـمـانـــد آب بـاقـی بـاشـــد ورکـــوزه شـکسـت بـحـر سـاقـــی بـاشـــد
عـــطار به صـــورت از خـــراســـان گـــر رفـــت آمـد عـــوضش، شـــیـــخ عـــراقـــی بـاشـــد
(نعمت الله ولی، ۱۳۸۵: ۸۰۴)

از دیرباز تا کنون کتاب‌های بسیار ارزشمند و تاثیرگذاری در تبیین رویکرد بزرگان تصوف و عرفان و نوع نگرش آنها به هستی نگاشته شده است. طرز تلقی طیف گسترده‌ای از این کتاب‌ها، بیان فلسفهٔ وحدت وجود است. یکی از کتاب‌های تأثیرگذار و جاودان به زبان فارسی در تبیین فلسفهٔ وحدت وجود و بیان راز و رمز عرفان و تصوف اسلامی، کتاب لمعات شیخ فخرالدین عراقی است. فخرالدین ابراهیم بن بزرگمهر بن عبدالغفار کمیجانی یا فخرالدین عراقی کمیجانی از شاعران و عارفان و نویسندگان صوفی ادب فارسی در سدهٔ هفتم هجری می‌باشد. وی با بهروری از شهودجمال معشوق مطلق در گیتی کوشیده است تا دریافت‌های باطنی و سوز و گداز عاشقانهٔ خویش را با نثری شیوا به‌صورت موجز و زبان ایما در لمعات ارایه نماید. در بخش آغازین کتاب لمعات چنین آمده است:

«اما بعد، کلمه‌ای چند در بیان مراتب عشق بر سنن سوانح به زبان وقت املا کرده می‌شود تا آینه معشوق نمای هر عاشق آید، با آنکه رتبت عشق برتر از آن است که به قوت فهم و بیان گِرد سراپردهٔ جلالت آن توان گشت یا به دیده کشف و عیان به جمال حقیقت او نظر توان کرد.» (عراقی، ۱۳۸۲: ۲۲)

البته مقصود عراقی از شیوهٔ سوانح، بیشتر نوع نگاه و نگرش غزالی به موضوع وحدت وجود و جلوهٔ جمال پرستی وی درکتاب سوانح است تا اسلوب نوشتار او. همچنین کتاب لمعات ترجمه‌ای عاشقانه در کمال انقطاع و توجه و تسلیم ازکتاب فصوص الحکم محی الدین به زبان فارسی است. «شیخ المشایخ حضرت شیخ عراقی که در استماع فصوص حکم، لمعات را به فارسی بر سبیل ایجاز در حیز بیان آورده‌اند و تصنیف کرده‌اند، از آن جمله است که تا کسی به کمال انقطاع و توجه و تسلیم بیش نیاید، عرایس و ابکار اسرار آن نقاب نگشاید و طلعت معانی و حقایق آن جمال ننماید.» (میرپادشاه، ۳)

می‌گویند فخرالدین عراقی با صدرالدین قونوی (متوفی ۶۷۱یا ۶۷۳) پسر خوانده و خلیفهٔ ابن عربی از اکابر عرفای قرن هفتم، دیدار داشته است. «وقتی که لمعات به اتمام رسید و شیخ آن را به صدر الدین قونوی عرضه کرد، صدرالدین آن را بوسید و بر دیده نهاد و فرمود: فخرالدین سر سخن مردان آشکار کردی و لمعات به حقیقت لُبِ فصوص است.» (نوربخش، ۱۳۸۲: مقدمه)

کتاب کوچک لمعات در قرون هشتم و نهم هجری در بلاد مختلف ایران و در قرن‌های دهم و یازدهم هجری به بعد در شبه قارهٔ پاکستان و هند و آسیای میانه اهمیت و مقبولیت و محبوبیت شایان توجهی یافت و عجیب اینکه در شبه قاره، صوفیان و عارفان سلاسل مختلف مانند: سهروردیه، چشتیه، قادریه و شطاریه به شرح و توضیح آن پرداختند و مکتب عرفانی شیخ ابن عربی و شیخ عراقی را به وسیلهٔ آن گسترش دادند.

۱-۱. بیان مساله و سوالات پژوهش

نظر به اهمیت کتاب مستطاب لمعات و ارزش ادبی، عرفانی و فلسفی آن، شروح مختلفی بر این کتاب نگاشته شده است. عارفان و عالمان فراوانی کوشیده‌اند، با ادغام و امتزاج شروح مختلف عرفانی و اشعار و نقل قول‌های بزرگان متقدم، حاشیه‌های مختلفی بر این کتاب تألیف نمایند و پردهٔ خمول و ابهام از سر سخن عراقی برگیرند. کتاب معارف الحقایق از شروح نویافته لمعات است که مؤلف آن با توجه به علاقهٔ باطنی خود به عرفان و اندیشه‌های عراقی، گویا تمام شروح ماقبل خود من جمله شرح معروف اشعه اللمعات عبدالرحمن جامی را دیده و با حفظ احترام به وی و درج عبارات فراوانی از آن شرح در اثر خود، باز هم کوشیده است تا برای فهم بیشتر مطالب عراقی، کتاب جامع‌تری به رشتهٔ تحریر در آورد. تصحیح این اثر به‌عنوان مفصل‌ترین شرح لمعات که تا کنون یافته شده است، می‌تواند اطلاعات منحصر به‌فردی به پژوهشگران حوزهٔ عرفان و تصوف ادبیات فارسی ارائه نماید. معرفی نویسندهٔ کتاب‌های دیگر و استادان او، نگاهی به مشرب عرفانی و سیاسی مؤلف، نوع نگاه و سبک نگارش کتاب، ویژگی شرح لمعات وی نسبت به سایر شروح از سوالات عمدهٔ این پژوهش است.

۱-۲. ضرورت، اهمیت و هدف پژوهش

نسخه‌های خطی ارزشمندی از آثار بزرگان ادبیات فارسی در کتابخانه‌های داخل و خارج یافت می‌شودکه هنوز مورد پژوهش و تصحیح قرار نگرفته‌اند. اهتمام اهل فن برای ارائهٔ تصحیح نسخه‌های خطی مختلف، می‌تواند نقش به‌سزایی در افزونی شوکت و مجد زبان و ادبیات فارسی و نیز هویت ملی ایرانی داشته و باب‌هایی تازه‌ای را در پژوهش علمی، ادبی و تاریخی پیشینیان بر پژوهشگران بگشاید. با توجه به قلت توضیحات سایر شروح لمعات در مقابل شرح بسیط مؤلف کتاب معارف الحقایق که کلمه به کلمهٔ لمعات را در عبارات و گاهی صفحات طولانی توضیح داده است، بی‌گمان، پس از تصحیح این اثر، می‌تواند به‌عنوان اصلی‌ترین مرجع

مراجعان و پژوهشگران برای فهم لمعات و درک هر چه بهتر آن، واقع گردد. همچنین معارف الحقایق منبع بسیار مهمی برای تحقیق در خصوص مشایخ صوفیه در شبه قاره و آسیای میانه است. نام و شرح زندگی مشایخ بسیاری (از جمله استادان مؤلف) که در تذکره‌های ادبی و عرفانی کمتر از آنها یاد شده، منبع تحقیقاتی قابل توجهی در این زمینه فراهم آورده است. نویسندهٔ کتاب از مشایخ سلسلهٔ انشعابی از تصوف نقشبندیهٔ دَه بیدیه در زمان خویش است که به سلسله خواجگان جویباری مشهور است. سلسله‌ای که در اوضاع سیاسی زمان خود نقش به‌سزایی داشته و از نفوذ بیش از حد ایشان در ادارهٔ امور دربار شیبانیان هم می‌توان اطلاعات مشبعی در اثنای کتاب به‌دست آورد. کتاب مذکور قابلیت آن را دارد تا در جایگاه یک کتاب پژوهشی برای تبیین و توضیح اصطلاحات عرفانی همچون گلشن راز معرفی شود. همچنین نسخه‌ای از کتاب لمعات عراقی در متن کتاب مندرج است که با نسخه‌های موجود تفاوت دارد و می‌تواند در تصحی نسخهٔ جدید از کتاب لمعات عراقی بسیار سودمند واقع شود و مجهولات احتمالی تصحیح‌های دیگر را برطرف نماید.

۱-۳. پیشینهٔ پژوهش

در مورد لمعات و شروح مختلف آن، پژوهش‌های ارزشمند بسیاری صورت گرفته است که از مهمترین آنها می‌توان به‌موارد زیر اشاره کرد:

شیخ الاسلامی، علی و شهره انصاری (۱۳۸۰) در مقالهٔ «معرفی کتاب اللمحات فی شرح اللمعات (شرحی زیبا و کهن از لمعات عراقی)» به معرفی و تحلیل نسخهٔ اللمحات فی شرح اللمعات می‌پردازند. بنابر این پژوهش، کتاب اللمحات فی شرح اللمعات از شیخ یارعلی شیرازی، عارف قرون هشتم و نهم هجری اثری است که با وجود ویژگی‌های منحصر به‌فرد آن، به‌ویژه از جنبهٔ محتوایی، همچنان ناشناخته مانده است. این کتاب، علاوه بر نثر پخته، با شیوه‌ای روشمند، خواننده را گام به گام، در راه آشنایی با مفاهیم عمیق عرفانی لمعات به پیش می‌برد و استشهادهای زیبای منظوم و منثور موجود در آن، به پارسی یا عربی، ضمن آشنا کردن خواننده با مباحث کتاب، از دشواری و دیریابی مفاهیم فلسفی - عرفانی آن می‌کاهد.

براتی، محمود (۱۳۸۷) در مقالهٔ «سبک سخن فخر الدین عراقی در لمعات» با روشی توصیفی- تحلیلی به بررسی سبکی لمعات پرداخته است. بر اساس این پژوهش، لمعات عراقی در عین بیان و تبیین اندیشه‌های عمیق عرفانی ابن عربی، نثری شاعرانه و جذاب ارایه می‌دهد

که محصول پختگی و کمال نثر فارسی در قرن هفتم است. نثری که همچون شعر، مجال آن را یافته تا مضامین و اندیشه های بلند عرفانی را در خود جای دهد.

محسنی نیا، نصر و علی نقی، حسین (۱۳۹۴۵) در مقالۀ «نمود وحدت وجود و وحدت شهود در لمعات فخرالدین عراقی» پس از پرداختن به تعاریف مربوط به این دو مفهوم نوع بیان فخرالدین عراقی دربارۀ آنها در لمعات، بررسی و مطالعه می شود. مطابق سخنان عراقی در این کتاب می توان ادعا کردکه او این دو مفهوم را از یک جنس می داند و تفاوتی بین آنها قائل نیست. در واقع باید گفت او به گونه ای، وحدت شهود را نمود عینی وحدت وجود به شمار می‌آورد.

اما در مورد کتاب معارف الحقایق فی تحقیق الدقایق تاکنون پژوهش خاصی انجام نشده است؛ لذا مقالۀ حاضر به‌نوعی تازه و منحصر به‌فرد است.

۲. مبانی نظری پژوهش

۲-۱. نگاهی اجمالی به شرح‌های مختلف لمعات

بنابر اهمیت کتاب لمعات عراقی، شروح فروانی بر آن نگاشته شده است که با تحقیق کتابخانه‌ای و مشاهدۀ نسخه‌های مختلف به این نتیجه می‌رسیم که تاکنون نمونه‌های متعددی از نسخه‌های خطی موجود شروح لمعات چاپ شده‌اند و حتی برخی از این شروح به‌صورت تک نسخه بوده و با تصحیح اجتهادی به‌طبع رسیده‌اند. به‌طور کلی شرح‌های لمعات را می‌توان به سه دسته تقسیم نمود: نخست شروحی که نسخه‌هایی از آن موجودند و دستۀ دیگر شروحی که از نام و نشان مؤلف آن آگاهی نداریم و دستۀ سوم شرح‌های بدون نسخه که فقط نام شرح یا مؤلف آن در کتاب‌ها و تذکره‌ها ذکر شده و نسخه‌ای از آن تا کنون به‌دست نیامده است. محمداختر چیمه استاد دانشگاه دولتی فیصل آباد پاکستان در مقاله‌ای با عنوان «بررسی شروح لمعات عراقی»، ۳۰ شرح و حاشیه نویسی بر لمعات عراقی را احصاء نموده است. مهم‌ترین شروح لمعات که نسخه‌هایی از آن شناسیم عبارتند از: شرح درویش علی بن یوسف کرکهری- شرح شیخ یارعلی شیرازی: موسوم به اللمحات فی شرح اللمعات- شرح صاین الدین علی تُرکه اصفهانی (م ۸۳۵ ه.ق) به نام الضو- شرح شاه نعمت الله ولی کرمانی- شرح شیخ شهاب الدین امیر عبدالله بُرزش آبادی- التنبیهات فی شرح اللمعات: از شارحی ناشناس- شرح عبدالرحمن جامی: اشعه اللمعات- شرح برهان الدین عبدالله ختلانی- شرح عبدالغفور لاری: حاشیه اشعۀ اللمعات- شرحی از شیخ عبدالقدوس گنگوهی- شرح نظام الدین تهانسیری: معدن الاسرار- شرحی دیگراز نظام الدین تهانسیری: تجلیات الجمال- حاشیۀ لمعات از شاه

حبیب الله قنوجی- حاشیه سماء الدین دهلوی- شرح دکتر بهمن حکیمیان ساغر شیدایی (رشحاتی بر لمعات)

این کتاب تازه‌ترین شرح نگارش شده در مورد لمعات عراقی است. به گفتهٔ مولف، ایشان از اشعه لمعات جامی بهره گرفته و آنچه را خود فهمیده، بیان می‌کند. او هر ۲۸ لمعه را شرح نموده و در آخر هر لمعه مطالبی را حدود نیم صفحه با عنوان نتیجهٔ مبحث آورده است و هر لمعه را نامی به مقتضای استنباط شخصی خویش نهاده، مثلا لمعه اول را «شرحی از نقطه صفر عشق!» و لمعه دوم را «شرحی در فیض عشق!» و لمعه سوم را «عشق عجب عالمی دارد!» نام گذاری کرده است.

در قسمت‌های مختلف کتاب منبع و مأخذی برای گفتارها ذکر نشده است. او کتاب خود را بازخوانی معرفتی از لمعات به عنوان پیش نیاز قصیده نظم السلوک (تائیه کبری) ابن فارض می‌داند.

علاوه بر شروح فوق از: حاشیه بر لمعات از شیخ محمد حسین عشاق، شرح لمعات از علامه عبدالقادر اربلی، شرح لمعات از محمد زاهد، مشارق اللمعات، انعکاس اشعه اللمعات، فتوحات در شرح لمعات، شرح ازسکاکی، نشاه العشق، شرح ترجمهٔ شیخ علاء الدین علی بن احمد معروف به ملا علی مهایمی می‌توان نام برد.

۲-۲. معرفی نویسندهٔ معارف الحقایق

برخلاف روال معمول کتاب‌ها، نویسندهٔ معارف الحقایق فی تحقیق الدقایق در صفحات پایانی کتاب به معرفی خویش و اجداد و نیاکان صوفی‌اش پرداخته و به تفصیل، زندگی عرفانی خود را از شش سالگی تا زمان تألیف کتاب بیان نموده است. وی در بارهٔ نامگذاریش می‌گوید: «جد فقیر قطب وقت -سید بدیع الدین حسینی- در واقعه دیده‌اند که حضرت میر ظاهر شدند و فرمودند: تو را نبیره خواهد شد و به ظهور خواهد آمد بعد از ده سال. او کوچک ماست نام او را میر پادشاه نام نهی و او را توفیق رفیق راه خواهد گردید و در قدم درویشان عمر صرف خواهد کرد.» (میرپادشاه : ۵۱۷) او نسب خود را به پنج واسطه به حضرت امیر حیدر کسبی منتسب می‌داند: «و این فقیر کمتر از قطمیر را به آن حضرت به اعتبار واسطه است: میر سید حسین بن میر پادشاه ابن ارشاد مآب سید قاسم بن سید بدیع الدین ابن سید احمد بن سید حسین ابن حضرت امیر حیدر الکسبی قدس الله سره ...» (میرپادشاه : ۵۱۷)

مؤلف از پانزده سالگی شاگرد ملا محمد زاهد بوده که از این شخصیت هم در تذکره‌ها و کتاب‌های عرفانی نام برده شده است ولی اطلاعاتی از او در دست نیست. میر پادشاه در معارف

الحقایق به توضیح مبسوطی در خصوص او پرداخته و در بزرگداشت او می‌گوید: «بس محقق و معرف بودند که در عصر خود همتا نداشتند و به مقام قطبیت مشرف گردیده بودند.» (همان: ۵۱۱) او همچنین دربارهٔ تربیت خویش از لسان ملا محمد زاهد آورده است: «... شما را آن حضرت صلی الله علیه و سلم به ما سپردند و امر کردند که در تربیت او کوشید، ما ماموریم و چون این را فرمودند به شرف توبه و تقریر مشرف گردیدم.» (همان: ۵۰۹)

ملا زاهد نوشتن شرح لمعات را نیز در آیندهٔ او پیشگویی نموده است:

«و تو را خاقان الاعظم... عبدالله خان خلد ملکه و ابدخاقانه در خانقاه شیخ المشایخ شیخ عبدالطیف خواهند گذاشت و در آن منزل اربعین کبیر خواهی نشست و در سی و ششم اربعین شرح لمعات خواهی گفت..آنچه فرموده بودند همه واقع شد ...» (همان،۵۱۹)

میر پادشاه بیان می‌کند که پس از فوت حضرت ملا محمد زاهد بنابر پیش‌بینی مراد و مرشدش پس از او به مقام زعامت خواهد رسید.

او در ابتدای کتاب انگیزهٔ خود را از نگارش شرحی بر لمعات، اصرار دوستان و دیدن رویای صادقه‌ای می‌داند که شیخ عراقی ضمن آن دستور به نگارش این شرح می‌دهد: «حضرت شیخ را در واقعه دیده شد، به لباس سفید و محاسن سفید و بر اسب سفید سوار، ظاهر شدند و به فقیر لباس سفید پوشانیدند و اسبی که خود سوار آمده بودند، به فقیر عنایت نمودند و فرمودند: که سوار شو و فقیر به مضمون «المأمور معذور» عمل نموده، سوار شدم و فرمودند: که بگوی آنچه می گویی و بر اهل بصیرت تعبیر این واقعه معلوم است .و چون از واقعه حاضر شدم، اشتیاقی و شوقی به تصنیف شرح لمعات ظاهر گردید.» (همان:۴و۳)

نویسنده در این کتاب نام دو اثر دیگر خود را که به حیز بیان آورده، مذکور داشته است: «رساله فوتیه و ایضاح الصطلاحات و تفصیل المقامات» (همان:۵۳۲) وی کتاب اخیر را بسیار مفصل و دارای دویست هشتاد جز می‌داند. به جز کتاب معارف الحقایق تا کنون نتوانسته‌ایم منبع دیگری بیابیم که دربارهٔ نویسنده و کتاب‌های دیگر او شرحی در آن آمده باشد.

۲-۳. مشرب عرفانی و سیاسی مؤلف

میرپادشاه در معارف الحقایق از سلسله خواجگان نقشبندیه نام برده و خود را منتسب به خواجه اسلام جویباری و فرزندش می‌داند: «و بود قطب الاقطاب... زبده العارفین، قدوه المحققین، مظهر صفات حضرت باری، حضرت خواجهٔ جویباری قدس اللهُ روحه و آن نسبت شریفه از آن حضرت منتقل شد به فرزند آن حضرت، عارف بالله و موضح سِر لی مع الله ... خواجه سعد، المشتهر به خواجه کلان، سقی‌الله سراه» (میرپادشاه: ۵) جویباری انشعابی از

سلسله دَه بیدیه خواجه احمد کاسانی مشهور به مخدوم اعظم است خواجه اسلام جویباری میراث‌دار مادی و معنوی کاسانی است. گسترش طرز تفکر نقشبندیه در دوران خلیفگی خواجه اسلام و پسرش خواجه سعد به سبب ارتباطات سیاسی این سلسله سرعت یافته و مقبولیت فراوانی در بین مردم و پادشاهان می‌یابد. «شیوخ جویباری با عبدالله یکی دیگر از خوانین شیبانی در بخارا رابطهٔ معقولی برقرار کرد عبدالله با هدایت آنها بودکه توانست تعدادی از رقبای خود را کنار بزند و در سال ۱۵۷۸/۹۸۶ کنترل سمرقند را به دست گیرد و حدود بیست سال بر تمام سرزمین های شیبانی حکمرانی کند.» (الگار، ۱۳۹۷: ۵۵)

آنچه میر پادشاه در شرح اعتقادات خواجگان زمان خود بیان می‌کند، مبین آن است که آنها به اکثر اصول اولیه در طریقت نقشبندیه پایبندند ولی ویژگی متفاوت این سلسله دخالت در امور سیاسی و نزدیکی به امرا و سلاطین است. «از منظر کاسانی اساساً زیست صوفیانه بدون حمایت حکومت و در راس آن خان ممکن نبود. او در رسالهٔ تنبیه السلاطین آورده است: اکابر گفته‌اند سه چیز می‌باید تا سالک برزش این نسب شریف تواند کرد: اخوان، مکان، زمان. فقیر می‌گوید: چهار چیز می‌باید تا مرشد ترویج این نسبت کند: خان و اخوان و مکان و زمان. کاسانی معتقد بود درویش بدون حمایت سلطان هیچ کاری از پیش نمی‌برد، چرا که این طایفه را منکر و معترض بسیار است.» (آرامجو: ۱۴۰۰، ۶۹)

مؤلف معارف الحقایق هم به‌تبع بزرگان هم‌عصر و سلف خویش به عبدالله بهادرخان شیبانی پادشاه زمان تقرب جسته و ملازم وی می‌شود و او را مرکز دایرهٔ کون و مکان و زبدهٔ جملهٔ انس و جان و.... می‌داند و در اواخر کتاب هم کشف و کراماتی به او نسبت می‌دهد:

«در این مدت از خوارق عادت بسیار مشهود گردید چنانکه حضرت خاقان مذکور به هر جانب که به دولت و شوکت سوار می‌شدند قبل از سواری، احوالی که متحقق می‌گردید به تفصیل اظهار می کردند. بس عالی مقام و معظم و مکرم بودند! " ... مجملاً شب چهارشنبه که حضرت خاقان الاعظم الاکرم که روزش بابا سلطان را زیر کردند آن شب در سحر فقیر به جانب چادر آن حضرت رفتم، جمع نشسته بودند و حکایت در عزل و نصب بود معلوم شد که رجال غیبند... بعد از برآمدن این جماعت فقیر درآمدم و فرمودند: معلوم شد که چه کسانند؟ فقیر گفتم: آری و فرمودند: چرا نه درآمدید شما محرم بودید!» (میر پادشاه،۵۲۰)

۳. پردازش تحلیلی موضوع

۳-۱. معرفی نسخهٔ خطی موجود کتاب معارف الحقایق

این نسخه در بیست و سوم تیر ماه ۱۳۸۹ شمسی همراه با یک مجموعهٔ ۶۸ جلدی از شبه قاره به ایران آورده شده و توسط کتابخانهٔ مجلس شورای اسلامی از احدی به نام میرداد به مبلغ یک میلیون تومان خریداری گردیده است و به شمارهٔ ۲۱۸۵۲در فهرست نسخ خطی کتابخانه مجلس ثبت و در قفسهٔ ۱۹۹۶۱ آن مخزن نگهداری می‌شود. نسخهٔ مذکور دارای ۵۳۳ صفحه است که معدودی از صفحات آن حاشیه‌نویسی دارد. ابعاد نسخه ۲۵*۱۳ و تزیین جلد تیماج قهوه‌ای رنگ فرسوده است. نسخهٔ الکترونیکی آن در تاریخ ۱۳۹۸/۸/۳ تهیه شده و در بایگانی رایانه‌ای کتابخانه مذکور موجود است. نویسنده کلمه به کلمه لمعات ۲۸ گانه عراقی را من البدو الی الختم در کتاب خود آورده است و کاتب هم برای تمیز نوشته‌های مؤلف از مصنف، کلمات مربوط به کتاب لمعات را با دوات قرمز تا لمعه بیست و پنجم نگاشته است وکلمات لمعات بیست و شش تا بیست هشتم را با کشیدن خط زیر آن مشخص شده و شاید این قسمت‌های خط‌کشی کار کاتب نباشد و با تمام شدن دوات قرمز این تفکیک را فرو گذارده و خواننده یا دارندهٔ نسخه این کار را در سه لمعه آخر انجام داده باشد. مؤلف در خصوص نام کتاب خود و تاریخ تألیف آن چنین آورده است: «... نام نهاده معارف الحقایق فی تحقیق الدقایق الرقایق الشقایق. و بود این کتاب در آن سی و ششم اربعین از اربعین کبیر» (میرپادشاه:۴) و «و در بیست و نهم ماه محرم الحرام در وقتِ صلوه جمعه بود که به اتمام رسید و بود از هجرت سنه ثلاث و الف.» (میرپادشاه:۵)

تألیف کتاب به سال ۱۰۰۳ ه.ق توسط یکی از اعاظم صوفیه به نام میر پادشاه بوده و تاریخ کتابت ۱۰۲۰ ه.ق ثبت گردیده است. نام کاتب و نسخه‌نویس در کتاب درج نشده است.

۳-۲. نسخهٔ اساس

این اثر نسخهٔ بدلی ندارد و تنها نسخهٔ موجود آن در کتابخانهٔ مجلس شورای اسلامی نگهداری می‌گردد.

۳-۳. ویژگی‌های کتاب معارف الحقایق

این کتاب، شرحی فارسی بر لمعات عراقی است و همانگونه که نقل شد مؤلف با بیان واقعه‌ای نظیر ابن عربی که خود را از غیب ملزم به نوشتن فصوص الحکم می‌داند، خویشتن را مأمور معذور به تألیف شرح لمعات عراقی می‌داند. در ابتدای کتاب تحمیدیه‌ای شیوا نگاشته شده و پس از آن مؤلف به توضیح علت نگارش، ذکر انساب حضرت رسول، مدحت پادشاه و اقطاب زمان خویش پرداخته، سپس بیان می‌دارد برای اطلاع از کتاب‌های عرفانی می‌بایست اصطلاحات این طایفه را شناخت: «و چون دریافتن معارف و حقایق این رسالهٔ شریفهٔ مقدسه موقوف بود به دانستن بعضی از اصطلاحات این طایفه بنابراین شروع به آن کرده و الله الموفق ... » (همان: ۷)

نویسنده در ادامه به توضیح علم توحید که آن را اشرف علوم می‌خواند، پرداخته و تا اواسط صفحهٔ بیست و سه کتاب در ذات و صفات خداوند با بیان اصطلاحات فلسفی که بیشتر آن را از ابن عربی به عاریت گرفته، فصل مشبعی می‌آورد و در آخر این قسمت می‌گوید:

«چون بعضی از اصطلاحات این طایفه که در مرقوم در کار بود، به طریق اجمال مذکور شد ... وقت آن شد که شروع در مقصود کرده شود و آنچه در تعین علمیه متعین شده به ظهور آید.» (همان: ۲۳)

در قسمت بعد، از تفسیر بسم الله الرحمن الرحیم سرآغاز مقدمهٔ کتاب لمعات تا پایان لمعه ۲۸ به شرح و تفسیر آن کتاب شریف همت می‌گمارد. پس ازپایان شرح لمعات بیست و هشتگانه که موضوع اصلی کتاب است، نویسنده بابی تازه می‌گشاید و شاخه‌های اصلی طریقت مشایخ صوفیه را بیان می‌کند: «و آنچه امهات طرق است، هفت است که اول طریقهٔ بایزیدیه است که مشهور به خواجگان است و دوم طریقهٔ جنیدیه است که مشهور به کبرویه است و سوم جهریه است و چهارم طریقهٔ عشقیه است و پنجم طریقهٔ خلویه است و ششم چشتیه است و هفتم طریقهٔ پیوندیه است و گر چه طرق بالنهایه است که الطرق الی الله تعالی بعدد انفاس الخلایق...» (همان: ۴۹۵)

سپس به توضیحاتی پیرامون سلاسل صوفیه و معرفی مرشد و مخدوم خویش و شرح کرامات و خوارق عادات ایشان پرداخته، مراتب سیر و سلوک خود رابیان می‌کند که پاره‌ای از آن را در قسمت معرفی مؤلف ذکر نمودیم. در قسمتی دیگر آداب و شرایط طرق صوفیه را ذکر می‌کند و به توضیح آنها می‌پردازد: «مجملاً از آداب و شرایط طرق ذکر کرده آید که شامل طرق سبعه باشد و اول دوام وضو ست ... و دویم ذکر است ... وسیم تقلیل کلام است

... و چهارم تقلیل طعام است ... و پنجم تقلیل منام است و ششم وحدت است ... و هفتم ربط قلب است» (همان ۵۳۱: -۵۳۰) و در پایان باز هم از مشایخ خود سخن می‌گوید.

۳-۴. سبک نگارشی اثر

الف- اسلوب اصلی نگارش اثر چهارچوبی تقلیدی از اشعه المعات جامی است که پس از ذکر مقدمه‌ای ابتدا کلمات لمعات عراقی را به‌صورت بریده بریده با دوات قرمز مرقوم نموده و در ذیل آن به تفسیر عبارات می‌پردازد. برای تفصیل بیشتر سطور ابتدایی از لمعه دوم را ذکر می‌کنیم: «سلطان عشق خیمه به صحرا زند و در خزاین بگشود، گنج بر عالم بپاشد.»

«سلطان عشق اضافه سلطان به عشق تواند اضافه لامی باشد، برین تقدیر مراد از سلطان مرتبه اطلاق است و مراد از عشق مرتبه احدیت ... خیمه یعنی خیمه ظهور، یعنی تجلی فیض وجودی عام به صحرا یعنی به صحرای مکان، تجلی وجودی و فیض عام به وجود مفاض متجلی گردد و خیمه زند و در خزاین را یعنی در خزاین اسما و صفات خود را، چرا که هر یک از اسما و صفات خزینه‌ای است از احکام و آثار اعیان که در صور ممکنات است ... بگشود گنج یعنی گنج احکام و آثار و اعیان ثابته را که مظاهر اسما و صفات بودند ... بر عالم یعنی بر اعیان ممکنات و موجودات خارجی بپاشد یعنی آن ست مجهول الکیفیت و...» (میرپادشاه: ۱۰۰-۱۰۱)

ب- نویسنده در جای جای کتاب، عبارت‌های فصوص الحکم و شروح عربی و فارسی آن را در ضمن گفتار خود آورده و در بسیاری از موارد از ذکر منبع خودداری نموده است.

ج- در آیات قرآنی اعراب کلمات نگاشته شده ولی در نوشته‌های عربی دیگر مقید به اعراب گذاری نیست.

د- در توضیح قسمت‌هایی متعدد از لمعات به شرح اشعه اللمعات جامی اکتفا نموده و عین عبارت را نقل نموده و بدون ذکر منبع مشخص نوشته است: و بعضی از شارحان چنین فرموده‌اند؛ مثال:

«و بعضی از شارحان چنین فرموده‌اند: که ای غایات الکمالات الاسمآء و الشئون حضرت حق سبحانه را کمالی است ذاتی که در اتصاف به ا و تعدد وجودی شرط نیست چون وجوب و قدم و تقدیس از صفات نقصان و شهود وی مر شیون و احوال ...» (همان:۳۶) حدودا یک صفحه عیناً متن اشعه المعات جامی، در تفسیر کلمَهٔ «غایه الکمالات» از متن مقدمهٔ لمعات عراقی آورده شده است.

ه- برخی از ویژگی‌های زبانی کتاب با زبان معیار متفاوت است؛ به‌عنوان مثال ضمایر شخصی منفصل جمع بسته شده‌اند:

«و این اشارت به کمال شفقت اوست سبحانه بر سایر مخلوقات، به تخصیص، بر حقیقت انسانی که از جهت تربیت شمایان پینکی و خواب در من ظاهر نشده.» (همان: ۲۳۸) و «...و انواع و اشخاص وجودات به ظهور رسیده از جواهر و اعراض و اسم موجود به ایشانان منطبق شده در تجلی وجودی...» (همان: ۶)

و- با توجه به استشهادات فراوان به اشعار، در گفتار خود برخی از اشعار شعرا را با نام ایشان ذکر شده است و در عمدهٔ قسمت‌ها فقط به استشهاد شعری اکتفا گردیده است:

«... تفصیل این در لمعهٔ پنجم خواهد آمد چنان که در مثنوی حضرت مولوی می‌فرمایند:

جمله‌ٔ آوازها از شه بود گرچه از حلقوم عبدالله بود

(همان : ۶۹)

«بباید دانست که مراتب موجودات هژده است، چنان که تقریر رفت و درین دو بیت منظوم گردیده:

اول ز مکونات، عقل و جان است اندر پیِ او نه فلک گردان است

وین مرتبه چون که در چهار ارکان است پس معدن و پس نبات و پس حیوان است

(همان: ۹۸)

که رباعی فوق را بدون ذکر نام از بابا افضل کاشانی نقل کرده است.

ز- نویسنده بر آهنگین بودن کلام خود برای جذابیت و دلنشینی آن ابرام دارد و سجع جملات را تا آنجا که اقتضا نموده، رعایت کرده است:

«حکیمی که کمال حکمتش اعیان ثابته موجودات را عیانی گردانید. کریمی که سوابق کرمش طایران هِمَمِ اهل عرفان را به اوج فلک اسرار و معانی رسانید.» (همان : ۱)

۳-۵. رسم الخط نسخه

خط کتاب، نستعلیق و نسخ است و با خط بسیار خوش و خوانا نگاشته شده است. تعداد سطور هر صفحه بین ۱۹ تا ۲۳ خط کتابت گردیده که کاتب از دوات مشکی و قرمز در نوشتن آن استفاده کرده است و از قراین کتابت مشخص است که صاحب ذوق و دانش بوده؛ زیرا خط خوردگی‌های کتابت بسیار کم است و اشتباهات فاحشی ندارد، وی در نوشتن آیات فرآنی سعی بر رعایت اعراب داشته است؛ اما احادیث و عبارات دیگر عربی را در این زمینه فرو گذارده است. در رسم الخط حروف مختص زبان فارسی (پ، ژ، گ، چ) با معادل عربی آنها جایگزین

شده و همین حذف نقطه‌ها و سرکش خوانش متن را قدری مشکل نموده است. قلیلی از صفحات هم حاشیه‌نویسی نامتقارن و به‌هم ریخته‌ای دارد که خواندن آن مشکل است. کاتب مطابق با اصول کتابت زمان خود به رعایت هم اندازه بودن سطور برای زیبایی نوشتار مقید بوده است. گاهی برای رعایت این امر کلمات پرتکراری همانند مصنف را که مقصودش از آن عراقی مصنف کتاب لمعات است، به‌صورت مخفف آورده تا در حفظ این توازن بکوشد.

«... و از این جهت «**مص**» تمثیل نموده و ایضاح کرده می‌گویند: ... و اگر ندانی که چه می‌گویم در چشم من آی و می‌نگر تا بینی آفتابی در هزاران آبگینه تافته ...» (میرپادشاه : ۲۴۹)

۳-۶. توضیح و شرح اصطلاحات عرفانی

اصل کتاب بر شرح اسماء و صفات الهی و توضیح عبارات عرفانی شیخ عراقی بنا نهاده شده است؛ ولی فرض مؤلف بر آن است که طلاب مستمع با اصطلاحات عرفانی ابن عربی آشنا هستند؛ بر این اساس در شرح عبارت از این اصطلاحات بسیار استفاده می‌کند و توضیح آن را فرو می‌گذارد و این امر علیرغم سلاست و شیوایی نثر موجب غموض گفتار نویسنده در قسمت‌هایی از کتاب است. برخی از این اصطلاحات عبارتند از: صُوَرِ علمی، هیولاء کلی، احدیت جمع، جمع الجمع، حضرات خمس، تعین اول، حضرات اصلیه، فیض اقدس، فیض مقدس، تعین علمیه، فرق بعد الجمع و...

۳-۸. استناد به کتاب‌های دیگر

میر پادشاه در خصوص مطالب کتاب می‌گوید:

«و آنچه مستور و مرقوم گردیده و می‌گردد همه به طریق نقل است و این ضعیف نحیف و فقیر حقیر کمتر از نقیر و قطمیر، به جز ترجمانی بیش نیست و خوشه‌چین است از خرمان معارف و حقایق بزرگواران دین و صاحبان مبین و عارفان اهل یقین که مقتبسان انوار حقیقت‌اند از مشکوه آفتاب نبوت بحر اصطفی و مخزن کنز اسماء حضرت محمد مصطفی صلی‌الله علیه و سلم.» (همان: ۸)

کتاب مشحون از استشهادات قرآنی، احادیث، جملات مشهور صوفیه، نقل قول‌های عرفای به نام و اشعار شیخ عراقی و شاعران عارف دیگر همچون عطار، مولانا، سنایی، بابا افضل و عزالدین کاشی و.. است. در کتاب نقل قول‌های مستقیم فراوانی از فصوص الحکم و فتوحات مکیه ذکر شده و همچنین نویسنده به سبب هم مشربی فکری با خواجه محمد پارسا، به شرح

فصوص الحکم فارسی او اشراف داشته است و از تألیفات متعدد او من جمله «فصل الخطاب» نقل قول‌های مستقیم فراوانی دارد. همچنین نقش جامی و تفسیر اشعه اللمعات او در این کتاب بسیار برجسته است و نویسنده بسیاری از اشعار جامی را از آثار مختلف او در کتاب خود آورده است.

۴. نتیجه‌گیری

معارف الحقایق و مؤلف آن هر دو برای ما ناشناخته‌اند، اما اطلاعات فراوانی که درکتاب دربارهٔ نویسنده و استادان وی و دیگر آثارش ملحوظ شده است، بر جذابیت شناسایی آن می‌افزاید. با خوانش و تصحیح این نسخه خطی می‌توان دیدگاهی تازه‌ای بر رمزگشایی مفاهیم مغلق لمعات عراقی گشود و همچنین اطلاعاتی تاریخی در خصوص عقاید پیروان نقشبندیه علی‌الخصوص انشعاب خواجگان جویباری که دانسته‌های اندکی از آن داریم، به‌دست آورد. جامی در مقدمهٔ کتاب اشعه المعات می‌گوید، خواسته تا با درج کلمات لمعات در شرح خود از نسخ خطی لمعات تصحیح قریب به صلاحی اراءه کند. با توجه به اینکه میر پادشاه عیناً متن لمعات را در کتاب خود آورده و نظر به نقل قول‌هایش و نزدیکی زمانی به جامی حتماً این تصحیح را محل اشکال می‌دانسته که نسخه‌ای در اقرب موارد متفاوت با آن را در اثر خود ثبت نموده است. استخراج متن لمعات از اثنای معارف الحقایق و مقایسهٔ آن با نسخ موجود می‌تواند متنی منقح‌تر از این اثر سترگ عراقی را ارائه نماید.

کتابشناسی

آرامجو، کاظم بیگی و همکاران (۱۴۰۰)، «فراز و فرود حضور شیوخ نقشبندیه در دوره شیبانیان»، ***نشریهٔ تاریخ تمدن اسلامی***، سال۱۷، شمارهٔ ۳۵

انوشه، حسن (۱۳۸۱)، ***دانشنامهٔ ادب فارسی در آسیای میانه***، تهران: طبع و نشر.

الگار، حامد (۱۳۷۸)، ***نقشبندیه***، ترجمهٔ داوود وفایی، تهران: مولی.

اخترچیمه پاکستانی، محمد (۱۳۷۵)، «بررسی شروح لمعات»، ***نشریهٔ معارف***، شمارهٔ ۳۸

براتی، محمود (۱۳۸۷)، «سبک سخن فخر الدین عراقی در لمعات» ***پژوهش‌های ادب عرفانی***، پیاپی ۶، صص ۲۹-۵۲

پارسا، محمد بن محمد (۱۳۸۱)، ***فصل الخطاب***، به تصحیح جلیل مسگر نژاد، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

جامی، عبدالرحمن بن احمد (۱۳۸۳)، ***اشعه المعات (شرح لمعات)***، به تصحیح هادی رستگار مقدم گوهری، قم: بوستان کتاب.

حقیقی، فرزام (۱۳۹۳)، «تصحیح از نظر جامی و کارکرد آن در شرح لمعات عراقی»، ***آیینهٔ میراث***، شمارهٔ ۲، پیاپی ۵۵

حکیمیان، بهمن (۱۴۰۰)، ***ساغر شیدایی* (لمحاتی بر لمعات)**، ارومیه: کتاب آسمان

شاه نعمت الله ولی (۱۳۸۵)، ***کلیات شاه نعمت الله ولی***، به سعی دکتر جواد نوربخش، تهران: یلدا قلم.

شاه نعمت الله ولی، (۱۳۵۴)، ***شرح لمعات***، به تصحیح دکتر جواد نوربخش، تهران: خانقاه نعمت اللهی

شیخ الاسلامی، علی؛ انصاری، شهره (۱۳۸۰)، «معرفی کتاب اللمحات فی شرح اللمعات» (شرحی زیبا و کهن از لمعات عراقی)، ***نشریهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی*** دانشگاه تهران، ۲ (۲ (ضمیمه))، صص۱-۱۱

عراقی، ابراهیم بن بزرگمهر، (۱۳۸۲)، ***رسالهٔ لمعات و رساله اصطلاحات***، به سعی دکتر جواد نوربخش، چاپ دوم، تهران: یلدا قلم.

میرپادشاه، میرسید حسین (بی تا)، ***معارف الحقایق فی تحقیق الحقایق***، بی تا، ۱۰۰۳، کتابخانهٔ مجلس شورای اسلامی

Introduction to the Manuscript Ma'arif al-Haqa'iq fi al-Tahqiq al-Daqa'iq, a Commentary on Lama'at of Iraqi, and the Necessity of Its Critical Edition

***Mohammad Jalali[۱] - Esmail Tajbakhsh[۲]**

۱. Ph.D. Student, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Allameh Tabataba'i University, Tehran, Iran. Email: jalalium۱۱۰@gmail.com
۲. Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Allameh Tabataba'i University, Tehran, Iran.

Article Info (۸۹-۱۰٤)

Article type:
Research Article

Article history:

Received:
۰۳/۰۴/۲۰۲۴

Accepted:
۱۰/۰۷/۲۰۲۴

Keywords:
hr al-Din Iraqi
na'at
'arif al-Haqa'iq
· Padshah
nuscript

ABSTRACT

na'at by Fakhr al-Din Iraqi is one of the most significant stical works in Persian, exploring the stages of love and stical truths. Due to the subject of this work and its use of ain mystical terms and references, many mystics and scholars e long sought to ease its comprehension by writing various mentaries and glosses on this valuable book. Ma'arif al-qa'iq, written by Mir Padshah, is the most extensive mentary on this precious work. This manuscript is a newly covered version that has not yet undergone any critical editing. he present study, the authors aim to introduce the author of this k, and through a descriptive-analytical method, relying on ary and documentary sources, they examine and analyze the tent of the book, highlighting its key stylistic features. cording to the findings of this research, a critical edition of the nuscript Ma'arif al-Haqa'iq fi al-Tahqiq al-Daqa'iq, given the ensive commentary by the author, his discussions on other mentaries, and the significant information it contains about beliefs and teachings of various Sufi orders, would be of great ue and contribution to the field.

نقد رمان کوتاه ملکوت از دیدگاه لکانی

یسرا دولتیاری

۱. کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشکده زبان و ادبیات، دانشگاه کردستان، سنندج، ایران. رایانامه: Yosra۱۳۷۶@yahoo.com

اطلاعات مقاله (۱۱۷-۱۰۵)

نوع مقاله:
مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت:
۱۴۰۳/۰۳/۰۱

تاریخ پذیرش:
۱۴۰۳/۰۶ /۱۸

واژه‌های کلیدی:
ملکوت
خوانش لاکانی
ساحت خیالی
ساحت نمادین
امر واقع

چکیده

ژاک لاکان با مطرح کردن نظریهٔ ساحت‌های چندگانهٔ شخصیت تاثیر به‌سزایی در تکمیل روند روانشناختی فروید داشت. وی با طرح ساحت‌های خیالی، نمادین، امر واقع و ابژهٔ کوچک، روند رشد روانی شخصیت را به طور عمیق مورد بررسی قرار داده است، این مراحل بی‌شباهت به مراحل سه‌گانهٔ فروید نیست، در هر حال نظریات روانکاوی لاکان تاثیر به‌سزایی در مطالعات اجتماعی، زنان و ادبیات داشته و یکی از دیدگاه‌های مهم نقد ادبی و روانشناختی به شمار می‌آید. روند سیر تکامل شخصیت در طول داستان‌ها و رمان‌های ادبی همواره از مباحث مورد توجه محققان به شمار می‌رفته، در این پژوهش با استفاده از روش توصیفی-تحلیلی سعی در توصیف روند رشد شخصیت‌های رمان کوتاه ملکوت شده است. ملکوت نوشتهٔ بهرام صادقی همواره مورد توجه پژوهشگران و محققان ادبی بوده است چرا که قلم گیرا و جذاب سورئالیستی نویسنده، این داستان را مستعد پردازش از دیدگاه‌های گوناگون کرده است. در این رمان شخصیت‌های گوناگونی توصیف شده‌اند که مهم‌ترین آنها شخصیت‌های فردی با نام کوتاه شدهٔ م.ل و نیز دکتری به نام حاتم است. زندگی این دو فرد نزدیکی‌ها و شباهت‌های بسیاری دارد، هر دو فقدان را تجربه کرده‌اند، اما نحوهٔ کنار آمدن آنها با این موضوع متفاوت است. م.ل با قطع اعضای بدن خود، سعی در فراموشی خلاهایی دارد که با آنها روبه‌رو شده، او سرانجام ورود به مرحلهٔ نمادین را پس از طی مشکلات بسیار با تصمیم به بازگشت به زندگی اجتماعی می‌پذیرد، اما وقوع رویدادهایی از جانب دکتر حاتم، که لاکان آن را امر واقع می‌نامد، مانع این اتفاق می‌شود.

۱. مقدمه

بهرام صادقی (۱۳۶۳-۱۳۱۵) ملقب به صهبا مقداری، یکی از مطرح‌ترین چهره‌های حلقهٔ ادبی اصفهان (جنگ اصفهان) بود، اولین داستان او با عنوان فردا در راه است، در سال ۱۳۵۵در مجلهٔ سخن منتشر شد، این مجله تعدادی دیگر از داستان‌های کوتاه بهرام صادقی را نیز منتشر کرد و نام او را بر سر زبان‌ها انداخت، در سال ۱۳۵۴ جایزهٔ ادبی فروغ فرخزاد به بهرام صادقی و هم‌چنین هوشنگ گلشیری بابت فعالیت‌های ادبی‌شان اهدا شد. عمدهٔ تمرکز بهرام صادقی بر نگارش داستان‌های کوتاه بود که از معروف‌ترین آن‌ها دو کتاب ملکوت و سنگر و قمقمه‌های خالی می‌باشد. رمان کوتاه ملکوت نوشتهٔ بهرام صادقی که روایت‌گر رستاخیز هم زمان چند شخصیت می‌باشد این ظرفیت را دارد تا از طریق رویکردهای مختلف بررسی شود. از جمله رویکردهایی که می‌توان شخصیت و تغییرات آن را مورد بررسی قرار داد، رویکرد روانشناختی لاکان است. در این دیدگاه، فردیت در ساحت‌های خیالی و نمادین مورد بررسی قرار گرفته است. در این تحقیق روند رشد شخصیتی دو کاراکتر م.ل و دکتر حاتم مورد بررسی قرار گرفته است، هدف این تحقیق در مرحلهٔ اول، گنجاندن رویدادهای زندگی این دو شخص در دیدگاه روانشناختی ژاک لاکان است، مسئلهٔ مشترک در زندگی هر دو، فقدان و از دست دادن است، م.ل با فقدان مادر و دکتر حاتم با فقدان پسری جوان روبه‌رو است که تا آخر داستان نامش گفته نمی‌شود و از قضا پسر جوان م.ل بوده است. در ادامه سعی بر آن شده است تا امر واقع و ابژهٔ کوچک دربارهٔ هر شخصیت مطرح شده است، سیر رشد روانی هر شخصیت راه می‌پیماید، دکتر حاتم سعی در رویایی با فقدان و درد حاصل از آن با گرفتن انتقام از تمام بشریت دارد، در حالیکه م.ل با یک دست باقی‌مانده‌اش امید بازگشت به زندگی را در ذهن می‌پروراند؛ در مرحلهٔ آخر نیز مجاز و استعاره در که بخش دیگری از نظریهٔ لاکان می‌باشد، در این داستان مورد بررسی قرار گرفته است.

۱-۱. بیان مساله و سوالات پژوهش

بررسی مراحل تاثیرگذار بر زندگی انسان با طرح سه مرحله‌ای زیگموند فروید آغاز شد. در این مراحل، شخصیت کودک در کش و قوسی که فروید آن را عقدهٔ ادیپ (برای پسران) و عقدهٔ الکترا (برای دختران) می‌خواند، شکل می‌گیرد، لاکان نیز تحت تاثیر این نظریه، ساحت‌های خیالی و نمادین را مطرح می‌کند، اما تاثیر زبان در نگاه او بسیار ویژه‌تر از نگاه فرویدی به این مسئله می‌باشد، پرداختن به این مراحل و یافتن کدهای مربوط به هر کدام، از جمله اهداف این تحقیق است. اینکه ساحت خیالی زندگی م.ل و دکتر حاتم چه ویژگی‌هایی

از شخصیت آنان را بیان می‌کند و شناسایی کدهای مربوط به ساحت نمادین در زندگی این دو شخصیت و بازتاب ابژهٔ کوچک، امر واقع و استعاره در رمان از جمله سوالات و مواردی است که در این پژوهش به آنها پاسخ داده خواهد شد.

۱-۲. ضرورت، اهمیت و هدف پژوهش

از آنجایی که رمان ملکوت ظرفیت خوانش و نقد از منظرهای گوناگون ادبی، روایت‌شناسانه و روانکاوانه را داراست، بررسی از دریچهٔ نظریهٔ لاکان، ابعاد روانشناسانهٔ آن را برای مخاطب و خواننده بهتر نمایان می‌سازد. مشخص کردن ساحت خیالی در زندگی و رشد روانی در دو شخصیت م.ل و دکتر حاتم، ارائهٔ تصویری از ساحت نمادین این دو شخصیت، بررسی کلید واژگان ابژهٔ کوچک و امر واقع در رمان و ارائهٔ مفاهیم استعاره‌ای و مجازی رمان از اهداف این پژوهش است.

۱-۳. پیشینهٔ پژوهش

تا کنون تحقیقات زیادی راجع به نظریهٔ لاکان و بازتاب آن در ادبیات صورت گرفته است. در این پژوهش‌ها رمان، داستان‌های کوتاه و اشعار از دید نظریهٔ لاکان مورد بررسی قرار گرفته‌اند. به علاوه رمان کوتاه ملکوت نیز از سوژه‌های مورد علاقه و چالش‌برانگیز برای محققان بوده است.

پاینده (۱۳۸۸) شعر زمستان را از منظر نظریهٔ لاکان مورد بررسی قرار داده است، بر اساس این تحقیق، شعر در همان ابتدا که با عبارت «بیا بگشای در، دلتنگم» با تمنایی ادیپی آغاز می‌شود، در ادامه پیر ترسا، به‌عنوان ابژهٔ کوچک یا ابژهٔ جانشین معرفی می‌شود که سوژه برای ایجاد همانندی این ابژه با مادر، به آغوش او پناه می‌برد، در نهایت با تعبیر «زمین دل‌مرده، سقف آسمان کوتاه، غبارآلوده مهر و ماه، زمستان است» این تلاش و جستجو برای یافتن ابژه‌ای هم‌چون ابژهٔ اصلی، بی‌فایده تلقی می‌شود.

رضا ابراهیمی(۱۳۹۰) شعر ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد فروغ فرخزاد را با خوانشی لاکانی بررسی کرده و به این نتیجه رسیده که این شعر تنها بیانگر یک سرخوردگی و شکست نیست بلکه فروغ خود را در دنیای پاک و معصوم کودکی و یکی بودن با مادر می‌بیند که یکباره از آن جدا شده و وارد مرحلهٔ قانونمند بزرگسالی می‌شود. در این دنیای نمادین بزرگسالانه که شاعر آن را آلوده می‌داند، دیگران مانند «دیگری بزرگ» صادق نیستند و هر چه انسان سعی در جایگزین کردن یکی از این دیگری‌ها به جای آن «دیگری بزرگ» دارد

نمی‌تواند به حس صادقانه و لذت‌بخشی که در دنیای خیالی معصومیت تجربه کرده، دست یابد و درک این ناتوانی او را افسرده و مایوس می‌سازد.

گودرزی و ابراهیم‌تبار (۱۳۹۲) شخصیت و شخصیت‌پردازی را در رمان ملکوت مورد بررسی قرار داده‌اند؛ در این پژوهش شخصیت‌های اصلی و فرعی داستان جدا شده و در ادامه به بررسی شخصیت از نگاه ایستا و پویا بودن پرداخته است، در نهایت نیز شیوه‌های شخصیت‌پردازی که شامل مستقیم و غیرمستقیم می‌شوند در رمان مورد بررسی قرار گرفته‌اند. عزیزی و صادقی شهپر (۱۳۹۹) با نگاهی سورئالیستی به بررسی ملکوت پرداخته‌اند، محققان در این پژوهش صدد پاسخ به این پرسش هستند که آیا می‌توان ملکوت را یک اثر سورئالیستی قلمداد کرد؟ در نهایت با توجه به شگردهای نویسنده از جمله: نگارش خودکار، استفاده از خواب و رویا، عشق اروتیک، طنز و جنون، اشاره به مکان‌های عجیب و غریب و درآمیختن واقعیت با خیال می‌توان ملکوت را یک اثر سورئالیستی دانست.

مرادی (۱۴۰۰) رمان شکار کبک از رضا زنگی‌آبادی را بر اساس مبانی روانشناسی ژاک لاکان مورد بررسی قرار داده است، از نظر محقق آنچه باعث تعلیق دائمی و بدگمانی شخصیت اصلی داستان نسبت به نظم اجتماعی شده است، گذر این شخصیت از دوران کودکی به بزرگسالی یا به تعبیر لاکان، از ساحت خیالی به ساحت نمادین به دلیل فقدان مادر و ناکارآمدی نقش پدر است.

اشکانی (۱۴۰۳) شعر تطاول پیوستگی از طاهره صفارزاده را بر مبنای رویکرد روانکاوی ژاک لاکان مورد بررسی قرار داده است، بر اساس نتایج این تحقیق، ابژهٔ دیگری بزرگ یا مطلوب تمنای سوژه موفق به ارضای میل سوژه در رسیدن به آرامش و برخورداری ناشی از حضور آن در ساحت خیالی نشده است، گلایهٔ سوژه از مطلوب تمنا و اشاره و توجه او به زمین در هنگام وصل به گونه‌ای که گویا زمین را به نوعی رقیب و معارض خود در ارتباط با مطلوب تمنا می‌داند، به این امر اشاره دارد.

۲. پردازش تحلیلی موضوع

رمان ملکوت، بازتاب دهندهٔ ساحت‌های خیالی و نمادین و نیز بیان استعاره‌ای است، هر کدام از شخصیت‌ها، مکان‌ها و رویدادها را می‌توان از بعد مجازی آنها مورد بررسی قرار داد، به علاوه ابعاد ساحت رشد روانشناختی شخثیت‌های داستان، از منظرگاه روانشناختی لاکان، قابل بازبینی هستند.

۲-۱. مبانی نظری روانشناختی لاکان

نظریهٔ لکان با مرحلهٔ آینه‌ای که در حیث خیالی مطرح می‌شود آغاز می‌گردد. او در تبیین نظریهٔ خود به تحلیل و تفسیر سیر تکوینی کودک از ابتدای تولد تا زمان دستیابی به زبان تکلم می‌پردازد. «لکان معتقد است انسان به صورت نارس به دنیا می‌آید، به این معنا که تا مدتی پس از تولد نمی‌تواند حرکاتش را با هم هماهنگ کند. وقتی کودک به شش ماهگی می‌رسد، سعی می‌کند این همذات پنداری و هماهنگی را به‌دست بیاورد. او با دیدن تصویر خودش در آینه بر این مشکل غلبه می‌کند. یعنی کودک ناچار است به منظور برخوردار شدن از درکی آغازین از هستی خود به عنوان یک من، با موجودی موهوم که در آیینه می‌بیند همانندپنداری کند و ناهماهنگی‌های تن خود را نادیده بگیرد.» (مکافی،۱۳۸۴: ۴۶)

ساحت نمادین

در ساحت خیالی، مادر دارای محوریت بود اما با ورود به ساحت نمادین، نقش پدر اهمیت پیدا می‌کند و وحدت خیالی کودک و مادر با ورود پدر از هم می‌پاشد، دخالت پدر در رابطهٔ مادر-کودک، خودش را در سه گسترهٔ به ظاهر متفاوت آشکار می‌سازد: ناکامی، ممنوعیت و محرومیت. آنچه در این مرحله اهمیت پیدا می‌کند، آشنایی با زبان است. در دیدگاه لاکان، «سوژه بر زبان چیره نمی‌شود بلکه این زبان است که بر سوژه تسلط یافته و او را تابع قانونمندی خود می‌کند.» (پاینده، ۱۳۸۸: ۳۳) در این مرحله حس فقدانی که در ساحت خیالی شکل گرفته بود، با از دست دادن اتحاد میان مادر و کودک پررنگ شده و کودک سعی در ایجاد انسجام درونی با تمرکز بر قانون پدر می‌کند. لاکان ورود کودک به ساحت نمادین را همگام با تجربهٔ فقدان می‌داند که در آن کودک از مادر جدا شده و ذهن او به دو ساحت آگاه و ناخودآگاه تقسیم می‌شود.

امر واقع

در ابتدا لاکان امر واقع را به عنوان چیزی که در جای خود می‌ماند و در تضاد با دو امر خیالی و نمادین است مطرح کرده است اما بعدها با وارد کردن مباحثی نظیر: تروما و رانهٔ مرگ، امر واقع را بر هم زنندهٔ نظم ساحت نمادین معرفی می‌کند.«چیزی اضافه که هرگز به طور کامل،جذب امر نمادین و واقعیت نمادین نمی‌شود.» (هومر۱۳۹۶: ۱۱۷)

ابژهٔ کوچک

ابژهٔ کوچک فقدان دیگری است، اما ابژه‌ای نیست که بتوان آن را پیدا کرد، بلکه حسی است مداوم که همانند یک فضای خالی همواره در پی پر کردن آن هستیم، این ابژه هم می‌تواند خرابی ایجاد کند و فقدان را بیافریند و هم آن را پوشش دهد. پس می‌توان ابژهٔ کوچک را احساس مداوم سوژه‌ای بدانیم که چیزی از زندگی‌اش کم شده و یا فاقد آن باشد. پس هر آنچه که یاد و اتحاد با او را در مرحلهٔ خیالی زنده کند، ابژهٔ کوچک نامیده می‌شود.

۲-۲. خلاصهٔ داستان

کتاب با حلول جن در بدن آقای مودّت، آغاز می‌شود، همراهان او که یک منشی جوان، مردی چاق و فردی ناشناس هستند، با اتومبیلی، شهر را به امید یافتن جن‌گیر و یا پزشکی می‌پیمایند، تا آنکه خانهٔ دکتری به نام حاتم را می‌یابند و او را کشان‌کشان به داخل خانه می‌برند، شهرت این دکتر ساختن صابون از مردمی است که خودش آنها را کشته، اما او در گفتگو با منشی جوان، این مسئله را رد می‌کند و خودش را طبیب می‌داند، در جریان این دیالوگ‌ها، دکتر با وارد کردن لوله‌ای به معدهٔ آقای مودت، جن را بیرون می‌کشد، جن به محض بیرون آمدن از بدن آقای مودت، رمزی را روی برگه‌ای نوشته و محو می‌شود، در آن برگه آمده است که آقای مودت، به سرطان دچار است و مرگ زودرسی به سراغش خواهد آمد، اما دکتر حاتم این موضوع را فقط به ناشناسِ همراه مودت می‌گوید، سپس آمپول‌هایی را که بنابر ادعای او جوانی آفرین اند، به منشی جوان و مرد چاق (از همراهان آقای مودت) تزریق می‌کند، در ادامه معلوم می‌شود که این آمپول‌ها، چیزی جز یک سم کشنده و خطرناک نیستند که دکتر حاتم آنها را برای انتقام از انسان‌ها ساخته است. فصل بعدی داستان به مونولوگ‌های م.ل می‌پردازد، جایی که او تنها با یک دستش مشغول نوشتن است، او در آرزوی فراموش کردن است، کاری که تا کنون از عهدهٔ آن برنیامده است، مردی است که در خانواده‌ای مرفه زندگی کرده و به شدت به مادرش وابسته بوده است، به طوری که با مرگ مادرش، تمام روزهای خوش زندگی‌اش به پایان رسیده‌اند، اما ماجرا به مرگ مادر ختم نمی‌شود و رنج اصلی او از کشتن پسرش با دستان خودش است، زیرا که پسرش به شدت وابستهٔ پزشکی به نام حاتم شده است. پس از کشتن او، پدر که سعی در فراموش کردن این فاجعه دارد، هر بار عضوی از بدن خود را قطع می‌کند تا در نهایت با یک دست راست و همراهی شکوی خدمتکارش، به خانهٔ دکتری حاذق می‌رسد، پس از چند روز، او ادعا می‌کند که می‌خواهد دوباره زندگی را تجربه کند و روزهای خوبی برای خود بیافریند، اما دکتر حاتم، فراموشکار

نیست و درد مرگ دوست و همرازش (پسر م.ل) در دلش هنوز زنده است، سپس تصمیم می‌گیرد که معجون سرزندگی و جوانی‌آفرینی را به م.ل دهد، چرا که خود م.ل خواهان زندگی دوباره است، در این میان، معشوقهٔ دکتر با نام ساقی، توسط او کشته می‌شود، چون حاتم به سرّ و راز او با شکوی خدمتکار پی برده است، داستان با ورود دکتر حاتم به جمع آقای مودت و همراهانش پایان می‌یابد، صحنه‌ای که در آن سکتهٔ مرگ چاق، تقلای منشی جوان برای نمردن و خوشحالی آقای مودت از تزریق نکردن آمپول‌ها دیده می‌شود.

۲-۳. روانکاوی لاکان و ملکوت

ساحت خیالی در رمان ملکوت:

خاطرات کودکی شخصیت م .ل، بیانگر اتحاد با شخص مادر، فقدان و عدم درک شخصیت مستقل او هستند. م.ل از بیماران دکتر حاتم است که در اتاق بالای خانه دکتر ،به مرور ذهنی اتفاقات زندگی‌اش می‌پردازد: «مثل همان روزی شده بودم که دوازده سال داشتم و با خانواده‌ام به باغ رفته بودیم، آن‌روز که در ایوان باغ نشسته بودیم و من با گل‌های سرخِ باغچهٔ جلوی ایوان بازی می‌کردم؛ جوی آب از کنار باغچه می‌گذشت و بوته‌های خودرو عطر خود را با نسیم تا دوردست می‌فرستادند؛ بچه‌ها پشت سرم به جست و خیز و بازی مشغول بودند و من باز هم از آنها کناره گرفته بودم، چیزی بود که مثل همیشه مرا به‌سوی انزوا و تنهایی می‌کشاند؛ ناگهان مادرم از قفا صدایم زد و در همین وقت بود که غنچه‌ای در انگشتانم له شد، دستم از تیغ خار آتش گرفت... و من مادرم را می‌دیدم که در دوردست صدایم می‌زد و دستش را به سویم دراز کرده بود، می‌خواستم جوابش بدهم. می‌خواستم فریاد بزنم: مادر، مادر من هنوز دوازده ساله‌ام، من هنوز معصوم و بی‌پناهم...» (ملکوت،۳۹-۳۸) در این بخش راوی از حالتی خلسه‌آور سخن می‌گوید که چند باری به سراغش آمده و برای اولین‌بار آن را در دوران کودکی تجربه کرده است، زمانی که دستانش زخمی می‌شوند و به آغوش مادرش پناه می‌بردکه در این وابستگی نوعی اتحاد به چشم می‌آید، زمانی که شخصیت معصوم است و هنوز با قوانین و مرزبندی‌ها آشنا نشده است. در ادامه م.ل بیان می‌کند: «زمانی که مادرم را از دست دادم، دانستم در واقع خودم را برای همیشه از دست داده‌ام» که این جملات بیانگر فروپاشیدن اتحاد میان مادر و کودک و نیز ضربهٔ وارد شده بر اثر این جدایی است. از نظر م.ل تنها کسی که می‌توان به او پناه برد شخص مادر است. اکنون که تکه‌تکه شده است، گویی به همان زمان خیالی برگشته است و من واحدش فروپاشیده است. م.ل خودش را پس از مرگ مادرش، متلاشی و آشفته می‌یابد: «اما مادرم... وقتی او را از دست دادم، همان‌وقت بود که دانستم در

واقع خودم را برای همیشه از دست داده‌ام» (همان،۴۰) تمام مفاهیمی که یاد مادر را برای م.ل زنده می‌کنند، تصویری هستند، در واقع هنور زبان و نظام‌مندی آن به شخصیت راه نیافته است. «آن‌کس که مرا در رویا بوسید . تاج نور بر سرم نهاد و دست‌های گرمی داشت که بوی مادرم را می‌داد.» (همان،۵۵) با زمانی که با مادرش در حیاط دوران کودکی بوده‌اند: «ومن با گل‌های سرخ باغچهٔ جلوی ایوان بازی می‌کردم، جوی آب از کنار باغچه می‌گذشت و بوته‌های خودرو عطر خود را با نسیم تا دوردست می‌فرستادند.» (همان،۳۸)

ساحت خیالی برای شخصیت دکتر حاتم، پسر جوان م.ل است که برای او یک دوست به تمام معنا بوده است: «از همان کس که با بی‌رحمی و سنگدلی از من جدایش کردند، من در مقابل آن فاجعهٔ دهشتناک هیچ چاره و پناهی نداشتم، جز آنکه بار دیگر به قعر سیاهی‌ها و آتش دوزخم پناه ببرم.» (همان،۶۹)

ساحت نمادین در رمان:

ساحت نمادین با نام پدر و قوانین همراه شده است، شخصیت م.ل تمایل چندانی به حرف زدن دربارهٔ پدرش ندارد، زمانی که پدرش خودکشی می‌کند، او احساس خود را اینگونه بیان میکند: «من ناراحت نشدم، چون دوستش نداشتم و زیاد هم ندیده بودمش...» (همان-۴۰) واضح است که پس از مرگ مادر، پدر نتوانسته است سوژه را در آرامش نگه دارد و آغوشی هم‌چون آغوش مادر را به روی او بگشاید، از این رو م.ل به او اعتنایی ندارد.

در این مرحله، پدر، زبان و قواعد و قوانین با هم همراه می‌شوند، پدر برای اعمال قوانین از ابزار زبان که نظم دهنده است استفاده می‌کند؛ شخصیت م.ل با جدایی از مادر و سپری کردن مرحلهٔ اول کنار نیامده است از همین رو دلِ خوشی از پدر و جامعه‌پذیری ندارد: «خانه‌ام را رنگ و روغن می‌زنم، صبح‌ها زود از خواب بلند می‌شوم، دندان‌هایم را مرتب مسواک می‌کنم، به این ترتیب قطرهٔ ناچیزی می‌شوم در این دریاب بزرگ، در این اقیانوس یکسان و یکرنگی که اسمش اجتماع آدم‌ها است. یکی مثل آنها می‌شوم با همان علاقه و آداب، هر چندکه حقیر و پوچ و احمقانه باشند و با آنکه خودم آنها را صد بار به مسخره گرفته‌ام.» (همان-۸۶) م.ل در یادداشت روز دهم عنوان می‌کند که تصمیم گرفته است به زندگی عادی بازگردد:«تصمیم گرفته‌ام که آخرین دستم را نگه دارم و به کمک آن بار دیگر به سوی زندگی و خورشید، فضای باز و هوای تازه باز گردم.» (همان،۴۹) اما دربارهٔ این تغییر چندان خرسند به نظر نمی‌رسد:«چه وضع تاثر انگیز و خنده‌آوری خواهم داشت و چه تکیه‌گاه سست و حقیری، به زندگی برگردم، آن‌وقت فایده‌اش چیست؟» (همان)

امر واقع در رمان:

شخصیت م.ل هرگز به طور کامل مرحلهٔ نمادین را جذب نکرده است، بلکه رانه‌هایی از ناآرامی و پریشانی اندک ورود او به این مرحله را برهم زده است، کشتن پسر، بریدن زبان شکو و کوچ کردن از خانهٔ پدری، رویدادهایی هستند که نظم‌پذیری شخصیت را آشفته ساخته‌اند: «آن‌وقت دشنه را در قلبش فرو بردم و بیرون کشیدم، خون از سوراخی مورب فواره زد، او گفت: «آخ پدر!چرا مرا واگذاشتی؟» (همان،۴۸) م.ل سپس زبان شکوی خدمتکار را از ترس گفتن واقعه برای دیگران می‌بُرد، او حتی با امر واقع به مواجهه بر می‌خیزد و برای فراموش کردن تمام این رویدادها، هر بار عضوی از بدنش را جدا می‌کند تا به قول خودش فراموش کند. «باز دلم می‌خواهد فراموش کنم و هیچ نفهمم، اما ای فراموشی! می‌دانم که نمی‌توانم فراموش کنم زیرا تو نیستی و فراموشی در جهان وجود ندارد.» (همان،۳۲)

ابژهٔ کوچک در رمان:

چنان‌چه پیشتر عنوان شد، ابژهٔ کوچک، فقدان دیگری است، احساس خلأیی که سوژه در پی پر کردن آن است، م. ل و دکتر حاتم، هر دو تجربه‌گر فقدان هستند، از این رو می‌کوشند این جای خالی را با جایگزین پر کنند، جانشینان ابژهٔ از دست رفته (که برای م.ل مادرش و برای دکتر حاتم پسر جوان است) ابژهٔ جانشین به شمار می‌آیند، ابژهٔ جانشین برای دکتر حاتم، در دو شخصیت ملکوت و ساقی تجلی یافته است. ملکوت، نام زن جوان منشی است که با آقای مودت و دوستانش در شب حلول جن همراه بود، این نام، دکتر را به یاد آخرین زن جوان و زیبایش می‌اندازد که تازه او را به خاک سپرده است، اما به شخصیت ساقی بیشتر پرداخته می‌شود، زنی زیبا و جوان که در نهانخانهٔ زندگی دکتر جای دارد، یک کولی عاشق که بر خلاف نظر پدر و مادرش با دکتر حاتم ازدواج می‌کند، ساقی بیانگر ژوئی‌سانس لاکانی است و ترکیبی از عشق و تنفر، شک و یقین، لذت و رنج را در دکتر حاتم می‌آفریند، او به ساقی عشق می‌ورزد، او را زیبا و باهوش می‌خواند، زیبایی ساقی او را سحر و افسون می‌کند، اما در مقابل به او شک دارد و می‌داند که این عشق دوام چندانی نخواهد داشت.

کارکرد استعاره در رمان:

از دیدگاه لاکان استعاره تنها یک آرایهٔ ادبی به شمار نمی‌آید، بلکه سوژه در آن ساخته و پرداخته می‌شود، همانگونه که فروید از اصطلاحات جابه‌جایی و ادغام در تشریح ناخودآگاه بهره گرفته است، لاکان نیز از کلمات مجاز و استعاره استفاده کرده، اما از نظر لاکان ناخودآگاه یک اتاق فراموش‌شده و نامنظم متروک نیست، بلکه با راه‌های تمثیل و نماد می‌توان به آن

متصل شد، نمادها یکی از نمودهای استعاره می‌باشند که در آفرینش و ساخت سوژه تاثیر به‌سزایی دارند، رمان ملکوت نیز دربردارندهٔ مجموعه‌ای از نمادها است که هر کدام به دنیای ناخودآگاه سوژه‌ها متصل هستند.

نماد جن: داستان با حلول جنی چموش در بدن آقای مودت که از قضا به سرطان نیز دچار است، آغاز می‌شود. همراهان او برای درمان وی را نزد دکتری حاذق به نام حاتم می‌برند، جن بیماری مودت را به حاتم گزارش می‌دهد و دکتر حاتم آن را در لوله‌ای حبس می‌کند، جن نماد برهم زنندگی آرامش و ایجاد آشفتگی تلقی شده است، عنصری که نوعی پیشگویی تلخ از آینده را با خود به همراه دارد.

نماد ملکوت: منشی جوانی که همراه مودت به دکتر حاتم مراجعه کرده است، از زن جوانش برای او می‌گوید که نامش ملکوت است، از قضا نام معشوقهٔ پیشین دکتر حاتم نیز ملکوت بوده است، این نام تداعی‌گر تعلیق و ماندن بر دوراهی است.

نماد باغ نارنج: نارنجستان بیانگر گناه ازلی و ابدی فرزندان آدم است، اینکه انسان با گناه آغاز شده و گریزی از این سرنوشت مختوم ندارد. این مکان جایی است که ساقی، معشوقهٔ دکتر حاتم چند باری به آن اشاره می‌کند و سرانجام هم در آنجا مرتکب گناه می‌شود.

نماد شکو: زمانی که م.ل پسرش را به قتل می‌رساند، شکو او را می‌بیند، پس زبانش را بیرون می‌کشد، شکو نماد وجدان و من اجتماعی است که توسط سوژه پنهان می‌شود.

۳. نتیجه‌گیری

آنچه که ژاک لاکان تحت عنوان ساحت خیالی از آن یاد کرده، همان میل و اشتیاقی است که در وجود شخصیت م.ل و دکتر حاتم نسبت به مادر و پسر جوان شکل گرفته بود، در این مرحله از رشد روانی، فرد در آسایش و آرامش کامل به سر می‌برد، ایماژهایی که تنها شامل تصویر می‌شوند نظیر: جوی آب کنار باغچه، جست و خیز بازی بچه‌ها، غنچهٔ له‌شده در دست کودک و... تا آنکه مرحلهٔ نمادین در زندگی فرد پدیدار می‌شود، با ورود زبان و نظم‌پذیری که با پایان دوران خوش مرحلهٔ خیالی همراه است، حس فقدان در درون فرد شکل می‌گیرد، م.ل با از دست دادن مادرش همیشه احساس ناخوشایندِ از دست دادن و یتیم شدن را با خود حمل می‌کند، ضربهٔ این فقدان وارد شده به حدی است که احساس خلا آن هیچ‌گاه پر نمی‌شود، خصوصا که م.ل رابطهٔ خوشایندی با پدرش ندارد، در واقع ورود او به مرحلهٔ نمادین ناموفق بوده است که همین بیانگر اهمیت نقش پدر در بازآفرینی و احیای شخصیت آسیب دیده است. در این میان تکانه‌هایی از ناآرامی که هرگز جذب امر نمادین نشده‌اند، در وجود

شخصیت ناآرامی می‌آفرینند، م.ل از رنج فقدان دست به کشتن تنها پسر خود می‌کند، پسری که به عنوان یک ابژهٔ کوچک(سوژهٔ جانشین) او را به یاد ابژهٔ اصلی یعنی مادر می‌انداخت. در مقابل شخصیت دکتر حاتم نیز از همین فقدان رنج می‌برد با این تفاوت که ابژه‌های کوچک در زندگی او معشوقه‌های بسیاری را شامل می‌شود که هیچ‌کدام آن حس اقناع و آرامش ابژهٔ اول (پسر م.ل) را به او نمی‌دهند، از این رو شخصیتش به سمت انتقامجویی و کینه‌پروری پیش می‌رود تا حدی که با ساختن داروهای مرگ، سعی در کشتن تمام انسان‌ها دارد، در واقع تمام تلاش های شخصیت برای یافتن ابژهٔ از دست‌رفته با مرگ، شکست و ناکامی مواجه می‌شود.

کتابشناسی

ابراهیمی، رضا (۱۳۹۰) «خوانش لاکانی شعر ایمان بیاوریم به آغاز فصل زرد»، ***فصلنامهٔ زبان و ادب فارسی***، سال سوم، شمارهٔ۹، صص۲۴-۱

اسدالله زاده گودرزی، بیتا؛ ابراهیم‌تبار، ابراهیم (۱۳۹۲) شخصیت و شخصیت‌پردازی در رمان ملکوت، مطالعات نقد ادبی، شماره۳۱، صفحات ۱۴۴-۱۱۹

اشکانی، مریم (۱۴۰۱) «نقد روانکاوانهٔ شعر تطاول پیوستگی طاهره صفارزاده بر مبنای رویکرد نقد روانکاوی لاکان»، ***پژوهش‌های نوین ادبی***، سال سوم، شمارهٔ ۵، صص۷۶-۶۳

پاینده، حسین (۱۳۸۸) «نقد شعر زمستان از منظر نظریهٔ روان‌کاوی لاکان»، ***فصلنامهٔ زبان و ادب فارسی***، شمارهٔ ۴۲، صص ۴۶-۲۷

صادقی، بهرام (۱۳۷۹)، ***ملکوت***، تهران: کتاب زمان

عزیزی، نادیا و صادقی شهپر، رضا (۱۳۹۹)، «سورئالیسم در رمان ملکوت بهرام صادقی»، ***پژوهشنامهٔ مکتب‌های ادبی***، شمارهٔ۱۰، صص ۹۳-۶۶

مرادی، ایوب (۱۴۰۰)، «نقد رمان شکار کبک از رضا زنگی‌آبادی بر اساس مبانی روانشناسی ژاک لاکان»، ***فصلنامهٔ پژوهش زبان و ادبیات فارسی***، شمارهٔ ۶۲، صص ۱۲۵-۹۵

مکافی، نوئل (۱۳۸۴)، ***ژولیا کریستوا***، ترجمهٔ مهرداد پارسا، تهران: مرکز

هومر، شون (۱۳۹۶) ***ژاک لاکان***، ترجمهٔ محمدعلی ابراهیمی و محمد ابراهیم طاهایی، تهران: ققنوس

A Lacanian Critique of the Novella Malakut

Yasra Dowlatyari

۱. Master of Persian Language and Literature, Faculty of Language and Literature, University of Kurdistan, Sanandaj, Iran. Email: Yosra۱۳۷٦@yahoo.com

Article Info (۱۰۵-۱۱۷)

Article type:
Research Article

Article history:

Received:
۲۱/۰۵/۲۰۲۴

Accepted:
۰۸/۰۹/۲۰۲۴

Keywords:
Malakut
Lacanian
Reading
Imaginary
Realm
Symbolic Realm
The Real

ABSTRACT

Jac Lacan, through his theory of the multiple realms of personality, made significant contributions to the development of Freudian psychology. By introducing the realms of the Imaginary, the Symbolic, the Real, and the "objet petit a," Lacan deeply explored the stages of psychological development. These stages are somewhat similar to Freud's tripartite model. Lacan's psychoanalytic theories have had a profound impact on social studies, women's studies, and literature, becoming one of the key approaches in literary and psychological criticism. The evolution of character development in literary stories and novels has always been a focal point of researchers. This study, using a descriptive-analytical method, aims to describe the character development process in Bahram Sadeghi's novella Malakut. Malakut has consistently attracted the attention of literary scholars, as the surrealistic and captivating writing style of the author has made the story suitable for analysis from various perspectives. The novella portrays several characters, with the most prominent being an individual known by the abbreviated name M.L. and a doctor named Hatam. These two characters share many similarities in their lives, particularly their experiences of loss. However, their ways of coping with this loss differ. M.L., through the severing of his body parts, attempts to forget the voids he faces. He ultimately accepts entry into the Symbolic realm after facing numerous challenges by deciding to return to social life. However, the events orchestrated by Dr. Hatam-what Lacan refers to as the Real-prevent this from happening.

بررسی تطبیقی سیمای سه عنصر عشق، عاشق و معشوق در دیوان صائب تبریزی و بیدل دهلوی

شهناز زرین خط[۱]- *زهرا وکیلی[۲]

۱. دکتری گروه زبان و ادبیات فارسی، مدرس گروه آموزش ابتدایی، دانشگاه فرهنگیان، یزد، ایران.

۲. دانشجوی کارشناسی ارشد، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه پیام نور، مرکز یزد، ایران. رایانامه: Zahravakili۳۷۹@gmail.com

اطلاعات مقاله (۱۴۳-۱۱۹)

نوع مقاله:
مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت:
۱۴۰۳/۰۲/۱۲

تاریخ پذیرش:
۱۴۰۳/۰۵/۳۱

واژه‌های کلیدی:
ادبیات غنایی
عرفان
سبک هندی
ادبیات تطبیقی

چکیده

عشق شاخصهٔ اصلی بسیاری از اشعار و داستان‌های ادبیات جهان و یکی از محور ترین موضوعات ادبیات فارسی به ویژه ادبیات غنایی است. عنوانی پرشور که در دوران مختلف حیات بشر شاعران، نویسندگان و اندیشمندان بسیاری به آن پرداخته‌اند. در این میان صائب تبریزی و بیدل دهلوی دو شاعر بزرگ سبک هندی نیز به این شاخصهٔ مهم و همراه همیشگی آن معشوق توجه داشته و در دیوان شعری خود آن را به کار برده‌اند. این مقاله به روش توصیفی-تحلیلی با هدف بررسی دیدگاه صائب تبریزی و بیدل دهلوی در مورد عشق و بیان ویژگی‌های ظاهری و اخلاقی معشوق به مقایسهٔ غزلیات دیوان این دو شاعر پرداخته و نتیجهٔ به دست آمده نشان می‌دهد برخلاف آن‌که دیوان صائب تبریزی را دیوان امثال و حکم می‌نامند، وی عشق را جاری در تمام اجزای هستی و عناصر طبیعی جهان می‌داند و از موضوعات قابل توجه در دیوان صائب تبریزی است. در مقابل غزل‌های بیدل در چارچوب عرفان، اخلاق و فلسفه قرار داشته و گاهی در یک غزل تنها یک بیت عاشقانه وجود دارد و در بیشتر موارد عشق مطرح شده، عشق عرفانی و خدایی است.

۱. مقدمه

یکی از ساحت‌های اصلی ادبیات فارسی، ساحت غنایی آن است، شعری که گویندهٔ آن از تمایلات و شور درونی و از احساسات و عواطف وجودی یا به تعبیری دیگر، از تأثّرات خود در خصوص جوانی و پیری، زندگی و مرگ یاران و بستگان و طبیعت پیرامون خود سخن می‌گوید. این نوع ادبی بیش از هر چیزی بر حول محور عشق، عاشق و معشوق می‌چرخد و شاعران در آن، حرف‌های درونیشان را خطاب به معشوق در قالب غزل به لباس شعر می‌آرایند. «در شعر فارسی، ادب غنایی به صورت داستان، مرثیه، مناجات، بثّ الشّکوی، گلایه و تغزل در قالب های غزل، رباعی، مثنوی و حتی قصیده مطرح می‌شود اما مهم‌ترین قالب آن غزل است. در غزل قهرمان اصلی، معشوق است و قهرمان دیگر که معمولاً خود شاعر باشد، عاشق» (شمیسا، ۱۳۷۳، ۱۱۹) البته در این میان، طرز نگاه هر شاعری نسبت به عشق و مسائل پیرامونی آن با شاعران دیگر تفاوت‌ها و تشابهاتی دارد. یکی از شاعران بزرگی که دیوانش مملو از مضانین گوناگون به ویژه مضامین غنایی است صائب تبریزی شاعر برجسته قرن یازدهم است. «تنوع عجیبی که در آثار صائب موجود است بیش از هرچیز شایسته توجه و امعان نظر است. مطلبی نیست که در آن داد سخنوری نداده و موضوعی نیست که حق سخن را در کیفیت آن ادا نکرده باشد. گاهی عاشقی مجنون و زمان عاقلی کاردان می باشد» (مؤتمن، ۱۳۷۱: ۳۸۲) او مقصود خود را بسیار لطیف همراه با تخیلات شاعرانه بیان می‌کند و همین امر سبب گیرایی اشعار می‌شود: «لطف و گیرایی بعضی از اشعار صائب بیشتر در این است که گذشته از افاده مقصود اصلی که شاید بسیار هم ساده و متعارف است، شخص را از خود به در می‌کند و به عالم شیرین و روحانی و لذت بخشی سوق می‌دهد. من این کیفیت را بارها احساس کرده‌ام و شاید نتوانم آن را چون حقیقت ثابتی برای دیگران در لباس نارسای الفاظ جلوه دهم.» (همان: ۳۸۴) اما با وجود این لطف و گیرایی برخی محققان اشعار او را فاقد هرگونه ذوق و حال عاشقانه و عاطفی می‌دانند: «اگر صائب را در آن نوع شعر که غزلش می‌خوانند، شاعری عاطفی و با ذوق و شور و حال و وجد و نشاط بدانیم بی‌جاست و اگر او را مردی نکته یاب و صورت‌پذیر و متأمل در بیان نکات باریک و موی شکاف در خلقیات بشناسیم و بستاییم او خاتم سخنوران در این نوع کلام است.» (یغمایی، ۱۳۷۱: ۳۰۹)

«در غزلیات صائب شور و حال و وجد نشاطی که می‌باید نیست و برخلاف قول سعدی فنون و فضائل بر عشق و حال غلبه دارد.» (همان: ۲۹۹) اما در حقیقت «برخلاف آنچه بعضی‌ها می پندارند اشعار صائب و سایر پیروان سبک هندی خالی از شور و احساسات نیست. درست

است که از این حیث به پایهٔ اشعار سعدی و حافظ و غزل‌سرایان معروف دیگر که سراپا از عشق و عاشقی، شیدایی و شیفتگی و سوز و گداز، عجز و انکسار گفتگو می‌کند، نمی‌رسد، ولی در حد خود مجموعه کاملی است از بیان احساسات و شرح دلباختگی و آشفتگی. صائب نیز چون همه صاحب‌دلان و صاحب نظران سینه‌ای آتش افروز و دلی پرسوز داشته، درد عشق کشیده و رنج هجران دیده، نیازها فروخته و نازها خریده، امیدها داشته و محرومیت‌ها برده، چگونه ممکن است سخنش از سوز خالی باشد و کلامش در دل اثر نکند.» (مؤتمن، ۱۳۷۱: ۴۲۵) و برخی او را مغرور و خودپسند می‌خوانند «با نهایت جسارت عرض می کنم که بنده در ادبیات ایران هیچ شاعری را از بزرگان و اساتید بدین پایه مغرور و خودپسند نیافته‌ام.» (یغمایی، ۱۳۷۱: ۳۰۹)

میرزا عبدالقادر بیدل دهلوی یکی دیگر از معروف‌ترین گویندگان سبک هندی به شمار می‌رود که سخنانش مرزهای شبه قارهٔ هند را درنوردیده و افغانستان، تاجیکستان و تا حدی در ایران محبوبیت یافته است. بیشتر شهرت او در غزلیات فلسفی و عرفانی او است؛ «یکی از ویژگی‌های بنیادین غزل‌های بیدل، کاربرد نمادهای عرفانی است.» (واحددوست، ۱۳۸۹: ۱۳۹) اما با مطالعه دیوان شعری بیدل متوجه می‌شویم که شعرش خالی از احساسات لطیف عاشقانه و غنایی نیست بلکه «به دلایل تاریخی و فرهنگی و تفاوت‌های رفتاری در زیست‌بوم او، معشوق، شکل و شمایل دیگری در شعرش یافته است به عبارت دیگر بسیاری از مضمون‌های عاشقانه شعر فارسی در شعر بیدل، دگرگون شده‌اند.» (مدرس‌زاده، ۱۳۸۷: ۱۵۰)

۱-۱. بیان مساله و سوالات پژوهش

ادبیات تطبیقی از دانش‌های نوین ادبی است و در آن پژوهش در موارد تلاقی ادبیات در زبان‌های مختلف و یافتن پیوندهای پیچیده و متعددی که در ادب گذشته و حال وجود دارد، انجام میگیرد.» (نوروزعلی، ۱۴۰۱/الف: ۱۰۶) نویسندگان در تصویرسازی‌ها، شیوهٔ بیان احساس‌ها، انتخاب‌ها، قالب‌ها، موضوع‌ها و ترجمه‌ها و... از هم تاثیر می‌پذیرند و بر هم تاثیر می‌گذارند. (همان، ۱۴۰۱/ب: ۴۹۵) یکی از مسائل قابل توجهی که بسیاری از شاعران گذشته به آن توجه داشته و از آن بسیار سخن گفته‌اند، عشق است. صائب تبریزی و بیدل دهلوی نیز از جمله شاعرانی بوده‌اند که در دیوان اشعارشان به توصیف عشق و ویژگی‌های عاشق و معشوق پرداخته‌اند. از آنجا که برای درک عشق از دیدگاه شاعران باید به بررسی دیوان اشعارشان پرداخته شود، سعی بر آن گردید تا از میان موضوعات بی‌شماری که در دیوان صائب و بیدل وجود دارد، سیمای عشق و ویژگی‌های عاشق و معشوق از نظر ظاهری و اخلاقی در غزلیات این دو شاعر مورد بررسی

قرار گیرد تا روشن شود که آیا دیوان صائب و بیدل دارای مضامین غنایی عاشقانه است. منشا و تعریف عشق در دیوان آنها از کجاست و نگاهشان به معشوق چگونه است.

۱-۲. ضرورت، اهمیت و هدف پژوهش

از آنجا که عشق به تعداد افراد نوع بشر در جهان جلوه و رخسار خاصی دارد و هر چه دربارهٔ آن سخن گفته شود باز هم ناگفته‌ها بسیار است، و با توجه به اینکه تا کنون پژوهشی تطبیقی حول اشعار غنایی دو شاعر مذکور صورت نگرفته در این مقاله در تلاشیم تا چهرهٔ عشق، عاشق و معشوق را در دیوان دو شاعر بزرگ سبک هندی بررسی کنیم و با واکاوی اشعارشان، به ویژگی‌های عاشق و معشوق و سیمای عشق از نگاه صائب تبریزی و بیدل دهلوی پی‌ببریم.

۱-۳. پیشینهٔ پژوهش

اگر چه دربارهٔ صائب تبریزی و بیدل دهلوی و شعر آن دو کتاب‌ها، مقالات و پایان‌نامه‌های بسیار تألیف شده اما تا آنجا که جستجو شد، در موضوع مقالهٔ حاضر تحقیق و پژوهشی صورت نگرفته و برخی از مواردی که در این زمینه کار شده از این قرار است: بساک (۱۴۰۱) در مقالهٔ «تصویرسازی‌های بدیع در غزلیات بیدل دهلوی» می‌نویسد: نازک خیالی‌ها، مضمون‌سازی‌ها و تصویرسازی‌های بدیع در غزلیات عبدالقادر بیدل دهلوی خواننده را با نوعی شگفتی، ابهام و پیچیدگی بیان روبرو می‌کند، بیشتر تصاویر اشعار او بازتاب یک صحنه و موقعیت است به گونه‌ای حسی و ملموس یا ذهنی و معقول که با بهره‌گیری خاص شاعر از کلمات شکل می‌گیرند.

علوی مقدم و همکاران (۱۴۰۰) در مقالهٔ «تحلیل استعاره‌های مفهومی جهتی یا فضایی بن مایه «جنون» در منتخب غزل‌های بیدل دهلوی» به بررسی واژهٔ «جنون» با تکیه بر نظریهٔ معناشناختی پرداخته و در نتیجه آورده جنون با سرگشتی یا حرکت دورانی و گاه با گردش و چرخش و حرکتی رو به بالا و پایین مفهوم سازی شده است.

امیری و کرمی (۱۳۹۸) در مقالهٔ «آیا واقعا یک عمر می توان سخن از زلف یار گفت؟ (بررسی کارکردهای واژگانی، تشبیهی و تصویری زلف در غزلیات صائب تبریزی)»، واژهٔ «زلف» را از میان عناصر مضمون ساز صائب مورد بررسی قرار داده و به این نتیجه می‌رسد که شاعر در ضمن استفاده از مشبه‌به‌های ابداعی هم چون «ره خوابیده»، «رشته گلدسته» و «مصرع برای زلف» شبکه‌های تصویری زوجی متنوعی از آن آفریده است.

توحیدیان (۱۳۸۷) در مقاله‌ای تحت عنوان «اوصاف عقل در تقابل با عشق و جنون در دیوان صائب تبریزی و دیگر عرفا» عقل یونانی را که پیرو نفس است، مانع و حجابی در راه رسیدن به سر منزل معرفت و حقیقت می‌داند و به تعبیر مولانا «عقل جزوی است که منکر عشق است.» همانطور که گذشت پژوهشی که به طور مشخص به بررسی تطبیقی سه عنصر مورد اشاره در این مقاله در دیوان صائب تبریزی و بیدل دهلوی صورت نگرفته و پژوهش حاضر از این منظر نوآورانه است.

۲. عشق، عاشق و معشوق در اشعار صائب و بیدل

۲-۱. منشأ و تعریف عشق

«عشق» یگانه گوهر آفرینش است که خداوند آن را در دست آدمی به ودیعه گذاشت تا به کمال برسد خواه این عشق زمینی باشد یا آسمانی، در آن نیرویی نهفته است که با کمک آن می‌توان به مفهوم زندگی دست یافت، ارادهٔ آدمی را به اوج رساند و توانا ساخت؛ ذات عشق تعریف پذیر نیست و بررسی منشأ آن در حقیقت بررسی کیفیت جنبهٔ ادراکی عشق است و شناخت آن به شناخت انسان بستگی دارد، در واقع سخن از عشق توضیح خصوصیات و حالاتی است که در پی عشق در عاشق پدید می‌آید: «عشق پیوسته همان گونه معنا شده که انسان معنا شده است. هر نوع نگرش دربارهٔ ساختمان فیزیکی و درونی بشر می‌تواند نوع نگاه کردن به عشق را نیز مشخص نماید. عشق حد و مرز و تعریف ندارد و عشق ورزیدن هنری است که در آن احساس و سنت با هم درآمیخته است.» (مختاری، ۱۳۷۸: ۹۲) پس به تعداد افراد بشر عشق معانی گوناگونی دارد از آن جمله: «افلاطون در رسالهٔ فدروس در ضمن خطابه اول سقراط می‌گوید: وقتی خواهش غریزی که از خود بیگانه است به اعتقادی که راجع به نیکی داریم، فایق آید و این خواهش مربوط به درک و تملک جسمی و لذت بردن از آن باشد و از شهوت نیرو گیرد، عشق نامیده می شود.» (مدی، ۱۳۷۱: ۴ و ۵) «ابن داوود اصفهانی، صاحب کتاب الزهره معتقد است که عشق از سماع و نظر پدید می‌آید یعنی از نگریستن به چهرهٔ زیبا یا شنیدن وصف زیبایی آن. عنصرالمعالی، صاحب قابوس نامه نیز بر آن است که عشق از دیدار ناشی می شود، اما «ممکن نگردد که به یک دیدار کسی بر کسی عاشق شود» بلکه «نخست چشم بیند، آنگه دل پسندد، چون دل را پسند اوفتاد، طبع بدو مایل شود.» (همان:۳۱) صائب تبریزی نیز معتقد است عشق یگانه گوهر گران‌بهای جهان و چراغ بی زوال آفرینش است که هر چه غیر آن در این هستی بی ارزش است و هر زندگی بدون آن به پایان رسد، تلف شده است.

هر چه جز گوهر عشق است درین بحر کف است هر حیاتی که نه در عشق سرآید تلف است
(صائب، ۱۳۶۵: ۷۳۳)

گردون صدف گوهر یک‌دانه عشق است خورشید جهانتاب، نگین خانه عشق است
(همان: ۱۰۴۴)

عشق سبک سیر و سبک بار و بی قرار است و آدمی را بی قرار و سبک می‌کند، چون داغی است که تمام وجود عاشق را در گرمای خود می‌سوزاند و این‌گونه خود را در سیمای او نشان می‌دهد، جایگاه حقیقی آن دل است و باعث حیات عاشق می‌گردد:

عشق داغی است که مرهم نکند پنهانش چند بر چهرهٔ خورشید بمالی گل را؟
(همان: ۲۵۱)

حضور سوخته عشق در دل تنگ است که آرمیده بود تا شرار در سنگ است
(همان: ۸۳۸)

ز بیقراری عشق است بیقراری من مرا چو کاه سبک جذب کهربا کرده است
(همان: ۸۶۲)

عشق درمان دردهاست و آدمی را از جستجوی دوا بی نیاز می سازد.

ز درد، عشق مرا بی نیاز ساخته است زجستجوی دوا بی نیاز ساخته است
(همان: ۸۵۷)

عشق چون راهی است که فراز و نشیب‌های آن تمامی بستگی به فردی دار، که در آن قدم گذاشته است، اگر فرد از خود بگذرد راه برای او هموار و صاف می‌گردد، زیرا عشق نوعی محبت است که اظهار وجود در آن گناهی بزرگ است:

راه عشق از خودی توست چنین پست و بلند اگر از خویش برآیی، همه جا هموار است
(همان: ۷۷۱)

در محبت کم گناهی نیست اظهار وجود تا نفس باقی است نتوان لب ز استغفار بست
(همان: ۶۰۸)

آن چنان که خواجهٔ شیراز می‌فرماید:

میان عاشق و معشوق هیچ حایل نیست تو خود حجاب خودی حافظ از میان برخیز
(همان: ۲۶۹)

و در این وادی بحثی از حلال و حرام وجود ندارد.

بیت الحرام دیگر و میخانه دیگرست در کوی عشق بحث حلال و حرام نیست
(همان: ۱۰۱۲)

مقام عشق بسته به معشوق است، هرچه معشوق ارزشمندتر عشق آن نیز ارزشمندتر خواهد بود.

رتبه عشق ز معشوق بلندی گیرد قمری از طعنهٔ کوته نظران آزادست
(همان: ۷۱۷)

عشق با زیبایی همراه است و منبع عشق و حُسن هر دو یکی است.

حسن و عشق از یک گریبان سر برون آورده‌اند این شرر در سنگ با پروانه گرم صحبت است
(صائب، ۱۳۶۵: ۴۸۷)

عشق هرگز پنهان نمی‌ماند و به هر طریقی که باشد خود را نمایان می‌کند و برای همهٔ یکسان است و پیر و جوان نمی‌شناسد.

می کشد حرف از لب ساغر می پر زور عشق در دل عاشق کجا اسرار می‌ماند به جا
(همان:۲)

خار و گل یکرنگ باشد در جهان اتحاد نیست فرق از یکدگر پیر و جوان عشق را
(همان: ۵۲)

بیدل نیز بسیار از عشق سخن گفته و در ابیات متعددی ویژگی‌های آن را بیان کرده است. از دیدگاه بیدل، عشق مقام و جایگاه بلندی دارد و هوس هیچگاه نمی‌تواند به جایگاه عشق برسد و در کنار عشق جای گیرد.

در بزمگاه عشق هوس را مجال نیست تا شعلهٔ گرم جلوه شود دود جسته است
(بیدل، ۱۳۴۱: ۱۸۹)

عاشق از خود اختیاری ندارد و همیشه تسلیم عشق است

عشق هر سو کشدم، چاره همان تسلیم است غیر خورشید، پر و بال ندارد شبنم
(همان: ۸۵۲)

هرکس که در راه عشق قدم می‌نهد باید از سلامت و تندرستی خود چشم پوشی کند و تمام خطرات این راه را به جان بخرد زیرا عشق دریای بیکرانی است که وقتی سالک به سمت آن می‌رود، موج‌های خطر به سمت سالک می‌آیند.

در ره عشق ز دل فکر سلامت غلط است گر همه سنگ بود شیشه به چنگ است اینجا
(همان: ۷۰)

ای حباب از سادگی دست دعا بالا مکن در محیط عشق جز موج خطر محراب نیست
(همان: ۲۰۷)

آتش عشق هرگاه در دل فردی اثر کند، آن دلِ معمور را ویران می‌کند زیرا عشق ویرانگر است و هرجا برسد همچون سیل خراب می‌کند.

التفات عشق آتش ریخت در بنیاد دل سیل شد تردستی معمار این ویرانه را
(همان: ۸۳)

در عشق به معموری دل غره مباشید هر جا قدم سیل رسیده است خرابست
(همان: ۲۵۲)

۲-۱-۱. عقل و عشق

قرار گرفتن عقل و عشق در مقابل یکدیگر از جمله مضامین پرکاربرد ادبیات فارسی است، عزیزالدین نسفی به عاجز بودن عقل در برابر عشق اشاره می‌کند و می‌گوید: «ای درویش عشق براق سالکان و مرکب روندگان است هرچه عقل به پنجاه سال اندوخته باشد، عشق در یک دم آن جمله را بسوزاند و عاشق را پاک و صافی گرداند. سالک به صد چله آن مقدار سیر نتواند کرد که عاشق در یک طرفه‌العین کند از جهت آن که عاقل در دنیاست و عاشق در آخرت است، نظر عاقل در سیر به قدم عاشق نرسد.» (نسفی، ۱۳۵۹: ۴۶۷) از دید صائب نیز راه عقل و عشق از هم جداست و در نزد اهل بصیرت عشق چون بیداری و عقل چون خوابی سنگین است. «تحقیر عقل در این مصاف از مضامین ثابت و یک پای اصلی اندیشه‌ی ادبیات عرفانی است.» (قراگوزلو، ۱۳۸۶: ۲۱۶)

پیش ارباب بصیرت گفتگوی عشق و عقل هست چون بیداری و خواب گران از هم جدا
(صائب، ۱۳۶۵: ۸)

جای شراب عشق نگیرد شراب عقل نتوان خمار بحر به آب گهر شکست
(همان ۹۹۰)

همانطور که اغلب ادبا و عرفا به آن اشاره دارند و رودکی خطاب به معشوق خود می‌گوید:

چمن عقل را خزانی اگر گلشن عشق را بهار تویی
(مدی، ۱۳۷۱: ۶۷)

و عین القضات می‌گوید: «چون آفتاب عشق برآید، ستاره عقل محو گردد .. و این‌که «عاشقان را به ترازوی عقل خود مسنج که عشق از آن منزه بود که او را به ترازوی عقل بر توان سخت.» سنایی نیز عشق را برتر از عقل می داند:

عشق برتر ز عقل و از جانست لی مع الله وقت مردان است
(مدی، ۱۳۷۱: ۶۹)

بیدل در ابیات متعدد به عجز عقل در برابر عشق پرداخته و معتقد است آنان که عقل را بر عشق ترجیح داده، دچار ظلم شده و عافیت خواهان کمتر در راه عشق قدم گذاشته‌اند.

بـــر آن ســتـم‌زده بـیـدل ز عـــالـم اوهـــام چه ظلـم رفت که مجنون نشد فلاطون شد
(بیدل دهلوی، ۱۳۸۶: ۹۱۰)

عـافیـت سنجان، طریق عشق کم پیموده‌اند دور مـی‌دارنـد ازیـن ره، خانه جوی خاله را
(همان: ۹۹)

از دیدگاه صائب نه تنها راه عقل و عشق از هم جداست بلکه عشق با زهد نیز ارتباطی ندارد و زهد چون شوره‌زاری است که تخم پاک عشق در آن ثمر نخواهد داد و گفتگوی با زاهدان سیاه دل، تلقین به خون مرده است.

در شـــوره زار نیـــست ثـمـــر تخـم پـاک را بر زاهـــدان مـــخـــوان غـــزل عـــاشـــقـانه را
(صائب، ۱۳۶۵: ۳۶۲)

گـفـــتـگوی عاشـقـی با زاهـــدان دل سـیـاه از سـیه مغزی، به خون مرده تلقین کردن است
(همان: ۵۴۱)

تا جایی که از آثار بیدل نیز برمی‌آید «این عارف بزرگ روش عشق را اختیار نموده است و از همین جهت است که عشق را بر زهد ترجیح می دهد.» (اسیر، ۱۳۸۵: ۴۱) و شاید علت آن این است که «بین طریق زاهد با طریق صوفی برای رسیدن به خدا اختلاف نظر وجود دارد. فقها راه زهد را اختیار می کنند ولی صوفیان راه پرسوز و گداز عشق را برمی‌گزینند.» (خادمی، جوانی، ۱۳۹۳: ۴۷)

راسـت نایـد با عـصای زهـد سـر در راه عشق این بساط شعـله، خصم پای چوبین بوده است
(بیدل دهلوی، ۱۳۸۶: ۶۰۲)

۲-۲. عاشق

عاشقانه زیستن همواره از وجوه بارز زندگی شاعران ما بوده تا جایی که می‌توان گفت: ارزشمندی شعر هر شاعری، بسته به میزان بهره مندیش از این موهبت الهی است. «عاشق» یکی از عناصری است که در کنار «معشوق» در شعر فارسی و خصوصاً نوع غزل آن بسیار مورد توجه بوده و در طی قرون متمادی در هر دوره‌ای از شعر فارسی، نگرشی خاص نسبت به آن وجود داشته است و هر شاعری بسته به بینش و آگاهیش نسبت به این مفهوم و تجربه‌هایی که در ارتباط با آن دارد، به توصیف آن می‌پردازد. از دید صائب تبریزی نیز عاشق کسی است که تمام هستی خود را در راه عشق می‌دهد و رسوای روزگار می‌شود، اهل شکایت از معشوق و زمانه نیست، فروتن است و خودنمایی نمی‌کند و از سردی معشوق باری بر دل

نمی‌گیرد، آشکار کننده اسرار است و هیچ رازی در دلش پنهان نمی‌ماند و هیچ چیز مانع او برای رسیدن به محبوب نمی‌شود و محال است که از او غافل شود: عاشق همیشه در معرض تهمت و ملامت است اما از آن روی گردان نیست و پند کسی را نیز قبول نمی‌کند و هرگز از معشوق جدا نمی‌شود.

عاشقان را شکوه ای از سختی ایام نیست مهره موم است کوه بیستون فرهاد را
(صائب تبریزی، ۱۳۶۵: ۲۷)

در حریم وصل از عاشق اثر جستن خطاست نیست ممکن خودنمایی در حرم محراب را
(همان: ۱۱)

عاشق شوریده را ترساندن از زخم زبان خار و خس سیلاب را در رهگذار افشاندن است
(همان: ۵۴۲)

عاشقان را سردی معشوق بر دل بار نیست شمع کافوری کند سرگرم تر پروانه را
(همان: ۱۱۵)

همیشه تهمت نظاره می‌کشد عاشق ز آفتاب خبر نیست چشم روزن را
(همان: ۳۱۳)

علاوه بر آن صائب برای عاشق ویژگی‌های دیگری نیز قائل است:

با شرم و حیا «شرم بلبل خار در چشم هوسناکان زده است.» (همان: ۶۲۴) **غیرتمند** «طاقت دیدن هم چشم که دارد صائب؟/ دید از دور مرا بلبل و غوغا برداشت» (همان: ۸۰۰) **قانع** «بلبلی را که به دیدار ز گل قانع شد» (همان: ۷۸۲) **غافل**: «به بوی گل زخواب بی خودی بیدار شد بلبل/ زهی خجلت که معشوقش کند بیدار عاشق را» (همان: ۱۹۳) **امیدوار**«تیره بختی شب امید بود عاشق را/ ابر هر چند سیاه است گهربارترست» (همان: ۷۲۶) **بلاجو** «چه پروا از عتاب و ناز عشاق بلاجو را/ که عاشق مد احسان می شمارد چین ابرو را» (همان: ۲۱۵) **بی تاب و بی قرار** «مپرس حال دل بیقرار از عاشق/ که در صدف نبود گوهری که غلطان است» (همان: ۸۴۸) **ثابت قدم و صبور** «بود چون کوهکن در عاشقی ثابت قدم هر کس/ برون آرد به جان بی نفس ازسنگ شیرین را» (همان: ۲۱۳) عاشق از دید صائب می تواند، صفات متفاوت دیگری نیز داشته باشد: «در بیان عواطف عاشقانه هم لازم نیست که مقررات ثابت و خشکی فرمانروا باشد، چنانکه به راستی هم در عالم واقع چنین نیست، عاشق می تواند برنجد، تندی کند، ترک معشوق بگوید و حتی قساوت و شقاوت به کار ببرد. خبر این گونه رفتار را هر روز می‌شنویم، پس چرا باید در عالم شعر و شاعری تنها به بیان یکی از این گونه روابط عاشقانه محدود و مجبور باشیم؟ صائب گاهی می خواهد که پا بر سر این مقررات تصنعی

بگذارد.» (ناتل خانلری، ۱۳۷۱: ۲۶۶) عاشق هم می‌تواند اهل شکایت باشد، طعنه بزند و ناز کند و اگر خطایی از معشوق سرزد خود تنبیه‌اش کند:

سر حرف شکایت باز کردی بی سبب صائب میان عاشقان بدنام و رسوا ساختی خود را
(صائب، ۱۳۶۵: ۱۸۵)

سخن از پاکی دامن مگو ای ماه تردامن که پیش مهر کردی پشت خم تا ساختی خود را
(همان: ۱۸۵)

رسوایی معشوق نه جرمی است که بخشند عاشق نبرد شکوه به دیوان قیامت
(همان: ۱۰۷۶)

بیدل نیز قدم گذاشتن در راه عشق و طی کردن آن را دشوار می‌داند و عاشق در این راه می‌سوزد اما ثابت قدم باقی می‌ماند تا به محبوب خود برسد.

خاکستر است شعله‌ام، امروز خوشدلم یعنی رسانده‌ام به صبوری شتاب را
(بیدل، ۱۳۸۶: ج ۱: ۱۹۱)

مشکلات این راه، فراق، بی توجهی های معشوق گاه ناله عاشق را بلند می کند طوری که تمام وجودش ناله می شود

یک سر مویم تهی از صنعت منقار نیست ناله اندود است از سر تا به پای عندلیب
(همان: ۳۵۱)

عاشق در برابر عشق اختیاری ندارد و عشق «چیزی است که بر جان سالک وارد می‌شود، مثل برقی گذران دل او را نوعی روشنی می‌بخشد.» (زرین‌کوب، ۱۳۴۴: ۳۷) بیدل نیز خود را در برابر خورشید عشق بی سلاح می داند و تسلیم است.

عشق هر سو کشدم، چاره همان تسلیم است غیر خورشید، پر و بال ندارد شبنم
(بیدل، ۱۳۸۶: ۶۸۵)

۲-۲-۱. ناز و نیاز

ناز و نیاز یکی از مضمون‌های غنایی متداول در غزلیات عاشقانهٔ فارسی است و معشوق اهل ناز و عاشق پر از نیاز است. «در تمامی این روابط، زمانی که معشوق روی به ناز می‌آورد، طرف مقابل یعنی عاشق نیز خریدار ناز شده و احساس نیازمندی در او نمایان می‌گردد. سبب اصلی ناز معشوق نهفته در زیبایی خود اوست و منشأ نیاز در عاشق بیش از همه وابسته به ناز معشوق است.» (فرجی فر، ۱۳۹۱: ۱۷۷) احمد غزالی می‌گوید: «معشوق خود به همه حال معشوق است پس استغنا صفت اوست و عاشق به همه حال عاشق است پس افتقار صفت اوست.» (یثربی، ۱۳۸۴: ۱۱۲)

عاجزی از عاشق، از معشوق طنازی خوش است از سپند افتادن، از آتش سرافرازی خوش است
(صائب، ۱۳۶۵: ۵۱۴)

در سراپرده گوش تو ز سنگینی ناز نالهٔ عاشق و آواز درا هر دو یکی است
(همان: ۷۷۷)

بیدل نگاه متفاوتی نسبت به این امر دارد و وجود خود را مایه و سبب ناز معشوق می‌داند که اگر او نباشد معشوق پریشان حال می‌گردد.

طلسم ناز معشوقست سر تا پای من «بیدل» غبارم گر ز جا برخاست زلف او پریشان شد
(همان: ۶۱۱)

۲-۳. معشوق

در شعر غنایی، معشوق نقش اصلی و تعیین کننده را عهده‌دار و در واقع مدار ادب غنایی ایران است. «در این میان، طرز نگاه شاعران نسبت به معشوق و توصیف ویژگی‌های آن، دنیای پر رمز و رازی را در شعر فارسی به وجود آورده که عمری به درازنای حیات بشری و عاطفهٔ انسان‌های مشرق زمین دارد. این معشوق پر رمز و راز، در طول حیات شعر فارسی دچار تحولات زیادی شده است، معشوقی که در ادوار نخستین شعر فارسی جنبه‌ای زمینی و قابل دسترس داشت با ظهور ادبیات عرفانی در هاله‌ای از تقدس و ابهام و رازناکی فرورفت و به معشوقی کلی و دست نیافتنی تبدیل شد. هرچند در برخی از ادوار مثل مکتب وقوع، جنبه‌های عینی‌تری یافت، اما کلی بودن و معلق بودن بین زمین و آسمان از ویژگی‌های اصلی آن بود. پس از عصر مشروطه به دلیل تحولاتی که در سرزمین ما رخ داد، شاعران به جنبهٔ انسانی عشق، توجه بیشتری نشان دادند.» (روزبه، ۱۳۸۹: ۲۹۱)

۲-۳-۱. ویژگی‌های باطنی و اخلاقی معشوق

ویژگی‌های باطنی و اخلاقی معشوق می‌تواند به دو بخش تقسیم شود: ویژگی‌های مثبت و ویژگی‌های منفی، اما از آنجایی که هر دو شاعر از معشوق کم لطفی‌ها دیده‌اند، بیشتر از ویژگی‌های منفی معشوق سخن گفته‌اند. صائب در بررسی احوال معشوق به اوصافی نظیر خودنما، بی مهر، سنگدل، مغرور، صبور، محجوب، باحیا، بی توجه به عاشق، تندخو و... اشاره می‌کند. در دیوان بیدل نیز معشوق تا حدودی با ویژگی‌های اخلاقی و روحی معشوق در دیوان صائب دیده می‌شود و با ویژگی‌هایی چون: سنگدل، مغرور با شرم و حیا، به خود نازیدن و فخر فروختن، فریفتن، فتنه گر و بیدادگر توصیف شده است که به نمونه هایی از این ویژگی‌ها اشاره می‌شود:

ویژگی‌های مشترک:

بی مهر

صائب و بیدل از نامهربانی‌های معشوق خود شکایت دارند و برای آنکه معشوق کمی لطف و مهربانی داشته باشد، صائب از سر شکایت اشک می‌ریزد و بیدل نیز دعا می‌کند خداوند دل معشوق را نرم کند.

نمی‌شد شبنم من خرج دامان گل و نسرین اگر یک ذره در دل مهر می بود آفتابم را
(صائب تبریزی، ۱۳۶۵: ۲۰۰)

زبان حال عاشق گر دعایی دارد، این دارد که یا رب مهربان گردان دل نا مهربانش را
(بیدل، ۱۳۴۱ :۴۳)

مغرور

معشوقی که در اشعار صائب و بیدل نمایان است، بسیار مغرور و بی درد است و غرور به او اجازه نمی‌دهد که به عاشق توجه کند.

حسن مغرور تو عاشق را نمی آرد به چشم ورنه با ذرات، مهر عالم آرا ساخته است
(صائب، ۱۳۶۵: ۵۵۶)

آه از آن مغرور بی دردی کز این ماتم‌سرا همچو اشک دیده بی نم تغافل کیش رفت
(بیدل، ۱۳۴۱: ۲۹۵)

سنگدل

حسن سنگین دل کجا، دلسوزی عاشق کجا شمع می راند به آب از چشم تر پروانه را
(صائب، ۱۳۶۵: ۱۱۶)

باغی که بهارش همه سنگ است دل اوست دشتی که غبارش همه آب است دل ما
(بیدل، ۱۳۴۱ :۱۳۵)

محجوب و شرمگین

یکی از ویژگی های که تا حدودی مثبت است و صائب و بیدل به معشوق های خود نسبت داده اند، ویژگی شرم و حیا است و معشوق به حدی محجوب است که حتی بوی گل نیز هیچ گاه گریبان او را باز ندیده است.

از تو محجوب تری یاد ندارد ایام بوی گل باز ندیده است گریبان ترا
(صائب، ۱۳۶۵: ۲۴۵)

شرمی که ما از آن گل رخسار دیده‌ایم مشکل که بی نقاب درآید به خواب ما
(همان» ۳۶۶)

یاران به شرم کوشید کان رمز آشنایی بی پرده نیست ممکن بیگانه وش نباشد

(بیدل، ۱۳۴۱ :۵۴۴)

ویژگی‌های اخلاقی معشوق از دیدگاه صائب:

شاید به نظر آید با وجود صفاتی چون غرور و سنگدلی و بی‌توجهی معشوق چرا باز صائب به او توجه دارد/ مؤتمن در این باب می‌گوید: «در دیوان صائب نیز اشعاری یافت می‌شود که حاکی از تحقیر نفس در مقابل معشوق است، اگرچه به اعتقاد من این گونه اشعار در حد خود مؤثر و پرسوز و دلنشین است، ولی برای آنکه اعتراض بی مورد معترضین را بی‌جواب نگذاشته باشیم می‌گوییم: صائب در عین دلدادگی و شیفتگی و اظهار عجز و بندگی، استغنا و بی نیازی خود را نیز از دست نمی‌دهد. خزینه دل را به خط و خال گدایان نمی‌سپارد. می‌سوزد و می‌گدازد، ولی از معشوقان بی وفا و نامهربان تحمل ناز و سرگرانی نمی‌کند و چنان‌که خود صریحا می گوید تا دل نمی برد به کسی دل نمی دهد.» (مؤتمن، ۱۳۷۱: ۴۲۱-۴۲۰)

منم که ناز به معشوق می‌کنم صائب وگرنه عشق که را بی نیاز ساخته است
(صائب، ۱۳۶۵: ۸۵۷)

عاشقان هم بر بساط ناز جولان می‌کنند بس که ناز از جلوه آن سرو خوش رفتار ریخت
(همان: ۴۷۱)

صبور

نگردد تنگ خلق عشق از بی تابی عاشق غباری نیست از ریگ روان در دل بیابان را
(همان: ۲۰۳)

بی توجه به عاشق

تو و دلجویی عاشق، زهی اندیشه باطل غبار خط مگر آرد به یادت خاکساران را
(همان:۲۰۷)

تندخو

معشوق با اینکه چهره‌ای دلربا و زیبا دارد و از حسن و جمال چیزی کم ندارد، اما خلق و خویی تند دارد و عاشق را آزرده خاطر می کند.

هم جنتی از چهره و هم دوزخی از خوی نقدست در ایام تو سودای قیامت
(همان: ۱۰۷۶)

خودنما

هر عاشقی نسبت به معشوق خود حس غیرت و نگرانی دارد، به همین سبب صائب معشوق خود را که اهل خودنمایی است نصیحت می کند و از او می خواهد که خود را در معرض نگاه دیگران قرار ندهد.

دردسر خواهی کشیدن از هجوم بلبلان جلوه گاه گل مکن آن گوشه دستار را
(همان: ۳۲)

ویژگی‌های اخلاقی معشوق از دیدگاه بیدل:

بیدل صفات متفاوت دیگری را چون ستمگری، فریبکاری، فتنه‌گری و دارای ناز بودن را به معشوق نسبت می‌دهد.

ستمگر

در ادبیات عاشقانه فارسی اغلب از معشوق به عنوان موجودی قدرتمند، ستمگر و بی‌رحم یاد می‌شود که با زیبایی و جذابیت خود، دل عاشق را می‌رباید و سپس با بی‌مهری و بی‌اعتنایی او را به رنج می‌اندازد. این تصویر از معشوق که در تضاد با تصویر عاشق رنج‌کشیده قرار دارد، یکی از مهم‌ترین کلیشه‌های ادبیات عاشقانه فارسی است. «ستم ورزی و جفا کاری معشوق در پیشینه ادبیات غنایی ایران، بسیار برجسته است. بی اعتنایی‌ها و بی‌مهری‌هایی که در حق عاشق روا داشته می‌شود، تعبیر با جفا کاری معشوق می‌گردد. عاشق خواهان توجه کامل معشوق است لذا به محض مشاهده عدم توجه، بر می‌آشوبد و چنین معشوقی را بر اریکهٔ ستم می‌نشاند و او را می‌نکوهد.» (عبدالعلی‌زاده و دیگران،۱۴۰۲: ۵۵_۵۴)

آب زد بیدل به راهش عمرها چشم ترم آن ستمگر یک نگه انعام نتوانست کرد
(بیدل، ۱۳۴۱: ۶۶۷)

فریبکار

معشوق در اشعار بیدل فردی فریب دهنده است با آنکه وعده‌هایی به عاشق می‌دهد اما در نهایت او را فریب می‌دهد و داغ بر دل عاشق می‌نهد.

به صد الفت فریبم داد اما داغ کرد آخر گل اندام سمن بویی، چمن رنگ شرر خویی
(همان: ۱۱۳۸)

فتنه گر و بیدادگر

ز بیدادت بهار ناز رنگین ز رفتار تو کار فتنه بالاست
(همان: ۲۴۱)

به خود نازیدن و خرامیدن

معشوق رفتاری سراسر ناز و عشوه دارد و بر خود می‌نازد و می‌بالد و عاشق نیز به او حق می‌دهد که با وجود دل بردن از عاشق بر خود بنازد.

چرا بر خود ننازد چهره پردازِ نیازِ من شکستی طره تا بستی به روی حال من رنگی
(همان: ۱۱۶۹)

بسکه از طرز خرامت جلوه مستانه ریخت رنگ از روی چمن چون باده از پیمانه ریخت
(همان: ۱۹۵)

۲-۳-۲. ویژگی‌های ظاهری

یکی از عوامل مهم در ایجاد عشق در مراحل اول ویژگی‌های ظاهری است به همین سبب بسیاری از شاعران از جمله صائب تبریزی و بیدل دهلوی به ویژگی‌های ظاهری معشوق توجه داشته‌اند و در اشعار خود به آن اشاره کرده و به توصیف پیکر و اجزای صورت پرداخته‌اند.

صائب تبریزی علاوه بر ویژگی‌های اخلاقی و باطنی، به اوصاف ظاهری معشوق نیز توجه دارد و به تصویرگری و جمال‌شناسی معشوق که یکی از بهترین عرصه‌های بروز اندیشه‌های عاشقانه است، می‌پردازد و با نگاه خاص خود دست به تصویرگری می‌زند و زیبایی های ظاهری (چهره و اندام) معشوق را توصیف می‌کند، البته معیارهای زیبایی در نزد افراد مختلف، گوناگون است:

ندارد حاجت مشاطه روی گل‌عذار ما پر طاوس مستغنی است از نقش و نگار ما
(صائب، ۱۳۶۵: ۲۲۵)

در جای جایِ دیوان بیدل دهلوی نیز شاهد جزئی‌ترین ویژگی‌های ظاهری معشوق از جمله پیکر و موی و چهره هستیم که هر کدام با ظرافت‌های شاعرانه و در نهایت دقت توصیف شده است. معشوق در دیوان بیدل فردی بلند قامت، کمر باریک، موی پریشان و فتنه‌گر و سیاه رنگ، خالی به رنگ مشکی در کنار ابرو، لبی خندان و خنده‌ای مستانه، چشمانی نافذ و خمار و نگاهی غارت‌گر دارد. که هر یک با نازک خیالی های شاعر توصیف شده است و در اینجا نمونه‌هایی از آن‌ها آورده می‌شود.

پیکر

پیکر معشوق در شعر فارسی نقش مهمی در بیان عشق و زیبایی دارد. شاعران از این نمادها برای ایجاد تصویری آرمانی از معشوق استفاده می‌کنند. این تصاویر اغلب با استفاده از زبان شاعرانه و استعاری به زیبایی معشوق می‌افزاید. صائب، معشوق را با پیکری سیمین، لطیف و معطر چون گل و قدی بلند توصیف می کند.

تن لطیف ترا عطر، خار پیرهن است به بوی گل مگشا چاک آن گریبان را
(همان: ۳۰۹)

قد تو کجا و قد رعنای قیامت این جامه بلندست به بالای قیامت
(همان: ۱۰۷۶)

صائب برای بیان زیبایی و کمال معشوق اغلب او را با گل‌ها، پرندگان و سایر عناصر طبیعی مقایسه می‌کند.

با سمن چون نسبت آن پیکر سیمین کنم؟ بستر گل، خار ناسازست پهلوی ترا
(همان: ۱۹)

گل اندامی که می‌دادم به خون دیده آبش را چسان بینم که گیرد دیگری آخر گلابش را؟
(همان: ۱۸۸)

در شعر بیدل دهلوی نیز پیکر و قامت معشوق مظهر جمال و کمال است او با استفاده از تشبیهات و استعارات معشوق را به زیباترین و دلرباترین موجودات عالم تشبیه می‌کند.

قدح لبریز حیرت گردد و مینا به رقص آید در آن محفل که آن شوخ پری پیکر کند بازی
(بیدل، ۱۳۴۱: ۱۱۴۴)

اگر به گلشن ز ناز گردد قد بلندِ تو جلوه فرما ز پیکرِ سرو، موج خجلت شود نمایان
(بیدل،۱۳۴۱: ۱۱)

کمر باریک نیز از ویژگی هایی است که بسیار مد نظر بیدل بوده است و در دیوان اشاره زیادی به آن شده است و باعث می‌شده که شاعر بسیار به آن بیندیشد.

بند بندم فکر آن موی میان در هم شکست نا توانی هر کجا زور آورد زور آزماست
(همان: ۴۲۲)

نقاش ازل تا کمر مو کمران بست تصویر میانت به همان موی میان بست
(همان: ۳۴۶)

سر و صورت

صائب و بیدل علاوه بر اشاره کلی به زیبایی معشوق، چهره و اجزای صورت را هم به تصویر کشیده و توصیف کرده‌اند. روی معشوق سرخ و سفید و لطیف با ابروان کمانی و برابر و چشمانی سیاه و مردم ربا با مژگانی ردیف و بلند ترسیم کرده است و جز این موارد بناگوش سفید معشوق، چانه، غبغب، کاکل، زلف، خال، لب و خنده معشوق از ملاک‌های زیبایی در نظر هر دو شاعر بوده و آنها را در شعر خود توصیف کرده و به کار برده‌اند.

چهره (روی)

در شعر صائب و بیدل زیباترین، لطیف‌ترین و ملیح‌ترین عضو معشوق که محمل تصاویر خیال‌انگیز شاعر قرار گرفته است رخسار اوست. صائب چهره را در زیبایی و سرخی به لعل تشبیه کرده است و بیدل نیز روی محبوب را در درخشندگی به خورشید مانند کرده است.

از خط الماسی آن چهره لعلی مپرس برق در جانم ازین زرین گیاه افتاده است

(صائب، ۱۳۶۵: ۵۷۰)

حسن شرم آیینه داند روی تابان ترا چشم عصمت سرمه‌خواندگرد دامان تو را
(بیدل، ۱۳۴۱: ۶۱)

در عرق زان چهره خورشید سیما روشن است برق چندین شعله وقف کشت انجم کردنش
(بیدل، ۱۳۴۱: ۷۳۹)

چشم و مژگان

تک تک اعضا و جوارح زیبارویان در شعر فارسی دارای ویژگی‌های خاص است و در این میان چشم و مژگان خوب‌روی از جایگاه ویژه‌ای برخوردار است. صائب و بیدل در غزلیات خود برای معشوق صفاتی را بر شمرده‌اند که این صفات غالباً بر ردیف و بلند بودن مژگان و سیاهی و مخموری چشمان ناظر است.

مژگان صف آرای تو هم دوش صف حشر ابروی تو هم پله میزان قیامت
(صائب، ۱۳۶۵: ۱۰۷۶)

چشم تو سیه خانهٔ صحرای تجلی خال دهنت مهر نمکدان قیامت
(همان: ۱۰۷۶)

تیغ مژگان به آب ناز دامن می‌کشد چشم مخمورت به خون تاک می‌بندد حنا
(بیدل، ۱۳۴۱: ۱۶)

زلف

زلف یکی از ارکان زیبایی خوبرویان در طول تاریخ ادبیات و فرهنگ ایرانیان بوده است و در اشعار عاشقانه جز کلماتی است که کاربرد فراوانی دارد و زیبایی معشوق را به کمال می رساند. «هرگونه آشفتگی و پریشانی زلف معمولا حالتی را ایجاد می کند که آدمی با نظاره آن ملتذذ و فرحمند می گردد. این تلذ گاه به حد آشفتگی دل و پریشانی خاطر کشیده می شود.» (قلی زاده، ۱۳۸۳: ۱۷۴)

از رخش هر حلقه را نعل دگر در آتش است بس که دام زلف او عاشق شکار افتاده است
(صائب، ۱۳۶۵: ۵۶۶)

آن زلف پریشان همه جا فتنه فکنده است هر دام که بینم به تمنای تو افتم
(بیدل،۱۳۴۱: ۹۷۴)

در اشعار عاشقانه معمولا زلف معشوق به سیاهی شب تشبیه شده است اما در دیوان بیدل زلف معشوق از سیاهی شب نیز سیاه تر است.

شب با سواد زلف تو زد لاف همسری صبحش به سنگ تفرقه دندان شکست و ریخت

(بیدل، ۱۳۴۱: ۲۷۵)

«بوی خوش زلف عامل آشوب و بیقراری دل‌ها و جذب آنها و جذابیت افزون تر معشوق است» (قلی زاده، ۱۳۸۳: ۱۷۱)

نسیم زلف تو صبحی گذشت از این گلشن هنوز سلسله موجِ گل جنون خیز است
(بیدل، ۱۳۴۱: ۲۰۵)

کاکل

کاکل در ادبیات فارسی به ویژه در توصیف معشوق، به موهای مجعد و فر روی سر اشاره دارد. این بخش از مو اغلب به عنوان نمادی از زیبایی، جوانی، طراوت و جذابیت معشوق به کار می‌رفته است.

در دور خط تمام شود گیر و دار زلف بیچاره عاشقی که گرفتار کاکل است
(صائب، ۱۳۶۵: ۹۴۱)

به گلشن گر بر افشاند ز روی ناز کاکل را هجوم ناله‌ام آشفته سازد زلف سنبل را
(بیدل،۱۳۴۱: ۳۷)

ابرو

صائب تبریزی و بیدل دهلوی در غزلیات خود برای ابروی معشوق صفاتی را بر شمرده‌اند که این صفات غالباً برکمانی بودن و کشیدگی (تیغ) ابرو ناظر است و با توجه به این ویژگی‌ها ابروی معشوق را به کمان و تیغ تشبیه کرده‌اند. ابروی معشوق در غزلیات آن دو، معمولاً نسبت به عاشق پرچین است و حالت اخم دارد.

هر کجا آن تیغِ ابرو از نیام آید برون می‌کند بی‌جوهری در قبضه پنهان تیغ را
(صائب، ۱۳۶۵: ۴۸)

استخوانم همچو صبح آغوشِ رغبت واکند گر نشانِ تیر، آن ابروکمان سازد مرا
(همان: ۶۴)

از خم ابروی خون ریز تو هر جا دم زند عرض جوهر می‌شود مُهر زبان شمشیر را
(بیدل، ۱۳۴۱: ۱۰۸)

ساده‌دل ازکبر دانش، ترش‌رویی می‌کشد جوهر اینجا چین ابرو می‌شود شمشیر را
(همان: ۲۴)

خال

وصف خال معشوق از موضوعات رایج اشعار عاشقانه است. در دیوان صائب و بیدل معشوق زیبا دارای خالی سیاه و دلکش است که بر رخسار سفید او خودنمایی می‌کند، خالی که با

ویژگی‌های بی رحم و سنگین دل و فتنه انگیز معرفی شده است. «خال از دیرباز در میان ایرانیان نشانهٔ جمال بوده است؛ شاید همین نگرش عمومی زیباشناختی به مقوله «خال» باعث شده است که زنانی که به طور طبیعی از آن بی بهره بوده‌اند، از راه های مصنوعی به ایجاد خال بر اندام‌ها و به‌ویژه زیرلب، گونه، میان دو ابرو یا گوشه ابرو و حتی سینه خود روی آوردند و به تقلید خال ساختگی ایجاد کنند.» (شاردن، ۱۳۳۶: ۲۲۰)

بر گل رخسار او آن خال دلکش را ببین بر کف دست سلیمان گر ندیدی مور را
(صائب، ۱۳۶۵: ۳۴)

پیش ازین خالش چنین بیرحم و سنگین دل نبود خط مشکین کرد خاک آلود این زنبور را
(همان: ۳۴)

رنگ خالت سرمه در چشم تماشا می‌کند گرد خطت می‌دهد آیینه دل را جلا
(بیدل، ۱۳۴۱ :۱۶)

به کنج ابروی دلدار خال فتنه کمین سیاهپوش سیه خانه‌ای است گوشه نشین
(بیدل،۱۳۴۱: ۱۰۲۶)

بناگوش

در بین اعضای سر و صورت معشوق، در دیوان شعری دو شاعر کمتر به گوش و بناگوش توجه شاید به دلیل که کمتر در معرض دید است و بناگوش معشوق در غزلیات آنان چون صبح سفید و درخشان است و صفای آن به مطلع سحر تشبیه شده است.

مانند در گوش تو شد تازه و سیراب از صبح بناگوش تو ایمان قیامت
(صائب تبریزی: ۱۰۷۶)

چه سان صفای بناگوش او کنم تحریر اگر نه مطلع فیض سحر دهد کاغذ
(بیدل دهلوی،۱۳۴۱: ۶۹۴)

لب

در ادبیات برای توصیف لب معشوق خصوصیاتی از قبیل سرخی، کوچکی و زیبایی را بر شمرده‌اند. صائب و بیدل نیز از همین صفات برای لب معشوق بهره برده‌اند. صائب لب معشوق را به لطافت و سرخی گلبرگ تشبیه می‌کند و بیدل نیز آن را در سرخی به لعل تشبیه کرده اما در بیشتر موارد کاربردی به گویایی یا خموشی آن توجه داشته است.

گل نازک سرشتان زود در فریاد می‌آید لبی چون برگ گل باید، لب ساغر مکیدن را
(صائب، ۱۳۶۵: ۲۱۰)

عمریست درسم از لب‌لعل خموش تست یعنی شنیده‌ام سخن ناشنیده را

(بیدل، ۱۳۴۱: ۱۱۱)

از دیگر ویژگی های لب معشوق خندان بودن او است خنده شکرین، مستانه و نمکین از صفات آن است.

ز شکر خنده پنهان گل، بلبل برد لذت خمار آلود داند قدر این جام لبالب را
(صائب، ۱۳۶۵: ۱۷۹)

هر کجا لعل تو رنگ خنده مستانه ریخت از خجالت آب گوهر چون می از پیمانه ریخت
(بیدل، ۱۳۴۱: ۳۵۹)

ای لعل یار ضبط تبسم مروت است تا نشکنی به خنده نمکدان آفتاب
(همان: ۱۳۹)

زنخدان

در گذشته داشتن زنخدان از ویژگی‌های مثبت معشوق به حساب می‌آمده و یکی از نشانه‌های زیبایی او به شمار می‌رفته است. در غزلیات صائب و بیدل به سیب و چاه تشبیه شده است.

می‌برم گوی سعادت از میان عاشقان بر سر بالین گر آن سیب ذقن باشد مرا
(صائب، ۱۳۶۵: ۷۳)

خوشا همسایه منعم که لعل آبدار او ز آب زندگی لبریز دارد چاه غبغب را
(همان: ۱۷۹)

سیبی از باغ خیال آن زنخدان کنده‌ام تا ابد لب می‌گزم از شرم و دندان می‌کنم
(بیدل، ۱۳۴۱: ۸۵۴)

عرق نشسته بر چهره

یکی از مواردی که باعث زیبایی معشوق می شود عرق نشسته بر چهره اوست.

تا شد عرق افشان گل رخسار تو چون ابر کردند گهرها چو صدف باز دهان‌ها
(صائب، ۱۳۶۵: ۴۰۲)

از صفای عارضت جان می‌چکدگاه عرق وز شکست طره‌ات دل‌می‌دمد جای‌صدا
(بیدل، ۱۳۴۱: ۱۶)

۴. نتیجه‌گیری

صائب تبریزی و بیدل دهلوی، دو قطب درخشان آسمان شعر سبک هندی، هر یک با زبانی خاص و نگاهی منحصر به فرد به عشق، عاشق و معشوق پرداخته‌اند. باید گفت خلاف دیدگاه برخی صاحب نظران که اشعار صائب را خالی از هر نوع لطف و گیرایی می دانند، دیوان صائب تبریزی مملو از مضامین گوناگون به ویژه مضامین غنایی و غزل های زیبای عاشقانه است،

صائب به عشق اعتقاد دارد و آن را گوهر یگانه آفرینش می‌داند که هر چیز غیر آن در این هستی بی ارزش است و هر زندگی بدون آن پایان پذیرد تلف شده است. در اشعار بیدل دهلوی نیز، اگرچه عشق عرفانی و الهی جایگاه ویژه‌ای دارد و او شاعری عارف‌مسلک است، اما نشانه‌هایی از عشق زمینی و توجه به معشوق مادی نیز دیده می‌شود و شاید دلیل اینکه به ابعاد عاشقانه اشعار بیدل کمتر توجه شده، زبان و مفاهیم بسیار پیچیده و رمزآلود دیوان او است که تفسیر دقیق برخی از اشعار او را نیازمند دانش عمیق از عرفان و فلسفه اسلامی کرده و باعث شده است که بسیاری از پژوهشگران، بیشتر بر روی ابعاد عرفانی اشعار بیدل تمرکز کنند.

اگر چه هر دو شاعر، عشق را نیرویی الهی و کمال‌بخش می‌دانند، اما در توصیف معشوق و رابطه با او تفاوت‌های ظریفی دارند. صائب در بررسی احوال معشوق به اوصافی نظیر خودنما، بی نیاز، صبور، بی توجه به عاشق، تندخو و... اشاره می کند و در دیوان بیدل نیز معشوق با ویژگی هایی چون نا مهربان، به خود نازیدن و فخر فروش، فریبکار، فتنه گر و فریبکار توصیف شده است و ویژگی بی مهری، سنگدل بودن، غرور و محجوب و باحیا بودن در دیوان دو شاعر مشترک است.

کتابشناسی

بیدل، میرزا عبدالقادر (۱۳۸۶)، ***دیوان غزلیات بیدل دهلوی***، (ج ۱، ۲ و ۳) با مقدمه و ویرایش محمد سرور مولایی، تهران: علم.

بیدل دهلوی، عبدالقادر (۱۳۴۱)، ***دیوان اشعار***، نسخهٔ چاپی جلد ۱، افغانستان: دپوهنی وزارت و دارالتألیف.

حافظ شیرازی، محمد (۱۳۷۹)، ***دیوان اشعار***، تصحیح محمد قزوینی، قاسم غنی، تهران: یاسین.

خادمی، سمیه؛ جوانی، حجت‌الله (۱۳۹۳)، «آموزهٔ عشق عرفانی نزد بیدل دهلوی»، ***فصلنامهٔ عرفانیات در ادب فارسی***، شمارهٔ ۱۹، صص ۶۰-۳۹

روزبه، محمدرضا (۱۳۹۰)، «تحلیل ماهیت معشوق و سیر تحول آن در اشعار قیصر امین پور»، ***فصلنامه تخصصی سبک شناسی نظم و نثر فارسی***، سال چهارم- شمارهٔ اول، صص ۳۰۸-۲۹۱

زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۴۴)، ***دو قرن سکوت***، تهران: موسسه احمد علمی

شاردن، ژان (۱۳۳۶)، ***سیاحت‌نامه***، ترجمهٔ محمد عباسی، تهران: امیرکبیر.

شمیسا، سیروس (۱۳۷۳)، ***انواع ادبی***، چاپ دوم، تهران: فردوس.

صائب تبریزی، محمد علی (۱۳۶۵)، ***دیوان اشعار***، ج ۱ و ۲، تصحیح محمد قهرمان، تهران: علمی و فرهنگی.

عبدالحمید اسیر، محمد (۱۳۸۵)، ***اسیر بیدل***، تهران: عرفان/

عبدالعلی‌زاده، رقیه؛ فرضی، حمیدرضا؛ مسرت، مهین (۱۴۰۲)، «بررسی سیمای معشوق در دیوان عبدالرحمن جامی»، ***فصلنامهٔ بهارستان سخن***، سال بیستم، شمارهٔ ۵۹، صص ۶۰_۴۳

فرجی فر، شیما؛ خدیور، هادی (۱۳۹۱)، «ناز و نیاز در ادبیات غنایی فارسی با تکیه بر غزلیات سنایی، حافظ و وحشی بافقی»، ***فصلنامهٔ تحقیقات تعلیمی و غنایی زبان و ادب فارسی***، شمارهٔ ۱۳، ۱۹۲- ۱۷۷

قراگوزلو، محمد (۱۳۸۶)، ***چنین گفت شیخ عطار***، تهران: نگاه.

قلی‌زاده، حیدر (۱۳۸۳)، زلف و تعابیر عارفانه و عاشقانه آن در شعر فارسی، ***نشریهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تبریز***، شمارهٔ ۱۹۲، صص ۱۹۰_۱۴۹

مختاری، محمد (۱۳۷۸)، ***هفتاد سال عاشقانه تحلیلی از ذهنیت غنایی معاصر و گزینه شعر دویست شاعر ۱۳۰۰-۱۳۷۰***، تهران: تیراژه.

مدرس زاده، عبدالرضا (۱۳۸۷)، ویژگی‌های بنیادین غزل‌های میرزا عبدالقادر بیدل دهلوی، *مجلهٔ زبان و ادبیات فارسی*، سال چهارم، شمارهٔ ۱۰، صص۱۶۴_۱۳۹

مدی، ارژنگ (۱۳۷۱)، ***عشق در ادب فارسی از آغاز تا قرن ششم***، تهران: مطالعات و تحقیقات فرهنگی.

مؤتمن، زین العابدین (۱۳۷۱)، ***نظریهٔ نگارنده راجع به صائب، محمدرسول دریاگشت، صائب و سبک هندی در گسترهٔ تحقیقات ادبی***، تهران: قطره.

ناتل خانلری، پرویز (۱۳۷۱)، ***یادی از صائب***، **محمدرسول دریاگشت**، ***صائب و سبک هندی در گسترهٔ تحقیقات ادبی***، تهران: قطره.

نسفی، عزیزالدین (۱۳۵۹)، ***کشف‌الحقایق***، به اهتمام احمد مهدوی دامغانی، چاپ دوم، بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

واحد دوست، مهوش (۱۳۸۹)، ویژگی‌های بنیادین غزل‌های میرزا عبدالقادر بیدل دهلوی، ***فصلنامهٔ مطالعات شبه قاره***، دورهٔ دوم، شمارهٔ ۵، صص ۱۴۶_۱۲۵

نوروزعلی، زینب (۱۴۰۱)، «تطبیق کهن‌الگوهای صورمثالی در سعادت‌نامهٔ استرآبادی و ساقی‌نامهٔ ترشیزی بر اساس نظریهٔ یونگ»، ***تفسیرو تحلیل متون زبان و ادب فارسی***، شمارهٔ۵۲، صص ۵۱۲-۴۹۲

نوروزعلی، زینب (۱۴۰۱)، «مقایسهٔ دو منظومهٔ سعادت‌نامهٔ استرآبادی و ساقی‌نامهٔ ظهوری از منظر معناشناسی اعداد»، ***مطالعات ادبیات تطبیقی***، شمارهٔ ۶۱، صص۱۲۰-۱۰۳

یثربی، یحیی (۱۳۸۴)، «جایگاه شریعت در قلمرو عرفان»، ***فصلنامهٔ کتاب نقد***، شمارهٔ ۳۵: ۱۲۸-۹۳

یغمایی، حبیب (۱۳۷۱)، **صائب، محمدرسول دریاگشت**، ***صائب و سبک هندی در گستره تحقیقات ادبی***، تهران: قطره.

A Comparative Study of the Representation of Love, the Lover, and the Beloved in the Poetry of Saib Tabrizi and Bidel Dehlavi

***Shahnaz Zarrinkhat[۱] - Zahra Vakili[۲]**

۱. Ph.D. in Persian Language and Literature, Instructor of Elementary Education, Farhangian University

۲. M.A. Student, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Payam Noor University, Yazd Center. Email: Zahravakili۳۷۹@gmail.com

Article Info (۱۱۹-۱۴۳)

Article type:
Research Article

Article history:

Received:
۰۱/۰۵/۲۰۲۴

Accepted:
۲۱/۰۸/۲۰۲۴

Keywords:
Lyrical Poetry
Mysticism
Indian Style
Comparative Literature

ABSTRACT

Love is a central theme in many of the world's literary works and a fundamental topic in Persian literature, especially in lyrical poetry. It is a passionate subject that poets, writers, and thinkers throughout human history have consistently explored. Among these figures, Saib Tabrizi and Bidel Dehlavi, two great poets of the Indian style, also paid attention to this key element and its constant companion, the beloved, in their poetry collections. This descriptive-analytical article aims to compare the ghazals of these two poets, examining their views on love and the characteristics of the beloved, both physical and moral. The findings reveal that, despite Saib Tabrizi's Divan being known for its proverbs and sayings, he perceives love as flowing through all elements of existence and the natural world, making it a significant topic in his poetry. In contrast, Bidel's ghazals are framed within the concepts of mysticism, ethics, and philosophy, with some ghazals containing only one romantic verse. The love expressed in most of Bidel's works is often mystical and divine.

تحلیل تاثیر تفکرات نیچه در جامعه قرن بیستم مطالعهٔ موردی (ارادهٔ قدرت، فراسوی نیک و بد و چنین گفت زرتشت)

محمدجواد شیری

۱. کارشناسی ارشد، رشته هنر، دانشکدهٔ هنر، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران. رایانامه: javadshiri@yahoo.com

اطلاعات مقاله (۱۷۰-۱۴۵)

نوع مقاله:
مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت:
۱۴۰۳/۰۲/۲۷

تاریخ پذیرش:
۱۴۰۳/۰۵/۲۰

واژه‌های کلیدی:
تفکر فلسفی
تفکر نیچه
جامعه

چکیده

انسان همواره مرکز ثقل تفکر فلسفی در مغرب‌زمین بوده و چگونگی تعامل وی با جهان، دامنه و نحوهٔ معرفت به اعیان، چگونگی تعامل با هم‌نوع و مسائلی از این قبیل، چارچوب فکر فلسفی غرب را تشکیل می‌دهد. تمرکز بُعد ایدئالیستی فلسفهٔ غرب بر مقولهٔ انسان موجب فربه‌سازی وی و در نهایت مستحیل شدن جهان اعیان شد. فلسفهٔ نیچه در اعتراض به چنین روندی شکل گرفت. نیچه ضمن اعتراض به بنیادهای ایجادشدهٔ پیشین، فلسفه‌ای نوین بنا نهاد تا از رهگذر آن تعادل را به عرصهٔ هستی بازگرداند و تکامل را به آن هدیه دهد. وی در این مسیر ابتدا بنیادهای پیشین را فروریخت و سپس درصدد بازسازی آن برمبنای پیش‌فرض‌های خود برآمد. ابرمرد وی از دل چنین رویه‌ای برخاست. وی در این راستا ابتدا به «فرورفتن آدمی» و سپس به «فرارفتن» وی اشاره می‌کند. نیچه می‌کوشد سوژه مستعلی ساخته‌شده توسط عقلانیت مدرن و پیشامدرن را نابود کند و سپس مدل پیشنهادی خود را که همان ابرمرد است، عرضه نماید. وی تأکید می‌کند که «من به شما ابرانسان را می‌آموزم. پژوهش حاضر به بررسی و تحلیل نظریهٔ اراده و خواست قدرت نیچه و تاثیر آن بر جامعهٔ قرن بیستم به روش توصیفی تحلیلی و با استناد به منابع کتاب‌خانه‌ای می‌پردازد.

۱. مقدمه

منظور نیچه از انسان برتر، انسان کامل است. در واقع انسان از ترس و خرافهٔ پیشین بشر خود را رها نموده و آزادی راستین را پیشهٔ زندگی خود قرار داده است. انسان برتر از نظر معنویت کامل است و هستی را همانگونه که هست پذیرفته و جهان‌های خیالی را کنار می‌گذارد. انسان برتر در غیبت خدا، معنای هستی را برگردن می‌گیرد و ارادهٔ خود را با ارادهٔ جهان هستی یکی می‌کند. او دو اصل بنیادی جهان بینی نیچه، یعنی خواست قدرت و بازگشت جاودانهٔ همان را می‌پذیرد و سعی و تلاشش بر این پایه استوار است که از نو حقایق را بسازد. (نیچه، ۱۳۷۹: ۳۵۰) انسان برتر دارای یک سری ویژگی‌هاست: (آزادی، آفریدن آرمان‌ها و هنجارهای تازه، ویرانی ارزش‌های کهن، ستیز با مسیحیت، فرا رفتن از نیک و بد) انسان در واقع بندی است میان خویش و حیوان، آنچه در انسان بزرگ است این است که او پل است نه غایت و آنچه در انسان خوش است این است که او فراشدی است و فرو شدی. (همو، ۱۳۸۷: ۳۵۲)

آراء نیچه در باب حقیقت و فلسفه در کتاب فراسوی نیک و بد را در نمایشنامه‌های مورد مطالعه، تحلیل خواهیم نمود. منظور نیچه از حقیقت و فلسفه، اخلاق و دیگر موارد را باید بر دو پیش فرض، نخست مرگ خدا و دوم تاکید او بر قدرت. اگر خدا دیگر آن پشتوانه را نتواند فراهم آورد می‌توان به همه چیز شک کرد یا به عبارت بهتر انکار کرد که نیچه نیز چنین کرد. او بر آن نیست که بشر حقیقت را از برای خود حقیقت می‌خواهد بل بر این عقیده است که نادرستی یک حکم به هیچ وجه موجب رد آن نمی‌شود. مسئله این است، زیرا انسان نمی‌تواند زندگی کند مگر با اعتبار دادن به افسانه‌های منطقی با سنجش واقعیت با میزان جهانی یکسره ساختگی و مطلق و یکی با خود، با تحریف دائمی جهان به وسیله اعداد، پس رد حکم‌های نادرست به معنای رد و نفی زندگی است. حقیقت از نظر نیچه بشری است البته بسیار بشری. و همچنین ما تنها گزاره‌هایی که در تایید زندگی و شاید قدرت، هستند را درست می‌انگاریم، پس لازم می‌نماید حقیقت چشم‌اندازی و تاویلی باشد و نه مطلق. (همو، ۱۳۸۴: ۱۵۵)

اراده یکی از صفات نفس است که به ایجاد یا ترک فعلی تعلق می‌گیرد و دارای مقدماتی از جمله مرحلهٔ تصور است، یعنی انسان ابتدا چیزی را تصور نموده و سپس بررسی می‌کند که آیا فایده و مصلحتی دارد یا نه، بعد از تصدیق فایدهٔ آن، به آن تمایل پیدا می‌کند و به دنبال آن، هیجانی در نفس او پیدا شده و در پایان، حالت نفسانیه‌ای به نام «اراده» برای وی پدید می‌آید. خواست قدرت یا ارادهٔ معطوف به قدرت، در نظر شمار قابل توجه از تفسیرگران اندیشهٔ نیچه یکی از مهم‌ترین مفاهیم در فلسفه، دست‌کم فلسفهٔ متأخر اوست و در عین حال

یکی از پرابهام‌ترین و مسأله‌برانگیزترین مضامین در اندیشهٔ نیچه نیز می‌باشد که اندیشه‌ورزان گوناگون را در پی ارائهٔ تفسیری درست و قابل قبول همواره به چالش انداخته است. اراده معطوف به قدرت در مقام هنرمند با بازگشت به طبیعت، چیرگی بر خود و با قدرت آفرینش‌گری خویش بر نیهیلیسم فائق آمده، عناصر سازنده حیات و زندگی را قوام می‌بخشد و به زندگی آری می‌گوید. حقیقت در چنین معنایی چیزی جز اراده معطوف به قدرت نیست.

۱-۱. بیان مساله و سوالات پژوهش

نگارنده درصدد است برای مخاطبین مشخص نماید که افکار و دیدگاه نیچه چه اثراتی در جوامع قرن بیستم دارد. اگر برای مخاطب واضح و روشن گردد به جامعه کمک خواهد کرد که فرهنگ نادرست وارد اجتماع نشود. این پژوهش ابتدا به بررسی هر یک از آثار معرفی شده و منتخب پرداخته و آنها را مورد تحلیل قرار داده و سپس با توجه به تحلیل‌های صورت گرفته به مقایسه‌ای در قالب تفاوت‌ها و شباهت‌های آنها پرداخته شده است.

۱-۲. ضرورت، اهمیت و هدف پژوهش

در این تحقیق به تحلیل نظریهٔ اراده و خواست قدرت نیچه پرداخته شده که بررسی همزمان این آثار در تحقیقات قبلی مورد توجه نبوده و باعث شناخت تفصیلی هر یک از آثار مورد بررسی شده و همچنین نشان داده است که این آثار در چه موضوعاتی با هم تفاوت داشته و تشابه دارند که در نهایت می‌تواند به آشکار شدن جنبه‌های مبهم و ناشناخته آثار و همچنین اراده قدرت گردد که تا چه اندازه در بین آثار مختلف غربی رسوخ نموده است

۱-۳. پیشینهٔ پژوهش

منصورنژاد (۱۳۸۸) در «هدف و معنای زندگی از منظر نیچه، فرانکل و نگاه اسلامی» آورده است که آدمیان به دو دسته تقسیم شده‌اند: آنهایی که هدف و معنایی را نمی‌جویند و آنهایی که هدف و معنایی را می‌جویند. گروه اخیر ممکن است در تفسیر هدف و معنا ناموفق بمانند که دو قرائت مشهور آنها نگرش «بدبینانه» و «نیست‌انگارانه» می‌باشند. آنان که در تفسیر هدف و معنا موفق‌اند، می‌توانند با نگرش برون‌دینی و یا درون‌دینی از باورهای خود دفاع کنند. دینداران می‌توانند هدف خلقت را از منظر خالق و یا مخلوق مورد بررسی قرار دهند. دیدگاه نیچه و فرانکل دربارهٔ هدف و معنای زندگی: این قسمت از بحث در سه بخش جداگانه مورد تأمّل قرار گرفته است: یک. نیچه و نیهیلیسم: در این بخش به تفصیل، دیدگاه نیچه در موضوع

مورد تجزیه و تحلیل قرار گرفته است. البته نیهیلیسم گرچه از اندیشه‌های مهم نیچه است، اما اندیشهٔ او در این سطح باقی نمی‌ماند و از نگاه او، فاتح هاویهٔ درون، ابرانسان است که خود واضع قوانین و ارزش‌های خویش بر اساس تحقق نفس است. همچنین مفهوم نیهیلیسم در نگاه این متفکر، به تناسب اینکه برای چه نوع انسانی به کار می‌رود، معانی مختلف به خود می‌گیرد. دو. فرانکل و معنادرمانی: فرانکل معتقد بود که در زندگی هر کس چیزی وجود دارد. یافتن این رشته‌های ظریف یک زندگی فروپاشیده به شکل یک انگارهٔ استوار، از معنا و مسئولیت هدف و موضوع مبارزه‌طلبی معنادرمانی است که به تعبیر فرانکل، از تحصیل اگزیستانسیالیستی (هستی‌درمانی) است. او توضیح می‌دهد که معنادرمانی نوعی روان‌درمانی است که بیش‌تر بر اساس ارزش‌های روحانی بنیان شده، تا قوانین روانی-زیستی. اعتقاد این نظریه بر آن است که، فقدان معنا یکی از علل اصلی فروماندگی شخصیّت‌ها در عصر حاضر است. هدف و معنا از نگاه دینی و اسلامی: در این قسمت نکات زیر مورد بررسی قرار گرفته‌اند: ویژگی‌ها و جایگاه انسان در جهان از نگاه دینی/ هدف در خلقت انسان/ معناداری و مرگ اختیاری. از جمله مدعیات بخش پایانی آن است که خودکشی برای آنهایی است که در تفسیر معنا و هدف زندگی حیران می‌مانند. اما شهادت با تلقی دینی، مربوط به آنهایی است که هدفی را تعقیب نموده و زندگی خود را سراپا معنادار می‌یابند و وصول به هدف و عمق معناداری را فانی شدن در راه حق می‌دانند.

۲. تاثیر تفکرات نیچه در جامعه قرن بیستم

۲-۱. مبانی نظری پژوهش

ارادهٔ معطوف به قدرت نیچه

اصطلاح خواست قدرت (macht wille zur) یکی از کلیدی‌ترین و حتی شاید مهمترین اصطلاحات فلسفی نیچه است. خواست قدرت همواره یکی از دشوارترین واژگان و از معضلات ورود به اندیشهٔ نیچه بوده که در فهم، دریافت و تفسیر آن نیز نظر واحدی وجود ندارد. نیچه در دوران بلوغ فکری خویش رویکرد کل نگرانه‌ای را به عالم اتخاذ می‌کند که بر طبق آن تمامی هویت ها حاصل روابط قدرتمندانه است. این فرض اساس این بحث است که نفس زندگی را می‌توان بر حسب تعامل روابط قدرت درک کرد: «قدرت به خودی خود وجود ندارد، آنچه واقعیت دارد مناسبات قدرت میان دو یا چند نیرو است.» همهٔ موجودات زندهٔ بیانی از این شبکهٔ نیروهای متخاصم‌اند. به باور نیچه، زندگی سراسر درصدد تقویت احساس قدرت‌مندی خود بوده و این چیزی جز بیانی از ارادهٔ معطوف به قدرت آن نیست. قدرت طلبی

می‌تواند اشکال بیانی بسیاری از اشتیاق استبدادی به نظارت بر دیگران گرفته تا ارادهٔ زاهدانه برای تکفیر و تادیب نفس (که با لگام زدن به خواهش‌های نفسانی احیای قدرتمندی را در آدمی تقویت می‌کند) به خود بگیرد. بر همین اساس وی بنیاد و اساس هستی، معرفت، اخلاق، دین و هنر را خواست قدرت یا اراده معطوف به قدرت می‌داند. (محمدی، ۱۳۹۸: ۹۸)

او تمدن و فرهنگ را پیامد کشمکش و ستیزی هراکلیتی می‌دانست و معتقد بود که علت این برخورد را باید در اراده و خواست آدمی به سلطه و چیرگی جستجو کرد. از این رو بنیاد کلیهٔ ارزش‌ها در همین معنا نهفته است. او می‌گفت که تمام افتخارات یکی ملت را باید مظهر اراده معطوف به قدرت دانست، علم و دانش نیز وجهی دیگر از این اراده می‌باشند حتی وجود کائنات را نیز می‌توان در سایهٔ همین اراده تفسیر کرد. به نظر نیچه، سلطهٔ اقویا بر ضعفا قانون اراده معطوف به قدرت است. این امر هم در طبیعت و هم در جامعه جاری است؛ بنابراین هر جامعه‌ای که خود را آنقدر توانمند احساس کند که این قانون عالم گیر را نادیده انگارد، در واقع خویشتن را تضعیف می‌کند. هر چند که برخی این رویکرد وی را مبنای فاشیسم تلقی کرده‌اند ولیکن بدیهی است که او برخلاف استادش آرتور شوپنهاور مدعی است که نباید برداشتی ارزشی از این اراده به دست داد. به نظر نیچه وقتی که آدمی اراده معطوف به قدرت را پذیرفت در برخورد با رویدادهای گوناگون دچار شگفتی نخواهد شد. بدیهی است که ارادهٔ معطوف به قدرت را نمی‌توان در هیچ قالب منظم فلسفی جای داد بلکه باید از طریق حس با آن برخورد کرد و آن را دریافت در واقع، خواست قدرت وصفی نیست و آنچنان که مارتین نیوهاوس بیان می‌کند، ارادهٔ معطوف به قدرت همان قدر ارزش گریز و انکار ناپذیر است که قانون فیزیک آنتروپی. (بهرامی، ۱۳۹۸: ۸۲)

۲-۲. ابرانسان از دیدگاه نیچه

نظریهٔ ابرمرد، عصارهٔ تفکر فلسفی نیچه است. وی می‌کوشد با نقد فلسفه‌های پیش از خود، بستر لازم را از جهت ساختن انسان مورد نظر خویش، یعنی همان «ابرمرد» فراهم کند. ابرمرد در نگاه نیچه در نتیجهٔ فرورفتن به حیوانیت و سپس فرارفتن از انسانیت حاصل می‌شود. اما شکل‌گیری ابرمرد حاصل نوع خاص نگاه انسان به خدا، جهان و خود است. انسان موردنظر نیچه قدرت را جای حقیقت می‌نشاند، با متافیزیک سر جدال دارد، تن را بر روان ترجیح می‌دهد، بنیادگریز است و اخلاق سروری را بر اخلاق بندگی ترجیح می‌دهد.

چنان‌که پیرسون تأکید دارد، ابرانسان در دو مرحله شکل می‌گیرد: یکی فرورفتن به حیوانیت و دیگری فرارفتن به ابرانسان (پیرسون، ۱۳۷۵: ۱۵۶-۱۵۵) جدال با متافیزیک و

حقیقت، بنیادگریزی و ترجیح تن ریشه در فروروی، و تأکید بر قدرت و اخلاق سروری ریشه در فراروی دارد. در ادامه به محورهایی از اندیشهٔ نیچه که منجر به ساختن ابرمرد می‌شود، می‌پردازیم.

الف. بنیادگریزی

بنیاد اندیشه نیچه را باید در فروریزی بنیادها دانست. اگر ابرمرد، عصاره فلسفه نیچه باشد، انکار، عصاره ابرمرد است، چنان‌که هایدگر می‌گوید: «اَبر در کلمه اَبربشر، مشتمل بر انکار است و برون شدن و دور رفتن و فراتر رفتن بشری که تاکنون بوده؛ عنصر نفی در این انکار بدون قید و شرط است.» (هایدگر، ۱۳۸۸: ۵۹) انکارِ هرچه تاکنون بوده، حتی خود مستعلی.

عمارت ابرمرد در نظر نیچه بر روی خرابه‌های بنیادهای پیش‌ساخته بنا می‌شود. وی بر آن است که «آدم امروزی (مدرن) غریزه اطمینان‌بخش ندارد. نتیجه این است که نمی‌تواند کاری و چیزی پرداخته و پخته پدید آورد. [وی] هیچ‌گاه نمی‌تواند به‌تنهایی پس‌افتادگی آموزش‌ها را جبران کند.» (نیچه، ۱۳۷۷: ۹۰-۸۹) مگر با فروریختن بنیادهای پیش‌ساخته، جهت پرداختن ابرمرد. انسان موردنظر نیچه بازنگری عمیقی در بنیادهای مورد باور خود می‌کند تا به طریقی دیگر خود را بشناسد. به همین جهت وی تأکید می‌کند که «ولع ما و اراده ما در به‌دست آوردن شناسایی، نشانه‌ای از فروریزی و نیست‌گرایی بزرگ است» (همان: ۹۲)

نیچه اصل «بنیاد به‌مثابه فضیلت» را خطرناک می‌داند. از نگاه وی، فضیلت ابداع ماست؛ بنابراین کاملاً شخصی و خصوصی است. او می‌گوید: «ژرف‌ترین قوانین حفظ و بالندگی زندگانی می‌خواهد که هریک از ما فضیلت ویژه خود، یعنی فرمان مطلق اخلاقی خود را ابداع کنیم. اگر قومی وظیفه خود را با مفهوم وظیفه همچون مطلق اشتباه گیرد، نابود می‌شود. هیچ‌چیز تباه‌کننده‌تر از وظیفه غیرشخصی و نیز قربانی در پای خدای دروغین تجرید نیست» (همان، ۱۳۵۲: ۳۶) از این‌رو نیچه به صراحت اعلام می‌کند «ما خود، ما جان‌های آزاد، خود، ارزیابی مجدد تمام ارزش‌ها هستیم»؛ این یعنی «اعلام جنگ بر ضد تمامی مفاهیم کهن حقیقت.» (همان: ۳۸)

مک دانیل در شرح مخالفت نیچه با بنیان و اصول ثابت معتقد است نیچه از یک سو ثنویت و دوگانگی را رد می‌کند و از سوی دیگر به وحدت‌گرایی نیز باوری ندارد. نیچه هریک از پدیده‌ها و عناصر را به‌تنهایی واقعی می‌داند. (مک دانیل، ۱۳۸۳: ۲۰) به همین جهت بر مسائل جزئی زندگی تأکید می‌کند. نیچه در زندگی‌نامه خود زمانی که مسائل جزئی زندگی خویش را شرح می‌دهد، می‌گوید: «از من سؤال خواهد شد که چرا چنین مسائل پیش پا افتاده را

می‌نویسیم» آنگاه در پاسخ می‌گوید: «این مسائل پیش پا افتاده همچون غذا، سرگرمی، تفریح، آب و هوا و ... از هر مفهومی که تاکنون مهم تلقی شده، مهم‌تر هستند و دقیقاً در اینجاست که باید از نو شروع به یادگیری کرد. همه مفاهیمی که انسان تاکنون با جدیت مورد تفکر قرار داده همچون خدا، جان، فضیلت، گناه و ... تخیلات صرف‌اند.» (نیچه، ۱۳۷۴: ۱۰۰)

ب. قدرت به‌جای حقیقت

ابرمرد نیچه آن‌گونه که وی توصیف می‌کند، قدرت را به‌جای حقیقت می‌نشاند. در حقیقت اراده ابرمرد معطوف به قدرت است. هایدگر بر این باور است که از نگاه نیچه اراده معطوف به قدرت، بشر را به‌عنوان سوبژکتیویته تمامیت‌یافته عرضه می‌کند. اراده معطوف به قدرت وقتی در قالب سوبژکتیویته تمامیت‌یافته تجلی می‌یابد، همان ابرمرد را تولید می‌کند. بنابراین ابرمرد بر قدرت متمرکز شده و حقیقت را فراموش می‌کند. (هایدگر، ۱۳۸۸: ۶۸-۳۷)

نیچه راه فلاسفه را تا زمان خود به‌کلی خطا می‌داند. وی از اینکه فلاسفه از موضوع اراده به‌سادگی گذشته‌اند، انتقاد می‌کند. (نیچه، ۱۳۶۲: ۴۹) او به‌صراحت اعلام می‌کند که آنچه در تفکر او برجسته است نه مسئله شناخت، بلکه مسئله قدرت است. او به‌جای کانت که می‌پرسد: «چه چیزی را می‌توانم به‌نحو استوار و وثیق بدانم؟» این سؤال‌ها را مطرح می‌کند که «چه چیزی به حال من خوب است که بدانم؟ چه قسم دانش و معرفتی محتمل است که به پیشبرد اراده و هستی به من کمک کند و چه قسم شناختی به آنها لطمه خواهد زد؟ این‌گونه اراده معطوف به دانستن باید جای خود را به اراده معطوف به قدرت بسپارد که مقوم وجود آدمی و بسترساز ظهور ابرمرد است.» (استرن، ۱۳۷۳: ۱۰۳)

از نظر نیچه رشد شناخت انسان را باید نتیجه خواست قدرتی دانست که نوع انسان کنترل و تسلط خود را بر جهان خارجی به یاری آن افزایش می‌دهد. (پیرسون، ۱۳۷۵: ۴۴) بر این مبنا، مسئله اساسی نه دریافت امر واقع، بلکه تولید قدرت جهت سلطه بر طبیعت است. به هر میزان که اراده آدمی معطوف به حقیقت شود، از تمامیت خود دور شده و به هر میزان که اراده وی معطوف به قدرت گردد، به نمونه عالی نزدیک‌تر می‌شود.

نیچه با جایگزینی قدرت به‌جای حقیقت، مسئله فلسفه را واژگونه ساخت؛ پیش از این سوبژکتیویته کاشف حقیقت بود، اما همینک خالق آن شده است. نیچه در کتاب اراده معطوف به قدرت پیرامون این موضوع چنین می‌گوید: «حقیقت چیزی در بیرون نیست که بتوان آن را یافت یا کشف کرد، بلکه چیزی است که باید آفریده شود و بر یک فرارشد یا بر خواست چیرگی که در خودِ بی‌پایان است، نامی بگذارد. عرضه حقیقت به‌مثابه فرارشدی بی‌پایان،

نوعی تعیین‌بخش فعال و نه نوعی آگاه شدن از چیزی که در خود استوار و متعین است، می‌باشد. حقیقت واژه‌ای است برای خواست قدرت.» (نیچه، ۱۳۷۷: ۵۲۲)

پ. جدال با متافیزیک

تفکر فلسفی پیش از نیچه را تفکری متافیزیکی نامیده‌اند، تفکری که بر ثنویت درون - بیرون متکی است؛ به این معنا که عالم واجد یک درونگی است که مفهوم بنیادی هستی است و بیرونگی‌هایی هم دارد که البته ماهیتی عرضی دارند. بر این مبنا، حقیقت درونه نسبت به امر بیرونه بنیادی‌تر و اساسی‌تر است؛ زیرا ضرورت دارد هستی آنچه را که مشهود است، در پرتو صور درون عالم تفسیر کند. به‌عبارتی، فهم متافیزیکی از عالم با یک ثنویت بنیادی تأسیس می‌شود؛ ثنویتی که در آن صور نامشهود موضوع تفسیر قرار می‌گیرند. (کاشی، ۱۳۸۶: ۱۱۳) اما کار به اینجا ختم نمی‌شود. حقیقت متافیزیکی مستلزم ثنویت دیگری نیز هست که البته برگرفته از ثنویت پیشین است؛ ثنویت درون - بیرون جهان به درون - بیرون انسان پیوند می‌خورد. مفاهیمی چون عقل و روح در مقابل جسم و بدن ناظر بر همین ثنویت در شخصیت انسان است. اما درونگی انسان بنیادی‌تر از بیرونگی اوست؛ در نتیجه: «روایت متافیزیکی مستلزم پیوند میان آن دو درونگی است که در مجموع حقیقت عالم را مکشوف و نامستور می‌سازد. وصول به درونگی عالم مشروط به فرارفتن از خواست‌ها و تمنیات وابسته به بدن و قدرت‌بخشی به درونگی خود است که در عظمت روحی و قدرت عقلانی فرد ظاهر می‌شود» (همان: ۱۲۳)

ت. تن در مقابل روان

در نظر نیچه خوارشماری زمین با خوار شمردن تن ارتباطی تنگاتنگ دارد. وی تأکید می‌کند که زرتشت علاوه بر اینکه در مقابل خوارشمارندگان زمین می‌ایستد، خوارشمارندگان تن را نیز برنمی‌تابد. از نگاه وی روزگاری که جان به‌خواری به تن می نگریست، گذشته است: «در آن روزگار این خوار داشتن والاترین کار بود. روان، تن را رنجور و تکیده و گرسنگی‌کشیده می‌خواست و این‌سان در اندیشه گریز از تن و زمین بوده»؛ اما از نظر زرتشت این روان است که چیزی جز پلشتی، مسکینی و آلودگی نکبت‌بار نیست. انسان رودی آلوده است؛ باید دریا بود تا رودی آلوده را پذیرفت و ناپاک نشد. این دریا همان ابرمرد است. (نیچه، ۱۳۶۲: ۲۲-۲۱) نیچه معتقد است مسیحیت انسان را در روح خلاصه می‌کند و اراده را از وی سلب می‌نماید و به انسان اجازه نمی‌دهد حواس خود را در زمین متمرکز کند. (همو، ۱۳۵۲: ۴۱) نیچه از زبان

زرتشت، آنان را که رستگاری را در دنیایی دیگر می‌جویند، محکوم به شکست می‌داند؛ درحالی‌که به‌نظر او خستگی، رنج و ناتوانی انسان و ناامیدی او از زمین سبب شده تا آخرت و همه خدایان را بیافریند. به همین جهت، زرتشت از انسان‌ها دعوت می‌کند که تنها به تن و انسان فکر کنند: «به من؛ این من ارزش‌گذار و خواستار، که سنجه و منشأ همه چیز است». پس همه چیز در تن خلاصه می‌شود و تن از معنای زمین سخن می‌گوید (همو، ۱۳۶۲: ۴۷-۴۲) نیچه در مسیر فربه‌سازی تن نه‌تنها آموزه‌های مسیحی، بلکه خرد را نیز به چالش می‌کشد. او در تقابلی آشکار با مدرنیته، دوگانه خرد بزرگ - کوچک را جایگزین دوگانه تن - روان می‌کند. اگر در مدرنیته و در اندیشه فیلسوفانی چون کانت (کانت، ۱۳۶۲: ۴۰۰-۳۹۹) و دکارت (۱۹۸۵, .۱۲۴p) روان در جامه خرد چنان فربه می‌شود که تن را به محاق می‌برد، در ثنویت مورد باور نیچه، تن در جامه خرد بزرگ، روان را چون کودکی خرد به دامان می‌کشد و فرمانروایی می‌کند. نیچه فعالیت جهان‌ساز «من استعلایی» را به‌عنوان ارمغان مدرنیته، به فعالیت جهان‌ساز زمین، تن یا به تعبیر زرتشت «خود» تغییر می‌دهد. در زیر اندیشه‌ها و احساسات یا به تعبیر کانت فاهمه، فرمانروایی قدرتمند و دانای ناشناس نهفته است که «خود» نام دارد و نه‌تنها در تن زندگی می‌کند، بلکه چیزی جز تن نیست. (روزن، ۱۳۸۸: ۱۶۵) این‌گونه «مدرنیته اکنون بیش‌ازپیش به‌عنوان تعالی تجریدی همه قدرت‌ها شناخته می‌شود.» (بودریار، ۱۳۷۸: ۲۳) در نگاه نیچه، خرد استعلایی جای خود را به تن مستعلی می‌دهد تا داعیه «تعالی تجریدی» رخت از دامان فلسفه بربندد. ابرمرد نیچه تن خود را خوار نمی‌شمارد و زمین را محمل تجلی خود می‌داند. ابرمرد، این تن بزرگ، فضیلت را در زمین و برای زمین خلق می‌کند و جان خود را در خدمت تن می‌خواهد.

ث. اخلاق سروری در مقابل اخلاق بندگی

برای نیچه همواره اخلاق در یونان باستان ملاک است که در آن تقسیم‌بندی میان نیک و بد وجود نداشت و به‌جای آن، گران‌مایه و فرومایه از همدیگر تفکیک می‌شدند. در این اخلاق، مرد شریف در مقابل مرد ذلیل قرار می‌گرفت. بنابراین تضاد اصلی میان والا و فرومایه است، نه نیک و بد (کاپلستون، ۱۳۸۸: ۱۷۶) ابرمرد نیز انسانی والاست. او مشتاقانه در «فراسوی نیک و بد» ایستاده و آفریننده اعمالی است که به ضرورت از داوری اخلاق معمول فراتر می‌رود؛ زیرا اساس آن، قواعد و هنجارهای نوینی است که ملغی‌کننده قواعد پیشین می‌باشد. (پیرسون، ۱۳۷۵: ۱۵۳) تقسیم‌بندی اخلاق به اخلاق سروری و بندگی در نگاه نیچه، دو گونه انسان را آفریده و در برابر هم قرار می‌دهد: انسان ناتوان (با اخلاق بندگی) و انسان نیرومند (با اخلاق

سروری) گونه نخست که نیچه نام «گله» را نیز بر آنها می‌نهد، غالباً تابع ارزش‌های از پیش موجودند. اینها دانش را به‌عنوان واقعیتی عینی جستجو می‌کنند که باید از دنیای بیرونی به درون روح جریان یابد. شاخص انسان ناتوان، امری بیرونی است که وی را به هر سمت و سویی که بخواهد، می‌کشد. در نقطه مقابل، انسان نیرومند قرار دارد. او فردی است که شناخت و دانش را تولید کرده و آن را خواست و اراده معطوف به قدرت می‌داند. وی از رهگذر دانش درون‌زاد به‌دنبال سیطره بر جهان پیرامون است؛ خوب و بد محصول اراده اوست و ارزش خود را در کارایی غرایزش می‌داند. در نگاه نیچه چنین انسانی همان ابرمرد است. ابرمرد انسانی والاست که ارزش‌های موجود را واژگون ساخته و روح خلاقیت و قدرت را به کالبد نیمه‌جان رمه‌ها دمیده است. (اشتاینر، ۱۳۹۰: ۱۱۱-۱۱۰)

جدول ۱) خلاصه نظرات نیچه در خصوص اراده و قدرت و نیهلیسم

ر د	نظرات نیچه
۱	تفسیرگران اندیشهٔ نیچه سه راهبرد متفاوت را در پیش گرفته‌اند. راهبرد نخست، راهبرد کسانی است که کوشیده‌اند تا با کم اهمیت جلوه دادن ویژگی‌های نامطلوب و آزارندهٔ خواست قدرت، تفسیری خوشایندتر از آن ارائه دهند. راهبرد دوم ضمن پذیرفتن دلالت‌ها و لوازم دردسرساز و آزارندهٔ اخلاق قدرت نیچه، راه رهایی از این مشکلات را در نظریات متااخلاقی نیچه، به‌ویژه انکار عینی‌انگاری هستی‌شناسانهٔ ارزش‌ها می‌یابد. راهبرد سوم درصدد ارائهٔ تفسیری از اندیشهٔ نیچه و بازارزشگذاری همهٔ ارزش‌ها است بدون آنکه در هیچ‌جا به مفهوم خواست قدرت توسل بجوید، آن‌هم به دلایلی از این دست که مفهوم خواست قدرت مبهم‌تر و نارساتر از آن است که بتواند مبنایی برای اخلاق نویی با نام اخلاق قدرت قرار گیرد و یا اینکه این مفهوم نقش اساسیی در اندیشهٔ اخلاقی نیچه بازی نمی‌کند، و دلایل مشابه دیگر.
۲	نیچه در قالب فلسفه اراده خویش بدان همت گمارده و بدین سان استلزامات تباهی اراده انسانی و زندگی او را گوشزد کرده است.
۳	نیچه در واکنش به فرهنگ و گفتمان حاکم بر قرون هجده و نوزده میلادی درصدد بازآفرینی نیروهای زندگی (اندیشه و اراده یا عقل و زندگی) در قالب خواست قدرت است تا با تاکید بر خصلت آفرینندگی انسان و آفرینش ارزش های جدید، انسان مدرن را در جایگاهی قرار دهد که لازمه شناسایی و شناخت اوست.
۴	نیچه در اراده معطوف به قدرت نیهیلیسم را به دو قسم فعال و منفعل تقسیم می کند. او نیهیلیسم فعال را نیست انگاری خویشتن و نیهیلیسم منفعل را نوعی ضعف، فرومایگی دنیوی و پوچی دغدغه های دنیوی معرفی می کند.
۵	نیچه، نیست انگاریِ سازش ناپذیر را اعتقادی میداند که در آن وجود مطلقاً غیرقابل دفاع است؛ زمانی که آن را با والاترین ارزش هایی که می شناسیم، مقایسه می کنیم. علاوه بر این، تشخیص

	این امر است که ما، به هیچ روی، حق نداریم برای اشیاء یک «ماورا» یا یک «در ذات خویش» قائل گردیم، که «خدایی» یا اخلاق مجسم باشد

۲-۳. نیهیلیسم نیچه‌ای

دیو رابینسن می‌گوید: «نیچه می‌دانست که او خود پیامبری است و عکاسانی که رخساره او را به تصویر می‌کشیده‌اند، معمولاً او را به صورت مردی به ما می‌نمایاندند، با هیئت و چهره‌ای تمسخر برانگیز، به هیئت سبیل اسب آبی و چشمان وحشی خیره. نیچه همیشه تصور می‌کرد که برای مخاطبان قدردان تر آینده می نویسد و خویشتن را فیلسوفی می دانست که اهمیت او پس از مُردن می توانست ظاهر شود. پس چه بسا صد سال دیگر ما همان مخاطبان باشیم و او را اولین پست مدرن بزرگ به حساب آوریم.» (رابینسون،۱۳۸۰: ۳۲)

نیچه، آغاز نیست انگاری را نفی رویکرد شادخوارانه و به تعبیر او، زندگی گرایانه دیونینوسی توسط رویکرد مبتنی بر عقلانیت اخلاقی آپولونی در یونان می‌داند. به اعتقاد او با ظهور اندیشهٔ سقراطی و سپس مسیحی، مابعدالطبیعه سقراطی مسیحی‌ای پدید آمد که به عنوان باطن تفکری غرب، ارزش‌هایی را پدید آورد. به اعتقاد نیچه، ارزش‌های مابعدالطبیعی که مبنای تمدن سقراطی مسیحی است، اینک و در پایان تمدن مدرن و به اعتباری آغاز پست مدرن، گرفتار بحران گردیده و به انکار خود برخاسته‌اند. او این سیر انکار ارزش‌های مابعدالطبیعی تمدن سقراطی مسیحی توسط خود آن تمدن را همان نیهیلیسم یا نیست انگاری می‌نامد.

نیچه می‌گوید: چرا در این هنگام بر آمدن نیست انگاری باید ضروری باشد؟ زیرا که ارزش‌های کنونی ما از آن رو به این نتیجه، یعنی به نیست انگاری می رسد که انگاری حاصل منطقی ارزش های بزرگ و آرمان های عالی ما است و آن نیز هرگاه درباره آن تا به انجام بیندیشیم. (نیچه،۱۳۸۰: ۳۲)

نیچه در ارادهٔ معطوف به قدرت نیهیلیسم را به دو قسم فعال و منفعل تقسیم می‌کند. او نیهیلیسم فعال را نیست انگاری خویشتن و نیهیلیسم منفعل را نوعی ضعف، فرومایگی دنیوی و پوچی دغدغه‌های دنیوی معرفی می‌کند.

نیچه موقعیت فرهنگی اروپا در عصر جدید را این گونه معرفی می‌کند: ما اروپاییان در پهنهٔ وسیعی از خرابی‌ها قرار گرفته‌ایم که در آن هنوز چند بنای بلند سر بر افراشته‌اند، اما بسیاری از آنها بر اثر قدرت و گرفتگی ساییده و فرسوده شده‌اند و تنها به صورت معجزه‌وار بر پا مانده‌اند و بسیاری دیگر نقش بر زمین شده‌اند. بنابراین تابلوی نسبتاً زنده و جذابی است. در کجا چنین خرابه‌هایی به این زیبایی وجود داشته است؟ علف‌های هرز و کوتاه و بلندی همه

جا را پوشانده است. این دیار ویران، کلیسا است. امروز ما شاهدیم که ارکان اصلی و پایه‌های عمیق جامعه مسیحیت متزلزل است و ایمان به خدا واژگون شده است. اعتقاد به آرمان مطلوب زهد و ریاضت مسیحی آخرین منبرش را به پایان می‌برد. (نیچه،۱۳۸۴: ۳۳)

او در مورد ایده‌آل معتقد است: دروغی به نام ایده ال که تاکنون مصیبت واقعیت بوده و انسان از طریق آن تا مغز استخوانش دروغگو و ساختگی شده است حد پرستش ارزش‌های متضاد با آنچه به تنهایی می تواند شکوفایی، آتیه و حق سر فرازانه او را نسبت به آینده تضمین کند. (نیچه،۱۳۷۴: ۵۴)

او در مورد انسان چنین می‌گوید: آن زمان فرا می‌رسد که تقاص اینکه دو هزار سال تمام مسیحی بوده‌ایم را پس دهیم. آن وزنه سنگین را از دست بدهیم که بدان زنده می‌ماندیم. زمانی است دراز که نمی‌دانیم چه کنیم. نه راهٔ به پس نه راهٔ به پیش، نه به درون نه به بیرون. (همو، ۱۳۸۰: ۴۳)

نیچه زندگی را چنین تصویر می‌کند: آموختاری پدید آمده و باوری در کنار آن. همه چیز تهٔ است، همه چیز یکسان است، همه چیز به پایان آمده است. از تمام تپه‌ها پژواک آمد. همه چیز تهٔ است و همه چیز یکسان است. همه چیز به پایان آمده است. درست است که خرمن کرده‌ایم و اما چرا میوه هامان همه تباه و سیاه شده است. دوش از ماه شریر چه فرو افتاده؟ کارمان همه بیهوده بوده و شرابمان زهر گشته و چشم بد بر کشت ها و دل هامان داغ زودی زده است. ما همه خشکیده‌ایم و اگر آتش در ما افتد خاکستر خواهیم شد. آری، ما آتش را نیز به تنگ آورده ایم. چشم هامان همه خشکیده است. (همو،۱۳۵۲: ۵۵)

نیچه، نیست انگاریِ سازش‌ناپذیر را اعتقادی می‌داند که در آن وجود مطلقاً غیرقابل دفاع است؛ زمانی که آن را با والاترین ارزش‌هایی که می‌شناسیم، مقایسه می‌کنیم. علاوه بر این، تشخیص این امر است که ما به هیچ روی، حق نداریم برای اشیاء یک «ماورا» یا یک «در ذات خویش» قائل گردیم، که «خدایی» یا اخلاق مجسم باشد. (همو،۱۳۷۷: ۴۳)

نیچه در مورد نیست انگاری خویش چنین می‌گوید: زندگی برای چه؟ همه چیز بیهوده است. زندگی خشت بر آب زدن است. زندگی یعنی خود را سوزاندن و با این همه گرم نشدن که در آن یاوه‌سرایی‌های باستانی را هنوز حکمت می‌نامند. (همو،۱۳۸۰: ۴۴)

نیچه خودکشی را چنین توجیه می‌کند: زاده شدن هیچ کس دست خود او نیست، اما این خطا را که گاهی به راستی خطاست، جبران می توان کرد. شرّ خود را کم کردن بهترین کاری است که می‌شود کرد و با این کار کم و بیش سزاوار زیستن می‌توان شد. (همو،۱۳۸۴: ۶۶)

۲-۳-۱. ارادهٔ قدرت

او ارادهٔ آدمی را، اراده‌ای معطوف به قدرت می‌داند، لذا بر محور آن، ساختار هستی شناسی او پی‌ریزی می‌گردد؛ بدین معنا که نیچه تمام مفاهیم ارزشی همچون اخلاق، حقیقت و... را متناسب با ارادهٔ معطوف به قدرت در آدمی درک می‌کند. بر این اساس، نگاهی نسبیت انگارانه را در پیش می‌گیرد. نیچه بر آن است که اخلاق سنتی را فرومایگانی که از شکوفا کردن ارادهٔ معطوف به قدرت خویش ناتوان بودند، بازآفرینی کردند تا ارادهٔ دیگران را بدین وسیله به مهار قدرت خویش درآورند، لذا سخت به مسیحیت که وارث ارزش‌های اخلاقی است، می‌تازد و آن را مایهٔ ننگ بشر غربی برمی‌شمارد. از این رو، نیچه تنها حقیقت مطلق را ارادهٔ معطوف به قدرت می‌داند که چون این گونه اراده‌ها، گوناگون‌اند و تأویل‌های آنها نیز فراوان است، لذا حقیقت‌ها نیز فراوان خواهند بود. (بهادری، ۱۳۹۵: ۳۴)

مکتب قدرت گرایی نیچه واکنشی بود در قبال مکتب دنیاگریزی که مردم را به صورتی افراط‌آمیز به تسلیم در برابر پیشامدها و محبت و همدردی با دیگران و عفو و گذشت از آنها دعوت می‌کرد. در این مکتب، قدرت ارزش ذاتی دارد. نیچه معتقد است اقوام، نژادها وافراد انسان مانند دیگر جانداران برای زندگی، بقای آن و برتری یافتن در زندگی به طور طبیعی به تنازع با یکدیگر می‌پردازند و غلبه و پیروزی در این تنازع، نیازمند قدرت است. در نتیجه اساس زندگی خواست و اراده به دست آوردن قدرت است و برای زندگی، بقای آن و برتری یافتن در زندگی، قدرت لازم و ارزشمند است. (محمدی، ۱۳۹۵: ۶۵)

نیچه ارزش فرد را به مقدار قدرت او می‌داند. طبیعی است هنگامی که قدرت ارزش ذاتی داشته باشد، هر کاری که موجب افزایش قدرت فرد باشد مجاز، بلکه خوب و لازم است هرچند موجب آزار یا حتی نابود کردن دیگران باشد و هرکاری که قدرت فرد را کاهش دهد بد و ناپسند است و اجتناب از آن لازم هر چند با فضایل اخلاقی معمول مانند از خود گذشتگی، همدردی با دیگران و کمک به ناتوانان منافات داشته باشد و نیچه همه این لوازم را می‌پذیرد و بر آنها تاکید می‌ورزد. (جباری، ۱۳۹۵: ۳۲)

نیچه به این نکته توجه داشت که با قبول نظریهٔ وی در باب ارزش ذات قدرت، باید بپذیریم که قدرتمندان مجاز به سرکوب و بلکه از میان بردن ضعیف ترها هستند و نتیجه این خواهد بود که اقوام، نژاد ها و افراد از حقوق یکسان بر خوردار نباشند و زورمندان بدان روی که قدرت و امکانات بیشتری دارند حق بیشتری داشته باشند. بدین سبب وی عدم تساوی انسان‌ها را

در حقوق می‌پذیرد و آن را بر اساس اینکه انسان‌ها به طور طبیعی از امکانات و استعدادهای مساوی برخوردار نیستند توجیه می‌کند.

۲-۳-۲. فراسوی نیک و بد

فراسوی نیک و بد با یک پیش گفتار و نه فصل و یک شعر پایانی گام‌هایی مصمم برای بازسنجی ارزش‌هاست. نیچه خود در کتابِ این است انسان می‌نویسد: «وظیفهٔ سال‌های بعدی من به نهایت دشوار بود. پس از ایفای وظیفه تأیید، زمان نه گفتن و هیچ کاری نکردن فرا رسید، یعنی همان بازسنجی ارزش‌های مطرح تا آن زمان و جنگ سترگ و یادآوری روز تصمیم نهایی از آن زمان به بعد نوشته‌های من قلابی برای صید است و شاید من نیز ماهیگیری را چون دیگران بلد باشم. اگر صیدی نکردم تقصیر من نیست. اصلاً ماهی وجود ندارد...» بازسنجی ارزش‌ها از زاویه‌ای فراتر امکان پذیر است و اگر بپذیریم که فلسفه همان تلاش برای یافتن حقیقت است، به زعم نیچه «فیلسوفان تاکنون تنها کاری کودکانه و ناشیانه» انجام داده‌اند. فصل نخست این کتاب با عنوان «در باب پیش داوری های فیلسوفان» بیان همین نکته است. دومین فصل نیز عنوان «جان‌های آزاده» را بر خود دارد. ولی در اصل نیچه در کتاب «این است انسان» نقد مدرنیسم است. تبیین و تعیین مفهوم «والا» موضوع واپسین فصل کتاب فراسوی نیک و بد است. این والایی که والاترین نشان آن تنهایی است، در نهایت نیچه را به مفهوم مهم دیگری می‌رساند که همان اخلاق سروران و بردگان است. بار دیگر از یاد نبریم که همین دو مفهوم را بارها به نادرست تعبیر کرده‌اند و برای نیل به مقصود خویش از آن ها بهره‌ها جسته‌اند، ولی از دیدگاه نیچه اخلاق سروران و بردگان فرصتی دیگر برای سنجش ارزش‌های نیک و بد است تا در نهایت بتوان به فراسوی نیک و بد نگریست. نیچه شعری در پایان این کتاب می‌نگارد که با این چند سطر به پایان می‌رسد: «...زرتشت، دوست ما می‌آید، مهمان مهمان‌ها!/ جهان می‌خندد، این پرده ی زشت را به کناری می‌زند،/ عروسی نور و ظلمت فرا می‌رسد...» نیچه به خود امیدوار است با این نظر متقن مستبدانه مبنی بر مخالفت با تضادهای دوگانه. او پیش از ژاک دریدا به عقل‌گرایی خرده می‌گیرد و به مطلق‌گراییِ افلاطونی.

آغازِ کتابِ فراسویِ نیک و بد، پرسشی نو و مهم را دربردارد. نیچه نمی‌پرسد حقیقت چیست، چنان‌که پیشنیانِ او می‌پرسیدند، بل پرسشِ او این است که «به‌راستی چیست این‌که در ما می‌خواهد رو به‌سویِ حقیقت» داشته باشیم؟... آیا این مسئلهٔ «ارزشِ حقیقت» بود که در برابرِ ما گام نهاد و یا این ما بودیم که در برابرِ آن گام نهادیم؟» (نیچه، ۲۰۰۲: ۳۴)

پاسخِ نیچه در کتابِ فراسویِ نیک و بد به پرسشِ فوق، پاسخی است بس عمل‌گرایانه. او برآن نیست که بشر حقیقت را از برایِ خودِ حقیقت می‌خواهد، بل بر این عقیده است که «نادرستیِ یک حکم به هیچ‌وجه موجبِ ردِ آن نمی‌شود؛ ... مسئله این است که باید دید آن حکم تا کجا پیش‌برندهٔ زندگی و نگه‌دارندهٔ زندگی و هستیِ نوع است و چه‌بسا پرورندهٔ نوع ... زیرا انسان نمی‌تواند زندگی کند مگر با اعتبار دادن به افسانه‌هایِ منطقی، با سنجشِ واقعیت با میزانِ جهانی یکسره ساختگی و مطلق و یکی‌باخود، با تحریفِ دائمیِ جهان به‌وسیلهٔ اعداد- پس ردِ حکم‌هایِ نادرست به معنایِ رد و نفیِ زندگی است.» (نیچه، ۲۰۰۲: ۷۹)

۲-۲-۳. چنین گفت زرتشت

زردشت پس از فهم آموزه «بازگشت جاودانی»، یعنی عالی‌ترین صورت تصدیق، سومین‌بار خود را به انسان‌ها می‌نمایاند و این‌بار ناخودآگاهٔ خوشبختی را تمجید می‌کند، به ستایش قدرت‌های طبیعی که طغیانشان شکل خشن و شگفت‌آوری از رضایت است می‌پردازد، پیروزی بر غم را می‌ستاید و انسان‌ها را دعوت می‌کند تا خود را از ثقل خویش رها سازند؛ زیرا در طریق خرد زردشت، باید «سبکپا» بود. سرانجام «الواح نوین» ارزش‌های خود را تقریر می‌کند که به افتخار «بی‌اخلاقی» سازنده زندگی، مفاهیم کهن مبتنی بر اصل خیر و شر را زیر و زبر می‌کنند، اما زردشت اکنون دیگر به عزلت خویش بازگشته‌است. پس از سرگردانی دشوار در شک و تردید، به ستایش سرشاری روح خویش و زندگی می‌پردازد و به نام شادی، ابدیت را فرامی‌خواند. (جباری،۱۳۹۷: ۸۰)

سرانجام، آخرین بخش کتاب نوعی «وسوسه زردشت» است. او در عزلت از فریادخواهٔ اضطراب‌آمیزی شگفت‌زده می‌شود: پس از اینکه به جستجو برمی‌آید به هفت مخلوق، برخورد می‌کند که تجسم نمادین باقی‌ماندن ارزش‌های کهن یا چهره مبدل ارزش‌های نوین‌اند: یک غیب‌گو که تجسم بیزاری از زندگی است؛ دو شاه دلزده از دروغین بودن قدرت؛ یک «روح وسواسی» مسموم از جهل خویش، یک جادوگر، برده خیالات تمام‌نشدنی‌اش، آخرین پاپ که از زمانی که «خدا مرده است» بی‌هدف سرگردان است؛ زشت‌روترین مرد جهان که از سر بغض و کینه خدا را کشته‌است؛ فقیر ارادی در جستجوی سعادت زمینی. این انسان‌های برتر به نزد زردشت پناه برده‌اند. بدین‌گونه ضیافت به افتخار «ابرمرد» آغاز می‌شود؛ ابرمردی که از میان توده مردم سربرمی‌آورد و به این ترتیب به او توان تازه‌ای می‌بخشد اما همین که زردشت دور می‌شود میهمانان او خود را در چنگال نوعی اضطراب مبهم حس می‌کنند؛ آنها که نمی‌توانند بدون خدا زندگی کنند خری می‌پرستند. (محمدی؛ ۱۳۹۶: ۷۶) اما زردشت غفلتاً

باز می‌گردد و این ننگ و رسوایی را پاک می‌کند و سپس «ترانه سرمستی» واپسین تصدیق ایمان به بازگشت ابدی را سرمی‌دهد. کتاب با «روندوی زردشت» که شعر فشرده و کوتاهٔ است پایان می‌یابد که در آن، همانند ترانه نیمه شب، از «ابدیت ژرفِ ژرف» طلب یاری می‌شود. بدین‌گونه سرگذشت زردشت در صبحگاه درخشان پایان می‌گیرد و به زودی نوبت به ظهور حواریون حقیقی او فرا خواهد رسید.

نیچه در افسانه خود قانون «قصاص» را به کار برده است، زیرا می‌خواهد همان زردشتی که «توهم یک نظام اخلاقی در عالم را به وجود آورد» به انسان‌ها بیاموزد که خود را از اخلاق‌گرایی رهایی بخشند. دربارهٔ اسطورهٔ «ابرمرد» هم باید گفت که این اسطوره از پاک‌ترین اعماق اندیشهٔ نیچه برآمده است؛ در عین حال این نامی که نویسنده مدعی است از «خیابان جمع کرده‌است» از گوته به او رسیده است. (فاوست، اول، و منظومه مرسوم به «اهدانامه» اشعار) با همهٔ این اوصاف، ارزش هنری زردشت در همه‌جای آن یکسان نیست.

جدول ۲: خلاصه کتاب ها و نمایشه ها

کتاب/ نمایشه نامه	خلاصه
ارادهٔ قدرت	ارادهٔ قدرت چیزی است که به عقیدهٔ نیچه نیروی محرک اصلی انسان‌ها برای زندگی است.
فراسوی نیک و بد	پیش درآمدی بر فلسفهٔ آینده است که نویسنده مقصودش را از نگارش این کتاب نگاه به فلسفهٔ آینده عنوان می‌کند.
چنین گفت زرتشت	شخصیت اصلی این رمان فلسفی شخصی به نام «زرتشت» است که نامش از زرتشت پیامبر گرفته شده است. نیچه در این کتاب عقاید خود را از زبان این شخصیت بیان داشته‌است.

۲-۴. تحلیل نهایی

۲-۴-۱. ارادهٔ قدرت

نیچه در نقد خود بر مسیحیت و به طور کلی در دایرهٔ فکری – فلسفی‌اش اصطلاحی دارد با نام «روح کین‌خواهی». او معتقد است «ترحم» در مسیحیت انسان را «کینه توز» بار می‌آورد نه «سپاسگذار». در تمثیل زیبای دگردیسی سه گانه‌ای که نیچه برای سیر تحول بشر ذکر می‌کند نیز انسانِ «نه گوی» و «شیر»وار مدرن، تجسم عینی روح کینه است. او در موضع مقابله با آری‌گویی‌های «شتر»وار گذشتهٔ سنتی خویش دست به طغیان و مبارزه می‌زند و به بهانهٔ اصلاح، خویشتن را بیش از پیش به دست نابودی می‌سپارد. نیچه راه نجات را در خلاصی از این روح کینه و بازگشت به معصومیتی کودکانه می‌داند. آیا ما نمی‌توانیم آموزه «اراده

معطوف به قدرت» نیچه را در راستای همین تأکید او بر لزوم مبارزه با روح کین‌خواهٔ تفسیر کنیم؟ «گرگوری بروس اسمیت» در کتاب «نیچه، هایدگر و گذار به پسامدرنیته» می‌نویسد: «ماندن در بند روح کین‌خواهی، روحی که گذشته و حال را آن‌گونه که هستند نمی‌پذیرد– به عبارتی زمان و «چنان–بود» آن را برنمی‌تابد- به ادامه همان تلاش خشمگینانه‌ای می‌انجامد که برای تغییر و تبدیل تاکنون در جریان بوده و هنوز نیز هست. این همان محور بحث پسامدرنیته نیچه است.» و در جایی دیگر درباره «معصومیت» و «اراده» بیان می‌دارد: «انسان می‌باید خواستن را نخواهد. این ابزاری مدرن برای رسیدن به فرجامی پسامدرن است. معصومیتی انباشته و مؤکد یا همان پذیرش خودانگیختگی که ساحت ظهور را هم‌چون واقعیتی می‌پذیرد و سودای فراتر رفتن از آن را در سر نمی‌پرورد. این تصویری است که نیچه از آینده ترسیم می‌کند.»

اگرچه برخی مثل استرن معتقدند نیچه هیچ ملاکی به دست نمی‌دهد که تعصب ملازم با سوء نیت و ایمان ساختگی از اعتقاد بی قید و شرط به ارزش تحقق نفس و «خود شدن» - یا به تعبیر دیگر، از ایمان او به «ابرمرد»- تفکیک شود و در نتیجه، همین موجبات این تصور ویرانگر را فراهم می‌آورد که ادامه منطقی گفته‌های او در باب «اراده معطوف به قدرت»، فاشیسم و نازیسم است و بهترین نمونهٔ ابرمرد، هیتلر با این حال بنا به سخنی که خود استرن در جایی دیگر درباره «آزمایشی بودن» اندیشه‌های نیچه در مقابل «دستوری بودن» آنها دارد، به جرأت می‌توان ادعا نمود که نیچه کمترین سهمی در فجایعی که نازی‌های آلمانی بعدها با تأسی از جنس «ایمان به بعض و کفر به بعض» به اندیشه‌های او به بار آوردند، ندارد. اگر نیچه ایدئولوگ هیتلر است، ایدئولوگ مهر و عطوفت و تقدیس زندگی و «معصومیت کودکانه» نیز هست.

نظریهٔ اراده معطوف به قدرت نیچه با دیدگاه معرفت‌شناختی او نیز ارتباط دارد. مشکل اصلی معرفت بشری نزد نیچه مانند همه فیلسوفان ما بعد کانتی، مشکل رابطه ذهن و عین است و اینکه، آنچه در خارج، مستقل از ذهن، وجود دارد، چگونه وارد ذهن می‌گردد. آیا مفاهیم قادرند واقعیت عینی را آن گونه که هست، نشان دهند؟ و آیا معرفت برآمده از مفاهیم، واجد عنصر حقیقت است یا نه؟

نیچه منکر امکان معرفت به واقعیت است و شناخت‌های بشری را از جهت کشف واقعیت نفس الامری، چیزی بیش از موهومات نمی‌داند، اما از نظر او انسان به جهت سودمندی این موهومات در نزاع برای بقای نوع بشر و خواست قدرت او، آنها را حقیقت می‌انگارد. از منظر او، معرفت‌ها

و نظریه‌های فلسفی و علمی، برداشت‌ها و چشم‌اندازهای انسان می‌باشند؛ انسان برای تأمین اهداف خود، جهان را مطابق الگوهای ذهنی خود سازمان می‌دهد. بدین ترتیب، وی حقیقت‌جویی و اراده معطوف به حقیقت را تخطئه می‌کند و آن‌چه از نظر او اصالت می‌یابد، اراده معطوف به قدرت است. اراده معطوف به قدرت، نیروی محرک همه ارزش‌گذاری‌های ماست، نیرویی است که تعبیرهای ما را از جهان، به «چشم‌اندازمان» وابسته می‌کند و فرضیات و برساخته‌های بزرگ فلسفی را پدید می‌آورد...

۲-۴-۲. فراسوی نیک و بد

فراسوی نیک و بد با یک پیش گفتار و نه فصل و یک شعر پایانی گام‌هایی مصمم برای بازسنجی ارزش‌هاست. نیچه خود در کتابِ «این است انسان» می‌نویسد: «وظیفه سال‌های بعدی من به نهایت دشوار بود. پس از ایفای وظیفه تأیید، زمان نه گفتن و هیچ کاری نکردن فرا رسید، یعنی همان بازسنجی ارزش‌های مطرح تا آن زمان و جنگ سترگ و یادآوری روز تصمیم نهایی [...] از آن زمان به بعد نوشته‌های من قلابی برای صید است و شاید من نیز ماهیگیری را چون دیگران بلد باشم. اگر صیدی نکردم تقصیر من نیست. اصلاً ماهٔ وجود ندارد...»

بازسنجی ارزش‌ها از زاویه‌ای فراتر امکان پذیر است و اگر بپذیریم که فلسفه همان تلاش برای یافتن حقیقت است، به زعم نیچه «فیلسوفان تاکنون تنها کاری کودکانه و ناشیانه» انجام داده‌اند. فصل نخست این کتاب با عنوان «در باب پیش داوری‌های فیلسوفان» بیان همین نکته است. دومین فصل نیز عنوان «جان‌های آزاده» را بر خود دارد. ولی در اصل نیچه در کتاب «این است انسان» نقد مدرنیسم است.

تبیین و تعیین مفهوم «والا» موضوع واپسین فصل کتاب فراسوی نیک و بد است. این والایی که والاترین نشان آن تنهایی است، در نهایت نیچه را به مفهوم مهم دیگری می‌رساند که همان اخلاق سروران و بردگان است. بار دیگر از یاد نبریم که همین دو مفهوم را بارها به نادرست تعبیر کرده‌اند و برای نیل به مقصود خویش از آن‌ها بهره‌ها جسته‌اند، ولی از دیدگاه نیچه اخلاق سروران و بردگان فرصتی دیگر برای سنجش ارزش‌های نیک و بد است تا در نهایت بتوان به فراسوی نیک و بد نگریست.

نیچه شعری در پایان این کتاب می‌نگارد که با این چند سطر به پایان می‌رسد: «... زرتشت، دوست ما می‌آید، مهمان مهمان‌ها!/ جهان می‌خندد، این پردهٔ زشت را به کناری می‌زند،/ عروسی نور و ظلمت فرا می‌رسد...» نیچه به خود امیدوار است با این نظر متقن مستبدانه

مبنی بر مخالفت با تضادهای دوگانه. او پیش از ژاک دریدا به عقل‌گرایی خرده می‌گیرد و به مطلق‌گراییِ افلاطونی.

۲-۴-۳. چنین گفت زرتشت

نیچه در کتاب «اینک انسان» دلیل گزینش نام زرتشت را چنین بیان می‌کند: «از من پرسیده شد، چنانکه باید پرسیده می‌شد، که نام زرتشت در دهان من، در دهان نخستین غیراخلاق گرا دقیقاً به چه معناست، چرا که آنچه بی‌همتایی سهمناک آن ایرانی را در تاریخ می‌سازد، دقیقاً ضد آن است. زرتشت نخستین فردی بود که چرخ موجود در طرز کار همه چیز را در مبارزهٔ میان خیر و شر دید.» (نیچه۱۳۷۸: ۱۶۷)

زرتشت پیامبر ایرانی نخستین کسی است که اخلاق را می‌آفریند و از نظر نیچه او باید نخستین کسی باشد که اشتباه خود را بازشناخته باشد. زرتشت دراز مدت‌ترین و بیشترین تجربه را نسبت به هر اندیشمند دیگر داراست و نیچه ادامه می‌دهد:

«او نه تنها درازمدتترین و مهم‌ترین تجربه را نسبت به هر اندیشمند دیگری داشته است – کل تاریخ به واقع افکار تجربی پیش نهادهٔ به اصطلاح نظم جهانی اخلاق است – مهم‌تر از آن، زرتشت از مجموع اندیشمندان دلیرتر بود. گفتن حقیقت و پرتاب خوب تیرکمان! این است فضیلت پارسی! آیا فهمیده شده‌ام؟ چیرگی برخود اخلاق از راه راستگویی، چیرگی بر خود اخلاق‌گرا و به ضد خود – به من – این است معنای نام زرتشت از دهان من.» (همان:۱۶۸)

زرتشت پیامبر ایرانی، از هم‌سخنی با خدا و پیام‌آوری از جانب او برای مردمان سخن می‌گوید و کتاب آسمانی بر مردم عرضه می‌دارد، اما زرتشت نیچه پیام دیگری دارد: «خدا مرده است!»، در بیانیهٔ او شروع تاریخ دیگری بشارت داد شده است: «شما را سوگند می‌دهم که به زمین وفادار مانید و باور ندارید آنانی را که با شما از امیدهای ابرزمینی سخن می‌گویند.»

«ارادهٔ قدرت» مضمون کلیدی چنین گفت زرتشت است، این مضمون، وضعیتی روانشناختی است که ابرانسان باید به آن برسد اگر بخواهد «چرخهٔ جاودان» را بپذیرد. ابرانسان می‌بایست در کشمکش با این اراده قدرت پیش برود، چون این چیزی است که معنایی غایی را به زندگی‌اش می‌بخشد. اراده و تمایلات دیگر باعث می‌شوند که انسان برای امیال پایه‌ای همچون تولید مثل، رشد یا ترس زندگی کند، اما ارادهٔ قدرت بر تمامی این تمایلات فائق می‌آید. فرد می‌تواند به این درک برسد که هر آنچه رخ داده است می‌تواند بر اساس اراده دوباره رخ دهد (و باز هم رخ خواهد داد)، بنابراین فرد می‌تواند در زندگی‌اش به شادمانی دست یابد. اغلب برداشتی اشتباه از این مفهوم صورت گرفته است و به صورت مضمونی تعریف شده که این

اراده و قدرت باعث سلطه انسان‌ها بر یکدیگر می‌شود (مفهومی که نازی‌ها در جنگ جهانی دوم از آن استفاده کردند)، اما نیچه خودش این برداشت و مفهوم را رد کرده است. طبق نظر نیچه، اراده و قدرت باید با همدیگر مورد استفاده قرار گیرند در نتیجه فرد می‌تواند ماهیت جامعه را ترفیع دهد نه اینکه بر آن سلطه یابد.

زرتشت بر این باور است که یکی از مضامین اصلی که می‌بایست انسان بر آن غلبه پیدا کند، مضمون ترحم است. ترحم برای کسانی است که ضعیف هستند و نمی‌توانند به جایگاه ابرانسانی برسند.

ترحم با دو نظام شناخته می‌شود: نظام مذهب و نظام حکومت. مذهب انسان را ضعیف‌تر از آنی می‌بیند که بتواند خودش را حفظ کند، در نتیجه وجود خدا لازم است و مسیح فرستاده می‌شود تا به صلیب کشیده شود و در نتیجه انسان بتواند به درجهٔ بهشت نائل شود و به سطح معنوی بالاتری دست یابد. طبق افکار زرتشت این مفاهیم بی‌معنی هستند. انسان در واقع هم اکنون توانایی ترفیع و بالا رفتن را دارد، اما اغلب ترحم موجود در مذهب، انسان را به مفاهیمی هم‌چون تقوا و بهشت محدود می‌کند.

نظام حکومت، به ترحم نسبت به افراد می‌پردازد چون بر این باور است که انسان نمی‌تواند خودش را اداره کند. طبق تفکر زرتشت حکومت و این افراد بر مسند قدرت که بر چنین کشورهایی حکومت می‌کنند، در واقع نیازی به وجودشان نیست. کشور نیازی به ترحم نسبت به شهروندانش ندارد چون آنها خودشان می‌توانند به وضعیتی هماهنگ با زمین دست یابند بدون نیاز به هدایت حکومت و حاکمان. حکومت به اشتباه فکر می‌کند می‌تواند شادی را به انسان‌ها ببخشد، اما انسان خودش می‌تواند از طریق اراده قدرت و مفهوم ابرانسان به شادی دست یابد.

۳. نتیجه‌گیری

تحقیق پیش رو بر آن بود تا به‌صورت مشخص به تحلیل نظریهٔ اراده و خواست قدرت نیچه در سه کتاب (ارادهٔ قدرت، فراسوی نیک و بد و چنین گفت زرتشت) بپردازد.

با توجه به گفته‌های نیچه و آنچه تاریخ نیست‌انگاری در جوامع بدست می‌دهد، تاکید من نه به برون شد و یا گذر از نیهیلیسم است بلکه نظر به همزیستی و یا کنار آمدن با این انگاره قرون حاضر را دارم. چون همان‌طور که نیچه با طرح ابرمرد خود تشویق به زندگی در اوج پوچی می‌کند، معتقدم که کسانی که به شناخت نیست‌انگاری نائل آمده باشند یا حداقل با

توجه به نیست‌انگاری از منظری که در تفکر نیچه و داستایوسکی مطرح است هیچ‌گونه برون شد و یا شاید به اصطلاح راه نجاتی ندارند.

نیچه با توضیح چگونگی بروز و ظهور یک ابرمرد از درون یک جامعه توضیح می‌دهد که ابرمرد بعد از فهم و دچار شدن به نیهیلیسم فعال باز به زندگی آری می‌گوید و تشویق به زندگی می‌کند. در اصل ابرمرد کسی است که از رنج، خلق اثر می‌کند. ابرمرد کسی است که با وجود آگاهی به رنجِ بودن، باز می‌زید و تشویق به زیستن می‌کند.

آنچه که نیچه در کنار آمدن با نیهیلیسم فعال در نوشته‌هایش به آن می‌پردازد یافتن راهی برای فراتر رفتن از ویرانی نیست‌انگارانه است که شخصیت زرتشت در کتاب «چنین گفت زرتشت» پیش‌بینی می‌کند و به دنبال کشف «مرگ خدا» می‌آید. او یاسی را که بر اثر این کشف پدید می‌آید محکوم می‌کند و آن را نیست‌انگاری منفعل می‌داند که مورد قبولش نیست. او در پی تشویق به نیست‌انگاری فعال به اهمیت یافته‌های نیست‌انگاری اذعان می‌کند و آنها را به مرحله‌ای برای باوری جدید از زندگی تبدیل می‌کند.

نیچه در کتاب ارادهٔ قدرت نشان داد که او اراده آدمی را، اراده‌ای معطوف به قدرت می‌داند. لذا بر محور آن، ساختار هستی‌شناسی او پی‌ریزی می‌گردد؛ بدین‌معنا که نیچه تمام مفاهیم ارزشی هم‌چون اخلاق، حقیقت و... را متناسب با ارادهٔ معطوف به قدرت در آدمی درک می‌کند. براین‌اساس، نگاهب نسبیت‌انگارانه را در پیش می‌گیرد. نیچه بر آن است که اخلاق سنتی را فرومایگانی که از شکوفا کردن ارادهٔ معطوف به قدرت خویش ناتوان بودند، بازآفرینی کردند تا ارادهٔ دیگران را بدین وسیله به مهار قدرت خویش درآورند، لذا سخت به مسیحیت که وارث ارزش‌های اخلاقی است، می‌تازد و آن را مایهٔ ننگ بشر غربی برمی‌شمارد. ازاین‌رو، نیچه تنها حقیقت مطلق را ارادهٔ معطوف به قدرت می‌داند که چون این‌گونه اراده‌ها، گوناگون‌اند و تأویل‌های آن‌ها نیز فراوان است، لذا حقیقت‌ها نیز فراوان خواهند بود. پس، جهان از نگاه او، معنا و ارزش ذاتی ندارد و ارزش‌ها، به تأویل‌های آدمیان از ارادهٔ قدرت‌شان وابسته است. از آنجاکه اصل بنیادین در سراسر فلسفهٔ نیچه «اراده معطوف به قدرت» است، در کتاب چنین گفت زرتشت نشان داد که خواست زنان برای خواستن را تقبیح می‌کند و مردان مدافع این نظریه را ابلهان می‌نامد. فراسوی نیک و بد بیانگر نظریات انتقادی نیچه در راستای تبیین فلسفه آینده و تعریف فیلسوف جدید است. در فصل پایانی کتاب، نیچه مفهوم «والا» را شرح می‌دهد و کار را بدست جان‌های آزاده می‌گذارد. در تعبیری بی‌نهایت افسونگر جان‌های آزاده

را با ستارگان با شکوه دور دست مقایسه می‌کند و می‌گوید تا زمانی که نور این ستارگان به انسان نرسد نوع بشر وجود آنان را انکار می‌کند.

به طور کلی نیچه می‌گوید خودت باش، تا به انتهای وجودت، لبریز از زندگی، سرشار از نشاط و سرشار از لذت زندگی. این سخن نیچه به مثابهٔ یک مقدمه نیست. او هدف و مقصد هر گونه آیین اخلاقی را نیز همین می‌داند، یعنی پیش رفتن به سمت نشاط حیاتی، البته اینکه هر کسی خودش باشد و ارزش‌های خود را بیافریند امر چندان ساده و سرراستی نیست. زندگی جمعی پایبندی به موازین و عرف را می‌طلبد و از نظر نیچه قوانین برای حمایت از ضعفا وضع شده است، همان‌هایی که نیچه از شنیدن نامشان نیز بیزار است. نیچه به نتایج تعارض‌آمیز اندیشه‌هایش واقف بود، اما او کسی نبود که از تعارض بگریزد. مهم این بود که خواص بتوانند مطابق آنچه می‌پسندند عمل کنند و بر عوامی که جز مشتی اراذل و اوباش چیزی دیگر نیستند سیادت نمایند. افراد باید معیارهای خود را چنان انتخاب نمایند که حق حیات را پاسخگو باشد، باید عنان همهٔ غرایز خود را رها کنند و به زنده بودن قائل باشند و بدانند که زندگی یگانه‌ترین ارزش‌ها است و خود منشای همهٔ ارزش‌ها است. اعتراض‌ها نسبت به فلسفهٔ نیچه فراوان بوده است. او از این اعتراض‌ها بر نمی آشفت، زیرا معتقد بود که جریان تکامل زندگی بشر همواره در مسیر از میدان به در کردن ضعیف‌ها به وسیلهٔ قوی‌ها است. اگر افراد قوی میدان عمل را در اختیار نمی‌گرفتند، انسان‌ها هیچ‌گاه نمی‌توانستند بدویت را پشت سر بگذارند. یهودیان، مسیحیان، یونانیان و مشتی معلم اخلاق در طول تاریخ پیدا شدند، این مسیر را خلاف اخلاق پنداشتند و به آن معترض شدند. به نظر نیچه آن‌چه ما باید انجام دهیم آن است که به ارزش‌ها و معیارهایی که تکامل و مدنیت را سبب شده‌اند بها بدهیم. حاصل چنین تمدنی ابرمرد است.

جدول ۳: تفاوت‌ها و تشابهات

کتاب/نمایش‌نامه	تفاوت‌ها	شباهت‌ها
ارادهٔ قدرت	مهم‌ترین تفاوت ایده این کتاب با سایر آثار این است که در کتاب اراده قدرت نیچه تنها حقیقت مطلق را ارادهٔ معطوف به قدرت می‌داند که چون این‌گونه اراده‌ها، گوناگون‌اند و تأویل‌های آن‌ها نیز فراوان است، لذا حقیقت‌ها نیز فراوان خواهند بود. پس، جهان از	مهم‌ترین مفهوم مشابهی که می‌توان در این آثار و سایر آثار بدست آورد این است که در این کتاب هم‌چون سایر کتاب‌ها و نمایش‌نامه‌ها انسان به جهت سودمندی این موهومات در نزاع برای بقای نوع بشر و خواست قدرت او، آن‌ها را حقیقت می‌انگارد.

	نگاه او، معنا و ارزش ذاتی ندارد و ارزش‌ها، به تأویل‌های آدمیان از اراده‌ی قدرت‌شان وابسته است.	از منظر او، معرفت‌ها و نظریه‌های فلسفی و علمی، برداشت‌ها و چشم‌اندازهای انسان می‌باشند؛ انسان برای تأمین اهداف خود، جهان را مطابق الگوهای ذهنی خود سازمان می‌دهد.
فراسوی نیک و بد	تأکیدِ بیش از حدِ نیچه بر طبیعت‌گرایی و یا طبقاتی کردنِ جامعه، او را از سخنِ پسامدرن دور می‌سازد. حقیقت به رأیِ نیچه تفسیری و تأویلی است و نه مطلق. عقایدِ فلاسفه، عقایدی برآمده از تفکر و استدلالِ آگاهانه نیستند. مهم‌ترین ویژگیِ فیلسوف، از نگاهِ نیچه، این است که او آفرینندهٔ‌یِ ارزش‌هاست. کتاب فراسوی نیک و بد پیش درآمدی بر فلسفه آینده است	همه‌یِ اخلاقیاتی که به قولِ معروف، خطاب‌شان به فرد است به خاطرِ «سعادتِ» او چیزی نیستند جز مشتی اندرز در موردِ رفتار، به نسبتِ درجه‌ای از خطر که شخص در زندگی با خویش در پیش گرفته است. چیزی نیستند جز دستورهایی بر ضدِ شورها و گرایش‌هایِ خوب و بدِ او تا آن‌جا که در آن گرایش‌ها، خواستِ قدرت و میلِ سروری وجود دارد.

در این تحقیق به تحلیل نظریهٔ اراده و خواست قدرت نیچه در سه کتاب (ارادهٔ قدرت، فراسوی نیک و بد و چنین گفت زرتشت) و مقایسه در سه نمایش‌نامه (عادل‌ها اثر آلبر کامو، زن نیک ایالت سچوان اثر برتولت برشت و باغ وحش شیشه‌ای اثر تنسی ویلیامز) پرداخته شده است که بررسی همزمان این آثار در تحقیقات قبلی مورد توجه نبوده و باعث شناخت تفصیلی هر یک از آثار مورد بررسی شده و همچنین نشان داده است که این آثار در چه موضوعاتی با هم تفاوت داشته و تشابه دارند که در نهایت می‌تواند به آشکار شدن جنبه‌های مبهم و ناشناخته آثار و همچنین اراده قدرت گردد که تا چه اندازه در بین آثار مختلف غربی رسوخ نموده است و همچنین جهت دستیابی به شناخت و نتایج بیشتر به پژوهشگران آینده پیشنهاد می‌گردد تا سایر آثار جهت مطالعه و کسب مورد بررسی قرار گیرند و همچنین در تحقیقات آینده سایر جنبه‌های آثار نظیر: جاودانگی، عشق و... مورد بررسی و مقایسه شوند.

کتابشناسی

استرن، جوزف (۱۳۸۳)، ***نیچه***، ترجمهٔ عزت‌الله فولادوند، تهران: طرح نو.

دلوز، ژیل (۱۳۹۰)، ***نیچه و فلسفه***، ترجمهٔ لیلا کوچک‌منش، تهران: رخ داد نو

رابینسون، دیو (۱۳۹۰)، ***نیچه و مکتب پست‌مدرن***، ترجمهٔ ابوتراب سهراب-فروزان نیکوکار، تهران: فرزان روز

عبدالکریمی، بیژن (۱۳۸۷)، ***ما و جهان نیچه‌ای***، تهران: علم

کاپلستون، فردریک‌چارلز (۱۳۸۸)، ***از فیشته تا نیچه***، ترجمهٔ داریوش آشوری، تهران: علمی و فرهنگی

کافمن، سارا؛ لارج (۱۳۸۵)، ***نیچه و استعاره***، ترجمهٔ لیلا کوچک‌منش، تهران: گام نو

نیچه، فریدریش (۱۳۷۹)، **فراسوی نیک و بد**، ترجمهٔ داریوش آشوری، تهران: خوارزمی.

نیچه، فریدریش (۱۳۸۳)، ***این است انسان***، ترجمی سعید فیروزآبادی، تهران: جامی.

نیچه، فریدریش (۱۳۸۴)، ***چنین گفت زرتشت***، ترجمهٔ داریوش آشوری، چاپ ۲۲، تهران: آگاه.

نیچه، فریدریش (۱۳۹۲)، ***ارادهٔ معطوف به قدرت***، ترجمهٔ محمد باقر هوشیار، تهران: فرزان روز.

نیچه، فریدریش (۱۳۸۳)، ***تأملات نابهنگام***، ترجمهٔ سید حسن امین، تهران: دایرةالمعارف ایران‌شناسی

نیچه، فریدریش (۱۳۸۸)، ***زایش تراژدی از روح موسیقی***، ترجمهٔ رؤیا منجم، آبادان: پرسش

نیچه، فریدریش (۱۳۸۹)، ***اراده قدرت***، ترجمهٔ مجید شریف، تهران: جامی

نیچه، فریدریش (۱۳۹۱)، ***چنین گفت زرتشت***، ترجمهٔ داریوش آشوری، تهران: آگاه

نیچه، فریدریش (۱۳۹۰/الف)، ***تبارشناسی اخلاق***، ترجمهٔ داریوش آشوری، تهران: آگه

نیچه، فریدریش (۱۳۹۱/ب)، ***غروب بت‌ها***، ترجمهٔ داریوش آشوری، تهران: آگه

نیچه، فریدریش (۱۳۹۰/پ)، ***فراسوی نیک و بد***، ترجمهٔ داریوش آشوری، تهران: خوارزمی

نیچه، فریدریش (۱۳۹۰/ت)، ***فلسفه، معرفت و حقیقت***، ترجمهٔ مراد فرهادپور، تهران: هرمس

هایدگر، مارتین (۱۳۹۱)، ***نیچه***، ترجمهٔ ایرج قانونی، تهران: آگه

یاسپرس، کارل (۱۳۸۵)، ***نیچه: درآمدی بر فهم فلسفه‌ورزی او***، ترجمهٔ سیاوش جمادی، تهران: ققنوس

یانگ، جولیان (۱۳۹۰)، *فلسفهٔ هنر نیچه*، ترجمهٔ رضا باطنی، سید رضا حسینی، تهران: ورجاوند.

Derrida , J (۱۹۸۷), *Writing and Difference*, Translated with an introduction and additional notes by Alan Bass, University of Chicago Press.

Fink. Eugen (۲۰۰۳), Nietzsche 's Philosophy. Continuum International Publishing Group.

Hart. Kevin (۲۰۰۰), The Trespass of The Sign: Deconstruction, Theology and Philosophy, Fordham University Press.

Heidegger. Martin. Farrell Krell. David. (۱۹۸۱), Nietzsche: The Will to Power as Art. Taylor & Francis.

Huizinga. J (۲۰۰۳), Homo Ludens: A Study Of the Play-Element in Culture. Taylor & Francis

Muller-Lauter. Wolfgang (۱۹۹۹), David J. Parent . Nietzsche: his philosophy of contradictions and the contradictions of his philosophy. University of Illinois Press.

Spariosu. Mihai I (۱۹۸۹), *Dionysus Reborn, Play and the Aesthetic Dimension in Modern and Scientific Discourse*. Cornell University Press.

Stambaugh, Joan (۱۹۹٤), *the Other Nietzsche*. University of New York Press.

Tymieniecka. Anna Teresa (۱۹۸۸), *Poetics of Elements in The Human Condition*. Springer.

Analysis of Nietzsche's Influence on ۲۰th-Century Society: A Case Study of The Will to Power, Beyond Good and Evil, and Thus Spoke Zarathustra

Mohammad Javad Shiri

۱.Master of arts, Faculty of arts, Center tehran Branch. Islamic Azad University, Tehran. Email: javadshiri@yahoo.com

Article Info (۱٤٥-۱۷۰)

Article type:
Research Article

Article history:

Received:
۱۶/۰۵/۲۰۲۴

Accepted:
۱۰/۰۸/۲۰۲۴

Keywords:
Philosophical Thought
Nietzsche's Philosophy
Society

ABSTRACT

Human beings have always been the central focus of Western philosophical thought. How individuals interact with the world, the scope and nature of knowledge of objects, and the ways of relating to fellow humans have shaped the framework of Western philosophy. The idealistic emphasis of Western philosophy on the individual led to an inflated sense of self and, eventually, the dissolution of the objective world. Nietzsche's philosophy emerged as a protest against this trend. He criticized the established foundations of previous philosophies and proposed a new philosophy aimed at restoring balance to existence and promoting evolution. To achieve this, Nietzsche first dismantled the existing foundations and then sought to rebuild them based on his own premises, giving rise to the concept of the Übermensch (Overman). Nietzsche's process involves the "descent of man" followed by his "transcendence." He aimed to destroy the elevated subject created by modern and pre-modern rationality and replace it with his model of the Übermensch, declaring, "I teach you the Overman." This research explores and analyzes Nietzsche's theory of the Will to Power and its impact on ۲۰th-century society through a descriptive-analytical method, relying on library sources.

بررسی تطبیقی تمثیل در قطعات ابن‌یمین فریومدی و غزل تمثیل‌های آرش آذرپیک

ناهید صیدی

۱. کارشناسی ارشد مدیریت رسانه، پژوهشگر موسسهٔ مطالعات علوم انسانی و اسلام حکمت کلمه، سمنان، ایران.
رایانامه: Nahid۱۳۵۹۷۰@gmail.com

اطلاعات مقاله (۱۸۵-۱۷۱)

نوع مقاله:
مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت:
۱۴۰۳/۰۱/۱۰

تاریخ پذیرش:
۱۴۰۳/۰۶ /۲۰

واژه‌های کلیدی:
قطعه
غزل تمثیل
آنیمیسم
تمثیل زبانی

چکیده

تمثیل شیوهٔ بیان شعر قطعه و از جمله آرایه‌های ادبی است که در فن بلاغت اهمیت و جایگاه خاصی دارد. این الگوی روایتی یک استراتژی خاص برای بیان هدفی ثانوی است که در بردارندهٔ آموزه و نظریه است. قالب قطعه به دو دلیل محرز نتوانست پا به پای غزل به‌عنوان یک قالب ماندگار در ادوار شعر پارسی خودنمایی و خود افزایی کند. یکی کم داشتن یک قافیه در مطلع، نسبت به غزل که نگذاشت آن تعادل وحدت وجودی خنیاگرانهٔ غزل را به صورت جامع داشته باشد و دیگری فضای خشک پیام رسانانگی و تعلیمی در قطعه بود که نتوانست آن پذیرش را در جان و روان ایرانیان به‌دست بیاورد. در این مقاله به بررسی آماری تمایزها و شباهت‌های تمثیل در چهار شاخهٔ پارابل، فابل، آنیمیسم و تمثیل زبانی در قطعات بزرگترین قطعه‌سرای تاریخ ادبیات ایران ابن‌یمین فریومدی و پایه‌گذار سبک غزل تمثیل آرش آذرپیک پرداخته شده است. هدف این پژوهش که به روش توصیفی تحلیلی و با استفاده از منابع کتاب‌خانه‌ای تدوین شده ارائهٔ یک دسته‌بندی شفاف و جامع از انواع تمثیل و معرفی دستامد تمثیل زبانی است که برای نخستین‌بار به عنوان یک آرایهٔ مستقل ادبی در غزل تمثیل معرفی شده با ذکر ریشه‌های سبکی و مثال‌های متعین در این زمینه.

۱. مقدمه

قالب قطعه به دلایلی که گذشت نتوانست حتی با شاعرانی همانند پروین اعتصامی و با ادبیات سدهٔ چهاردهم احیا شود اما غزل فراتر از هرگونه موضوع، مفهوم، مضمون و ایماژ به مغازله با نگرگاهی مغازله محور با همه چیز مواجهه می‌شود. غزل مینیمال به علت آنکه آن محور یکپارچهٔ عمودی را از قطعه وام دارد و جهان تمثیلی قطعه را نیز در خود پرورانیده و به نوسازی و به‌سازی و دگرسازی تمثیلی بنا بر ادبیات پیشتاز ایران و جهان دست زده بود؛ بستری مهیا کرد برای ایجاد ژانر غزل تمثیل و عدم پیچیده نویسی با به کمینه رساندن آرایه‌های ادبی و جلوه‌های ویژهٔ شعری در غزل مینیمال خود به توانش بیشتر و تمایز فراتر این ژانر مدد رساند.آذرپیک به هم افزایی این دو قالب و احیای قطعه در بافت و ساختار غزل دست زد و توانست فرم درونی قطعه را در شیوهٔ غزل‌تمثیل در شاخه‌های مختلف خود همانند غزل مستند، غزل برشی از زندگی و...احیا کند. فضای دیالوگی مناظره گونهٔ قطعه نیز در ساختار دیالوگ مونولوگ‌مندانهٔ غزل‌تمثیل خود را به نوآورانگی رساند و به نوعی، فرم ذهنی قطعه در غزل‌تمثیل باز زایش یافت.

۱-۱. بیان مساله و سوالات پژوهش

در این پژوهش به بررسی و مقایسهٔ تمثیل در قطعات ابن‌یمین و غزل‌تمثیل‌های آذرپیک، شناخت تفاوت‌های نوع تمثیل و تمایز محتوی و فرم غزل‌تمثیل و قطعه می‌پردازیم. بررسی آماری تمثیل‌های فارابل، پارابل و آنیمیسم و تمثیل زبانی در قطعات ابن‌یمین و غزل تمثیل‌های آذرپیک و یافتن چگونگی روایت در قطعات ابن‌یمین و غزل تمثیل‌های آذرپیک نیز بخش دیگری از این پژوهش خواهد بود.

۱-۲. ضرورت، اهمیت و هدف پژوهش

قطعه و غزل هر دو از دل قصیده بیرون آمده‌اند اما در ادبیات نوین و پسانیمایی، قطعه به حاشیه رانده شد و حضور فعالی در عرصهٔ ادبیات نداشت؛ اما غزل به دلیل ظرفیت‌های بی‌پایان، در بسیاری از ساحات، نفوذ بیشتری در ادبیات نیمایی و شعر آزاد به‌دست آورد. آذرپیک با تفکیک قطعه به دو ساحت فرم بیرونی و فرم درونی، با تاکید بر فرم درونی، احیای قالب قطعه در شاخهٔ غزل‌تمثیل را مبنا قرار داد؛ یعنی از هم افزایی سه ساحت شعر مینیمال، غزل مدرن و قطعه سخن گفت و احیای هم افزایانهٔ قطعه به نوعی نوید بخش رویکردهای جدیدی در این قالب ادبی شد. در این جستار به بررسی آماری انواع تمثیل و تفاوت‌های آنها در دویست

قطعهٔ ابن‌یمین و غزل‌تمثیل‌های آذرپیک، انتشار یافته در «لیلا زانا»، «دوشیزه به عشق باز می‌گردد» و «آنگاه شیخ اشراق عاشق می‌شود» پرداخته‌ایم.

۱-۳. پیشینهٔ پژوهش

از جمله آثاری که به موضوع قطعه و تمثیل پرداخته‌اند؛ می‌توان به «صور خیال در شعر فارسی» شفیعی کدکنی(۱۳۵۰)؛ «تمثیل و مثل» انجوی شیرازی(۱۳۵۷)؛ «قطعه و قطعه‌سرایی در شعر فارسی» خالقی (۱۳۷۵) و «بلاغت تصویر» فتوحی (۱۳۸۹) اشاره کرد. «دوشیزه به عشق باز می‌گردد» آذرپیک (۱۳۸۹)؛ «آنگاه شیخ اشراق عاشق می‌شود» آذرپیک (۱۳۹۹)؛ «آنتولوژی زبانه‌نویسان ایران» نوروزعلی (۱۴۰۰)؛ «سارای» اکبری (۱۴۰۱) و «مبانی ادبی عریانیسم» محمدی (۱۴۰۲) نیز از جمله تالیف‌هایی هستند که به موضوع تمثیل و غزل‌تمثیل پرداخته‌اند.

«پیام‌های تربیتی و رفتاری در اشعار ابن یمین» صافی قاسمی (۱۳۷۹)؛ «دنیاگریزی و جهان ستیزی در قطعات ابن یمین فریومدی منوچهر اکبری (۱۳۸۰)؛ «ابن‌یمین خیامی محافظه کار در خراسان قرن هشتم» مشتاق مهر (۱۳۸۳) همچنین «طبقه‌بندی مضمونی رباعی‌های ابن یمین» نصیری و امامی(۱۳۸۹)؛ «آسیب شناسی اخلاقی و اجتماعی در دیوان اشعار ابن یمین فریومدی» هادی (۱۳۹۰)؛ «تلمیح و بررسی بسامدی آن در دیوان ابن یمین فریومدی» علی‌زاده و شکری (۱۳۹۴)؛ «شیوه‌های طرح و بیان معنا در قطعات ابن یمین»رستم امانی و حمیدرضا فرضی (۱۳۹۴) به شرح ویژگی‌های شعری و درون‌مایهٔ اشعار ابن یمین پرداخته‌اند. مقالهٔ «بررسی فرم‌های ذهنی در آثار آرش آذرپیک و سعید میرزایی» (۱۴۰۰) به قلم صیدی نیز به معرفی فرم‌های ذهنی آذرپیک از جمله غزل‌تمثیل پرداخته و «تحلیل و تطبیق ساختار روایی قطعات ابن یمین فریومدی و غزل قطعه‌های آرش آذرپیک بر اساس الگوی کنشی گریماس» (۱۴۰۲) نوروزعلی، ساختار روایی قطعات ابن یمین و آذرپیک را تحلیل و بررسی کردند. همانطور که مشخص شد با وجود حجم بالای مطالعات پیرامون قطعه و ابن یمین، به‌طور ویژه در هیچ پژوهشی به بررسی آماری تمثیل‌های انسانی، حیوانی و آنیمستی و تمثیل زبانی در گونه‌های ادبی قطعه و غزل‌تمثیل پرداخته نشده است.

۲. پردازش تحلیلی موضوع

۱-۲. مبانی نظری

قطعه

این نوع شعر شبیه به پاره‌ای از ابیات اواسط قصیده است از این رو آن را قطعه نامیده‌اند. (همائی،۱۳۶۱: ۱۴۸-۱۴۹) عوامل متعددی از جمله تنوع طلبی و نوآوری، کوتاه بودن و آسانی قالب را می‌توان برای پیدایش قطعه و گزینش آن به وسیلهٔ شاعران در نظر گرفت. قطعه در تاریخ فرسنگ‌ها از غزل عقب مانده و آخرین شاعر حرفه‌ای که قطعه را مطمح نظر قرار داد پروین اعتصامی بود و بعد از آن به طور شاخص در شعر دری مشاهده نشد و سده‌های نهم تا دوازدهم هجری را دوران افول قطعه می‌دانند. (خالقی راد،۱۳۷۵: ۱۸) ابن‌یمین با سرودن ۸۹۴ قطعه، بیشترین شعر را در این قالب سروده و به قطعه سرا شهرت یافته است. زرین‌کوب دربارهٔ ابن‌یمین می‌نویسد: «قدرت طبع او مخصوصا در قطعات کوتاه اوست. این قطعات کوتاه که مشحون از نکات اخلاقی است؛ غالبا موجز، محکم، بی‌تکلف و لبریز از حکمت و عبرت است. تمایل به فکر و تامل در مسائل اخلاقی از مختصات اوست؛ مخصوصا تنوع افکار و ظرافت بیانش جالب است. در ارزش قطعات او جای شک نیست. در این قطعات کوتاه پرمعنی، شاعر اندیشه‌های دقیق و سنجیده را در قالب تمثیلات و تشبیهات قوی بیان می‌کند.» (زرین‌کوب،۱۳۹۸: ۲۷۳)

غزل تمثیل

یکی از شاخه‌های غزل مینیمال است که «در نوع نگاه مینیمالیستی در ساحت غزل است و سبکی مستقل در غزل مینیمال و غزل مرکز افزا که به یک رخداد، از چند زاویه نگاه می‌کند.» (نوروزعلی،۱۴۰۲:۶۴۳)

در غزل تمثیل که از شاخه‌های جدی و پر بسامد غزل مینیمال از سال ۱۳۷۶ تا دقیقه اکنون است؛ فضای کلی و تمثیل‌مند قطعه به جای آنکه توسط غالب غزل کنار زده شود؛ به گونه‌ای هنرمندانه در آن ذوب شده و تمثیل در فضایی به شدت عاطفی اما ناتعلیم‌گر و غیر نصیحت‌گرا ارائه می‌شود. (محمدی،۱۴۰۰:۲۰۹) تمثیل در ادبیات ما جایگاه ویژه‌ای دارد. این الگوی روایتی برای بیان منظور اصلی شاعر به‌کار می‌رود و به راستی که آذرپیک به خوبی از عهدهٔ این برآمده‌اند و منظور واقعی خود را با استفاده از تمثیل به خواننده انتقال داده‌اند. (امامی،۱۳۸۳:۷)

این نوع شعر در مکتب سمبولیسم قرار ندارد؛ زیرا در مکتب سمبولیسم هدفی ثانوی در کار نیست و خواننده با توجه به احساس خود برداشتی از شعر یا داستان به‌دست می‌آورد. (همان) غزل تمثیل از نیمهٔ دوم دههٔ هفتاد با آثاری هم‌چون «بچه ماهی»، «نقشه» و «ناگهان شب شد خورشید شکست» از «لیلا زانا دختر اسطوره‌های من» آغاز شده و سعی بلیغ داشت

تا فضای غالب قطعه را که تنها به جرم کم داشتن یک قافیه نسبت به غزل، به حاشیهٔ کور ادبیات به ویژه بعد از پروین اعتصامی رانده شد؛ با پیوند همان یک قافیه احیا و تکامل ببخشد. غزل‌تمثیل مینیمال‌های آذرپیک در قالب تمثیل توصیفی کوتاه یا فشرده یا روایی گسترده است و شاعر با توجه به روی آوردن تمثیل درصدد انتقال افکار و اندیشهٔ خود و آموزش‌های اخلاقی و انسانی با هدف ایجاد فضای تعالی اجتماعی برای خواننده است.

تمثیل

تمثیل یکی از روش‌های بیان غیر مستقیم معانی و اندیشه‌ای شاعر یا نویسنده است و اشکال مختلفی دارد. تمثیل یا شکل کوتاه دارد و یا گسترده است؛ از این رو به دو بخش کلی تقسیم می‌شود: تمثیل‌هایی که شکل داستانی دارند و به تمثیل‌های روایی معروف‌اند و تمثیل‌هایی که چنین نیستند و توصیفی خوانده می‌شوند. (نوروزعلی،۱۴۰۰:۳۲۷) تمثیل‌های روایی شامل فابل پارابل و تمثیلات رمزی و تمثیل‌های توصیفی شامل تشبیه تمثیلی، اسلوب معادله، ارسال‌المثل و استعاره تمثیلیه هستند. (حمیدی،۱۳۸۴:۷۶) در این پژوهش تمثیل در چهار حیطهٔ تمثیل انسانی، حیوانی آنیمیستی و زبانی و در دو دسته تمثیل گستردهٔ روایی و تمثیل فشردهٔ غیر روایی بررسی شده است.

۲-۲. بررسی تطبیقی قطعات ابن‌یمین و غزل تمثیل‌های آذرپیک

الف. حکایت حیوانات (فابل)

حکایتی کوتاه که اشخاص و عناصر آن غالبا از حیوانات هستند و به قصد بیان یک آموزهٔ اخلاقی با تجربهٔ انسانی بیان می‌شود. این نوع تمثیل در زبان‌های اروپایی فابل نامیده می‌شود. فابل قصهٔ ساده و کوتاهی است که اشخاص آن معمولا حیوانات هستند و هدف از آن آموزش یک اصل اخلاقی یا تعلیم حقیقی معنوی است؛ گاه اصطلاح فابل بر بر قصه‌های مرتبط با پدیده‌های طبیعی و یا حوادث غیر معمول و افسانه‌ها و اسطوره‌های جهانی و داستان‌های جهانی نیز اطلاق می‌شود. وضعیت تخیل و حوادثی که در روایت رخ می‌دهد در عالم واقع وجود ندارد؛ اما نکتهٔ اخلاقی عمدتا به مسائل دنیوی و مادی مربوط می‌شود فابل‌ها غالبا کوتاه و ساده‌اند و حیوانی که در آن نقش ایفا می‌کنند عملا انسان‌اند و رفتار و گفتاریشان کاملا انسانی است. عمده‌ترین عنصر فابل، نکته تعلیمی آن است. قطعهٔ ۱۴ دیوان ابن یمین تمثیل حیوانی فشرده است و فاقد روایت و حکایت است:

خسیسی اگر لاف آن می‌زند/ که باشد یکی در نسب اصل ما
نیم منکر این ولی در حسب/ میان من و او بود فرق‌ها

اگر چه از آهو بود پشگ و مشک/ ولی پشگ چون مشگ ندارد بها
(ابن‌یمین،۳۱۵)

غزل تمثیل بچه ماهی اولین غزل تمثیل مطرح آذرپیک است که تمثیل حیوانی دارد و منظور آن نه بچه ماهی است و نه تور بلکه منظور انسان‌هایی هستند که خود را در بند یکنواختی در جهان تکراری می‌بینند و برای برون رفت از این حصار تکرار و رفتن به یک جهان آزاد دچار وسوسه می‌شوند و بقیه ساکنان دریا مثل لاکپشت که به‌طور آهسته و پیوسته در حال حرکت‌اند را مسخره می‌کنند و در پایان دچار وسوسه و تور و مرگ می‌شوند.

بچه ماهی به تور می‌نگریست/ راز این پردهٔ مشبک چیست!؟
پدر و مادر مرا هم برد/ راستی این فرشتهٔ ما نیست!؟
تا به کی مثل لاکپشتی پیر/ روز و شب، یکنواخت باید زیست
می روم از حصار این تکرار/ تا به آنجا که آسمان آبی ست
می‌روم اوج را، ولی باید/ سخت بر حال لاکپشت گریست
ساعتی بعد، آن سوی برکه/ رقص آتش، غروب یک ماهی ست
(آذرپیک،۱۱:۱۳۸۳)

ب. حکایات انسانی (پارابل)

حکایت انسانی، حکایتی کوتاه و حاوی یک نکتهٔ اخلاقی‌ست و فرق آن با حکایات حیوانات در این است که اشخاص آن انسان هستند و وقایع و حوادثی که در پارابل رخ می‌دهد؛ در عالم واقع نیز ممکن است رخ دهد. دیگر اینکه درس اخلاقی پارابل، نسبت به حکایات حیوانات در سطعی متعالی‌تر و متمدنانه‌تری قرار دارد. پارابل بیشتر به حقایق اخلاقی و روحانی نظر دارد؛ چنانچه یک نمونهٔ عالی از اخلاق انسانی را به منزلهٔ الگویی برای اخلاق عمومی مطرح می‌کند. شاید به همین دلیل بود که این نوع ادبی در ادبیات مذهبی و بویژه ادبیات مسیحی بیش از هر فرم داستانی دیگری رواج یافت. مشهورترین پارابل‌ها مثل‌های حضرت عیسی در انجیل است. حکایات واقع‌گرای ادبیات تعلیمی در آثاری مانند بوستان و گلستان از این نوع‌اند. (فتوحی:۲۶۹،۱۳۸۹) در قطعات ابن یمین و غزل تمثیل‌های آذرپیک حکایت‌های انسانی وجود دارد که در زیر به نمونه‌های از آنها اشاره می‌شود.

قطعهٔ ۱۶۹- دیوان ابن یمین تمثیل حکایتی انسانی و سمبولیک است:

اتفاقم شب دوشین به وثاقی افتاد/ کاندر او بود حریفی ثنمی حور نژاد
من و او برصفت وامق و عذرا با هم/ کرده از اول شب خلوت و عشرت بنیاد
ناگه آن چارده شب ماه بتم را در سر/ هوس باختن یک ندبی نرد افتاد

مهره از کیسه برون کرد و بگسترد بساط/ پنج تا خصل به اوستادی خود طرحم داد
کعبتین را و بمالید به سیمین کف دست/ از دل طاسک پولاد برآمد فریاد
وه که در بازی فارد چه ظرافت‌ها کرد/ ذوق آنم نرود در همه عمر در یاد
من چو نق دل و جان را بنهادم پیشش/ او زلب یک دو سه بوسه گروگان بنهاد
(ابن یمین، ۳۵۱)

قطعهٔ ۱۱۴ دیوان ابن‌یمین، مثالی از تمثیل فشردهٔ انسانی است که تمثیل دارد ولی حکایت و روایت ندارد:

دیدم آنکس را که باز همتش/ گاه صید باز سیمین طبل ساخت
کمترین بندگان در گهش/ در تماشاگاه او اصطبل ساخت
(همان، ۳۴۱)

غزل شمارهٔ ۲۸ در «دوشیزه به عشق باز می‌گردد» آذرپیک دارای حکایت انسانی و گسترده است.

یکشنبه آمدم تو نبودی؛ چه سرد شد!/ از دست آسمان، دل سُرخم شکسته بود
پای همان درخت همیشه به جای ما/ پاییز مهربان، نه زمستان نشسته بود...
گنجشکی آن طرف تر، زخمی؟... نه، مرده؟... نه/ می‌گفت: «آسمان همه جایش زمین شدست»
پس مثل تو از آن همه رویا بریده بود/ پس مثل من از آن همه پرواز خسته بود...
(همان،۱۴۹)

غزل خط چهار در «لیلازانا» تمثیل حکایت انسانی گسترده است:

رقص باران- چهار کفتر شاد/ روی آشوب شاخهٔ شمشاد
ناگهان چشم شوم یک سایه/ دست او بوی فاجعه می داد
خط اول که تا غریبه رسید/ جست و یکباره دور شد چون باد
خط دوم که تا به خود آمد/ در شب وحشی قفس ایستاد
خط سوم، غروب سرخش را/ باغ هرگز نمی برد از یاد
تا که خط چهار مجهول است/ این غزل را ادامه باید داد...
(آذرپیک:۱۸،۱۳۸۳)

غزل تمثیل مومیایی در «لیلا زانا» دارای تمثیل حکایت انسانی گسترده است:

تا که از خواب باستان برخاست/ برق از چشمان مردمان برخاست:
«وای!مرده دوباره زنده شدست!»
□
یک جوانک از آن میان برخاست:/ «های!حرف تو چیست این که چنین
از تو و نسل تونشان برخاست؟!»/ پاسخ او سکوت بود فقط...

(همان:۱۰۳،۱۳۹۸)

غزل طریقهٔ پخت یک عرفان نوظهور در «شیخ اشراق» تمثیل انسانی است:

زلزله آمد و ما● تکیه به دیوار زدیم
مرگ شهر خودمان را● خودمان جار زدیم
تا که دزدان غریبه نرسند از سر عشق/ مال همسایهٔ خود را● خودمان بار زدیم
شاعری آمد و از روشنی فردا گفت/ شک نکردیم و خودش را● سر شب دار زدیم
تا که در گور نهادیم● زنش پیدا شد/ جامه‌مان تیره شد و بدتر از او زار زدیم
تا که یادش● نرود از دل عشاق جهان/ برپیاله همه جا● عکس رخ یار زدیم
سفره انداخته شد● پیکره‌اش ساخته شد/ نقش او را● روی هر سکهٔ بازار زدیم
فیلسوفان● همه یکباره به ما طعنه زدند/ گرد تندیس● همه یک‌دله با دیدهٔ خیس
هوزنان●جامه دران● تا به سحر تار زدیم
(همان،۱۲۱-۱۲۲)

پ. آنیمیسم

آنیمیسم در لغت به معنی روح‌گرایی است. (آریان پور:۱۳۸۷، animism) جان بخشی و شخصیت بخشی به پدیده‌ها در علم بیان جدید، جایگاه ویژه‌ای دارد. «توصیفات شاعرانه، گاه در پردهٔ تشبیه و استعاره شاعر به همه چیز رنگی انسانی می‌بخشد و آرایهٔ تشخیص به همین موضوع می‌پردازد.» (شفیعی کدکنی،۱۳۸۷:۱۸۳) اما گاه خیال‌پردازی به نقطه‌ای می‌رسد که تشبیه و استعاره به کلی فراموش می‌شود. در اینجا چشم هنرمند همه چیز را سرشار از زندگی، حرکت و حیات می‌بیند. تناسی تشبیه وقتی به اوج خود می‌رسد؛ شاعر پا را فراتر گذاشته و به همه چیز جان می‌بخشد. به این معنی که از اساس تمام پدیده‌ها در شعر او جاندار و در دنیای تخیل او زنده هستند. «پس آنیمیسم هم مانند پرسیفیکاسیون نوعی از ادای معنی به طریق مخیل است... یعنی اشیا دارای روح و جان و صفات عطر و بو و خلاصه زندگی می‌شوند.» (شمیسا،۱۳۸۷:۱۸۳) در آنیمیسم، نکتهٔ اتکا همان درک درونی و شعورمند بودن اشیا و حتی مفاهیم است. کزازی معتقد است در این جهان شگفت بی‌جانان خاموش نیز جان می‌گیرند و به سخن می‌آیند. مردگانی افسرده چون کانی‌ها و سنگ‌ها می‌جنبند و می‌زیند. آذرپیک نیز در پیشگفتار «آنتولوژی فراشعر نویسان مولتی فونیک» در یک تقسیم‌بندی جامع آنیمیسم هنری را به دو شاخه تقسیم می‌کند: یکی جاندار پنداری هستی مندان غیر جاندار (یک پدیدهٔ جمادی شبیه درخت گل و... را دارای رشد و نمو داشتن// پدیده‌های جمادی و نباتی را به نوعی به سان پدیدارهایی همانند پرندگان، خزندگان و

...پنداشتن) و دیگری شئون حیثیت و کاراکتر انسانی بخشیدن به هستی مندان غیرانسانی (همتی،۱۴۰۰:۷۲)

در قطعات ابن یمین و غزل تمثیل‌های آذرپیک تمثیل آنیمیستی حضور دارد که شاعر در آن، فاصلهٔ خود را با دنیای انسان‌ها بیشتر می‌کند و پا به دنیایی می‌گذارد که همه چیز دارای ادارک و احساس و روح است. قطعهٔ ۱۴۵ دیوان ابن‌یمین مثالی از حکایت آنیمستی گسترده است:

عقل با روح قدس گفت که فردوس برین/ هیچ دانی به خوشی بر چه مثال افتادست
روح قدسی ز سر حیرت و دانش گفتش/ بخوشی راست چو گرما به علیا با دست
(ابن‌یمین، ۳۵۹)

قطعهٔ ۱۹۳ تمثیلی گسترده و حکایت انیمیستی گسترده است؛ زیرا به خرد شخصیت انسانی داده و با آن به گفتگو پرداخته است:

با خرد گفتم که دارای در جهان جایی چنان/ کاندر او دل خسته ئی یک‌دم برآساید ز رنج
گفت بگذر ز آن و این ساده دلی‌ها ترک گیر/ زانکه بتوان یافتن بی‌خار گل- بیمار گنج
هست راحت رد جهان مانند عنقا در زمان/ غیر نامی نیست از وی اندرین دار سپنج
کس در این ایوان شش در چون دمی بی‌رنج زیست/ راحت جانت همی باید گذر زین چار و پنج
منزلت دور است و ره دشوار و تو نازک مزاج/ بار بیش از حد طاقت بر تن مسکین مسنج

قطعهٔ ۴۳ دیوان ابن یمین نیز تمثیل انیمیستی است و در آن به گل صفت انسانی داده شده است.

هر کس که توبه کرد بدور گل از شراب/ کی توبه‌اش قبول کند غافر الذنوب
تائب شدن به بدور گل از لطف طبع نیست/ ساقی بیار باده علی رقم من یتوب
قطع تعلق از همه لذات کرده ام/ الا زجام باده صافی و روی خوب
(همان، ۳۲۲)

غزل ۲۹ در «و آنگاه شیخ اشراق عاشق می‌شود» دارای تمثیل انیمیستی و گسترده است:

آسمان لحظه‌ای خروپف کرد/ و زمان در خودش توقف کرد
و زمین از مدار خارج شد/ سخت با ماه خود تصادف کرد
□□
دو نفر زنده ماند و بعد از آن/ خاک هر چیز مرده را تف کرد
مرده‌ها گل شدند ریشه به باد/ مرد گل را به زن تعارف کرد
□
عشق پیدا شد و زمین چون مرد/ ماه را در خودش تصرف کرد
(آذرپیک،۱۳۹۸:۱۵۱)

قطعهٔ ۱۵۷ دیوان ابن یمین مثالی ازحکایت آنیمیستی گسترده است:

لاله را گفتم ای پری پیکر/ صورتت خوب و سیرتت نیکوست
بازگو این سیه دلی ز چیست/ مگرت زحمتی رسید از دوست
گفت نی نی که زر ندارم زر/ زر که اسباب کامرانی از اوست
غنچه را بین که خرده‌ای دارد/ می نگنجد ز شادی اندر پوست
(ابن‌یمین، ۳۵۱)

ت. تمثیل زبانی

آذرپیک در تبیین شعر دال از مولفهٔ جدیدی با نام تمثیل زبانی سخن گفته و معتقد است در شعر دال با آنکه ایماژهای شعری در دایرهٔ ارکان زبانی و استعمال هنرمندانهٔ کلمات آفریده می‌شوند؛ اما مولفهٔ خود ارجاع‌گری که در شعر زبان بوده است به هیچ گون پذیرفته نمی‌شوند؛ بلکه در شعر دال معنا حضوری پایا و پویا اما دگرگون و خلاقانه دارد. تمثیل زبانی کلمه کاراکتر است؛ در متن و نوشتار اتفاق می‌افتد؛ ایماژهای آن در ارکان زبانی است یعنی جهان اصلی در تمثیل زبانی خود زبانیت زبان است و اگر چه تصاویر آن در جهان زبانی رخ می‌دهد اما معنی آن بر می‌گردد به جهان زیست؛ به شدت معنا گرا و زبان گرا است یعنی هم افزایی شعر زبانی و شعر بیانی در آن اتفاق می‌افتد. (آذرپیک، سایت فرائیسم)

در قطعات ۹۷ و ۱۱۸ دیوان ابن یمین، معنی ثانویه وجود ندارد. فقط یک توضیح دربارهٔ حروف زبان است و بدون آنکه تمثیل زبانی در آن رخ داده باشد؛ فقط جنبه آموزشی و تعلیمی دارد.

تعیین دال و ذال که در مفردی فند/ ز الفاظ فارسی بشو زآنکه مبهم است
حرف صحیح ساکن اگر پیش از او بود دالست/ ورنه هر چه جز این ذال معجمست
(ابن‌یمین،۳۳۱)

در زبان فارسی فرقی میان دال و زال/ یاد گیر از من که این نزد افاضل مبهم است
پیش از او در لفظ مفرد گر صحیحی ساکن است/ دال خوان آنرا و باقی را به ذال معجم است
(همان، ۲)

غزل هفت و نیم بیتی «سایهٔ پشت پرده» در «لیلا زانا» غزلی معنامند است که در متن اتفاق می‌افتد و دارای تمثیل زبانی است که به یکی از معضلات جامعه یعنی خیانت می‌پردازد: .../ قلم از دست زن زمین افتاد؛ نماد خیانت است. یک رئالیسم انتقادی در پشت این غزل نهفته است؛ اما در بند این رئالیسم نمی‌ماند و در تمثیل زبانی آن واقعیت درون اجتماع را به نقد می‌کشد.

بر دلش بار یک جهان فریاد/ بر لبش موج «هرچه بادا باد»
مثل یک گردباد سرگردان/ باز بر متن خود به راه افتاد
چشم را بست و لحظه‌ای آورد/ قطره قطره گذشته‌ها را یاد
روزهای همیشه سبز که رفت/ با زبان زخم شعله‌ها بر باد
ناگهان دید در مقابل خود/ خانه‌اش را که بوی شب می‌داد
در آن باز، پنجره تاریک/ مرد پا در حیاط خانه نهاد
□□□
مرد، یکپارچه از غزل خط خورد/ قلم از دست زن زمین افتاد
سایهٔ پشت پرده وارد شد... (آذرپیک،۸:۱۳۸۳)

غزل ایکاروس در «دوشیزه به عشق باز می‌گردد» تمثیلی زبانی و متنی دارد:

اسب شیهه می‌کشد و باز پیش می‌رود/ باد هم به گرد چار نعل او نمی‌رسد
می‌رود و موج نور چشم‌های من، در آن/ سرعت شراره خیز او شکسته می‌شود
می‌رود و می‌رسد به اوج ابرها و باز/ پشت نازکش به سقف آسمان که می‌خورد...
قطره قطره، واژه واژه، روی متن سرخ من/ شعر شیهه می‌کشد و باز پیش می‌رود
(همان،۱۰۵:۱۳۹۸)

دربیت اول این غزل «اسب شیهه می‌کشد» تمثیل حیوانی رخ داده و در بیت بعد «شکست موج نور چشم‌های من» تمثیل انیمیستی است. در بیت آخر نیز «قطره قطره، واژه واژه روی متن» که نماد خون است به یک تمثیل زبانی استحاله پیدا کرده است. تمام این تمثیل‌ها در زبان بوده و در متن اتفاق افتاده است. شکست سرعت نور چشم، برخورد پشت نازک اسب به آسمان، زخمی شدن و ریختن قطره قطره روی متن سرخ (خون) در شعر رخ داده است.

غزل شمارهٔ ۲۵ «و آنگاه شیخ اشراق عاشق می‌شود» مثالی دیگر از تمثیل زبانی است.

من اگر چه در خود، نانوشته می‌ماند/ او می‌آمد و باز خط من را می‌خواند
او نگفته می‌گفت: «من به خود برگردد»/ من ولی خود را باخت، نه! خودش را سوزاند
«درچه؟!» «در یک آتش» و شبی از شب‌ها/ دل به او یکباره آتشش را فهماند
«من از آبم، از تو در عذابم، آتش!»/ حرف او طوفان شد قامتم را لرزاند
□
دل از آن پس خود را می‌نوشت اما باز/
«او» نمانده می‌رفت؛ «من» نخوانده می‌ماند
(همان، ۱۴۳)

در این شعر کلماتِ کلمه کاراکتری وجود دارد. من کلمات را بازیگر می‌کند. در «من به خود برگردد» نیز فورگراندینگ (آشنایی زدایی زبان) رخ داده و تمام غزل در شعر و متن اتفاق افتاده است.

در اولین غزل از «دوشیزه به عشق بر می‌گردد» تمام متن تمثیل زبانی از یک اتفاق عاشقانه است

شب شد و یک سایه آمد باز بر متن/ کوله‌اش را کرد کم کم باز بر متن
شاعر این بار قصه ناگهان دید/ دختری آشفته با یک ساز بر متن
در نگاهش گم شد و یکباره خود را/ کرد با آواز او آغاز بر متن
ریشه‌های شعر جان تازه‌ای یافت/ باز با باران این اعجاز بر متن
هیچ کس حتی قلم سر در نیاورد/ از هزار و یک شب این راز بر متن
□□□
بار دیگر جای پای دو مسافر/ ساز جا مانده ست اما باز بر متن...
(همان،۹۸)

۳. نتیجه‌گیری

همانطور که در متن پژوهش آمد؛ آذرپیک در تبیین شعر دال از مولفهٔ جدیدی با نام تمثیل زبانی سخن گفته که در ژانر ابداعی ایشان یعنی شعر دال اعلام حضور کرده است. ما در این مقاله اثبات کردیم که تمثیل‌گرایی در غزل تمثیل حتی از قطعه که قالب اصلی تمثیل در شعر ایران بوده و قطعات ابن یمین به عنوان بزرگترین قطعه سرای تاریخ ادبیات فارسی است دارای ظرفیت‌های بیشتری است و ابداع تمثیل زبانی معید این ادعا است. در بررسی دویست قطعه از قطعات ابن یمین و غزل تمثیل‌های آذرپیک در چهار شاخهٔ فارابل، پارابل، تمثیل آنیمیستی و تمثیل زبانی که از مولفه‌های شعر دال است.

در هفتاد درصد قطعات ابن یمین تمثیلات فشرده و غیر روایی است در حالی که در نود و نه درصد غزل تمثیل‌های آذرپیک، تمثیلات گسترده و روایی قالب است.

غزل تمثیل‌های گستردهٔ آذرپیک بیشتر از تمثیل‌های گسترده و روایی ابن یمین است.

و تمثیل‌های فشرده و غیر روایی ابن یمین بیشتر از تمثیل‌های فشرده و غیر روایی آذرپیک است.

در قطعات ابن یمین حکایت به معنای پیشا داستان نویسی مدرن نمود یافته اما در غزل تمثیل‌های آذرپیک روایت مینیمال در کالبد تمثیل تحقق یافته‌اند.

قطعات ابن یمین حاوی پند و اندرزهای اخلاقی و تعلیمی است؛ اما در غزل تمثیل که از شاخه‌های پر بسامد و جدی غزل مینیمال است؛ تمثیل در فضایی به شدت عاطفی اما ناتعلیم گر و غیر نصیحت گرا ارائه می‌شود.

کتابشناسی

اکبری، مهرانگیز (۱۴۰۱)، ***سارای***، تهران: امید سخن.

امامی، سعید (۱۳۸۳،۷آبان)، ***نقدی برکتاب لیلا زانا***، روزنامه سیاست روز.

آذرپیک آرش (۱۳۸۳)، ***لیلا زانا***، قم، سماء القلم.

آذرپیک،آرش ((۱۳۹۹)، ***وآنگاه شیخ اشراق عاشق می‌شود***، تهران: مهرودل.

آذرپیک،آرش (۱۳۹۸)، ***دوشیزه به عشق باز می‌گردد***،کرمانشاه: دیباچه.

باستانی‌راد، حسینعلی، (۱۳۶۳) ***دیوان اشعارابن یمین***، چاپ ۲، تهران: کتابخانه سنایی

خالقی‌راد،حسین (۱۳۷۵)، ***قطعه و قطعه سرایی در شعر فارسی***، تهران: علمی فرهنگی

زرین کوب، عبدالحسین (۱۳۹۸)، با کاروان حله، چاپ ۱۸، تهران: علمی.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۷)، ***صور خیال در شعر فارسی***، چاپ ۱۱، تهران: آگاه.

شمیسا، سیروس (۱۳۸۷)، ***بیان***، چاپ ۳، تهران: میترا.

صیدی، ناهید (۱۴۰۱)، نوآوری‌ها در فرم ذهنی غزل فرم و غزل مینیمال، ***پژوهش‌های نوین ادبی***، سال اول، شمارهٔ اول، صص ۱۴۷-۱۷۰

عسکری، عاطفه (۱۴۰۱)، ***زبانه‌های عاشقانه***، تهران: امید سخن.

فتوحی رود معجنی، محمود (۱۳۸۹) ***بلاغت تصویر***، چاپ ۲، تهران: سخن.

محمدی ،حمزه (۱۴۰۰)، ***مبانی ادبی فرائیسم***، تهران: امید سخن.

مسیح، نیلوفر (۱۴۰۰)، ***جنس سوم***، کرمانشاه: دیباچه.

نوروزعلی، زینب (۱۴۰۰) ***آنتولوژی زبانه نویسان ایران***، تهران: شاپرک سرخ.

نوروزعلی، زینب (۱۴۰۲)، «تحلیل و تطبیق ساختار روایی قطعات ابن یمین فریومدی و غزل قطعه‌های آرش آذرپیک بر اساس الگوی کنشی گریماس»، ***مطالعات ادبیات تطبیقی***، دورهٔ ۱۷، شمارهٔ ۶۸، صص ۶۴۱-۶۷۰

همائی، جلال‌الدین (۱۳۶۱)، ***فنون و بلاغت***، تهران: توس.

همتی، آریو؛ رشیدی، علی (۱۴۰۰)، ***جنبش ادبی*** ۱۴۰۰، تهران: مهرودل.

A Comparative Study of Allegory in Ibn Yamin Farumadi's Qit'as and Arash Azarpeyk's Allegoric Ghazals

Nahid Seyydi

۱. Master's Degree in Media Management, Researcher at the Institute for the Study of Humanities and Islam, Hikmat Kalameh. Email: Nahid۱۳۵۹۷۰@gmail.com

Article Info (۱۷۱-۱۸۵)

Article type:
Research Article

Article history:

Received:
۲۹/۰۳/۲۰۲۴

Accepted:
۱۰/۰۹/۲۰۲۴

Keywords:
Qit'a
Allegorical Ghazal
Animism
Linguistic Allegory

ABSTRACT

Allegory is a literary device commonly used in Qit'as and one of the significant rhetorical figures in the art of eloquence. This narrative pattern is a specific strategy aimed at conveying a secondary purpose that encompasses a teaching or theory. The Qit'a form, for two main reasons, could not achieve the lasting prominence in Persian poetry that the ghazal did. First, the lack of a rhyme in the opening couplet compared to the ghazal prevented the form from attaining the harmonious unity that the lyrical structure of the ghazal offers. Second, the Qit'a's didactic tone and dull message-oriented nature failed to resonate with the emotional and spiritual depths of the Iranian people. This article statistically examines the differences and similarities in allegory across four categories: parable, fable, animism, and linguistic allegory, within the works of the greatest Qit'a poet in Persian literary history, Ibn Yamin Farumadi, and the founder of the allegorical ghazal style, Arash Azarpeyk. The purpose of this research, conducted through descriptive-analytical methods and using library sources, is to provide a clear and comprehensive classification of different types of allegory. It also introduces the concept of linguistic allegory as an independent literary device in allegorical ghazals for the first time, supported by stylistic roots and specific examples.

ردپای موسیقی غزلیات بیدل دهلوی در غزلیات سلیمان بابانی

*نصرالدین عبداله زاده[۱]- امید قهرمانی[۲]- محمدامیر عبیدی نیا[۳]

۱. کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی، واحد مهاباد، دانشگاه آزاد اسلامی، مهاباد، ایران. (نویسندهٔ مسئول) رایانامه: nasradin.abdollahzade@gmail.com

۲. دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه ارومیه، ارومیه، ایران.

۳. دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه ارومیه، ارومیه، ایران.

اطلاعات مقاله (۲۱۲-۱۸۷)

نوع مقاله:
مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت:
۱۴۰۲/۰۸/۲۶

تاریخ پذیرش:
۱۴۰۲/۱۱/۱۲

واژه‌های کلیدی:
موسیقی کناری
موسیقی بیرونی
تأثیرپذیری
بیدل دهلوی
سلیمان بابانی

چکیده

یکی از مهم‌ترین عناصری که در بررسی و مقایسهٔ شعر دو شاعر مورد توجه واقع شده و باید بدان پرداخته شود؛ بحث موسیقی بیرونی و کناری شعر یعنی توجه به چگونگی وزن، ردیف، قافیه‌ها و نحوهٔ اثرپذیری یک شاعر از شاعر دیگر در این حوزهٔ مهم و اساسی است. در این جستار به شیوهٔ تحلیلی-توصیفی و آماری به میزان و چگونگی تأثیرپذیری موسیقی شعر، عروض، قافیه و ردیف در غزلیات سلیمان بابانی «کاتب»-شاعر پارسی‌گوی کرد زبان- از غزلیات بیدل دهلوی پرداخته شده و در پایان این نتایج حاصل شد که در عرصهٔ موسیقی بیرونی، بحور رمل، هزج و مضارع در غزلیات این دو شاعر، بسامد بالایی دارند. غالب اوزان مطبوع، دلنشین و جویباری هستند. در موسیقی کناری (ردیف و قافیه) تکرار قافیه، کاربرد مصوت بلند «آ» و سجع متوازی در قافیه غزلیات هر دو شاعر بسامد بالایی دارد. ردیف‌های گروهی، دشوار و کم سابقه در غزلیات هردو شاعر پر کاربرد است. در مجموع کل ردیف‌های مشترک ۳۷ مورد یعنی ۵۵/۲۲ درصد و ۱۸ مورد با ۲۶/۸۶ درصد در وزن و قافیه و ردیف مشترک است.

۱. مقدمه

بحث موسیقی در نگاه اول به شعر دو شاعر که یکی متأثر از دیگری‌ست، بارزترین جنبهٔ شعری است که مورد توجه واقع می‌شود. شاعرانی که در سرایش غزلیات خود به اقتفای بیدل دهلوی رفته‌اند علاوه بر توجه به حوزه‌های دیگر شعر بیدل همچون: محتوا، صور خیال و ... برای زیبایی بخشیدن به اشعار خود ناگزیر به تأثیرپذیری از شعر او در عرصهٔ موسیقی شعر هستند. سلیمان بابانی متخلص به «کاتب» نیز به این نکته کاملاً آگاه بوده و با توجه به این‌که به آثار شاعران بزرگ کلاسیک دسترسی و توجه وافر داشته، در انتخاب قافیه‌ها، ردیف‌ها و اوزان شعر خود بسیار دقیق عمل کرده و دیوانش مشتمل بر رباعی، ترجیع‌بند، مسمط تضمینی، قطعه، قصیده و غزل است. وی علاوه بر اوزان متعدد و متنوع، ردیف و قافیه‌های تازه و کمتر دیده شده‌ای در دیوانش به کار برده که نشان‌دهندهٔ چیرگی اوست. سلیمان بابانی چنان‌که از معنای واژهٔ کاتب بر می‌آید؛ کاتب دیوان بوده و همین نام را هم برای تخلص شعریش برگزیده است. (بابانی، ۱۳۹۸: ۲۰) کاتب دارای خط زیبا بوده و طبق فحوای اشعارش با علوم و اصطلاحات علمی نظیر فلسفه و منطق و عروض و به زبان فارسی چیره و با شعر و سبک استادان شعر خراسانی، عراقی و هندی کاملاً آشنا بوده است. در بعضی از اشعارش تأثیر سنایی، حافظ، سعدی و خواجو آشکار است. (همان: ۲۱)

۱-۱. بیان مساله و سوالات پژوهش

در این مقاله ابتدا به بررسی میزان و چگونگی تأثیرپذیری موسیقی، وزن، ردیف و قافیه‌های غزلیات کاتب از غزلیات بیدل دهلوی پرداخته شده و به دنبال بیان اشتراکات غزلیات این دو شاعر در زمینهٔ موسیقی بیرونی (عروض) و موسیقی کناری (ردیف و قافیه) هستیم. همچنین در ادامه به دنبال پاسخ‌های مناسبی هستیم تا دریابیم اولا سلیمان بابانی در انتخاب اوزان غزلیات خود به بیدل دهلوی توجه داشته یا خیر و چنانچه پاسخ مثبت است میزان تأثیرپذیری او در عرصهٔ موسیقی کناری (ردیف و قافیه) از بیدل دهلوی در چه اندازه بوده است.

۱-۲. ضرورت، اهمیت و هدف پژوهش

اهمیت شناخت موسیقی بیرونی در شعر شاعران و میزان تاثیرپذیری آنها از هم و برهم به قدری ضروری و مهم است که نیاز به وجود یک فرهنگ که به بررسی ویژگی‌های موسیقایی شعر فارسی به نحوی که بتوان زمان آغاز به کار رفتن یک وزن و سپس میزان کاربرد آن در ادوار بعدی و تعیین بسامد و ترسیم فراز و نشیب موجود در تداول هر یک از اوزان عروضی را

به دقت تمام تعیین کند، بسیار ضروری و مفید می‌نمایاند، از آنجا که تا کنون چنین فرهنگی تهیه و تدارک نشده حداقل بررسی موسیقی بیرونی در شعر شاعران با شیوهٔ تحلیلی و تطبیقی می‌تواند بخش مهمی از سوالات مورد نیاز در این زمینه را پاسخ بدهد.

موسیقی بیرونی به عقیدهٔ شفیعی کدکنی همان چیزی است که وزن عروضی خوانده می‌شود و لذت بردن از آن امری غریزی است یا نزدیک به غریزی، بنابراین، بحور عروضی یک شاعر به لحاظ حرکت و سکون و تنوع آنها و به لحاظ هماهنگی با زمینه‌های درونی و عاطفی شعر قابل بررسی است. به جرات می‌توان ادعا کرد که مشخص‌ترین جنبهٔ موسیقی شعر، عروض یا همان موسیقی بیرونی است. موسیقی که نخستین پل ارتباطی مخاطب با دنیای عاطفی شاعر و اولین نشانهٔ زیباسازی شعر با عروض آغاز می‌شود. در این پژوهش در بررسی تاثیرپذیری کاتب از بیدل دهلوی به بررسی و تحلیل آماری می‌پردازیم و نهایتا بسامد این تاثیرپذیری در هر کدام از اوزان را مشخص می‌کنیم.

مبنای پژوهش حاضر که با روش تحلیلی- توصیفی و آماری صورت گرفته، مجموع ۸۸ غزل دیوان کاتب (سلیمان بابانی) تصحیح دکتر شهباز محسنی و غزلیات دیوان بیدل دهلوی با تصحیح خال محمد خسته، خلیل الله خلیلی به اهتمام محمد آهی است. در خصوص ارقام و آمار مربوط به بحور و اوزان غزلیات بیدل دهلوی نیز مبنای تحقیق و استناد به آن همان مقالاتی است که در پیشینهٔ پژوهش ذکر شده و در منابع پایانی نیز آمده است.

۱-۳. پیشینهٔ پژوهش

در خصوص موسیقی بیرونی و کناری آثار بیدل همچون رباعی و غزلیات و ... تحقیقاتی صورت گرفته است. از جمله: کتاب موسیقی شعر (۱۳۶۸) تالیف شفیعی کدکنی؛ کمالی و همکاران (۱۳۸۸) در مقالهٔ «بررسی آماری وزن غزل‌های بیدل»، از میان اشعار بسیار بیدل که هر یک را می توان از جنبه‌های مختلف هنر شعری بررسی کرد به غزل‌های او از منظر وزن نگریسته‌اند. جدیدالاسلامی قلعه نو و صفایی کشتگر (۱۳۹۰) در «موسیقی بیرونی دیوان بیدل دهلوی» به شناسایی و معرفی این شاعر نازک خیال پرداخته و از میان دنیای نهفته در آثار وی به گوشهٔ کوچکی از عالم موسیقی شعر او یعنی موسیقی بیرونی و معرفی اوزان و بحور به کار رفته در دفتر شعر بیدل پرداخته و در خصوص بسامد کاربرد هر بحر مطالبی ارائه داده است. همچنین در مورد وزن‌های خیزابی، جویباری و اوزان دوری مطالبی ذکر کرده است. دانشگر (۱۳۹۶) در «بررسی موسیقی کناری در غزلیات بیدل دهلوی» این بررسی نشان داد دهلوی در سرودن غزل‌های مردّف، به‌ویژه التزام به ردیف‌های طوالنی توانا بوده است. در خصوص

سلیمان بابانی «کاتب» تنها دو تصحیح که اولی از زنده یاد هادی یزدانی که نام شاعر را سلیمان بیگ بابان ثبت کرده است. (بابان، ۱۳۹۸: ۱۵ و حیرت سجادی، ۱۳۷۵: ۶۴۷) و دومی از شهباز محسنی در دست است. همان‌طور که گذشت تحقیقی در مورد تأثیرپذیری سلیمان بابانی «کاتب» از بیدل دهلوی هنوز صورت نگرفته و ضرورت دارد شعرهای دلنشین این شاعر در ابعاد و زوایایی همچون بینامتنیت، صور خیال و سبک شناسی مورد نقد و بررسی قرار گیرد.

۲. پردازش تحلیلی موضوع

۲-۱. مبانی نظری

بیدل

میرزا عبدالقادر پسر میرزا عبدالخالق عظیم‌آبادی هندوستانی متخلص به بیدل، اصلش از ترکان جغتایی ارلات است، او در عظیم‌آباد پتنا بسال ۱۰۵۴ ولادت یافت و در همانجا کسب دانش کرد. (صفا، ۱۳۸۴: ۵۳۶) پارسی زبان مادری‌اش نبوده به گفتهٔ تذکره نویسان از نژاد قوم «برلاس» است. (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۱: ۳۱) در آغاز جوانی در زمرهٔ اطرافیان شاهزاده محمد اعظم شاه سومین پسر اورنگ زیب درآمد و منصب لشکری بلندی بدو تفویض شد لیکن فرمانروایی بر کشور آزادگی و قناعت را ترجیح داد و از آن منصب دست کشید. (همان، ۵۳۶) پارسی شناسان هند به بیدل از دو راه اعتقاد می‌ورزند: نخست آن‌که او را از صاحب‌کمالات و پیشروان بزرگ طریقت می‌شمارند و دوم آن‌که او را بزرگ‌ترین شاعر پارسی‌گوی متأخر بعد از استادانی مانند امیر خسرو دهلوی و عبدالرحمان جامی می‌دانند. بیدل زندگی را با کتابت کتب و اصلاح و ترتیب دیوان‌های شاعران متمول می‌گذراند. (کاظمی، ۱۳۸۶: ۹) در سال ۱۱۳۳ هجری قمری و در سن ۷۹ سالگی درگذشت و در صحن خانه‌اش به خاک سپرده شد.

کاتب

متأسفانه تاریخ تولد و درگذشت کاتب معلوم نیست. در تذکره‌ها و کتب رجال که دربارهٔ دانشوران و ادبای کُرد نوشته شده هم اطلاعاتی دربارهٔ سلیمان بابانی «کاتب» یافت نمی‌شود. در مقدمهٔ کوتاهی که خود وی در دیوان اشعارش نگاشته، اشاره می‌کند که از اهالی کردستان بابان است. گفتنی است که بابان دودمانی از امیران محلی کرد در ناحیهٔ شهرزور در قلمرو عثمانی بود که تقریبا دو سده در قسمت‌هایی از مناطق کردنشین واقع در عراق کنونی حکومتی محلی داشتند. در اختلافات و کشمکش‌های ایران و عثمانی به‌ویژه در عصر قاجار به

صورتی فعال شرکت داشتند. بر اساس یک بیت از اشعار «کاتب» گمان می‌رود که شاعر از «قره‌داغ» سلیمانیه بوده باشد:

جوی اشکی که روان است به رویم «کاتب» تا چه رودی است ز شورابهٔ داغ قره‌داغ
(کاتب، ۱۳۹۸: ۱۴۲)

قرینهٔ این گمان، بیان نوستالژیک شاعر در ترکیب «داغِ قره‌داغ» است که حس غربتش را در زمانی که ساکن استانبول بوده بیان می‌کند. (ر.ک. بابانی، ۱۳۹۸: ۲۳-۱۶) وی نیز همچون بیدل پارسی زبان مادری‌اش نبوده است. کاتب دیوانش را در ماه شعبان ۱۲۶۶ هجری قمری کتابت کرده است.

۲-۲. اوزان و بحور غزل‌های بیدل و کاتب

تعریف‌های بسیاری دربارهٔ وزن شده که هرکدام مورد انتقاداتی نیز واقع شده‌اند و کم و بیش تعریف جامع و مانعی به نظر نمی‌رسند. شاید بهترین تعریف این باشد که بگوییم: «وزن نوعی تناسب است. تناسب کیفیتی است حاصل از ادراک وحدتی در میان اجزای متعدد. تناسب اگر در مکان واقع شود آن را قرینه می‌خوانند و اگر در زمان واقع شود وزن خوانند.» (خانلری، ۱۳۵۱: ۱۰) مجموع اوزان شعر فارسی را به دو بخش بحرهای متحدالارکان و بحرهای مختلف الارکان (متناوب الارکان) تقسیم کرده‌اند. متحدالارکان دارای هفت بحر و هرکدام از این بحور زحافاتی دارند که موجب پدید آمدن اوزان گوناگونی می‌شوند. مختلف الارکان نیز دارای سیزده بحر است و هرکدام از این بحرها خود اوزان متنوعی دارند. (ر.ک. اسپرهم، ۱۳۸۷: ۱۰۸) بحور به کار رفته در دیوان بیدل به ترتیب بسامد عبارتند از: رمل، هزج، مضارع، مجتث، رجز، کامل، متقارب، خفیف، منسرح، مقتضب و سریع. دیوان بیدل ۲۸۵۹ غزل دارد. ۳۷ وزن عروضی در ۱۱ بحر مورد استفاده سراینده قرار گرفته است که از این میان ۲۸ وزن در ۲۷۲۷ مورد غزل با رکن‌های هشت تایی (مثمن)، ۹۵/۳۸ درصد اوزان کل دیوان و ۹ وزن در ۱۲۶ مورد غزل با رکن‌های شش تایی (مسدس)، ۴/۴۰ درصد اوزان کل دیوان و تعداد یک وزن در شش مورد غزل با رکن‌های چهارتایی (مربع)، بیست صدم درصد کل اوزان دیوان بیدل را در بر می‌گیرد. (جدیدالاسلامی قلعه‌نو و صفایی کشتگر،۱۳۹۰: ۷۰) پرکاربردترین بحر مورد استفادهٔ بیدل در دیوان غزلیاتش، بحر رمل است، پس از آن بحر هزج در مکان دوم قرار دارد. این امر خود نشانگر علاقه و توجه ویژهٔ شاعر به اوزان جویباری است. (همان، ۷۰) اوزان جویباری از ترکیب نظام ایقاعی خاصی حاصل می‌شود که با همهٔ زلالی، زیبایی و مطبوع بودن، شوق به تکرار در ساختمان آن‌ها احساس نمی‌شود. (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۹، ۳۹۳ و ۳۹۵) تنها ۱۴ وزن

در دسته وزن‌های خیزابی جای می‌گیرند. (ر.ک. جدیدالاسلامی قلعه نو وصفایی کشتگر،۱۳۹۰: ۷۱) مجموع ۸۸ غزل کاتب در ۱۶ وزن و هشت بحر سروده شده که غالباً جزء اوزان جویباری هستند که به ترتیب بسامد عبارتند از: هزج، رمل، مضارع، مجتث، رجز، خفیف، متقارب و منسرح. از میان غزلیات کاتب ۷۲ مورد؛ ۸۱/۸۱ درصد ارکان هشت تایی (مثمن) و ۱۶ مورد؛ ۱۸/۱۸ درصد ارکان شش تایی (مسدس) در بر می‌گیرد.

۲-۲-۱. بحر رمل

«در لغت به معنی باران کم و حصیر بافتن است.» (عقدایی، ۱۳۷۹، ۶۴) و در علم عروض بحری است که «اجزای آن از تکرار فاعلاتن است.» (قیس رازی، ۱۳۶۰، ۹۹) این بحر پرکاربردترین و مأنوس‌ترین بحر در دیوان بیدل دهلوی است که بسامد تکرار آن بیش از یک سوم کل غزل‌های دیوان را دربرمی‌گیرد. (ر.ک. جدیدالاسلامی قلعه نو وصفایی کشتگر،۱۳۹۰: ۷۱)

رمل مثمن محذوف (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن) سومین وزن پرکاربرد شعر فارسی است و با ۷۹۲ غزل در دیوان بیدل دهلوی ۲۷/۷ درصد کل اوزان را داراست.

کیست کز راه تو چون خاشاک بردارد مرا شعله جاروبی کند تا پاک بردارد مرا
بیدل، ۱۳۷۱، ۱۱۵

لاله رویی داغ نومیدی به جان دارد مرا شعله خویی آتش اندر خان و مان دارد مرا
کاتب، ۱۳۹۸، ۹۱

کاتب از ۸۸ غزل دیوانش تعداد ۳۵ غزل را در بحر رمل سروده است که ۳۹/۷۷ درصد کل غزلیات دیوان است.

رمل مثمن مخبون محذوف (فعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن) از اوزان سنگین و جویباری است. ۲/۸۳ درصد از غزلیات دیوان بیدل یعنی ۸۱ غزل در این بحر سروده شده است.

نه نفس تربیتم کرد و نه دامان مددی آتشم خاک شد ای سوخته جانان مددی
بیدل، ۱۳۷۱: ۱۱۹۶

دردمند غمم ای صاحب درمان مددی دفع غم را ز می، ای ساقی رندان مددی
کاتب، ۱۳۹۸: ۱۷۴

کاتب پنج غزل در این وزن سروده است که ۵/۶۸ درصد غزلیات او است.

رمل مثمن مخبون اصلم (فعلاتن، فعلاتن، فعلاتن، فع لن) وزنی آرام و جویباری است که با ۱۲۶ غزل ۴/۴ درصد غزلیات دیوان بیدل را به خود اختصاص داده است.

یاد ابروی کجی زد به دل ما ناخن موج شد بهر جگر کاوی دریا ناخن
بیدل، ۱۳۷۱: ۱۰۸۶

ترک ما می‌نکنند ترک دلازاری را خورده گویی ز ازل شیر جفا کاری را
کاتب، ۱۳۹۸: ۸۸

کاتب ۲ غزل را در این وزن سروده که ۲/۲۷ درصد غزلیات دیوان است.

رمل مسدس محذوف (فاعلاتن فاعلاتن فاعلن) وزنی نرم و جویباری است. بیدل ۲۹ غزل را در این وزن سروده است. این وزن کم کاربرد تنها یک و یک صدم درصد غزلیات دیوان بیدل را به خود اختصاص داده است.

سرخوش آن نرگس مستانه‌ایم ما گدایان در میخانه‌ایم
بیدل، ۱۳۷۱: ۹۴۰

گلعذاران روی یارم بنگرید روی یار گلعذارم بنگرید
کاتب، ۱۳۹۸: ۱۲۷

تعداد پنج غزل یعنی ۵/۶۸ درصد از غزلیات دیوان کاتب در این وزن سروده شده است.

۲-۲-۲. بحر هزج

بیشتر آوازها و سرودهای اعراب در این بحر است. (شاه حسینی، ۱۳۸۰: ۶۶) پس این اسم را از جهت نیکویی بحر بر آن نهاده‌اند.

بحر هزج با تعداد ۷۹۶ غزل به میزان ۲۷/۸۴ درصد کل اوزان دیوان بیدل را شامل می‌شود و در عین حال از بحور پرکار برد دیوان بیدل است.

کاتب ۴۱ غزل را در این بحر سروده است که با ۴۶/۵۹ درصد پرکاربردترین بحر در دیوان اوست. درصد کاربرد این بحر در دیوان کاتب از کاربرد آن در دیوان بیدل بیشتر است. این درحالی است که در سایر بحور میزان استفاده هردو شاعر مشابه و به هم نزدیک است.

هزج مثمن سالم (مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن) بحری نرم و سنگین جزء اوزان دلنشین و شیرین و متناسب با مضامین آرام‌بخش است. این وزن با ۴۸۸ غزل یعنی ۱۷/۰۶ درصد غزلیات، یکی از پرکاربردترین اوزان دیوان بیدل است.

بیا ای جام و مینای طرب نقش کف پایت خرام موج می مخمور طرز آمدن‌هایت
بیدل، ۱۳۷۱: ۲۰۴

مذاقم تلخ می‌دارد لب لعل شکرخایت ز خویشم می‌برد هردم فریب چشم شهلایت
کاتب، ۱۳۹۸: ۹۹

تعداد ۱۴ غزل یعنی ۱۵/۱۹ درصد غزلیات دیوان کاتب در این وزن سروده شده است.

هزج مثمن اخرب مکفوف محذوف (مفعول مفاعیل مفاعیل فاعلن) هفتمین وزن جویباری پرکاربرد زبان فارسی است. ۹/۰۲ درصد یعنی ۲۵۸ غزل در دیوان بیدل به این وزن اختصاص دارد.

عمری است به چشمم ز نم اشک اثر نیست ای دل تو کجایی که غبارت به نظر نیست
بیدل، ۱۳۷۱: ۳۱۶

در هیچ دلی نیست که از تو شرری نیست در رهگذری نیست که خونین جگری نیست
کاتب، ۱۳۹۸: ۱۰۹

هزج مسدس محذوف (مفاعیلن مفاعیلن فعولن) وزنی جویباری، دلنشین و آرام و هشتمین وزن پرکاربرد زبان فارسی است درحالی‌که در دیوان بیدل کم کاربرد است. این وزن در دیوان بیدل کمتر از یک درصد یعنی ۰/۹۸ درصد را به خود اختصاص داده است. وی تنها ۲۸ غزل را در این وزن سروده است.

مگو طاق و سرایی کرده‌ام طرح دل عبرت بنایی کرده‌ام طرح
بیدل، ۱۳۷۱: ۳۸۰

به دل تخم وفایی کرده‌ام طرح وفای بی وفایی کرده‌ام طرح
کاتب، ۱۳۹۸: ۱۱۹

کاتب ۸ غزل را در این وزن سروده است که ۹/۰۹ درصد غزلیات او است.

هزج مثمن اخرب (مفعول مفاعیلن مفعول مفاعیلن) که در دستهٔ اوزان دوری و خیزابی جای دارد. در دیوان بیدل ۱۵ غزل یعنی ۰/۵۲ درصد غزلیات به این وزن اختصاص دارد. این درحالی است که کاتب پنج غزل یعنی ۵/۶۸ درصد غزل‌هایش را در این وزن سروده است.

این انجمن عشق است توفانگر سامان‌ها یک لیلی و چندین می، یک یوسف و کنعان‌ها
بیدل، ۱۳۷۱: ۲۱

ای داده غم عشقت سرها به بیابان‌ها سرها همه در پایت افتاده ز سامان‌ها
کاتب، ۱۳۹۸: ۹۲

هزج مسدس اخرب مقبوض محذوف (مفعول مفاعلن فعولن) وزنی شاد و خیزابی است. ۷ غزل یعنی ۰/۲۴ درصد سهم این وزن در دیوان بیدل است.

وقتی ست کنیم گریه با هم ای شمع شبست روز ما هم
بیدل، ۱۳۷۱: ۹۹۸

ای طاقت من ز دوریت طاق طاقی تو به نیکویی در آفاق
کاتب، ۱۳۹۸: ۱۴۶

سهم این وزن در میان غزلیات کاتب سه غزل یعنی ۳/۴۰ درصد است.

۲-۲-۳. بحر مضارع

مضارعت در لغت به معنی مشابهت است. (تجلیل، ۱۳۷۸: ۳۰) این بحر با ۴۰۵ غزل در دو وزن پرکاربرد و زیبا ۱۴/۱۶ درصد، سومین مقام را در میان بحور به کار رفته در دیوان بیدل دهلوی در اختیار دارد. بحر مضارع در دیوان کاتب نیز با پنج غزل و ۵/۶۸ درصد، سومین بحر پرکاربرد است.

مضارع مثمن اخرب مکفوف محذوف (مفعول فاعلاتن مفاعیل فاعلن) که وزنی نرم و سنگین و جویباری است. این وزن با تعداد ۳۰۸ غزل ۱۰/۷۷ درصد غزلیات بیدل را به خود اختصاص داده است.

ممسک اگر به عرض سخاجو شد از شراب دستی بلند می‌کند اما به زیر آب
بیدل دهلوی، ۱۳۷۱: ۱۵۷

ای آفتاب از رخ تو در حجاب از پرتو جمال تو یک ذره آفتاب
کاتب، ۱۳۹۸: ۹۳

۲-۲-۴. بحر مجتث

بحری است با اوزان دلنشین و مطبوع که با بسامد ۳۳۱ غزل، ۱۱/۵۷ درصد از غزلیات بیدل را به خود اختصاص داده است. کاتب در دو وزن از این بحر سه غزل سروده است که ۳/۴۰ درصد غزلیات دیوان او است.

مجتث مثمن مخبون محذوف (مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن) وزنی جویباری و پر کاربردترین وزن در میان اوزان شعر فارسی است. ۱۰۴ غزل با ۳/۶۳ درصد سهم این وزن در دیوان بیدل دهلوی است. کاتب نیز با دو غزل یعنی ۲/۲۷ درصد غزلیاتش را در این وزن سروده است.

به خاک راه که گردید قطره‌زن مهتاب که چون گلاب فشاندم به پیرهن مهتاب
بیدل دهلوی، ۱۳۷۱: ۱۴۱

شب است و میل به شبگیر می‌کند مهتاب هوا به غالیه تخمیر می‌کند مهتاب
کاتب، ۱۳۵۸: ۹۶

مجتث مثمن مخبون اصلم (مفاعلن فعلاتن مفاعلن فع لن) وزنی جویباری و زیبا با ۱۶۱ غزل از دیوان بیدل دهلوی بدان اختصاص یافته که معادل ۵/۶۱ درصد است. کاتب با یک غزل ۱/۱۳ درصد از غزلیاتش را در این وزن سروده است.

ز خویش رفته‌ام اما نرفته‌ام جایی غبار راه توام تا کی‌ام زنی پایی
بیدل دهلوی، ۱۳۷۱: ۱۱۶۷

بیا و گرمی بازار دلبران بشکن به غمزه رونق کردار ساحران بشکن
کاتب، ۱۳۹۸: ۱۶۱

۲-۲-۵. بحر رجز

رجز در لغت به معنی و مفهوم اضطراب و سرعت است. (مددی، ۱۳۸۵: ۱۱۷)
این بحر با بسامد ۴۷ غزل یعنی ۲/۵۸ درصد در دفتر بیدل دهلوی دارای مقام پنجم است. سهم غزلیات کاتب نیز یک غزل با ۱/۱۳ درصد است و از بحور کم کاربرد در دیوان او است. رجز مثمن سالم (مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن) یکی از اوزان نرم و با وقار است که ۱۱ غزل یعنی ۰/۳۸ درصد از وزن‌های مورد استفاده در دیوان بیدل دهلوی است.

مزد تلاشم به رهت دیده ندارد گهری آبله‌ای کو که نهم در قدم خویش سری
بیدل دهلوی، ۱۳۷۱: ۱۱۸۷

تا سرو و گل را باغبان در باغ و بوستان پرورد چون قد و رویت سرو و گل مشکل که آسان پرورد
کاتب، ۱۳۹۸: ۱۲۶

۲-۲-۶. بحر خفیف

در لغت به معنای سبک و چابک در حرکت و عمل است. (مددی، ۱۳۸۵: ۱۱۷) در دفتر بیدل ۲۳ غزل یعنی ۱/۵ درصد به این وزن اختصاص دارد. که نشان می‌دهد در دیوان بیدل وزن کم کاربردی است.

سهم دیوان کاتب نیز از این وزن ۱/۱۳ درصد یعنی یک غزل از ۸۸ غزل دیوان کاتب است. خفیف مسدس مخبون اصلم (فاعلاتن مفاعلن فع لن) در دیوان هردو شاعر کم کاربرد است. بیدل ۱۵ غزل در این وزن سروده است یعنی ۰/۵۲ درصد غزلیات دیوان.

چشمش افکنده طرح بیدادم سرمه کو تا رسد به فریادم
بیدل دهلوی، ۱۳۷۱، ۸۸۱

سینه پر سوز ناله می‌بینم جان و دل هر دو واله می‌بینم
کاتب، ۱۳۹۸: ۱۵۵

۲-۲-۷. بحر متقارب

متقارب در لغت به معنای نزدیک شونده است. (معین) این وزن کمتر برای غزل مورد استفاده قرار گرفته است و بیشتر برای مثنوی‌های حماسی در شعر فارسی کاربرد داشته است. این بحر در دفتر بیدل دهلوی ۳۵ غزل با ۱/۲۲ درصد به کار رفته است. کاتب نیز تنها یک غزل در این بحر سروده است که ۱/۱۳ درصد از غزلیات او است.

متقارب مثمن اثلم (فع لن فعولن فع لن فعولن) یکی از کم کاربردترین وزن های دفتر بیدل و دیوان کاتب است.

بیگانه وضعیم یا آشنا ییم مانیستیم اوست او نیست مایم
بیدل دهلوی، ۱۳۷۱: ۸۶۹

تا چند گردم به تو ای جان گرد صحاری، طرف بیابان
کاتب، ۱۳۹۸: ۱۶۴

۲-۲-۸. بحر منسرح

منسرح در لغت به معنی حیوان تند و آسان رونده است. (معین) در دفتر بیدل دهلوی ۳۳ غزل یعنی ۱/۱۹ درصد و در دیوان کاتب نیز تنها یک غزل یعنی ۱/۱۳ درصد سهم این دیوان‌ها از این وزن است.

منسرح مثمن مطوی مکشوف (مفتعلن فاعلن مفتعلن فاعلن) که از اوزان شاد و ضربی و پرکاربرد در شعر فارسی محسوب می‌شود. ۲۷ غزل یعنی ۰/۹۴ درصد دیوان بیدل به این وزن اختصاص دارد.

چیست این فتنه‌زار غیر ستم در بغل یک نفس و صد هزار تیغ دو دم در بغل
بیدل دهلوی، ۱۳۷۱: ۷۱۲

چند برآرد نیاز سر ز افق آفتاب جلوه کن و در نشان درپس نیلی حجاب
کاتب، ۱۳۹۸: ۹۴

۲-۲-۹. اوزان دوری

نوعی وزن دیگر که توسط بیدل دهلوی و کاتب مورد استفاده قرار گرفته، اوزان دوری است که از خوش‌آهنگ‌ترین و زیباترین اوزان شعر فارسی است. یکی از ویژگی‌های عروض فارسی، داشتن اوزانی خاص به نام «دوری» یا «متناوب» یا «دوپاره» است. در این اوزان هر مصراع از دو پاره تشکیل می‌شود که پارهٔ دوم تکرا پارهٔ اول است. به عبارتی دیگر در وزن دوری، هر نیم مصراع در حکم یک مصراع است. (وحیدیان کامیار، ۱۳۸۶: ۵۰) وزن دوری اصطلاحی مستحدثه و مربوط به عروض جدید است و در عروض قدیم معادلی برای آن نیست. (عظیمی و سیف، ۱۳۹۵: ۷)

بیدل دهلوی در ۹ وزن با ۲۶۱ غزل ۹/۰۸ از غزلیاتش را به این وزن اختصاص داده است. سهم غزلیات کاتب از مجموع ۸۸ غزل، ۶ غزل یعنی ۶/۸۱ درصد است.

هزج مثمن اخرب (مفعول مفاعیلن مفعول مفاعیلن)

تا کاتب ایجادم نقش من و ما بندد چون صبحدم فرصت مسطر به هوا بندد

بیدل دهلوی، ۱۳۷۱: ۳۶۵

سیمیـــن ذقنـــا حســـنت هـــر روز فـــزون بادا ویـــن گل ز خزان یارب پیوســـته مـــصون بادا

کاتب، ۱۳۹۸: ۹۰

جدول شماره ۱ بسامد (فراوانی) غزلیات دو شاعر

ردیف	بحر	بیدل		کاتب	
		فراوانی	درصد	فراوانی	درصد
۱	رمل	۱۰۶۰	۰۷/۳۷	۳۵	۷۷/۳۹
۲	هزج	۷۹۶	۸۲/۲۷	۴۱	۵۹/۴۶
۳	مضارع	۴۰۵	۱۶/۱۴	۵	۶۸/۵
۴	مجتث	۳۳۱	۵۷/۱۱	۳	۴۰/۳
۵	رجز	۷۴	۵۸/۲	۱	۱۳/۱
۶	خفیف	۴۳	۵۰/۱	۱	۱۳/۱
۷	متقارب	۳۵	۲۲/۱	۱	۱۳/۱
۸	منسرح	۳۳	۱۹/۱	۱	۱۳/۱
	جمع	۲۷۷۷	۱۱/۹۷	۸۸	۱۰۰

جدول فوق بیانگر این است که مجموع ۸۸ غزل کاتب در هشت بحر مذکور سروده شده است که در غزلیات بیدل نیز به کار رفته است.

جدول ۲ بسامد و درصد اوزان مشترک غزلیات کاتب و بیدل

		کاتب		بیدل	
ردیف	اوزان و بحور	بسامد	درصد	بسامد	درصد
۱	رمل مثمن محذوف(فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن)	۲۳	۱۳/۲۶	۷۹۲	۷۰/۲۷
۲	رمل مثمن مخبون محذوف (فعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن)	۵	۶۸/۵	۸۱	۸۳/۲
۳	رمل مثمن مخبون اصلم (فعلاتن فعلاتن فعلاتن فع لن)	۲	۲۷/۲	۱۲۶	۴۰/۴

۴	رمل مسدس محذوف (فاعلاتن فاعلاتن فاعلن)	۵	۶۸/۵	۲۹	۰۱/۱
۵	هزج مثمن سالم(مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن)	۱۴	۹۰/۱۵	۴۸۸	۰۶/۱۷
۶	هزج مثمن اخرب مکفوف محذوف (مفعول مفاعیل مفاعیل فعولن)	۱۱	۵/۱۲	۲۵۸	۰۲/۹
۷	هزج مسدس محذوف (مفاعیلن مفاعیلن فعولن)	۸	۰۹/۹	۲۸	۹۷/۰
۸	هزج مثمن اخرب (مفعول مفاعیلن مفعول مفاعیلن)	۵	۶۸/۵	۱۵	۵۲/۰
۹	هزج مسدس اخرب مقبوض محذوف (مفعول مفاعلن فعولن)	۳	۴۰/۳	۷	۲۴/۰
۱۰	مضارع مثمن اخرب مکفوف محذوف (مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن)	۵	۶۸/۵	۳۸	۷۷/۱۰
۱۱	مجتث مثمن مخبون اصلم (مفاعلن فعلاتن مفاعلن فع لن)	۱	۱۳/۱	۱۶۱	۶۱/۵
۱۲	مجتث مثمن مخبون محذوف (مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن)	۲	۲۷/۲	۱۰۴	۶۳/۳
۱۳	رجز مثمن سالم (مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن)	۱	۱۳/۱	۱۱	۳۸/۰
۱۴	خفیف مسدس مخبون اصلم (فاعلاتن مفاعلن فع لن)	۱	۱۳/۱	۱۵	۵۲/۰
۱۵	متقارب مثمن اثلم (فع لن فعولن فع لن فعولن)	۱	۱۳/۱	۶	۲۰/۰
۱۶	منسرح مثمن مطوی مکشوف (مفتعلن فاعلن مفتعلن فاعلن)	۱	۱۳/۱	۲۷	۹۴/۰
	جمع	۸۸	۱۰۰	۲۱۸۶	۸/۸۵

مجموع ۸۸ غزل کاتب در ۱۶ وزن مذکور سروده شده است که در غزلیات بیدل نیز به کار رفته است.

۲-۳. موسیقی کناری

در بررسی موسیقی کناری با دو مبحث قافیه و ردیف روبه‌رو هستیم. قافیه از ارکان شعر کلاسیک است و تقریباً در همهٔ تعاریف قدما از شعر دیده می‌شود و کلام موزن و مقفی رکن اصلی تعریف شعر است. علمای بلاغت در تعریف قافیه اتفاق نظر ندارند ولی در جمع تعاریف آن، قافیه به کلماتی گفته می‌شود که در پایان مصرع آمده و با شرایطی یک یا چند حرف

مشترک دارد. اشتراک در حرف و آمدن در پایان مصرع موجب نوعی تأثیر موسیقایی می‌شود. «بی هیچ گمان حالت و اندیشهٔ یک شعر که الهام می‌شود همراه با نوعی وزن است ولی قافیه هرگز این خصوصیت را ندارد و عنصری است که در مرحلهٔ پس از وزن و در حقیقت برای تکمیل آن و تنوع بخشید بدان شعر می‌پیوندد.» صاحب المعجم می‌گوید: «قافیت بعضی از کلمهٔ آخرین بیت باشد شرط آن‌که کلمه بعینها و معناها در آخر ابیات دیگر متکرر نشود. پس اگر متکرر شود آن‌را ردیف خوانند و قافیت در ماقبل آن باشد.» (قیس رازی، ۱۳۶۰: ۲۰۲) بخش مهمی از موسیقی شعر فارسی به عهده‌ی قافیه است که از لحاظ موسیقی جایگاهی پس از وزن دارد، اما در ساحت زیبا شناسی شعر نقشی فراتر از وزن دارد.

۲-۳-۱. کاربرد قافیه در غزلیات بیدل و کاتب

۲-۳-۱-۱. تکرار محسوس قافیه

شاعران سبک هندی تکرار قافیه را عیب نمی‌شمرده‌اند بلکه آن را نوعی هنر نمایی نیز به حساب می‌آورده‌اند. (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۱: ۷۱)

در غزلیات دو شاعر به وفور شاهد تکرار قافیه هستیم. تکرار از مهم‌ترین عوامل انسجام بخش شعر است که غیر تولید موسیقی و آهنگ، احساس و عواطف شاعر به صورتی نهفته و پنهان در لابه‌لای کلام به مخاطب القا می‌کند و پیام گوینده را مؤکد می‌سازد. (وفایی و یاوری، ۱۳۹۶: ۳۶) نمونه‌هایی از کاربرد تکرار محسوس قافیه یعنی تکرار قافیه با مضامین یکسان:

خواندم خط هر نسخه به ایمای تغافل آفاق نوشتم به یک انشای تغافل
خوبان همه تن شوخی انداز نگاهت بیدل تو نه‌ای محرم ایمای تغافل
بیدل دهلوی، ۱۳۷۱: ۷۱۲

تکرار واژهٔ «ایما» با فاصلهٔ چند بیت به عنوان قافیه

تنها نه همین چشم تو شد جای تغافل هر شیوهٔ نازت کند ایمای تغافل
کاتب تو گریزت بود از درگه حکمت از مهرش اگر ذره بود جای تغافل
کاتب، ۱۳۹۸: ۱۵۱-۱۵۲

تکرار واژهٔ «جا» با فاصلهٔ چند بیت از هم به عنوان قافیه

۲-۳-۱-۲. تکرار نامحسوس قافیه

یکی دیگر از موارد کاربرد قافیه در غزلیات هردو شاعر تکرار نامحسوس قافیه است که در واقع به ظاهر یکسان به نظر می‌آید، اما چون در معنی و مضمونی دیگر به کار گرفته شده است، تکرار محسوب نمی‌شود. نمونه‌هایی از تکرار قافیه با معنی مختلف:

مشـــکل از هرزه‌دوی جـــز به تب و تـــاب رسی پـــا به دامن نشکـــستی کـــه بـه آداب رســـی
رمـــز اقـــبـــال جهـــان را کـــشی از ادبـــارش گـــر به شـــاگـــردی شـــاگـــرد رسن‌تاب رسی
بیدل، ۱۳۷۱: ۱۱۸۹

در غزل فوق با نگاهی سطحی به دو کلمهٔ «تاب» و «تاب» در بیت اول و دوم، گمان می‌رود که قافیه «تاب» تکرار شده است، اما با کمی دقت معلوم می‌شود که تکرار از نوع نامحسوس است یعنی کاربرد کلمه در دو معنی گوناگون.

ســـوی مـــحـــتـــاجان درگاهـــت نگاهی بازکن ای به تـــو هـــردم مرا زانـــدازه بـــیرون احـــتیاج
روی زرد در دو عالـــم عـــین افلاس است و بـــس کـــاش از کـــونین مـــی‌کـــردند بـــیرون احتـــیاج
کاتب، ۱۳۹۸: ۱۱۳

قافیهٔ «بیرون» و «بیرون» در دو بیت با دو معنی متفاوت، در غزل کاتب به کار رفته است. در غزلیات هردو شاعر تکرار قافیه با معانی متفاوت بسامد بالایی دارد. کاتب برای تکرار قافیه خویش توجیه ادبی «حسن تعلیل» آورده است و در مطلع غزلی به آن اشاره نموده است.

تـاکه وصـف شـکرین لـعـل تـرا سـر کـــرده‌ام قـافیـه از بـس کـه شیـریـن شـد مکرر کرده‌ام
کاتب، ۱۳۹۸: ۱۵۷

۲-۳-۲. قافیه‌های متوازی

قافیه‌های متوازی، آن دسته از قوافی‌اند که علاوه بر اشتراک حروف پایانی، وزن یکسانی دارند. تلاش شاعر برای قافیه ساختن واژه‌های هم‌وزن نوعی التزام است. وقتی این التزام و تحمل مشقت گسترده می‌شود، علاوه بر زیبایی، اعجاب خواننده را هم به دنبال خواهد داشت. (ر.ک. حمیدی و همکاران، ۹۸: ۲۸)

نـدانـم دل اسـیـر کیـسـت اما اینـقـــدر دانـــم کـه در گـرد نفـس پیچیده اسـت آواز زنجیری
نمـود معـنی احـوال مـن مـویـی نمـی‌بـنـــدد مگـر سـازد خیـال مـوی مجنون کلک تصویری
بیدل دهلوی، ۱۳۹۸: ۱۱۷۷

نهـــیب عـشق بر دل بانگ زد ای عقل تدبیـری جـــنونم سر به صحرا می‌دهد ای زلف زنجیری
جدایی سوخـــت بنیاد مرا امـدادی ای همـدم پـی تسـکین دل زان چهره، ای نقاش تصویری
کاتب، ۱۳۹۸: ۱۷۱

۲-۳-۳. قافیه قرار دادن کلمات با مصوت بلند «آ» و «او»

هر دو شاعر با آگاهی از این موضوع که مصوت‌های بلند «آ» و «او» نقش چشمگیری از نظر موسیقی بر گوش دارند؛ این مصوت‌ها را با بسامد بالایی در غزلیات خود به کار گرفته‌اند.

۲-۳-۳-۱. قافیه با مصوت بلند «او»

نیست پروانهٔ من قابل پهلوی چراغ حسرت سوختنی می‌کشدم سوی چراغ
غافل از مرگ به افسوس امل نتوان زیست شانه دارد نفس صبح به گیسوی چراغ
بیدل دهلوی، ۱۳۹۸: ۷۹۰

ای دل چه خیالی است این در عین گرفتاری سودای محال است این رستن زخم گیسو
چون در دل و جان جا کرد آن ترک پریچهره بسیار بجا باشد خوانندش اگر جادو
کاتب، ۱۳۹۸: ۱۶۶

۲-۳-۳-۲. قافیه با مصوت بلند «آ»

عنقا سرو برگیم مپرس از فقرا هیچ عالم همه افسانهٔ ما دارد و ما هیچ
بیدل دهلوی، ۱۳۷۱: ۳۷۵

از کردهٔ خویشیم خجل پردهٔ رحمی برکردهٔ ما پوش تو ای کردهٔ ما هیچ
کاتب، ۱۳۹۸: ۱۱۵

هردو شاعر از طریق مصوت‌های بلند در قافیه، بر موسیقی شعر خود افزوده‌اند.

۲-۳-۴. قافیه قرار دادن کلمات یک هجایی

هر دو شاعر با آوردن کلمه‌های یک هجایی در جایگاه قافیه، علاوه بر زیبایی کلام موسیقی شعرشان را افزایش داده‌اند. گرچه کاربرد این قافیه چندان پررنگ نیست؛ اما بازهم به زیبایی موسیقی شعر آنان کمک کرده است.

گشتم از بی دست و پایی‌ها به خشک و تر محیط کشتی از تسلیم پیدا کرد ساحل در محیط
شفقت حال ضعیفان بر بزرگان ننگ نیست خار و خس را همچو گل جا می‌دهد برسر محیط
بیدل دهلوی، ۱۳۷۱: ۷۷۹

برجسته یک حباب بود از محیط عشق طاق فلک که هست به خشک و به تر محیط
« کاتب» ز لطمه خیزی طوفان عشق هست چون غرقه‌ای که موج کشاند به سر محیط
کاتب، ۱۳۹۸: ۱۳۸

«تر»، «در» و «سر» قافیهٔ یک هجایی‌اند که به غنای موسیقی شعر کمک کرده‌اند.

۲-۳-۵. صنایع بدیعی (تجنیس، تسجیع) در قافیه

هر دو شاعر در قافیه قرار دادن کلمات به صنایع بدیعی نیز توجه کرده‌اند. صنایعی چون سجع و جناس را به کار گرفته‌اند. در این میان سجع متوازی بسامد بالاتری دارد. واژه‌های «شکر» و «لنگر» در بیت‌های زیر از بیدل دهلوی:

نی چقدر رغبت طفلانه داشت باله و پر ناله به شکر گرفت

بحـر بـه طـوفـان رضـا مـی‌تـپـیـد کـشـتـی مـا هـم کـم لنـگر گـرفـت
بیدل دهلوی، ۱۳۷۱: ۲۷۳

واژه‌های «شکر» و «عنبر» در بیت‌های زیر از کاتب

خـال مشکین تو هوش از جان شیخ و شاب برد لعـل نوشـین تو نـوش از شـیرهٔ شـکر گرفـت
نغمه‌ای از ناف جعد زلف عنبر سای تو بـا صـبا همـراه شـد آفـاق در عنبـر گرفـت
کاتب، ۱۳۹۸: ۱۰۶

۲-۳-۶. ذوقافیتین

اشعاری است که «دو قافیه پهلوی یکدیگر، یا به اندک فاصله داشته باشد، این صنعت نیز یکی از فروع و موارد التزام یا لزوم مالایلزم است.» (همایی، ۱۳۷۱: ۷۸)

دسـت داری برفـشان چون گل در این گلزار زر داغ می‌خـواهـی بنه چـون لاله در کهسـار سـر
بیدل، ۱۳۷۱: ۷۰۹

بـی غمـت نبـود زمـانـی ایـن دل ناشـاد شـاد یـارب ایـن ویـرانـه زان غـم تـا ابـد آبـاد بـاد
کاتب، ۱۳۹۸: ۱۲۹

۲-۳-۷. قافیهٔ دستوری

گاهی هردو شاعر کوشیده‌اند تا واژه قافیه را از یک مقولهٔ دستوری انتخاب کنند؛ ممکن است هردو واژهٔ قافیه، اسم یا صفت باشند.

تا ز پـیدایـی به گـوشـم خواند افسون احتـیـاج روز اول چـون دلم خـوابـاند در خـون احتـیـاج
بیدل دهلوی، ۱۳۷۱، ۳۷۳

هر دو واژهٔ «افسون» و «خون» اسم هستند.

در غم عشـق تو گـردد هرکه مجنون احتـیـاج با سـر کـوی تواش نبـود به هـامـون احتـیـاج
کاتب، ۱۳۹۸: ۱۱۳

هر دو واژهٔ «مجنون» و «هامون» اسم هستند.

به ارشـاد ادب در دستـگاه خودسـران مـگـذر دهل نابسـتـه بر لـب در صـف واعظ‌گـران مگذر
بیدل دهلوی، ۱۳۷۱: ۶۹۷

واژه‌های «خودسران» و «واعظ‌گران» به صورت قافیهٔ صفت به کار رفته‌اند.

ای لعبـت خـنـدان من ای سـرو سـخـنـدان تا چنـد شـوم در غـم تـو زار و پـریـشان
کاتب، ۱۳۹۸: ۱۶۲

واژه‌ها «سخندان» و «پریشان» به عنوان صفت، قافیه واقع شده‌اند.

۲-۴. ردیف

ردیف یکی از ویژگی‌های شعر پارسی است که در ادب هیچ زبانی به وسعت شعر پارسی نیست. (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۰: ۲۲۱) ردیف جزئی از شخصیت غزل است، غزل موفقی که ردیف نداشته باشد؛ کم داریم. (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۹: ۱۵۶) ردیف بیانگر فکر شاعر است که ضمن پوشاندن عیوب قافیه در ایجاد صور خیال و موسیقی درونی و بیرونی مؤثر است و در نهایت موسیقی کناری را غنی می‌سازد. (ر. ک. محسنی، ۱۳۸۲: ۶۴-۴۷) غزلیات هر دو شاعر جولانگاه موسیقی قافیه و ردیف است. مضمون سازی‌ها، استفاده از حداکثر ظرفیت‌های زبانی موجب شده تا غزلیاتشان را از منظر قافیه و ردیف بررسی نمود. بارزترین وجوه مشترک موسیقی غزلیات هر دو شاعر در بحث ردیف به‌ویژه ردیف‌های کم پیدا و اسمی چشمگیر است. میزان غزلیات بدون ردیف در غزلیات هردو شاعر اندک است. ردیف در غزلیات بیدل و کاتب از زوایای گوناگون دستوری و علم بیان و بدیع قابل بررسی است.

۲-۴-۱. ردیف دستوری

ردیف‌های دستوری که در غزلیات هر دو شاعر به کار رفته است شامل ردیف‌های اسمی، فعلی، حرفی، ضمیری و ... است. «در دیوان بیدل دهلوی ۸۰ درصد را ردیف‌های فعل تشکیل می‌دهد و ردیف‌هایی که به اسم ختم بشوند کم هستند.» (ذاکری، ۱۳۸۷: ۳۶۷) در غزلیات کاتب ردیف‌های فعل۴۱/۷۹ درصد است و پرکاربردترین ردیف‌ها به شمار می‌آید. سپس ردیف‌های اسمی با ۲۹/۸۵ در رتبهٔ دوم ردیف‌های پرکاربرد قرار دارد.

۲-۴-۱-۱. ردیف‌های حرفی و نشانهٔ جمع

استفاده از حرف «را» و نشانه جمع «ها» به‌عنوان ردیف در اشعار هر دو شاعر کاربرد دارد.

سوار برق عمرم، نیست برگشتی عنانم را مگر نام تو گیرم تا بگرداند زبانم را
بیدل دهلوی، ۱۳۷۱: ۸۸

الهی آبرویی ده بهار داستانم را بخندان از نسیم لطف گلزار بیانم را
کاتب، ۱۳۹۸: ۸۱

زهی نظاره را از جلوهٔ حسن تو زیورها رگ برگ گل از عکس تو در آیینه جوهرها
بیدل دهلوی، ۱۳۷۱: ۸۲

ای مانده حیرت ز جمال تو بصرها افتاده به صحرای نگاه تو نظرها
کاتب، ۱۳۹۸: ۸۳

۲-۴-۱-۲. ردیف‌های فعلی

فعل، مهم‌ترین رکن جمله است که در جملات دستورمند فارسی، در پایان جمله قرار می‌گیرد، هر دو شاعر از این مقوله‌ی دستوری به‌عنوان ردیف در غزلیاتشان استفاده نموده‌اند. کاربرد ردیف فعلی در غزلیات هر دو شاعر بسامد بالا و رتبهٔ اول دارد. ارزشمندترین نوع ردیف که هم سبب غنای صوتی و هم غنای معنایی شعر می‌شود، ردیف فعلی است. (جعفری، ۱۳۹۷: ۱۴۱)

نه منـــزل بی نشـــان، نی جـــاده تنـــگ اســـت بـه راهـــت پای خـواب‌آلـوده سنـــگ اســـت
بیدل، ۱۳۷۱، ۳۴۹

گهی با ما به صلح است آن پری‌رو گاه در جنگ است نمی‌دانـم که آن بی‌مهر با ما در چه آهنگ است
کاتب، ۱۳۹۸: ۱۰۰

۲-۴-۱-۳. ردیف‌های قیدی

از موارد کم کاربرد در غزلیات هر دو شاعر، این نوع ردیف است.

شـــب زندگـــی ســـرآمد به نفـس شماری آخر به هـوا رسـاند خاکـم سـحر انتظـاری آخـــر
بیدل دهلوی، ۱۳۷۱: ۷۱۳

سرآمد موســـم گل، گشت کشت لاله زار آخـــر به سر شـــد عـــهد نوروز و شـد ایام بهار آخـــر
کاتب، ۱۳۹۸: ۱۳۱

۲-۴-۱-۴. ردیف‌های ضمیری

بیدل و کاتب به ردیف‌های ضمیری نیز توجه نموده‌اند.

نیـست خاکسـتر ما شعـله صفـت بسـتـر مـا رنـگ آرام بـرون تاخـتـه از پیـکـر مـا
بیدل، ۱۳۷۱: ۱۳۱

افـــزود جـــفـا آن بـــت بیـــدادگـــر مـــا دانـم کـه نـــدارد اثـــر، آه ســـحـــر مـــا
کاتب، ۱۳۹۸: ۸۹

۲-۴-۱-۵. ردیف‌های گروهی

اگر دیوان شاعری را از نظر وجود ردیف یا عدم آن در شعرهای مختلف بررسی کنیم، قدرت او در شعرهای مردف آشکارتر است. زیرا قافیه وقتی آزاد باشد، نوع خیال‌ها و اندیشه‌هایی که تداعی می‌شود، همان چیزی خواهد بود که شاعران پیشتر، از آن قافیه تداعی کرده‌اند. (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۰: ۲۲۶) از مجموع ۵۰۰ غزل بررسی شده در غزلیات بیدل ۷۰ غزل دارای ردیف‌های گروهی هستند. ردیف‌های گروهی یا طولانی در شعر نشانهٔ اقتدار، توانایی و مهارت شاعر است. (دانشگر، ۱۳۹۶: ۱۲۴) سهم ردیف‌های گروهی غزلیات کاتب ۱۳ مورد با

۱۹/۴۰ درصد می‌باشد. ردیف‌های مکرر و نیز طولانی، موسیقی اشعار را افزون می‌کند. همچنین زندگی تازه‌ای به غزل‌ها می‌بخشد. (یاوری و وفایی، ۱۳۹۶: ۱۷۳)

دارد از ضبط نفس طبع هوس پرور چه حظ جز گرفتاری ز تاب رشته با گوهر چه حظ
بیدل دهلوی، ۱۳۷۱: ۷۸۰

بی گل روی توام از لالهٔ احمر چه حظ بی لب نوش توام از چشمهٔ کوثر چه حظ
کاتب، ۱۳۹۸: ۱۴۰

از مجموع ۸۸ غزل کاتب ۶۷ مورد آن مردف می‌باشد که ردیف‌های گروهی از بسامد بالایی برخوردار است.

۲-۴-۱-۶. ردیف‌های هنری

بیدل و کاتب در آوردن ردیف‌های گروهی به صنایع بدیعی همچون تضاد(طباق) نیز توجه داشته‌اند.

ز زلف و روی تو تا دیده‌ام سیاه و سفید به جای دیده پسندیده‌ام سیاه و سفید
بیدل دهلوی، ۱۳۷۱: ۵۵۹

گاه شادی و گهی غم در جهان شیرین و تلخ هست عالم را مذاق از این و آن شیرین و تلخ
کاتب، ۱۳۹۸: ۱۲۱

۲-۴-۱-۷. ردیف‌های کم سابقه

در دیوان بیدل واژه‌هایی مانند: تغافل؛ هیچ و ... دیده می‌شود که به عنوان ردیف آورده شده است که به احتمال قرار دادن این کلمات به عنوان ردیف کم سابقه است. کاتب نیز در غزلیاتش از چنین کلماتی به عنوان ردیف استفاده نموده است که البته بسامد بالایی هم دارد. تکرار واج‌ها و هجاها، سطح موسیقایی زبان شعر را افزون می‌سازند، شاعرانی که با موسیقی آشنا بوده‌اند، از امکانات موسیقایی زبان چنان بهره گرفته‌اند تا بار عاطفی بیشتری را از این رهگذر القا کنند. (وفایی و ناشر، ۱۳۹۸: ۲۴) به نظر می‌رسد بیدل و کاتب از موضوع کاملاً آگاه بوده‌اند.

جان هیچ و جسد هیچ و نفس هیچ و بقا هیچ ای هستی تو ننگ عدم تا به کجا هیچ
بیدل دهلوی، ۱۳۷۱: ۳۷۳

ما هیچ و هوس هیچ و امل هیچ و هوا هیچ زین چار بجز هیچ نشد حاصل ما هیچ
کاتب، ۱۳۹۸: ۱۱۵

با قرار گرفتن واژهٔ «هیچ» به عنوان ردیف و تکرار آن؛ بر شدت و غنای موسیقی آن افزوده شده است که بیانگر توجه هر دو شاعر به نقش موسیقی در مضمون‌سازی است. کوچک‌ترین

جزء شعر (واک) است که با تکرار، آوای آشکاری دارد و مصوت بلند «آ» و «ای» موسیقی درونی بیت را افزایش داده و بیانگر لحن حیرت و ... است. (ر.ک. یاوری و وفایی، ۱۳۹۶: ۱۷۳)

۲-۴-۱-۸. ردیف قرار دادن آینه

بیدل از واژۀ آینه در جایگاه ردیف بسیار استفاده کرده است. به همین سبب شفیعی کدکنی لقب شاعر آینه‌ها را به وی داده است. (ر.ک. شفیعی کدکنی، ۱۳۸۸: ۳) کاتب نیز در غزلیاتش از چنین ردیف‌هایی بهره برده است.

ای تماشایت چمن پرور به چشم آینه بی تو خس می‌پرورد جوهر به چشم آینه
بیدل، ۱۳۷۱: ۱۱۰۳

کرده رویت جلوه‌ای دیگر به چشم آینه آری حسن مه شود بهتر به چشم آینه
کاتب، ۱۳۹۸: ۱۶۷

۲-۴-۱-۹. ردیف‌هایی از نوع جناس تام

بیدل و کاتب با آوردن ردیف‌های دشوار نه تنها لطمه‌ای به شعرشان وارد نکرده‌اند بلکه اقتدار خود را نشان داده‌اند.

باز برخود تهمت عیشی چو بلبل بسته‌ام آشیانی در سواد سایۀ گل بسته‌ام
بیدل، ۱۳۷۱: ۸۳۵

باز دل در دلستانی بسته‌ام دیده از هر این و آنی بسته‌ام
کاتب، ۱۳۹۸: ۱۵۸

با به کار بردن این گونه ردیف‌ها در دو معنای متفاوت، جناس تام شکل گرفته است. با چنین کاربردهایی هر دو شاعر بر دشواری ردیف خود افزوده‌اند.

۲-۴-۱-۱۰. هم خوانی ردیف و قافیه

از عوامل مؤثر در ایجاد و غنای موسیقی شعر، هم‌خوانی و هم‌صدایی ردیف و قافیه در یکی از واک‌هاست، که در غزلیات هردو شاعر این نوع هم‌خوانی یافت می‌شود.

۲-۴-۱-۱۱. همسانی حروف پایانی قافیه و ردیف

به رنگ غنچه سودای خطت پیچیده دل‌ها را رگ گل رشته شیرازه شد جمعیت مارا
بیدل دهلوی، ۱۳۷۱: ۳۲

نماید گر چنین طرفه جبین آن نازنین مارا نه دل برجای خواهد ماند می‌دانم نه دین مارا
کاتب، ۱۳۹۸: ۸۵

۲-۴-۱-۱۲. همسانی حرف آخر قافیه با حرف وسط ردیف

ز آتش رخسار که ساغر گرفت　　خانهٔ آیینه چون من در گرفت
بیدل، ۱۳۷۱: ۲۷۳

دل نه تنها از من بیچاره آن دلبر گرفت　　هرکه دید آن چشم جادو دست از دل برگرفت
کاتب، ۱۳۹۸: ۱۰۶

۲-۴-۱-۱۳. همسانی حرف آخر قافیه با حرف اول ردیف

قاصد به حیرت کن ادا تمهید پیغام مرا　　کز من نمی‌ماند نشان گر می‌بری نام مرا
بیدل، ۱۳۷۱: ۱۰۱

کیست آن تا جانب جانان برد پیغام ما　　یا برد اندر حریم حضرت دوست نام ما
کاتب، ۱۳۹۸: ۸۷

۲-۵. تناسب آوایی و معنایی ردیف و قافیه

تکرار واژهٔ «بلند» به عنوان ردیف و پیوند آن با قافیه‌هایی مانند: دعا، قفا، صدا و ماجرا که با مصوت بلند «آ» آمده است؛ در غزل هردو شاعر موسیقی دلنشینی را پدید آورده است، از دیگر سو بیانگر تقارن آوایی و معنایی ردیف و قافیه می‌باشد.

یارب چه سان کنم به هوای دعا بلند　　دستی که نیست چون مژه جز بر قفا بلند
بیدل، ۱۳۷۱: ۶۹۱

از عشق ما به هر طرفی شد صدا بلند　　ای مدعی خموش که شد ماجرا بلند
کاتب، ۱۳۹۸: ۱۲۴

۲-۶. ترکیب سازی (امتزاج)

گاهی در غزلیات هردو شاعر اشعاری را می‌بینیم که قافیه و ردیف با هم ترکیب شده‌اند که نوعی برجستگی به شمار می‌آید.

زین دو شرر داغ دل هستی ما عبرتیست　　کاغذ آتش زده عنصر کم فرصتیست
بیدل، ۱۳۷۱: ۲۸۶

مهی با این لطافت یا خورستی　　فزون از هرچه گویم در خورستی
کاتب، ۱۳۹۸: ۱۷۵

کاتب علاوه بر ترکیب قافیه و ردیف، با آرایهٔ تجاهل العارف در بیت و جناس تام در قافیه بر زیبایی موسیقی لفظی و معنوی افزوده است.

جدول شماره ۳ مقایسهٔ درصد و فراوانی غزلیات مردف مشترک کاتب و بیدل

ردیف	بسامد	اشتراک در ردیف	اشتراک در ردیف و قافیه	اشتراک در وزن، ردیف و قافیه
۱	۳۷	۲۲/۵۵		
۲	۲۵		۳۱/۳۷	
۳	۱۸			۸۶/۲۶
معیار ارزیابی مجموع ۶۷ غزل مردف کاتب است.				

۳. نتیجه‌گیری

در مقالهٔ حاضر در مسیر جست‌وجوی رگه‌های پیوند و خویشاوندی موسیقی غزلیات کاتب و بیدل نتایج زیر حاصل شد:

بحور رمل، هزج و مضارع در غزلیات هردو شاعر بسامد بالایی دارد با این تفاوت که کاتب بیش از بیدل به بحر هزج گرایش داشته است.

بیدل تعداد ۷۹۲ غزل با ۲۷/۷۰ درصد کل اوزان خود، وزن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن(بحر رمل مثمن محذوف) را به کار برده است. کاتب نیز ۲۳ غزل با ۲۶/۱۳ درصد از مجموع ۸۸ غزل دیوانش، در این وزن و بحر سروده است که بیانگر رویکرد هردو شاعر به استفاده از اوزان جویباری و پرکاربرد عروض فارسی بوده است.

مجموع غزلیات کاتب در ۱۶ وزن و هشت بحرِ رمل، هزج، مضارع، مجتث، رجز، خفیف، متقارب و منسرح سروده شده است که با اوزان و بحور به کار رفته در غزلیات بیدل مشترک است.

در زمینهٔ موسیقی کناری مشخص گردید که قافیه‌های هردو شاعر خوش‌آهنگ است؛ زیرا کاربرد قافیه‌هایی که در آن مصوت بلند به کار رفته است، بیشتر است. قافیه قرار دادن واژه‌ها به عنوان سجع متوازی نیز پر بسامد است.

تعداد ۳۷ غزل با ۵۲/۲۲ درصد از مجموع غزل‌های مردف یعنی بیش از نیمی از ردیف‌های موجود: فعلی، اسمی و ... با ردیف غزلیات بیدل مشترک بوده است. فراوانی ردیف‌های مشترک؛ اسمی، گروهی، دشوار و کم سابقه در غزلیات هردو شاعر از برجسته‌ترین ویژگی مشترک موسیقی کناری بوده که تأثیرپذیری کاتب از بیدل را متقن و خدشه ناپذیر ساخته است؛ این میزان تتبع و پیروی کاتب از غزل‌های بیدل بیانگر توجه ویژه به شعر، افکار، مؤانست و همدمی با دیوان وی است.

کتابشناسی

اسپرهم، داوود (۱۳۸۷)، «*موسیقی و خوانش اشعار رودکی*»، **فصلنامهٔ زبان و ادب فارسی**، ۳ (۱)، ۱۰۸-۱۲۷

بابان، سلیمان بگ (۱۳۹۸)، ***دیوان کاتب***، مقابلهٔ نسخ و تصحیح هادی یزدانی، سقز: گوتار

بابانی، سلیمان (۱۳۹۸)، ***دیوان کاتب***، تصحیح و تعلیق شهباز محسنی، سنندج: ئاڵای روناکی

بیدل دهلوی، عبدالقادر (۱۳۷۱)، ***دیوان بیدل دهلوی***، با تصحیح خال محمد خسته، خلیل الله خلیلی به اهتمام محمد آهی، تهران: فروغی

تجلیل، جلیل (۱۳۷۸)، ***عروض و قافیه***، تهران: سپهر کهن

جدید الاسلامی قلعه نو، حبیب و صفایی کشتگر، نسرین (۱۳۹۰)، «*موسیقی بیرونی دیوان بیدل دهلوی*»، **فصلنامهٔ مطالعات شبه قاره**، دانشگاه سیسان و بلوچستان ۶ (۳)، ۸۸-۶۵

جعفری، مرتضی (۱۳۹۷)، «*مقایسهٔ موسیقی شعر در گشتاسب نامه دقیقی و فردوسی*»، فصل‌نامهٔ ***تفسیر و تحلیل متون زبان و ادبیات فارسی***، (۳۸)، ۱۵۴-۱۳۵

حمیدی سیدجعفر، گله‌داری اعظم و اردلانی شمس‌الحاجیه (۱۳۹۸)، «*بررسی نقش موسیقایی قافیه در اشعار جاویدنامه اقبال لاهوری*»، فصل‌نامهٔ **تفسیر و تحلیل متون زبان و ادبیات فارسی** (دهخدا)، ۱۱(۴۱)، ۱۳-۳۴

حیرت سجادی، عبدالحمید (۱۳۷۵)، ***شاعران کرد پارسی‌گوی***، تهران: احسان

دانشگر، آذر (۱۳۹۶)، «*بررسی موسیقی کناری در غزلیات بیدل دهلوی*»، **نامهٔ فرهنگستان**، ویژه‌نامهٔ شبه قاره ، ۱۰۹-۱۲۹

ذاکری، احمد (۱۳۸۷)، «*موسیقی شعر بیدل دهلوی*»، **قند پارسی**، ۴۰، ۱۸۰-۱۶۴

شاه حسینی، ناصرالدین (۱۳۶۸)، ***شناخت شعر***، تهران: هما

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۱)، ***شاعر آینه‌ها***، تهران: آگه

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۸)، ***صور خیال در شعر فارسی***، تهران: آگاه

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۹)، ***موسیقی شعر***، تهران: آگه

شمس قیس رازی، محمد (۱۳۶۰)، ***المعجم فی معاییر اشعار العجم***، به تصحیح محمد تقی رضوی، تهران: زوار

صفا، ذبیح الله (۱۳۸۴)، ***تاریخ ادبیات در ایران***، تهران: فردوس

عظیمی، محمدجواد و سیف عبد الرضا (۱۳۹۴)، «*دور، وزن دوری و منشأ اختیارات شاعری در وزن دوری*»، **ادب فارسی**، ۲(۵)، ۱-۱۸

عقدایی، تورج (۱۳۸۹)، ***نوای شعر فارسی*** (عروض و قافیه)، تهران: زهد

کاظمی، محمدکاظم (۱۳۸۶)، ***گزیده غزلیات بیدل***، تهران: عرفان

کمالی مهدی، کهدویی محمدکاظم و الهام بخش سید محمود (۱۳۸۸)، «*بررسی آماری اوزان غزل‌های بیدل و مقایسهٔ آن با وزن غزل‌های فارسی و هندی*»، **متون ادبی**، ۱(۱)، ۱۲۶-۱۰۷

محسنی، احمد (۱۳۸۲)، ***ردیف و موسیقی شعر***، مشهد: دانشگاه فردوسی

معین، محمد (۱۳۸۶)، ***فرهنگ معین***، تهران: زرین

ناتل خانلری، پرویز (۱۳۸۶)، ***وزن شعر فارسی***، تهران: توس

وحیدیان کامیار، تقی (۱۳۸۶)، ***وزن و قافیه در شعر فارسی***، تهران: مرکز نشر دانشگاهی

وفایی عباسعلی، اسپرهم داوود و کاردل ایلواری، رقیه (۱۳۹۶)، «*بررسی انسجام و روابط واژگانی در داستان گیومرث*»، **متن پژوهی ادبی**، ۷۳(۲۱) ۵۲-۳۰

وفایی عباسعلی و ناشر، پونه (۱۳۹۶)، «*تحلیل زبان غنایی غزلی از حافظ*»، **فصل‌نامهٔ تفسیر و تحلیل متون زبان و ادبیات فارسی** (۳۹) ۱۳-۳۰

همایی، جلال‌الدین (۱۳۷۱)، ***فنون بلاغت و صناعات ادبی***، تهران: هما

یاوری فاطمه و وفایی، عباسعلی (۱۳۹۶)، «*تأثیر مکررها در ایجاد لحن در غزلیات شمس از دیگاه فرمالیستی*»، **مجلهٔ شعر پژوهی**، دانشگاه شیراز ۴(۹) ۱۸۰-۱۶۴

Tracing the Influence of the Musical Elements of Bidil Dehlavi's Ghazals in the Ghazals of Suleiman Babani

[*]Nasrollah Abdollahzadeh-[١]Omid Ghahramani[٢]- Mohammad Amir Abidinia[٣]

١. Master of Arts in Persian Language and Literature, Mahabad Branch, Islamic Azad University, Mahabad. Email: nasradin.abdollahzade@gmail.coM
٢. Ph.D. in Persian Language and Literature, Urmia University, Urmia
٣. Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Urmia University, Urmia

Article Info (١٨٧-٢١٢)

Article type:
Research Article

Article history:

Received:
١٧/١١/٢٠٢٣

Accepted:
٠١/٠٢/٢٠٢٤

Keywords:
Collateral music
External music
Influence
Bidil Dehlavi
Suleiman Babani

ABSTRACT

One of the most critical elements that need attention in the analysis and comparison of the poetry of the two poets is the discussion of external and collateral music of poetry, namely, attention to how another poet influences a poet in terms of meter, rhyme, stanza, and the manner of composing. In this study, through an analytical-descriptive and statistical approach, the extent and manner of the influence of the musical elements of poetry, meter, rhyme, and stanza in the ghazals of Suleiman Babani "Katib," a Persian-speaking Kurdish poet, from the ghazals of Bidil Dehlavi have been investigated. The results indicate that in the realm of external music, the meters of Ramal, Hazaj, and Motakarre have a high frequency in the ghazals of these two poets. The predominant meters are pleasant and abundant. In collateral music (stanza and rhyme), the repetition of the rhyme, the loud vowel "A," and the parallel meter in the rhyme of the ghazals of both poets have a high frequency. Group stanzas, which are complex and unprecedented, are familiar in the ghazals of both poets. Totally, there are ٣٧ common stanzas, which account for ٢٢,٥٥٪, and ١٨ common stanzas, with ٢٦,٨٦٪ in terms of meter, rhyme, and stanza.

تعارض هویتی میان سنت و مدرنیته از نگاه گیدنز در رمان پایان روز

سارا عبدلی

۱. دکتری زبان و ادبیات فارسی، عضو موسسهٔ پژوهشی حکمت کلمه، آمریکا. رایانامه: s.abdoli@gmail.com

اطلاعات مقاله (۲۳۰-۲۱۳)

نوع مقاله:
مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت:
۱۴۰۳/۰۱/۱۴

تاریخ پذیرش:
۱۴۰۳/۰۵/۱۷

واژه‌های کلیدی:
گیدنز
تعارض
هویت
سنت
مدرنیته
محمدی

چکیده

هویت از نیازهای روانی انسان و پیش‌نیاز هر گونه زندگی اجتماعی است. بدون چهارچوبی برای تعیین هویت، افراد همانند یکدیگر خواهند بود و هیچ‌کدام از آنها نمی‌توانند به صورتی معنادار با دیگران ارتباط یابند. اعتماد به محیط یکی از لوازم ضروری زندگی اجتماعی است و روابط بر اساس آن بنا می‌شوند و در صورت عدم وجود اعتماد تعارضات هویتی و تفاوت کنش‌گری زنان و مردان به خصوص در مرحله گذر از سنت به مدرنیته شکل می‌گیرند. از این رو اعتماد اجتماعی نقش مهمی در تعاملات انسانی از سطح خرد (خانواده) تا سطح کلان (جامعه) دارد. هدف مقالهٔ حاضر تحلیل و تبیین جامعه شناختی عوامل موثر بر تعارض هویتی با نظریهٔ آنتونی گیدنز (Anthony Giddens) است که به بررسی شخصیت‌های رمان پایان روز اثر «محمد حسین محمدی» نویسندهٔ افغان با روش توصیفی-تحلیلی می‌پردازد. گیدنز معتقد است برای فهم تعارضات هویتی ابتدا باید درک روشنی از مفهوم سنت و تاثیرات آن بر ساختارهای هویتی داشت و بعد از آن به تحلیل هویت در دنیای مدرن پرداخت. از آن‌جایی که سنت نقش یک قالب از پیش تعیین شده را برای ساختن هویت افراد بازی می‌کند، هر انسانی برای رسیدن به هویت جدید در دنیای مدرن متحمل پدیدهٔ انقطاع می شود. تعارض و انقطاع برای نسل جدید زنان افغان علی‌رغم محدودیت‌های موجود با جهان سنتی اگر چه سبب پریشانی هویت آنان گشته است اما به نسبت مردان گرایش به سمت دنیای مدرن با توجه به رانه‌های بازدارنده القا شده توسط زنان سنتی بسیار فعالانه‌تر دیده شد.

۱. مقدمه

در جهان امروز مسائلی مانند صنعتی شدن، توسعهٔ تکنولوژی، افزایش توجه به مسائل اقتصادی و هر آن چه ماحصل این اندیشه است بر روی زندگی اقتصادی و مادی مردمان تاثیر گذاشته است. هر روزه دانش، اداب و رسوم اخلاقی و... مورد تردید و سوال قرار گرفته است. عاملی که در این شرایط بحرانی به انسان کمک می‌کند «هویت» است. انسان‌ها از طریق هویت می‌توانند هماهنگی را در مسیر حیات خویش ایجاد کنند.

فرد از تولد تا مرگ درگیر کنش متقابل با دیگران است یقینا برای شخصیت انسان و ارزش‌هایی که به آن معتقد است و رفتارهایی که در پیش می‌گیرد قید و شرط‌های ایجاد می‌کند. اما در عین حال اجتماعی شدن ریشه و خاستگاه همین فردیت و آزادی است. در جریان اجتماعی شدن هر انسانی به حسی از هویت و توانایی تفکر و عمل مستقیم می‌رسد. هویت به معنای «چه کسی بودن» پاسخی است به نیاز طبیعی انسان برای شناساندن خود به یک سلسله عناصر و پدیده‌های فرهنگی و تاریخی و جغرافیایی.

امروزه مهاجرت وضعیت جدیدی را برای افراد ایجاد کرده است که سبب ساز تعریف مرزهای جدیدی در شکل‌گیری خرده فرهنگ‌ها، ارزش‌ها و تعریف هویت شده است. مهاجرت، سبب شده است که عدم پذیرایی فرد توسط جامعه‌ای که مهاجر به آن کوچ کرده است وی را وادار سازد تا هویتی درونی و پنهانی برای خویش بسازد که نه تنها با جامعهٔ جدید دچار تعارض گردد بلکه با هویت قبلی که فرد برای خویش تعریف نموده است متضاد است.

در این مقاله رمان «پایان روز» از نویسندهٔ افغان «محمد حسین محمدی» در قالب ادبیات مهاجرت با نظریهٔ آنتونی گیدنز بررسی می شود تا در جایگاه کلان روایت اجتماعی، هویت و تعارض هویتی اشخاص داستان به عنوان نماینده از افراد مهاجر در کشور مقصد و گاه تجربیات افراد بعد از بازگشت به کشور مبدأ مورد تحلیل قرار بگیرد.

۱-۱. بیان مساله و سوالات پژوهش

در این تحقیق مفهومی که به آن پرداخته می شود مبحث تعارض است. تعارض از اجزا لاینفک زندگی انسان است. بالاخص در اجتماعات انسانی وجود افراد مختلف به همراه تفاوت در ویژگی‌های شخصیتی، توقعات، باورها و اعتقادات اجتناب ناپذیر است، البته مدرنیسم و تاثیر آن بر زندگی مردمان و از طرفی تقابل آن با سنت سبب ایجاد تعارض و تضادهایی می شود که ماحصل پایبندی افراد به سنت است. به علت آن که نظم جدید بر

هم زنندۀ نظم قبلی است. تعارض به وجود آمده در چنین جامعه‌ای به تضاد بین دو نیرو باز می‌گردد این دو نیرو مجموعۀ عظیمی از انتخاب‌ها پیش روی فرد می‌گذارد. فرد مدام دربارۀ کوچکترین تا بزرگترین مسائل زندگی در معرض انتخاب است در نتیجه دچار نوعی سردرگمی، اضطراب و افسردگی، دلهره و ناسازگاری خانوادگی، انتقام از جامعه و... می‌شود.
در این مقاله به سوالات زیر پاسخ می‌دهیم: آسیب‌ها، اضطراب‌ها، تجارب و دستاوردهای افراد مهاجر در مواجه با تعارضات جامعه و تفاوت‌های فرهنگی (چه در روابط شخصی و چه در روابط اجتماعی) در سرزمین مادری و سرزمین میزبان چگونه در داستان‌های محمدی به تصویر کشیده می شود؟ بازتابندگی هویت فردی در بستر سنت و مدرنیته در داستان‌های محمدی چگونه دیده می‌شود؟

۱-۲. ضرورت، اهمیت و هدف پژوهش

در این مقاله رمان «پایان روز» از نویسندۀ افغان «محمد حسین محمدی» در قالب ادبیات مهاجرت با نظریۀ آنتونی گیدنز بررسی می‌شود تا در جایگاه کلان روایت اجتماعی، هویت و تعارض هویتی اشخاص داستان به عنوان نماینده از افراد مهاجر در کشور مقصد و گاه تجربیات افراد بعد از بازگشت به کشور مبدأ مورد تحلیل قرار بگیرد. بررسی مطالعات مربوط به ادبیات مهاجرت، یا شعرا و نویسندگان مهاجر و مواردی از این دست می‌تواند به تاثیر کشور مبدا و مقصد در رویکرد و نگاه اهالی قلم آن کشورها و نیز احوال مردم روزگار موثر و مفید باشد.

۱-۳. پیشینۀ پژوهش

معروف‌پور (۱۳۹۵) در مقالۀ «تبیین جامعه شناختی عوامل موثر بر تعارض هویتی زنان»، منتشر شده در نشریۀ دانشگاه الزهرا، با در نظر گرفتن چهارچوب نظری «آنتونی گیدنز» و «جنکینز» به بررسی تاثیر شاخصه‌های جهانی و ایجاد تعارضات حاصل از التقاط سنت و مدرنیته می‌پردازد و به این نتیجه رسیده است با توسعه رسانه‌ها، هویت‌های فرهنگی_ اجتماعی افراد به طور چشمگیری دستخوش تغییر گشته است.

خدیوی (۱۳۹۹) در مقالۀ «روش‌شناسی بنیادین مفهوم «سنت» در اندیشه آنتونی گیدنز با رویکرد انتقادی» در دو فصلنامۀ مطالعات فرهنگی اجتماعی با در نظر گرفتن چهارچوب نظری «آنتونی گیدنز» به بررسی تاثیر سنت و دین بر تعارضات هویتی پرداخته است و به این نتیجه رسیده که هویت دینی برگرفته از اندیشۀ سنتی سبب ایجاد تعارض در هویت فردی نمی شود و خلاف نگاه گیدنز،که جهان حول محور انسان می‌چرخد با نگاه دینی این

اندیشه را رد می‌کند و سنت الهی را محدود به زمان و مکان نمی‌داند. تاکنون مقاله‌ای که منحصرا با رویکرد آنتونی گیدنز به بررسی آثار محمدی پرداخته باشد مشاهده نشده است.

۲. پردازش تحلیلی موضوع

۲-۱. چهارچوب مفهومی

یکی از عواملی که سبب ایجاد تعارضات هویتی می‌شود مسئلهٔ «سنت» است. برای روشن شدن مفهوم سنت، باید مفهوم مدرنیته را نیز از دیدگاه گیدنز بررسی کنیم. چرا که این دو امری متضاد در اندیشهٔ وی محسوب می‌شوند.

گیدنز، در تعریف سنت می‌گوید: سنت شیوهٔ متمایزی از تنظیم گذشت زمان را بازتاب می‌دهد. در سنت، زمان برگشت‌پذیر است و زمانمندی تکرار و تحت تسلط منطق تکرار است و گذشته، وسیله‌ای برای تکرار سازماندهی آینده است و روی به گذشته داشتن از ویژگی‌های سنت است در حالی که مدرنیته به آینده نظر دارد. از دیگر ویژگی‌های سنت، حفظ اعتماد به تداوم گذشته و حال و آینده است. (گیدنز،۱۳۸۵:۹۱)

گیدنز دلیل این امر را با ارائه تحلیلی از منظر زمان درباره سنت و مدرنیته، بیان می‌کند و معتقد است دورنما و چشم‌انداز مدرنیته و سنت‌های حاکم بر جوامع، باهم متفاوت‌اند و اگر در جامعه‌ای سنت حاکم باشد، گزینه‌های عمل، از پیش، برای افراد تعین شده است. سنت‌های گذشته، مسیر آینده را در چنین جوامعی تعیین می‌کنند؛ اما در عصر پساسنتی، تقیدی به حفظ میراث گذشتگان نیست و گزینه‌ها حداقل تا جایی که قانون و افکار عمومی و گاهی دولت‌ها اجازه می‌دهند، باز هستند. (همان،۳۰) گیدنز، در تبیین تفاوت جامعه سنتی با مدرن، از مفاهیمی خاص از جمله دو مفهوم « انقطاع» و « از جاکندگی» استفاده می‌کند که هر یک بر تضاد زمانی و مکانی سنت با مدرنیته دلالت دارد. وی، با بازگو کردن دستاوردهای دنیای مدرن، معتقد است انقطاع انسان مدرن از سنت‌ها و از جاکندگی مردم از محل و موقعیت‌های زیست واقعی و هویت گذشته، از ثمرات مدرن شدن جوامع است. (خانیکی،۱۳۹۲:۳۲)

انقطاع و از جاکندگی در اندیشه گیدنز امری ساختارمند و نظام‌مند است که گیدنز از آن‌ها به «نشانه‌های نمادین» و «نظام‌های تخصصی» تعبیر می‌کند. منظور از نشانه‌های نمادین، وسایل تبادلی است که بدون توجه به ویژگی‌های افراد و گروه‌های که از آن‌ها استفاده می-کنند، می‌توان آن‌ها را در فرصت‌های گوناگون به گردش درآورد « پول» یکی از همین ابزارهای نمادین است. (گیدنز،۱۳۹۴:۲۲)

گیدنز، دلیل انقطاع را نیز متذکر می شود که به زمان و مکان ارتباط دارد. وی انقطاع را اتفاق نادری می‌دلند که تاریخ با از د ست دادن تداوم خود و شتاب گرفتن دگرگونی‌ها (تحولات) بدان دچار شده ا ست. انقطاع ان سان مدرن از میراث گذ شتگانش، مح صول ارتباطات سریع و کش آمدن روابط اجتماعی انسان‌هادر طول زمان و مکان ا ست. (درخ شه، مسرور، ۵۱:۱۳۹۸)

گیدنز برای بیان تفاوت‌های جامعه مدرن با جامعه پیشامدرن (سنتی) و تعارضات هویتی ماح صل از آن، از دو مقوله «محیط اعتماد»، «محیط مخاطره» ا ستفاده کرده ا ست. برای اعتماد در جوامع سنتی، چهار زمینهٔ محلی ذکر می شود و ابتدا زمینهٔ اعتماد که نظام خویشاوندی ا ست که در محیط‌های سنتی، ساختاری نسبتا ثابت برای سازماندهی روابط اجتماعی در راستای زمان و مکان فراهم می‌سازد. دومین زمینه، زمینهٔ اجتماع محلی است. منظور از آن، تاکید بر اهمیت روابط محلی سازماندهی شده بر مبنای مکان است، جایی که هنوز مکان بر اثر روابط فاصله‌دار زمانی_ مکانی دگرگون نشده است. محلیت در محیط‌های پیش از مدرن، کانون و مرکز ایجاد امنیت وجودی به شیوه‌هایی است که در شرایط مدرنیت ا سا سا از بین رفته ا ست. زمینهٔ سوم، نفوذ کیهان شنا سی مذهبی ا ست. به تعبیر دیگر، باورهای مذهبی هستند که ایجاد اعتماد می‌کنند و با تفسیرهای اخلاقی و علمی از زندگی اجتماعی و عملی، برای انسان مومن، محیطی از امنیت روانی ایجاد می-کنند.گیدنز، سنت را چهارمین زمینه اعتماد ساز، می‌داند یعنی مجموعه‌ای از باوردا شت‌ها و عملکردها و شیوه خا صی از سازماندهی آن‌ها که منجر به اعتماد برای تداوم گذ شته در حال و آینده می شود. (گیدنز،۸۷:۱۳۹۴)

گیدنز، مدرنیته و سنت را بر ا ساس زمان باز سازی می‌کند و سنت را امری می‌داند که تمایل به گذ شته دارد و به سبب استمرار کار تفسیری که در مسیر اتصال آینده به گذ شته دارد، ماندگار می شود. مدرنیته را نیز حا صل گ سترش زندگی اجتماعی در زمان و ف ضا می‌داند. (حاجی حیدری،متقی زاده، ۸۳:۱۳۹۱)

وی ان سان را دارای قدرت دخل و ت صرف در جهان اجتماعی، عمل وی را تغییردهنده ج هان و روابط اجتماعی و سا خت و عا مل را انعکا سی از دو روی سکه می‌داند. (ریتزر،۶۰۱:۱۳۸۲) در این نگاه عاملیت یک خ صی صه ن سبی ا ست و افراد به مقدار مهارت، استعداد و جایگاهشان در نظام اجتماعی، می‌توانند عامل باشند و گاهی عاملیت آن‌ها در حد تفسیر دلخواه از واقعیت است. (لک‌زایی،۷۵:۱۳۸۹)

تعارض یکی از جنبه‌های غیر قابل اجتناب در زندگی ا ست. شواهد و مدارک ب سیاری نشان می‌دهد که ما اغلب در مدیریت و کنترل تعارضات هویتی با شکست مواجه می‌شویم. سو ا ستفاده‌های رفتاری، شک ست‌های پر هزینه، جنگ‌ها ن شانگر عدم توانایی در حل تعار ضات ا ست. از سوی دیگر تعارض تنها منفی نیست و در حد متو سط آن حتی می‌تواند موجب بالا رفتن سطح عملکرد شود. آن چه در زمینهٔ تعارض اهمیت دارد، نحوه مواجه با آن ا ست. ازآن‌جایی که گیدنز هویت را امری سیال و در کنش با دیگران می‌داند در نتیجه «خود» مفهومی منفعل نیست بلکه امری ا ست نا شی از تعامل با محیط بیرون. این تعاملات ممکن ا ست سبب‌ساز اضطراب‌های اجتماعی، نا شی از هویت‌های نامنظم و جداگانه‌ای شود که تعارض آن هویت‌ها برای یکدیگر ا سترس ایجاد کند. گیدنز معتقد ا ست که افراد دارای هویت ثابتی نی ستند بلکه با توجه به هر نق شی که در جامعه ایفا می‌کنند هویت جدید می‌یابند. این هویت‌ها ممکن ا ست گ سسته یا ناقص با شند و تا وقتی که تعارض این هویت‌های ناقص برطرف ن شود، تعارض و ا ضطراب اجتماعی باقی می‌ماند. (بورک،۱۹۹۷:۴۴) دوره‌هایی در جامعه پدیدار می شوند که در آن‌ها عامل وحدت بخش نخ ستین دچار خلل می شود و و ضعیتی به وجود می‌آید که در آن از یک طرف پیچیدگی‌های جامعه پیش رفته و گروه‌های جدیدی پیدا شده ا ست. از سجام سنتی به هم ریخته و از سوی دیگر نظام جدیدی اسوار شده است که به آن وضعیت بی‌هنجاری یا آنومی پدید می‌آید. (آزاد آرمکی و مهری، ۸۳: ۱۳۷۷)

گیدنز افراد را دارای یک هسته اولیه می‌داند که از سه عامل یعنی اعتماد بنیادین خود از طریق عادی شدن تماس‌ها، توانایی عقلانی کردن امور و تف سیر موفقیت آمیز فرد از کنش خود بر تعداد کنش‌های موفق فرد و انگیزه برای کنش بعدی و در نتیجه بر هویت اجتماعی فرد تاثیر می‌گذارد. قسمت سوم نیز جامعه پذیری است که خود به دو بخش سنتی و مدرن تق سیم می شود. در جامعه پذیری سنتی افراد حق انتخاب ندا شته و از مراجع محدودی پیروی می‌کنند و دارای یک هویت انتسابی هستند.

بنا بر نظریه گیدنز، مدل ا سا سی برای ادغام قومی مهاجران وجود دارد که برخی از جوامع چند قومیتی در برابر این چالش‌ها از آن ا ستفاده کرده‌اند آن موارد شامل: همانند گردی، کوره ذوب، کثرت گرایی ا ست که در خانواده‌های مهاجر معمولاً فرزندان یکی از این سه مرحله را تجربه می‌کند.

۲- ۲. مبانی نظری

هویت شخصی در واقع همان چیزی است که فرد به آن آگاهی دارد. گیدنز معتقد است بر خلاف جوامع سنتی که هویت توسط سنت‌ها شکل می‌گیرد، در جوامع مدرن هویت شخصی چیزی نیست که در نتیجه کنش اجتماعی فرد به او تفویض شود، بلکه فرد باید آن رابه طور مداوم و روزمره ایجاد و در فعالیت‌های بازتابی خویش از آن حفاظت و پشتیبانی کند. انسان بر طبق این نظریه به طور مداوم هویتش را خلق و تصحیح می‌کند و پرسش‌های «من کی هستم و چرا این شدم» را تکرار می‌کند. بنابراین در چنین جوامعی، هویت پروژه‌ای بازاندیشانه به حساب می‌آید و این امر، زمینه شک و احساس پوچی افراد جامعه را فراهم می‌کند و در صورت عدم تطبیق هویت در دنیای مدرن و سنتی تعارض شکل می‌گیرد.

۲-۳. همانند گردی، کوره ذوب ،کثرت گرایی

اولین راه «همانند گردی» است به این معنا که مهاجرانی که وارد یک جامعه می‌شوند دست از آداب و رسوم و کردارهای اولیه خود بردارند و رفتار خود را بر اساس ارزش‌ها و هنجارهای اکثریت شکل دهند مدل دوم «کوره ذوب» است. این مدل به جای آن که سنت‌های مهاجران به نفع سنت‌های غالب از میان برود، این دو سنت در هم می‌آمیزند. تا الگوهای فرهنگی جدید و تحول یافته ایجاد کند. نه فقط هنجارها و ارزش‌های فرهنگی مختلفی از خارج وارد جامعه می‌شود، بلکه وقتی گروه‌های قومی خود را با محیط اجتماعی بزرگتری که وارد آن می شوند منطبق می سازند، تنوع و گوناگونی بیشتری به وجود می‌آید. خیلی‌ها بر این عقیده بوده‌اند که مدل «کوره ذوب» مطلوب‌ترین برآیند تنوع قومی است. آداب و رسوم و سنت‌های مهاجر ترک نمی شود، بلکه در شکل دادن به محیط اجتماعی پیوسته در حال پویش سهیم می شود. شکل‌های مختلف آشپزی، مد، موسیقی و معماری جلوه‌هایی از رهیافت «کوره ذوب» هستند. این مدل تا حدی بیان دقیق جنبه‌هایی از تحول فرهنگی است. مدل سوم «کثرت‌گرایی» فرهنگی است. از این منظر، بهترین راه این است که از ایجاد جامعه متکثر را ستینی حمایت کنیم که در آن اعتبار و اهمیت مساوی برای خرده فرهنگ‌های متعدد و متفاوت به رسمیت شناخته شود. رهیافت کثرت‌گرا، گروه‌های اقلیت قومی را همچون سهام داران همپایه در جامعه تلقی می‌کند، به این معنا که آن‌ها از حقوقی مشابه حقوق اکثریت جمعیت برخوردارند و تفاوت‌های قومی به منزله مولفه‌های حیاتی زندگی کل ملت مورد احترام و تجلیل قرار می‌گیرد. (برومند، نوبخت۱۳۹۰:۷۶)

۲-۴. بررسی ابعاد هویتی و تعارضات سنتی و مدرن در رمان پایان روز

رمان با طلوع یک روز در اواخر پاییز آغاز می‌شود و با غروب خورشید به اتمام می‌رسد. مسیر داستان به صورت موازی از نگاه راوی یکسان اما یک فصل در میان توسط «ایا» در ایران و مادرش، «بوبو» در افغانستان روایت می‌گردد. «ایا» کارگری در یک کفاشی است که مدت‌هاست پولی را که طلب دارد از سر کارگر خود نگرفته است. پدر او در بستر بیماری است و آخرین مکالمه‌ای که با خواهر خود «شاجان» - که مسئولیت مراقبت از خانواده را در افغانستان دارد- داشته است، متوجه شده که پدرش او را وصی خود کرده و از او خواسته است تا یک «خلعتی یا کفن» برایش تهیه کند و به دیدار او در این واپسین روزها برود. «ایا» درگیر تهیه پول است و از طرفی بین رفتن و نرفتن به زادگاه خویش مردد است. درنهایت تصمیم می‌گیرد پولی از دیگر دوستان افغان خود قرض کند و کفن را تهیه کند و راهی افغانستان شود.

داستان به طور موازی از زبان مادر هم روایت می‌شود. او نگران همسر پیر خود هست و از طرفی چشم به راه فرزندش. درون او آشفته است چون دیدار با فرزند یعنی رسیدن کفن و از دست دادن همسر. برای تسلای خویش، خود را سرگرم کارهای روزانه می‌کند و از همسر رو به احتضارش نگهداری می‌نماید.

۲-۵. تاثیر زمان و سنت بر تعارضات هویتی در رمان پایان روز

سنت شیوهٔ متمایزی از تنظیم گذشت زمان را بازتاب می‌دهد پس در سنت، زمان برگشت‌پذیر است و زمانمندی تکرار می‌شود و گذشته، تبدیل به وسیله‌ای می‌گردد تا آینده را سازماندهی کند توجه به گذشته داشتن شاخصه‌های سنت است. در این بخش تعارض شکل می‌گیرد چون مدرنیته رو به آینده دارد و اگر فرد نتولند بین این دو رویکرد تعادل ایجاد کند دچار تعارض شخصیتی در جامعه خواهد شد که به مرور زمان وی را به سمت انزوا سوق خواهد داد به عبارت دیگر به تعبیر گیدنز ترجیح می‌دهد در «محیط مخاطره» بماند. شایان ذکر است که سنت تمایل دارد که همواره میان گذشته و حال نوعی تداوم ایجاد نماید. در این بخش مناسک سنتی که گاه حالتی اجباری پیدا می‌کنند در ایجاد تعارض هویتی فرد می‌تواند موثر باشد به عنوان مثال فرد در جامعه‌ای جدید با رویکرد مدرن به عنوان یک مهاجر تصمیم به ادامه زندگی دارد از سوی عادت به اجرای مناسک سنتی (می‌تواند شامل مناسک مذهبی،آیینی، پوشش سنتی و... شود) به طور ناخودآگاه وی را به سمت اجرای آن می‌کشاند چرا که نسبت به آن اعتقادات نوعی گرایش درونی احساس

می‌کند و از سمتی دیگر در جامعه جدید انجام آن امور آیینی سبب طرد فرد و حرکت دادن او به دو سمت پیش خواهد رفت ممکن است فرد به‌طور کامل از آیین خود دست بکشد چون متوجه می شود با اصرار ورزیدن به آن آیین جامعه جدید پذیرای او نخواهد بود از طرفی دیگر هویت ساخته شده او بر اساس آن سنت ریشه ساخته است و سبب‌ساز نوعی حس آرامش در فرد می‌شود. با این وصف، سنت با زمان درگیر است. استمرار به سنت مسیر رسیدن به آینده را مسدود می‌کند چرا که سنت همواره بر هست‌ها و بایدها متذکر است و اجازهٔ ساختن یک «خود»جدید را به فرد نمی‌دهد.

کشور افغانستان سرزمینی مستعمره و کاملا سنتی است. در رمان پایان روز با شخصیت «ایا» روبه‌رو هستیم. فردی که به عنوان یک مهاجر غیر قانونی وارد ایران شده است. از همان ابتدا با تعارضات شخصیتی او و عدم تطابق وی با محیط پیرامونش روبه‌روهستیم. میل به بیدار شدن و آغاز روز جدید را ندارد ترجیح می‌دهد تا در اتاق مشترک با دیگر مهاجران باقی بمانند اما به یاد می‌آورد که وعده کرده است تا برای پدر کفنی خریداری کند و به افغانستان ارسال کند (اصرار به انجام یک آیین سنتی برای فردی که در جامعهٔ جدید هیچ هویت تعریف شدهٔ برای خود ندارد و به سمت انزوا حرکت کرده است). در این داستان می‌توانیم طبق نظریهٔ گیدنز سه شخصیت را به صورت مثلث‌وار کنار هم بگذاریم ابتدا شخصیت پدر در حال فوت که به طور نمادین در جایگاه سنت قرار می‌گیرد (شخصیت اصلی داستان با پدر در حوزهٔ اعتماد بنیادین قرار نمی‌گیرد بلکه مادر را در نقش جایگزین والد قالب اعتماد قرار می‌دهد) دوم شخصیت «شاجان» خواهر« ایا» (در جایگاه زنی مدرن و مخالف سنت‌های رایج افغانستان که بر خلاف برادرش هیچ یک از والدین خویش را به تعبیر گیدنز در جایگاه اعتماد بنیادین قرار نمی‌دهد) که در حال حاضر با رفتن طالبان دنیای جدیدی را برای خویش تعریف نموده است و سعی دارد تا محیط کهنه و سنتی افغانستان را ترک کند چه به صورت فیزیکی و چه به صورت ذهنی چرا که با تحصیلاتی که در ایران آموخته است اکنون معلم شده و برای ارتقای دانش خویش مشغول به آموختن زبان انگلیسی است و ضلع سوم این مثلث که خود « ایا» می‌باشد. وی علی رغم حضور در ایران و وجود امکاناتی بسیار فراتر از کشور خویش توانایی حل تعارضات شخصیتی خویش با محیط جدید را ندارد. بنا به نظر گیدنز، هویتی که در یک زمان و مکان تداوم نداشته با شد هویتی در هم ریخته است. این بی ثباتی شخصیت در وجود «ایا» نمونه ادعای آنتونی گیدنز است. بنابراین می‌توان گفت که شخصیت ایا به نوعی دچار درهم شکستگی هویتی شده است و به ناتوانی رسیده است. زیرا دنیا را بستری ناامن برای ارائهٔ خود دانسته و بی‌سرزمین است و یا

به عبارت دیگر هویت جغرافیایی و ملی او تو سط ک شور میزبان پذیرفته نمی شود. پس از ک سی که جلای وطن کرده و در سرزمین دیگر خانه م شخ صی نیز ندارد انتظار می‌رود که آ شفتگی‌های درونی را تجربه کند. در نتیجه، فردی که اح ساس ناامنی می‌کند ممکن ا ست فاقد اح ساس من سجمی ن سبت به پیو ستگی سرگذ شت خویش با شد. یا ممکن ا ست فرد عاجز از د ستیابی به ا ستنباط پایداری از زنده بودن خود با شد. این افراد برای کنترل رفتارهای خویش می‌کو شند تا همرنگ محیط ب شوند اما آنان از تو سعه یا حفظ اعتماد به جامعیت خود باز می‌مانند. چنین فردی خود را از نظر روحیه تهی احساس می‌کند زیرا فاقد گرمای دلپذیر احترام به خویشتن ا ست. به گفته گیدنز با روبرو شدن فرهنگ «غیر» در هر جامعه‌ای، ما شاهد یک نوع «گسست فرهنگی» هستیم که این گسست، سبب از میان رفتن فرهنگ های خاص می شود که در نتیجه هویت افراد د چار اختلال می‌گردد. در چنین شرایطی گاهی ، فرهنگ جدیدی در قلمرو فرهنگ قدیم ایجاد می شود که سبب می‌گردد، فرد در جامعه مدرن به علت تقلبل‌های متعدد «خودهای زیادی» از درون به بیرون ایجاد کند، همچنین به دنبال پدیده جهانی شدن، فرهنگ گذ شته ضعیف می شود و هویت‌های چندگانه به وجود می‌آید. اما در مسیر این فرایند فرد در صورت عدم انطباق نه تنها نمی‌تواند خود جدیدی را ارائه دهد بلکه با بحران تعارضات روبه‌رو می‌شود.

تاثیر سنت بر هویت افراد به گونهٔ است که یک انسان واحد که ممکن است خود را برای زندگی در میان مردمی با فرهنگ دیگر در تقلا ببینند. در نتیجه یک شخصیت نااستوار پدید می‌آید. چنین فردی طبق تعریف گیدنز تحت تاثیر «خود تق سیم شده» قرار می‌گیرد بنا به نظر وی این شخ صیت پیو سته بحران دائمی را اح ساس می‌کند که با دورانی از آ شفتگی درونی و خودناآگاهی شدید همراه است. به عنوان مثال «ایا» در ایران به دور از سنت حاکم در کشورش هست اما همچنان میل دارد تا خود را در انقیاد سنت قرار دهد پو شش خود را عوض نمی‌کند. در ارتباط با رابطه با جنس مخالف نه تنها خود را محروم می سازد بلکه دیگران را نیز قضاوت می‌کند.

«ایا» به شدت دچار تعارضات هویتی است و بارزترین آن‌ها را در سرکوب‌های جنسی او می‌توانیم برر سی کنیم. هم اتاقی او زنی را برای رابطه هفته‌ای یک بار به خانه می‌آورد و از اندام‌های جن سی او به طور محرز و م شخص تعریف می‌کند. در همین لحظه «ایا» ترجیح می‌دهد تا به سرعت محیط را ترک کند و به سرکوب کردن میلش می‌پردازد و به یاد سخنان مادرش می‌افتد که او را از ایجاد رابطه با زنان منع می‌کند. در این بخش مادر اگر چه حضور فیریکی ندارد اما به علت تحت کنترل درآوردن ناخودآگاه «ایا» سنتی را در ذهن

فرزندش کدگذاری کرده است که او اگر چه در ظاهر فرد بالغی است اما توانایی ابراز «خود» جدیدی را ندارد.

«سیل کن خودت را زیاده مانده نکنی که شب میله داریم»

«میله چی کار چی؟»

«ها شب میله خواهیم دا شت. یک مهمان هموطن و چاقک هم داریم که سیناش اینه اینه... » (محمدی:۱۸)

اما این میل سرکوب شده به صورت دیگری در سطح ناخودآگاه در ابژه‌های دیگر به عر صه-ی ح ضور می‌ر سد به طوری که ت صویر زنی در تبلیغ فیلمی سینمایی افکار او را به خود م شغول می‌دارد یا در قالب کفش‌های زنانه. «ایا»، بعد از گفتگو با هم اتاقی خود سراغ کفش‌ها می‌آید و کفش‌های زنانه برای او به عنوان و سیله‌ای برای تخلیه جن سی خود می شود. «ایا» دقیقا در این بخش از مرحله تعارض هویتی دچار بحران و چالش می شود و نیازهای خود را با کفش‌های زنانه به صورت ناخودآگاه ار ضا می سازد. تو صیفی که نویسنده در برخورد «ایا» با کفش‌های زنانه به ت صویر می‌ک شد به طور پنهانی از تج سم شی به جای کالبد یک زن ا شاره می‌کند. «ایا» اگر چه که به دلیل عدم اعتماد به نفس و تعارض‌های هویتی توان ارتباط با جنس مخالف را ندارد اما همان حالت‌های روانی آمیزش جن سی را با کفش‌های زنانه به نمایش می‌گذارد.

«بوت را برمی‌دارد. زانوهایش را به هم می‌چ سباند بوت و قالب را درمیان زانوهایش قرار می‌دهد. میله فلزی را در سوراخ قاب می‌اندازد و بدنش را سمت زانو خم می‌کند و میله را فشار می‌دهد تا قالب را از بوت زنانه برآید بوت زنانه حالا سبک است مثل پر... (همان،۵۰)

ازطرفی دیگر هرگاه ابژه‌های جن سی می‌بیند سعی می‌کند تا چ شمان خود را از واقعیت ببند.

«مرد خودش را چ سبانده به دختر و سرش را در بیخ گوش او ست. دختر می‌خندد و لب-های سرخش از هم باز می‌شود و نگاهش به ایا می‌افتد. ایا زود نگاهش را غلط می‌دهد و به سویی دیگر. انگار هیچ آن‌ها را ندیده است.» (محمدی:۶۳)

سرکوب امیال در هر مرحله سبب حرکت فرد به سمت انزوا و دوری از ایجاد صمیمیت می شود. «ایا» در کل دا ستان دیالوگ‌های محدودی دارد ودر موقعیت‌هایی که لازم ا ست صحبت کند سکوت را ترجیح می‌دهد.

نقطهٔ مقابل «ایا» یعنی خواهر او « شاجان» همان‌طور که قبل‌تر نیز گفته شد کن شگری متفاوتی با سنت از خود بروز می‌دهد. « شاجان» در ایران تح صیل کرده و اکنون به عنوان

معلمی در مدرسه به تدریس مشغول است و در حال آموختن زبان انگلیسی است تا بیشتر از قبل ابزارهایی داشته باشد تا به واسطهٔ آن بتواند در برابر سنتی که به او القا شده است خویشتن را رها سازد و به گفتهٔ گیدنز برای ساختن هویت خویش وارد «محیط اعتماد» شده است. نمونه مقابلهٔ اصلی او بر خلاف برادرش در زمانی به چشم می‌آید که در برابر مادری سنتی که وی را وادار به نماز خواندن می‌کند می‌ایستد به عبارتی دیگر طبق گفته-ی گیدنز مادر و پدر خویش را از دایرهٔ اعتماد بنیادین خارج می سازد و با ساختن خود جدید از حضور آنان خلع ید کند. از آن‌جایی که در جوامع سنتی نظام خویشاوندی خونی انعطاف ناپذیر بود و فرصتی برای اقدام مستقل افراد باقی نمی‌گذارد. این در حالی است که تجدد خلع ید می‌کند. برهمین منوال، فرآیندهای خلع ید بخشی ازجریان پخته‌شدن و بلوغ نهادهای اجتماعی جدید هستند و نه تنها بعضی از حوزه‌های زندگی روزمره، بلکه هسته مرکزی «خود» آدمی را هم تحت تاثیر قرار می‌دهند. فرایندهای دیگر نیز وجود دارند که اشکال دیگری از کنترل امروز زندگی را که در موقعیت‌های ما قبل جدید ناممکن بوده است، ممکن می سازند. خلع ید و تصاحب مجدد در وضعیت‌های مختلف و زمان‌های متفاوت به صورت‌های گوناگون با یکدیگر ترکیب می شوند. دو راهی سردرگم کننده خلع ید در برابر تصاحب مجدد، آسیب‌شناسی خاص خود را دارد. در این فرآیند شخص احساس می‌کند که اسیر چنگال‌های نیرومندی شده است که از خارج بر او تسلط یافته‌اند و مقاومت در برابر آن‌ها ممکن نیست. در این حالت پدیده قدرت مطلق و فراگیر عرض اندام می‌کند و احساس امنیت وجودی شخص، از طریق برتری تخیلی ارضاء می شود اما این اساس چون حالت دفاعی است، لذا سست و شکننده است و اغلب از نظر روانی با قطب دیگر دوراهی خلع ید یعنی تصاحب ارتباط برقرار می‌کند و ممکن است تحت فشارهای مداوم خود و بلعیده شدن مستحیل گردد. نمونهٔ اعتراضاتی که «شاجان» نسبت به مادر و پدرش که به نوعی نماینده سنت هستند نشان دهندهٔ مقابله کردن با اندیشه‌های آنان است. نماز نمی‌خواند، آرایش می‌کند برای مقابله بیشتر با مادری که بعد از بیماری پدر در جایگاه او قرار گرفته است حتی چون کودکی سرکش در محیط ممنوعه قضای حاجت می-کند به عبارتی دیگر اگرچه تلاش دارد تا «خود» جدیدش را نشان دهد اما از طرفی دیگر اضطراب حاصل از فشارهای مداوم و مستحیل شدن را در آن وی رابه سمت انجام اوامر غیر متعارف با عرف و سنت حاکم بر جامعه می‌کند. دیالوگ میان مادر و شاجان که نشان از تقلای دختر جوان برای حرکت به سمت تجدد و از طرفی مقابلهٔ مادر در برابر اوست.

«گفت: چی فیشن می‌کنی؟ باز خوب است که نامت معلم است و به صنف درس می‌روی خدا نجات بدهد از روزی که به روضه یا بازار می‌روی!» (محمدی: ۲۳)

۲-۶. انقطاع و جاکندگی و تعارضات هویتی در پایان روز

دو مفهوم «انقطاع» و «از جاکندگی» که هر یک بر ت ضاد زمانی و مکانی سنت با مدرنیته دلالت دارد و با د ستاوردهای دنیای مدرن، مرتبط ا ست. همان‌طور که قبلا ذکر شد انقطاع ان سان مدرن از سنت‌ها و از جاکندگی مردم از محل و موقعیت‌های زی ست واقعی و هویت گذ شته، از ثمرات مدرن شدن جوامع ا ست که امری نظام‌مند ا ست. انقطاعی که «ایا» به عنوان یک مهاجر غیر قانونی در ایران تجربه می‌کند ماح صل شرایط زی ستی او در ک شور خویش ا ست وی در برابر ن شانه‌های نمادین و نظام‌های تخ ص صی مقاومت می‌کند.به عنوان مثال وقتی برای تامین نیازهای اولیه خود به خرید می‌رود به دلیل پدیدۀ «خود گمگشته» و تعار ضات هویتی و میل به حرکت به سمت انزوا تولنایی ارتباط گرفتن با دیگران حتی درخواست مابقی پول را ندارد.

«پون صد تومان را به مرد سگرت فروش می‌دهد، و بی‌حرف منتظر می‌ماند تا مرد باقی پولش را پس بدهد... باقی پولش را بی آن که ح ساب کند، در جیب پتلونش می‌ماند و وارد کوچه می‌شود.» (محمدی:۴۱)

مهاجر همواره با خوا سته‌ای دو گانه روبه‌رو ست. میزبان در آن واحد از مهاجر می‌خواهد هم با فرهنگ میزبان همانند و هم‌سو شود و هم حدی از تفاوت را حفظ کند. این وضعیت را «پارادوکس همانندی و تفاوت» می‌نامند. از این رو مهاجر در وضعیتی ناممکن قرار می‌گیرد. از سویی او باید در فرایند همانند سازی فعالانه شرکت کند و از سوی دیگر باید فاصلۀ خود را با فرهنگ میزبان حفظ کند. این موقعیت برای شکل پذیری «خود» و «دیگری» در رابطه بین هویت مهاجر و هویت میزبان ضروری ا ست که چنانچه حا صل نگردد و فرد همچنان پایبند به سنت‌ها باقی بماند پدیدۀ انقطاع شکل می‌گیرد. طبق نظریۀ گیدنز، انقطاع به زمان و مکان ارتباط دارد. که تاریخ با از د ست دادن تداوم خود و شتاب گرفتن دگرگونی‌ها (تحولات) بدان دچار شده ا ست. انقطاع ان سان مدرن از میراث گذ شتگانش، مح صول ارتباطات سریع و کش آمدن روابط اجتماعی ان سان‌هادر طول زمان و مکان ا ست. زمان و مکان بین ایا و آن‌چه در کشور خود تجربه کرده ا ست فا صله انداخته ا ست. وی توانایی جدا شدن از سنت را ندارد و با یادآوری خانه و مادرش دربرابر مدرنیته مقاومت می‌کند. خواهرش شاجان برای یافتن تلفن باید کیلومترها م سیر طی کند تا به اولین تلفن د ستر سی دا شته

با شد در حالی که ایا در هر قدم از محل زندگی تا محل کارش با باجه‌های متعدد تلفن روبه‌رو می‌شود ولی هراس فاش شدن لهجه‌اش و ترس از این که به عنوان یک مهاجر بی‌پناه تو سط سربازان د ستگیر شود و به ک شورش بازگردانده شود از تلفن ا ستفاده نمی‌کند و به مقای سهٔ کیفیت نان‌هایی که مادرش می‌پخته و نانی که در ایران ا ست می‌پردازد در این مرحله پدیدهٔ جاکندگی شکل می‌گیرد. (تعارض میان محیط مخاطره و محیط اعتماد)

«فکر می‌کند، خوبی تهران این است که قدم به قدم تلفن عمومی دارد و فقط کافی است یک سکه پنج تومانی در آن بیندازی و هر چه دلت خوا ست حرف بزنی خدا می‌داند شاجان چقدر باید پرس و پال کند تا یک تلفن پیدا کند.» (محمدی:۳۳)

شرایط و موقعیت حا ضر در ایران قهرمان دا ستان را به سمت تغییر سوق می‌دهد اما او همچنان میل دارد که التقاط فرهنگ را نپذیرد و به آیین خویش پایبند بملند به جای آنکه تعامل کند به سمت انزوا برود.در نهایت ایاطبق تعریف گیدنز هیچ‌کدام از سه مرحله تعامل میان فرد مهاجر با جامعه میزبان را نتوانسته است که اعمال کند نه همانندگرایی را پذیرفت نه جامعه در جایگاه کورهٔ ذوب او را پذیرفت و نه در بهترین حللت ممکن جامعه میزبان به کثرت‌گرایی پا سخ داد. «ایا» با احـ ساس غربت مزار را به تهران ارجح می-دلند اما وجود تکنولوژی و عوامل مدرنیته در تهران به طور درونی سبب تجربهٔ فنوتیپ (مرکزیت‌گرایی) در وی می شود، اما « شاجان» پدیده فنوتیپ را در کل زندگیش به ت صویر ک شیده ا ست. او به عنوان مهاجری برگشته از ایران دیگر اتفاقات و امکانت کشور خودش را قبول ندارد.

«ایا» اگر چه خود از جن سیت مذکر بهره‌مند ا ست اما همچنان به علت فقر و م شکلات اقت صادی در ک شور میزبان در حا شیه قرار دارد و از گفتمان غالب مرد سالارانه در ایران برخوردار نیست و انقطاع را تجربه می‌کند.

اما خواهرش شاجان جز زنان رهایی یافته از فرهنگ و سنت کهنه ا ست به پی شواز انقطاع و از جاکندگی سنت‌ها می‌رود. او خلاف زنان همگون شده با ساختارهای سنتی (که در این دا ستان نمایندگی آن را مادر به عهده دارد) در برابر جامعه مرد سالار و سنت‌ها قد علم می‌کند. نامزدی خود را ف سخ می‌کند. به شهر می‌رود و همپای مردان کار می‌کند. زبان دیگری را می‌آموزد تا بتواند با جهان امپریالی سم به دیالکتیک د ست یابد. با مادرش (که تلاش می‌کند دخترش را هم شبیه خود بـ سازد) مقابله می‌کند. هویت وی در مقابل هر آن چه که ضد او ست، غیر قابل تغییر می‌ماند. اگر چه که در ک شوری م ستعمره زندگی کرده و تجربه مهاجرت را نیز پشت سر گذاشته است اما «فنوتیپ» ایران همچنان با او همراه است. شاجان صدای ر سای زنان رهایی یافته افغا ستان ا ست. اگرچه او نیز در جامعه سنتی

افغانستان که غالب تفکرات به سمت زندگی به سبک سنتی و خلاصه شدن هویت یک زن در قالب مادر بودن و همسر بودن است از جهتی دیگر تعارض و انقطاع را تجربه می‌کند اما با روحیه مسئولیت پذیری سعی در گذار از سنت به مدرنیته را دارد او به دنبال آن است که بهترین شیوه را برای مدیریت این دو فضا به کار گیرد اما پیامد پذیرش این تلفیق نوعی تراکم نقش، آشفتگی و تعارض‌هایی را ایجاد می‌کند. شاجان ، تولدایی تلفیق نقش‌های هویتی متعدد را دارد اما فشارهای ناشی تعارض میان خانواده سنتی و زندگی مدرن سبب‌ساز چندپارگی هویت می‌گردد.

«چشم سفیدی نکن دختر در شهر اینطور روی لچ نگردی... بوبو با خودش می‌گوید این دختر بیخی سر خود شده... انگلیسی سرت را بخورد آغایت انگلیسی خوان بوده؟ دختر... در شهر فکرت طرف خودت باشد...» (پایان روز،۳۰)

۳. نتیجه‌گیری

در جوامع سنتی که قلمرو زندگی در محدوده و تفاوت میان آشنا و غریبه است تمایز آشکاری بین ایجاد اعتماد به «خود» شکل گرفته است و سبب شده تا فرد با روبه‌رو شدن با دنیای مدرن دچار تعارضات هویتی گردد. در جوامع سنتی ابزار ساخت هویت مکان و فضا، دین، و... بوده ولی در دنیای مدرن و فرایند جهانی شدن فضای انحصاری که در اختیار ملت‌ها بوده از بین رفته و ساختار هویت به قالب فردی تبدیل گشته است.

هویت یکی از مهمترین سازه‌هایی است که انسان در دوران مدرن در تقابل با سنت می‌تواند با اتکا بر آن ساختارهای شناختی و معرفتی خود را به جامعه و محیط پیرامون خویش تعریف کند. اگر فردی در هویت‌یابی موفق شود می‌توان انتظار داشت که در دیگر مراحل زندگی هم به مراتب موفقیت کسب کند و اگر در این مهم به موفقیت نرسد دچار درگیری‌های درونی و تعارضات شخصیتی می‌شود و هماهنگی و تعادل او به هم می‌خورد و دچار بحران هویتی می‌شود. بنابراین رشد و تکامل در جامعه‌ای که در حال گذار از سنت به سمت مدرنیته هست به عوامل متعددی از جمله رسانه، مذهب،گروه همسالان، مدرسه، خانواده، جنگ، بحران‌های اقتصادی بستگی داره. خانواده به عنوان عمده‌ترین نهاد اجتماعی پایه و اساس شخصیت فردی را مشخص می‌کند اگر فرد در بنیان خانواده طبق نظریه «گیدنز»، نتولند اعتماد بنیادین را کسب نماید در زمینهٔ رشد عاطفی و اجتماعی دچار تعارض می‌گردد این بحران‌های هویتی می‌تواند در جنسیت‌های مختلف متفاوت عمل کند. در جامعه افغانستان به علت تمایل مردان به حفظ شرایط مردسالارانه نیازی به تغییر در

قالب نقش‌های سنتی نیست به علت آنکه اگر چنین شرایطی فراهم گردد وادار به محول کردن جامعه به زنان مدرن هستند در نتیجه تمایل به سرکوب کردن حقوق زنان دارند اما در این تعامل مردان نیز دچار انقطاع و از جاکندگی می شوند چرا که در دنیای مدرن امکان پذیرش نقش‌های سنتی برای زنان قابل پذیرش نیست و زنان برای تعریف یک « هویت» جدید به تقابل با نیروی سنتی که نمایندهٔ آن مردان هستند می‌پردازند.

مرحلهٔ اول در جایگاه زمینه عمومی: ایا، به عنوان یک فرد مهاجر در کشوری مدرن‌تر از زادگاه خویش قرار گرفته است. طبق جدول ارائه شده در زمینهٔ عمومی جامعه مدرن باید روابط اعتمادی خود را به سمت جدا شدن از ساختارهای سنتی قرار دهد اما او همچنان پایبند اعتماد محلی است. خواهرش شاجان، علی‌رغم زندگی در کشوری با شرایط پسا جنگ به سمت انقطاع حرکت می‌کند.

مرحلهٔ دوم در جایگاه محیط اعتماد: ایا، همچنان به باورهای مذهبی، سنت، عدم ارتباط با کشور جدید و همیشه مورد طرد شدگی بودن را به ایجاد روابط شخصی جدید و حتی ایجاد رابطه جنسی (حتی با زن افغان) دوری می‌کند در حالی که خواهرش به آینده نگری روی آورده و اندیشه‌های ضد واقعی مادر خویش را نادیده می‌گیرد و به سمت شناخت جدیدی از خود روی می‌آورد.

مرحلهٔ سوم در جایگاه محیط مخاطره: ایا، ارتباط با هر انسانی را رد می‌کند چون نگران برخورد با یک خشونت انسانی (دستگیر شدن توسط سربازان) هست. در نتیجه شعاع روابط اجتماعی خویش را محدود می‌کند حتی صحبت نمی‌کند که مبادا هویت ملی او مشخص شود و در موقعیت‌هایی که طبق تعریف سنت و مذهب امکان ارتکاب گناه است رانهٔ حاکم بر ناخودآگاه او وی را به سمت ترس از دست دادن رحمت مذهبی سوق می‌دهد. در حالی که خواهرش داوطلبانه از نماز خواندن سر باز می‌زند و به حداقل صنعتی شدن فضای کشورش با حضور آمریکایی‌ها به سمت بازاندیشی افکار مدرن حرکت می‌کند و تهدیدهای خانواده که او را به سمت بحران هویت سوق می‌دهند پشت می‌کند.

در نهایت نمی‌توان این چالش‌های هویتی و تعارضات شخصیتی را در هر دو نماینده جامعه افغانستان یکی در قالب جنسیت مردانه و دیگری در قالب جنسیت زنانه را انکار نمود اما طبق بررسی انجام شده زنان علی رغم تجربه تعارضات و طرد از سمت جامعه سنتی برای بازسازی هویت جدیدی از خود داوطلبانه‌تر و مصرانه‌تر حرکت می‌کنند.

کتابشناسی

آزاد، ارمکی و مهری (۱۳۷۷)، ***بررسی مسائل اجتماعی***، تهران: طرح نو.

جنکینز، ریچارد (۱۹۹۶)، ***هویت اجتماعی***، ترجمهٔ تورج یار احمدی، تهران: پژوهش شیرازه.

حاجی حیدری، حامد، متقی زاده، علی (۱۳۹۱)، «*بازسازی الگوی بازاندیشی گیدنز بر مبنای مواضع اخیر او راجع به سنت*»، **مطالعات و تحقیقات اجتماعی**، دورهٔ اول، شمارهٔ ۳، صص ۴۰_۸۳

خانیکی، هادی (۱۳۹۲) «*جهانی شدن و ارتباطات، زمینه‌ها و چشم انداز نظری*»، **مطالعات راهبردی سیاست‌گذاری عمومی**، شمارهٔ ۱۳، صص ۳۳_۶

درخشه، جلال، مسرور، محمد (۱۳۹۸)، «*مطالعه تطبیقی آرا صدرالمتالهین و آنتونی گیدنز پیرامون زمان حکمت معا صر*»، **پژوهشگاه علوم انسانی مطالعات فرهنگی**، سال دهم، شمارهٔ اول، صص ۵۱_۲۹

ریترز، جورج (۱۳۷۴)، **نظریهٔ جامعه شناختی در دوران معا صر**، ترجمهٔ محسن ثلاثی، تهران: علمی.

گیدنز، آنتونی (۱۳۸۸)، ***تجدد و تشخص، جامعه و هویت شخصی در عصر جدید***، ترجمهٔ ناصر موفقیان، چاپ ششم، تهران: نشر نی.

گیدنز، آنتونی (۱۳۸۵)، ***چشم اندازهای جهانی***، ترجمهٔ محمدرضا جلالی‌پور، تهران: طرح نو.

لک‌زایی، شریف (۱۳۸۹) «*مبانی اندیشه آنتونی گیدنز نظریه پرداز ساخت‌یابی*» **رهیافت های سیاسی و بین‌المللی**، زمستان ۱۳۸۹ شمارهٔ ۲۴، صص ۷۵_۹۴

مجتهدزاده، پیروز (۱۳۸۱)، «*جغرافیا و سیاست در فرایند نوین*»، **دانشکدهٔ حقوق و علوم سیاسی تهران** دورهٔ ۱۳، شماری ۸، صص ۶۱-_۱۴۷

محمدی، محمد حسین (۱۳۹۷)، ***پایان روز***، تهران: چشمه.

Identity Conflict between Tradition and Modernity from Giddens' Perspective in the Novel End of the Day

sara abdoli

١. Ph.D. in Persian language and literature, member of Hekmat Kalema Research Institute, America. Email:s.abdoli@gmail.com

Article Info (٢١٣-٢٣٠)

Article type:
Research Article

Article history:

Received:
٠٢/٠۴/٢٠٢۴

Accepted:
٠٧/٠٨/٢٠٢۴

Keywords:
Giddens
Conflict
Identity
Tradition
Modernity
Mohammadi

ABSTRACT

Identity is a psychological necessity for humans and a prerequisite for any social life. Without a framework to define identity, individuals would become indistinguishable from one another, and none could meaningfully connect with others. Trust in one's environment is a vital component of social life, forming the basis of relationships. In its absence, identity conflicts and differences in the behavior of men and women, particularly during the transition from tradition to modernity, emerge. Social trust thus plays a significant role in human interactions, ranging from the micro level (family) to the macro level (society). This article aims to analyze and sociologically explain the factors influencing identity conflict using Anthony Giddens' theory. It examines the characters in the novel End of the Day by Afghan author Mohammad Hossein Mohammadi through a descriptive-analytical method. Giddens argues that to understand identity conflicts, one must first grasp the concept of tradition and its influence on identity structures, followed by an analysis of identity in the modern world. Tradition serves as a pre-established framework for shaping individuals' identities, and each person experiences a phenomenon of rupture in their quest for a new identity in the modern world. For the new generation of Afghan women, despite the limitations of the traditional world, this conflict and rupture have caused identity distress. However, compared to men, these women actively pursue modernity, even as they contend with the conservative restraints imposed by traditional women.

بینامتنیت در دستورالجمهور شیخ خرقانی و عوارف‌المعارف سهروردی بر مبنای نظریهٔ ژرار ژنت

الهام قنواتی[۱]-*آسو اوستا[۲]

۱. دکتری زبان و ادبیات فارسی، مدرس دانشگاه فرهنگیان، آبادان، ایران.
۲. دکتری زبان و ادبیات فارسی، مدیر موسسهٔ مطالعات علوم انسانی و اسلامی حکمت کلمه، شاهرود، ایران،
رایانامه: dr.aso.avesta۶۸@gmail.com

اطلاعات مقاله (۲۵۲-۲۳۱)

نوع مقاله:
مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت:
۱۴۰۳/۰۲/۱۵

تاریخ پذیرش:
۱۴۰۳/۰۶/۲۴

واژه‌های کلیدی:
بینامتنیت
ژرار ژنت
دستورالجمهور
عوارف‌المعارف

چکیده

متن واقعیتی است بی‌واسطه، واقعیتی که اندیشه‌ها و رشته‌های دانش فقط در درون آن می‌توانند تشکل و قوام یابند. تغییر در نوع نگاه و خوانش آثار مخصوصا آثاری که در نوع خود آغازگر و نقطهٔ شروع یا اوج یک نوع ادبی هستند ما را با جایگاه واقعی و اهمیت آنها بیش از پیش آشنا و هویت واقعیشان را به درستی می‌نمایاند. بینامتنیت، تولید متن از طریق تعامل با متون پیشینیان یا معاصر خود است که مشارکت آن متن‌ها در متن مورد نظر به صورت صریح، غیرصریح و ضمنی از متنی در متن دیگر صورت می‌گیرد. ژرار ژنت از برجسته‌ترین محققان عرصهٔ بینامتنیت است که بخش عمده‌ای از مطالعات خود را روی طبیعتِ گفتمان روایی، متمرکز می‌کند. با این اشاره در پژوهش حاضر که با تجزیه و تحلیل اطلاعات مبتنی بر استدلال عقلی و به روش توصیفی-تحلیلی انجام شده عوارف‌المعارف سهروردی در جایگاه پیش متن و دستورالجمهور شیخ خرقانی به عنوان پس متن مورد ارزیابی بینامتنیت قرار گرفته و بررسی‌ها نشان داد که شیخ خرقانی در فضای عرفانی- فکری از عوارف‌المعارف تاثیر گرفته است.

۱. مقدمه

مهمترین مشخصهٔ گفتار که مورد بیشترین بی‌توجهی قرار گرفته، خاصیت و منطق گفتگویی، یعنی سویهٔ بینامتنی آن است. «هر اثر ادبی، مکالمه‌ای است با آثار دیگر، باختین از ضرورت وجود علمی سخن می‌راند که آن را فرا زبانشناسی می‌نامد و هدفش شناخت منش منطق مکالمه در زبان است.» (رضوانیان، ۱۳۸۹: ۳۱۴) باختین معتقد است: «فرایند اثرگذاری و اثرپذیری نوعی گفتگوی میان متن‌هاست. او به جای واژهٔ بینامتنیت از منطق گفتگویی استفاده کرده و معتقد است هر سخن (عمدی یا غیرعمدی، آگاهانه یا غیرآگاهانه) با سخن‌های پیشین و حتی با سخن‌های آینده گفتگو می‌کند؛ البته او بر موضوع مشترک در این سخن‌ها تأکید می‌کند.» (احمدی، ۱۳۹۸: ۹۳) ژرار ژنت نیز در رسالهٔ درآمدی به فزون متن معتقد است: فزون متن جنبه‌های همگانی یا متعالی است و از زمان ارسطو تا کنون هدف نظریهٔ ادبی جز این نبوده که تمامی فزون متن در نظام نظری متحدی گرد هم آیند و کلیهٔ سخن ادبی در آن اهمیت ویژه‌ای یافته است، چرا که در هر ژانر به گونه‌ای پرسش اصلی همان «نظام متحد» عناصر فزون متن است.» (همان: ۳۱۸)

۱-۱. بیان مساله و سوالات پژوهش

بینامتنیت در ادبیات عرفانی بین متون نثر و نظم به شکل داستان و حکایت دیده می‌شود. از آنجا که نثرهای عرفانی بخش مهمی از ادبیات ما را تشکیل می‌دهند نیاز به مطالعهٔ آنها در کنار فرامتن‌هایی که بر آنها نگاشته شده احساس می‌شود. در این پژوهش با نگاه ژرار ژنت به تحلیل و بررسی دستورالجمهور و عوارف‌المعارف پرداخته، روایت‌های مطرح شده در آنها را جامعهٔ مطالعاتی قرار می‌دهیم و رابطهٔ بینامتنیت میان آنها را اثبات می‌شود.

۱-۲. ضرورت، اهمیت و هدف پژوهش

توجه به آثار عرفانی با توجه به دیدگاه‌های مختلف موجود دربارهٔ این آثار، اهمیت ویژه دارد، بخصوص اگر این مطالعات با محوریت خاصی مورد ارزیابی قرار بگیرد. بررسی بینامتنیت، ارزیابی دقیقی در جهت شناخت بیشتر این متون ارزشمند در اختیار ما می‌گذارد. تحقیق حاضر از آنجا که ما را در شناخت عمیق‌تر آثار عرفانی مورد بررسی یاری می‌کند مهم است. شناخت عمیق دستورالجمهور و عوارف‌المعارف و یافتن رابطهٔ بینامتنیت میان آنها هدف تحقیق حاضر است. با بررسی بینامتنیت نکاتی که باعث قوت و ضعف کتب مورد بحث شده‌اند، ارزیابی می‌شود. مفاهیم عرفانی در این کتب به صورت حکایت و تعریف است که ابتدا

حکایت‌ها ذکر می‌شود و به دنبال آن بینامتنیت در سه سطح صریح، غیر صریح و ضمنی در اندیشهٔ ژرار ژنت مورد ارزیابی قرار می‌گیرد. در روش کار ما که به مشاهدهٔ غیر مستقیم شهرت دارد با مراجعه به منابع و مآخذ نوشتاری و کتابخانه‌ای اعم از کتاب، مقاله، اطلاعات و داده‌های مورد نیاز جمع آوری شده است.

۱-۳. پیشینهٔ پژوهش

در رابطه با بینامتنیت در آثار عرفانی مورد بررسی، تحقیق بینامتنی با موضوع پژوهش حاضر انجام نشده و موضوع این مقاله کاملا مستقل و جدید است، اما در موارد مشابه قنواتی و نوروزعلی (۱۴۰۳) در «مقامات عرفانی علم، معرفت، عشق و محبت در دستورالجمهور، عوارف‌المعارف، منازل‌السائرین و السوادوالبیاض با تکیه بر بینامتنیت ژرار ژنت» مفاهیم مورد اشاره را ارزیابی کردند. قنواتی و همکاران (۱۴۰۲) در «تحلیل العلاقات التناصیهٔ بین منازل‌السائرین وکتاب البیاض‌والسواد بناءً علی نظریهٔ جیرار جینیت» توکل، توحید، جمع، حیا، سّر، ورع و بعض دیگر مفاهیم عرفانی در منازل‌السائرین و بیاض‌والسواد مورد بررسی و تحلیل تطبیقی قرار داده و بینامتنیت میان این آثار را اثبات کرده‌اند. قنواتی و همکاران (۱۴۰۱) همچنین در «بررسی مقامات عرفانی در دستورالجمهور، عوارف‌المعارف، منازل‌السائرین و السوادوالبیاض» دو مفهوم صبر و رضا را در این چهار اثر و از منظر بینامتنیت مورد بررسی و تحلیل قرار دادند. همین پژوهشگران (۱۴۰۱) در «تحلیل روابط بینامتنی در دستورالجمهور به عوارف‌المعارف» مفاهیم عرفانی تواضع، تجرد و تاهل، توبه و ... را مورد ارزیابی قرار دادند. رضوان (۱۳۹۲) در تحقیقی به بررسی تجلی عرفان بایزید در عوارف‌المعارف سهروردی پرداخته است. مصدر اصلی این پژوهش عوارف‌المعارف سهروردی است.

۲. پردازش تحلیلی موضوع

۲-۱. مبانی نظری

ژرار ژنت

ژرار ژنت از برجسته‌ترین محققان عرصهٔ بینامتنیت و جایگشت متنی است که با تأثیر پذیری از این مباحث روابط دو متن را به شکلی نظام‌مند مورد مطالعه قرار داد. او از منتقدان ادبی معاصر فرانسوی است که در زمینهٔ نقد زبان شناختی، روایت شناسی، بینامتنیت، سبک و... آثار ارزنده‌ای به رشتهٔ تحریر در آورده است. او در سال ۱۹۵۵ از اکول نرمال سوپریور

فارغ‌التحصیل گردید و بعدها به مقام مدیر پژوهش‌های زیبایی‌شناسی و نظریهٔ ادبی در اکول پراتیک منصوب شد. (لچت، ۱۳۸۳: ۹۸) موضوع آثار ژنت بیشتر نظریه‌های ادبی ساختاری است و موضوع اغلب مقاله‌های او ادبیات سدهٔ هفدهم یا جنبه‌های فراموش شدهٔ بیان ادبی یا انواع مجاز و مباحث نظریهٔ بیان است. او مقاله‌ای با عنوان «سخن داستان» دارد که در سومین مجلد «مجازها» آمده است. مقالهٔ کوتاه و اما مهم ژنت دربارهٔ «مجاز مرسل در آثار پروست» نیز در همین کتاب چاپ شده است. ژنت پس از انتشار نظریهٔ «فزون متن» و «زمینه‌ها» پرآوازه شد.

اقسام بینامتنیت بر اساس نظریهٔ ژنت

ژنت به نمادهای فردی یا آثار فردی کاری ندارد بلکه شیوه‌ای برایش مهم است که در آن، نشانه‌ها و متن‌ها درون آن عمل می‌کنند و با نظام‌های توصیفی، رمزها، رفتارهای فرهنگی و آیین‌ها به وجود آمده‌اند. او بخش عمده‌ای از مطالعات خود را روی طبیعت گفتمان روایی و بویژه داستان روایی متمرکز می‌کند. یک نظریهٔ و نقشهٔ منسجم از آن چه که وی آن را ترامتنیت می‌نامد، به دست می‌دهد که می‌توان آن را یک رویکرد ساختارگرایانه به بینامتنیت نامید. به گفتهٔ ژنت، ترامتنیت یا فراروی متنی عناصری از تقلید، دگردیسی و طبقه‌بندی انواع گفتمان‌ها را در بر می‌گیرد، او ترامتنیت را همهٔ آن چیزهایی می‌داند که یک متن را در رابطه با متن‌های دیگر چه آشکار یا پنهان قرار می‌دهد.» (رک. ژنت ۱۳۹۸: ۸۴-۸۳) ژرار ژنت در یک تقسیم‌بندی کلی روابط تعالی دهنده میان متن‌ها را به سه دسته بینامتنیت صریح و اعلام شده، بینامتنیت غیرصریح و پنهان شده و بینامتنیت ضمنی تقسیم می‌کند.

بینامتنیت

از دیدگاه ژنت نقل قول‌ها و بازگفت‌ها از متنی دیگر، سرقت ادبی، اشارات کنایه آمیز، نقل به معنا در این دسته جای دارند. (احمدی، ۱۳۹۸: ۳۲۰) «با تعبیری محدودتر از کریستوا به عنوان «هم، حضور [حضور مشترک] مؤثرِ دو متن» به صورت نقل قول، انتحال یا سرقت ادبی و تلمیح. در اینجا متنی درون متن دیگر حضور دارد.» (استم ، ۲۰۰۰: ۱۷۸) ژنت در توضیحات بسیار مختصر بینامتنیت خود را به سه دستهٔ بزرگ تقسیم می‌کند: صریح و لفظی، کمتر صریح و غیر صریح و باز کمتر صریح. «ما این سه دسته را با عناوین زیر مورد بحث مختصری قرار می‌دهیم: صریح و اعلام شده، غیر صریح و پنهان شده، ضمنی.» (نامور مطلق، ۱۳۸۶: ۸۸)

بینامتنیت صریح و اعلام شده

بینامتنیت صریح بیانگر حضور آشکار یک متن در متن دیگر است. به عبارت روشن‌تر در این نوع بینامتنیت مولف متن دوم در نظر ندارد مرجع متن خود یعنی متن اول را پنهان کند. به همین دلیل به نوعی می‌توان حضور متن دیگری را در آن مشاهده کرد. از این منظر نقل قول، گونه‌ای بینامتنی محسوب می‌شود. ژنت نیز خود نقل قول را مثال می‌زند و می‌گوید: «در صریح‌ترین و لفظی‌ترین شکلش عمل سنتی نقل قول (با گیومه و با یا بدون ارجاع» است. در نقل قول مولف متن دوم بینامتن را متمایز می‌کند بشکلی که می‌توان حضور یک متن دیگر را در آن متن مشاهده کرد. نقل قول را می‌توان به دو دستهٔ بزرگ نقل قول با ارجاع و نقل قول بدون ارجاع تقسیم نمود.» (همان)

بینامتنیت غیرصریح و پنهان شده

بیانگر حضور پنهان یک متن در متن دیگر است. به عبارت دیگر این نوع بینامتنیت می‌کوشد تا مرجع بینامتن خود را پنهان کند... ژنت می‌گوید: «بینامتنیت در شکل کمتر صریح و کمتر رسمی آن، همانا سرقت است که بدون عاریت بدون اعلام، ولی همچنان لفظی است.» (ژنت، ۱۳۹۸: ۸) ساختارگرایان معتقدند در این نوع از گفت وگوی متن‌ها «مؤلف عناصر ساختار یا نظام بستهٔ ادبی را اخذ می‌کند و آنها را در اثر آرایش می‌دهد و رابطهٔ این اثر با آن نظام را مکتوم نگه می‌دارد، در حالی که منتقد اثر را اخذ می‌کند و آن را به نظام ارجاع می‌دهد و رابطهٔ بین اثر و نظام را که مؤلف مکتوم نگه داشته، روشن می‌کند.» (آلن، ۱۳۸۵: ۱۴۱)

بینامتنیت ضمنی

در این نوع از رابطهٔ بینامتنی مؤلف متن دوم قصد پنهان کاری بینامتن خود را ندارد و به همین دلیل نشانه‌هایی را به کار می‌برد که با این نشانه‌ها می‌توان بینامتن را تشخیص داد و حتی مرجع آن را نیز شناخت. این عمل هیچ‌گاه به صورت صریح انجام نمی‌گیرد و به دلایلی و بیشتر به دلایل ادبی به اشارات ضمنی بسنده می‌شود؛ بنابراین بینامتنیت ضمنی نه همانند بینامتنیت صریح مرجع خود را اعلام می‌کند و نه همانند بینامتنیت غیرصریح سعی در پنهان کاری دارد. به همین دلیل در این نوع بینامتنیت، مخاطبان خاصی که نسبت به متن اول آگاهی دارند، متوجه بینامتن می‌شوند. ژنت در این خصوص می‌گوید: «بینامتنیت در کم‌ترین شکل صریح و لفظی‌اش، کنایه است یعنی گفته‌ای که نیاز به ذکاوت فراوانی دارد تا ارتباط میان آن متن و متن دیگری که ضرورتا بخش‌هایی را به آن بازمی‌گرداند، دریافت شود.» (همان)

۲-۲. بینامتنیت در دستورالجمهور و عوارف‌المعارف

الف. بینامتنیت صریح

بینامتنیت صریح رابطهٔ آشکاری میان گفتگوهاست که به دو شکل نقل قول با ارجاع و بدون ارجاع استفاده می‌شود. در بررسی محتوایی دستورالجمهور و عوارف‌المعارف، رابطهٔ صریح از نوع نقل قول با ارجاع در دستورالجمهور یافت نشد. در مورد بینامتنیت صریح از نوع بدون ارجاع چند نمونه در عناوین (ادب، عشق، فقیرِ عارف، مکارم اخلاق) بیان شده که به دو مورد از آنها اشاره می‌شود. نکتهٔ قابل توجه در بینامتنیت صریح کتاب دستورالجمهور از عوارف‌المعارف این است که با وجود آنکه به صورت آشکار و تعمدی نام عوارف‌المعارف و حتی باب مطرح شده آمده اما در متن کتاب عوارف‌المعارف موجود نیست.

فقیر عارف

در باب ششم در بیان آنکه وفات سلطان العارفین آمده است: «در کتاب عوارف‌المعارف آورده‌اند که قیل لابی یزید ما نراک تشتغل بکسب، فمن این معاشک. فقال: مولای یرزق الکلب و الخنزیر. اتراه یحرم ابایزید. بدان ای دوست که هرگز هیچ فقیر عارف از مرگ باک ندارد.» (خرقانی، ۱۳۹۵: ۳۳۹)

در این متن به صورت صریح بدون ارجاع به کتاب عوارف‌المعارف ارجاع شده و در بررسی حاضر در مورد بینامتنیت صریح نمونه دیگری یافت نشد.

مکارم اخلاق

در بیان مقدمهٔ سوم از حکایت دوم عاقلان صحبت می‌شود و در این میان به سخنی از پیامبر اشاره می‌کند: «چون مصطفی صلی الله علیه و سلم فرموده: بعثت لاتمّم مکارم الاخلاق و محاسن الآداب. یعنی: ما را جهت فرستاده‌اند تا تمام گردانیم اخلاق پسندیده و آداب نیکو. اصحاب طریقت مجامع و آداب شریعت را، همچنان که استاد ابوالقاسم قشیری در رساله ذکر کرده است و حجت‌الاسلام در احیاء و شیخ شهاب‌الدین در عوارف و... و سایر علماء در کتب فقه معتقدند و طالب.» (همان: ۳۲)

همانطور که می‌بینیم در مورد مکارم اخلاق و آداب نیکو از زبان پیامبر به طور صریح و بدون ارجاع از کتاب عوارف‌المعارف استفاده شده است.

ب. بینامتنیت غیر صریح

در بینامتنیت غیرصریح نویسنده یا شاعر عامدانه رابطهٔ متن خود با متن یا متون پیشین را پنهان می‌کند. در کتاب دستورالجمهور در مفاهیمی چون (آداب، تاهل و تجرد، تصوف، چله نشینی و علم) بینامتنیت غیر صریح صورت گرفته است. یکی از مواردی که نشان می‌دهد دستورالجمهور به طور غیرصریح با کتب پیشین رابطهٔ بینامتنی دارد، تکرار مفاهیمی است که در شرح حکایت‌ها بیان کرده است. به نمونه‌ای از آنها می‌پردازیم.

آداب

در دستورالجمهور به داستانی از بایزید بسطامی اشاره شده که به صورت غیرصریح با کتاب عوارف‌المعارف بینامتنیت دارد: «آن که چون سلطان بایزید را عالم طلب [علم]بود و همیشه عبهر عهد طلب می‌بوییده و در کوی طلب می‌پوییده، لاجرم در محافظت آداب اصحاب طریقت چنان احتیاط ورزیده که روزی ابوموسی را که خادمش بود، گفت: «قم بنا حتیّ ننظر الی هذا الرجل الذی قد شهّر نفسه بالولایه» -[یعنی: برخیز با ما بیا تا بنگریم به این مردم که خود را مشهور کرده است به صاحب ولایتی] و آن مردی بوده است مشهور به زهد. چون سلطان بایزید نزدیک منزل او رسید مرد از خانه بیرون آمد تا سلطان را دریابد و آب دهان خود را به طرف قبله بینداخت. شیخ بازگشت و بر وی سلام نکرد و گفت: چون او را ادبی از آداب رسول الله[صلی الله علیه و سلّم] [امین] نیست چگونه در آن دعوی می‌کند امین باشد.» (همان: ۳۱)

در دستورالجمهور روایت می‌کند که در زمان بایزید، مرد زهد نمایی بود که آداب زهد نمی‌دانست، روزی بایزید که بر احوال او آگاه بود، خادمش را با خود می‌برد تا احوال مرد زهدنما را به او نشان دهد. مرد به محض بیرون آمدن از خانه، در مقابل سلطان بایزید آب دهان می‌اندازد و همین رفتار باعث می‌شود که شیخ سلام نکرده باز گردد و گفت او ادبی از آداب رسول نمی‌داند چطور او را امین می‌گویند.

در ذکرِ روایتِ مردی که آداب زهد نمی‌دانست، بینامتنیت غیر صریح با کتاب عوارف‌المعارف دیده می‌شود. سهروردی نیز داستان را اینگونه نقل می‌کند:

«و آورده اند که سلطان العارفین بایزید بسطامی[قدس الله روحه] روزی یاران را گفت: در این نواحی شخصی است که خود را به زهد و عبادت معروف و مشهور کرده است. برخیزید تا به زیارت او رویم و مسافتی تمام بود از وطن شیخ تا متعبّد آن درویش، بر این عزیمت قصد او کردند. چون به نزدیک وی رسیدند، آن شخص، آب دهان از جانب قبله بینداخت. شیخ چون آن بی‌ادبی از وی بدید، بر وی سلام نکرد و بازگشت و یاران را گفت: این شخص را که بر ادبی

از آداب ظاهر امین نکرده‌اند، چگونه وی را امین کرده باشند به مقامی از مقامات اولیا و صدیقان؟» (سهروردی، ۱۳۹۲: ۲۲)

به نقل از بایزید بسطامی ذکر می‌کند که بایزید با همراهانی به دیدن مردی که به زهد معروف بود می‌روند. مرد به نزد شیخ می‌آید و آب دهان به سمت قبله می‌اندازد و به دلیل بی‌ادبی شیخ سلام نکرده باز می‌گردد و می‌گوید ادب ندارد چگونه او را امین می‌نامند و نزدیک به مقام اولیا.

همان گونه که مشهود است، داستان بدون ارجاع عینا تکرار شده و بینامتنیت غیرصریح صورت گرفته است.

پ. بینامتنیت ضمنی

اخلاص

در بیان مقدمهٔ سوم از کتاب دستورالجمهور در مورد اخلاص به آیهٔ قرآن اشاره دارد: «و علم اخلاص، به حکم « وَمَا أُمِرُوا إِلّا لِيَعْبُدُوا اللّهَ مُخْلِصِينَ لَهُ الدّينَ حُنَفَاءَ - و به آنها دستور داده نشد جز اینکه خدا را خالصانه در دین عبادت کنند.» داخل آن است و بعضی از علماء گفته‌اند که علمی که طلب آن فرضیه است علم امر و نهی است.» (خرقانی، ۱۳۹۵: ۲۴)

در تعریف علم اخلاص، به آیهٔ ۵ سورهٔ قیامت تلمیح شده که در هر دو کتاب صورت گرفته است.

شیخ خرقانی علم اخلاص را عبادت خالصانه و فرضیهٔ علم امر و نهی می‌داند که همین مضمون در کتاب عوارف‌المعارف نیز در باب اخلاص درست در فاصلهٔ چند خط بیان می‌شود و پر واضح است که بینامتنیت ضمنی به شیوهٔ الهام‌گیری با کتاب مورد بحث رخ داده است.

این بینامتنیت در کتاب عوارف‌المعارف دیده می‌شود: «علم اخلاص است و شناخت آفات نفس، علم آنچه عمل را تباه کند و حق تعالی بندگان را به اخلاص می‌فرماید: « وَمَا أُمِرُوا إِلّا لِيَعْبُدُوا اللّهَ مُخْلِصِينَ لَهُ الدّينَ» که در روز بازار قیامت نقد الاخلاص است که رواج دارد....» در چند خط بعدی به نقل از شیخ رضی الله عنه می‌نویسد: «علم امر و نهی است که بر جملهٔ مسلمانان واجب است.» (سهروردی، ۱۳۹۲: ۱۸)

تلمیح به آیهٔ قرآن و امر و نهی بودن علم اخلاص مبحثی است که شیخ خرقانی از آن الهام گیری کرده است.

آدم

در باب چهارم دستورالجمهور در بیان کلماتی چند مخصوص که از سلطان سوال کردند آورده‌اند: «صوفی را هم خدمت باشد و هم محبت. از آن که آدمی را که بیافریدند درختی برظاهرش بنشاندند و شجره‌ای در باطنش بکشتند. درخت ظاهر را نام تکلیف آمد و آن درخت باطن را نام تعریف. از درخت تکلیف ثمره خدمت ظاهر گشت و از شجرهٔ تعریف میوه محبّت و صوفی آن است که به این هر دو صفت موصوف است. آنگاه سنّت الهی چنان رفته کی روا باشد که شجرهٔ تکلیف را آفتی رسد، لکن شجرهٔ تعریف را که عبارت از این است که - اَصلُها ثابت و فرعها فی السماء- یعنی: بیخ آن محکم است و شاخ آن در آسمان هیچ آفت نرسد.» (خرقانی، ۱۳۹۵: ۲۶۵)

در این بند، آدم به درختی مانند شده که ثمرهٔ خدمتش به بار خواهد نشست.

این نگاه در عوارف‌المعارف باب سی و یکم نیز آمده است:

«وجود حسن ادب در وجود شخص همچنان پنهان است که آتش در آتش زنه و هستی درخت خرما در استه خرما و همچنانکه آدمی را الهام داد تا به تربیت آن آتش از آتش زنه ظاهر کند. یا نخل مثمر از استه به تربیت پیدا گرداند، همچنین صلاحیّت خیر و شر و مکارم اخلاق و حسن آداب در وجود آدمی تعبیه است و نفوس را الهام داد تا آن را به تربیت و تزکیت پرورش می‌دهد تا به حسن ممارست و مکابدت و جدّ در ریاضت و مجاهدت آن را مستخرج کند.» (همان: ۱۲۰)

هستی به درختی مانند شده است که با تربیت به بار خواهد نشست. بینامتنیت ضمنی به شیوهٔ الهام‌گونه در این قسمت دیده می‌شود.

استغناء

و «نقل است که بایزید گفت بعد از آنکه حق تعالی مرا به درجهٔ استغناء رسانید و به نور خویش منور گردانید و عجایب اسرار بر من آشکارا کرد و عظمت خود بر من پیدا به چشم یقین بدو نگریستم. آنگاه از او بر خود نظر کردم، نور من در جنب نور حق ظلمت بود و عظمت من در آن عظمت حقارت و عزّت من در آن عزّت مذلّت. آنجا همه صفا بود و اینجا همه کدورت. باز چون نگاه کردم نور خود را از نور او دیدم و عزّت خود را از عزت او و همه عباداتی که کردم و بندگی که به جای آوردم همه از قدرت او دانستم و از توفیق او دیدم.» (همان: ۳۰۶)

در اینجا به استغنا از این منظر نگاه می‌شود که در این مقام و درجه بنده به درجه‌ای از نعمت می‌رسد مثال زدنی که در این بخش به نقل از بایزید ذکر نعمت شده است.

مفهوم استغناء در عوارف‌المعارف بدون آوردن مثال نعمت در باب نوزدهم، مختصری بیان شده که به لحاظ مفهومی بینامتنیت ضمنی به شیوهٔ وامگیری از موضوع می‌تواند باشد:

«هر آنکس که از خلق استغناء نماید خدای تعالی درهای نعمت بر او بگشاید و هر آنکس که از ما سوال کند او را محروم نگردانیم و عفّت و استغنا نزد ما بهتر و نیکوتر است.» (سهروردی، ۱۳۹۲: ۷۴) و در ادامه می‌گوید: «هر آنکس که روی از خلق بگرداند و روی دل در حضرت عزت کند، حق تعالی از مکامن لطف و مطامیر رحمتِ شامل، آنچه ملتمس او بود بی‌واسطه سوال بدو رساند.» (همان: ۷۵)

همان گونه که بیان شد، نعمت در مقام استغنا، نعمتی از جانب خداوند تعالی است، نعمتی بی‌واسطه، بدون درخواست و سرشار از فراوانی.

اسم اعظم

در باب چهارم در بیان کلماتی چند مخصوص که از سلطان سوال کرده‌اند آمده:

«پرسیدند که اسم اعظم خدای تعالی کدام است. بایزید گفت: اسم الله العظم لیس له حد محدود و لکن فرغ قلبک لوحدانیّته. فاذا کنت کذلک فاذکر ایّ اسم شئت یعنی تو دل از غیر حق خالی گردان. آنگاه، هر نام که بر زبان تو بگذرد اسم اعظم باشد در تاثیر.» (خرقانی، ۱۳۹۵: ۲۶۳)

در رابطه با اسم اعظم بایزید بسطامی اشاره بر این دارد که اگر دل از غیر حق خالی شود هر نامی که بر زبان جاری شود اسم اعظم است و تاثیر گذار.

این دیدگاه در باب بیست و نهم عوارف‌المعارف مطرح می‌شود: «ابو علی فارمدی رحمه گفت: از شیخ خود ابوالقاسم کرکانی قد سماع دارم که می‌گفت: تا سالک متّصف نشود به نود و نه نام حق تعالی و اصل حضرت عزّت نتواند شد. شیخ رحمه گفت: یعنی از هر اسمی آنچه مناسب و مطابق آن باشد، به قدر مایمکن در خود پدید کند.» (همان: ۱۰۷)

سهروردی معتقد است هر اسمی هر اندازه که مناسب و مطابق ظرف درون انسان و عظمت اسم باشد در دل تاثیرگذار است که مشابهتی با مطلب بیان شده در دستورالجمهور دارد و بینامتنیتی ضمنی وامگیری است.

تکبر

در باب سوم دستورالجمهور در مورد تکبر نقلی از بایزید بسطامی آورده: «و نقل است که بایزید گفت که بنده را اعتقاد آن باشد که در میان خلق ازو بدتر کسی هست، هنوز متکبر است، چون حق تعالی[جلّ جلاله] فرموده است که «الکبریاء و العظمه اِزاری» باید که بنده چون این حدیث بشنود و بداند که تکبر صفت حق است پیوسته با لباس خشوع و خضوع باشد، که بندگان را هیچ حلیهٔ تواضع نباشد[و حلیهٔ خضوع و خشوع].» (همان: ۱۷۲)

شیخ خرقانی حدیث پیامبر(ع) را به صورت بینامتنیت غیرصریح و موجز آورده است: «اَلْکِبْرِیَاءُ رِدَائِی وَ الْعَظَمَهْ إِزَارِی فَمَنْ نَازَعَنِی فِی وَاحِدٍ مِنْهُمَا أَلْقَیْتُهُ فِی النَّار. پیامبر(س) خداوند سبحان می‌فرماید: اَلْکِبْرِیَاءُ، رداء من است (بالاپوش) و عظمت، آزار من است (پایین پوش). هرکس در یکی از این دو با من درگیر شود او را در آتش دوزخ می‌افکنم.» (إرشادالقلوب، ج۱: ۱۸۹)

در باب سی‌ام، عوارف‌المعارف نیز این حدیث در بیان تفاصیل اخلاقی ذکر شده: «و کبر آن است که خود را از دیگران بزرگتر داند و حق تعالی در حق متکبران می فرماید: «انّهُ لایُحِبُّ المستکبرین» و در حدیث آمده: «الکِبریا ردائی، والعَظمه ازاری فَمَن نازَعَنِی واحِد مِنهُما قَصمتُهُ» و فی روایهٔ «قَذَفتُهُ فی نار جهنّم» یعنی بزرگواری و عظمت، صفت جلال حق سبحانه و تعالی است. حق تعالی می گوید: هر کس که دعوی این هر دو صفت یا یکی از آن کند، دمار از روزگار او برآورم یا او را در آتش دوزخ اندازم.» (سهروردی، ۱۳۹۲: ۱۱۱)

همانگونه که گویاست با تلمیح به حدیث پیامبر در معنای تکبر، در دستورالجمهور به کتاب عوارف‌المعارف به صورت ضمنی بینامتنیت صورت گرفته است.

خدا بلاشبیه است

در باب چهارم در رابطه با بی‌مثل بودن خداوند می‌نویسد: «موسی را در این مقام وقت خوش گشته بود گفت: «الهی لی ما لیس لک» در کلبهٔ گدایی ما چیزی است که در خزانهٔ جبروت تو نیست. همهٔ ملائکه ملکوت چون این سخن بشنیدند پرهای قدس را از خون دیده خون آلود کردند. خطاب آمد که ای موسی، چه می‌گویی و او خود داناست/ پرسید کسی حدیث ما زو عمدا/ گفتا چه کس است او ز کجا ما ز کجا

خداوندا راست می‌گویم. تو چون منی داری و از روی آدمیت بسیارند. باز من چون تویی دارم و ترا شریک و شبیه نیست.» (خرقانی، ۱۳۹۵: ۲۸۶- ۲۸۷)

در این نیایش حضرت موسی اعلام می‌دارد که ترا شریک و شبیه نیست. یعنی تو شبیه هیچ کس نیستی، یعنی نویی، تازه‌ای، بی‌مثلی، بی‌مانندی. در هر هنری که باز جویی او را/ آن نوع بیامدست گویی او را/ هر روز جمالیست به نویی او را/ آن چیست که نیست ار بگویی او را» (همان: ۱۰۷)

در این بیت سهروردی اعلام می‌کند که او تازه است و هر روز جمالی نو دارد که در این مفهوم قرابت مفهومی وجود دارد و بینامتنیت ضمنی به شیوه وامگیری صورت گرفته است.

جامِ دل

در باب سوم دستورالجمهور شیخ خرقانی دل را محل ذکر می‌داند و قدر شیرینی بهشت را در برابر عشق به حضرت احدیت ناچیز می داند و می نویسد: از شربت لطف خویش خوش کن/ آخر روزی تو کام عاشق/ ور باده وصل خویش پر کن/ آخر روزی تو جام عاشق (خرقانی، ۱۳۹۵: ۱۴۱)

در دستورالجمهور لطف الهی را به شربتی مانند می‌کند که در دل چون جام معشوق می‌ریزد.

سهروردی در باب شصت و دوم در شرح کلمات... این محتوا را با بیانی دیگر می‌گوید: وه که سودای آن صنم چه خوش است/ شربت غم، ز جام جم چه خوش است/ حاصل دل دمی است یا عدمی/ وه که آندم در آن عدم چه خوش است. (رک. سهروردی، ۱۳۹۲: ۱۹۳)

در عوارف غمِ عشق معشوق به شربتی مانند شده است که در جام دل معشوق می‌ریزد.

مفهوم بکار برده شده در دستورالجمهور الهام‌گیری بسیار زیبایی از نگاه سهروردی است. بینامتنیت ضمنی به شیوهٔ الهام‌گیری در این موضوع دیده می‌شود.

ذکر حق

در باب سوم دستورالجمهور در مورد ذکر حق می‌نویسد: «به خوبی ماه شب چارده منگر، به عزّت وی نگر که دیده‌ها طالب جمال اوست. چون از دوستی چاره نیست باری حق را دوست دار، تا حق ترا دوست دارد و از رحمت خودت محروم ندارد. و علامت آن که حق را دوست داری آن است که دایما با ذکر او باشی.» (خرقانی، ۱۳۹۵: ۱۴۲) نشانهٔ دوستی خداوند را دائما به یاد خداوند بودن و ذکر او گفتن می‌داند که در عوارف‌المعارف نیز این نگاه دیده می‌شود و بینامتنیت ضمنی به شیوهٔ وام‌گیری است.

در باب بیست و هشتم نیز این نگاه مطرح می‌شود: «چون دل ذاکر شود، هرچه غیر حق تعالی باشد، فراموش کند و باشد که در ذکر غایب شود، همچنان کسی که خفته باشد از غایت انس و حلاوت ذکر.» (سهروردی، ۱۳۹۲: ۱۰۲)

در این بند نیز سهرودی می‌نویسد دل ذاکر دلی است که جز خداوند را فراموش کند و بینامتنیت ضمنی مشهود است.

شریعت

در مفتح الکتاب دستورالجمهور در مورد شریعت آمده: «اسماعیل بن عبدالمومن ابی منصور ماشاده غفرالله ذنوبه و ستر عیوبه یوم الفزع الاکبر و یرحمُ الله عبدا قال آمینا: چنین گوید: چون نسیم جذبات لطف احدّیت، از مهبّ عنایت، بر چمن زمن دل وی وزید و عرصهٔ اندرونش که انباشتهٔ گلزار خاراخار کدورات طبیعت و عادت پرستی بود، گلزار انوار و ازهار شریعت کرد، درد طلب و سلوک راه حق، درو به اظهار آورد و به جان و دل متعطّش و مرید طایفه اهل سلوک شد.» (خرقانی، ۱۳۹۵: مفتح الکتاب)

در دستورالجمهور به نقل از ماشاده، شریعت را مسیر راست می‌داند و معتقد است محبت خداوند در دل می‌آید و کدورت‌ها مانند خاری کنده می‌شود و گلزار شریعت ظاهر می‌شود این نگاه در عوارف‌المعارف نیز دیده می‌شود و بینامتنیت ضمنی به شیوهٔ الهام‌گیری است.

در عوارف آمده است: «شرط صحت خلوت آنست که چهل روز بنشیند یا بیشتر تا چشمه یقین از کدورات صافی شود و حجاب از پیش نظر دل برخیزد. تا هر آنچه شنیده باشد، ببیند، چنانچه بزرگی گفته است: «رَآی قَلبی رَبی» و بدین مقام آنگاه رسند که دست تمسّک در دامن شریعت زنند و اوقات خود را به ملازمت ذکر و مداومت فکر آراسته دارند.» (سهروردی، ۱۳۹۲: ۱۰۲)

سهرودی نیز معتقد است دلی که از کدورت دور شود و در دامن شریعت باشد به قام می‌رسد و قرابت مفهومی آشکار است.

شیخ خرقانی در جای دیگری در رابطه با معرفت می نویسد: «و نقل است که بایزید گفت [که] یک ذره از حلاوت معرفت او در دل، بهتر از آن که هزار قصر در فردوس اعلی.» (خرقانی، ۱۳۹۵: ۱۴۰)

در این نوشته شیخ خرقانی جایگاه معرفت را دل انسان می‌داند و جایگاه ذره‌ای از شیرینی معرفت الهی را از هزاران قصر در بهشت بالاتر می‌داند. شیخ سهروردی نیز معرفت را با تاکید بر واژهٔ دل توصیف می‌کند، در تاکید واژهٔ دل در جایگاه معرفت، میان هر دو نویسندهٔ سالک

اشتراک دیده می‌شود و می‌توان گفت که شیخ خرقانی از بینامتنیت ضمنی استفاده کرده است.

در باب پنجاه و ششم عوارف‌المعارف نیز این دیدگاه در بیان معرفت نفس وجود دارد: «بزرگی گفته است: مرا دلی است که هرگاه عصیان او کنم، نافرمانی حق سبحانه و تعالی کرده باشم و هرگاه که فرمان او برم، فرمان حق تعالی برده باشم.» (سهروردی، ۱۳۹۲: ۱۷۷)

همانگونه که مشهود است بینامتنیت ضمنی به شیوهٔ وام‌گیری دیده می‌شود.

شهوت

تصویر آفرینی در دستورالجمهور در جایگاه همانندی نفس اماره به آتش در حکایتی آمده است: «بنا بر آن بوده است که مرد سالک را هرگاه سلطان شهوت و میل به زنان برو استیلاء آرد و آتش توفان نکاح زنان زبانه زدن گیرد نفس امّاره خواهد که به نکاح مباح حظّ خود بیابد و حال آن است که نفس را ضدّ این یافته‌اند. مرد صاحب دین با ضدّ دین صحبت نتواند داشتن.» (خرقانی، ۱۳۹۵: ۱۸)

در این بند، شهوت به زنان به آتشی مانند شده که در حال زبانه کشیدن است، این تصویر آفرینی در عوارف‌المعارف وجود دارد که بینامتنیت ضمنی است: «و فتنه‌ای هست که به ارباب قلوب تعلق دارد و آن آنست که نفس ممتزج است و به سبب آن امتزاج قوت گیرد و از مجالیت و مخالطت ایشان و طغیان آغاز کند آتش طبیعت او که به کثرت ریاضت و مجاهدت و مخالفت فرو مرده باشد، دیگر باره مشتعل شود و قصور و احتباس بدین سبب بدو راه یابد، پس درمان این درد آن باشد که در وقت مجالست زن، ایشان را دو چشم باشد.» (سهرودی، ۱۳۹۲: ۸۹)

سهروردی نیز، طبیعتِ نفس را به آتشی مانند می‌کند که در حال طغیان است، در این تصویر آفرینی بینامتنیت صورت گرفته است.

صحبت

در باب چهارم در بیان کلماتی چند مخصوص که از سلطان در مورد صحبت سوال کرده‌اند: «پرسیدند که ای بایزید صحبت با که داریم. فرمود که با کسی که حقوق صحبت رعایت کند و این عبارت اشارت است بدان چه گفته‌اند که صحبت بر سه قسم است: صحبه مع من فوقک، و این به حقیقت خدمت باشد و صحبه مع من دونک و آن اقتضاء شفقت کند بر کهتر و رحمت و صحبه مع نظیرک و آن مبنی بر ایثار باشد و فتوّت.» (خرقانی، ۱۳۹۵: ۲۶۴)

دستورالجمهور اشاره دارد به اقسام صحبت که ارجح آن صحبت با بالاتر از خود است که آن را به حقیقت خدمت می‌داند. این دیدگاه به صورت اشاره‌ای کوتاه در باب سی و دوم، در

عوارف‌المعارف مطرح می‌شود: «و بباید دانست که این طایفه در صحبت متابعت رسول[علیه السلام] سعی نمایند تا به برکت آن متابعت، مودب و مهذب شوند و درهمه اوقات ضبط آداب کنند.» (سهرودی، ۱۳۹۲: ۱۲۳)

یعنی هم صحبتی با رسول برای آنها برکت می‌آورد، همان مفهوم «صحبه مع من فوقک » که در دستورالجمهور آورده شده است. در جای دیگری مثال جالبی در رابطه با شبلی آورده است که بینامتنیت ضمنی به شیوهٔ وام‌گیری را تایید می‌کند: «شبلی[رحمه الله علیه] مریدی را گفت: اگر جمعه تا به جمعه، غیر حق تعالی بر خاطر تو بگذرد، صحبت من بر تو حرام است... در چنین صحبتی، بس فواید حاصل تواند کرد و به نور صحبت او مرید از ظلمات کدورات خلاص تواند یافت.» (همان: ۶۱) تاکید بر گفتگو نکردن با غیر خدا که از آن فوایدی حاصل می شود و نشانی از بینامتنیت ضمنی به شیوهٔ وام‌گیری دارد.

صفای دل

در باب چهارم در مورد صفای دل، در لابه‌لای مفاهیم عرفانی دیگر بیان می‌کند: «شخصی بایزید را از اثر صفا دل پرسید: شیخ گفت: اذا صفت المودّه بین قومٍ/ و دام ولاء هم سمح الثناء

آنگاه شخص گفت که ای شیخ دل صافی کن تا با تو سخنی بگویم. زر که خالص بود نگیرد زنگ. شیخ گفت که سی سال است که من از حق تعالی برای او دلی صافی می‌طلبم هنوز نیافته‌ام. به یک ساعت از برای تو دلی صافی از کجا آرم.» (خرقانی، ۱۳۹۵: ۲۷۴)

در دستورالجمهور مطرح می‌کند که اثر صفای دل از صاف کردن و جلا دادن دل از تاریکی‌هاست که این نگاه در عوارف‌المعارف نیز وجود دارد.

در باب سی‌ام در بیان تفاصیل اخلاق عوارف‌المعارف بیت زیبایی در رابطه با صفای دل آمده است: نزدیکی محتوایی به داستان مطرح شده در دستورالجمهور را دارد که می‌توانیم آن را بینامتنیت ضمنی از نوع وام‌گیری بدانیم. «وه وه که دل ار ز خویش خالی گردد/ چون قابل نورلایزالی گردد/ هی هی که ز دل چو نقش دل برخیزد/ آیینه ذات ذوالجلالی گردد» (سهروردی، ۱۳۹۲: ۱۱۵)

دل را از خویش خالی کردن نتیجهٔ صفای دل است که در این بیت مطرح شده است.

صوفی

در حکایت نهم از بیان مقدمهٔ سوم دستورالجمهور در مورد صوفی اشاره‌ای به سنت رسول دارد و آمده است:

«آن که سلطان بایزید قدس الله سرّه فرمود که صوفی آن است که کتاب خدا در دست راست دارد و سنت رسول در دست چپ و دنیا را از ارواز در میان بندد و آخرت را رداوار در دوش افکند و از میان این همه روی به خدای تعالی آرد و لبّیک تجرید بزند... و در همین معنی شیخ جنید گفته است که این راه کسی را مسلم بود که کتاب خدای تعالی بر دست راست گرفته باشد و سنت مصطفی بر دست چپ و به روشنایی این هر دو شمع می‌رود، تا نه در خاک شبهت افتد و نه در ظلمت بدعت.» (همان: ۴۵)

در دستورالجمهور به نقل از بایزید تاکید بر سنت رسول داشتن صوفی دارد که این تاکید در عوارف‌المعارف آمده: «صوفی آنست که اوامر شریعت چون نماز نافله و روزه داشتن تطوع به جان و دل قبول کند و نفس را به انواع طاعات و تعبّدات مرتاض می گرداند و دل را متخلق به اخلاق رسول علیه الصلوه و السّلام می‌گرداند.» (سهرودی، ۱۳۹۲: ۲۱)

در عوارف‌المعارف تاکید بر اخلاق رسول، تعبد و شریعت دارد که با مفهوم دستورالجمهور قرابت معنایی دارد و بینامتنیت ضمنی به شیوهٔ وام‌گیری را به وجود می‌آورد.

فقیر (درویش)

در باب پنجم در بیان معراج او و حالات و کلمات در مورد فقر و درویشی می‌نویسد: «و نقل است که بایزید گفت: چهار هزار بادیه قطع کردم چون به نهایت راه اولیاء رسیدم نگاه کردم بدایت راه انبیاء دیدم. بر همان منوال که بگذشت. ای درویش بدایت راه انبیاء فقر است– والفقیر وحدانیّ الذات لایقبل احدا و لایقبله احد- [یعنی: درویش یگانه ای است هیچ کس قبول نکند و هیچ او را قبول نکند.] درویش تنها رو است. نه او را با کس کار و نه کس را با او کار. هر که به دست خود سر خود نتواند داشت هرگز بوی گل فقر نشنود. پای در دامن کشیدن و به سلامت در گوشه ای نشستن کار هر عجوزه‌ای و عاجزی است. مرد آن است که چون قهر در آید و تیغی از غیب آشکارا شود جان را به استقبال پیش برد.» (خرقانی، ۱۳۹۵: ۳۱۱)

مفهوم فقر در دستورالجمهور بسیار حد اعلایی از فقر است که عرفا را شامل می‌شود کسی که «نه او را با کس کار و نه کار او با کس» و به استقبال هر پیشامدی می‌رود. این نگاه در عوارف‌المعارف نیز دیده می‌شود که می‌تواند بینامتنی ضمنی به شیوهٔ وام‌گیری باشد:

در باب هشتم عوارف‌المعارف در غلبات حضور و ظهور نور خداوند ابیات زیبایی آورده شده که با مفهوم فقر در دستورالجمهور قرابت دارد: «فقر در نیستی قدم زدن است/ بر سر کوی غم علم زدن است/ فقر بیگانگی است از بد و نیک/ برخود از بیخودی رقم زدن است/ هر چه

میراث آدم و حوّا است/ در خرابات دردکم زدن است/ باز رستن ز تنگنای حدوث/ خیمه بر باره ی قِدم زدن است/ در کشیدن، دم از دو عالم و بس/ برتر از هردو کون دم زدن است» (همان: ۲۸) همانطور که گویاست در این ابیات فقر را نیست شدن در حضرت حق می‌داند و بیرون کشیده شدن از دو عالم که با مفهوم بکار برده شدهٔ بایزید بسیار نزدیک است.

در باب شصت عوارف‌المعارف سهروردی به نقل از سهل می‌نویسد: «سهل[رحمه] گفت: فقیر آن است که او را حاجتی نباشد با حضرت عزّت. معنی این کلمه در پارسی به نظم گفته‌اند: «بشستم تخته هستی، سر عالم نمی دارم/ دریدم پرده خونی، دل آدم نمی‌دارم/ مرا چون دایه قدسی به شیر مهر پرورده است/ ملامت کی بود بر من که برگ غم نمی‌دارم/ چنان در نیستی غرقم، که معشوقم همی گوید:/ بیا با من دمی بنشی، سر او هم نمی‌دارم.» (سهرودی، همان: ۱۸۵)

نگاه عاشقانهٔ سهرودی به فقر و درویشی در ابیات بکار برده شده نیز حد اعلایی از فقر را نشان می‌دهد که با مفهوم بکار رفته در دستورالجمهور قرابت دارد.

در باب هشتم می‌نویسد: «پرسیدند که ای سلطان بایزید، درویشی چیست. گفت: آن کسی را که در کنج دل خویش یابی به گنجی فرو شود و او در آن گنج گوهری یابد. هر که آن گوهر یافت او درویش است.» (همان: ۲۸۵)

در اینجا سهرودی درویشی را گنجی در خانهٔ دل می‌داند که با مفهوم بیان شده توسط بایزید قرابت دارد و بینامتنیت را نشان می‌دهد.

قدرت لایزال

در باب چهارم دستورالجمهور آمده: «پرسیدند از شیخ [بایزید،] توحید چیست. گفت: یقین است. گفتند: یقین چیست. گفت: آن که بدانی که حرکت و سکون خلایق محض حکم خداوند است و او را در خداوندی با کسی شرکتی نیست.» (خرقانی، ۱۳۹۵: ۲۷۸)

در این قسمت توحید را یقینی می‌داند که خداوند را در همه چیز شرکت دهد. این نگاه در عوارف‌المعارف دیده می‌شود: «تا نگردد قطره و دریا یکی/ سنگ کفرت لعل ایمان کی شود؟» (سهروردی، ۱۳۹۲: ۱۹۱)

در این بیت سهروردی اشاره دارد تا زمانی که قطره و دریا یکی نشود (یعنی وحدت) کفر تو مثل سنگی است که لعل نشده و صیقل پیدا نکرده، یعنی وحدت در همه چیز، یعنی شرکت دادن خداوند در تمام امور در این حال به ایمان می‌شود رسید. پس بینامتنیت الهام‌گونه صورت گرفته است.

در مفهوم توحید شیخ خرقانی از بینامتنیت ضمنی استفاده کرده و برای بیان آن از تلمیح به آیهٔ قرآن و بینامتنیت ضمنی به شیوهٔ وام‌گیری استفاده می‌کند.

کار مردان خدا

در باب چهارم دستورالجمهور از بایزید در مورد کار مردان خدا می‌گوید: پرسیدند که کار مردان چیست. گفت آن که دل را به جز در حق تعالی نبندد. جویندهٔ وصلت اندر آفاق بسی است/ مرد آن که ورا به وصل تو دسترسی است» (خرقانی، ۱۳۹۲: ۲۸۶) مرد را کسی می‌داند که دل جز به خدا ندارد و به وصل حق می‌کوشد.

همین مفهوم در عوارف‌المعارف، باب هفدهم نیز دیده می‌شود: «در این ره مرد رعنا در نگنجد/ بجز یک ذات تنها در نگنجد/ به کس منگر چو روی دوست دیدی/ که با یوسف زلیخا در نگنجد/ چنان تنگ است راه عشقبازی/ که جز معشوق تنها در نگنجد/ گر آنجا می روی، اینجا بنه سر/ که با وحدت سر و پا در نگنجد» (سهروردی، ۱۳۹۲: ۶۷)

این ابیات در سالک راه حق که در مسیر وصال می‌کوشد سروده شده که با مفاهیم به کار برده شده در دستورالجمهور قرابت دارد و بینامتنیت ضمنی به شیوهٔ وام‌گیری است.

لقمه حرام

در باب دوم از دستورالجمهور در مورد تاثیر لقمهٔ حرام در احوالات دل آمده: «و نقل است که شیخ از مادر پرسید که در تربیت من چه خلل افتاده است که در بعضی از اوقات حلاوت نمی‌یابم؟ مادر گفت خلیلی دیگر نمی‌دانم جز آنکه در وقت طفلی می‌گریستی، یک انگشت آبکامهٔ همسایه بی‌اجازت او در دهان تو کردم. شیخ مدتی اجتهاد نمود تا تدارک آن کرد.» (خرقانی، ۱۳۹۵: ۷۴)

تاثیر لقمهٔ حرام در تشخیص حق و باطل و چشیدن حلاوت ایمان، اصلی است که در دستورالجمهور در تربیت خلل ایجاد می‌کند و این نگاه همواره در عرفان دیده می‌شود.

در کتاب عوارف‌المعارف نیز به این موضوع توجه شده است:

در باب پنجاه و هفتم از عوارف‌المعارف، در این رابطه آمده: «و مشایخ[رحمهم الله] متفق‌اند که هر آنکس که أکل او از حرام باشد، فرق میان الهام و وسوسه نتواند.» (سهروردی، ۱۳۹۲: ۱۷۷)

میان مفهوم معنایی در تاثیر لقمهٔ حرام بر دل و ذکر بایزید بسطامی قرابتی وجود دارد که بینامتنیت ضمنی به صورت الهام‌گیری را بیان می‌کند.

۳. نتیجه گیری

آنچه در این پژوهش مورد اهمیت است، بینامتنیت در سه تقسیم‌بندی اساسی است و ماهیت این پژوهش بر مبنای آن شکل گرفته است. بینامتنیت صریح و اعلام شده، بینامتنیت غیرصریح و پنهان شده و بینامتنیت ضمنی. بررسی بینامتنیت در دستورالجمهور و عوارف‌المعارف را در یک نگاه با هم باز بینی می‌کنیم:

بینامتنیت صریح: در مفاهیم عرفانی چون ادب، عشق، فقیر عارف و مکارم اخلاق به صورت صریح ذکر شده، البته با بسامد بسیار کم که تنها در یک بند رخ داده است. یک نمونه از دستورالجمهور در موضوع فقیر عارف و ادب با یک نمونه از عوارف‌المعارف بینامتنیت صریح دارد. یک نمونه از دستورالجمهور در موضوع مکارم اخلاق با یک نمونه از عوارف‌المعارف بینامتنیت صریح دارد.

بینامتنیت غیر صریح: در کتاب دستورالجمهور در مفاهیمی چون (آداب، تاهل و تجرد، تصوف، چله‌نشینی و علم) بینامتنیت غیر صریح صورت گرفته است. یک نمونه از دستورالجمهور در موضوع آداب با یک نمونه از عوارف‌المعارف بینامتنیت غیر صریح دارد.

بینامتنیت ضمنی: یک نمونه از دستورالجمهور در موضوع اخلاص با یک نمونه از عوارف‌المعارف بینامتنیت ضمنی به شیوهٔ الهام‌گیری دارد. یک نمونه از دستورالجمهور در موضوع آدم با یک نمونه از عوارف‌المعارف بینامتنیت ضمنی به شیوهٔ الهام‌گونه دارد. یک نمونه از دستورالجمهور در موضوع استغنا با یک نمونه از عوارف‌المعارف بینامتنیت ضمنی به شیوهٔ وام‌گیری دارد. یک نمونه از دستورالجمهور در موضوع اسم اعظم با یک نمونه از عوارف‌المعارف بینامتنیت ضمنی به شیوهٔ وام‌گیری دارد. یک نمونه از دستورالجمهور در موضوع تکبر با یک نمونه از عوارف‌المعارف بینامتنیت ضمنی به شیوهٔ وام‌گیری دارد. یک نمونه از دستورالجمهور در موضوع خدا بلاشبیه است با یک نمونه از عوارف‌المعارف بینامتنیت ضمنی به شیوهٔ وام‌گیری دارد. یک نمونه از دستورالجمهور در موضوع جام دل با یک نمونه از عوارف‌المعارف بینامتنیت ضمنی به شیوهٔ الهام‌گیری دارد. یک نمونه از دستورالجمهور در موضوع ذکر حق با یک نمونه از عوارف‌المعارف بینامتنیت ضمنی به شیوهٔ وام‌گیری دارد. یک نمونه از دستورالجمهور در موضوع رضا با یک نمونه از عوارف‌المعارف بینامتنیت ضمنی به شیوهٔ وام‌گیری دارد. دو نمونه از دستورالجمهور در موضوع شریعت با دو نمونه از عوارف‌المعارف بینامتنیت ضمنی به شیوهٔ وام‌گیری دارد. یک نمونه از دستورالجمهور در موضوع شهوت با یک نمونه از عوارف‌المعارف بینامتنیت ضمنی به شیوهٔ وام‌گیری دارد. یک نمونه از دستورالجمهور در موضوع صحبت با دو نمونه از عوارف‌المعارف بینامتنیت ضمنی به شیوهٔ

وام‌گیری دارد. یک نمونه از دستورالجمهور در موضوع صفای دل با یک نمونه از عوارف‌المعارف بینامتنیت ضمنی به شیوهٔ وامگیری دارد. یک نمونه از دستورالجمهور در موضوع صوفی با یک نمونه از عوارف‌المعارف بینامتنیت ضمنی به شیوهٔ وام‌گیری دارد. یک نمونه از دستورالجمهور در موضوع فقر با سه نمونه از عوارف‌المعارف بینامتنیت ضمنی به شیوهٔ وامگیری دارد. یک نمونه از دستورالجمهور در موضوع قدرت لایزال با یک نمونه از عوارف‌المعارف بینامتنیت ضمنی به شیوهٔ الهام‌گونه دارد. یک نمونه از دستورالجمهور در موضوع قدرت لایزال با یک نمونه از عوارف منازل السائرین بینامتنیت ضمنی به شیوهٔ وام‌گیری دارد. یک نمونه از دستورالجمهور در موضوع کار مردان خدا با یک نمونه از عوارف‌المعارف بینامتنیت ضمنی به شیوهٔ وام‌گیری دارد. یک نمونه از دستورالجمهور در موضوع لقمهٔ حرام با یک نمونه از عوارف‌المعارف بینامتنیت ضمنی به شیوهٔ وام‌گیری دارد. یک نمونه از دستورالجمهور در موضوع شهوت با یک نمونه از عوارف‌المعارف بینامتنیت ضمنی به شیوهٔ وام‌گیری دارد.

در مجموع در دستورالجمهور نُه مورد بینامتنیت ضمنی که بسامد بالایی نسبت به مفاهیم عرفانی دیگر دارد، می‌بینیم. همچنین هفت نمونه بینامتنیت ضمنی به شیوهٔ وام‌گیری در موضوع صبر در دستورالجمهور استفاده شده که بسامد بالایی دارد و بسامد مفاهیم عرفانی چون معرفت، فقر، تجرد و تاهل، شریعت، توبه، صحبت، قدرت لایزال، یحبّهم و یحبّونه با دو مورد تکرار صورت گرفته و باقی مفاهیم با یک مورد که کمترین بسامد را دارند.

شیوهٔ وام‌گیری نسبت به شیوهٔ الهام‌گونه از بسامد بیشتری برخوردار است.

کتاب‌شناسی

احمدی، بابک (۱۳۹۸)، ***ساختار و تاویل متن***، تهران: مرکز.

استم، رابرت (۲۰۰۰)، ***از متن تا بینامتن***، ترجمهٔ فرهاد ساسانی، در رابرت استم، به کوشش احسان نوروزی، درآمدی بر نظریهٔ فیلم، تهران: سورهٔ مهر، حوزهٔ هنری.

آلن، گراهام (۱۳۸۰)، ***بینامتنیت***، ترجمهٔ پیام یزدانجو، تهران: مرکز.

خرقانی، احمد بن الحسینی (۱۳۹۵)، ***دستورالجمهور فی مناقب ابو یزید طیفور***، به کوشش محمد تقی دانش پژوه و ایرج افشار، تهران: مرکز پژوهشی میراث مکتوب.

رضوانیان، قدیسه (۱۳۸۹)، ***ساختار داستان‌ها و حکایت‌های عرفانی*** (کشف المحجوب، اسرارالتوحید و تذکره الاولیا)، تهران: سخن.

ژنت، ژرار (۱۳۹۸)، ***تخیل و بیان: نقد زبانشناختی***، ترجمهٔ الله‌شکر اسداللهی‌تجرق، بهمن نامور مطلق، تهران: سخن.

سهروردی، شهاب الدین (۱۳۹۲)، ***عوارف‌المعارف***، ترجمهٔ ابومنصوربن عبدالمومن اصفهانی به اهتمام قاسم انصاری، تهران: علمی فرهنگی.

لچت، جان (۱۳۸۳)، ***پنجاه متفکر بزرگ معاصر از ساختارگرایی تا پسامدرنیته***، ترجمهٔ محسن حکیمی، تهران: خجسته.

نامور مطلق، بهمن (۱۳۸۶) «ترامتنیت مطالعهٔ روابط یک متن با دیگر متن ها»، ***پژوهشنامه علوم انسانی***، شمارهٔ ۵۶

Intertextuality in Dastur al-Jam'oor by Sheikh Khorasani and Awarif al-Ma'arif by Suhrawardi Based on Gérard Genette's Theory

Elham Kanavati[١] - [*]**Aso Avesta**[٢]

١. Ph.D. in Persian language and literature, Faculty of Farhangian University, Abadan, Iran.

٢. Ph.D. in Persian language and literature, director of Hikmat Kalmeh Institute of Humanities and Islamic Studies, Shahroud, Iran, email: dr.aso.avesta٦٨@gmail.com

Article Info (٢٣١-٢٥٢)

Article type:
Research Article

Article history:

Received:
٠٤/٠٥/٢٠٢٤

Accepted:
١٤/٠٩/٢٠٢٤

Keywords:
Intertextuality
Gérard Genette
Dastur al-Jam'oor
Awarif al-Ma'arif

ABSTRACT

Text is an immediate reality, a reality in which thoughts and fields of knowledge can only form and take shape. Changes in the perspective and reading of works, especially those that are pioneering or represent the peak of a literary genre, help us better understand their true significance and identity. Intertextuality involves the production of text through interaction with previous or contemporary texts, with these texts contributing to the target text explicitly, implicitly, or tangentially. Gérard Genette is one of the leading scholars in the field of intertextuality, focusing much of his research on the nature of narrative discourse. This study, conducted through a descriptive-analytical method with a focus on rational argumentation, evaluates Awarif al-Ma'arif by Suhrawardi as a pretext and Dastur al-Jam'oor by Sheikh Khorasani as a posttext in terms of intertextuality. The analysis reveals that Sheikh Khorasani was influenced by Awarif al-Ma'arif within an esoteric and intellectual context.

چگونگی قافیه در شعر نیمایی (شاعران ایران و افغانستان)

نجیب الله قیوم

[۱]. استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دپارتمان زبان و ادبیات فارسی دری، دانشگاه بغلان، افغانستان. رایانامه: Najibullah.qayum@gmail.com

اطلاعات مقاله (۲۷۵-۲۵۳)

نوع مقاله:
مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت:
۱۴۰۳/۰۱/۱۸

تاریخ پذیرش:
۱۴۰۳/۰۵/۱۵

واژه‌های کلیدی:
خلیل ابن احمد
شعر نیمایی
قافیه

چکیده

قافیه از روزگاران گذشته تاکنون در شعر فارسی اهمیتی اساسی داشته است. شمس قیس رازی قافیه را یکی از ارکان اساسی شعر، حتی مهم‌تر از وزن می‌شمارد، نیما یوشیج پدر شعر نو فارسی با وجود انقلابی که در فرم و صورت شعر فارسی پدید آورد، همچنان قافیه را رکنی اساسی در شعر می‌شمرد و معتقد بود شعر بی‌قافیه، خانه بی‌سقف و در است. قافیه علمی است که در آن موسیقی کناری شعر مورد بحث قرار می‌گیرد و از حروف قافیه، حرکات قافیه و عیب‌های قافیه بحث می‌شود. نخستین‌بار خلیل ابن‌احمد فراهیدی [فراهی] (۱۰۰ – ۱۷۵ ق) که واضع علم عروض نیز بود، این قواعد را تدوین کرد. احمدشاملو که از سرآمدان شعر سپید است و خود شعر بی وزن و قافیه می‌سرود دربارۀ قافیه می‌گوید: «قافیه بی‌اندازه زیباست، اگر تصنعی و زورکی نباشد به اتفاق مفهوم کمک شایانی می‌کند.» در این پژوهش که به روش توصیفی-تحلیلی و با استفاده از منابع کتابخانه‌ای صورت گرفته دربارۀ چگونگی کاربرد قافیه در شعر نو یا نیمایی بحث خواهد شد.

۱. مقدمه

یکی از تفاوت‌های اساسی شعر سنتی با شعر نو آن است که در شعر سنتی غالبا «هر بیتی برای خود استقلال دارد و می‌تواند واحد جداگانه‌ای شمرده شود. آنچه این واحدهای مستقل را به ظاهر به هم پیوند می‌دهد حلقهٔ قافیه و ردیف و در برخی اشعار سخن‌پردازان بزرگ رشتهٔ معنی است.» (ترابی،۱۳۸۵: ۱۲۹) اما در شعر نو با کل واحدی مواجه هستیم. کلمه‌ها، سطرها و بندهای شعر نو هیچ یک استقلال ندارند و شعر از هماهنگی و تناسب این واحدها ساخته می‌شود. در این تناسب و هماهنگی گاهی قافیه هم نقش ایفا می‌کند، اما در قیاس با شعر سنتی که برای قافیه جایگاه ثابت و از پیش تعیین شده‌ای قائل است، در ساخت شعر نو مکان و جایگاه ثابت و از پیش تعیین شده‌ای برای قافیه وجود ندارد. این احساس شاعرانه و درک شاعر از ساخت و فرم شعر است که وجود یا نبود قافیه و جایگاه آن را در ساخت شعر مشخص می‌کند. به عبارت دیگر حضور قافیه و جایگاه آن در شعر نو دل‌بخواهی و پیش‌بینی‌ناپذیر است. نفس حضور قافیه پیش‌بینی‌ناپذیر است و جایگاه آن می‌تواند- بر خلاف شعر سنتی – در آغاز، وسط و آخر شعر و بندهای آن باشد. از این رو ظهور و بروز قافیه در شعر نو اشکال و فرم‌های گوناگون دارد. گاهی شاعر به تناسب نیازی که به استخدام قافیه دارد، از قافیه به شیوهٔ قدما بهره می‌گیرد.

۱-۱. بیان مساله و سوالات پژوهش

این پژوهش به دنبال پاسخی مناسب برای این سوال است که قافیه در اشعار نیمایی وجود دارد یا نه؟ اگر وجود دارد جایگاه آن چیست و همچنین به وجود ردیف نیز در اشعار شاعران نیمایی اشاره خواهد داشت.

۱-۲. ضرورت، اهمیت و هدف پژوهش

اهمیت پژوهش حاضر آن است که دانشجویان و علاقه‌مندان شعر و نظم را از چگونگی کاربرد قافیه در اشعار نیمایی آگاهی می‌دهد و می‌تواند آغازی خوب برای محققین در مورد شناخت قافیه در شعر نیمایی باشد. هدف اصلی این پژوهش شناسایی و چگونگی قافیه در اشعار نیمایی است و هدف فرعی آن بررسی دیدگاه شاعران معاصر در مورد قافیه و شناخت جایگاه ردیف در اشعار نیمایی

۱-۳. پیشینهٔ پژوهش

علیائی مقدم (۱۳۹۸) در «مستزادهای نیما و آزمایش حذف قافیه»مطرح می‌کند که نیما مستزادهای خود را به شیوه‌ای مبتکرانه غالباً در قالب مثنوی ساخته و گاه در ترتیب ابیات و مصراع‌ها الگوی قافیه دارد. همچنین اشاره می‌کند که هیچ شاعری به اندازهٔ نیما در قالب مثنوی مستزاد ندارد. نیما در مستزادهای خود با حذف‌کردن قافیه، مجالی دیگر برای آزمایش نظریّهٔ خود دربارهٔ این عنصر موسیقایی شعر یافته و این آزمایش در کنار تجربه‌های مشابه او در سایر قالب‌های سنّتی زمینهٔ مناسبی برای قالب ابداعی او فراهم کرده است که در آن سطرها و بیت‌ها ضرورتاً به قافیه ختم نمی‌شود. با این‌حال، برخی مستزادهای نیما به دلیل نوآوری‌های او در این قالب، ظاهراً مصداق مستزاد شمرده نشده تا آنجاکه برخی مصحّحانِ شعرهای او، بعضی از مستزادهای او را بدون سطربندی مناسب این قالب منتشر کرده‌اند؛ ازاین‌رو بخشی از کارنامهٔ مستزادسازی نیما بر مخاطبان شعرش و حتّی برخی پژوهشگران شعر معاصر پوشیده مانده است. دستغیب (۱۳۸۴) در «جایگاه وزن و قافیه در شعر نیما یوشیج» اشاره می‌کند که نیما از قواعد سر باز می‌زند و از زحافات متفاوت یک بحر در شعر سود می‌جوید و نیز با آن که عشقی مصاریع را کوتاه و بلند می‌گیرد، ولی با قافیه محافظه‌کارانه برخورد می‌کند و قافیه در شعر او از استقلال بی‌بهره است. نیما می‌گوید، قواعد عروض باید ساده بیان شود که یک طرز افاعیل بیشتر به دست ندهد، توسعه بحور و قواعد جدید آن موجب تجربه و تطبیق اشعار موزون با اشعار هجایی می‌گردد که در نتیجه ممکن است اشعار هجایی به وجود آید که برای درام شعری که متکی به موسیقی است، ازاین نوع شعر کنونی رساتر و آسان‌تر است و نیز سهل و ساده‌بودن قواعد و مواد ترکیب، باعث این می‌شود که قوت طبع شاعر بیشتر به تخیل و پروراندن موضوع متوجه شود. عصاره (۱۳۸۴) در «مدل‌های شعر نیمایی» در مورد تعیین چگونگی خلق شعر نیمایی با توجه به کارکرد قافیه پژوهش نموده و نتیجه گرفته است که متأسفانه به دلایلی که در این مقاله آمده و یا نیامده (!) تاکنون ضوابط قافیهٔ نیمایی نضج درستی نگرفته و آنچه نیز در این مورد گفته شده بیشتر جنبهٔ ذوقی داشته است و نیز نیما را پایبند به استفاده از قافیه برای حفظ موسیقی کلام در شعر فارسی دانسته است. مرتضایی (۱۳۷۹) در «قافیه زنگ بیدارباش شعر نیما» آورده که شعر بی‌وزن و قافیه، شعر قدیمی‌هاست و با در نظر گرفتن نقش مهم قافیه بویژه در شعر نو نیمایی به تحلیل و بررسی قافیه پرداخته و معتقد است نیما چون گذشتگان مبنای جمال‌شناسی قافیه را صرفا به جنبه موسیقایی آن مربوط نمی‌داند، بلکه معتقد است حتی دو کلمه متفاوت در وزن و حروف می‌توانند تأثیر قافیه را داشته باشد و چون آن عمل کنند. این موارد و نمونه‌های متعدد

دیگر به بررسی قافیه و نمونه‌های ان در شعرنیمایی پرداخته‌اند اما تا کنون پژوهشی که بررسی قافیه در شعر نیمایی شاعران ایرانی و افغانستانی توجه کرده باشد، صورت نگرفته است.

۲. پردازش تحلیلی موضوع

۲-۱. قافیه از دید شاعران معاصر

شاعران نوپرداز برای قافیه اهمیت زیادی قائل‌اند. چنانکه نیمایوشیج دربارهٔ قافیه می‌نویسد: «اگر قافیه نباشد چه خواهد بود؟ حباب توخالی، شعر بی‌قافیه، مثل آدم بی‌استخوان است... هنر شاعری در قافیه سازی است...» (نیمایوشیج، ۱۳۶۸: ۷۰)

اما ضوابط قافیه در شعر نو، نضج درستی نگرفته است و آنچه درین مورد گفته شده است، بیشتر جنبهٔ ذوقی دارد. (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۶: ۱۹۱) نیما در مورد ضابطهٔ قافیه در شعر نو می‌گوید: «قافیه مقید به جملهٔ خود است. همین که مطلب عوض شد و جملهٔ دیگری به روی کار آمد، قافیه به آن نمی‌خورد.» (نیمایوشیج، ۱۳۶۸: ۷۱)

به گفتهٔ نیما «قافیه در نزد قدما بر طبق یک تمایل موزیکی بوده، یعنی عبارت بوده است از تکرار «فعلِ آخرِ عروضیِ شعر» چنانکه به آن ضریب می‌گفتند، یعنی «ضربِ مساوی با ضرب سابق» قافیه به نظر من زیبایی و طرح‌بندی است که به مطلب داده می‌شود و موزیک کلام طبیعی را درست می‌کند.» (همان) به هرحال با عوض شدن مطلب – به عبارت دیگر، در هر بند (پاراگراف) قافیه باید عوض شود.

امروزه آنچه انگیزهٔ بحث در باب قافیه را برای ما باز می‌گذارد بروز شعر نیمایی است. زیرا نیما با آفرینش شعر جدید توانسته است، ساختار اصلی قافیه در شعر را به خوبی نمایان سازد و خود کاملاً به این امر واقف است، آنجا که می‌گوید: اگر قافیه نباشد، چه خواهد بود؟ حباب توخالی. بنابرین اولین کسی که به قافیه به عنوان یک اصل اساسی توجه کرده، آن را در شعر خود با چشمداشت نیازهای کلام وارد کرده است، نیماست که خود بعدها در طی نوشته‌های گوناگون به بحث و گفتگو در باب آن پرداخته است. پس ضرورت بحث در باب قافیه در شعر نیمایی (معاصر) به عنوان عنصری که می‌تواند به تکامل موسیقایی کلام قدرت بخشد بر همگان روشن است. از این رو در این پژوهش سعی می‌شود تا قافیه از جوانب گوناگون در شعر نیمایی روشن گردد.

در آغاز برای آنکه با شگردهای شعر نیمایی آشنایی حاصل شود باید گفت که وزن شعر نیمایی، وزن عروصی است، چنانکه می‌دانیم در اشعار نیمایی مصراع‌ها کوتاه و بلند هستند از این رو غالباً تعداد هجاها یا ارکان یک مصراع با مصراع بعد مساوی نیست. کوتاهی و بلندی

مصراع‌ها که تنها فرق آشکار بین شعر سنتی و نیمایی است در ادبیات دری سابقه دارد که در بحر طویل‌ها، مستزادها و مسمط‌ها دیده می‌توانیم، البته قافیه و عروض نیمایی شگردهای خاص خود را دارد که موارد مهم آن برشمرده و توضیح می‌دهد:

- برای اینکه خواننده یا شنونده، پایان مصراع را احساس کند، باید در آخر مصراع یک یا حرف ساکن اضافه بر وزن بیاورد و یا مصراع را در رکن غیر سالم (مزاحف) تمام کند و در هرجای مصراع که اندیشه و احساسش تمام شد، نقطهٔ درنگ بگذارد و مصراع دیگر را آغاز نماید و برای پُر کردن بقیهٔ وزن شعر در بحر منتخب کلمات زاید ننشاند و حرف زاید نیاورد.

- اگر رکن آخر سالم بود، بهتر است که در آنجا از قافیه استفاده شود.

- عدم توجه به این نکات سبب می‌شود که شعر نو تبدیل به بحر طویل شود، یعنی پایان مصراع‌ها احساس نشود و ارکان مصاریع پُشت سرهم خوانده شود.

- زیر هم نوشتن مصراع‌ها به همین منظور است. آغاز مجدو وزن آغاز مصراع نوین است.

- در شعر نو هرچند از حیث محتوا و دارندگی‌های معنوی نوع غزل یا مثنوی یا قصیده را از هم جدا کرده‌اند، ولی از حیث صوری هرشعر نو استقلال شکل و فورم خود را دارد و نمی‌توان آن را با انواع شعر (از لحاظ شکل) در قدیم نام‌گذاری کرد.

- در شعر عروضی کلاسیک ما واحد شعری یک بیت می‌باشد که در حقیقت حد تامی است برای تعاریف شعری در آن قواعد و قوانین. ولی در شعر معاصر نیمایی واحد شعر را یک یا مجموع چند مصراع تشکیل می‌دهد و نمی‌توان برای آن حدی در نظر گرفت.

- از حیث شکل و صورت، ساختمان شعر کلاسیک زبان فارسی دری دارای انواع معین و محدود می‌باشد که در شعر نیمایی این حد و حدود از هم شکسته است و هر شعر در روش معاصر صورت و فورم ویژهٔ خود را دارد.

- در شعر نیمایی، در اثر آزادی در طول مصراع‌ها، ممکن است یک مصراع بر ارکان سالم و مصراع دیگر بر زحاف آن رکن تنظیم شده باشد. آنچه را که در شعر نیمایی نباید فراموش کرد، اولاً ارتباط معنوی جملات و بندهاست که یک شعر را در کلیت خود مفهوم خاصی می‌بخشد و مانند تابلویی است که نقاش از مجموع آن هدف و سخن خاصی را بازگو می‌کند و یا می‌خواسته است بگوید؛ ثانیاً جملات و مصراع‌ها با نوعی هارمونی و آهنگ همدیگر را به دنبال خود می‌کشند و در بعضی جاها شاعر برای محکم کردن این پیوند، تدابیری می‌اندیشد که از جملهٔ آن تدابیر، تکرار یک جمله یا آوردن کلمات مکرر قافیه‌دار و یا تکرار ردیف‌هایی است که آن هارمونی و آهنگ خاص را دوباره و از نو زنده‌تر و بلندتر تکرار می‌کنند.

این پارچه شعر نیما یوشیج که در بحر هزج محذوف نیمایی سروده شده است، اشاره‌ها را روشن‌تر می‌سازد:

ترا من چشم در راهم/ ترا من چشم در راهم/ ترا من چشم در راهم شبا هنگام [۱]/ که می‌گیرند در شاخ تلاجن سایه ها رنگ سیاهی[۲]/ وزان دلخستگانت راست اندوهی فراهم[۳]/ ترا من چشم در راهم.[۴]/ شباهنگام، در آندم که برجا درّه ها چون مُرده ماران خفتگانند[۵]/ در آن نوبت که بندد دست نیلوفر به پای سرو کوهی دام[۶]/ گَرَم یاد آوری یانه، من از یادت نمی‌کاهم[۷]/ ترا من چشم در راهم.

اشاره‌ها را توضیح می‌دهیم:

۱. آوردن ساکن اضافه (م) در آخر رکن
۲. آوردن رکن مزاحف (فعولن)
۳. آوردن رکن مزاحف (فعولن)
٤. آوردن قافیه در رکن سالم
٥. آوردن رکن مزاحف (د) در اخیر
٦. آوردن حرف ساکن (م) که اضافه بر وزن است
۷. آوردن قافیه در رکن سالم. (قیوم، ۱۳۹۸: ۱۶۵)

۲-۲. نمود قافیه‌ها در شعر نو

مهتاب
می‌تراود *مهتاب*
می‌درخشد *شبتاب*
نیست یکدم شکند خواب به چشم کس و لیک
غم این خفتهٔ چند
خواب در چشم *ترم می‌شکند.*
***
نگران بامن استاده *سحر*
صبح می خواهد ازمن
کز مبارک دم او آورم این قوم بجان باخته را بلکه *خبر*
در جگر خاری لیکن
از رهٔ این *سفرم می شکند.*
***

نازک آرای تن ساق گلی
که به جانش کشتم
و به جان دادمش آب
ای دریغا به برم می‌شکند
***
دست‌ها می‌سایم
تا دری بگشایم
بر عبث می‌پایم
که به در کس آید
در و دیوار بهم ریخته‌شان
بر سرم می شکند
***
می‌تراود مهتاب
می‌درخشد شبتاب
مانده پای آبله از راه دراز
بر دم دهکده مردی تنها
کوله بارش بر دوش
دست او بر در، می‌گوید با خود:
غم این خفتهٔ چند
خواب در چشم ترم می‌شکند. (نیما یوشیج، ۱۳۸۳: ۶۶۴)
یک پنجره برای دیدن
یک پنجره برای شنیدن
یک پنجره که مثل حلقه چاهی
در انتهای خود به قلب زمین می‌رسد.... (فرخزاد، ۱۳۷۸: ۱۰۴)

چنان که مشاهده می‌شود قافیه شدن «مهتاب و شبتاب» در شعر نیما و «دیدن و شنیدن» در شعر فروغ با شیوهٔ قدما تفاوتی ندارد.

در شعر «مهتاب» نیما، برای زیبایی و آراستن بیان و بخاطر تآثر و نظم و انسجام بیشتر، ازین وسیله، یعنی قافیه نیز استفاده شده است و شبیه به مسمط قافیهٔ اصلی در آخر بندها و در کلمات: ترم، سفرم، ببرم، و سر انجام باز تکرار ترم رعایت شده است و پس از آن «می‌شکند» آمده که ردیف شعر است و نیز در هر بند قوافی دیگر هم وجود دارد مثل: مهتاب، شبتاب - سحر، خبر – می‌سایم، بگشایم، می‌پایم. فرم هم مسمط مانندی است در پنج بند.

از نظر محتوا و مطلب هم، شعر بسیار لطیف و زیباست، با الهام‌دلپذیری که بیشتر شایستهٔ شعر است. با بیان کنایی و استعاری، تردید و اضطراب و نگرانی و حسرت و اندوه شاعر را در آستانهٔ راهی که مردد است در آن قدم بگذارد یا نه و در برابر کاخی فرو ریخته و مردمی خواب آلوده و بی‌غم، نشان می‌دهد.... (ثالث، ۱۳۶۹: ۱۰۴)

نمونهٔ دیگر ازین دست شعر را که قافیه در آن کاربردی روشن دارد از استاد واصف باختری می‌خوانیم:

اشک بزرگر
شامگاهان که به گلزار سپهر
گل مهتاب شگوفان *شده بود*
آسمان بود بدانگونه فریبا زشفق
که پر از بادهٔ گلرنگ شود *جام کبود*
***
خسته از کار ملال آور روزانهٔ خویش
با قد خم شده بر زیگرپیر
بود پویان به رهٔ *خانهٔ خویش*
بر لبش نقش سکوت و به دلش جوش و *خروش*
روستایی پسری از پی او بود روان
جامهٔ ژنده به تن بار گرانی بر *دوش*
***
ناگهان در دل تاریکی کمرنگ غروب
چشم برزیگر شبگرد به کاخی افتاد
که از آن زمزمهٔ عشق و هوس بود *بلند*
یادش آمد چو ز *ویرانهٔ خویش*
خاطرش شد ز غم و درد *نژند*
به پسر گفت که این حاصل رنج من و توست
که در آن خفته توانگر آرام
لیک ما و تو پی لقمهٔ نان
در گدازیم سحرگه تا *شام*.
***
پر شد از بادهٔ اشک
ساغر دیدهٔ درد *اندودش*

دلش از درد تپید
تیره شد راه به چشمان *غبار آلودش*
***
بی‌خبر از غم برزیگر پیر
در گلستان فلک
گل مهتاب شگوفان *شده بود*
آسمان بود بدانگونه فریبا ز شفق
که پر از بادهٔ گلرنگ شود *جام کبود*. (باختری، واصف، ۱۳۹۵: ۱۹)

در این شعر سوای آنکه وزن عروضی کاملاً به کار گرفته شده است، قافیه هم جایگاه خاص خود را داشته و از این روست که شعر از استحکام کامل بهره‌ور است. قافیه در آخر بندها و در کلمات، *بود*، *کبود* و بار دگر در کلمات شده بود و کبود رعایت شده و نیز در هر بند قوافی دیگر مانند: *خروش* و *دوش*– *بلند* و *نژند*– *آرام* و *شام*– *اندودش* و *آلودش*– شده *بود* و *کبود*، *خانه* و *ویرانه* با شایستگی جایگاه خود را باز یافته‌اند.

در شعر واصف باختری جایگاه قافیه‌ها و ردیف‌ها با علامت مشخص شده است و این نمونه را در شعری از لطیف پدرام نیز به روشنی می‌بینیم:

اندوه

ازین برف، ازین *باد*
ازین پنجهٔ *بیداد*
فروگشته قد سرو، فروخته کرک –
بانگی نه برخاست
و برداشت ترک، شاخهٔ *شمشاد*
ازین ابر
ازین ابر سیه لشکر *تاراج*
فرو برزده خرگاه به کوی و دمن و دشت
به فرشی همه *دیباج*؛
شبق خسته و *دلگیر*،
تهی لانهٔ *شبگیر*.
ازین برف، ازین *باد*،
ازین پنجهٔ *بیداد*،
نه گل مانده نه *گلزار*
نه آن شعلهٔ *رخسار*

که مانند شود با گل سرخی که دیگر نیست به گیسوی برافشاندهٔ *دلدار*. (پدرام، ۱۳۶۶: ۶۵)

در این شعر که در بحر هزج مکفوف مقصور نیمایی سروده شده است،کلمات «باد، بیداد و شمشاد» قافیه‌ها و حرف «د» روی و «دلگیر، شبگیر» کلمات قافیه و حرف «ر» روی آن است و بار دگر «باد و بیداد» قافیه‌ها و «د» حرف روی و «گلزار، رخسار و دلدار» قافیه‌ها «ر» حرف روی آن است.

از طرفی در مواردی نیز قافیه را لازم نمی‌دانند از جمله وقتی که شعر حاوی مطالب پراکنده و وصف‌های جداگانه است، یا جنبهٔامری و دعایی دارد.

از تهی سرشار
جویبار لحظه‌ها جاریست
چون سبوی تشنه کاندر خواب بیند آب و اندر آب بیند سنگ
دوستان و دشمنان را می‌شناسم من
زنده گی را دوست می‌دارم
مرگ را دشمن
وای اما با که باید گفت این؟ - من دوستی‌دارم
که به دشمن باید از او التجا بردن
جویبار لحظه ها جاری ... (ثالث،)

در قسمت‌های گذران (سه خط اول) شاعر از آوردن قافیه صرف نظر کرده است اما قسمت‌های بعدی دارای قافیه است.

به هر حال در شعر نو، قافیه محدودیت‌های شعر کلاسیک را ندارد و شاعر خود را اسیر قافیه نمی‌سازد بلکه در هر مطلب دو یا چند مصرع قافیه‌دار می‌آید.

دختری خوابیده در مهتاب
چون گل نیلوفری در آب
خواب می‌بیند
خواب می‌بیند که بیمار است دلدارش
وین سیه رویا شکیب از چشم بیمارش
باز می چیند. (سایه، هوشنگ ابتهاج، ۱۳۶۰: ۹۷)

گاهی حضور ردیف به شاعر فرصت و آزادی عمل می‌دهد تا قافیه را در محل مناسب قرار دهد.

پادشاه فتح
پادشاه فتح مُرده *است*

خنده‌اش بر لب
آرزوی خسته‌اش در دل
چون گل بی آب کافسُرده است. (نیما یوشیج، ۱۳۸۳: ۶۳۹)

درین شعر کلمه های (مرده و افسرده) قافیه‌ها و (هـ) حرف روی است و کلمهٔ (است) ردیف آن.

سرود کوهسار
شب اندر دامن *کوه*
درختان سبز و *انبوه*
ستاره روشن و مهتاب در پرتو *فشانی*-
شب عشق و *جوانی*
میان سبزه و *گل*
نشیمن‌گاه *بلبل*
ز دور آید صدایی چون سروش *آسمانی*-
زنی‌های *شبانی*
فراز *کوهساران*
قدمگاه *غزالان*
قدمگاه غزالان را کنم گوهر *فشانی*-
ز اشک *ارغوانی*
ببارد ابر *نم نم*
بلرزد شاخ *کم کم*
نباشد جز طبیعت هیچ کس را *حکمرانی*-
به غیر از *شاد مانی*
من و تو هردو *باهم*
نشسته شاد و *خرم*
من از دل با تو اندر گفتگوهای *نهانی*ـ
تو گرم *مهربانی*
بچینم گل *برایت*
بریزم پیش *پایت*
حمایل سازمت از لاله های *ارغوانی*-
چو یاقوت *رمانی* (خلیلی، ۱۳۸۹: ۵۳۰)

خلیل لله خلیلی با شعر سرود کوهسار در شمار پیش گامان سبک نیمایی افغانستان به شمار می‌رود. در «سرود کهسار» حضور پر رنگ قافیه در سراپای شعر دیده می‌شود که نمایش داده شده است.

در شعر پایین از دکتر رازق رویین به چگونگی قافیه و ردیف در قالب شعر نیمایی توجه نماییم:

آیه‌های قرن
شعر ناموزون یا *موزون*
حرفی از این نیست
راز غربت بار یک تردید
گریهٔ اندوهگین کودکی *محزون*
لحظهٔ پدرود با مادر
شور شادی بخش یک نجوا
خندهٔ از شوق یک *دیدار*
گریهٔ در سوگ یک *پندار*
انهدام زنده‌گی در مرز یک احساس
خواهش یک لحظه تنهایی
آیه‌های شعر قرن ماست. (رویین، ۱۳۸۴: ۷۶)

در شعر آیه‌های قرن که در بحر رمل مجحوف نیمایی سروده شده است، کلماتِ «موزون» «محزون» «دیدار» و «پندار» کلمات قافیه و حرف «ر» روی آن است. وزن و قافیه مناسب احساس و اندیشهٔ شاعر را به خوبی باز تاب داده است.

تند باد یاس
از تندباد یاس
در دخمهٔ شکسته و تاریک قلب من
خاموش گشت شعلهٔ لرزان *آرزو*
***
اندوه پر گشود
این جغد سالخورده پس از دیرگاه باز
آمد به آشیانهٔ ویرانه اش *فرو*
***
اکنون سکوت مرگ
افگنده سایه بر دل تاریک و سرد من

پیک عبوس نیستی افتاده *رو برو*

***

در این دم پسین

در این سکوت ژرف و درین ظلمت گران

ناید به چشم نور امیدی ز *هیچ سو*

***

اما هنوز هم

از لای تیره گی غم انگیز و مرگبار

چشمک زند ستارهٔ چشم *سیاه او*. (فارانی، ۱۳۴۱: ۴۵)

سروری

در زیر سقف آبی این بحر *بیکران*

یعنی که *آسمان*

صدها هزار سال بشر بود چون اسیر

پندار ها و بلهوسی‌های آدمی

پنداشت *کآسمان*

جسمیست نقره یین و بهشتیست *جاودان*.

لیکن چراغ علم و عمل بود همرهش

آخر به خنده گفت:

دیگر اسیر جادوی افسانه‌ها نیم.

در گیر و دار زنده‌گی یکروز *ناگهان*

غرید راکتی

بگشاد کار و سعی بشر راه *آسمان*

دانست آدمی که فلک سقف بسته نیست

یعنی که می‌توان،

با علم و کار بر زبر مهر سروری. (سلیمان لایق، ۱۳۶۲: ۵۴)

تو ای ماهی!

تو ای سمبول *زیبایی*!

و تو ای دخت خوش ترکیب *دریایی*

تو ای موج آزموده در دل قاموس توفان *زا*

تو ای خوش زیست و نا آرام در هنگامهٔ *دریا*
تو ای در عشق، بی *همتا!*
تو ای سمبول *زیبایی!*
تو ای *ماهی!*
تو که با قلب پاکت با خروش موج قلزم عشق می‌ورزی
تو بی‌ترس و هراس از صخرهٔ کوه پیکر دریا
به توفان‌ها در آمیزی،
به طغیان‌ها در آویزی،
زهی زیست سعادت‌بار در هنگامهٔ *قاموس*
زهی بر عشق ورزیدن، با امواج *اقیانوس...* (قیوم، ۱۳۷۲: ۶۷)

۲. ۳ . جایگاه ردیف در شعر نو

در شعر نو نیمایی ردیف مانند شعر سنتی پیرو قافیه، همراه آن و اختیاری است. اگر شاعری از آن استفاده کند بی‌شک بعد از قافیه می‌آید و درخدمت قافیه خواهد بود. نمونهٔ از کار برد ردیف را در این بخش از قاصدک سرودهٔ اخوان ثالث می‌توان دید:

قاصدک! هان – ولی آخر...ای وای..
راستی آیا رفتی با باد؟
با تو ام آی کجا رفتی آی...
راستی آیا خبری *هست هنوز*؟
مانده خاکستر گرمی جایی
در اجاقی- طمع شعله نمی بندم – خردک شرری *هست هنوز*؟ (ثالث، ۱۳۷۰: ۹۰)

جایگاه ردیف را در شعر نیمایی شاعران دیگر نیز پی‌می‌گیریم تا به شکل درست آن به فهم مطلب برسیم:

همسایه جان من!
یک حرف *گویمت،*
یک حرفِ پاک و روشن و بی پرده *گویمت*:
هم‌سایه *نیستیم!...*
هم‌پایه *نیستیم!...*

***

در سایهٔ تو عشق،
در سایهٔ تو عشق به پیوند قلب‌ها،

پیوند دست‌ها،
هر روز کاخِ هستی دنیای *خویش را*،
طرح دیگر نهد،
کلک زمانه بر در و دیوار آن کشد:
تصویر عشق و مستی فردای *خویش را*.
در سایهٔ تو عشق،
در سایهٔ تو عشق به انسان قهرمان:
گرمی دهد به هستی و هستی به آرزو،
مستی به هایهو.

***

در سایهٔ تو عشق،
در سایهٔ تو عشق به آزاده زیستن،
رستن ز بند خویش و شکستن طلیسم غیر،
تحقیر بنده‌گی،
درس نخست طفل دبستان زنده‌گیست.
در سایهٔ تو عشق،
در سایهٔ تو عشق به فردای آدمی:
گهوارهٔ طلایی خویش خویش را
چون مهد آرزوی مهین مامِ مهربان
خوش می‌دهد تکان.

***

اما شنو زمن:
همسایه، جانِ من!
در تیره‌گی سایهٔ اندوهبار من:
از عشق،
از عشق بیکرانه به خورشید زنده‌گی،
از سبزه‌های ترد،
از لاله های سرخ،
نقشی نمانده است.
درسایهٔ من عشق به نور و به روشنی،
در سایهٔ من عشق به مهر و به ایمنی:

چون شمع نیم سوخته در رهگذار باد،
خاموش و بی فروغ،
در خود خزیده است.
***
در سایهٔ من هستی انسان بارور،
انسان رخنه‌گر،
انسان پیش‌تاز و جهانساز و رهگشا:
از پا فتاده است.
در خاکریز سایهٔ دیوار شومِ من،
آنجا که جز لجن نپراگند روزگار:
سگ‌های لاشخوار
بر نعش استخوانی از پا فتاده‌گان،
هی زوزه می‌کشند.
در سایه‌های هستی بی‌آرزوی من،
بر گور قهرمانی انسان پرتوان:
سردی و تیره‌گی و خموشی و انزوا،
دامن کشیده است.
همسایه، جان من!
دیدی؟
چه روشن است که همسایه *نیستیم*،
هم پایه *نیستیم*. (بارق شفیعی، ۱۳۶۵: ۴۹)

این شعر که در بحر عروضی مضارع اخرب مکفوف محذوف یا مقصور نیمایی سروده شده است با داشتن قوافی و ردیف‌هایی چون: *گویمت*، *نیستیم*، *خویش را* و بعد دوباره ردیف *نیستیم* از موسیقی سرشار است.

در شعر زیر که از عبدالله نایبی یکی از نیمایی‌سرایان مشهور است، قافیه و ردیف خیلی نمایان است:

دستان کوچکت
آغشته در تهی زمستان ـ
چون آیه‌های صبح
شب را چگونه با تب شان *باز می‌کنند؟*
پنداره‌های بی پر شعرت

سرمای انزوا،
تندیسه‌های برف،
بیگانه‌های باغ –
با عطر آفتاب چسان *راز می‌کنند*؟
چشمان کوچکت،
دریاچه‌های فقر،
غمنامه‌های رویش آیینه و چراغ-
فردای کوچه را
در اشتیاق دود کدامین تنور داغ،
آغاز می‌کنند؟ (نایبی، ۱۳۶۶: ۱۵)

در این شعر کلمات «باز» «راز» و «آغاز» قافیه‌ها بوده که حرف «ز» روی آن است و کلمه‌های «می‌کنند» که سه بار تکرار شده‌اند، ردیف آن است. یعنی این شعر هم مقفا است و هم مُردّف.

پاسبان کوی وخشوران
سرود سوگواری سر کن ای خنیاگر تاریخ،
که آن یاقوت بی‌همتا فتاد از افسر *تاریخ*
الایا پاسبان کوی وخشوران
الایا پاسدار معبر *تاریخ*
بپا برخیز کاینک مهمان تازه در راه است
بدان کاین مهمان هرگز نخواهد رفت بیرون از در *تاریخ*
غبارش نام اما اخگری از آذر *تاریخ*
یلی، گردن فرازی از تبار برتر *تاریخ*
الایا پاسبان کوی وخشوران
الایا پاسبان معبر *تاریخ*
فروزان دار آتشگاه نام تابناکش را
بر افراز این درفش کاویانی را فراز سنگر *تاریخ* (باختری، واصف، ۱۳۹۵: ۱۷۲)

در شعر بالا قافیه‌های (خنیاگر، افسر، معبر، در، آذر، برتر، سنگر) با حرف روی «ر» ردیف «تاریخ» را به دنبال دارند.

بیا!
ای بر ستیغ‌های سحر *رهسپر بیا!*
ای بر سپاه رنجبران *راهبر بیا!*

بسیار شد که دل به تو بود و نیامدی،
حال این *سفر بیا!*
آری بیا ز خیل پراگنده *صف بساز،*
صف‌ها ز توده‌های همه جان به *کف، بساز*
دیری مکن، درنگ مکن، *زود تر بیا!*
پر می‌*کنند مان*،
سر می‌*زنند مان،*
ای تیز پر برس،
ای سخت *سر بیا!*
از راست *می‌زنند،*
از چپ هزار تیغ به افسون می‌*افگنند*،
جنگ است و دشمنان به کمین از چهار سوی،
ای پهلوان مهلکه‌های *خطر بیا!*
ای پیش *تاخته*!
ای دست کار تو آینده *ساخته*،
ای عشق آفریده و دانش *گداخته*
ای پر *هنر بیا!*
سهراب *می‌کشند*
در بزم باده خون سیاووش می‌*خورند*
غم غم ستم ستم
ای رستم نیامده در نامه شکل گیر
مگذار تا بخوانمت ای *کارگر بیا!* (کسرایی، ۱۳۶۳: ۹۷)

درین شعر کلمات (رهسپر، راهبر، سفر، تر، سر، خطر، هنر، و کارگر، قافیه ها و (ر) حرف روی آن بوده و ردیف (بیا) به دنبال این قوافی آمده است.

گاهی میان قافیه‌هایی که شاعر شعر نو می آورد فاصله می‌افتد. این فاصله ممکن است از یک تا چند سطر متغییر باشد:

به کجا چنین *شتابان*
گون از نسیم پرسید
دلِ من گرفته زینجا
هوس سفر نداری
ز غبار این *بیابان*

همه آرزویم اما
چه کنم که بسته پایم. (شفیعی کدکنی ، ۱۳۸۵: ۹۹)

گاهی میان جفت قافیه‌هایی که در شعر می‌آید سطر یا سطوری فاصله می‌شود:

بر بساطی که *بساطی* نیست
در درون کومهٔ تاریک من که ذرّهٔ با آن *نشاطی* نیست
و جدار دنده‌های نی به دیوار اتاقم دارد از خشکیش می‌ترکد
چون دل یاران که در هجران *یاران*
قاصد روزان ابری، داروگ کی می‌رسد *باران* (نیما یوشیج، ۱۳۸۳: ۹۸)

همچنان گاهی قافیه در شعر نو با ردیف همراه است. این قوافی با فاصله یا بی‌فاصله از هم می‌آیند:

انشتن بغض دارم در گلو دستم به دامانت
نبوغ خود به کام التیام زخم *انسان کن*
سرِ این ناجوانمردان سنگین دل به راه آور
نژاد و کیش و ملیت یکی کن ای بزرگ استاد!
زمین یک پای تخت امپراتوری *وجدان کن*
تفوق در جهان قایل مشو جز علم و تقوا را (شهریار، ۱۳۷۷ :۵۲۷)

شب‌ها چو گرگ در پس دیوار روزها
آرام خفته اند و دهان *باز کرده‌اند*
بر مرگِ من که زمزمهٔ صبح روشنم
آهنگ های شومِ کهن *ساز کرده‌اند*
می‌ترسم از شتاب تو ای شام زودرس
می‌ترسم از درنگ
می‌ترسم از شتاب (هنرمندی، ۱۳۸۵: ۱۰۰)

۴.۲ . قافیه در چارپاره‌ها:

در چهار پاره‌ها هم که شعر نو گفته می‌شود هر چهار پاره قافیه‌ای مستقلی دارد. به طورکلی مصراع‌های زوج معمولاً دارای قافیه است.

سیمرغِ قله‌های کبودم که آفتاب
هر بامداد، بوسه نشاند به *بال* من
سر پیش من به خاک نهد کوهسار پیر،

وز آسمان فرود نیاید *خیال* من (نادرپور، ۱۳۸۱: ۲۷۹)

در این بخش از چارپارهٔ نادر نادرپور، کلمه‌های «بال و خیال» قافیه‌ها و حرف «ل» روی و کلمه‌های «من» ردیف است.

شـــامی از ماه صیام و روزه بود
مردمان آهنـــگ *منـــزل* داشتند
بر فلـک میـــــــرفت آواز اذان
روزه داران شـوق در *دل* داشتند.

در این شعر که پاره اول آن است کلمات (منزل و دل) قافیه‌اند که حرف «ل» روی آن است و کلمه‌های داشتند ردیف است.

فواصل مکانی و هیات‌های مختلفی که قافیه در شعر نو دارد، بسته به تصمیم شاعر و شکل الهام شعرأ دارد. شاعران اندکی می‌شناسیم که از مزایای آوایی و سودهای دیگر قافیه صرف نظر می‌کنند. همانگونه که نیما پدر شعر نو فارسی دری گفته است: «شعر بی‌قافیه، خانهٔ بی‌سقف و در است» و «مثل آدم بی‌استخوان» و «حباب توخالی» است.

۳. نتیجه‌گیری

شاعران نوپرداز برای قافیه اهمیت زیادی قائل‌اند. چنانکه نیمایوشیج دربارهٔ قافیه می‌نویسد: «اگر قافیه نباشد چه خواهد بود؟ حباب توخالی، شعر بی‌قافیه، مثل آدم بی‌استخوان است... هنر شاعری در قافیه سازی است...»

اما ضوابط قافیه در شعر نو، نضج درستی نگرفته است و آنچه درین مورد گفته شده است، بیشتر جنبهٔ ذوقی دارد. نیما در مورد ضابطهٔ قافیه در شعر نو می‌گوید: «قافیه مقید به جملهٔ خود است. همین که مطلب عوض شد و جملهٔ دیگری به روی کار آمد، قافیه به آن نمی‌خورد.»

به گفتهٔ نیمایوشیج: «قافیه در نزد قدما بر طبق یک تمایل موزیکی بوده، یعنی عبارت بوده است از تکرار «فعلِ آخرِ عروضیِ شعر» چنانکه به آن ضریب می‌گفتند، یعنی «ضربِ مساوی با ضرب سابق» قافیه به نظر من زیبایی و طرح بندی است که به مطلب داده می‌شود و موزیک کلام طبیعی را درست می‌کند.»

به هرحال با عوض شدن مطلب – به عبارت دیگر، در هر بند (پاراگراف) قافیه باید عوض شود.

امروزه آنچه انگیزهٔ بحث در باب قافیه را برای ما باز می‌گذارد بروز شعر نیمایی است. زیرا نیما با آفرینش شعر جدید توانسته است، ساختار اصلی قافیه در شعر را به خوبی نمایان سازد؛

و خود کاملاً به این امر واقف است، آنجا که می‌گوید: اگر قافیه نباشد، چه خواهد بود؟ حباب توخالی. بنابرین اولین کسی که به قافیه به عنوان یک اصل اساسی توجه کرده، آن را در شعر خود با چشم‌داشت نیازهای کلام وارد کرده است، نیماست که خود بعدها در طی نوشته‌های گوناگون به بحث و گفتگو در باب آن پرداخته است. پس ضرورت بحث در باب قافیه در شعر نیمایی (معاصر) به عنوان عنصری که می‌تواند به تکامل موسیقایی کلام قدرت بخشد بر همگان روشن است.

کتابشناسی

باختری، واصف (۱۳۹۵)، ***سفالینهٔ چند بر پیشخوان بلورین فردا***، کابل: عازم.

بارق شفیعی، محمد حسن (۱۳۶۵)، ***شیپور انقلاب***، (شعر) کابل: اتحادیهٔ نویسنده‌گان.

پدرام، لطیف (۱۳۶۶)، ***شعرهای انزوأ***، کابل:کمیتهٔ دولتی طبع و نشر ج. د.ا.

ترابی، علی اکبر (۱۳۷۰)، ***جامعه‌شناسی و ادبیات***، تبریز: نوبل.

ثالث، مهدی اخوان (۱۳۷۰)، ***زمستان***، تهران: مروارید.

ثالث، مهدی اخوان (۱۳۶۹)، ***بدایع و بدعت‌ها و عطا و لقای نیمایوشیج***، تهران: بزرگ مهر.

حسن‌زاده، شهریار (۱۳۸۵)، ***قافیهٔ ساده***، تهران: سمت.

خلیلی، خلیل الله (۱۳۸۹)، ***دیوان***، به کوشش کاظم کاظمی، تهران: عرفان.

رویین، رازق (۱۳۷۴)، ***عقاب البرز*** (مجموعه شعر) کابل: سعید.

سایه، هوشنگ ابتهاج (۱۳۶۰)، ***یادگار خون سرو***، تهران: توس.

سلیمان لایق، غلام مجدد (۱۳۶۰)، ***بادبان***، کابل: مطبعهٔ تعلیم و تربیه.

شفعیی کدکنی، محمد رضا (۱۳۷۶)، ***موسیقی شعر***، تهران: آگاه.

شهریار، سیدمحمدحسین (۱۳۷۷)، ***دیوان شهریار***، جلد اول، تهران: سمت.

فارانی، محمود (۱۳۴۱)، ***رویای شاعر***، کابل مطبعهٔ دولتی.

فانی، محمدرازق (۱۳۶۵)، ***پیامبرباران***،کابل: انجمن نویسندگان افغانستان.

فرخزاد، فروغ (۱۳۷۸)، ***پنج کتاب***، تهران: شقایق.

قیوم، نجیب‌الله (۱۴۰۲)، ***قافیهٔ شعر فارسی دری***، کابل: تمدن.

کسرایی، سیاووش (۱۳۶۳)، ***پیوند***، تهران: حزب توده.

نادرپور، نادر (۱۳۸۱)، ***مجموعهٔ اشعار***، تهران: نگاه.

نایبی، عبدالله (۱۳۶۶)، ***رگبار بر مرمر*** (مجموعه شعر)، کابل: اریانا.

نیما یوشیج، علی اسفندیاری (۱۳۸۳)، ***مجموعهٔ کامل اشعار***، تهران: نگاه.

نیما یوشیج، علی اسفند یاری (۱۳۶۸)، ***دربارهٔ شعر و شاعری*** (از مجموعهٔ آثار نیما یوشیج) گردآوری سیروس طاهباز، تهران: دفترهای زمانه.

هنرمندی، حسن (۱۳۹۰)، http://fekreajib.blogsky.com- سه‌شنبه ۹ اسفندماه

The Role of Rhyme in Nimaic Poetry (Poets of Iran and Afghanistan)

Najibullah Qayum

۱. Professor of Persian Language and Literature, Department of Persian Dari Language and Literature, Baghlan University, Afghanistan. Email: Najibullah.qayum@gmail.com

Article Info (۲۵۳-۲۷۵)

Article type:
Research Article

Article history:

Received:
۰۶/۰۴/۲۰۲۴

Accepted:
۰۵/۰۸/۲۰۲۴

Keywords:
Khalil
Ibn Ahmad
Nimaic Poetry
Rhyme

ABSTRACT

Rhyme has held a fundamental significance in Persian poetry from ancient times to the present. Shams-e Qais Razi considered rhyme one of the essential pillars of poetry, even more important than meter. Nima Youshij, the father of modern Persian poetry, despite his revolutionary changes in the form and structure of Persian poetry, still regarded rhyme as a crucial element of poetry. He believed that poetry without rhyme is like a house without a roof or doors. Rhyme is the science that discusses the side-music of poetry, covering rhyme letters, movements, and flaws. These rules were first codified by Khalil Ibn Ahmad al-Farahidi (۱۰۰–۱۷۵ AH), who also founded the science of prosody. Ahmad Shamlou, a pioneer of blank verse who wrote poetry without meter and rhyme, said about rhyme: "Rhyme is exceedingly beautiful, and if it is not forced, it significantly aids the meaning." This descriptive-analytical study, using library sources, discusses the application of rhyme in modern or Nimaic poetry.

تاثیر فناوری بر یادگیری واژگان انگلیسی

فاطمه عرفانی

۱- کارشناس ارشد آموزش زبان انگلیسی به عنوان زبان خارجی، دانشکده زبان های خارجی، دانشگاه علم و صنعت ایران. رایانامه: ferfani۹۵@gmail.com

اطلاعات مقاله (۲۸۹-۲۷۷)

نوع مقاله:
مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت:
۱۴۰۳/۰۴/۰۵

تاریخ پذیرش:
۱۴۰۳/۰۶/۱۶

واژه‌های کلیدی:
فناوری
زبان انگلیسی
واژگان انگلیسی
یادگیری لغات

چکیده

فناوری آموزشی پدیده‌ای است که سال‌هاست راه خود را به سیستم آموزشی باز کرده است. با این وجود با گذشت زمان و با پیشرفت علم و فناوری‌های جدید، فناوری آموزشی مورد استفاده در نظام آموزشی پیچیده‌تر و پیشرفته‌تر و به عبارتی فراگیرتر شده است. در چند سال گذشته شاهد پیشرفت تدریجی و در عین حال سریع در زمینهٔ یادگیری زبان از طریق برنامه‌های یادگیری زبان به کمک کامپیوتر (CALL) در اشکال مختلف ساده تا دشوار بوده‌ایم که به کاربرانی با سطوح مختلف صلاحیت زبان ارائه شده است. هدف هر شکلی از فناوری آینده منجر به چشم‌اندازهای تازه در آموزش و پرورش است و یادگیری و آموزش زبان دو حوزه‌ای هستند که به دلیل پیشرفت‌های فناوری فوری تغییرات عمده‌ای را به خود دیده‌اند. این مقاله به بررسی تاثیر استفاده از فناوری آموزشی بر یادگیری دانش آموزان می پردازد. جامعهٔ آماری ۹۵ نفر از زبان آموزان شهر تهران در سال ۱۳۹۳ بودند که با استفاده از فرمول مورگان تعداد نمونه‌ها ۷۸ نفر (n=۷۸) تعیین و به روش نمونه‌گیری تصادفی ساده برای تحقیق انتخاب شدند. داده‌ها با نرم افزار SPSS نسخهٔ ۲۲ پردازش شدند. یافته‌ها نشان داد که درصد افرادی که امتیاز بالایی کسب کرده‌اند (٪۶۵.۴) به‌طور معنی‌داری بیشتر از افرادی است که امتیاز ضعیف (٪۳۴.۶) کسب کرده‌اند؛ (p.value=۰.۰۰۹). بنابراین نتایج نشان می‌دهد که فناوری آموزشی بر یادگیری واژگان دانش‌آموزان تأثیر داشته است.

References

Ajisoko, P. (۲۰۲۰) The use of Duolingo apps to improve English vocabulary learning. *International Journal of Emerging Technologies in Learning (iJET), 15*(۷), ۱٤۹-۱٥٥

Chun, D., Kern, R., & Smith, B. (۲۰۱٦) Technology in language use, language teaching, and language learning. *The Modern Language Journal, 100*(S۱), ٦٤-۸۰

Hao, T., Wang, Z., & Ardasheva, Y. (۲۰۲۱) Technology-assisted vocabulary learning for EFL learners: A meta-analysis. *Journal of Research on Educational Effectiveness, 14*(۳), ٦٤٥-٦٦۷

Lai, S. C., & Lin, C. Y. (۲۰۲۰) The effect of the use of multimedia technology on year three student's Chinese vocabulary learning. *Muslim Journal of Social Sciences and Humanities*, ۸۷-۹۲

Sinaga, R. R. F., & Pustika, R. (۲۰۲۱) Exploring STUDENTS'ATTITUDE towards English online learning using moodle during COVID-۱۹ pandemic at smk yadika bandarlampung. *Journal of English Language Teaching and Learning, 2*(۱), ۸-۱٥

Shadiev, R.; Yang, M. Review of Studies on Technology-Enhanced Language Learning and Teaching. *Sustainability* ۲۰۲۰, *12*, ٥۲٤. https://doi.org/۱۰,۳۳۹۰/su۱۲۰۲۰٥۲٤

Van, L. K., Dang, T. A., Pham, D. B. T., Vo, T. T. N., & Pham, V. P. H. (۲۰۲۱) The effectiveness of using technology in learning English. *AsiaCALL Online Journal, 12*(۲), ۲٤-٤۰

Yang, X., Kuo, L. J., Eslami, Z. R., & Moody, S. M. (۲۰۲۱) Theoretical trends of research on technology and L۲ vocabulary learning: A systematic review. *Journal of Computers in Education, 8*(٤), ٤٦٥-٤۸۳

Using technology in the classroom and outside it makes the students feel more motivated. For young language learners, learning with a tablet or smartphone is more ideal than a traditional textbook. Language learners can study a foreign language using a variety of comprehensive online programs.

Today, almost everything has become more accessible with the advancement of technology. On the other hand, traditional learning in the classroom is very limited and can only continue as long as the language learners are present in the classroom. However, technology and foreign language learning allow learners to use a mobile phone or laptop to access the information they need whenever they need it. This not only helps learners absorb a lot of material but also provides valuable practice in the appropriate ways to use technology tools. Computer software and online tools help language learners learn material much more easily and also improve their various listening, speaking, and writing skills. It can be said that technology is most successful in keeping learners interested while engaging them in the lesson. This makes it possible to emphasize the basic building blocks of language learning, including vocabulary, reading comprehension, phonetics, and overall fluency.

Language learners often feel discouraged in the classroom environment because inappropriate learning can be embarrassing and discouraging and prevent a person from participating in different parts of the language. However, when technology is integrated with foreign language learning, learners can successfully learn critical skills without feeling embarrassed or demotivated. Also, the amount of practice that language learners do outside the classroom affects how quickly they reach language goals. Technology is a great way to do this. With access to a wide range of resources such as apps, online speaking practice, podcasts, e-books, blogs, video clips, shows and movies, learners can take control of their learning and achieve better results. On the other hand, technology, when used correctly, can be very useful and efficient. Therefore, language learners can learn each of the four language skills, including vocabulary, more quickly and accurately by using technology and without wasting time.

and sustainability issues, negative perceptions towards e-learning, quality issues, dominance of e-learning objectives by technology and market forces, and lack of cooperation among e-learning participants (Kibuku et al., ۲۰۲۰) The challenges in developing countries such as Iran should also be examined to minimize their impact on the implementation and delivery of e-learning initiatives in higher education institutions and individual-oriented learning, and basic strategies should be adopted to take advantage of them.

Based on previous studies and the results of this study, shows that the main role of educational technology is to help improve the efficiency and quality of the teaching and learning process.

۳. Conclusion

Based on the results of the present study, it can be said that technology becomes learner-centered instead of teacher-centered to increase the participation of language learners. When language learners are involved and take responsibility for their learning, they establish a more meaningful connection with the language, and their motivation and participation increase. The use of technology provides more resources for teachers. Technology encourages learners to learn a foreign language individually and develop their language skills. Technology allows language learners to break away from textbooks and explore a wide range of English content that piques their interest and enhances their language learning. By using technological tools, language learners can adjust their language learning experience according to their unique strengths and weaknesses and achieve the best possible results. The biggest reason for incorporating technology into education is the overall changes in global communication. What was once inaccessible is now easily accessible through the Internet. By connecting the world, technology opens the door to more learning opportunities. The old and limited methods of teaching are long gone and all thanks to the advancement in technology. On the other hand, language learners will have access to more resources for learning with online education. Another benefit of mixing technology and learning a foreign language is the possibility of increased interest. A traditional classroom environment is often not suitable for learning because conventional strategies do not challenge learners, but game technology has completely changed the game and increased the focus of learners because instruction can be delivered in a variety of ways. Courses that include computer-based instruction and visual aids help learners learn foreign languages in less time.

education. Also, the computer breaks the limitations of time and space and makes education impossible at any time and place (Alshwiah, ۲۰۰۹)

There is no doubt that Information and Communication Technologies (ICT) impact the way languages are being taught and learned. It can now be argued that Computer-Assisted Language Learning (CALL) is a middle-aged multidisciplinary field with a lot of experiences from different parts of the world (Zheng, Warschauer, & Farkas, ۲۰۱۳) Given the advancement, it can be said that CALL has reached the stage of stability in language education; moreover, using language education software and applications has become a common social phenomenon. To plan and implement technology successfully in language education classes, however, teachers and learners should clarify their goals. In addition, all the complexities and difficulties, e.g. cultural, structural, and infrastructural, of integration of education into the syllabus should be considered (Warschauer & Whittaker, ۱۹۹۷) Finally, we would like to warn both language teachers and learners about the 'technology' s double face'. We should consider that, CALL as a pedagogical phenomenon has its own merits and demerits. Language teachers and learners should avoid 'technocentrism'. As Papert (۱۹۸۷) put it "When we talk about computers in education, we should not think about a machine having an effect. We should be talking about the opportunity offered us" (p. ۲۲)

The use of technology has a great impact on creating better learning and saving the language learner's time, and the use of these educational technology facilities can increase learning in different parts of the English language. Teaching with the help of educational software makes students learn more in English language lessons. Therefore, it can be said that although educational software as a new tool has great potential to change education and learning, and the quality of teaching and learning can be improved in educational systems with their correct use, several factors prevent the use of information and communication technology in the teaching and learning process. As in the present study, ۹۱,۱٪ of the participants stated that when learning a language online, they face problems such as internet outages and lack of quick access to materials. This may over time reduce the motivation of the learner to continue learning. A study conducted in ۲۰۲۰ by Kibuku in Kenya considers some of the challenges revealed to include the following: Lack of adequate e-learning policies, inadequate information and communication technology (ICT) infrastructure, evolving technologies, lack of technical and educational competencies and training for e-teachers and trainers, lack of an e-learning theory to underpin e-learning practice, budget constraints,

computers, can make it easier to understand challenging concepts and principles. For example, language learners who are visual learners can benefit greatly from moving and still images as well as video displays in educational software. Instrumental software can foster creativity and curiosity and create interactive experiences and internal rewards that textbooks alone cannot.

The use of technology tools and methods is in the direction that every person can learn at any time and in any place with certain facilities and in the period that he determines. The advancement of technology and most importantly the cheaper cost of using it, the use of newer tools to transfer knowledge has been considered (Ehsani, ۲۰۱۷) The results of the present study also show that ۸۹,۸٪ of language learners believed that learning a language with the help of technology will reduce related costs, and it was in line with Ehsani's research (۲۰۱۷). There are free offline or online vocabulary learning software that the learner can use at any time and place. Moreover, the wide range of words on the web makes it possible for language learners to get to know more words with examples, pictures, animations, etc. Ajisoko's research (۲۰۲۰) showed that the use of English language learning tools such as duolingo can increase the learning of English words and based on quantitative data, students' grades increase (Ajisoko et al., ۲۰۲۰) Vocabulary development is important for second language (L۲) learners in both English as a Second Language (ESL) and English as a Foreign Language (EFL) contexts. Recently, much research has been devoted to the topic that computer-assisted language learning (CALL) and mobile-assisted language learning (MALL) can facilitate vocabulary knowledge in L۲ learners in both EFL and ESL settings (Yang et al., ۲۰۲۱; Lai, et al., ۲۰۲۰; Hao et al., ۲۰۲۱) In the current study, ۹۲,۳٪ of the participants said that through technology, a lot of vocabulary can be achieved, and also to learn words through educational applications, in addition to the meanings of words, he learned synonyms, antonyms and various examples with the help of animation videos and photos.

With the use of computers in education, the curriculum is set with comprehensive conditions and features and the problem. Individual differences that have long been present in education are reduced, meaning that if teachers in traditional education do not have enough time to get to know students and work with them individually, the computer can provide a variety of different learning opportunities and experiences. Providing learners by spending more time on learners who have learning difficulties, brings them to the desired level and thus solves individual problems in

۲۳(۲۹.۵)	۴۴(۵۶.۴)	۲(۲,۶)	۸(۱۰,۳)	۱(۱,۳)	۲ ۱
۲۳(۲۹.۵)	۴۹(۶۲.۸)	۶(۷,۷)	۰(۰)	۰(۰)	۲ ۲
۲۰(۲۵.۶)	۴۷(۶۰.۳)	۶(۷,۷)	۵(۶,۴)	۰(۰)	۲ ۳
۲۴(۳۰.۸)	۴۵(۵۷.۷)	۶(۷,۷)	۳(۳,۸)	۰(۰)	۲ ۴
۲۷(۳۴.۶)	۴۸(۶۱.۵)	۳(۳,۸)	۰(۰)	۰(۰)	۲ ۵
۳(۳,۸)	۲۰(۲۵.۶)	۵(۶,۴)	۴۶(۵۹)	۴(۵,۱)	۲ ۶
۳(۳,۸)	۲۲(۲۸.۲)	۱۶(۲۰.۵)	۳۴(۴۳.۶)	۳(۳,۸)	۲ ۷
۲۷(۳۴.۶)	۳۷(۴۷.۴)	۹(۱۱,۵)	۵(۶,۴)	۰(۰)	۲ ۸
۲۷(۳۴.۶)	۴۹(۶۲.۸)	۱(۱,۳)	۱(۱,۳)	۰(۰)	۲ ۹
۱۵(۱۹.۲)	۴۵(۵۷.۵)	۱۱(۱۴.۱)	۶(۷,۷)	۱(۱,۳)	۳ ۰
۲۷(۳۴.۶)	۴۰(۵۱.۳)	۶(۷,۷)	۴(۵,۱)	۱(۱,۳)	۳ ۱

۲. Discussion

Human societies are developing, changing and evolving at an amazing speed in different aspects of life. The progress of science and technology creates new needs along with it. Therefore, training should be done with more speed and quality. Today, more than ever, educational technology plays a role in teaching and connecting language learners to new learning opportunities. The accumulation of information and their availability in the internet space, as well as the portability of laptops and smart mobile phones, is an opportunity for language learners to improve learning in the classroom through technology and create a supplement for it. The use of technologies such as virtual learning environments allows students to participate in a space beyond the walls of their classroom. The use of online curricula, social media channels, virtual learning academies and complementary technology tools has provided access to advanced education for all language learners.

Moreover, numerous findings support the positive effects of the potential power of educational technology on improving students' attitudes toward themselves. For example, using a computer can increase the self-esteem of active control over the environment by creating a quasi-personal climate and increasing language learners' motivation. Lesson plans and exercises integrated with advanced educational technology, especially

Table ٤- Frequency table of questions

question	I completely disagree Freq (%)	I disagree Freq (%)	No idea Freq (%)	I agree Freq (%)	I quite agree Freq (%)
۱	۰(۰)	۳(۳,۸)	۰(۰)	۳۰(۳۸.۵)	٤٥(٥٧.٧)
۲	۱(۱.۳)	٥(٦,٤)	۲(۲,٦)	۳٤(٤۳.٦)	۳٦(٤٦.۲)
۳	۰(۰)	۰(۰)	٤(٥,۱)	٤۳(٥٥.۱)	۳۱(۳۹.۷)
٤	۰(۰)	۳(۳,۸)	۱۱(۱٤.۱)	٤۲(٥۳.۸)	۲۲(۲۸.۲)
٥	۰(۰)	۳(۳,۸)	۱۰(۱۲.۸)	٤۰(٥۱.۳)	۲٥(۳۲.۱)
٦	۰(۰)	۲(۲,٦)	٤(٥,۱)	٤۹(٦۲.۸)	۲۳(۲۹.٥)
۷	۰(۰)	۸(۱۰,۳)	۸(۱۰,۳)	۳۸(٤۸.۷)	۲٤(۳۰.۸)
۸	۰(۰)	۳(۳,۸)	۳(۳,۸)	۳٤(٤۳.٦)	۳۸(٤۸.۷)
۹	۰(۰)	۰(۰)	٤(٥,۱)	٤٤(٥٦.٤)	۳۰(۳۸.٥)
۱۰	۰(۰)	۲(۲,٦)	۷(۹)	٤۱(٥۲.٦)	۲۸(۳٥.۱)
۱۱	۰(۰)	۱(۱,۳)	۸(۱۰,۳)	٤۱(٥۲.٦)	۲۸(۳٥.۹)
۱۲	۰(۰)	٦(۷,۷)	٥(٦,٤)	٤٥(٥۷.۷)	۲۲(۲۸.۲)
۱۳	٤(٥.۱)	٤۷(٦۰.۳)	۸(۱۰,۳)	۱۷(۲۱.۸)	۲(۲,٦)
۱٤	۰(۰)	٤(٥,۱)	٤(٥,۱)	۳٦(٤٦.۲)	۳٤(٤۳.٦)
۱٥	۰(۰)	۲(۲,٦)	۳(۳,۸)	٤۲(٥۳.۸)	۳۱(۳۹.۷)
۱٦	۰(۰)	۱(۱,۳)	٦(۷,۷)	٤٦(٥۹)	۲٥(۳۲.۱)
۱۷	۰(۰)	۰(۰)	۳(۳,۸)	٤۲(٥۳.۸)	۳۳(٤۲.۳)
۱۸	۰(۰)	۰(۰)	٦(۷,۷)	٤۱(٥۲.٦)	۳۱(۳۹.۷)
۱۹	۰(۰)	۰(۰)	۲(۲,٦)	٥۰(٦٤.۱)	۲٦(۳۳.۳)
۲۰	۰(۰)	۱(۱,۳)	۲(۲,٦)	٤٥(٥۷.۷)	۳۰(۳۸.٥)

Table ۱- descriptive statistics

Frequency	Mean	SD	Median	Q۱	Q۳	Skewness	Kurtosis
۷۸	۱ ۲٤,٦٥	۱ ۱,۰۲	۱۲ ۷,٥۰	۱ ۱۹,۷٥	۱ ۳۲,۲٥	- ۱.٦٥	۳,۸ ۲

Cronbach's alpha coefficient of the questionnaire in the studied sample was ۰,۸۸. This coefficient shows good reliability. The Kolmogorov-Smirnov test was used to check the normality of the data. The test result showed that the data does not have a normal distribution (Table No. ۲).

Table ۲- Result of Kolmogorov-Smirnov test

Variable	Frequency	Test.Statistic	p.value
Impact of technology	۷۸	۰,۱٥	<۰,۰۰۱

Therefore, we considered poor scores for people who answered ٤ or higher for each question except for the high score group and those who chose ۳ or lower. Therefore, we considered poor scores for people who answered ٤ or higher for each question except for the high score group and those who chose ۳ or lower. ٦٥,٤ percent of people (٥۱ people) received high points. The rest of the people got poor points (Table No. ۳) Due to the non-normality of the data, the variable of the impact of using technology on students' vocabulary learning was converted into a two-state variable, and to achieve the purpose of the study, a two-sentence test was used. According to table number ۳, the percentage of people who scored high is significantly higher than those who scored poorly (p.value=۰,۰۰۹) It is concluded that educational technology has impacted the vocabulary learning of language learners.

Table ۳- Investigating the impact of using technology on students' vocabulary learning using Binomial test

Impact of technology	Frequency	Percent	Test.Statistic	p.value
Weak	۲۷	۳٤,٦	۰,٥۰	۰,۰۰۹
moderate	٥۱	٦٥,٤		

Moreover, the frequency of answers to each question in the questionnaire is shown in Table ٤.

(CALL) and mobile-assisted language learning (MALL) can facilitate vocabulary knowledge in L۲ learners in both EFL and ESL settings (Yang et al. et al., ۲۰۲۱) Therefore, in the present study, the impact of using technology on learning English vocabulary in Iran was investigated.

۱-۱. Method

Statistical population and sample size

The statistical population of the present study was ۹۵ people, which according to Morgan's table, the sample size was equal to ۷۸ people (n=۷۸) of language learners in Tehran in ۲۰۲٤. The samples were selected by a simple random sampling method.

۱-۲. Research tools

The current research was conducted using a standard researcher-oriented questionnaire to investigate the impact of technology on learning English vocabulary with a Likert scale.

This tool contains ۳۱ questions that are graded using a five-point Likert scale. In this tool, the lowest score is ۳۱ and the highest score is ۱۵۵. For language learners to have easy access to the questionnaire, it was prepared electronically and the relevant link was provided to them. The data obtained from the questionnaire was used for analysis.

۱-۳. Data Analysis Method

The validity of the test was confirmed by experts and the reliability of the questionnaire was obtained based on Cronbach's alpha coefficient of ۰,۸۸ in the studied sample. Moreover, the Kolmogorov-Smirnov test was used to check the normality of the data. SPSS version ۲۲ software was used to test statistical hypotheses.

۱-٤. Results

In the present study, it was conducted on ۷۸ samples in order to investigate the effects of using technology on vocabulary learning of language learners. The impact score of using technology was in the range of ۷۷ to ۱٤۱. The skewness index shows that the data are skewed to the left. Other descriptive information of the questionnaire is given separately in table number one.

scorned by others. For that, CALL ٤ can provide the situation for all the learners to take part actively in the learning process without the shy of probable errors, and the teachers can provide required instructions at any time (Ajisoko, ۲۰۲۰)

Learning a language by computer is not a far-reaching idea today, such that CALL is becoming more common in educational circles. The benefit of this approach is that users can apply it anytime and anywhere they wish without worrying about the absence of the instructor because they still have access to their peers through the application. By learning a language in this study we mean the ability to communicate with other users of the language with the least possible problems (Javidan, ۲۰۱٥) The philosophy of good English language teaching has long been based on the participation of both teachers and learners in the course of language learning. The satisfaction of this philosophy can now be more easily achieved through technologies which make availability of communication possible, accessibility of various formats of texts to the learners easier, sharing the information quicker, and analysis of the language products simpler to the teachers (Lai et al., ۲۰۲۰)

With the spread of information technology and the penetration of remote communication tools into the depth of society, the tools and methods of education have also transformed**.** The evolution of these tools and methods is in the direction that every person can learn at any time and in any place with certain facilities and in the period that they determine. The advancement of technology and most importantly the cheaper cost of using it, the use of newer tools to transfer knowledge was brought up. With the emergence and expansion of the Internet, this phenomenon was more seriously pursued and tools, methods and standards for electronic learning were proposed, and new reforms were made in this field every day. In the study (Van et al., ۲۰۲۱) after using technology in learning English, they saw the effectiveness of the four skills and this effect was expressed as (۳۰, ٥۰, ۸۰٪) based on the results obtained from the questionnaires. The results of a research stated that the use of online tools such as Moodle can cover the teaching and learning of English courses during the outbreak of Covid-۱۹ (Sinaga et al., ۲۰۲۱) Moreover, based on a review study, it was shown that among the articles of ۲۰۱٤-۲۰۱۹, ۲۳ different technologies for language teaching and learning were identified and used ٤۰٦ times. Learning English vocabulary was one of the most important components mentioned in the articles (Shadiev et al., ۲۰۲۰) Vocabulary development is important for second language (L۲) learners in both English as a Second Language (ESL) and English as a Foreign Language (EFL) contexts. Recently, much research has been devoted to how computer-assisted language learning

۱. Introduction

The need to learn English as the first language in the world to exchange information and communicate with others to apply modern knowledge is undeniable. For this purpose, strengthening the English language knowledge levels in non-English-speaking countries is considered obvious (Yang et al., ۲۰۲۱) The development of information technology has a profound effect on improving all areas of our modern society today. The use of information technology in teaching and learning is one of the essential tasks of educational services at present, and its use in English language teaching and learning, like other subjects, is a motivation for innovative processes of teaching methods that aim to find the effectiveness of teaching and learning. Due to the application of information technology in teaching and learning, lessons become more attractive and learners feel more confident to participate in classroom activities (Ehsani, ۲۰۱۷)

The last few decades have witnessed widespread improvements in the field of technology which has affected various areas of life including learning. Today, with the introduction of new educational technologies and especially access to the Internet among the inclusive community in schools and their influence on global and nonindigenous cultures, a situation has arisen in which education is inevitable to adapt new functions to the needs of the time. Selection and achievement of new functions require a new look at the education system. What introduces us to consider new educational systems as modern educational technology and not as a challenge in the educational system, is the effects of these technologies in the application of classroom teaching aids are used to strengthen learners' learning, which has been proven in repeated research (Van et al., ۲۰۲۱; Chun et al., ۲۰۱٦)

Vocabulary learning is an important aspect of language learning since it can create confidence in the learners for making communicate through a foreign or second language (Hao, ۲۰۲۱) At the same time, in recent years there has been a growing interest in using technology in language learning by Iranian students. This can be a good idea to examine the effect of educational technologies on improving the learners' language skills. For that reason, the objective of this study is to assess the difference between pure individualized CALL and blended learning in learning vocabulary. In addition to the importance of the vocabulary learning, this research intends to focus on using CALL as a tool by which the learners can learn materials; because as mentioned by Ferris (۲۰۱۰), in many cases the learners do not dare to use the language being learned in front of their classmates because they are afraid of making mistakes in expressing their ideas, or they cannot ask the questions they might have in mind because they think they will be

The Impact of Technology on Learning English Vocabulary

Fatemeh Erfani

۱. Master of Arts in Teaching English as Foreign Language, Foreign languages Faculty, Iran University of Science and Technology. Email: ferfani۹۵@gmail.com

Article Info (۲۷۷-۲۸۹)

Article type:
Research Article

Article history:

Received:
۲۵/۰۶/۲۰۲۴

Accepted:
۰۶/۰۹/۲۰۲۴

Keywords:
Technology
English language
English vocabulary
vocabulary learning

ABSTRACT

Educational technology is a phenomenon that has been making its way into the education system for years. Nevertheless, over time and with the advancement of science and new technologies, the educational technology used in the education system has become more complex and advanced and, in other words, more widespread. In the past few years, we have witnessed a gradual and at the same time a quick development in the field of language learning through computer-assisted language learning (CALL) programs in various simple to difficult forms presented to users with varying levels of language competence. Any form of coming technology aims to lead to fresh prospects in pedagogy, and language learning and teaching are two of the areas that have seen major alterations due to immediate technological promotions. This article examines the impact of using educational technology on students' learning. The statistical population was ۹۵ language learners of Tehran city in ۲۰۲٤. Using Morgan's formula, the number of samples was determined to be ۷۸ (n=۷۸) and they were selected for the research by simple random sampling method. Data were processed with SPSS version ۲۲ software. The findings showed that the percentage of people who scored high (٦٥,٤٪) is significantly higher than those who scored poorly (۳٤,٦٪) (p.value=۰,۰۰۹). Therefore, the results show that educational technology has had an impact on students' vocabulary learning.

CONTENTS

- Investigating the extent of Shahriar's poetry influenced by Iraj Mirza's poetry Based on Julia Kristeva's Intertextuality Theory- ***Nazanin Ehsani***

- An Analysis of Major Events during the Reign of King Vishtaspa, with a Comparative Study of Various Texts (Differences and Similarities)- ***Ruhollah Jafarzadeh - Hamid Reza Ardestani Rostami - Farzin Ghafouri***

- Introduction to the Manuscript Ma'arif al-Haqa'iq fi al-Tahqiq al-Daqa'iq, a Commentary on Lama'at of Iraqi, and the Necessity of Its Critical Edition- ***Mohammad Jalali- Esmail Tajbakhsh***

- A Lacanian Critique of the Novella Malakut- ***Yosra Dowlatyari***

- A Comparative Study of the Representation of Love, the Lover, and the Beloved in the Poetry of Saib Tabrizi and Bidel Dehlavi- ***Shahnaz Zarrinkhat- Zahra Vakili***

- Analysis of Nietzsche’s Influence on ٢٠th-Century Society: A Case Study of The Will to Power, Beyond Good and Evil, and Thus Spoke Zarathustra- ***Mohammad Javad Shiri***

- A Comparative Study of Allegory in Ibn Yamin Farumadi’s Qit'as and Arash Azarpeyk’s Allegoric Ghazals- ***Nahid seyydi***

- Tracing the Influence of the Musical Elements of Bidil Dehlavi's Ghazals in the Ghazals of Suleiman Babani- ***Nasrollah Abdollahzadeh-Omid Ghahramani- Mohammad Amir Abidinia***

- Identity Conflict between Tradition and Modernity from Giddens' Perspective in the Novel End of the Day- ***sara abdoli***

- Intertextuality in Dastur al-Jam'oor by Sheikh Khorasani and Awarif al-Ma'arif by Suhrawardi Based on Gérard Genette's Theory- ***Elham Kanavati - Aso Avesta***

- The Role of Rhyme in Nimaic Poetry (Poets of Iran and Afghanistan)- ***Najibullah Qayum***

- The Impact of Technology on Learning English Vocabulary- ***Fatemeh Erfani***

ISSN-P: ۲۸۲۱-۱٤۱۳
Modern Literary Researches
Two Scientific-Specialized Quarterly of Persian Language and Literature
Third year, first issue (٦ consecutive), autumn and winter ۲۰۲٤

Concessionaire and Responsible Manager: Dr.Zeynab Norouzali
Editor: Dr. Ahmad Hassani Ranjbar Hormozabadi

Modern Literary Researches Quarterly is published under the license number ۹۰۲٥۲ of the Deputy Minister of Press and Information of the Ministry of Culture and Islamic Guidance on ۰۸/۱۲/۲۰۲۱ SH

Modern literary Research will be displayed after publication in the fallowing sites: Islamic World Science Database (**ISC**), Sientific Information Database (**SID**), RICeST, 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

Scientific editor: *Dr. Nader Muslimi - Dr. Elham Qanawati*
Technical and literary editor: *Sedigheh Younesian - Shabnam Bagheri*
Translator: *Farzaneh Sadat Alavi*
English Editor: *Maryam Norouzali*
Cover Designer: *Maryam Norouzali*

Publisher: Aso Avesta
Printing house: Ata
Circulation: ۱۰۰۰
Price: ۳۸٦ tomans